

20,00 euro

Il libro legge l'opera di Giancarlo De Carlo attraverso alcune precise direzioni che ricalcano non i linguaggi ma i modi di lavorare, con l'obiettivo di interrogare la contemporaneità. L'eredità di De Carlo si configura appunto come un'*opera aperta* che propone *mille piani* di tematiche, questioni e approcci ancora oggi fondamentali per riflettere sulla struttura e sulla forma urbana, per ripensare il rapporto tra spazio e società, o per percorrere traiettorie *altre* dentro l'architettura.



Sara Marini, Alberto Petracchin

Giancarlo De Carlo. *The Open Work*

Quaderni luav. Ricerche

Sara Marini, Alberto Petracchin

Giancarlo De Carlo. The Open Work

Quaderni Iuav. Ricerche

Sara Marini, Alberto Petracchin

**Giancarlo De Carlo.
The Open Work**

Quaderni luav. Ricerche *luav at Work*

Collana a cura di

Sara Marini, Massimiliano Condotta, Università luav di Venezia

Comitato scientifico

Caterina Balletti, Università luav di Venezia

Alessandra Bosco, Università luav di Venezia

Maurizio Carlin, Padiglione Venezia

Michele Casarin, Accademia di Belle Arti di Venezia

Alessandro Costa, Fondazione Venezia Capitale Mondiale della Sostenibilità

Giovanni Dell'Olivo, Fondazione di Venezia

Giovanni Marras, Università luav di Venezia

Progetto grafico

Centro Editoria Pard / Egidio Cutillo, Andrea Pastorello

Giancarlo De Carlo. *The Open Work*

Sara Marini, Alberto Petracchin

ISBN 979-12-5953-159-9

Prima edizione: aprile 2025

Immagine di copertina

Giancarlo De Carlo, collaboratori Maddalena Ferrara, Michael Taylor, Antonio Troisi, *Progetto di concorso per il Museo di Salisburgo, 1986, fotografia del modello di progetto*, De Carlo-foto/2/27, NPR065990.

Laddove non diversamente specificato, tutte le immagini e i documenti provengono dall'Università luav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo.

Anteferma Edizioni Srl, via Asolo 12, Conegliano, TV

Stampa: Grafiche Antiga, Crocetta del Montello, TV

Copyright: Opera distribuita con licenza CC BY-NC-ND 4.0 internazionale

Volume edito nell'ambito della 19. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia all'interno del progetto *luav at Work* quale estensione nel territorio cittadino del Padiglione Venezia.

Volume realizzato con i fondi relativi all'attività di collaborazione fra Fondazione luav, Università luav di Venezia, Fondazione di Venezia e Fondazione Venezia Capitale Mondiale della Sostenibilità.



Indice

Introduzione

8 *Disegni e traiettorie di un'eredità*

I. Sfide

18 *Cinque sfide per il progetto contemporaneo*

42 *Strutture urbane per le città del mondo*

56 Plovdiv. Concorso per il Piano Regolatore Generale, 1968

72 Progetto di concorso per il Museo di Salisburgo, 1986

88 Progetto della Piazza della Mostra a Trento, 1990

II. Spiriti

106 *Magnifica ossessione*

112 *«La vertigine dell'aquila sopra l'abisso della punta dei torricini». Due piani per Urbino*

130 Progetto di ampliamento della rampa e del Teatro Sanzio a Urbino, 1986

III. La mostra come laboratorio del progetto

- 150 *Mostrare architetture*
- 160 Campagne fotografiche sull'architettura rurale
in Italia, 1951
- 176 Osaka 70. Festival Plaza Living Section. Participation and
Change, 1970

IV. Architettura scritta

- 194 *L'opera documento*
- 206 *Il progetto Kalbesa. Scrivere per mettere alla prova le idee*
- 214 Il mutevole destino dell'architettura e degli architetti, 1977
- 244 La traiettoria alternativa, 1989

V. Tracciati bibliografici

- 254 *Bibliografia degli scritti di Giancarlo De Carlo*

Introduzione

*Giancarlo De Carlo. The Open Work*¹ ragiona sulle eredità contemporanee contenute e sprigionate dall'opera di Giancarlo De Carlo. Il libro si propone di fare un bilancio parziale della sua attività di architetto, docente, pensatore e scrittore e di esplorarne e di rilanciarne nel futuro l'eredità.

Parlare di *open work* significa tentare di accedere ai *mille piani* dell'opera decarliana, leggerla attraverso molteplici accessi che ricalcano non i linguaggi ma i modi di lavorare dell'autore al fine di interrogare la contemporaneità. Il suo lavoro si configura appunto come un'*opera aperta*² ricca di tematiche e questioni che rimangono ancora oggi fondamentali per riflettere sulla struttura e sulla forma urbana, per ripensare il rapporto tra spazio e società, o per percorrere traiettorie *altre* dentro l'architettura.

De Carlo sperimenta sempre una certa confidenza con la nozione di apertura. Il dibattito che alimenta l'organizzazione dei meeting del Team 10 riguarda la possibilità di tenere aperto il gruppo, non di costituire sette o enclaves. Anche il rapporto tra spazio e società, che costituisce forse il nodo teorico centrale del suo operare, è inteso dall'autore come campo aperto, dentro il quale il ragionamento sulla disciplina può espandersi, cambiare strada, guardare al futuro. La partecipazione è una delle declinazioni di questo rapporto, come lo sono i progetti realizzati per Urbino o per le altre città del mondo. Per De Carlo questa sembra essere

Disegni e traiettorie di un'eredità

- ¹ Il progetto e la redazione di questo libro sono frutto di discussioni e alcune ricerche comuni degli autori. *Cinque sfide per il progetto contemporaneo*; «*La vertigine dell'aquila sopra l'abisso della punta dei torricini*». *Due piani per Urbino*; *Mostrare architetture e L'opera documento* sono scritti da Sara Marini; *Strutture urbane per le città del mondo* e *Il progetto Kalhesa. Scrivere per mettere alla prova le idee* sono scritti da Alberto Petracchin. *Disegni e traiettorie di un'eredità*, *Magnifica ossessione*, *Bibliografia degli scritti di Giancarlo De Carlo* sono scritti da entrambi. Tutti gli altri capitoli restituiscono immagini e documenti firmati da Giancarlo De Carlo.
- ² Cfr. U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962. La nozione di "apertura" e l'idea di progetto come possibilità di "aprire agli altri certi mondi" deriva dagli anni di frequentazione di De Carlo con Carlo Doglio. Cfr. C. Doglio, *Il piano aperto*, a cura di S. Proli, Elèuthera, Milano 2021.

la condizione necessaria più importante per riportare l'architettura a essere un "sistema aperto", le cui componenti – e tra queste soprattutto l'"individualità" – svolgono incondizionatamente la parte che loro compete, all'interno di un processo caratterizzato dalla presenza di un continuo flusso di relazioni interne e di scambi con l'ambiente esterno.³

L'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia è oggi il depositario del fondo De Carlo⁴. Il fondo conta documenti che coprono un arco temporale dal 1950 al 2003, articolati in *Atti, Progetti, Scritti, Archivio fotografico, Sub-fondo Spazio e Società*⁵. La quantità, la qualità e la tipologia dei materiali disponibili è testimone di un'opera sicuramente indagata in molte delle sue parti ma lungi dall'essere esplorata nella sua totalità. Il fondo, progettato *ad hoc* da De Carlo, è denso di rimandi e di rapporti a intensità variabile, dall'*opera documento* è possibile impostare strade mai percorse, sentire la sua voce e quella dei suoi collaboratori e degli avversari, ma è anche possibile perdersi come dentro una premeditata, e

- 3 G. De Carlo, *L'architettura tra individualità e sistemi*, in S. Los (a cura di), *L'organizzazione della complessità*, il Saggiatore, Milano 1976, p. 256.
- 4 Cfr. F. Samassa (a cura di), *Giancarlo De Carlo. Inventario analitico dell'archivio*, Il Poligrafo, Padova 2004 e F. Samassa (a cura di), *Giancarlo De Carlo. Percorsi*, Il Poligrafo, Padova 2004, che registrano la sistematizzazione della prima parte del fondo De Carlo.
- 5 La serie *Atti* comprende 140 fascicoli di carte di corrispondenza, con una quantità considerevole di materiali allegati, in fascicoli corrispondenti a pratiche diverse, incarichi professionali o occasioni di altro tipo. La serie *Progetti: disegni, relazioni e modelli (1950-1997)* conta oltre 10.000 disegni e 48 modelli che documentano l'attività professionale dello studio De Carlo a partire dai primi anni Cinquanta. La serie *Progetti: documenti digitali (1986-2000)* comprende la documentazione grafica in formato digitale (5.390 file). La serie *Scritti (1959-2003)* comprende 400 unità archivistiche di dattiloscritti, appunti, programmi, articoli e interventi a convegni, lezioni e interviste, articoli inediti, ordinati cronologicamente. La serie *Archivio fotografico (1950-2001)*, conta 205 unità archivistiche. L'ultimo rilievo d'archivio, effettuato in data 6 marzo 2025, conta 195 faldoni trattati, catalogati e in parte inventariati per un totale di 28 metri lineari; 240 faldoni "copie studio" in parte trattati, circa 35 metri lineari; 218 scatole con disegni in rotolo, circa 40 metri lineari; 48 scatole di fotografie e diapositive, 15 metri lineari.

monumentale, città di carta. Se all'autore in questione è stata sostituita una parte per il tutto – De Carlo resta pur sempre l'autore di *An Architecture of Participation*⁶, diventato ormai un manifesto, come anche il progettista della città di Urbino e del piano della sua evoluzione urbanistica, il direttore di «Spazio e Società»⁷ e l'ideatore dell'ILAUD⁸, o ancora il direttore di quella Triennale del 1968 che, proprio perché mancata, segna ancora oggi la cultura architettonica italiana⁹ – progetti di case, palazzi e città; libri, saggi e interviste; appunti per le lezioni tenute in Italia e all'estero – non pubblicati ma studiabili in archivio –; lettere, ricerche e fotografie nel loro complesso articolano in realtà un'opera *informe*, impossibile da perimetrare e settorializzare, perché le relazioni interne non permettono lo specializzarsi di un campo rispetto a un altro, minando il senso di progetti editoriali e critici che si vogliano chiusi.

L'attualità di De Carlo è confermata anche da una serie di pubblicazioni come libri postumi, riedizioni critiche e traduzioni¹⁰,

- 6 Cfr. G. De Carlo, *An Architecture of Participation*, Royal Australian Institute of Architects, South Melbourne 1972.
- 7 Cfr. G. Spanio, *Spazio e società. La rivista di Giancarlo De Carlo tra progetto e prospettive*, Mimesis, Milano 2024; I. Daidone (a cura di), *Giancarlo De Carlo. Gli editoriali di Spazio e società*, Gangemi, Roma 2017.
- 8 Nel 1976 Giancarlo De Carlo fonda l'ILAUD (o I.L.A. & U.D., International Laboratory of Architecture & Urban Design). Il laboratorio internazionale svolge attività di ricerca attraverso il confronto teorico e progettuale tra studenti di Scuole europee e americane; si è svolto a Urbino, Siena, San Marino, Venezia.
- 9 Cfr. P. Nicolin, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*, Quodlibet, Macerata 2011. I materiali preparatori, tra cui lettere, testi, fotografie, utili per studiare questa vicenda, sono depositati in parte presso l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia e in parte presso l'Archivio della Triennale di Milano.
- 10 Si fa riferimento in particolare alle riedizioni critiche G. De Carlo, *L'architettura della partecipazione*, a cura di S. Marini (2013); *La piramide rovesciata. Architettura oltre il '68*, a cura di F. De Pieri (2018); all'opera postuma Id., *La città e il territorio. Quattro lezioni*, a cura di C. Tuscano (2019), tutti editi da Quodlibet; alle traduzioni Id., *L'architecture est trop sérieuse pour être laissée aux architectes*, a cura di C. Carraud, Éditions de la revue Conférence, Troyes-en-Multien 2022; Id., *O participativnoj arhitekturi*, a cura di E. Ušić, DAL-SAI, Zagreb 2022; Id., *El público de la arquitectura*, a cura di A. Giráldez, P. Ibáñez Ferrera, Bartlebooth, Lugo-La Coruña 2023.

che testimoniano come la sua voce sia ancora attiva nel disegnare i propositi del progetto contemporaneo, sia fuori che dentro il confine nazionale, ancora in azione nell'aprire il senso dell'architettura. Manca a oggi una monografia che dia conto dell'interezza dell'operato progettuale decarliano, fermo restando che sia possibile restituirlo in un unico volume data la mole delle sperimentazioni, dei tentativi delle indagini operate alle diverse scale¹¹.

La nozione di *open work* non ha rilievo assiologico. Al contrario, essa si palesa a livello operativo e metodologico come missione della ricerca nel suo confrontarsi con autori notissimi ma lungi dall'essere esauriti, ovvero con autori di cui è necessario, anche alla lettera come azione dentro un archivio in attesa di lettura, *aprire l'opera*.

Questo libro propone una serie di traiettorie di ingresso dentro un'opera enorme per dimostrarne la molteplicità e per mettere in valore la modalità multiforme con la quale è stata costruita. Esso si posiziona quindi dalla parte dell'autore, dell'opera, del ricercatore e del lettore e si articola in quattro capitoli in forma di operazione parziale, una messa a fuoco di alcune direzioni di attraversamento di un lavoro vasto e articolato. Ogni capitolo ospita testi che mettono in luce esperienze, modi o strumenti e si chiude, con un controcampo, lasciando parlare esperienze scritte o progettate tratte dal lavoro dell'autore.

La prima sezione denominata "Sfide" affronta discorsi interrotti, ovvero alcune esperienze che De Carlo non porta a termine o che non hanno successo, o su cui l'autore ritorna per ripensarci e verificare se le sue previsioni si sono avverate o meno. Ci sono opere interrotte che arrestano discorsi di ricerca, che frenano approcci da riconsiderare nella contemporaneità. Il faldone d'archivio in cui sono conservati gli appunti per il progetto del Museo di Salisburgo (1986) si apre con una lettera in cui l'autore si rammarica di non aver portato a termine il progetto, e dunque di non aver partecipato. Il Villaggio Matteotti (1971), come si può notare dai disegni di

progetto conservati in archivio, è costruito solo in minima parte; il Municipio di Amsterdam (1967) tenta nella fase di ideazione di essere un Fun Palace *à la* Price senza però vedere la luce; il Piano Regolatore Generale di Plovdiv (1968), redatto su invito di Pierre Vago in qualità di Presidente dell'Union Internationale des Architectes, ottiene una buona posizione in classifica ma viene bocciato proprio per il messaggio che De Carlo voleva portare all'attenzione. Altre volte De Carlo sperimenta l'apertura come materia del progetto e per dotarlo di una forza in più nel ridisegnare la realtà tridimensionale;

e questo incide sulla concezione del "finito" al quale ci si è riferiti finora nel proporre, nel percepire e nel giudicare, una configurazione spaziale: nel senso che la sua conclusione, la sua completa definizione, ha tempi che dipendono dalla correlazione di molti fatti e, al limite, può non essere mai raggiunta essendo il suo destino di rimanere incompiuta e aperta.¹²

Più che essere strade concluse, queste esperienze si presentano oggi di nuovo come un'opera aperta, su cui tornare e concentrarsi per ricercare percorsi di lavoro ma anche segreti progettuali e immaginari per le architetture e le città future.

Nella mostra *Spiriti. Otto fotografi raccontano Giancarlo De Carlo*, allestita nel Palazzo Ducale di Urbino nel 2021, sono raccontate alcune delle architetture urbinati realizzate dall'autore prestando particolare attenzione agli spiriti, e ai corpi, che ancora oggi le percorrono vivificandole¹³. La seconda sezione, intitolata appunto "Spiriti", è dedicata ad alcune tracce materiali della sua opera. Si tratta forse del *corpus* più noto ma non per questo meno passibile di futuro, anzi essa è un'eredità concreta da gestire. Anche a Urbino, nel piano regolatore del 1964 e in quello, meno conosciuto ma all'oggi decisamente rilevante, del 1994, o ancora nella non-conclusa Operazione Mercatale, restano sottotraccia

11 L'unico libro dedicato alla parabola progettuale dell'autore, anche se non esauriente e limitato ai progetti redatti fino all'anno di edizione, è L. Rossi, *Giancarlo De Carlo. Architetture*, Mondadori, Milano 1988.

12 G. De Carlo, *Cioccolatini svizzeri e turbina*, in Id., *Nelle città del mondo*, Marsilio, Venezia 1980, p. 76.

13 Cfr. J. Pierini, M. Pierini (a cura di), *Spiriti. Otto fotografi raccontano Giancarlo De Carlo*, Corraini, Mantova 2021.

alcune missioni per il progetto. Il progetto di ampliamento del Teatro Sanzio e della rampa è per De Carlo un modo di lavorare nel solco del confronto con Francesco di Giorgio Martini, con gli *spiriti del Palazzo Ducale*¹⁴ e i suoi torricini, al tempo stesso l'opportunità di verificare come un progetto architettonico puntuale possa essere struttura urbana per una città del mondo.

La terza sezione "La mostra come laboratorio del progetto" è articolato sulle mostre organizzate da De Carlo, o a cui l'autore ha preso parte, mostre usate come apripista di temi da verificare poi nell'architettura, nella città e nei territori. Sono presenti nell'Archivio Progetti Iuav i materiali preparatori per la Triennale di Milano del 1951 ovvero centinaia di scatti che De Carlo fa per la campagna fotografica sull'architettura rurale in Italia¹⁵, insieme a un gruppo di architetti formato, tra gli altri, da Ettore Sottsass Jr. ed Egle Trincanato, quest'ultima proseguirà poi la ricerca sull'*architettura minore*¹⁶. Sono presenti anche i materiali preparatori per i filmati *Cronache dell'urbanistica italiana*, *La città dell'uomo*, *Una lezione di urbanistica* per la X Triennale di Milano del 1954¹⁷, come anche gli scatti di Giorgio Casali per una mostra non vista, la XIV Triennale di Milano del 1968 dedicata al grande numero, occupata e distrutta il giorno d'inaugurazione, e delle mostre presso la Galleria Poliantea di Terni per mettere in campo la partecipazione come vero strumento di lavoro. Mostrare architetture è per De Carlo l'occasione per ragionare sul senso e sui modi del meccanismo espositivo, per tenderlo a raccontare storie a cui partecipare per "leggere"

14 Cfr. G. De Carlo, *Gli spiriti del Palazzo Ducale*, in Id., *Gli spiriti dell'architettura*, a cura di L. Sichirolo, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 330-346.

15 Cfr. G. De Carlo e altri, *Campagne fotografiche sull'architettura rurale in Italia*, 1950. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-foto/1/008, NPR064537.

16 Cfr. E.R. Trincanato, *Venezia minore*, Edizioni del Milione, Milano 1948.

17 Cfr. G. De Carlo, *Mostra dell'urbanistica alla X Triennale di Milano*, 1954. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-foto/1/021, NPR063996; G. Casali, *Milano: X Triennale: mostra dell'urbanistica allestita da Giancarlo De Carlo con Enzo Mariani, Giorgio Madini, Lilliana Tacuozzi, Michele Achilli*, 1954. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, Casali 1.fot/3/130, NPR046056.

il futuro. Come nell'allestimento *Participation City* progettato per Osaka 70¹⁸, dove alcune macchine ad azionamento idraulico sono progettate per permettere ai visitatori di interagirvi attivamente cambiandone la configurazione, la mostra è per l'autore un laboratorio del progetto più che il luogo della messa in esposizione.

La quarta e ultima sezione, "Architettura scritta", guarda l'opera documento che l'autore utilizza per dirigere la cultura, dare posizioni, costruire il dibattito attorno ai temi dello spazio e della società, o della struttura e della forma urbana. Nei suoi primi anni di lavoro De Carlo imposta la sua esperienza del progetto e dei luoghi frequentando scrittori come Elio Vittorini o partecipando a dibattiti dei circoli intellettuali, anarchici e no, anche i viaggi in Grecia e in America sono usati per progettare scrivendo. I testi di De Carlo aprono spazi di discussione in cui lo *status quo* non è garantito, il medium della scrittura è usato come strumento di lavoro, come struttura operativa e come avventura culturale. D'altronde De Carlo diventa *autore* proprio usando la parola scritta, stroncando nel 1959 il Ciam, certamente presentando un progetto antimoderno, quello di Matera, ma soprattutto scrivendo un *memoriale*, facendo un bilancio di quella esperienza ormai conclusa, da superare¹⁹.

Le sezioni si chiudono con un appunto bibliografico organizzato in tre campi che corrispondono alle vicende editoriali dirette da De Carlo. Figurano quindi i suoi libri e le curatele; i testi scritti negli yearbooks dell'ILAUD; gli editoriali e i testi scritti anche con pseudonimo nella rivista «Spazio e Società».

Il libro si interroga su cosa sia rimasto aperto del pensiero di De Carlo, su quali aspetti del suo lavoro sono stati interrotti e su come alcune sue intuizioni continuano a svilupparsi. Il suo *open work* indica delle direttrici di marcia, delle vie lungo le quali proseguire ragionamenti sull'architettura, un altro iter meditativo sulla progettualità contemporanea.

18 Cfr. G. De Carlo (collaboratrice P. Ammann), *Osaka 70. Festival Plaza Living Section. Participation and Change*, 1969-1970. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-pro/045.

19 Cfr. G. De Carlo, *L'ultimo Convegno dei CIAM* (1959), in Id., *Questioni di architettura e urbanistica*, Argalia, Urbino 1964, pp. 98-99.

I. Sfide

Giancarlo De Carlo attraversa la scena italiana e internazionale – dal secondo dopoguerra agli albori nel nuovo millennio – progettando tanto, realizzando molto, scrivendo dei propri dubbi e delle proprie ossessioni, disegnando un'idea militante di architettura incisa nel solco dell'anarchia¹. L'impalcato teorico di De Carlo è sintetizzato, nello spazio di questo testo, in cinque appunti che rappresentano altrettante sfide per il progetto contemporaneo: *Una teoria di stanze*; *Sull'aperto*; *Partecipazione, desideri, disegni*; *La moltiplicazione delle prospettive*; *Scrittura e progetto*. Gli stessi appunti sono qui costruiti rimandando a progetti, mostre e libri, sempre dello stesso autore, per evidenziarli come capisaldi utili in questo tempo. Il pensiero di De Carlo, incardinato sulla collaborazione tra il progettista e il pubblico dell'architettura, dà corpo a molteplici smottamenti e riconfigurazioni disciplinari: si tratta di un'eredità oltre il moderno e il postmoderno² che per alcuni aspetti attende ancora oggi applicazioni.

Una teoria di stanze

L'architettura è, per quest'autore, un'attività di tipo eteronomo, di carattere concettuale e metodologico ma anche visceralmente dipendente dai contesti culturali, sociali, economici, geografici, spaziali. Questa posizione sottintende un rapporto con il mondo, un'attitudine a leggerlo e a capirlo che diventa metodo di lavoro. Lo testimoniano, ad esempio la proposta presentata al concorso per il Museo di Salisburgo (1986) e l'architettura di Casa Zigaina (1958), due progetti a scale totalmente differenti, per due contesti distanti ma accomunati dalla volontà dell'autore di elaborare sistemi complessi in grado di costruire comunità urbane ma anche private: gruppi determinati da tante persone che vogliono comunicare o da pochi che desiderano discutere attorno al fuoco.

Cinque sfide per il progetto contemporaneo

- 1 De Carlo precisa in un'intervista di non definirsi un anarchico ma di essere arrivato all'anarchismo per rifiuto di posizioni settarie e cercando un pensiero aperto ai problemi del presente. Cfr. G. De Carlo, F. Bunčuga, *Conversazioni su architettura e libertà*, Elèuthera, Milano 2014.
- 2 Cfr. G. De Carlo, *Preface. Beyond Postmodernism*, in C.R. Hatch, *The Scope of Social Architecture*, Van Nostrand Reinhold, New York 1984, pp. vi-viii.

Casa Zigaina viene progettata da De Carlo nel 1958 a Cervignano del Friuli su incarico del pittore Giuseppe Zigaina³. Il progetto testimonia da un lato la ricerca progettuale sviluppata sul tema delle case private, capitolo della produzione di De Carlo che attende ancora una lettura d'insieme, e dall'altro il rapporto con un committente, documentato in diverse lettere, proveniente dal mondo delle arti e consapevole delle direzioni che può assumere un'architettura⁴. Scrive infatti Zigaina:

chiesi a De Carlo [...] di progettarmi una casa semplice, elementare. E per spiegarmi meglio, gli indicai – quando venne per la prima volta a vedere il terreno – una vecchia abitazione di contadini alla periferia di Cervignano: una casa bassissima che si snoda a U per chiudere nel cortile interno un grande albero; mentre il tetto sporge per tutto il perimetro a formare un portico sostenuto da pilastri intonacati.⁵

De Carlo risponde articolando la casa sui movimenti e sulle dinamiche di vita di Zigaina, sul suo desiderio di una domesticità contadina in cui poter vivere e lavorare al tempo stesso ma anche elaborando una proposta, che subisce diverse modifiche⁶, volta a definire un corpo complesso e dinamico. L'architettura è in planimetria una collana di stanze diverse tra loro per forma e dimensione, cellule autonome collegate da brevi gallerie che fanno da giunto trapassando lo spessore dell'abitazione.

3 Il progetto è conservato presso l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia, fondo Giancarlo De Carlo, e consta di 27 disegni. G. De Carlo, collaboratori M. Baffa, L. Magarelli, *Casa per il pittore Zigaina a Cervignano del Friuli*, De Carlo-pro/012.

4 Cfr. G. De Carlo, *corrispondenza con G. Zigaina*, 62 c., marzo 1958-settembre 1964. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-atti/010, NPR037058.

5 G. De Carlo, G. Zigaina, *La casa del pittore Zigaina a Cervignano del Friuli*, intervista, «Abitare», 11, 1962, p. 24. Cfr. anche G. De Carlo, *Casa a Cervignano del Friuli*, «Ville e Giardini», 53, 1961, pp. 10-19.

6 Cfr. A. Franchini, *Un "tipo particolare di committente". Zigaina e l'architettura domestica*, in F. Agostinelli, V. Gransinigh (a cura di), *Si inizia sempre così*, Accademia Udinese di Scienze, Lettere e Arti, Udine 2018, pp. 105-134.

L'impianto è articolato a disegnare una serie di diramazioni per rendere autonomo in particolare lo studio del pittore, insediato in una forma allungata, e tre cellule ottagonali in sequenza che ospitano la cucina, il salotto e le camere, un'ulteriore direzione è dettata da un collegamento in esterni tra la casa e un volume di servizio. Le stanze sono quindi soggetti diversi e dichiaratamente autonomi, collegate tra loro e soprattutto coronate e comprese da un grande, e basso, tetto a falde sporgente. La cellula che contiene il soggiorno è organizzata attorno a un camino che scende dal soffitto, provoca un ribassamento del pavimento e così stabilisce un luogo nel quale stare insieme, un cenacolo affondando nella terra. Le stanze con le loro pieghe, insieme con gli spazi di sutura, che ospitano in alcuni punti porte-finestre, definiscono all'esterno, nel giardino, degli anfratti, dei rifugi dove, di nuovo, stare: è così rimessa in campo una storica relazione tra il dentro e il fuori, quasi tra il concavo e il convesso. Evitando di associare la circolazione a una precisa e autonoma figura spaziale le cellule che compongono l'architettura della casa sono esposte all'esterno su due lati. In pratica, l'articolazione planimetrica definisce un rapporto intenso con il fuori sia in termini di rapporti visivi che per quanto riguarda la configurazione dei luoghi. La casa, come voleva Zigaina, ribadisce dei nessi con la tradizione del contesto in cui s'insedia ma anche propone, nel solco della ricerca di De Carlo, una modernità tesa a dare forma a un organismo animato dalla compresenza di differenti spazi e direzioni.

A Salisburgo una successione di grandi stanze è dettata da una sequenza di cupole e campanili d'oro: così appare il modello di un'architettura nuova e antica per un museo (1986) che non sarà realizzato. In questo progetto De Carlo rifonda la città su nuove movimentazioni urbane producendo un rovesciamento della storia. Nella relazione di progetto scrive:

Questa [...] è da considerare una linea ferma: la concatenazione/concrezione e il rapporto tra chi guarda, le cose guardate, gli altri che guardano. [...] È per questo che fin dalla prima volta che ho pensato al progetto ho avuto in mente la sequenza di cupole e campanili della Basilica di S. Antonio di Padova.

È una sequenza di concrezioni (concrezione anche nel suo modo di essere sequenza) che ascende e discende, che buca il cielo e si conficca nella terra. Da qui si parte (questa è la metafora di partenza). E sono rimasto stupefatto che la stessa metafora si ritrova proprio a Salisburgo nel profilo magico della parte di città compresa tra la Kollegien Kirche e la Kajetaner Kirche.⁷

Subito dopo De Carlo accosta a una fotografia delle cupole di Padova il profilo della città di Salisburgo e il suo rovesciamento specchiato.

Ma vorrei notare che anche questa è un'immagine da tenere a mente: e non per dire che le cupole possono essere rovesciate (perderebbero ogni coerenza strutturale e invece è importante che lo conservino rigorosamente, come accade in Cappadocia) ma per dire che i ribaltamenti sono da prendere in considerazione quando compensano, o eliminano, la mancanza di punti di riferimento.⁸

In questa proposta rimasta sulla carta, definita attraverso l'osservazione diretta della storia di un monumento che segna un'altra città e ancora grazie al suo ribaltamento, la collana di stanze doveva essere un segreto incassato dentro e sotto il ventre di una collina di roccia: solo alcuni elementi terminali delle cupole e altre figure minori aggiunte dovevano fuoriuscire a prendere luce. L'autonomia delle singole grandi cellule è sottolineata dalla loro unicità nello sviluppo tridimensionale. L'impianto planimetrico racconta due lati dettati dalla connessione e successione delle singole stanze, mentre un percorso chiude l'insieme che assume così figura di un triangolo con la massa di terra al centro. Alla chiusura della figura non corrisponde però l'unicità del percorso: il progetto prevede un accesso anche dalla sommità, in caduta dentro il museo, e raccordi per possibili

7 G. De Carlo, *Museo a Salisburgo. Milano, aprile 1989*, pp. 8-9. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-pro/097/4, NPR39881.

8 Ivi, p. 9.

cambi di rotta. Se a casa Zigaina le cellule determinano spazi tra dentro e fuori, a Salisburgo l'attraversamento dell'architettura è definito da vuoti in successione ricavati dentro il suolo e fori inferti dal cielo sovrastante. La teoria di stanze nel lavoro di De Carlo rappresenta sia la rimessa in gioco di una disposizione degli spazi tratta da una storia dell'architettura sempre da trasfigurare con l'ultima modernità e con il contesto, ma anche, come attesta il ragionamento che fonda la proposta per il museo scavato nella terra, un possibile ripensamento, ribaltamento delle traiettorie della stessa storia, aprendo a possibili altre riflessioni per il progetto contemporaneo.

Sull'aperto

Non credo che la cultura architettonica possa più andare avanti scegliendo i pieni invece dei vuoti, l'edificato invece dell'aperto, il centro invece della periferia, lo storico invece del contemporaneo, ecc. Credo che la cultura architettonica debba diventare complessiva e quindi includere quanto finora ha scartato.⁹

L'aperto nel lavoro di De Carlo è un perno multifaccettato: è una presenza nel reale ma è anche la sostanza da visitare, è il modo di guardare all'esistente ma anche la natura del processo progettuale e dell'autorialità stessa.

Due libri di De Carlo, *Nelle città del mondo* (1995) e *Viaggi in Grecia* (2010), evidenziano quanto il mestiere dell'architetto si costruisca sulla conoscenza e sull'attraversamento delle città e dei «suoi mari». È in moto che si attraversano i luoghi ed è l'attraversamento e non la meta l'obiettivo, ovvero lo spazio della conoscenza e del mutare delle proprie posizioni e direzioni.

Il processo progettuale stesso va aperto, evitando di puntare solo sul momento in cui l'opera prende forma e figura. In *L'architettura della partecipazione* sono chiaramente esaminati i tre tempi su cui si articola il processo: definizione del problema, elaborazione della

9 G. De Carlo, citato in A. De Carlo, G. Polin, G. Gatto, F. Galimberti (a cura di), *Giancarlo De Carlo. Schizzi inediti. Unpublished sketches*, Corraini-La Triennale di Milano, Mantova 2014, p. 72.

soluzione, valutazione dei risultati, per poter poi insistere su come devono essere intesi affinché il progetto non si adoperi per produrre semplicemente un nuovo oggetto ma si strutturi come processo inclusivo e tentativo¹⁰. Il ragionamento trasforma un percorso solitamente rettilineo in una terra aperta percorsa da andirivieni, abitata da dialoghi e critiche con futuri utenti, dalla definizione di adattamenti, cambi di rotta¹¹. Le affermazioni di De Carlo coincidono con la sua pratica: con il modo in cui verifica le proprie opere e il loro destino. L'autore, infatti, torna spesso a visitare le proprie costruzioni quando queste sono abitate per capire errori e conquiste, le sue osservazioni non restano private ma sono scritte e pubblicate in saggi: diventano pubbliche considerazioni sul proprio mestiere. Va chiarito, visto che spesso è stato frainteso, che l'estensione del progetto che De Carlo propone non implica una rinuncia agli strumenti "classici" dell'architetto, questi sono sottintesi: serve dilatarli, estenderli, ampliarli per affermare l'afflato etico e sociale dell'architettura.

Se il progettista legge e ascolta i territori e chi li abita, le sue risposte non possono che portare a una autorialità non etichettabile ma inafferrabile. La casa per Livio Sichirolo (oggi Ca' Roma-

10 «Un'operazione di architettura passa per tre momenti: la definizione del problema, l'elaborazione della soluzione, la valutazione dei risultati. La sequenza dei tre momenti è irreversibile e alla fine del percorso l'operazione è considerata conclusa. Ciascun momento è staccato dagli altri: influisce casualmente sul momento successivo e non esercita retroazioni sul momento precedente. Solo il momento centrale è davvero rilevante. Il primo serve a raccogliere prove che giustifichino il secondo; il terzo è praticamente inesistente». G. De Carlo, *L'architettura della partecipazione*, cit., p. 68.

11 «Il momento della definizione del problema è parte del progetto nel senso che gli obiettivi dell'operazione e le risorse che all'operazione sono destinate diventano argomento di discussione con i futuri utenti. [...] Il momento dell'elaborazione della soluzione non tende più a un prodotto unico e finito, ma a una sequenza di ipotesi che continuano ad affinarsi passando attraverso le critiche e i contributi creativi degli utenti. [...] La verifica dei risultati è riferita al modo in cui il prodotto è utilizzato e il giudizio è più o meno positivo a seconda che le esigenze degli utenti siano più o meno soddisfatte. [...] (Perciò la struttura dell'opera deve essere congegnata in modo da consentire continui adattamenti e sempre nuove trasformazioni, che possano sostanzialmente col progetto come veri e propri prolungamenti del progetto)». Ivi, pp. 70-71.

nino), realizzata negli anni Sessanta del Novecento nella campagna urbinata, si conforma sul luogo trovato mettendo a sistema una cantina, una vigna e un prato¹². La nuova costruzione convive con le tracce esistenti facendole proprie, presenta una sequenza di spazi non replicabile in altri contesti, si afferma come una vera geografia.

Francesco Karrer: Ma a tuo modo di vedere, è possibile ridisegnare una logica dell'intervento urbanistico in rapporto allo scenario, così contrastato, che hai delineato?

Giancarlo De Carlo: Credo di sì. Credo che la disegnerai ma lo farei caso per caso. In altre parole ridisegnerei una vera geografia. Se no non sarei in grado di farlo e questo non solo perché credo che ogni città sia un caso per caso per conto suo, ma anche – debbo confessarlo – perché voglio che sia proprio così, contro le numerose tendenze che vogliono proprio il contrario.¹³

Le diverse opere realizzate da De Carlo disegnano una ricerca difficilmente attribuibile a un unico autore, l'autorialità è interpretata come disponibilità di ascolto di luoghi, situazioni e società differenti nel tempo e nello spazio. Il progetto dei Collegi universitari di Urbino (1962-1965 e 1973-1983), eroicamente moderno e rinascimentale al contempo, è ad esempio imparagonabile al brano di villaggio realizzato nell'isola di Mazzorbo (1979-1997), nella laguna di Venezia, dove spazi, figure e colori della tradizione sono aggiornati mettendo in cortocircuito malinconia e tensione progressista¹⁴. Non solo palinsesti differenti chiedono altrettante diversificate revisioni, ma anche la distanza temporale impone ripensamenti e continue nuove direzioni del progetto.

Nelle sue lezioni genovesi, pubblicate postume, l'autore si sofferma a dettare le direzioni considerando l'aperto nella sua

12 Il progetto è conservato presso l'Archivio Progetti dell'Università luav di Venezia e consta di 34 disegni. Cfr. G. De Carlo, *Casa Sichirolo al Cavallino, Urbino*, De Carlo-pro/038.

13 G. De Carlo, *Paesaggio con figure* (1988), intervista di Francesco Karrer, in Id., *Gli spiriti dell'architettura*, cit., pp. 31-32.

14 Cfr. G. De Carlo, *Tra acqua e aria. Un progetto per l'isola di Mazzorbo nella laguna veneta*, a cura di E.C. Occhialini, Sagep, Genova 1989.

massima estensione per andare oltre il presente, *verso una nuova ipotesi* di cambiamento per l'architettura. Il nuovo sviluppo che De Carlo immagina si fonda sulla rete infrastrutturale già presente da secoli nei territori, riconsidera l'ambiente come entità viva e si articola in strutture leggere che possano partecipare di questo ambiente studiandolo e comprendendolo, mettendolo nuovamente in potenza e in uso. L'architetto alza anche lo sguardo, studia i cieli e le rotte che lo disegnano, le antenne, i trasmettitori, i satelliti, anche l'atmosfera fa parte della nuova traiettoria del progetto, anch'essa è uno spazio da progettare e organizzare:

le rotte aeree e i sentieri di avvicinamento agli aeroporti sono solo convenzioni numeriche, non hanno consistenza materiale e possono al massimo essere tracciate su una carta, ma esistono, e sono importanti e sono riferite al territorio. Organizzano lo spazio in modo diverso dal solito perché si manifestano in modo temporaneo e non permanente, ma abbiamo la percezione che lo spazio sia solcato secondo schemi leggeri e potenzialmente flessibili.¹⁵

L'aperto nell'opera di De Carlo è lo spazio del viaggio e dell'imparare dalle città, è l'estensione e il modo del progetto dilatato e impostato come un paesaggio e non una linea, è la forma dell'autorialità non cristallizzabile perché anche l'autore, come la società, è in moto. «Siamo di fronte – scrive Carlo Bo – [...] a un lettore di civiltà, di mondi dimenticati, di paesi da riscoprire e da mostrare. Ecco perché negli ultimi tempi è passato dal recinto della città al mondo aperto del territorio»¹⁶.

Partecipazione, desideri, disegni

De Carlo vuole scrivere la partecipazione nell'armamentario architettonico proprio a partire dalle presenze che attraversano concretamente lo spazio.

¹⁵ G. De Carlo, *La città e il territorio*, cit., p. 191.

¹⁶ C. Bo, *De Carlo e Urbino*, «Urbanistica», 102, 1994, p. 53.

L'introduzione della partecipazione rompe la gerarchia tra i vari stadi e momenti dell'intervento riconducendoli tutti a una stessa logica che è quella fenomenologica del *progetto*. Il programma, la destinazione delle risorse, la scelta del luogo, diventano ipotesi che occorre verificare e che possono essere anche radicalmente cambiate se dalla verifica emerge che le loro motivazioni sono improprie e le loro conseguenze indesiderabili.¹⁷

De Carlo afferma nei suoi schizzi, dal tratto non compiaciuto ma operativo, che il senso di un luogo va capito inseguendo i movimenti di piccoli trattini neri, traduzione grafica di quel grande numero di persone al quale l'autore cerca di dare risposte¹⁸. I suoi disegni sono strumenti di lavoro per interrogare i territori tramite la carta, per aprire, al loro interno, vuoti di senso e di spazio su cui poter lavorare. Gli schizzi, soprattutto quelli di architettura, sono densi di persone che si muovono, che solcano il foglio fornendo alternative e altre vie di uso dello spazio. Nel progetto per il Piano intercomunale milanese, ad esempio, disegna un diagramma dinamico chiamato “turbina” che non si riferisce a una

presunta forma di città, ma invece a un “campo” di osservazione e di intervento ritagliato nel territorio della regione milanese. Era stato ritagliato in quel modo, piuttosto che in un altro, perché così includeva energie urbane già esistenti, le estendeva nelle direzioni che apparivano più appropriate, includeva “vuoti” che avrebbero potuto diventare riserve naturalistiche, esaltava “pieni” che avrebbero potuto diventare poli differenziati di una nuova configurazione urbana policentrica.¹⁹

¹⁷ G. De Carlo, *Riflessioni sullo stato presente dell'Architettura*, in Id., *Architettura città università. Disegni*, Alinea, Firenze 1982, p. 19.

¹⁸ «GDC disegnava moltissimo a mano libera. Disegnare faceva parte del processo di invenzione ed elaborazione di qualunque progetto al quale lavorava. [...] Con la stessa intensità scriveva, sempre, moltissimo. Le due cose insieme facevano parte del suo modo di studiare il problema che doveva affrontare, che fosse di tipo architettonico, formale, teorico o concreto». A. De Carlo, *Una segreta scia luminosa*, in Ead., G. Polin, G. Gatto, F. Galimberti (a cura di), *Giancarlo De Carlo*, cit., p. 9.

¹⁹ G. De Carlo, *Intervista con Giancarlo De Carlo*, in F. Tentori, *Imparare*

Manfredo Tafuri, nel commentare il progetto, insiste sulla *formalità* della proposta ma anche sul ruolo della rappresentazione e dell'irrapresentabile, sul fatto che il progetto si predisponesse come struttura e testa di ponte per altri interventi futuri «non tutti disegnabili»²⁰.

Si tratta dunque di risposte spesso offerte, a volte anche imposte. Quando De Carlo è chiamato a costruire altri tre nuclei dove già sorge il Collegio del Colle a Urbino, visita questo primo insediamento e rileva che le camere disegnate per gli studenti hanno dimensioni capaci di accogliere piccoli gruppi che riunendosi in questi spazi «privati» lasciano deserti i luoghi pensati per assemblee e discussioni collettive, decide così che la dimensione delle nuove camere sarà inferiore per contrastare questa disgregazione sociale. O ancora, tornando trent'anni dopo in occasione di un corso dell'ILAUD, abita il progetto per cinque settimane e lo spia notando che il tempo passato ha migliorato la qualità dell'edificio;

To see how it has aged, to understand if it had whitened, to check its capacity to resist to the wear by people and time. [...] red, pink and violet molds have deposited on the concrete and enlived it; creepers have covered the walls and have insert them in the course of the seasons, making them organic; the pavings have worn out and have exposed their bright components, etc.²¹

da Venezia. Il ruolo futuribile di alcuni progetti architettonici veneziani dei primi anni '60, Officina Edizioni, Roma 1994, p. 56.

20 «Gli studi per il piano intercomunale di Milano, che vedono attivo, fra gli altri, lo stesso De Carlo, si appellano ancora a uno scheletro formale – un disegno “a turbina”, le cui estremità fungono da teste di ponte territoriali per un organismo policentrico – ma solo come supporto per successivi interventi, non tutti “disegnabili”. Immediatamente, la “grande scala” entra a far parte del bagaglio mitologico della cultura architettonica italiana. Chi pensa di dover aderire all'invito di Elio Vittorini ad appropriarsi della nuova realtà creata dall'universo industriale si avvicina all'automazione e alla cibernetica, o ai modelli dell'economia spaziale, subendo il fascino dell'incontrollabile e proiettando in immagini futuribili le proprie dissimulate emozioni». M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1982, p. 99.

21 G. De Carlo, *The Tree of Life*, in ILAUD, *Reading and Design of the Physical Environment 2*, QuattroVenti, Urbino 1993, p. 130.

L'articolazione dei nuovi collegi sui luoghi della condivisione è oggi, forse più di allora, incredibilmente felice e palese quanto il progetto possa influire sui comportamenti²². Proprio l'incidenza dell'architettura sui modi di vivere, articolata attraverso mere schematizzazioni, è alla base delle argomentazioni critiche di De Carlo verso il Movimento Moderno. L'associazione tra il funzionamento della città e quello della fabbrica – che porta a una compartimentazione della prima –, la funzione intesa come soggetto discriminante e uniformante lo spazio, la chiarezza come strumento di spogliazione dei luoghi, la specializzazione del mestiere dell'architetto che precipita nell'incapacità di controllare i “perché” oltre ai “come” sono alcuni dei fondamenti del pensiero di De Carlo che lo portano a inneggiare ai contro-eroi. L'autore associa l'architetto a un demolitore di luoghi comuni e ad un umanista capace di percorrere strade controcorrente²³. Queste affermazioni “contro” sono affiancate nell'opera di quest'architetto da azioni e proposte costruttive e organiche. Nel 1968 De Carlo pubblica *La piramide rovesciata*, libro dedicato alla codifica delle rivolte universitarie in corso negli Atenei italiani, ed entra a far parte, nello stesso anno, della Giunta della XIV Triennale di Milano,

22 Nel novembre del 2017 ho portato in visita ai nuovi collegi gli studenti dell'Università Luav di Venezia che seguivano allora il Laboratorio d'Anno 2 della Laurea triennale di cui ero responsabile, circa 90 persone. Ci siamo fermati in uno spazio collettivo del Collegio La Vela, volevo verificare se effettivamente quello spazio era capace di favorire la discussione, tutti gli studenti hanno trovato il proprio posto con grande naturalezza, si è aperto poi un intenso dibattito sull'architettura.

23 «Debbo dire allora che io non sono contro l'idea che un'attività debba essere delimitata in un campo il più possibile ristretto e specifico per essere esplorata e sperimentata con la massima intensità; che non ho alcuna indulgenza verso le visioni “universali” che sempre si rivelano – specialmente nell'architettura verbose e superficiali. Al contrario credo che una attività come la nostra (allo stesso modo di molte altre attività intellettuali e manuali) richieda un impegno esclusivo e continuo che dura tutta la vita. [...] Sono però contro la specializzazione quando diventa una condizione di segregazione mentale e quando oscura le facoltà critiche di chi opera. In altre parole: quando recide le relazioni che intercorrono tra il proprio campo di attività e il mondo esterno, portando a coincidere lo scopo del lavoro col lavoro stesso». G. De Carlo, *L'architettura della partecipazione*, cit., pp. 52-53.

invitando tra gli altri Aldo van Eyck, gli Smithson, Hugh Hardy, gli Archigram, Saul Bass, György Képes, Georges Candilis, Shadrach Woods. La mostra, occupata e distrutta da un gruppo di manifestanti il giorno dell'inaugurazione, affronta dichiaratamente il tema del grande numero. L'esposizione cancellata sembra all'oggi un vuoto importante nel dibattito nazionale e internazionale, sembra un capitolo che avrebbe permesso di rinsaldare l'alleanza tra architettura e società.

De Carlo non attacca l'ordine, la chiarezza e la specializzazione a favore del progetto di un disordine ma cerca gli strumenti affinché l'organizzazione dello spazio non sia impositivo.

La terza osservazione è per segnalare che il disordine, a differenza dell'ordine, non si progetta. Chi ha tentato di farlo, ha progettato un disordinato ordine, cioè ancora un ordine. Infatti la vera questione non è quella di riprodurre gli aspetti esteriori del disordine, ma di stabilire le condizioni in cui il disordine possa liberamente manifestarsi.²⁴

Tra tutte le esperienze di quest'autore forse il progetto per il Piano Particolareggiato di Rimini (1965-1970) resta, sia per le controverse vicende che portano alla definizione del progetto, sia come formalizzazione spaziale a grande scala, oltre al Villaggio Matteotti di Terni (1969-1975) che ne sarà la consacrazione, una delle più chiare esemplificazioni dell'idea di architettura della partecipazione di quest'autore. De Carlo viene chiamato nel 1965 dall'allora sindaco della città Walter Ceccaroni a discutere di un Piano Particolareggiato che tenesse conto degli assunti dettati dal Piano Regolatore Generale progettato da Giovanni Campos Venuti entrato in vigore lo stesso anno con l'intento di bloccare la privatizzazione dei terreni in corso. In quegli stessi anni Pier Luigi Cervellati progetta il Piano per il centro storico di Bologna come un atto conservativo, Giovanni Astengo progetta il Piano di Gubbio orientato al mantenimento del centro storico, De Carlo invece è più interessato alle evoluzioni e alle contraddizioni presenti nel

contesto e imposta da subito il progetto sul principio della partecipazione, considerata, anche, come obiettivo politico, amministrativo e tecnico, rifiutando la zonizzazione prevista dal piano in vigore. Nelle prime battute del suo saggio *Rimini, un piano tra oggi e domani* scrive:

L'ultima parola, è chiaro, spetta all'opinione pubblica. Ma occorre precisare allora di quale opinione pubblica si tratti, perché è chiaro che per opinione pubblica si può intendere quella degli speculatori edilizi e fondiari; oppure quella di chi detiene il potere economico; oppure quella di chi esercita il potere decisionale; oppure quella della classe popolare, che non specula, non possiede, non decide, e tuttavia rappresenta la grande maggioranza attiva della popolazione dell'area per la quale si elabora il piano. Nel caso di Rimini, la questione è stata considerata di fondo; all'inizio ha fatto parte di quei principi generali sui quali è stata verificata la possibilità di una convergenza ideologica e operativa tra amministrazione e progettisti; successivamente ha rappresentato il quadro politico di confronto che ha consentito di mettere in correlazione le scelte amministrative e le scelte di progetto. Si è intesa per opinione pubblica, nel caso di Rimini, quella della classe popolare e perciò si è deciso di configurare il piano in modo che potesse essere il più possibile sotto il suo controllo. In questo senso è stato detto che il piano particolareggiato del nuovo centro di Rimini è stato fondato sulla partecipazione.²⁵

Gli obiettivi del piano sono molteplici, così come i temi che anticipa. Il primo è ridurre la dicotomia tra città e campagna, creando un nuovo centro capace di proiettarsi verso l'esterno e di attivare processi di scomposizione degli stati di segregazione territoriale esistenti. Allo stesso tempo, il nuovo centro deve poter essere utilizzato da tutti, anticipando il tema del riuso attraverso la progettazione di attrezzature, servizi e, soprattutto, sistemi di movimento.

25 G. De Carlo, *Rimini, un piano tra oggi e domani*, «Parametro», 39-40, 1975, p. 5.

24 Ivi, p. 74.

La città immaginata da De Carlo è un flusso in continuo movimento: ne è testimonianza il disegno *Traiettorie dei percorsi pedonali*, in cui tre flussi di provenienza si intrecciano con linee di incursione di diverso colore, formando campi di attraversamento tra strade, vie e spazi di sosta. Un altro obiettivo chiave è la tutela del valore storico della città, inteso non solo come insieme di monumenti, ma come «configurazioni urbanistiche e architettoniche di cui i cittadini si appropriano per usi concreti, sia pratici che contemplativi»²⁶, emerge dunque l'uso dello spazio come idea di progetto. Il Piano prevede anche azioni per limitare gli effetti della speculazione edilizia e interventi sugli edifici scolastici, al fine di riattivare il sistema educativo e renderlo più inclusivo. Si promuovono, inoltre, un sistema assistenziale e un modello di cooperative come alternativa alle catene di supermercati e magazzini, con l'obiettivo di impedire che lo sviluppo della città continui a gravare principalmente sulle classi popolari. Tra i progetti concreti emerge quello di San Giuliano, che anticipa il tema e la pratica dell'autocostruzione.

Per De Carlo, la rappresentazione è fondamentale per comunicare il progetto. Le tavole, dalle analisi storiche ai piani regolatori precedenti, mostrano macchie nere attraversate da traiettorie di movimento: non semplici strumenti illustrativi, ma veri e propri dispositivi attivi di studio e lettura, capaci di evidenziare il prima e il dopo dell'intervento previsto. L'architetto utilizza parole e disegni come note, piuttosto che come descrizioni esaustive: «il loro scopo è di illustrare gli aspetti caratterizzanti del piano e non l'intero piano»²⁷. Questo approccio mira a progettare strumenti di coinvolgimento che rendano concreta la partecipazione degli utenti alla definizione dello spazio, gli incontri con la cittadinanza sono restituiti in una serie di quaderni a testimonianza del ruolo della scrittura nell'idea di progetto di questo autore e di nuovo di apertura del processo e del dibattito a chi partecipa e a chi leggerà²⁸.

26 *Ibid.*

27 Ivi, p. 22.

28 Cfr. F. Tomasetti, *Cambiare Rimini, De Carlo e il Piano del Nuovo Centro (1965-1975)*, Maggioli, Rimini 2012.

A Rimini, De Carlo avvia il processo partecipativo solo dopo aver condotto letture mirate del contesto, evitando analisi generalizzate, e dopo aver discusso il concetto di partecipazione con tecnici, amministratori e politici. Gli incontri pubblici si tengono inizialmente presso il Palazzo dell'Arengo, con discussioni anticipate e poi pubblicate dall'amministrazione cittadina, ma il dibattito rimane stagnante. De Carlo intuisce che la rigidità dell'ambiente istituzionale frena il confronto e decide di spostare gli incontri nelle case del popolo, lungo la marina, nelle periferie e in campagna. Qui, finalmente, il dibattito si anima e la partecipazione diventa attiva, anche se, scrive De Carlo, il tentativo riesce solo parzialmente. Quel che resta come eredità di questo progetto per la progettazione in generale e per la città nel particolare è un'immagine di riferimento che guidi verso i cambiamenti futuri. De Carlo chiude così un suo saggio sull'esperienza di Rimini:

Comunque si concluda l'attuale stato di incertezza, ormai il Piano particolareggiato del Nuovo centro di Rimini c'è, e gli abitanti della città e della campagna – che lo condividano o meno, a seconda delle classi sociali cui appartengono – continueranno a percepirlo come un quadro di riferimento. Questa è la carica potenziale di ogni intervento urbanistico quando progetta eventi che hanno radici nelle aspettative dei protagonisti della vita urbana. Dal momento in cui comincia a esistere, anche solo come immagine, produce cause materiali che aprono la prospettiva di una trasformazione inevitabile.²⁹

La moltiplicazione delle prospettive

Nel lavoro di De Carlo il confine tra *architettura e urbanistica* è flebile: entrambe le discipline si occupano della definizione dello spazio fisico. Su questa corrispondenza è impostato l'ILAUD: luogo di dibattito e sperimentazione del progetto fondato nel 1973 sui principi del Team 10 e diretto dallo stesso autore fino al 2003³⁰.

29 G. De Carlo, *Rimini, un piano tra oggi e domani*, cit., p. 50.

30 La vicenda dell'ILAUD è in parte nota ma manca una bibliografia di riferimento. L'unico libro pubblicato in proposito è P. Ceccarelli (a

Perché Architettura e Urbanistica? Perché esiste una tendenza a separare i due termini del binomio, seguendo il principio che la differenza di scala implica una differenza di concetto. L'ILAUD sostiene invece che architettura e urbanistica sono parti dello stesso problema – l'organizzazione e la forma dello spazio fisico – e che la loro interdipendenza è tale che nessuna azione può essere concepita in ognuna delle due parti senza la coscienza della sua reciprocità con l'altra.³¹

Il laboratorio è una vera e propria scuola, trasversale alle Accademie, che forma diverse generazioni di progettisti. Questi allievi travasano nelle proprie architetture, costruite in diversi Paesi del pianeta, una cultura fino allora latente ma senza replicare il “linguaggio” decarliano. De Carlo forma autori, simili a lui nel modo di lavorare e nei metodi, abituati a coltivare il conflitto per imporre l'ascolto dei luoghi, ma del tutto diversi nei risultati. L'ILAUD è la contro-scuola con cui ha moltiplicato il suo pensiero, facendogli prendere strade e prospettive inedite e per certi versi anche incontrollabili.

Il nesso tra la scala urbanistica e quella architettonica è evidente anche nel primo Piano Regolatore Generale di Urbino: le mappe sono diagrammi di sviluppo e organizzazione della città commentate da proposte di nuove conformazioni dello spazio tridimensionale che cercano di tradurre le tensioni, le direzioni trovate e costruite. Nella mappa *Descrizione visiva del paesaggio*, che rimanda al lavoro di Kevin Lynch, De Carlo studia e disegna prospettive geografiche rimaste sopite su cui poter reimpostare il senso del territorio³². Si tratta di un nuovo illuminismo, non di stampo meramente matematico ma dalle radici umanistiche, che De Carlo trae dal Rinascimento di Urbino e in particolare dalle sue architetture conformate da una profonda tolleranza dell'imperfezione e dall'effettiva considerazione, non astratta, dei corpi e dei luoghi.

cura di), *Giancarlo De Carlo and ILAUD. A Movable Frontier*, Fondazione OAMi, Milano 2019.

31 Dal Manifesto programmatico dell'ILAUD.

32 Cfr. G. De Carlo, *Urbino. La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*, Marsilio, Padova 1966.

Un'altra prospettiva è per De Carlo quella del rapporto con la tecnologia. Ne sono una testimonianza alcuni dei suoi primi scritti per «Spazio e Società» come, ad esempio, *Architettura tra bomba al neutrone e energia primaria*³³; la sezione *A proposito dei computers* del numero 69 della rivista con scritti di Claude Parent, Maddalena Ferrara e Ruggero Pierantoni; ma anche alcuni degli scritti per «Domus», gli ultimi della sua carriera, come *Tra Buchi Neri, Nane Bianche e incertezze o I contesti di Marte*³⁴ che mettono alla prova l'architettura chiamata a ridefinirsi; o ancora il progetto per Colletta di Castelbianco (1994-1998)³⁵. In quest'ultimo De Carlo moltiplica le prospettive spaziali e culturali, non risolve solo il caso specifico ma si interroga sul perché e sul come dei progetti che agiscono dentro l'esistente, tracciando una linea di pensiero e di azione per la riqualificazione dei borghi italiani. In occasione dei sopralluoghi l'autore nota due caratteristiche principali del borgo ligure: le sue abitazioni non hanno confini e insieme ne articolano la configurazione; la presenza di spazi aperti e percorsi, «una caratteristica piuttosto rara, soprattutto in un periodo in cui la corrispondenza tra aperto e chiuso, tra vuoti e pieni sembra perduta in architettura»³⁶. Le fotografie conservate in Archivio Progetti Iuav danno conto del prima e del dopo il progetto: De Carlo trova una scena in completo abbandono che rivela delle spazialità inedite e passibili

33 Cfr. G. De Carlo (firmato come Heres Jedede), *Architettura tra bomba al neutrone e energia primaria*, «Spazio e Società», 1, 1977, pp. 91-94.

34 Cfr. L. Spinelli, M.C. Tommasini (a cura di), *Giancarlo De Carlo. Scritti per Domus. Writings for Domus*, Editoriale Domus, Milano 2005.

35 Il progetto è conservato presso l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia e consta di 136 tavole, 444 disegni e molte fotografie. Cfr. G. De Carlo, collaboratori P.H. Castiglioni, F. De Agostini, D. Marcone, S. Consonni, *Il recupero del borgo di Colletta di Castelbianco*. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-pro/115. Cfr. anche G. De Carlo, *Colletta di Castelbianco. Revivification of Village in Province of Savona*, «The Architectural Review», 1180, giugno 1995, pp. 83-89; Id., *Colletta di Castelbianco*, in ILAUD, *Reading and Design of the Territory 2*, Maggioli, Rimini 1996, pp. 54-59.

36 G. De Carlo, *The Colletta di Castelbianco Project*, p.1. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-scritti/306, NPR041863.

li di essere ancora abitate nella contemporaneità. Paradossalmente il loro essere definite da strutture portanti e dunque bloccate nella propria configurazione planimetrica apre per l'autore la possibilità di immaginare, in sezione, l'inserimento di apparati tecnici e di elementi del tutto orientati sulle movimentazioni pedonali, scale e passaggi in sezione come fossero pezzi di strade, o sul moto delle automobili, come testimoniato dai due parcheggi incassati nella collina a fare da limite all'abitato. De Carlo scopre che il «crostaceo» ha un'incredibile quantità di punti di snodo e possibilità di movimento risultando così flessibile, dentro questi giunti, che sono volte, passaggi, vuoti, connessioni che penetrano i volumi e viceversa, innesta il progetto.

I found it was possible to enter a space from many different directions, and also to give it different, but interchangeable uses. [...] What was more astonishing was the way the section could be used. Because in this case it was not only a question of going horizontally to connect existing space. In this case the dance became very exciting because it was also possible to go vertically, or to go horizontally and then vertically. Or to go in an oblique way and to connect things in such a way that the houses could be served from the ground floor, or the top, or the middle. So it was possible to have a composition which was completely flexible and absolutely new to me.³⁷

Come a Urbino, la modernità e la tecnologia non sono allontanate ma sono assunte come cardine del progetto e come modo di relazione con la storia trovata, per permettere al borgo e ai suoi nuovi abitanti, diversi da quelli originali per stile di vita e necessità, di partecipare ancora al mondo nonostante il suo isolamento vissuto come risorsa.

Un sistema antico di costruzione come quello in pietra, con le sue leggi precise perché legate alla natura dei materiali e alle

37 G. De Carlo, *Colletta di Castelbianco*, «Places Journal», 16, 2004, pp. 6-7.

tecniche per metterli insieme, sopporto meglio inserti di tecnologia avanzata e quindi leggera che inserti della tecnologia pesante ancora generalmente usata nell'edilizia contemporanea. Questo ha aperto una prospettiva inedita che avrà forte influenza sul carattere del Borgo di Colletta dopo il recupero. Verrà infatti attrezzato di tutte le apparecchiature elettroniche e telematiche più efficaci per consentire ai suoi abitanti di stabilire comunicazioni con tutto il mondo: il piacere del vivere un luogo di perfetta quiete sarà potenziato dal poter scegliere di partecipare alle attività che si svolgono altrove.³⁸

De Carlo conclude la relazione di progetto lanciando una prospettiva: «In Italia esistono migliaia di questi casi dove il recupero potrebbe diventare anche economicamente attivo se venisse affrontato nella prospettiva che il caso di Colletta propone»³⁹. La storia, qui abitata, non riguarda il passato ma è viva, è un campo di sperimentazione nel quale moltiplicare le prospettive.

Scrittura e progetto

I libri, le riviste, i progetti di carta sono strumenti con i quali De Carlo costruisce il territorio e disegna reti a scala globale. La scrittura e i progetti editoriali sono per lui mezzi per veicolare le idee di architettura e, soprattutto, per renderle pervasive. L'editoria è per De Carlo in sostanza un'arma di formazione del territorio, capace di agire sul lungo tempo, di generare architetture e città, ma anche diversi autori e posizioni. L'importanza della scrittura come strumento di progetto è testimoniata dalla continuità della sua attività editoriale, capillare e senza interruzioni dal 1947 al 2005.

La sua opera scritta tende talvolta a confondere la firma reale in copertina con il titolo, a ometterla o a ricorrere a pseudonimi

38 G. De Carlo, *The Colletta di Castelbianco Project*, cit., p. 2. Sul ruolo della tecnologia in questo progetto si veda anche F. Ciampa, *La riqualificazione delle aree interne come disvelamento della qualità insediativa: il Borgo di Colletta di Castelbianco*, in G. Belli, G. Mangone (a cura di), *Giancarlo De Carlo nel centenario. Sguardi di nuova generazione*, LetteraVentidue, Siracusa 2021, pp. 213-225.

39 Ivi, p. 3.

ancora non svelati. *Il progetto Kalhesa*, ad esempio, è catalogato sotto il nome di Ismè Gimdalcha e incrocia la realtà del Piano Programma per il Centro storico di Palermo, mai realizzato, con un'altra fittizia, capace di riprogettare quella stessa esperienza. La scelta di un editore sempre diverso ha certamente favorito la diffusione delle sue idee proprio grazie alla frammentazione, ma ha anche reso più complessa la loro reperibilità e catalogazione. Tutto questo era senza dubbio intenzionale: ancora una volta, De Carlo scompiglia gli assiomi⁴⁰, sfruttando al massimo il potere pervasivo della carta, capace di raggiungere territori imprevisi. La lettura dei suoi testi resiste alla sistematizzazione e, al tempo stesso, apre nuovi e avventurosi percorsi tra carta e territorio, molteplici racconti di architettura.

Alcuni scritti gettano le basi per la sua attività progettuale o si presentano come bilanci del lavoro. Nel 1954 pubblica nella rivista «Casabella Continuità» il saggio *Intenzioni e risultati della mostra di urbanistica* nel quale riflette sugli esiti della «Mostra dell'urbanistica» tenutasi alla X Triennale di Milano. Già in questa sede riconosce un parziale fallimento della sua opera: se il messaggio della mostra è stato incisivo per un pubblico specializzato o attento, «il discorso rivolto al pubblico non è stato altrettanto efficace. Mentre i cortometraggi hanno avuto un'immediata presa – che sarà certo più ampia quando verranno proiettati nei circuiti normali – la mostra è rimasta difficile e in alcuni passaggi inaccessibile»⁴¹. L'anno successivo, sempre su «Casabella Continuità», pubblica *L'urbanistica nel deserto*, dove discute il fallimento del Piano di Ivrea e critica le idee di Erwin Anton Gutkind espresse in *The Expanding Environment*. In questo scritto anticipa un tema che diverrà fondamentale tanto per la disciplina architettonica quanto per la sua pratica progettuale: il rapporto tra città e campagna e la loro coesistenza⁴².

Nel 1954 De Carlo pubblica nel numero 200 di «Casabella Continuità» un articolo a proposito del quartiere La Martella, progettato dal 1952 al 1954 da Federico Gorio, Ludovico Quaroni, Piero Mario Lugli, Luigi Agati, Michele Valori i quali «non hanno pensato di realizzare un loro sogno di città ideale. [...] Prima di raccogliere dati sono entrati in contatto sensibile, diretto, con la città, con i Sassi, con i contadini per i quali avrebbero dovuto costruire»⁴³. De Carlo accoglie positivamente il progetto indicandolo come prima sperimentazione di vero rinnovamento della pratica urbanistica. In quegli anni Matera è un laboratorio del progetto moderno italiano, quest'ultimo è chiamato a interrogarsi sulle proprie intenzioni e modalità operative, sui linguaggi e sui modi della relazione con contesti dove vita e terra sono «tenacemente impastati da millenni di esistenza»⁴⁴.

È un fatto nuovo nell'urbanistica contemporanea e occorre rendersi conto che si è determinato non solo per le particolari attitudini degli urbanisti, ma perché per la prima volta si è venuta determinando spontaneamente una corrente di collaborazione culturale verso un problema che generalmente sarebbe stato considerato soltanto urbanistico. Non mi riferisco all'indagine del Centro studi che ha preceduto la progettazione e che certo ha costituito un ulteriore contributo: alludo alla scoperta di Matera avvenuta in questo dopoguerra da parte di scrittori, sociologi, registi, poeti. Dobbiamo anche all'apporto di questa casuale collaborazione, che ha illuminato e confortato l'azione degli urbanisti, se La Martella è un organismo vivo anziché uno dei tanti sobborghi che ci forniscono i piani regolatori; un avvenimento esemplare da indicare come primo segno di una nuova concezione urbanistica.⁴⁵

40 Cfr. G. De Carlo, *I progetti scompigliano gli assiomi*, 2003. Università Luav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-scritti/400, NPR041983.

41 G. De Carlo, *Intenzioni e risultati della mostra di urbanistica*, «Casabella Continuità», 203, 1954, p. 24.

42 «La distruzione della città, se non fosse una questione astratta e si potesse avverare, ci metterebbe di fronte alla responsabilità di dis-

sipare nel deserto gli ultimi semi della comunicazione umana». G. De Carlo, *L'urbanistica nel deserto*, «Casabella Continuità», 205, 1955, p. 72.

43 Id., *A proposito di La Martella*, in Id., *Gli spiriti dell'architettura*, cit., p. 71.

44 *Ibid.*

45 Ivi, p. 72.

A Matera De Carlo partecipa al concorso per Spine Bianche con il progetto *Astragalo* (1954) proponendo un nuovo villaggio, il gruppo vincitore capeggiato da Carlo Aymonino disegna invece una città per urbanizzare la campagna⁴⁶. De Carlo non condivide gli assunti del piano che viene realizzato ma, chiamato ad accettarne i vincoli urbanistici, realizza un Edificio ad uso negozi e abitazioni (1955-1957) come una anomalia del sistema⁴⁷. La sua architettura non sposa i canoni del movimento moderno, e dunque le posizioni che in quel momento venivano portate avanti per la rinascita di Matera, ma si mette in ascolto dei luoghi senza elogiare la povertà e la miseria. De Carlo non perde l'occasione di sfatare luoghi comuni: propone non nuovi sassi ma una sorta di palazzo rinascimentale, sperimentando una prima forma di partecipazione:

Avevo visto che in realtà [...] non desideravano vivere in un ambiente caramellato che fosse una imitazione dei luoghi dove prima avevano abitato: desideravano avere altro. Quello che in realtà guardavano era la Cattedrale e l'arcivescovado, e questa era una cosa importante che ha sovvertito anche il mio modo di pensare l'architettura.⁴⁸

Attraverso l'uso progettuale della scrittura, compiendo veri e propri salti dalla parola alla costruzione, De Carlo dà vita a nuove architetture e anticipa un cambiamento disciplinare: dall'architetto come artista all'architetto come scrittore. Ne emerge una visione del mestiere prima di tutto come attività intellettuale, un

46 Cfr. G. De Carlo, *Concorso Astragalo*, 1954. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-foto/1/20, NPR 063994 e G. De Carlo, *Il risultato di un concorso*, «Casabella Continuità», 231, 1959, p. 24.

47 Cfr. G. De Carlo, *Matera: risanamento Sassi*, De Carlo-foto/1/024, NPR064002, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo e G. De Carlo, collaboratori E. Mariani, L. Magarelli, *Matera, quartiere A: edificio prospiciente la piazza: abitazioni e negozi*, De Carlo-pro/011.

48 G. De Carlo, *Luigi Acito intervista Giancarlo De Carlo*, «Siti», 1, 2002, p. 12.

approccio che nella scena internazionale soprattutto Rem Koolhaas, in parte in parallelo e poi in seguito, e con altre direzioni, accoglie, teorizza e pratica⁴⁹.

I cinque appunti elaborati a partire dal pensiero e dall'opera di Giancarlo De Carlo rappresentano altrettante sfide per il progetto contemporaneo. Da un lato, è necessario recuperare teorie capaci di generare spazi per dar forma a comunità; dall'altro, occorre concepire l'architettura come una struttura aperta, un campo di sperimentazione che interroga continuamente se stessa, i propri modi e le proprie traiettorie al futuro. Diventa quindi fondamentale riattivare il dibattito e la critica, strumenti essenziali per permettere al progetto di evolversi ed espandere il proprio orizzonte. Allo stesso modo serve tornare a scrivere i luoghi affinché possano accogliere nuove narrazioni e, ancora, incarnare nuove storie.

49 «I was trying to deemphasize the artistic part of being an architect and describe a role that was much more concerned with intellectual issues, where other interventions were possible and therefore, by definition, could not be done through drawing. You asked if our projects are writing in architecture. I would say that almost at the beginning of every project there is maybe not writing but a definition in words – a text – a concept, ambition, or theme that is put in words, and only at the moment that it is put in words can we begin to proceed, to think about architecture; the words unleash the design». R. Koolhaas, *Why I Wrote Delirious New York and Other Textual Strategies*, «ANY: Architecture New York», 0 (*Writing in Architecture*), 1993, p. 42.

I think that the destiny of architecture is neither the salvation of the world nor its decoration [...]. The physical organization and the shape of the environment are the actual problems which require the contribution of architectural activity. In order to be able to cope with these problems, however, architecture must undergo some deep changes. It ought to become structural for the society and this means that it must confront the problems of the structure with a clear consciousness of its objectives and really effective means.¹

Alcuni progetti di Giancarlo De Carlo restano oggi sulla carta ma indicano ancora delle strade da percorrere, dei modi di intendere il lavoro del pensatore e dell'architetto, dei modi di progettare. Nel corso della sua attività De Carlo è interessato alla *struttura e alla forma urbana*², vuole sperimentare in modi diversi quell'unità di architettura e urbanistica che sarà il centro delle sue riflessioni, teoriche e progettuali, anche nelle attività dell'ILAUD. L'architettura non si arresta al singolo edificio, all'intera città, o all'ambito regionale, ma sviluppa un «campo di influenza»³ e una tangenza con il campo della pianificazione e dell'urbanistica, il centro della professione è lo spazio nel suo rapporto con la società. Per De Carlo l'opera architettonica non ha significato solo in se stessa ma un significato più ampio:

Strutture urbane per le città del mondo

- 1 Cfr. G. De Carlo, *Conclusion to the Harvard Lecture*, 14 dicembre 1967, pp. 5-6. Università luav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-scritti/085, NPR041646. L'indagine delle avventure americane di De Carlo – che in Archivio Progetti luav trova riscontro in una serie di testi per conferenze, molte lettere con i Dean delle università e alcune fotografie di viaggio – è ancora tutta da fare.
- 2 Cfr. la collana “Struttura e forma urbana” diretta da Giancarlo De Carlo dal 1967 al 1981 e composta da 24 volumi. De Carlo progetta per il Saggiatore anche una seconda collana, chiamata “Questioni di architettura” che però non vedrà mai la luce. Si veda il faldone Casa editrice “il Saggiatore”. Università luav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-atti/058, NPR037198.
- 3 G. De Carlo, *Che cos'è l'architettura*, p. 1. Università luav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-scritti/010, NPR041555.

poiché essendo in relazione con molti fatti esterni che vanno dall'ambiente naturale all'ambiente sociale e addirittura alla condizione civile, essa va considerata nella struttura più ampia in cui si inserisce, cioè in tutto l'arco di interventi che tendono a costituire l'organizzazione dello spazio per la società.⁴

I tre progetti non realizzati per tre città del mondo⁵, su cui la critica ha sorvolato, sono usati per riaprire delle questioni ma anche per insistere su tre possibili eredità dell'opera decarliana in seno al tema dell'autorialità, della progettualità e della scrittura. Si tratta di esperienze preziose non tanto per il proprio linguaggio, o per la propria forma, ma per essere delle strutture urbane che considerano le città come campo di evoluzione e di espansione dell'idea di architettura⁶; essi ci mostrano ancora oggi la necessità di ragionare su strutture più che su linguaggi abbandonando ogni interesse per lo stile e per la forma – per De Carlo «l'architettura non è un'arte figurativa»⁷ – in favore dell'uso potenziale che la società esercita sullo spazio. Il progetto di concorso per il Piano Regolatore Generale di Plovdiv del 1968 viene usato per ragionare sulla città come luogo d'esperienza; il progetto di concorso per il Museo di Salisburgo del 1986 per evidenziare la scrittura come strumento del processo progettuale per immaginare spazialità; il progetto per la Piazza della Mostra a Trento del 1990 per proporre idee per lo spazio aperto.

Plovdiv. La città come luogo di esperienza

Se nel progetto per la City Hall di Amsterdam del 1967 Giancarlo De Carlo cerca di costruire il *Fun Palace* di Cedric Price⁸, nella

4 Ivi, p. 3.

5 «Il titolo che ho proposto per la raccolta di questi miei scritti riprende dunque quello che era stato dato al libro di Vittorini quella sera. Solo una proposizione è stata aggiunta per avvertire che il suo significato è tutt'altro, che la mia veduta è dall'interno». G. De Carlo, *Introduzione*, in Id., *Nelle città del mondo*, Marsilio, Venezia 1995, p. 14. Cfr. anche «Rassegna di architettura e urbanistica», 88, 1996.

6 Cfr. P. Geddes, *Città in evoluzione* (1915), il Saggiatore, Milano 1970.

7 G. De Carlo, *Che cos'è l'architettura*, cit., p. 1.

8 Cfr. G. De Carlo, *City Hall, Amsterdam*, 1967. Università luav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-pro/035.

proposta per il Piano Regolatore Generale di Plovdiv del 1969 la struttura derivata dal progetto dell'architetto inglese viene sciolta e espansa in tutta la città per ospitare la vita della comunità.

Il piano viene redatto da De Carlo su invito di Pierre Vago, presidente dell'Union International des architectes. Il Consiglio municipale chiede da bando la conservazione e la valorizzazione del paesaggio urbano della città e la messa a punto di un progetto di urbanizzazione del centro capace di mettere in armonia le tendenze architettoniche moderne con la storia. Alcuni appunti riportati da De Carlo sul retro della relazione della giuria sono quel che ci rimane di scritto su questo progetto che arriva terzo al concorso proprio per il messaggio che voleva portare:

La critica fondamentale è che il progetto è sperimentale e che non offre una visione formale complessiva del nuovo centro di Plovdiv. Mi rallegro che questo sia stato capito perché era proprio quello che volevo ottenere. Che cosa significa dare una visione formale complessiva di una città per un periodo di tempo di almeno 15 anni? Significa costringere un organismo vivo come è la città a essere una configurazione decisa prima, senza tenere conto che i cambiamenti che avverranno sono oggi imprevedibili.⁹

Il piano è interamente contenuto dentro grandi tavole – simili a quelle del progetto per la *Nagele Grid* (1959) di Aldo van Eyck¹⁰ – che raccolgono, oltre a diagrammi e disegni tecnici di progetto, il metodo di lettura e di lavoro di De Carlo che qui cerca di portare all'interno del disegno, tramite la fotografia e le parole, la vita che abita gli spazi vasti della città e dell'architettura. Nel piano di

9 Appunti di Giancarlo De Carlo sul retro del *Programme de la conférence nationale d'examination les resultats du concours international d'urbanisation du centre de la ville de Plovdiv*, 5-6 dicembre 1968. Università luav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-atti/065, NPRO57135.

10 Cfr. M. Risselada, D. van den Heuvel (a cura di), *Team 10. In Search of a Utopia of the Present, 1953-1981*, Nai, Rotterdam 2006, pp. 58-59.

Plovdiv emerge innanzitutto un approccio narrativo del lavoro e della progettazione ormai dimenticato, ma che andrebbe recuperato. Ciò che prosegue la sua corsa verso il futuro, in questo caso, non è tanto l'oggetto o il linguaggio, quanto il metodo stesso, il processo progettuale adottato da De Carlo si fonda su tre principi chiave: «Studio scientifico della situazione attuale e delle prospettive di sviluppo; definizione delle linee principali di azione per controllare lo sviluppo macroscopico; definizione di una struttura o di un sistema che renda possibile la libera esperienza della collettività»¹¹.

Il piano prevede la costruzione di una rete urbana che sia al tempo stesso architettura e città¹², per far sì che gli interventi singoli possano sviluppare delle aree di influenza ovvero “fare scuola” nel modo di progettare lo spazio, lasciando quindi un'eredità alla città e non solo un progetto specifico e concluso. Nella tavola intitolata *La ville comme lieux d'expérience* De Carlo scrive:

Dans la ville contemporaine l'expérience est limitée [...]. Pourtant la technologie dont nous disposons offre des possibilités innombrables pour la réalisation de systèmes d'activités complexes favorisant la communication humaine, de perspectives ouvertes et surprenantes, d'intersections fréquentes entre un domaine public vraiment public et des domaines privés vraiment privés.¹³

11 Appunti di Giancarlo De Carlo sul retro del *Programme de la conférence nationale d'examen les résultats du concours international d'urbanisation du centre de la ville de Plovdiv*, cit.

12 In quegli anni i membri del Team 10 stanno lavorando, in altri contesti, a progetti per strutture urbane: Candilis-Josic-Woods redigono il progetto, non realizzato, per il Frankfurt Römerberg (1963), Alison e Peter Smithson realizzano The Economist Building a Londra (1959-1964) scavando un vuoto dentro la città, Stefan Weverka partecipa al concorso per la Ruhwald di Berlino (1965), Van den Broek e Bakema a quello per riprogettare il centro di Tel Aviv (1962). Cfr. in particolare il capitolo *Between Understatement and Overdesign*, in M. Risselada, D. van den Heuvel (a cura di), *Team 10*, cit., pp. 121-140.

13 Cfr. la tavola di progetto intitolata *La ville comme lieu d'expérience*. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-pro/041/11, NPR024906.

Grazie al progetto che salda insieme architettura e urbanistica, l'autore non vuole *imporre* ma tenere di mettere in potenziale le relazioni sopite della città «multiplier les intersection entre privé et public»¹⁴, senza rinunciare né alla tecnologia né alla storia: «Un nouveau graphe représentant un nouveau système de mouvement sélectif et global servant de base à la reorganisation des activités»¹⁵. Nella tavola intitolata *Preservation Kolarov-Daskalov-Kapana* De Carlo anticipa il tema della *preservation*¹⁶; i sistemi di movimento sono pensati per rendere possibile delle scelte all'interno della città, come si può studiare nella tavola intitolata *System de mouvement/organisations des activités*; il progetto è pensato per essere costruito in fasi successive per sfruttare la possibilità della modifica dei contesti, sociali e politici, e questo è per De Carlo il senso di un Piano Regolatore Generale:

Le programme de phases que l'on vient d'esquisser a seulement l'intention d'orienter les premiers mouvements de l'administration de la ville sur la voie de la réalisation du plan. Dès que les premières opérations seront accomplies la situation aura été modifiée par les réactions, à l'heure actuelle imprévisibles, qu'elles auront déclenchées. Un plan d'urbanisme n'est pas un dessin, ni une décision impérative: c'est un procès qui se développe par lui-même, à travers une confrontation dialectique entre objectifs politiques, propos techniques et volonté de la communauté.¹⁷

Nella tavola *Interview a Plovdiv*, che qui usiamo come conclusione e come lascito principale di questo progetto, De Carlo riporta i punti salienti delle interviste condotte in città con le istituzioni culturali, i lavoratori delle fabbriche e gli studenti, organizzandole in quattro campi – *activités, paysage, forme, circulation* – da cui

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

16 Cfr. R. Koolhaas, *Preservation is Overtaking Us*, Columbia Books on Architecture and the City, New York 2014.

17 G. De Carlo, *Phases*. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-pro/041/16, NPR024911.

dipartono come dei raggi le parole dette. Il risultato è un disegno in cui quattro grandi stelle danno delle indicazioni sulla città futura, delle direzioni di movimento del progetto non tanto e non solo per disegnare la sua configurazione specifica ma anche per continuare a pensarlo, a idearlo, a rivedere i suoi assunti. Leggendo la tavola, che, come le precedenti, si dimostra essere un meccanismo narrativo, si nota come i desideri espressi e alcuni temi di lavoro siano ancora attuali e per certi versi inevasi. La città contemporanea, la cui «costruzione è un processo»¹⁸, necessita allora di strutture che siano non solo figure aperte ma anche e soprattutto ragionamenti da proseguire, da discutere, per tenere vivo il dibattito sulla città.

Salisburgo. Immaginare spazialità

Nel progetto di concorso per il Museo di Salisburgo redatto nel 1986, De Carlo vuole progettare una «meraviglia»¹⁹. La vicenda è documentata nell'Archivio Progetti Iuav in tavole di progetto, le fotografie del sopralluogo e quelle del modello, una relazione e alcuni fogli di appunti. Il faldone d'archivio in cui sono conservati tali appunti si apre con una lettera in cui l'autore si rammarica per non essere riuscito a terminare il progetto scusandosi per l'accaduto con gli organizzatori²⁰. Siamo quindi di fronte a

18 Appunti di Giancarlo De Carlo sul retro del *Programme de la conférence nationale d'examination les resultats du concours international d'urbanisation du centre de la ville de Plovdiv*, cit.

19 G. De Carlo, *Museo a Salisburgo. Milano, aprile 1989*, p. 26. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-pro/097/4, NPR39881. Il testo della lettera è in parte pubblicato in G. De Carlo, *A Salisburgo con la mente a un progetto*, in Id., *Nelle città del mondo*, Marsilio, Venezia 1995, pp. 162-169 e in R. Capezuto, *La montagna nel museo. Soluzioni a confronto*, «Lotus», 70, 1990, pp. 94-110. Al concorso sono invitati, oltre a De Carlo, Gerhard Garsenauer, Hans Hollein, Jean Nouvel e James Stirling, sostituito in corso d'opera da Josef Paul Kleihues. Sul progetto si veda anche B. Zucchi, *Out of the Ground into the Light. Competition for Salzburg Landesmuseum 1988*, in Id., *Giancarlo De Carlo*, Butterworth-Heinemann, Linacre House, Jordan Hill, Oxford 1992, pp. 143-149.

20 «I am very sorry to tell you that for very personal reasons I won't be able to be in the condition of getting to an end the project for the competition Wettbewer Bahnhofvorplatz». G. De Carlo, *Lettera a Dipl. Ing. G. Doblhamer*, 10 ottobre 1986. Università Iuav di Venezia,

un'architettura non conclusa ma che una volta aperta ci indica un metodo di lavoro incentrato sullo strumento della scrittura.

La relazione, che coincide con l'impostazione del processo, è articolata in tre capitoli: *L'incontro col luogo*; *Una lettera programma*; *La descrizione del progetto*. De Carlo dedica il primo capitolo al racconto della sua modalità di lavoro, soffermandosi sull'attraversamento fisico della città, sulle tentazioni che ha esercitato su di lui, sulla modalità di coinvolgimento dei suoi collaboratori cui chiede di progettare divertendosi. Per lui Salisburgo è un luogo d'affezione, ma quando si palesa la possibilità di farci un progetto il suo rapporto con essa cambia, diventando più complesso e profondo.

Come sempre mi capita quando debbo fare un progetto, sono stato preso da una incontenibile curiosità per il luogo dove debbo farlo. Così ho cominciato a osservare la città da tutti i possibili punti di vista – letteralmente a circuirlo – cercando di capire quali siano i rapporti che intercorrono tra il suo insieme (o, piuttosto, i diversi insiemi che rivela secondo come la sia osserva) e le sue varie parti.²¹

Il cuore del processo è la *lettera programma* che De Carlo scrive per immaginare le future spazialità del progetto. Il protagonista della lettura del contesto è il corpo, che si muove per le vie della città e nel suo ambiente, ma è la scrittura che è chiamata davvero a disegnare. E infatti la metafora che regge la struttura è di provenienza letteraria e desunta dall'architetto dalla visita al museo di storia della città. De Carlo immagina una concatenazione di spazi

le varie parti della concatenazione saranno diverse essendo corrispondenti ai vari tempi della storia che raccontano; ogni parte sarà connessa alle altre parti attraverso percorsi, che saranno gallerie, canalizzazioni, tubi, ascensori, ecc... Ogni parte sarà come una concrezione di varie subparti piccole, che si forma

Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-atti/106, NPR037129.

21 G. De Carlo, *Museo a Salisburgo. Milano, aprile 1989*, cit., p. 1.

attorno a una subparte grande; essendo le subparti piccole complementari (commenti, storiette laterali, note a margine) della subparte grande (episodio della storia che il Museo racconta).²²

Una lunga sezione racconta il senso dell'operazione²³, ovvero l'intenzione di De Carlo di far sì che la città esistente proceda dentro l'ambiente che lo ospita, nel «ventre della collina»²⁴. Se da un lato lo scavo sotterraneo era una delle richieste della committenza, dall'altro De Carlo cerca di portare alle estreme conseguenze tale desiderio disegnando una sequenza articolata di cupole d'oro dentro la roccia. Paradossalmente il riferimento visivo che De Carlo convoca proviene da una città altra e da un'architettura visitata durante i suoi viaggi, si tratta della sequenza di cupole e campanili della basilica di S. Antonio di Padova. Come il suo avversario Aldo Rossi, che della stessa città sottolinea il ruolo urbano del Palazzo della Ragione, De Carlo guarda a un monumento ma non per confermarlo, come fa Rossi, bensì per evolverlo, per vederci la possibilità di una nuova spazialità da traghettare nel futuro. Quelle cupole viste a Padova diventano quindi cupole a doppia calotta, una struttura di scavo nella roccia. Dentro le intercapedini corrono impianti e tecnologie per proiettare scene in movimento nella superficie leggera degli intradossi, ma vi circola anche l'aria per la ventilazione naturale, dall'alto arriva la luce naturale e artificiale come in una collana di Pantheon. Questo susseguirsi di cavità differenti è progettato dall'autore per disegnare un'avventura in città, la stessa descritta nel suo sopralluogo, e parla infatti di doppio ingresso, uno in alto e uno in basso, di scorciatoie per saltare le tappe, di tagli in verticale e orizzontale per raggiungere gli estremi distanti della collina, confermando questa configurazione tramite un grande disegno assonometrico²⁵.

²² *Ibid.*

²³ Cfr. la tavola di progetto *Sezione*. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-pro/97/2/11, NPR053775.

²⁴ G. De Carlo, *Museo a Salisburgo. Milano, aprile 1989*, cit., p. 16.

²⁵ Cfr. la tavola di progetto *Axonometric*. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-pro/097/1/10, NPR024592.

Trento. Un'idea di piazza

Il progetto per la Piazza della Mostra di Trento è redatto da De Carlo nel 1990 con la collaborazione di Maddalena Ferrara, Antonio Troisi e Paolo Bonvini, il consulente strutturale è Giuseppe Carniello, su incarico del sindaco Adriano Goio e dell'Assessore all'Urbanistica Claudio Visintainer.

La relazione di progetto è organizzata in tre capitoli più quattro appendici tecniche. Il primo capitolo è *Una definizione dell'idea di piazza*, il secondo *Se la Piazza della Mostra è attualmente una vera piazza*, il terzo *La descrizione degli interventi proposti dal Progetto*, a sua volta articolato in *Interventi sul tessuto circostante*, *interventi nel sottosuolo*, *interventi sulla superficie della Piazza*.

Il progetto prende le mosse dalla richiesta del Comune di re-identificare il centro cittadino con un monumento che si trova al suo interno, il Castello, ma che continua a esserle estraneo. Il traffico automobilistico non è in un primo momento assunto come causa di questo rapporto mancato, sul tavolo c'è invece un ragionamento che mette al centro lo spazio, in particolare l'aperto della piazza²⁶. De Carlo capisce che il Castello non è parte della città perché costruito al suo interno come «presenza antagonista»²⁷, il risultato è una piazza che «continua a essere disertata».²⁸

Le città si possono leggere come insiemi di contesti, costituiti di spazi edificati e spazi aperti, connessi tra loro da stringenti rapporti di corrispondenza. Ogni contesto è diverso da tutti gli altri perché diverso è il suo rapporto di corrispondenza tra lo spazio aperto che lo anima e le sequenze di edifici che si affacciano alle sue sponde.²⁹

E ancora:

²⁶ Cfr. G. De Carlo, *Hanno ancora senso le piazze, e per chi?*, «Spazio e Società | Space&Society», 42, aprile-giugno 1988, pp. 4-5.

²⁷ G. De Carlo, *Relazione*, p. 6. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-pro/100/5, NPR39883, p. 6.

²⁸ *Ivi*, p. 8.

²⁹ *Ivi*, p. 1.

Tra i vari contesti che compongono una città quelli che si articolano alle piazze sono del tutto particolari e anche eccezionali, se non altro perché meno frequenti di quelli che si articolano alle strade o a giardini o altri vuoti urbani più o meno definiti. Sono contesti formati da concatenazioni di edifici che si affacciano su spazi aperti.³⁰

Il progetto è pensato da De Carlo per esercitare la propria azione in due modi: capacità diretta di trasformazione tramite la nuova galleria e la riconfigurazione della piazza; capacità di esercitare sollecitazioni generatrici di altre azioni da condurre con altri strumenti, per gli interventi sul tessuto circostante.

Quando l'autore si addentra nella descrizione degli interventi non inizia dal progetto in sé ma dal contesto, ovvero da quegli effetti che retroattivamente, se costruito, potrebbe avere nelle sue vicinanze e a livello del sistema urbano. Sono interventi non strettamente necessari per la riuscita della galleria e della piazza, bensì «commenti» per agganciarlo nel miglior mondo alla città. Di nuovo, il protagonista del progetto non è l'architettura, sola sulla scena, ma lo spazio e l'apertura di possibilità future: De Carlo attrezza il progetto in modo che possa proseguire la sua evoluzione anche senza di lui, in mano all'amministrazione, con strumenti e modi diversi.

Per questa serie di considerazioni l'ipotesi di intervento che ha finito col profilarsi è stata quella che bisognava riprogettare la configurazione della Piazza con l'obiettivo di farla diventare un vero contesto urbano e cioè uno spazio significativo dove le energie dell'intorno confluiscono, si qualificano ulteriormente rigenerandosi e infine vengono restituite verso le direzioni da cui sono arrivate.³¹

Il primo intervento che viene raccontato, sempre all'interno della relazione, è quello nel sottosuolo che ha l'obiettivo non tanto dell'eliminazione del traffico ma del «suo dirottamento su canali

³⁰ Ivi, p. 2.

³¹ Ivi, p. 10.

che non sovvertono l'equilibrio urbano»³². La galleria viene progettata non come infrastruttura tecnica ma come vero luogo e pezzo di città, uno dei traguardi era che «la Galleria fosse realizzata come un manufatto da considerare – come forse una volta accadeva – un “artefatto”. In altre parole, che la Galleria diventasse uno spazio significativo per la sua intrinseca qualità tecnica e per la sua qualità architettonica»³³.

Sopra alla galleria, come in un meccanismo di rispecchiamento, sta una piazza fatta di una sequenza di spazi minori legati tra loro da cordoli, che l'autore disegna come miniatura della sezione della galleria, consegnando a un dettaglio il ruolo di costruire parte dell'urbanità del progetto «come fanno le modanature negli edifici rinascimentali»³⁴. Si tratta di una piazza-paesaggio, dove i corpi che la abitano attraversano pendenze ma anche spazi di quiete³⁵. De Carlo si lascia andare a una descrizione dello spazio che le persone vedrebbero frequentando la Piazza, raccontando di una scena quotidiana che sarebbe potuta avvenire, e conclude dicendo che

La nuova Piazza, solo quando sarà popolata e comincerà a essere consumata dal tempo e dall'uso, diventerà una nuova piazza. Per ora si può solo riconoscere nel disegno l'esistenza di una “condizione” e di una disseminazione di “provocazioni” che agiranno come catalizzatori di un incontro, scambio, comunicazione tra la gente.³⁶

³² Ivi, p. 18.

³³ Ivi, pp. 20-21.

³⁴ Ivi, p. 31.

³⁵ «Senza luoghi a bassa vitalità forse i luoghi ad alta vitalità diventano fastidiosi e insolenti; senza luoghi ad alta vitalità i luoghi a bassa vitalità diventano morti. Perciò, discutendo di città, sarebbe bene concentrarsi sui modi in cui le situazioni si mettono in relazione tra loro piuttosto che sulle situazioni stesse. [...] Quello che conta [...] è il modo in cui i diversi luoghi urbani sono distribuiti lungo le variabili scale di intensità tese tra i due estremi; o, in altre parole, come sono mescolati, avvicinati, giustapposti, sovrapposti, contrapposti – nel tessuto urbano – luoghi ad alta, media, bassa, vitalità: l'attività e la quiete». G. De Carlo, *Tre note per un laboratorio di architettura*, in Id., *Nelle città del mondo*, cit., p. 126.

³⁶ G. De Carlo, *Relazione*, cit., p. 32.

Tre eredità

Nella *Introduction to Rensselaer Lecture* tenuta nel 1967 negli Stati Uniti, De Carlo interpreta e suddivide l'architettura in due campi diversi, schematicismo e monumentalità, lanciando a entrambi un duro attacco. L'autore parla di un'alternativa che consiste in una visione d'insieme, definita a fine carriera *cosmogonica*³⁷, che un progetto può assumere, ponendosi intrinsecamente come critico, quando non sussiste differenza tra l'architettura e l'urbanistica:

I think that in order to confront the problems of the physical environment we must first of all discard the position of intellectual superiority (I would say symmetrically: practical inferiority) architects have too long held. Secondly, we must consider the problem of the environment in its wholeness. The region, the city, the buildings, the streets and so forth are only parts of the environment: the whole environment is all these parts plus other parts plus the people living and acting in each of these parts.³⁸

L'intenzione di osservare l'ambiente nel suo insieme accomuna i tre progetti studiati, che consegnano tre forme di eredità dell'opera decarliana. Una prima eredità è inscritta nel tema dell'autorialità. Il progetto è inteso come campo di espansione della disciplina architettonica, non come ulteriore prova dei suoi assunti, come conferma dello status quo o come necessità assoluta di costruzione, ma il punto è usarlo come verifica e formulazione di idee sullo spazio fisico tridimensionale da mettere poi in misura. Una seconda eredità riguarda invece lo strumentario del progettista, nel quale entra lo strumento della scrittura come forza viva in grado di dare forma all'immaginario prima di qualsiasi disegno. Lo abbiamo a Plovdiv nelle tavole scritte, a Salisburgo con la lettera programma, a Trento con la relazione di progetto; De Carlo usa

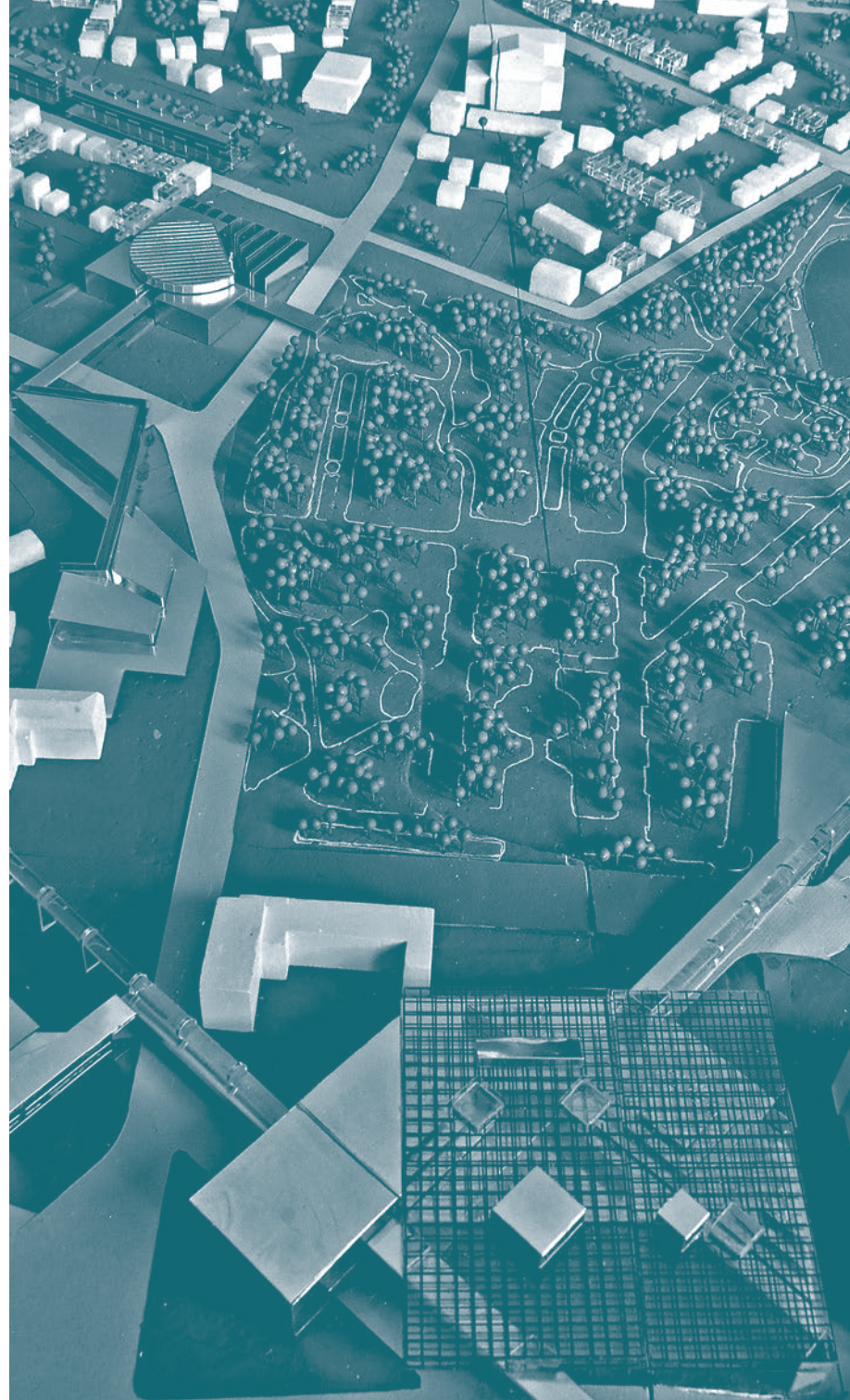
la scrittura per pensare lo spazio, per far sorgere nuove idee e per mettere in gioco, sempre e comunque, una dimensione critica, senza mai considerare l'architettura e l'urbanistica come risoluzione di un caso specifico. L'uso della parola scritta è per De Carlo il modo di aprire la disciplina, andare ai suoi principi per metterli in crisi e riprogettarli da dentro. Infine, una terza eredità riguarda il tema della progettualità. I tre progetti, seppur distanti nel tempo, non istituiscono un discorso di stile, se uno stile c'è esso punta alla destituzione di ogni linguaggio in favore dell'uso potenziale che la società potrebbe esercitare sullo spazio³⁹. Anche quando appare una figurazione, come nel caso di Salisburgo, la meta non è la messa a punto di tracciati chiusi ma la predisposizione di urbanità, ovvero di strutture aperte che siano disponibili ad accogliere la società e i suoi movimenti, presenti e futuri.

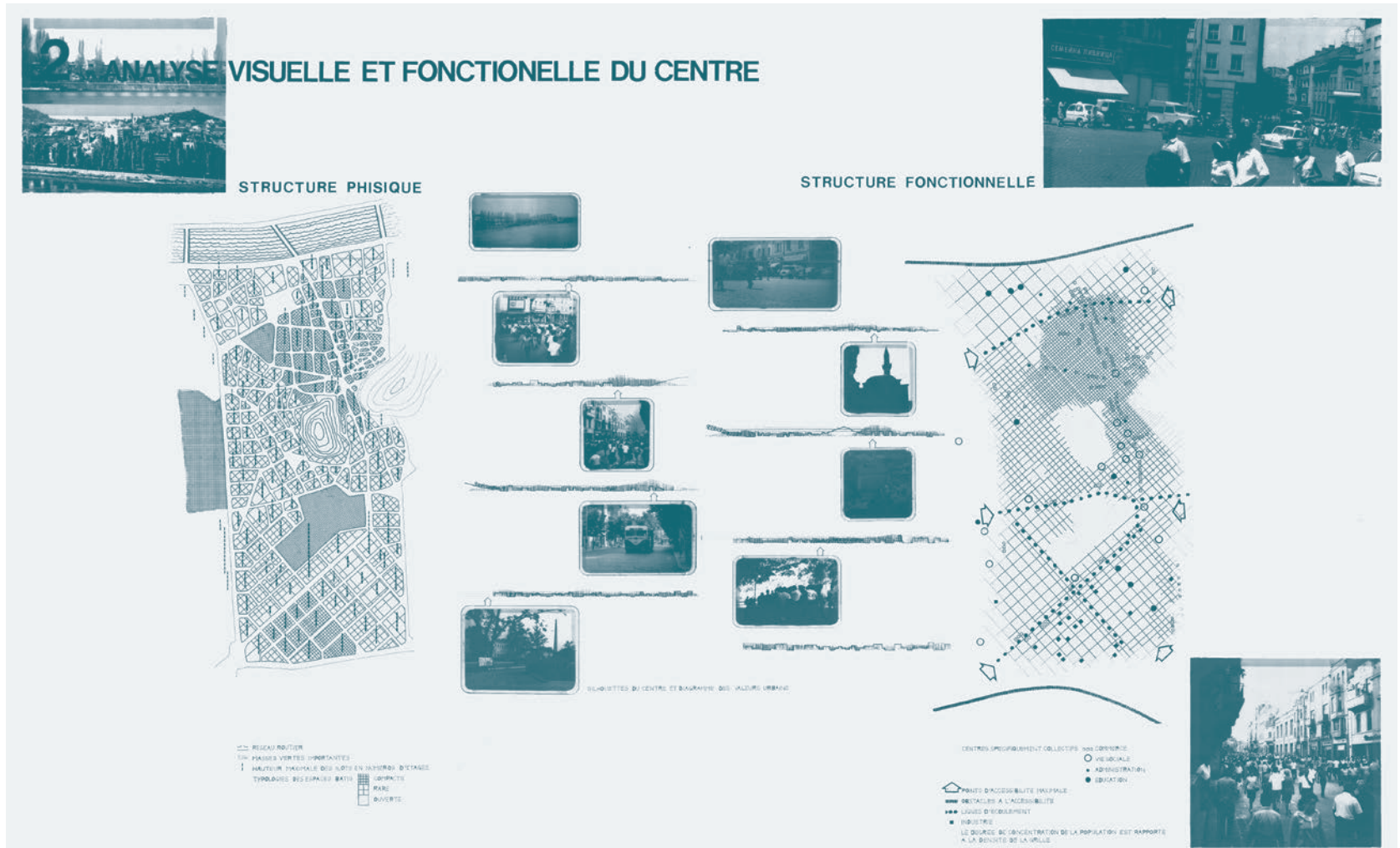
39 Lo studio Oma sembra oggi raccogliere questa eredità con il suo progetto Simone Veil Bridge realizzato a Bordeaux nel 2024. «The bridge provides a new linear public space for the city. It abandons any interest in style, form, and structural expression in favor of a commitment to performance and an interest in potential use by the people of Bordeaux. [...] The Simone Veil Bridge rejects the current obsession with bridges as triumphant feats of engineering or aesthetic statements and recovers their dynamic urban character, to look for an alternative definition of what a twenty-first-century bridge could be», disponibile online (www.oma.com/projects/simone-veil-bridge).

37 Cfr. G. De Carlo, *La città e il territorio*, cit.

38 G. De Carlo, *Introduction to Rensselaer Lecture*, dicembre 1967, p. 3, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo De Carlo, De Carlo-scritti/086, NPRO41647.

**Plovdiv. Concorso per
il Piano Regolatore Generale, 1968**





Giancarlo De Carlo, collaboratore Fabrizio Spirito, *Plovdiv. Concorso per il Piano Regolatore Generale*, 1968. Tavola 2: *Analyse visuelle et fonctionnelle du centre*, inchiostro di china, retini, pennarello su carta da lucido, 90 × 140 cm. De Carlo-pro/041/07, NPR024902. Alla pagina precedente: *Modello del progetto di Giancarlo De Carlo per il piano di Plovdiv in Bulgaria*. Casali 1.fot/1/483/02, NPR037822.

3 LES DESAVANTAGES DU MODELE ACTUEL

BIEN QUE LE MODELE ACTUEL PRESENTE PLUSIEURS AVANTAGES - CLARTE, VIGUEUR, SELECTIVITE - IL MANIFESTE AUSSI DES NOMBREUX DESAVANTAGES QUE SEUL UNE PREVOYANTE REORGANISATION DU CENTRE PEUT BALANCER. L'ACROISSEMENT DE LA POPULATION, L'ESSOR ECONOMIQUE, L'EXPANSION TECHNOLOGIQUE ET SURTOUT L'INEVITABLE MULTIPLICATION DES VOITURES ENTRAINERONT DES PROBLEMES DE CONGESTION PHYSIQUE ET FORMELLE D'EXTREME GRAVITE.



UN SYSTEME DE RELATIONS LINEAIRES DEPRUVE DE COMPLEXITE, QUI PRODUIS L'AUTOTROPISME DE CHAQUE PARTIE DE LA VILLE, ATAVIST LA VIE SOCIALE, MONOTONE LE MILIEU ARCHITECTURAL.



UN RESEAU DE ROUTES PREVU POUR L'ECOLEMENT PERIPHERIQUE DU TRAFIC ET QUI NEANMOINS LE CANALISE VERS LE CENTRE JOUANT UN ROLE D'AMORTISSEUR, DANS LE SYSTEME.



UNE CENTRALISATION EXALTEE DU CENTRE QUI ENTRAINE SATURABILISATION ET PAR CONSEQUENT LA SUBSTITUTION DES STRUCTURES BATIS ET L'EROSION DE L'ECHILLE EXISTANTE.



UNE DISTRIBUTION PAR CUSPIDES DES VALEURS SOCIOECONOMIQUES ET FORMELLES QUI CREE DES AIRES DE DEPRESSION ENTRE LE CENTRE ET LES QUARTIERS EXTERIEURS.



UNE CONFIGURATION PERMISE QUI FORME UN BARRAGE ENTRE LA VILLE ET LE POUSSAGE.

LES CHARMES MENACES

PLOVDIV EST DOUE DE CHARMES QUI DEVIENNENT DE PLUS EN PLUS RARES DANS LES VILLES CONTEMPORAINES.



LES HOMMES QUI DE PROMENENT, CAUSENT, ACHETENT, VENDENT... DANS LES RUES - SPECTATEURS ET ACTEURS DE LA VIE SOCIALE - SONT UN INGREDIENT FONDAMENTAL DANS L'ORGANISATION DE L'ESPACE PHYSIQUE.



UN EQUILIBRE OSCILLANT ENTRE ACCORD ET CONTRAIRE REELLE LES ELEMENTS NATURELS AUX ELEMENTS BATIS.



TOUT EN EVITANT L'ENFER DES VOIES-ARABES, LE TISSU DE PLOVDIV EST PARSEME DE JARDINS. ON PEUT ETRE DANS LA VERDURE AVANT LA SECURITE RASSURANTE DES ESPACES BATIS, DANS LES ESPACES BATIS AVANT LA SECURITE RASSURANTE DE LA VERDURE.

LES MENACES AUX AGUETS

LA MULTIPLICATION DES VOITURES MENACE D'EFFACER LA VIE SOCIALE

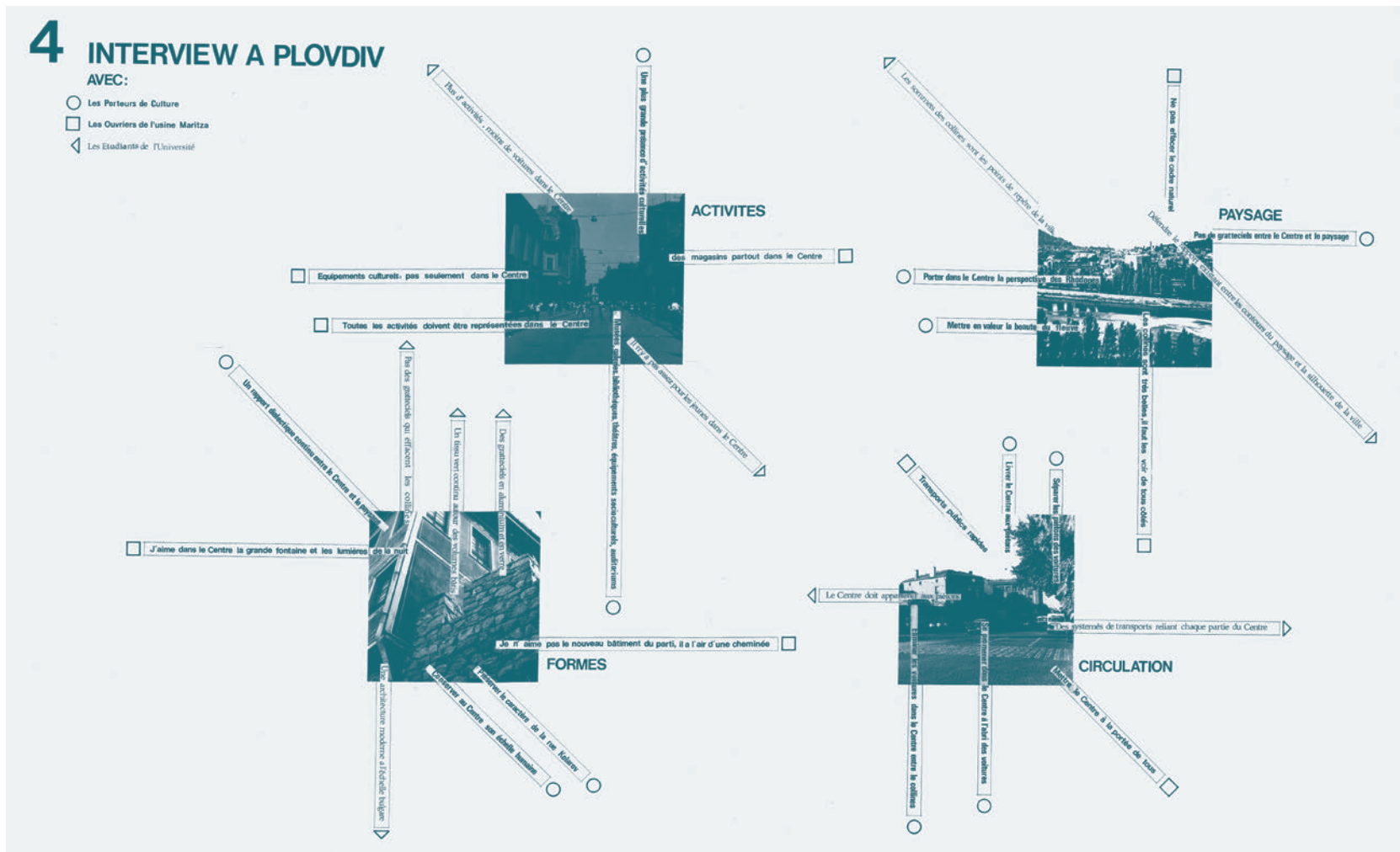


L'EXPANSION DE LA VILLE ET LA TERTIARISATION DU CENTRE MENACENT L'EQUILIBRE EXISTANT ENTRE LE CADRE NATUREL ET LE TISSU BATI.



LES RAISONS DU BATHMENT L'EMPORTENT SUR LES RAISONS DES HOMMES.

Giancarlo De Carlo, collaboratore Fabrizio Spirito, *Plovdiv. Concorso per il Piano Regolatore Generale*, 1968. Tavola 3: *Les desavantages du modele actuel*, inchiostro di china, retini, pennarello su carta da lucido, 90 x 140 cm. De Carlo-pro/041/08, NPR024903.



Giancarlo De Carlo, collaboratore Fabrizio Spirito, *Plovdiv. Concorso per il Piano Regolatore Generale*, 1968. Tavola 4: *Interview a Plovdiv*, inchiostro di china su carta da lucido, 89 × 138 cm. De Carlo-pro/041/09, NPR024904.

6 LA VILLE COMME LIEU D'EXPERIENCE

LA VILLE SE PLACE DANS LE TERRITOIRE COMME UN SOMMET DE COMMUNICATION HUMAINE, C'EST DANS LA VILLE QUE LES DOMAINES PRIVES ET LES DOMAINES PUBLICS ENTRENT EN CONTACT ET ENGENDRENT LA POTENTIALITE D'EXPERIENCE LA PLUS INTENSE. UN PLAN D'URBANISME A LE BUT D'ACTUALISER AU MAXIMUM CETTE POTENTIALITE: C'EST-A-DIRE: MULTIPLIER LES INTERSECTIONS ENTRE PRIVE ET PUBLIC, TOUT EN PRESERVANT LEUR INTEGRITE.



DANS LA VILLE CONTEMPORAINE L'EXPERIENCE EST LIMITEE: LES ACTIVITES SONT MECANIQUEMENT CLASSEES, LES PERSPECTIVES SONT BORNEES, LE PRIVE ET LE PUBLIC ETANT FAIBLEMENT CONCUS, LEURS INTERSECTIONS SONT LE PLUS POSSIBLE EVITEES.

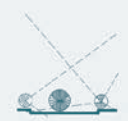
POURANT LA TECHNOLOGIE DONT NOUS DISPOSONS OFFRE DES POSSIBILITES INNOMBRABLES POUR LA REALISATION DE SYSTEMES D'ACTIVITES COMPLEXES FAVORISANT LA COMMUNICATION HUMAINE, DE PERSPECTIVES OUVERTES ET SURPRENANTES, D'INTERSECTIONS FREQUENTES ENTRE UN DOMAINE PUBLIC VRAIMENT PUBLIC ET DES DOMAINES PRIVES VRAIMENT PRIVES.



DES STRUCTURES CONVENTIONNELLES DONNENT LIEU A DES ESPACES CLOS OU LES DIFFERENTES ACTIVITES SONT EN MEME TEMPS SEPARÉES ET EN CONFLIT. LES DIVERS SYSTEMES DE MOUVEMENT SE PLACENT DANS LA RUE, ISOLES ET SUPERPOSEES.



DES STRUCTURES CONVENTIONNELLES DONNENT LIEU A DES ESPACES CLOS OU L'EXPERIENCE PERCEPTIVE EST BORNEE ET MONOTONE. LES OCCASIONS DE COMMUNICATION SONT LIMITEES.

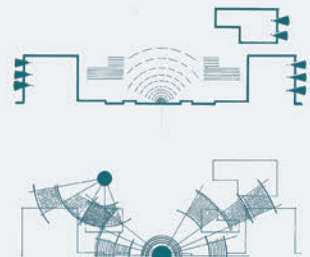


LES OCCASIONS D'EXPERIENCE FONCTIONNELLE ET VISUELLE SE DISPOSENT SURTOUT LE LONG DES SYSTEMES DE MOUVEMENT.

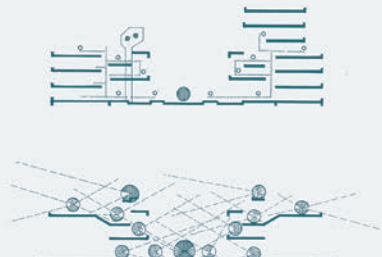
ON PEUT ISOLER DANS LA VILLE TROIS DIFFERENTS SYSTEMES DE MOUVEMENT: MOTORISE PUBLIC, MOTORISE PRIVE, PIETONS.

CHACQUE SYSTEME SE COMPOSE DE PLUSIEURS SOUS-SYSTEMES CORRESPONDANT A DES FONCTIONS SPECIFIQUES ET ENGENDRANT DES FORMES DISTINCTES.

LES TROIS DIFFERENTS SYSTEMES SONT ASSIMILABLES A TROIS DIFFERENTS GRAPHES QUI NEANMOINS ONT PLUSIEURS SOMMETS ET ARETES EN COMMUN. MAIS CES COINCIDENCES, RESULTAT D'UNE STRATIFICATION HISTORIQUE ET DE VISCOSITES TECHNIQUES, SONT CAUSE D'INNOMBRABLES TROUBLES QUI PARALYSENT LA VILLE ET RONGENT LA VIE DES COMMUNAUTES. IL FAUT ANALYSER CHACUN DES TROIS GRAPHES ET LES EMONDER DE TOUS LES SOMMETS ET ARETES QUI NE SONT PAS NECESSAIRES A LEUR SYSTEME. ON ARRIVERA A DES NOUVEAUX GRAPHES - PLUS ARBRES LES DEUX PREMIERS, PLUS FORTS LE TROISIEME - QUI, SUPERPOSES ET TORDUS, SORTIRONT UNE NOUVELLE CONFIGURATION DE SOMMETS ET ARETES, UN NOUVEAU GRAPHE REPRESENTANT UN NOUVEAU SYSTEME DE MOUVEMENT SELECTIF ET GLOBAL, SERVANT DE BASE A LA REORGANISATION DES ACTIVITES.



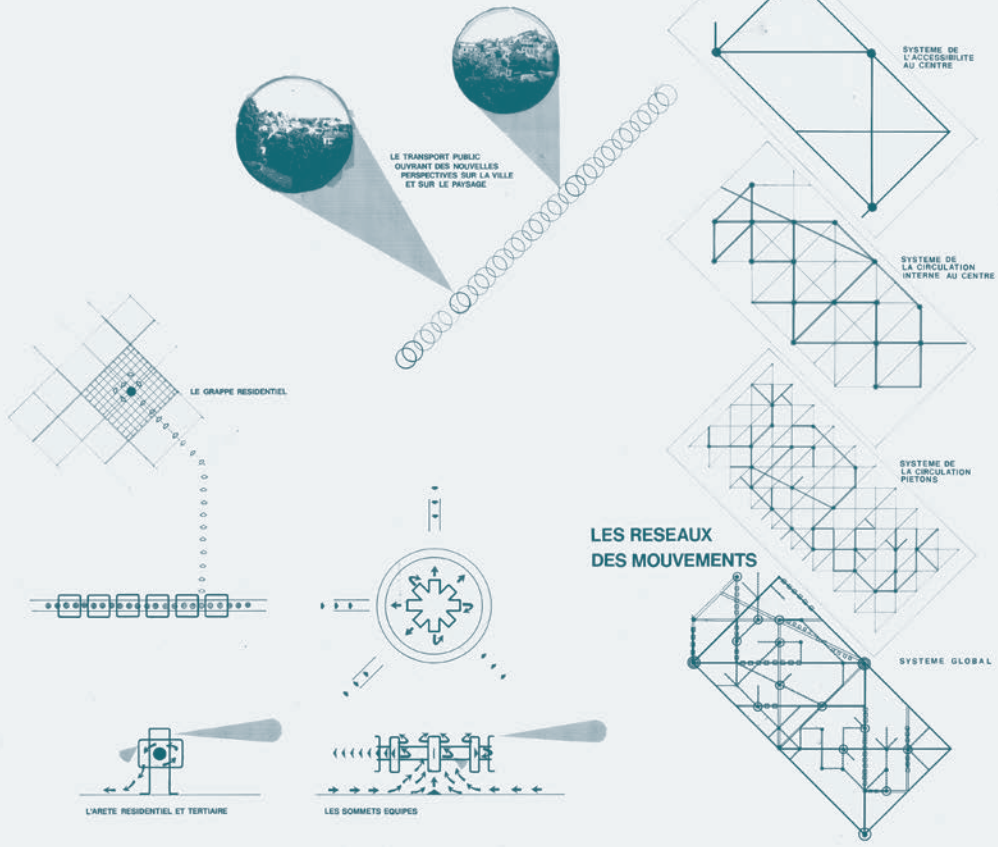
DES STRUCTURES NON CONVENTIONNELLES PEUVENT DONNER LIEU A DES ESPACES OUVERTS OU LES FONCTIONS SE DEPLOIENT CONTINUES ET SANS CONFLITS: LES SEGES DES DIVERS SYSTEMES DE MOUVEMENT SE RECALCULENT SANS BRISER LEURS INTERRELATIONS NECESSAIRES.



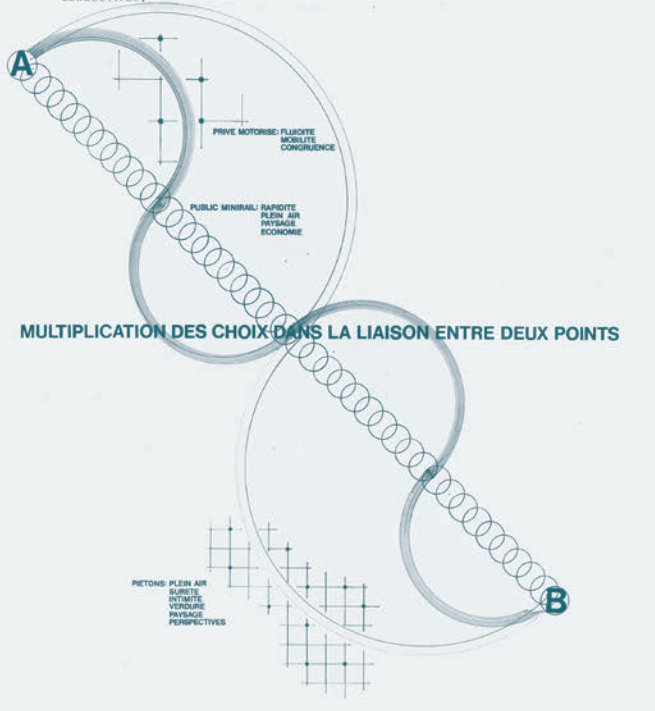
DES STRUCTURES NON CONVENTIONNELLES PEUVENT DONNER LIEU A DES ESPACES OUVERTS OU L'EXPERIENCE PERCEPTIVE DEVIENT RICHE ET STIMULANTE. LES OCCASIONS DE COMMUNICATION SONT MULTIPLIEES.

Giancarlo De Carlo, collaboratore Fabrizio Spirito, *Plovdiv. Concorso per il Piano Regolatore Generale*, 1968. Tavola 6: *La ville comme lieu d'experience*, inchiostro di china, retini e pennarello su carta da lucido, 87 x 140 cm. De Carlo-pro/O41/11, NPRO24906.

8 SYSTEMES DE MOUVEMENT / ORGANISATION DES ACTIVITES



L'ANALYSE DES TROIS SYSTEMES DE MOUVEMENT APPLIQUEE A LA REALITE ACTUELLE DU CENTRE PORTE A LA DEFINITION D'UN NOUVEAU SYSTEME GLOBAL REPRESENTABLE PAR UN GRAPHE FORTEMENT CONNEXE. SES ARETES ET SES SOMMETS PEUVENT ETRE CLASSES SELON LA QUANTITE DE COINCIDENCES, NECESSAIRES ET SUFFISANTES, QU'ILS PRESENTENT. LES ACTIVITES S'ORGANISENT SELON CETTE HIERARCHIE. DANS LES SOMMETS LES PLUS RICHES DE COINCIDENCES SE PLACENT LES ACTIVITES PLUS SPECIFIQUEMENT COLLECTIVES, LE LONG DES ARETES LES PLUS ALIMENTEES DE FLUX DIFFERENTS SYCHRONISENT LES ACTIVITES RESIDENTIELLES ET TERTIAIRES LES PLUS COMPLEXES, LE LONG DES ARETES, OU LES SUPERPOSITIONS ENTRE LES DIFFERENTS FLUX SONT MOINS INTENSES, PLACENT DES STRUCTURES RESIDENTIELLES PLUS SIMPLES, AINSI QUE DES BATIMENTS INDUSTRIELS AYANT UN CARACTERE FONCTIONNEL ET FORMEL APPROPRIE AU CENTRE DE LA VILLE. LES SURFACES ENTRE LES RAMIFICATIONS DU GRAPHE SERONT DESTINEES AUX GRAPPEES RESIDENTIELLES; GROUPEMENTS UNITAIRES DE MAISONS UNIFAMILIALES ORGANISES AUTOUR D'ESPACES VERTS EQUIPES. QUANT AUX TRANSPORTS, LA PRESQUE TOTALITE DU CENTRE EST LAISSEE AUX PIETONS, SAUF QUELQUE LIGNE FONDAMENTALE DESTINEE AU TRAFIC MOTORISE ET RELIEE AUX DIRECTRICES PRINCIPALES DU RESEAU ROUTIER ECOULANT LE LONG DU PERIMETRE DU CENTRE. UNE LIGNE DE MINIRAIL OFFRANT DES NOUVELLES PERSPECTIVES SUR LA VILLE ET SUR LE PAYSAGE, RELIE LES POINTS SAILLANTS DU CENTRE OU SE CONCENTRENT LES ACTIVITES PLUS SPECIFIQUEMENT COLLECTIVES.



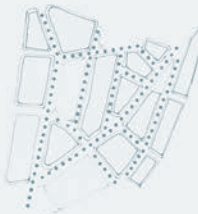
Giancarlo De Carlo, collaboratore Fabrizio Spirito, *Plovdiv. Concorso per il Piano Regolatore Generale*, 1968. Tavola 8: *Systemes de mouvement / organisation des activites*, inchiostro di china e pennarello su carta da lucido e poliestere, 89 x 130 cm. De Carlo-pro/041/13, NPR024908.

11 PRESERVATION KOLAROV-DASKALOV-KAPANA

LE CARACTERE DES RUES KOLAROV ET DASKALOV ET DU QUARTIER KAPANA DEVRA ETRE PRESERVE PAR UN PLAN DETAILLE D'ASSAINISSEMENT ET DE RESTAURATION QUI AURA LE BUT DE REMETTRE EN ETAT LES BATIMENTS TOUT EN CONSERVANT LEUR FACADES.



LA VILLE GARDE TOUTES LES EXPRESSIONS DE SON HISTOIRE



Giancarlo De Carlo, collaboratore Fabrizio Spirito, *Plovdiv. Concorso per il Piano Regolatore Generale*, 1968. Tavola 11: *Preservation Kolarov-Daskalov-Kapana*, inchiostro di china, retini e pennarello su carta da lucido, 90 × 146 cm. De Carlo-pro/041/15, NPR024910.

PHASES

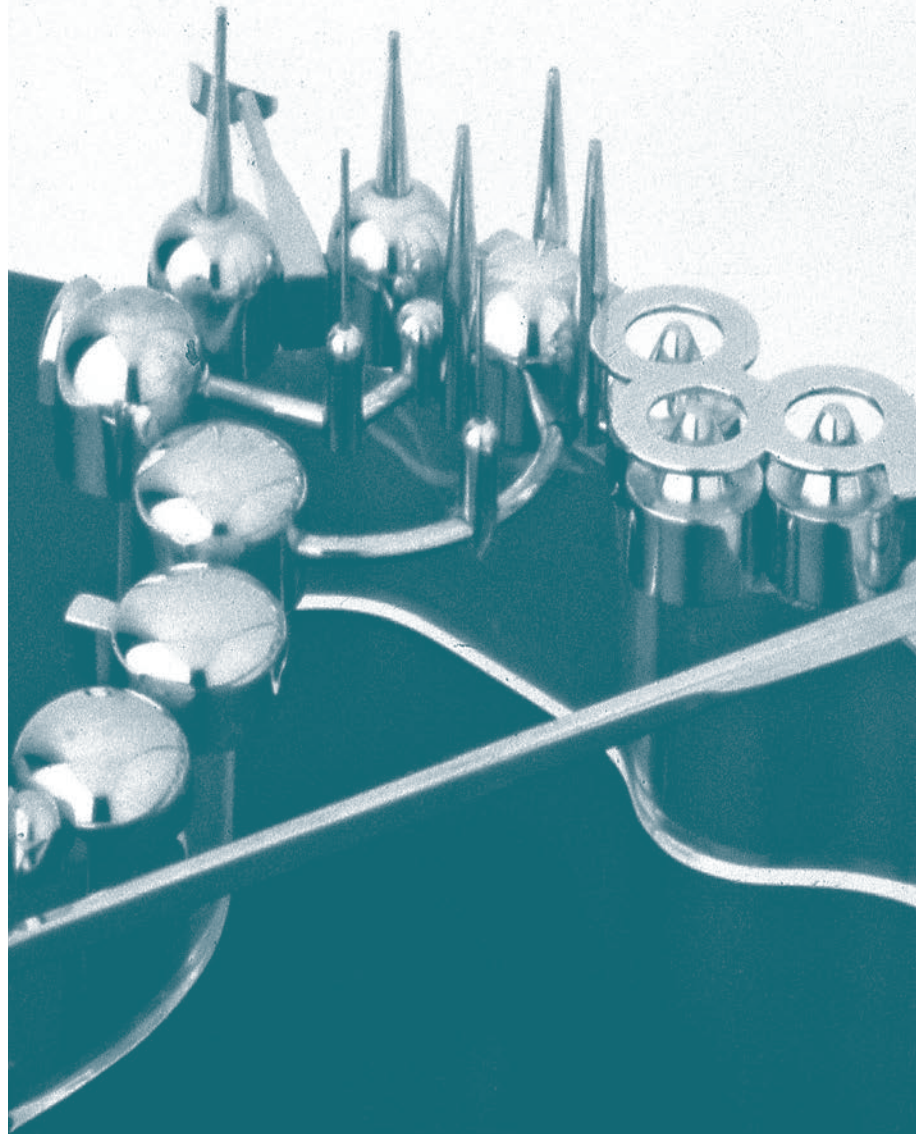


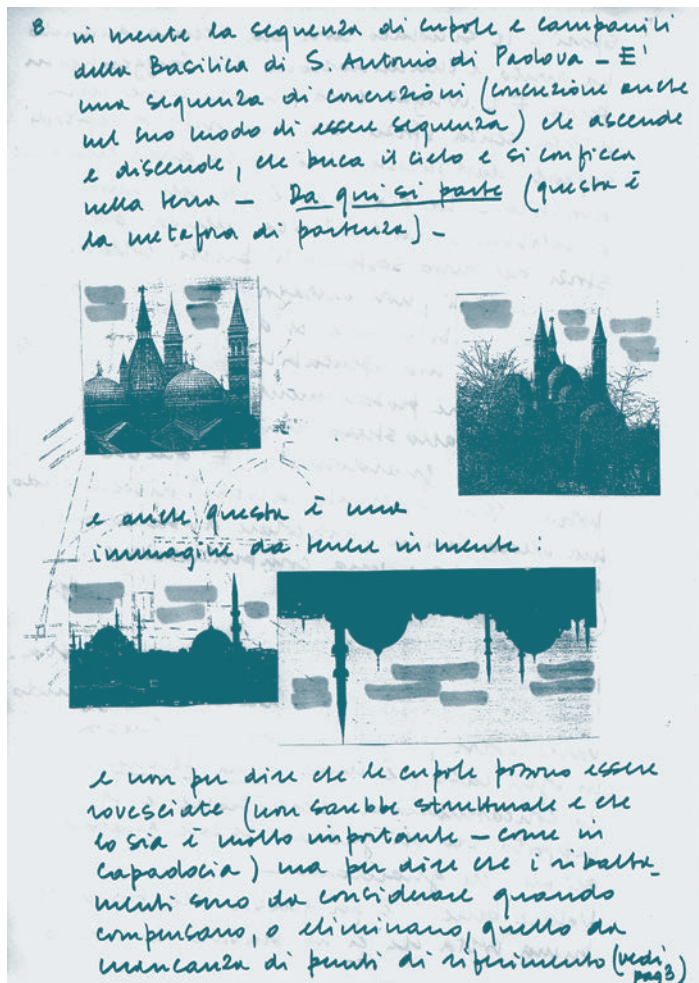
LA REALISATION DU MINTRAIL
REPRESENTE UNE OPERATION IMPLIQUANT
DES INVESTISSEMENTS CONSIDERABLES.
ETANT UN ELEMENT STRUCTUREL
IMPORTANT, IL SERAIT BIEN DE
L'ENVISAGER DES LA PREMIERE PHASE,
MAIS SON PROJET A ETE PREVU DE TELLE
FACON QU'IL PEUT ETRE REALISE DANS
N'IMPORTE QUELLE PHASE.

LE PROGRAMME DE PHASES QUE L'ON VIENT D'ESQUISSE
A SEULEMENT L'INTENTION D'ORIENTER LES PREMIERS
MOUVEMENTS DE L'ADMINISTRATION DE LA VILLE SUR LA
VOIE DE LA REALISATION DU PLAN.
DES QUE LES PREMIERES OPERATIONS SERONT ACCOMPLIES
LA SITUATION AURA ETE MODIFIEE PAR LES REACTIONS, A
L'HEURE ACTUELLE IMPREVISIBLES, QU'ELLES AURONT
DECLENCHEES.
UN PLAN D'URBANISME N'EST PAS UN DESSIN, NI UNE
DECISION IMPERATIVE: C'EST UN PROCES QUI SE DEVELOPPE
PAR LUI MEME, A TRAVERS UNE CONFRONTATION DIALECTIQUE
ENTRE OBJECTIFS POLITIQUES, PROPOS TECHNIQUES ET
VOLONTE DE LA COMMUNAUTE.
LA QUALITE FONDAMENTALE D'UN PLAN D'URBANISME EST
DANS SA FLEXIBILITE, LUI PERMETTANT DE SUIVRE SANS
S'ALTERER TOUS LES CHANGEMENTS QUI RESSORTENT DU
DEVELOPPEMENT DU PROCES.

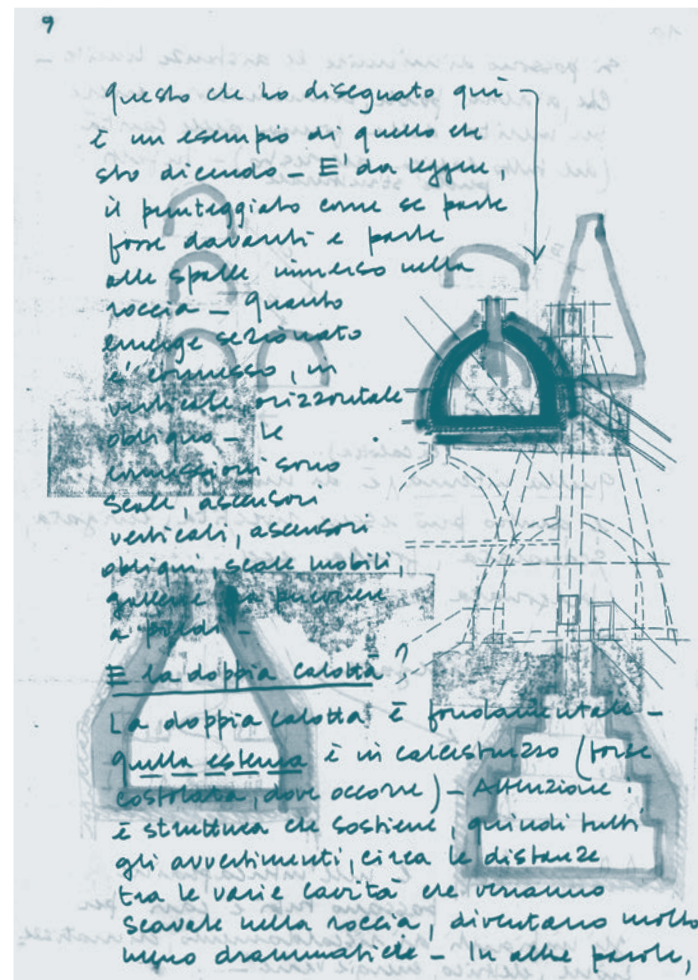
	ARETES	GRAPPES	SOMMETS
PHASE 1	—■—■—■—■—	●	■
PHASE 2	—■—■—■—■—	○	■
PHASE 3	—○—○—○—○—	○	■
AIRE DE RESTAURATION	■		

**Progetto di concorso
per il Museo di Salisburgo, 1986**

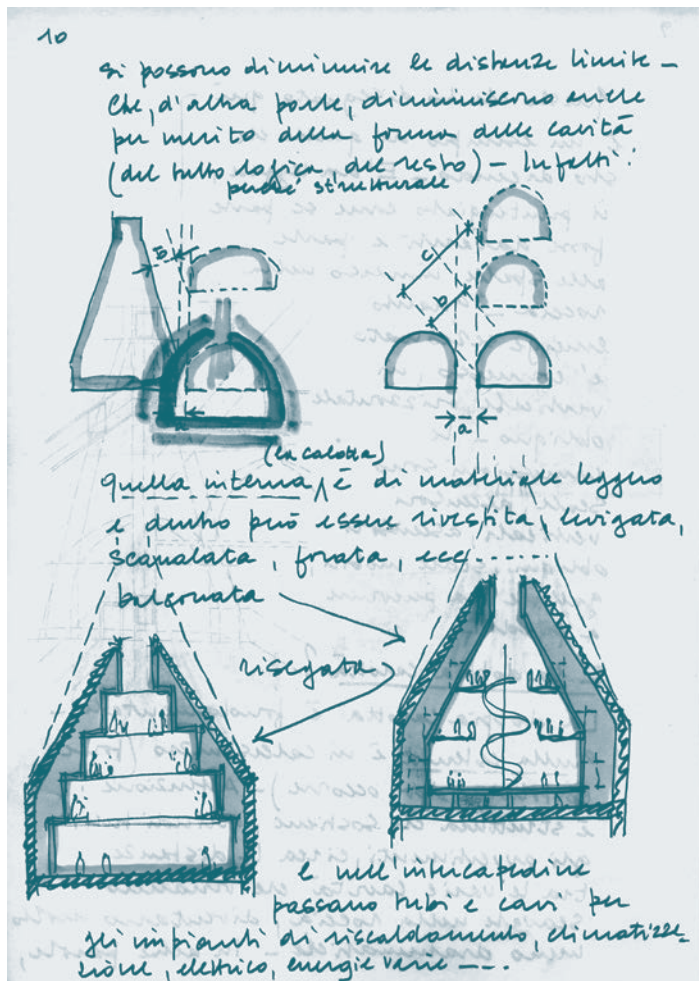




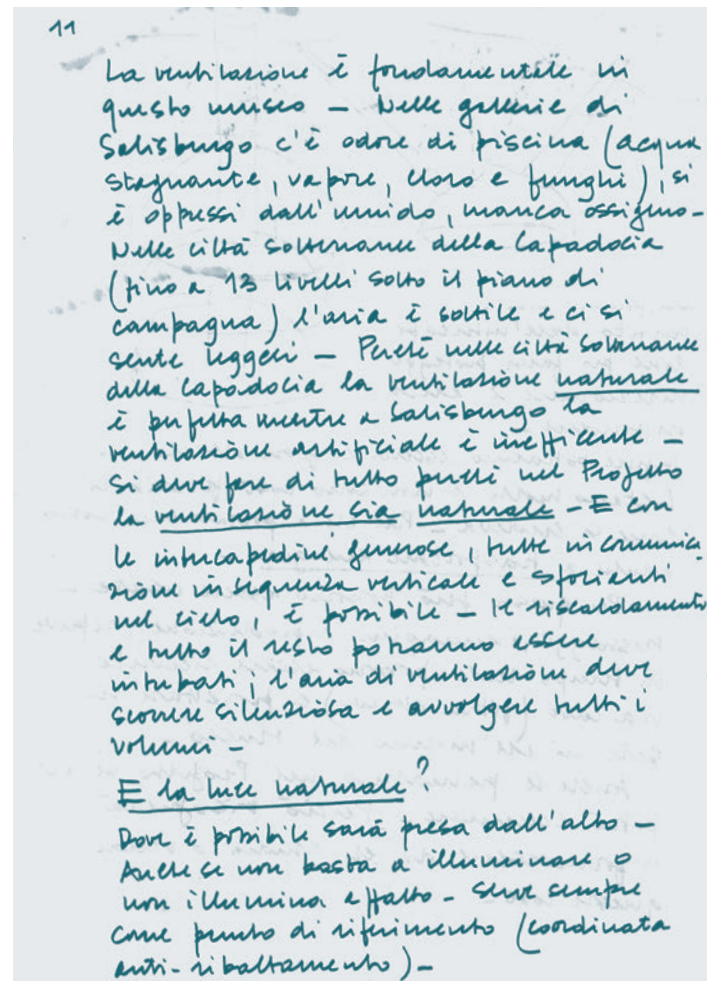
Giancarlo De Carlo, Lettera programma, 1989. Pennarello su carta, 21 x 29,7 cm. De Carlo-atti/105, NPR037128, foglio 8. Alla pagina precedente: Fotografia del modello del progetto di concorso per il Museo di Salisburgo, De Carlo-foto/2/27, NPR065990.



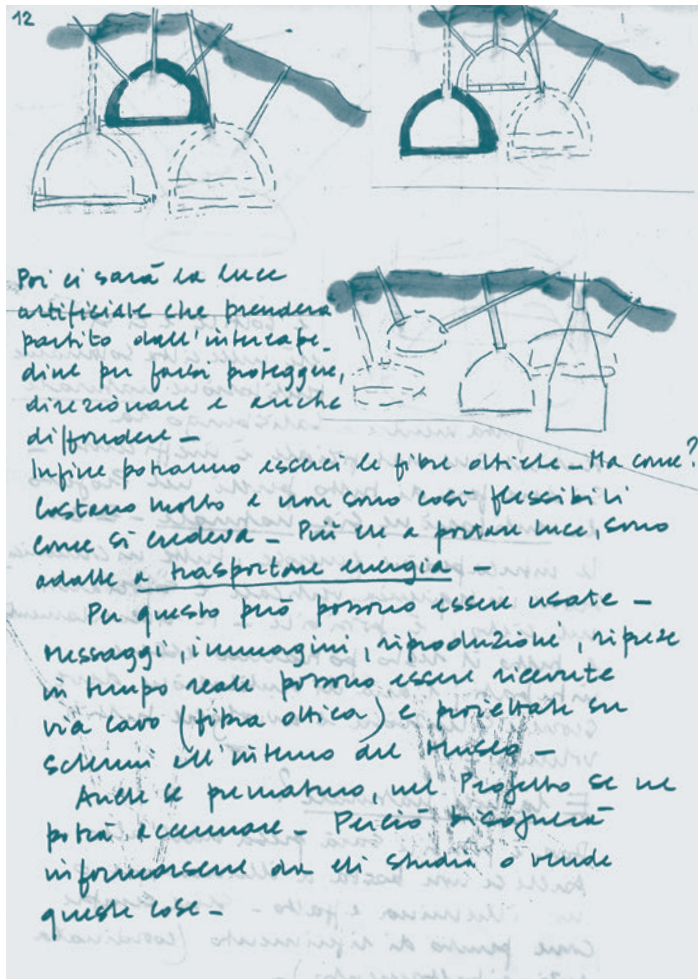
Giancarlo De Carlo, Lettera programma, 1989. Pennarello su carta, 21 x 29,7 cm. De Carlo-atti/105, NPR037128, foglio 9.



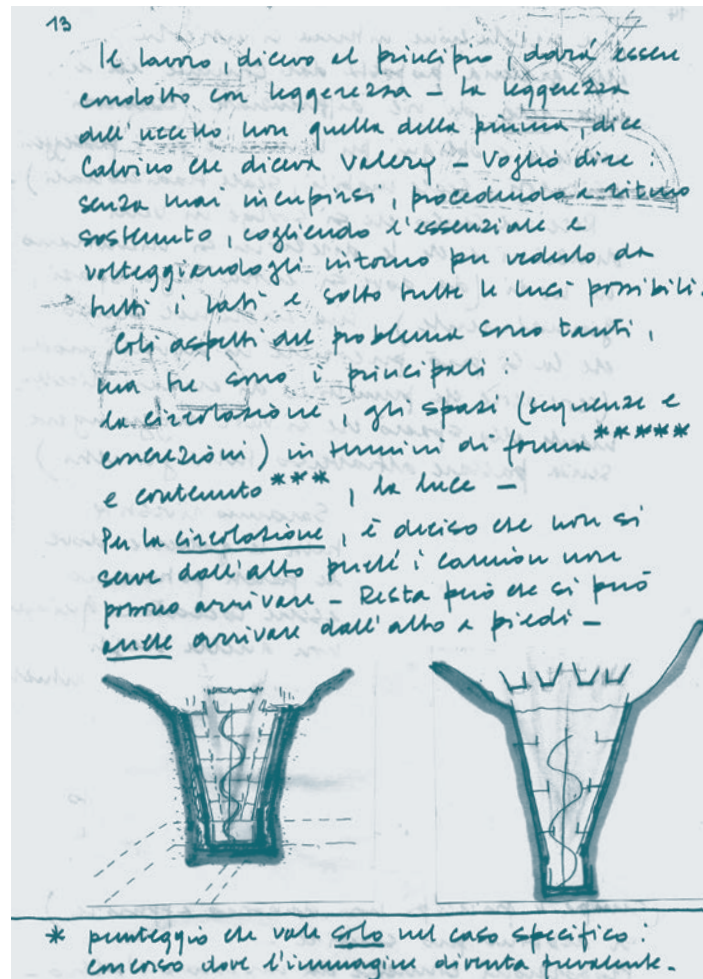
Giancarlo De Carlo, Lettera programma, 1989. Pennarello su carta, 21 x 29,7 cm.
De Carlo-atti/105, NPR037128, foglio 10.



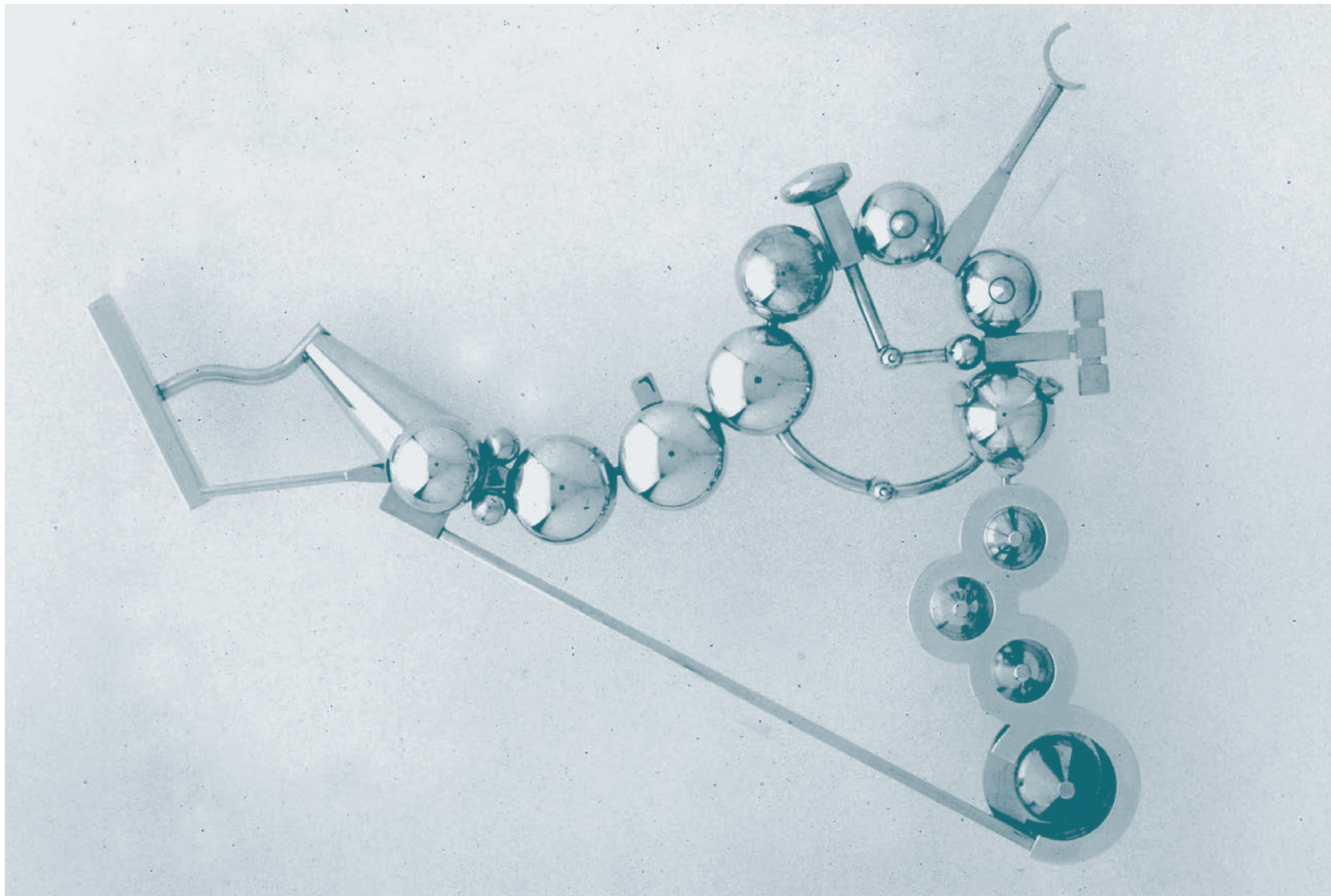
Giancarlo De Carlo, Lettera programma, 1989. Pennarello su carta, 21 x 29,7 cm.
De Carlo-atti/105, NPR037128, foglio 11.



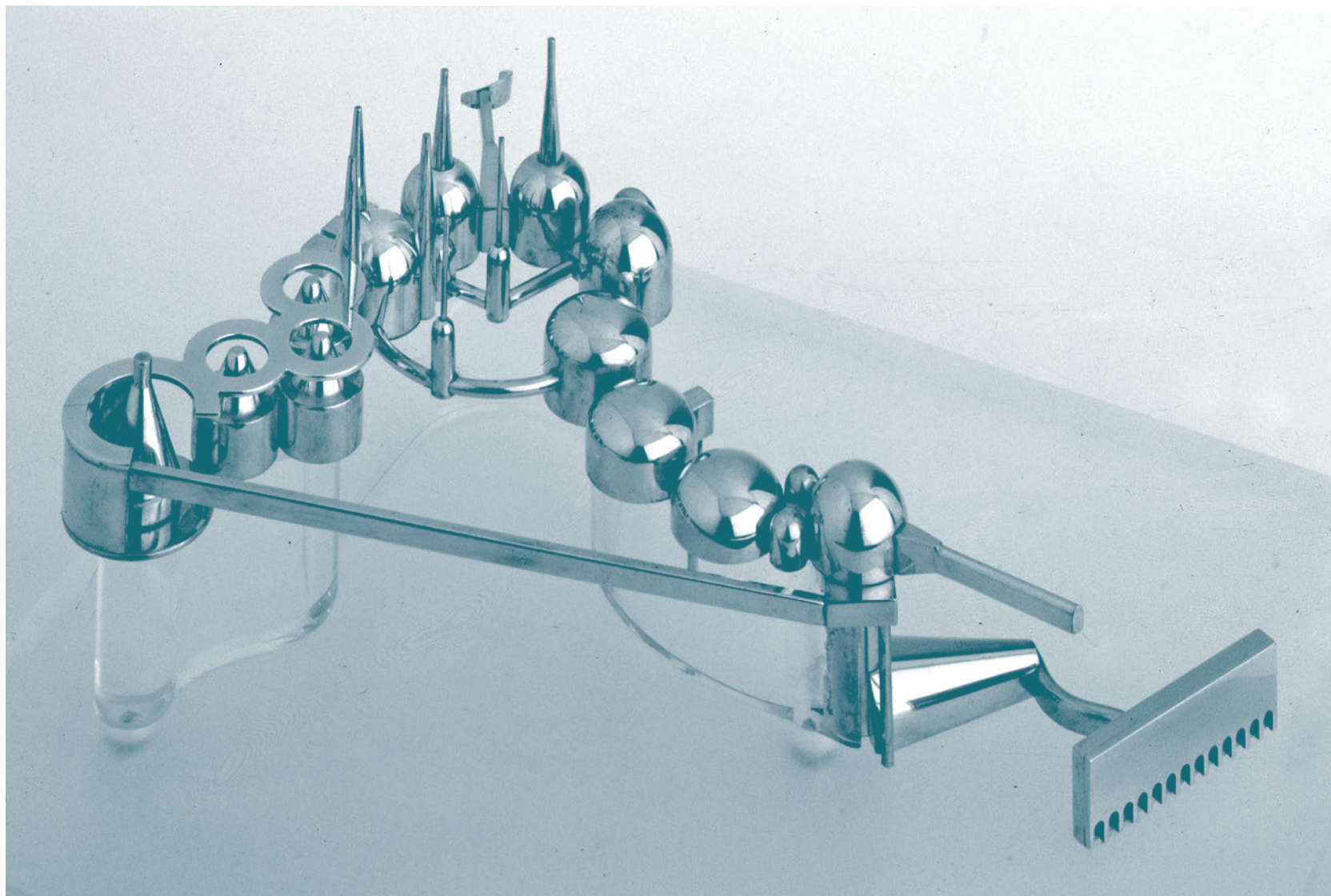
Giancarlo De Carlo, Lettera programma, 1989. Pennarello su carta, 21 x 29,7 cm. De Carlo-atti/105, NPR037128, foglio 12.



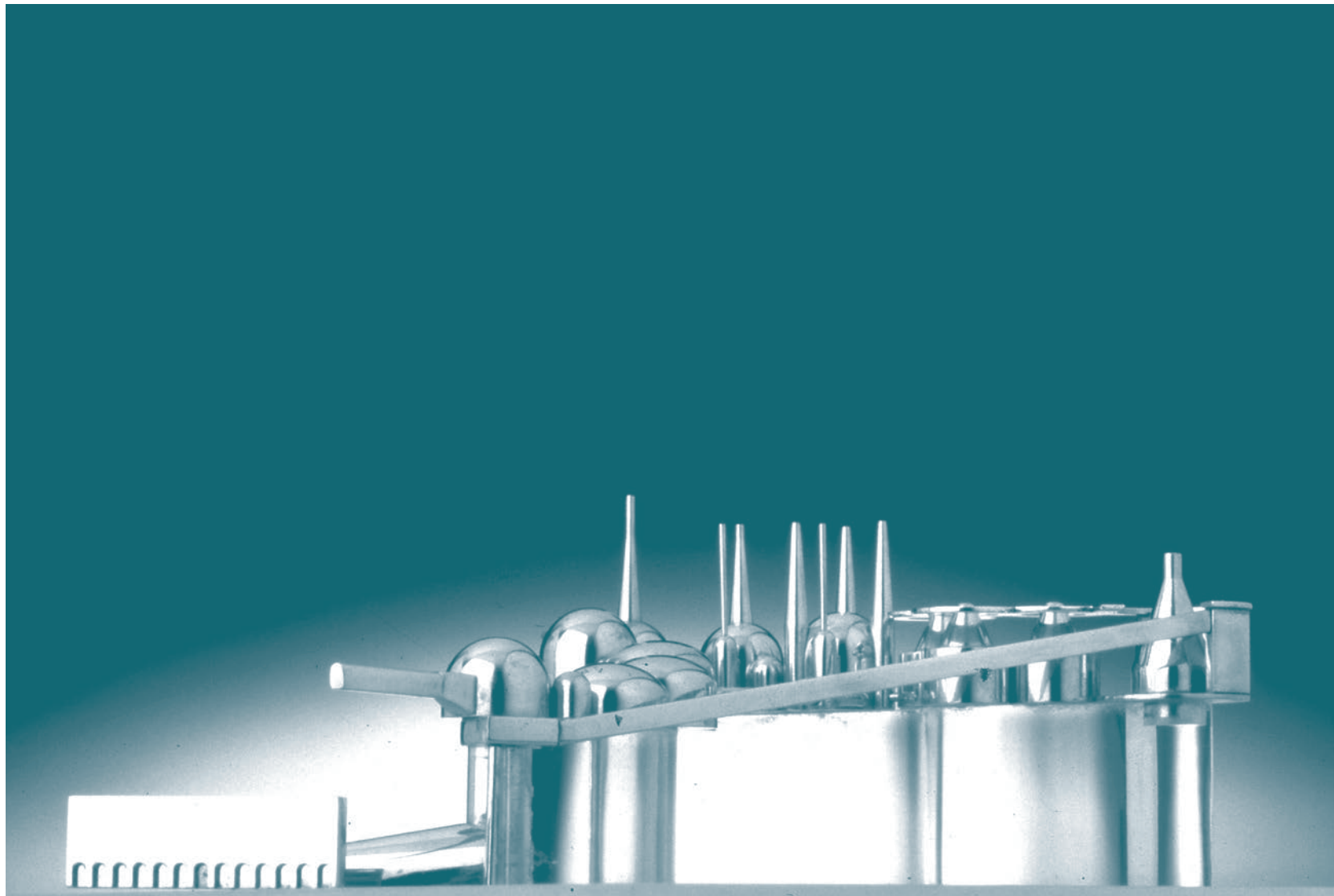
Giancarlo De Carlo, Lettera programma, 1989. Pennarello su carta, 21 x 29,7 cm. De Carlo-atti/105, NPR037128, foglio 13.



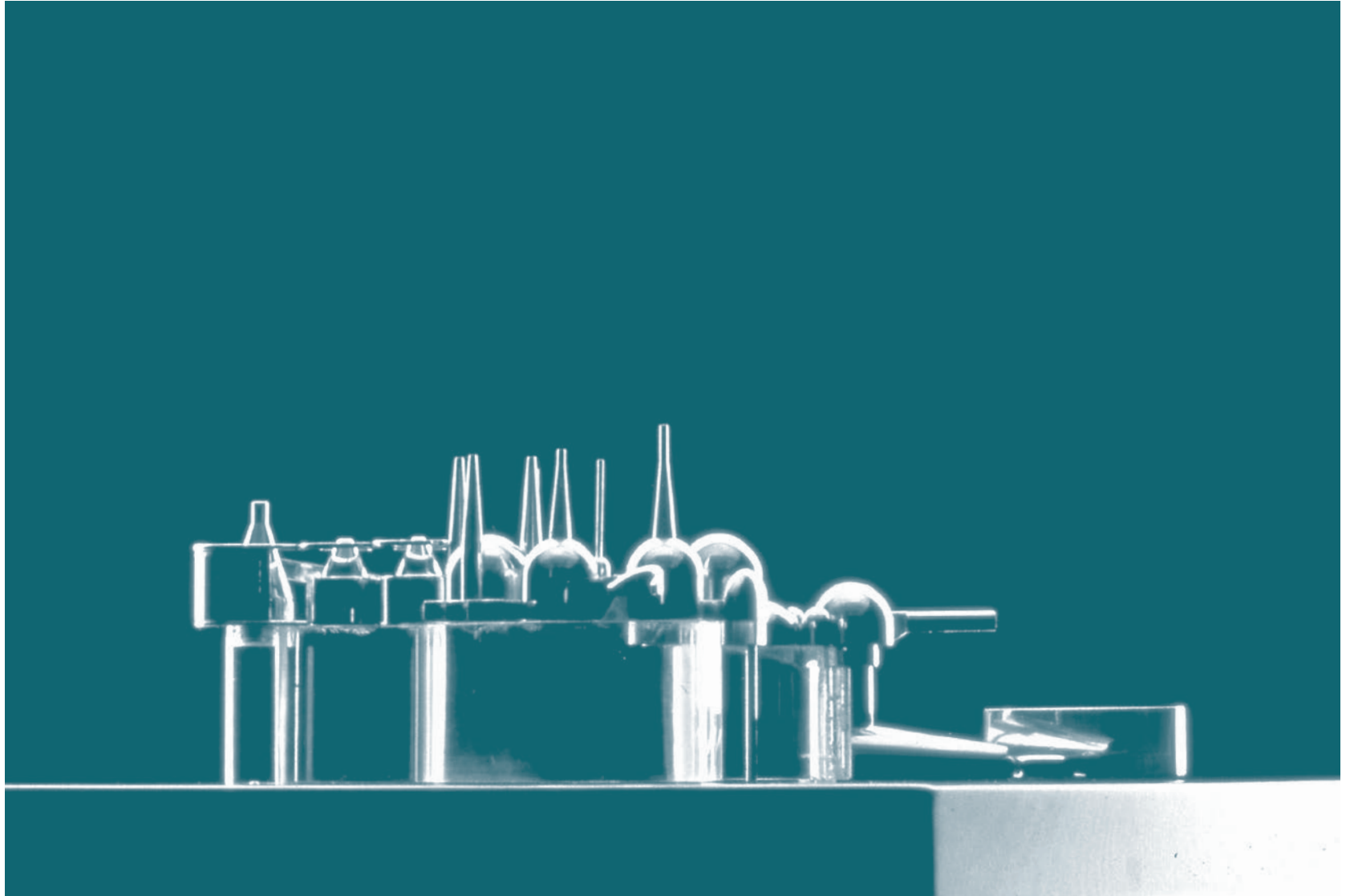
Giancarlo De Carlo, collaboratori Maddalena Ferrara, Michael Taylor, Antonio Troisi, *Progetto di concorso per il Museo di Salisburgo, 1986, fotografia del modello di progetto.* De Carlo-foto/2/27, NPR065990.



Giancarlo De Carlo, collaboratori Maddalena Ferrara, Michael Taylor, Antonio Troisi, *Progetto di concorso per il Museo di Salisburgo, 1986, fotografia del modello di progetto*. De Carlo-foto/2/27, NPR065990.

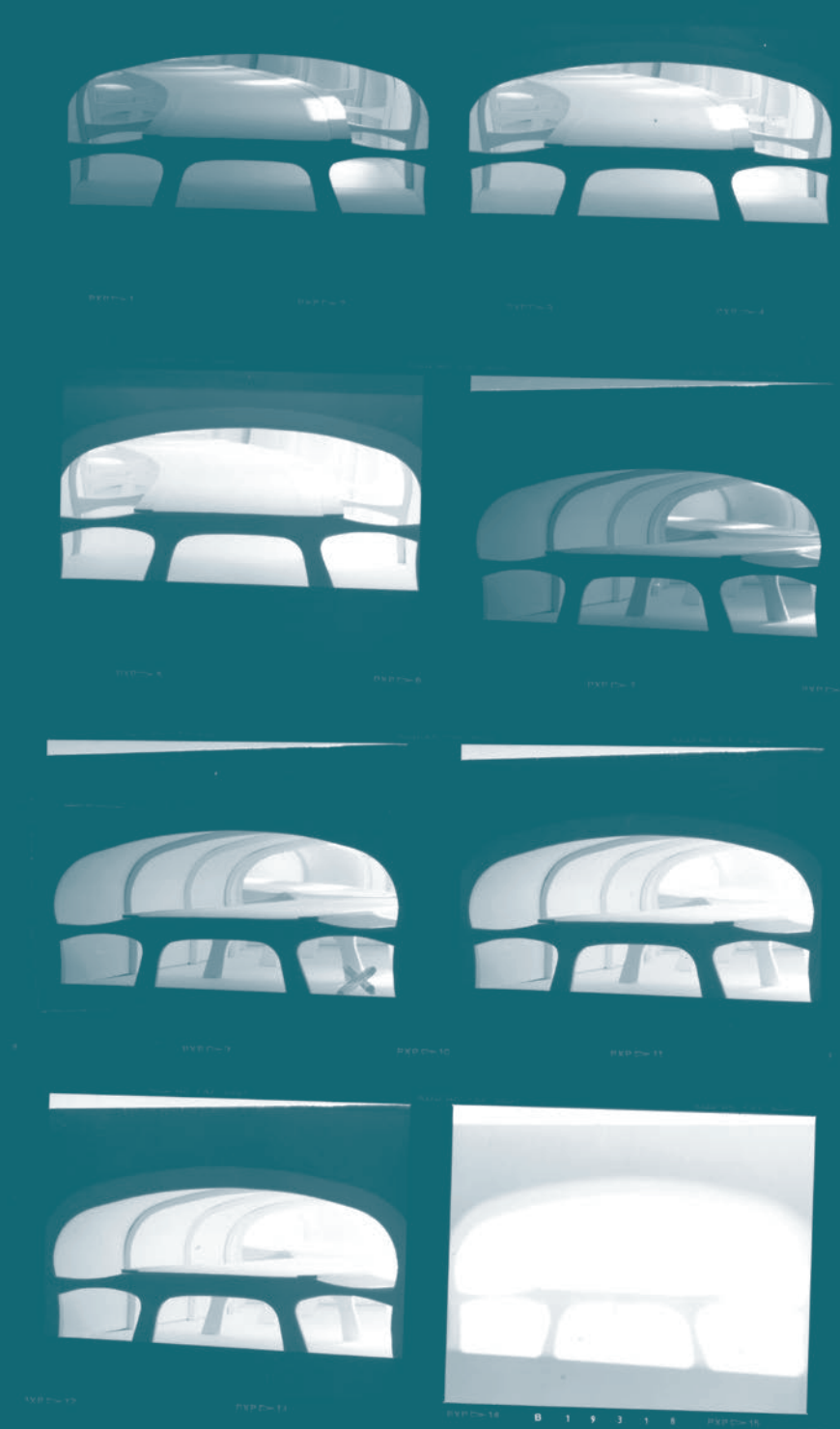


Giancarlo De Carlo, collaboratori Maddalena Ferrara, Michael Taylor, Antonio Troisi, *Progetto di concorso per il Museo di Salisburgo*, 1986, *fotografia del modello di progetto*. De Carlo-foto/2/27, NPR065990.



Giancarlo De Carlo, collaboratori Maddalena Ferrara, Michael Taylor, Antonio Troisi, *Progetto di concorso per il Museo di Salisburgo*, 1986, *fotografia del modello di progetto*. De Carlo-foto/2/27, NPR065990.

**Progetto della Piazza
della Mostra a Trento, 1990**



Giancarlo De Carlo. The Open Work

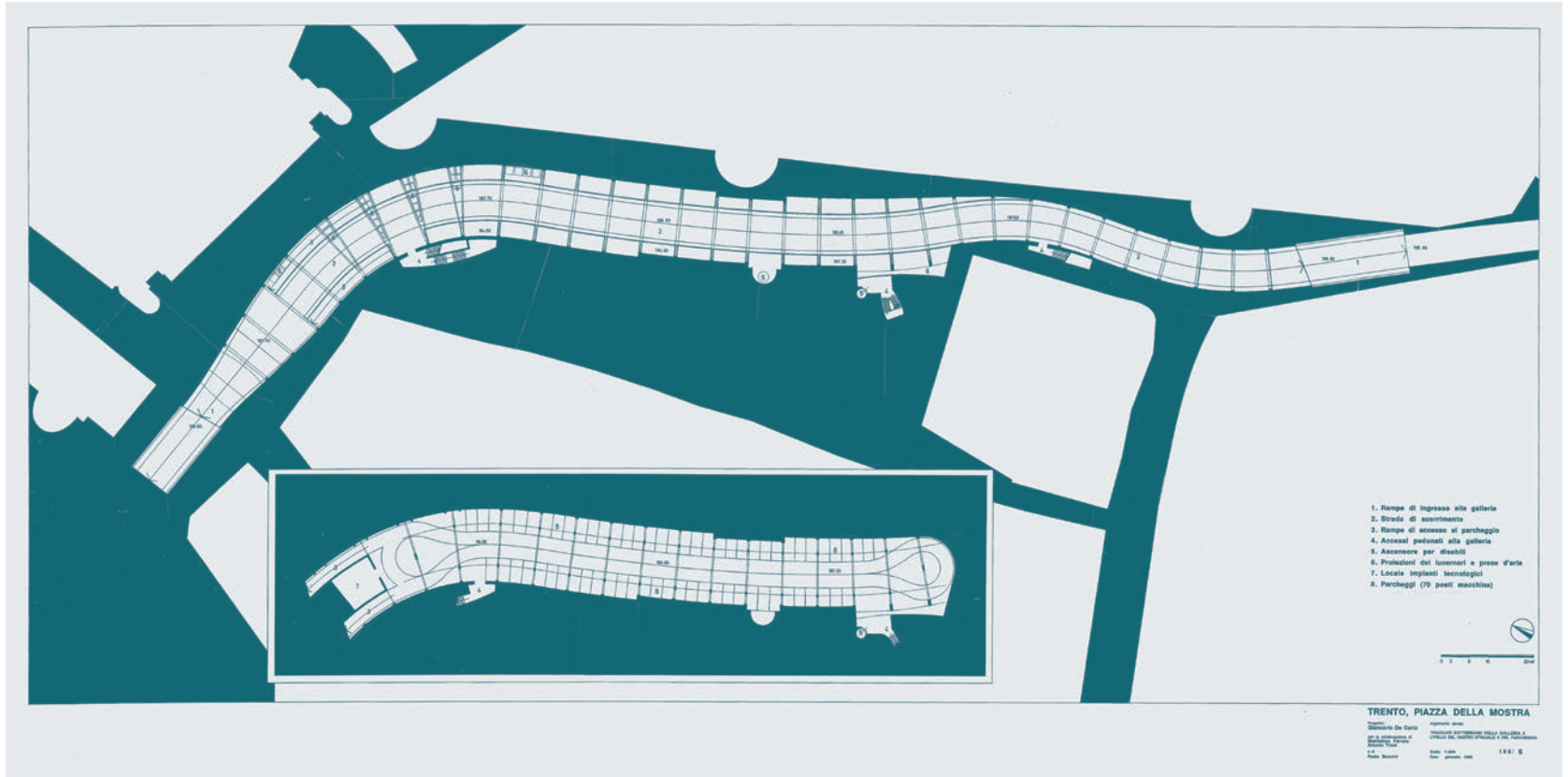


Giancarlo De Carlo, collaboratori Maddalena Ferrara, Antonio Troisi, Paolo Bonvini, *Progetto della Piazza della Mostra a Trento*, 1990. Tavola *Interventi sulla piazza e sul tessuto circostante*, inchiostro di china su carta da lucido, 85 × 103 cm. De Carlo-pro/100/1/02, NPR031211.

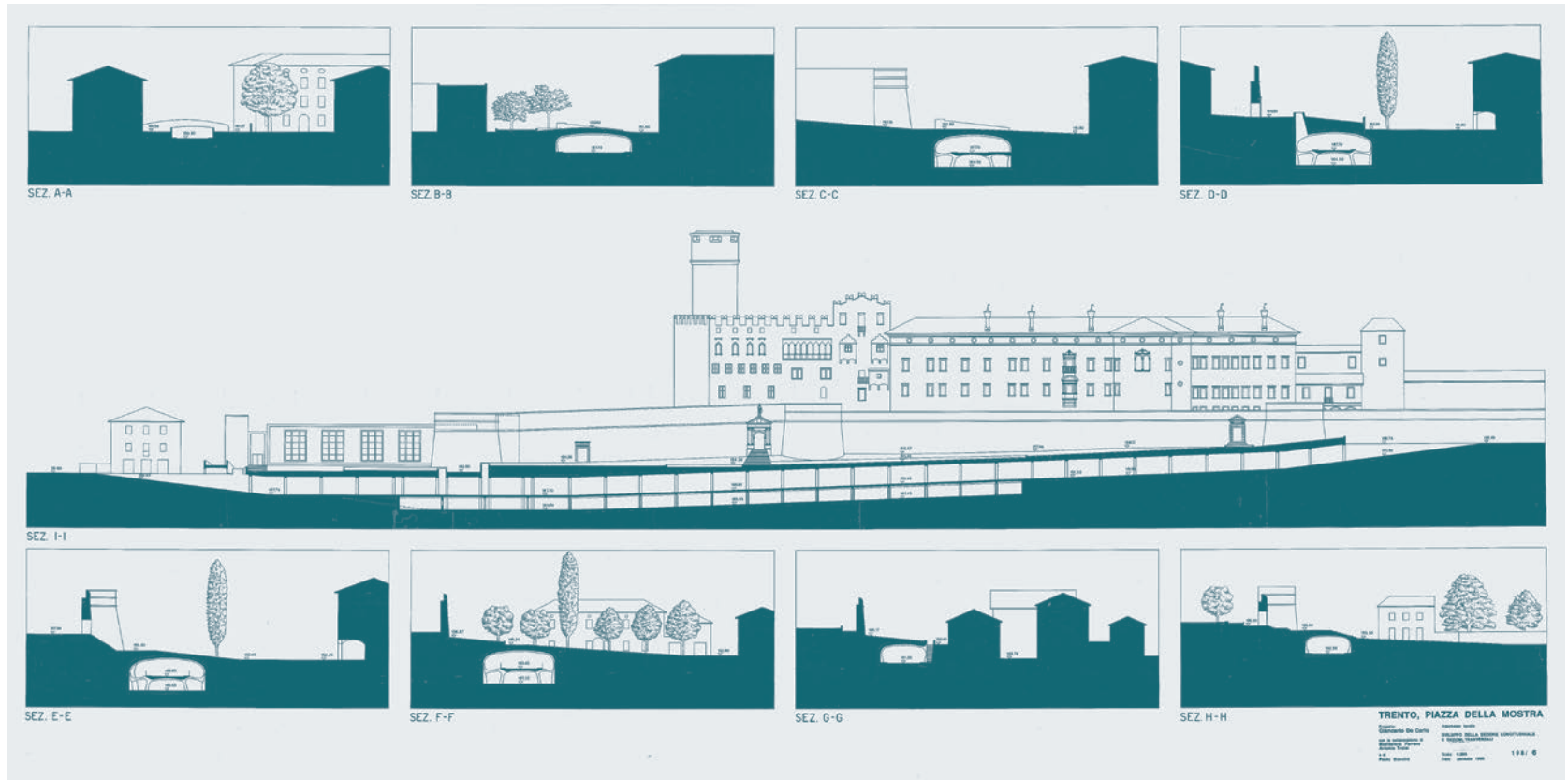
Progetto della Piazza della Mostra a Trento, 1990



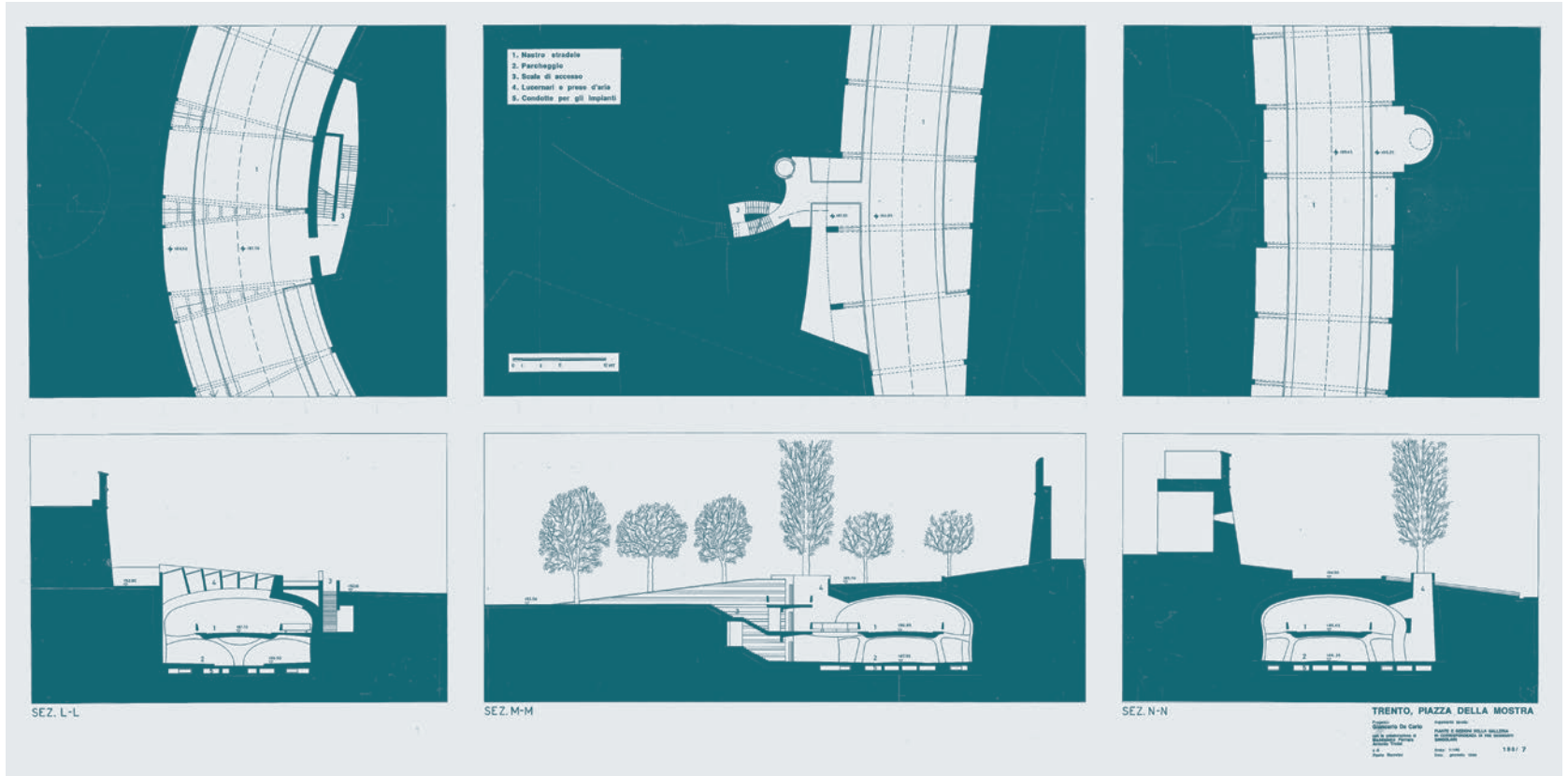
Giancarlo De Carlo, collaboratori Maddalena Ferrara, Antonio Troisi, Paolo Bonvini, *Progetto della Piazza della Mostra a Trento*, 1990. Tavola *Tracciato della galleria interrata alla quota del nastro stradale*, inchiostro di china su carta da lucido, 90 × 103 cm. De Carlo-pro/100/1/03, NPR031212.



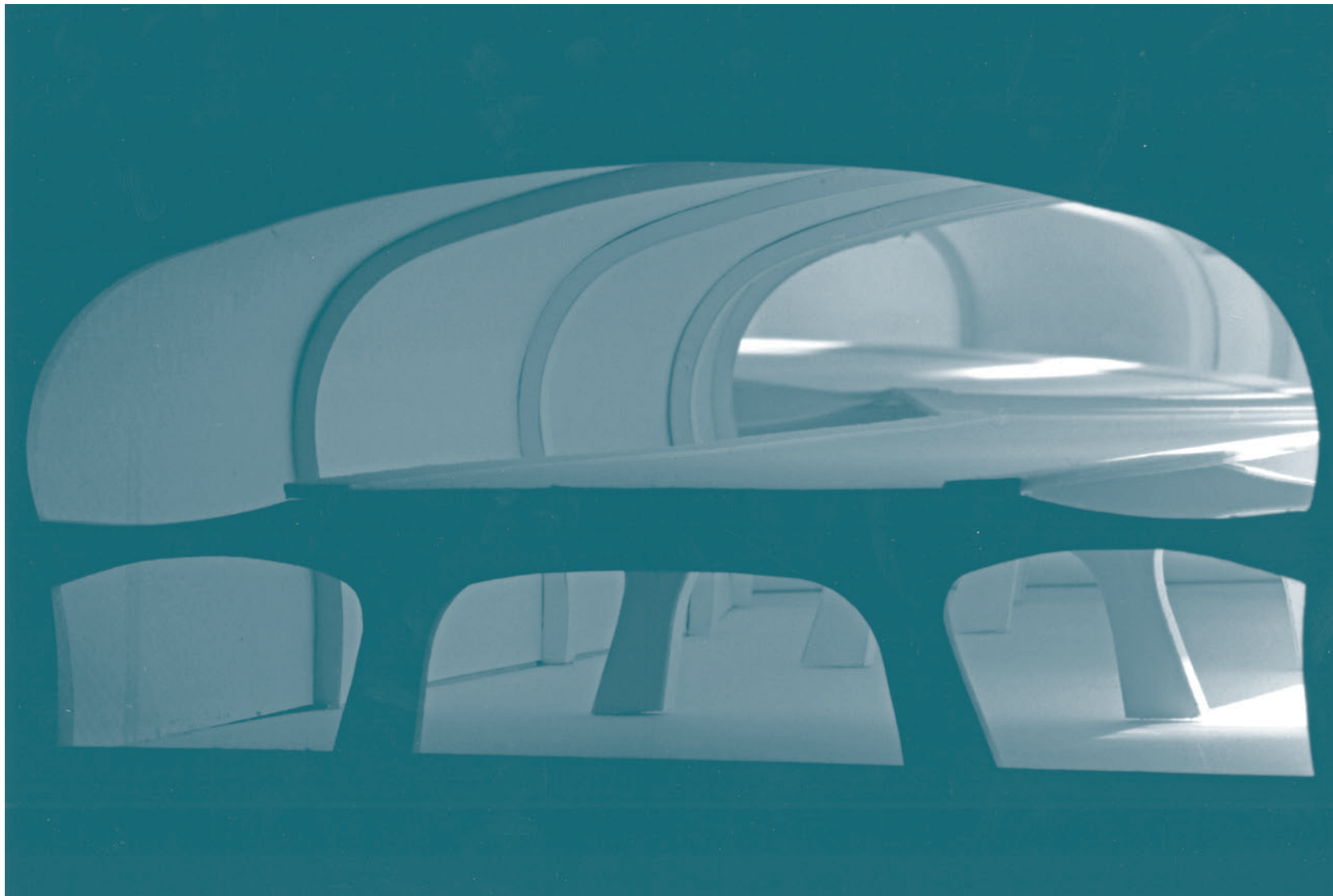
Giancarlo De Carlo, collaboratori Maddalena Ferrara, Antonio Troisi, Paolo Bonvini, *Progetto della Piazza della Mostra a Trento, 1990*. Tavola *Tracciati sotterranei della galleria a livello del nastro stradale e del parcheggio*, inchiostro di china e retini su carta da lucido, 97 × 103 cm. De Carlo-pro/100/1/05, NPR031214.



Giancarlo De Carlo, collaboratori Maddalena Ferrara, Antonio Troisi, Paolo Bonvini, *Progetto della Piazza della Mostra a Trento*, 1990. Tavola *Sviluppo della sezione longitudinale e sezioni trasversali*, inchiostro di china e retini su carta da lucido, 98 × 179 cm. De Carlo-pro/100/1/06, NPRO31215.



Giancarlo De Carlo, collaboratori Maddalena Ferrara, Antonio Troisi, Paolo Bonvini, *Progetto della Piazza della Mostra a Trento*, 1990. Tavola *Piante e sezioni della galleria in corrispondenza di tre segmenti singoli*, inchiostro di china e retini su carta da lucido, 95 × 180 cm. De Carlo-pro/100/1/07, NPR031216.



Giancarlo De Carlo, collaboratori Maddalena Ferrara, Antonio Troisi, Paolo Bonvini, *Progetto della Piazza della Mostra a Trento, 1990. Fotografia del modello della galleria.* De Carlo-foto/1/133, NPR064064.

II. Spiriti

Mi sono a lungo domandato cosa fosse questa specie di “tempio di Salomone” che compare anche in altre stampe con forme diverse ma sempre piuttosto enfatiche; e a un certo punto ho capito che poteva essere la rappresentazione di un evento importante che stava per avvenire: la costruzione del Palazzo Ducale.¹

Un'unica ossessione accompagna Giancarlo De Carlo negli anni della sua attività. Il Palazzo Ducale di Urbino è per l'architetto uno spazio da attraversare, studiare, interrogare e traghettare nel futuro, è uno strumento di lavoro. Nell'opera di De Carlo esso è osservato talvolta da vicino, scrutato altre volte da distante, ritorna negli scritti, riecheggia sottotraccia negli appunti e negli scambi epistolari, è il protagonista o lo sfondo di ogni progetto urbinato.²

La sua architettura appare in alcune fotografie della campagna fotografica sull'architettura rurale in Italia per la *Mostra dell'architettura spontanea* del 1951. Parlando di Urbino De Carlo scrive:

where the architecture faces inwards towards the town it is restrained and domestic in character, while were it looks outwards to the countryside it is made magnificent and glorious. Even the Palazzo Ducale, raising its turrets in a bold and mocking challenge to Roma, is restrained and modest on its other side, where it faces on to the square.³

Ed è proprio quel fronte interno che dà sulla città, che De Carlo ritrae di scorcio in una delle sue fotografie. Il palazzo è dunque

Magnifica ossessione

1 G. De Carlo, *La città di Urbino. Progetto e modifica*, 1992, pp. 3-5. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-scritti/283.

2 «Ho sogni, naturalmente, ma si riferiscono a situazioni concrete che conosco, per le quali ho progettato o sto progettando. Proprio non credo che esistano le “città ideali”. Quella che è stata dipinta nel '400 [...] era la rappresentazione di un esperimento sul reale [...] nel Palazzo Ducale di Urbino». G. De Carlo, *Il futuro della città*, 1990, p. 4. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-scritti/243.

3 G. De Carlo, *The University Centre, Urbino*, in D. Lasdun (a cura di), *Architecture in an Age of Scepticism*, Heinemann, London 1984, p. 54.

un'architettura che per quanto estesa e massiva riesce a essere sfaccettata, a trovare la sua grandezza non tanto in un'assolutezza perentoria ma nella sua capacità di intrattenere rapporti di volta in volta diversi nei confronti del contesto vicino e distante, senza cercare la certezza della più smaccata monumentalità.

In altre fotografie più tarde, De Carlo è interessato a quegli elementi che fanno del palazzo una struttura urbana; anche la fotografia del cortile d'onore, scattata in occasione di uno degli appuntamenti del Team 10, dimostra come l'autore veda in questo vuoto la forza di una cavità che può ancora essere città, «la stessa piazza del Palazzo Ducale dove avvenivano gli incontri e gli scambi e perfino il portico del Cortile d'Onore che era stato luogo di assemblee di passeggio e di giochi»⁴. Il Cortile del Pasquino appare quindi come apertura verso l'Albornoz, per prendere la mira e puntare a un progetto da fare al cospetto del palazzo stesso.

Ascoltando «gli spiriti del palazzo»⁵ e leggendo le sue meccaniche spaziali, l'autore cerca le direzioni e le strategie operative di una modernità altra. L'ossessione verso il Palazzo Ducale è anche il riflesso di una sfida con Francesco di Giorgio Martini. Nel saggio *Gli spiriti del Palazzo Ducale* De Carlo argomenta la sua posizione in merito all'attribuzione della architettura, ma soprattutto afferma:

Quanto al Palazzo, anch'io penso che la cosa più importante è che sia lì ad alimentare la speranza degli esseri umani nell'architettura e nel mirabolante che può uscire dall'esercizio disinteressato dell'immagine e della critica di molte e diverse intelligenze. Indipendentemente da chi abbia disegnato le sue varie parti, in realtà il Palazzo Ducale è un'opera collettiva.⁶

L'autore recupera l'eredità teorica e pratica dell'architetto senese, ne studia i trattati, frequenta le sue fortezze nel Montefeltro,

4 G. De Carlo, *Urbino. La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*, Marsilio, Padova 1966, p. 85.

5 Cfr. G. De Carlo, *Gli spiriti del Palazzo Ducale*, «Spazio e Società», 31-32, 1985, pp. 8-23.

6 Ivi, p. 22.

sembra quasi proporsi come ultimo capo della fabbrica e architetto del duca⁷. De Carlo intrattiene con Francesco di Giorgio Martini anche un corpo a corpo, quando “scopre” la sua rampa, presente dentro il torrione che dava accesso alle stalle ducali, occlusa nel 1829 dal Ghinelli con la costruzione del teatro. Questo progetto è per De Carlo una forma di lotta, ma anche la possibilità appunto di trapassare il tempo, di portare all'oggi un autore antico: «a me è capitata la fortuna di riportarla alla luce e all'esperienza contemporanea. Quindici anni è durata la lotta per riaprirla, ma alla fine ci si è riusciti. In quell'occasione ho potuto – letteralmente – lavorare con Francesco di Giorgio»⁸. La triade, costituita dal palazzo, da uno dei suoi antichi artefici e dal committente, è per De Carlo non la trama di una storia lontana ma una guida per prefigurare architetture, per disegnare le nuove traiettorie urbane.

Nelle diverse occasioni che lo vedono progettare a Urbino, l'autore cerca ossessivamente di espandere i confini del palazzo⁹: le sue logiche vengono portate nel territorio per costruire confronti a distanza e per marcare nuovi limiti entro cui organizzare mosse future. I collegi universitari (dal 1962) sono una seconda città che ricalca le spazialità del nucleo storico, sfidano e riecheggiano la grande architettura rinascimentale. Un disegno in

7 «Finché sarò vivo, e molto oltre credo, nessun altro potrà essere “l'architetto della Città di Urbino”». G. De Carlo, *Lettera a Giorgio Londei*, 4 giugno 1981, p. 2. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-atti/069.

8 G. De Carlo, *I miei incontri con Francesco di Giorgio*, 1992, p. 6. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-scritti/288.

9 «Quando ho scoperto il Palazzo Ducale, ne sono stato molto colpito. [...] Mi ha colpito, oltre che per la sua intrinseca forza di seduzione, per il suo essere “caso particolare”, picco di un tessuto più ampio, tutto con sottigliezza qualificata, che si svolge non solo nella città, ma anche nella campagna e in tutto l'ambiente circostante. Questo mi ha particolarmente colpito perché era proprio quanto in quel momento cercavo. Stavo cercando infatti di capire come fosse possibile concepire un edificio che fosse parte di un intreccio di contesti più generali e raccogliesse dentro di sé, in sintesi, i significati di un ambiente più vasto. Allo stesso tempo cercavo di capire come valori inseriti dentro un edificio possano espandersi al di là dei suoi confini, nel contesto e nell'ambiente al quale appartiene». Ivi, p. 1.

particolare raccoglie il progetto mostrandone un unico grande fronte in orizzontale, steso sul territorio a rievocare quella tavola della città ideale che De Carlo non credeva si «proponesse davvero come modello [...] ma come la rappresentazione di un'ipotesi da verificare in qualche luogo della città reale»¹⁰.

Nel 1966 si tiene un incontro del Team 10 a Urbino. Il gruppo lavora ai collegi, appena realizzati da De Carlo, il palazzo è una delle mete e l'oggetto delle discussioni che si tengono durante la settimana. Dal 1976, il Palazzo Ducale ospita gli incontri dell'ILAUD, ridivenendo quel cenacolo già voluto e progettato da Federico da Montefeltro.

L'Operazione Mercatale (dal 1969) vuole definire il nuovo basamento del palazzo e anche la struttura organizzativa della città fuori e dentro le mura. I sette progetti di recupero o di nuova costruzione (non tutti realizzati) che compongono l'operazione – il percorso di collegamento con i collegi, il camminamento per raggiungere il parco dell'Albornoz, la nuova stazione delle autocorriere, il parcheggio sotterraneo, la rampa con la nuova uscita a ridosso del volto delle carrozze sotto i torricini, il teatro, l'orto dell'Abbondanza – sono tesi a inglobare il grande vuoto del Mercatale nelle trame del palazzo¹¹. De Carlo interpreta la monumentalità trovata non tanto come un problema di grande dimensione ma come occasione per progettare «episodi di intensificazione dei rapporti che intercorrono tra le diverse parti di tessuti spaziali tridimensionali»¹², per articolare una costellazione di punti che, alleati tra loro, vogliono sovvertire il sistema esistente e portarlo nella contemporaneità.

Quando nel 1986 propone l'ampliamento del Teatro Sanzio e della rampa dà al progetto una meta precisa da raggiungere, ribadisce la centralità del palazzo come cardine della struttura urbana e come immagine della città. Sono i Torricini, di nuovo, i due stendardi che guardano verso Roma, il tesoro da raggiungere anche solo con lo sguardo. L'uscita della nuova rampa, mai realizzata,

10 G. De Carlo, *Gli spiriti del Palazzo Ducale*, cit., p. 22.

11 De Carlo fa un bilancio dell'operazione nel suo *L'operazione Urbino: un bilancio aperto*, 1981, pp. 11-12. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-scritti/168.

12 G. De Carlo, *I miei incontri con Francesco di Giorgio*, cit., p. 8.

ha infatti come punto di arrivo un finto precipizio che fa da piazza e basamento al teatro ma anche un punto di fuga prospettico verso il cielo, che fa alzare la testa in una prospettiva volutamente accentuata e deformata a cui concorrono insieme l'osservatore e l'architettura, lo spazio e la società¹³.

Finalmente, ospite nel 1989 nella sala del trono disegnata da Francesco di Giorgio Martini, in occasione delle celebrazioni per la cittadinanza onoraria l'autore ammette la sua ossessione, di essere «geloso di questa città»¹⁴.

Il Piano Regolatore del 1994 è, infine, l'occasione per «girare il cannocchiale»¹⁵. L'autore fa un bilancio di quanto realizzato e sbagliato, afferma il problema dell'ambiente e la possibilità del villaggio in opposizione al problema della periferia. Riprende un altro insegnamento del palazzo: l'architettura è un campo politico e sociale, la sua forma e la sua organizzazione devono dare energia e voce agli spiriti del territorio. Con questo spazio Giancarlo De Carlo costruisce i segni del passato e i sintomi del futuro, verifica le prove dei propri fallimenti e le ragioni delle proprie attese. Progettandolo fuori da sé, espandendolo tra «misure reali e immaginarie», il Palazzo Ducale diventa ancora architettura e territorio e la possibilità che la città ideale diventi reale¹⁶.

13 Il percorso ascensionale progettato da De Carlo è raccontato in particolare modo da una serie di schizzi del suo collaboratore Mike Constantin. Cfr. G. De Carlo, *Ampliamento della rampa e del teatro Sanzio*, 1986. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-pro/086/6.

14 G. De Carlo, *Parole di risposta*, in L. Sichirillo (a cura di), *Un architetto e la città. Pagine raccolte in occasione del conferimento della cittadinanza onoraria a Giancarlo De Carlo. Urbino 12 dicembre 1989*, QuattroVenti, Urbino 1990, p. 33.

15 Cfr. G. De Carlo, *È tempo di girare il cannocchiale*, «Spazio e Società», 54, aprile-giugno 1991, pp. 4-5.

16 Il testo è una rivisitazione di *Magnifica ossessione. Giancarlo De Carlo e il Palazzo Ducale di Urbino* pubblicato in L. Molinari (a cura di), *Il Palazzo Ducale di Urbino. I frammenti e il tutto*, Marsilio, Venezia 2021, pp. 23-29.

L'architettura e l'urbanistica sono attività eteronome; di carattere concettuale, metodologico, strumentale, espressivo (e questo è più ovvio che mai), ma sono estrinsecamente dipendenti dai loro contesti culturali, sociali, economici, politici, geografici, spaziali, figurativi...¹

L'architettura del territorio progettata da De Carlo si interroga sul difficile rapporto tra spazio e utenti, tra artefatto urbano e usi; fondamentalemente rimette in gioco la doppia declinazione di città: *pólis* per la cultura greca, *civitas* per quella romana, lo spazio a definizione del cittadino o il *civis* romano che determina la città. Tra spazio e abitanti è collocata la figura del progettista, che guida e interpreta le trasformazioni del territorio: De Carlo evidenzia la difficoltà di questo ruolo affrontando questioni come la partecipazione (l'autore non è solo nell'atto del progetto ma si deve confrontare con chi abiterà gli spazi da lui ideati), la modestia (intesa di nuovo come capacità di ascolto e non semplice riduzione degli obiettivi), il legame tra architettura e urbanistica, mai scisso nella sua opera, e infine gli spiriti che aleggiavano sui luoghi, concetto che si potrebbe semplicisticamente assimilare a contesto e identità. Queste direzioni assumono, trasportate nel nostro tempo, il senso di tracce interrotte, necessarie e così nodali da riemergere oltre i facili dettami di un'architettura senza società.

Il laboratorio Urbino. Atto I: per un'altra modernità

[L'urbanistica] Non si occupa più solo del decoro delle città o del funzionamento dei loro servizi tecnici oppure dei loro monumenti; si occupa di analizzare e comprendere i rapporti che intercorrono nel territorio urbanizzato tra i sistemi organizzativi e le forme, e di intervenire nel gioco complesso di questi rapporti per indirizzare sistemi organizzativi e forme verso obiettivi prestabiliti. In questo senso l'urbanistica oggi comprende l'architettura – come suo caso particolare, più contingente nello spazio e nel tempo – e si affianca ad alcune

¹ G. De Carlo, *Retrospettiva al futuro*, cit., p. 10.

**«La vertigine dell'aquila di pietra
sopra l'abisso della punta dei torricini».
Due piani per Urbino**

scienze umane – la sociologia, l'economia, la geografia, l'antropologia – tendendo a diventare scienza umana essa stessa.²

Urbino rappresenta per De Carlo il laboratorio più importante dove sperimentare, «tentare» le vie del progetto. Due realtà sono imprescindibili in questo contesto, ancora oggi, per qualsiasi intenzione di trasformazione: la piccola cittadina marchigiana ha un territorio comunale molto esteso: 227 kmq contro i 181 kmq, ad esempio, del Comune di Milano, la forma e la figura del nucleo urbano e del suo Palazzo Ducale ondeggiano, con evidenza, tra il concreto e l'ideale. Per confrontarsi con Urbino serve «sfidare ogni volta la vertigine dell'aquila di pietra sopra l'abisso della punta dei torricini»³.

Federico Barocci, pittore urbinato, fa apparire il palazzo con inquadrature differenti in squarci che danno profondità alla scena, ma anche immettono un altro protagonista, sia nella sua *Annunciazione*, 1582-1584, che in *Madonna della gatta*, 1598 ca. Scrive l'urbinato Paolo Volponi nel 1985:

Da una di queste mattine è nato di sicuro il disegno di Urbino, il progetto della città ideale, posta all'incrocio degli elementi intrinseci di un territorio, misurata e costruita nel rapporto perfetto tra spazio, edifici, materiali funzioni società e animata da una cultura unitaria, da tutti mossa e intesa.⁴

Un altro caposaldo prende corpo poi nel tempo: due sono i modelli urbani che si sfidano a distanza rappresentando ciascuno due precisi modi di vivere: Urbino è la città di Giancarlo De Carlo, e Pesaro la città di Carlo Aymonino e del Gruppo Architettura. Si tratta di una storia di avversari: due autori distanti e due città differenti per condizioni e intenzioni, accomunate però da una grande

2 G. De Carlo, testo della seconda di copertina dei volumi pubblicati nella collana "Struttura e forma urbana" edita da il Saggiatore tra il 1967 e il 1981.

3 P. Volponi, *Lettera al poeta Ercole Bellucci* (1985), in Id., *Cantonate di Urbino*, Controluce, Nardò, p. 45.

4 Id., *Cantonate di Urbino*, in ivi, pp. 11-12.

fiducia nell'architettura⁵. Pesaro aspira senza dubbio alla "nuova" modernità, a essere «grande e veloce»⁶, grazie alle connessioni ferroviaria e autostradale, forte del fatto di essere un polo industriale (allora in espansione) e al contempo un centro direttivo. Bagnata dal mare, già nell'Ottocento aveva dimostrato di poter superare i capisaldi architettonici del passato più remoto espandendosi a cercare la spiaggia. Urbino deve e vuole convivere con la modernità impressa sul suo tessuto urbano e su quello territoriale in un lontano passato, consapevole dell'impossibilità di essere diversamente moderni, di dover trovare il proprio futuro dentro la storia. Fieramente isolata su un colle, incuneata in un entroterra escluso dai collegamenti nazionali e a tratti anche locali, la città non si è mai abbandonata all'idea di dover diventare solo un luogo da visitare anche grazie alla sua quasi totale coincidenza con la sua antica università (fondata nel 1506). L'abbandono delle campagne, la mancanza di collegamenti infrastrutturali portano, ad esempio, nel lavoro della Darc sui paesaggi italiani del 2003 a identificare Urbino come «Medievo.com» e il suo antagonista urbano come parte dell'«adricittà»⁷. Urbino non permette di dimenticare la terra, la geografia e le diverse storie stratificate nel tempo, Pesaro ribadisce l'importanza delle connessioni infrastrutturali, la capacità delle città di espandersi fino a coincidere con un'unica entità che prende il nome dall'Adriatico.

L'opera di De Carlo per Urbino, ovvero due Piani Regolatori Generali, uno firmato nel 1964 e l'altro a distanza di trent'anni, molte architetture progettate e diverse realizzate all'interno del nucleo storico ma anche dentro i boschi, la costruzione della città universitaria, la sperimentazione collettiva portata avanti

5 Cfr. S. Marini, *Storie di avversari. Cinque progetti di Carlo Aymonino a Pesaro*, in O. Carpenzano, F. Morgia, M. Raitano (a cura di), *Carlo Aymonino: progetto, città, politica*, Quodlibet, Macerata 2023, pp. 199-208.

6 Sulla centralità di grandezza e velocità nella modernità novecentesca si veda G. Corbellini, *Grande e veloce. Strumenti compositivi nei contesti contemporanei*, Officina Edizioni, Roma 2000.

7 Cfr. AAVV, *Atlante italiano 003. Ritratto dell'Italia che cambia*, Electa-Darc, Milano 2003.

attraverso il laboratorio ILAUD, costituisce una sintesi delle riflessioni, delle contraddizioni, delle difficoltà e degli obiettivi raggiunti dal “progetto moderno” in Italia. Il laboratorio Urbino permette all’architetto di confrontarsi con la struttura consolidata del centro storico, in evidente degrado, di elaborare progetti ex-novo e di trasformare strutture esistenti, di delineare nuovi elementi infrastrutturali di accesso al nucleo centrale e di costruire le strutture universitarie attraverso un confronto diretto con il paesaggio.

Nel 1951 Carlo Bo, Rettore di quella che era al tempo la Libera Università di Urbino, chiama De Carlo a progettare la sede centrale, nel 1958 l’architetto viene incaricato del Piano Regolatore Generale e nel 1962 del progetto dei collegi. È l’inizio di un sodalizio con la città che si protrarrà per diversi decenni. Il progetto moderno per una realtà come quella urbinata, caratterizzata prettamente da segni storici da gettare al futuro⁸, si traduce in scoperta piuttosto che invenzione. Carlo Bo definisce De Carlo «un disvelatore prima ancora che un costruttore»⁹. Gli interventi progettati e realizzati tendono ad abbattere la dicotomia tra conservazione e innovazione: lavorare sull’esistente o sull’ex-novo, alla scala territoriale o a precisare il dispositivo architettonico è sempre esercizio di analisi che porta al «ritrovamento» delle logiche che governano le parti, della struttura data che va proseguita con il linguaggio dello spirito del tempo, ovvero di una modernità viva e mutevole.

Il progetto dei collegi, iniziato nel 1962-1966 con il Collegio del Colle e ampliato nel 1973-1983 con i nuclei de il Tridente, l’Aquilone e la Vela, per ospitare complessivamente 1.300 posti letto, permette di chiarire l’atteggiamento congruente di De Carlo verso trame date e nuove realtà e sul senso di queste in rapporto alla città e al territorio. La struttura è il doppio specchiato e moderno del centro storico su un colle ed è articolata in cinque nuclei di cui uno è l’antico Convento dei Cappuccini, preesistenza colta come

matrice del dispositivo architettonico, riferimento nell’articolare il volume con lo spazio aperto e con l’orizzonte. Il convento viene inglobato nel nuovo complesso come primo segno fondativo, uno dei fuochi orchestrati a disegnare un impianto a elevata variazione architettonica e funzionale e predisposto al dialogo con il paesaggio. I collegi lasciano la sommità della collina all’architettura preesistente occupandone un fianco, rivolgendosi a un orizzonte spesso dipinto nelle tavole quattrocentesche. I cinque nuclei definiscono un sistema policentrico dalla variazione tipicamente urbana. A proposito del Collegio del Colle, Aldo Van Eyck dice: «È due luoghi al tempo stesso; aperto e chiuso, interno ed esterno, grande e piccolo ed ha soprattutto un significato al tempo stesso individuale e collettivo. [...] l’edificio è l’area e viceversa»¹⁰.

De Carlo spiega perché ha deciso di non proseguire la prima struttura del Collegio del Colle, di non reiterarla e moltiplicarla nell’ampliamento del sistema. «In breve mentre 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»¹¹. I collegi diventeranno l’icona architettonica del rapporto di De Carlo con il paesaggio urbinata, il luogo privilegiato dei suoi ritorni in questa città, nel quale verificare anche l’azione modificatrice del tempo. Il connubio tra unità e variazione e l’articolarsi della questione temporale declinano il senso di modernità per la realtà urbinata¹². Il progetto è ben accolto dalla critica internazionale, per contro i cittadini di Urbino non hanno mai utilizzato i generosi spazi comuni pensati da De Carlo per coinvolgerli, con gli studenti, in eventi culturali e assemblee civiche. Se il linguaggio di questa architettura denuncia la stagione nella quale è germinato, nei collegi proprio l’attacco a terra dei labirintici percorsi in cemento armato che animano il Collegio del

10 A. Van Eyck, *Il collegio universitario di Urbino di Giancarlo De Carlo*, «Zodiac», 16, 1966.

11 G. De Carlo, P. Nicolin, *Conversazione su Urbino*, cit., p. 52.

12 «Un pioniere dell’aviazione mi diceva che quando sorvolava Urbino col suo piccolo aereo aveva difficoltà a individuare la città perché non riusciva a districarla dal disegno egualmente complesso e del tutto simile del suo paesaggio circostante». *Ibid.*

8 «L’esperienza di Urbino è per me una mappa alla quale continuamente mi riferisco per capire il mio itinerario passato e futuro». G. De Carlo, P. Nicolin, *Conversazione su Urbino*, Editoriale Lotus, Milano 2018, p. 28. Si tratta di una riedizione critica di G. De Carlo, *Conversazione su Urbino*, intervista di Pierluigi Nicolin, «Lotus», 18, 1978, pp. 6-22.

9 C. Bo, *De Carlo e Urbino*, «Urbanistica», 102, 1994, p. 53.

Colle sono lo spazio più riuscito e più resistente nel duello a distanza attivato da De Carlo con le strette vie del centro storico urbinato¹³. Riecheggiano, in questa parte del progetto, gli studi e le intenzioni del Piano Regolatore Generale, soprattutto l'attenzione al movimento, la valorizzazione dei punti di vista, gli squarci sul paesaggio.

Il piano redatto negli anni Sessanta sviluppa questi ultimi capisaldi, proponendo nuove strutture: il nodo infrastrutturale di Lavagine, controllato attraverso strumenti tridimensionali per evidenziare come le sue caratteristiche spaziali siano trovate e ricavate nella pendenza del suolo (che non sarà realizzato), i nuclei residenziali di Piansevero, dove i volumi sono indicati astrattamente mentre gli elementi di movimentazione diversificati sono precisati come infrastruttura del progetto, e quello della Pineta, porta nord sostanzialmente da tre *unité d'habitation* incassate nella collina¹⁴ che costituisce «un esempio di come si dovrà procedere in futuro per quanto accadrà nelle aree più periferiche della zona di espansione»¹⁵. Si tratta di un doppio omaggio: a Le Corbusier, primo maestro di modernità¹⁶, e a Francesco di Giorgio Martini, maestro da sfidare per tutta una vita proprio a partire dalle sue opere per il Palazzo Ducale della piccola cittadina marchigiana. De Carlo cerca di costruire, attraverso ogni scelta progettuale pensata per i tre giganti, la dignità spaziale e paesaggistica propria di un palazzo. L'accesso agli appartamenti avviene dall'alto, calandosi con ascensori e scale da sconfinati tetti terrazze che guardano l'infinito e poi, oltre, una sequenza di colline. Da ogni appartamento

la vista è paragonabile a quella voluta e ottenuta da Federico da Montefeltro nella sua dimora-città. Il progetto nella sua fase esecutiva è però portato a termine senza il progettista: esautorato dalla definizione delle finiture e dall'organizzazione degli spazi interni. Nel complesso realizzato restano comunque evidenti il solido impianto lecorbusieriano e la tensione di stampo rinascimentale, messa in uso sia in sezione che in prospetto, verso la massa e la figura delle colline cercate come orizzonte.

Nel suo Piano Regolatore Generale di Urbino del 1964 De Carlo opera attraverso la tavola interpretativa denominata *Descrizione visiva della città*, accogliendo la direzione tracciata da Kevin Lynch¹⁷, e stabilisce la nuova direzione nell'elaborato *La città futura*. Scrive in proposito:

Si riorganizza il sistema della viabilità territoriale: formazione di una rete di collegamenti con la costa romagnola articolati a un nuovo asse Rimini-via Flaminia che collega le due nuove autostrade e passa tangente al centro storico di Urbino; spostamento della strada di Pesaro su un tracciato più scorrevole e aperto; razionalizzazione degli ingressi alla città antica; trasformazione della provinciale feltresca in asse di alimentazione per la zona di sviluppo; revisione dei collegamenti tra zona di sviluppo e centro storico portandoli anche a confluire nei nodi di comunicazione col territorio. Si procede al risanamento del centro storico puntando sugli effetti della polarità innescata tra il nuovo nodo di Lavagine e la nuova concentrazione di interessi sulla Nuova Piazza per ridistribuire le attività capillarmente in tutto il tessuto urbano. Si riordina la zona di espansione predisponendo tipologie strutturali e configurazioni formali che siano in accordo con l'impianto organizzativo e

17 L'interesse di De Carlo verso la ricerca di Kevin Lynch è testimoniato anche dalla presenza di due volumi dell'autore statunitense pubblicati nella collana "Struttura e forma urbana" edita da il Saggiatore e diretta dallo stesso De Carlo: *Il tempo dello spazio* (Milano 1977) e *Il senso del territorio* (Milano 1981). La mappa *Descrizione visiva della città* si trova in G. De Carlo, *Urbino. La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*, cit., pp. 68-69.

13 Il progetto è conservato presso l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia, fondo Giancarlo De Carlo e consta di 239 tavole e 23 schizzi. Cfr. G. De Carlo, collaboratori F. Borella, A. Sartori, L. Seraghiti, strutture V. Korach, *Collegi universitari di Urbino: collegio del Colle*, De Carlo-pro/021.

14 Il progetto è conservato presso l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia, fondo Giancarlo De Carlo e consta di 48 tavole e 6 disegni. Cfr. G. De Carlo, collaboratore A. Barp, *La pineta, Urbino*, De Carlo-pro/039.

15 G. De Carlo, *Urbino. La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*, Marsilio, Padova 1966, p. 212.

16 De Carlo dedica il suo primo libro a Le Corbusier. Cfr. G. De Carlo (a cura di), *Le Corbusier. Antologia critica degli scritti*, Rosa e Ballo, Milano 1945.

visivo del centro storico e del paesaggio circostante. Si espelle il traffico motorizzato dal centro storico e si predispose in tutta la città un sistema selettivo di circolazione che tiene distinto il traffico veicolare da quello pedonale.¹⁸

Il recupero del centro storico è articolato in una minuziosa lettura del sistema urbano: l'analisi porta alla definizione di comparti e alla analisi degli elementi architettonici che caratterizzano il patrimonio urbinato. L'approccio al tessuto urbano evita diagnosi tipologiche o morfologiche, a favore di un'interpretazione incentrata sul legame diretto tra costruzione e uso, sul rifiuto quindi di qualsiasi regola astratta che annulli le singolarità delle strutture urbane, sull'impostazione di piani particolareggiati come quello per Lavagine nel quale all'interpretazione del passato consegue la predisposizione di campi di possibile modifica anche dei prospetti nel tempo della loro vita. Attraverso questo lavoro si esplicitano gli elementi di diversificazione tra la posizione di De Carlo e le prerogative del movimento moderno, distinguo che si consolidano sulla

convincione che ai diversi contesti dovessero sempre corrispondere espressioni architettoniche diverse e che la struttura unitaria della città non potesse essere in alcun modo divisa in parti o in zone corrispondenti alle sue diverse funzioni, che, dunque, centro antico ed espansioni moderne, città edificata e paesaggio naturale costituissero una indissolubile unità.¹⁹

Gli strumenti di governo e trasformazione sono costruiti sulle situazioni trovate, De Carlo non solo declina il progetto architettonico sulle tracce e le logiche scoperte ma adotta lo stesso atteggiamento verso gli strumenti della pianificazione. La sua idea di modernità permea anche i dispositivi più astratti, le regole consolidate²⁰.

18 Ivi, p. 100.

19 M. De Michelis, *In forma di introduzione*, in A. Mioni, E.C. Occhialini (a cura di), *Giancarlo De Carlo. Immagini a frammenti*, Electa, Milano 1995, p. xvii.

20 «La norma numerale elude tutte le variabili complesse e quindi taglia fuori la qualità. La norma relazionista, invece, segue il moto di tutte

Le tavole sono architettate ad hoc per il caso e per l'interpretazione dello stesso, sono un unicum che non si ripeterà, restituiscono l'attenzione ai corpi in movimento dentro la città e ai mutamenti della società, si traducono in un centro storico rianimato, tra pieni e vuoti, come unica architettura e in un potenziamento di spazi storici e nuove realizzazioni per riconnettere il territorio al proprio tempo. Il piano è edito in due volumi: uno in lingua italiana pubblicato da Marsilio nel 1966 e l'altro in lingua inglese per i tipi di The MIT Press nel 1970 a testimonianza, ancora, che l'esercizio svolto a Urbino è teso a un cambiamento concreto per un territorio ma è anche un testo per animare il dibattito nazionale e internazionale, per porre questioni alle vie, ai modi e agli strumenti del progetto.

Mentre la residenzialità degli studenti viene strutturata con il progetto dei collegi, con il recupero del centro storico si avvia anche il lavoro di costruzione delle sedi dell'Università al suo interno. L'iniezione di modernità nel centro storico, realizzata grazie alla costruzione delle sedi di diverse Facoltà, si articola attraverso la scoperta, la destrutturazione e la ricomposizione dei dispositivi trovati. Il progetto per il Magistero è fondato sulla mancanza di coerenza tra interno ed esterno, carattere trovato nell'architettura del passato e negato dal concetto di «chiarezza» che imponeva un forte nesso disvelatore tra pianta e prospetto. L'architettura assorbendo i dispositivi rinascimentali si arricchisce di prospettive proprie a questa città: il fronte principale del Magistero (1968-1976)²¹ non enuncia il proprio contenuto, che è percepibile invece arrivando alla città dal territorio, mettendo di nuovo in dialogo la scala dell'architettura con quella vasta degli orizzonti.

le componenti del processo. Non può essere perentoria perché oscilla in un campo di variabilità che lascia margine all'interpretazione. Il suo enunciato non è mai esaustivo in se stesso e perciò deve essere corredato di modelli: questi, dovendo essere "disegnati", stabiliscono un legame immediato di corrispondenza tra norma e progetto». G. De Carlo, P. Nicolini, *Conversazione su Urbino*, cit., p. 28.

21 Il progetto è conservato presso l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia, fondo Giancarlo De Carlo e consta di 119 tavole e 17 disegni. Cfr. G. De Carlo, collaboratori V. Fossati Bellani, A. Sartori, strutture V. Korach, *Trasformazione ex orfanotrofio per facoltà di Magistero*, De Carlo-pro048.

Nel Magistero ho scartato la congruenza semplicistica e ho ricercato la congruenza complessa. Dalla strada non si ritrova nessun tipo di annuncio di quanto accade dietro la facciata; che invece risulta esplicitamente, perfino con enfasi, se si guarda la città da sud, dalle alture circostanti. Alcuni mi hanno rimproverato di aver fatto un edificio universitario che non sia tutto visibile subito a quelli che gli passano accanto; e hanno detto che sono caduto in contraddizione col mio sostenere la necessità di avere una università aperta.²²

Dentro l'auditorium è illuminato da una copertura vetrata come se fosse uno sprofondo, mentre il percorso che permette di scoprire scendendo i diversi piani cita, senza ambiguità, la rampa che Francesco di Giorgio Martini realizza nel torrione di collegamento tra il Mercatale e il piano su cui si staglia la facciata dei Torricini del Palazzo Ducale²³. La vertigine architettonica discensionale e ascensionale dello snodo urbano, che fa da fulcro alla città Urbino, è riconquistata e riproposta in un interno.

Il piano, i diversi progetti e le molteplici realizzazioni a esso precedenti o successive consegnano un nucleo storico rinato, animato da una nuova modernità connessa a quella trovata, un'altra città nuova e antica all'orizzonte definita dal complesso dei collegi, la porta nord della città sancita da tre *unité d'habitation* che hanno sempre il paesaggio come riferimento, la campagna punteggiata da presenze quali ad esempio Ca' Romanino e Ca' Guerla. Altre direzioni e prospettive restano inanimate, tra queste soprattutto la trama infrastrutturale ipotizzata e la costruzione di una scala che, per quanto minuta, avrebbe rappresentato l'effettivo suggello tra progetto reale e tensione all'ideale. De Carlo nel 1986 progetta con dovizia di dettagli l'uscita dalla rampa di Francesco di Giorgio Martini proprio sotto la vertigine dei Torricini del Palazzo Ducale.

22 G. De Carlo, P. Nicolini, *Conversazioni su Urbino*, cit., p. 50.

23 Il progetto è conservato presso l'Archivio Progetti dell'Università luav di Venezia, fondo Giancarlo De Carlo e consta di 3 tavole, 4 disegni, 90 schizzi, 1 modello. Cfr. G. De Carlo, *Ampliamento della rampa e del teatro Sanzio*, De Carlo-pro/086.

Il laboratorio Urbino. Atto II: dentro il paesaggio

Sembra venuto il momento di “girare il cannocchiale” col quale è stato osservato il fenomeno ambientale finora. Sino a oggi (a partire dagli ultimi tre secoli; prima era diverso) l'ottica è stata puntata sulla città – come insieme di manufatti e sistemi di circolazione – e si è continuato a guardare di sfuggita allo sfondo, costituito dalla campagna, il paesaggio, l'ambiente naturale. Solo di recente, l'osservazione dello sfondo è diventata più attenta, ma sempre sfondo è rimasto e perciò sfuocato e scarsamente significativo. Ora spinti dalle conseguenze di modi di trasformazione antagonisti dei fondamentali interessi degli esseri umani e di qualsiasi specie vivente, diventa necessario stabilire che “l'ambiente è tutto” e che territorio, paesaggio, campagna, periferie urbane, città, centro storici, edifici, piazze, strade ecc. sono casi particolari dell'universo ambientale. Questo significa sconvolgere le incastellature interpretative a senso unico per sostituirle con modi di ricerca più fluidi che possano arrivare a interpretazioni e proposizioni seguendo percorsi multidirezionali, itineranti, erratici, più aderenti alla complessità ambientale.²⁴

La storia del rapporto tra De Carlo e Urbino scandisce due dei punti nodali del pensiero urbanistico: negli anni Sessanta il salvataggio del centro storico, la sua modernizzazione, le sue porte-parcheggio e il suo ruolo nel disegno extraregionale e poi, negli anni Novanta, dopo che il primo piano ha maturato i propri obiettivi e i fuochi-architettonici del territorio sono stati consolidati, De Carlo torna e «rovescia il cannocchiale»²⁵, cerca strumenti altri

24 G. De Carlo, *È tempo di girare il cannocchiale*, «Spazio e Società», 54, 1991, p. 4.

25 Cfr. G. De Carlo, *Inaugurazione mostra elaborati P.R.G. Teatro Sanzio, Urbino*, 9 aprile 1994. Università luav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-scritti/300, NPR041868. Gli elaborati di progetto del Piano Regolatore Generale di Urbino del 1994, ancora oggi in vigore ma solo parzialmente realizzato, sono conservati presso l'Archivio Progetti dell'Università luav di Venezia. Cfr. G. De

perché altro è diventato il problema: il nuovo protagonista da preservare non è più il corpo urbano ma quanto ciò che lo avvolge, il territorio.

Il ritorno a Urbino è innanzitutto per De Carlo un'occasione per dirsi fieramente parte della storia di una capitale:

Sono felice soprattutto per la città, questa città che è una piccola città, come voi sapete, ma è anche una grande capitale; a questa città è capitato tante volte, dal Rinascimento in poi, di perseguire idee e di compiere fatti che sono andati al di là dei suoi confini, che si sono diffusi in altre parti del mondo. Sembra che questo diffondere senza presunzione, senza retorica, sia diventato come un ruolo di questa città, come una pasta della sua sostanza qualitativa.²⁶

Il nuovo piano è presentato al pubblico a partire da un bilancio sul primo PRG, sul suo ruolo assunto nel dibattito internazionale, ribadendo i risultati conseguiti sia in termini concreti rispetto al recupero della città che sociali, per come questa viene percepita e vissuta.

Questo Piano, possiamo dire dopo trenta anni, ha salvato il centro storico. Il centro storico di Urbino è sicuramente uno dei più integri centri storici italiani, meraviglioso: l'avete visto questa sera arrivando, su uno sfondo nero di cielo era stupendo... è intatto, è pieno di significati che si sono conservati. Un'altra cosa che forse ha fatto il Piano del '64 è stata quella di restituire ai

Carlo con P. Spada; collaborazione C. Giovannini, Ufficio Urbanistico, Nuovo PRG, Urbino, De Carlo-pro/113. Il progetto consta di 157 tavole e 33 relazioni articolati in ricerche, assetto del territorio, linee normative, progetti. La sezione *Un nuovo piano per Urbino* del numero 102 di «Urbanistica» del 1994 è dedicata al progetto e reca interventi di: Giancarlo De Carlo (*Tra il Piano del 1964 e il piano del 1994*), Carlo Bo (*De Carlo e Urbino*), Paolo Spada (*Un piano che parte dal paesaggio*), Bertrando Bonfantini (*Per leggere il piano*), Livio Sichirolo (*Natura e storia, territorio e città*), Vittorio Emiliani (*La gestione di un caso speciale*), Paolo Ceccarelli (*Sul piano del 1964: tra passato e presente*).

26 G. De Carlo, *Inaugurazione mostra elaborati P.R.G. Teatro Sanzio, Urbino*, cit. p. 1

cittadini di Urbino il senso della loro città, i cittadini di Urbino hanno avuto sempre il senso della loro città dal Rinascimento in poi, ma c'era stato un periodo di rallentamento, di trasformazione, di sfiducia nella miseria dell'immediato dopoguerra.²⁷

Il secondo Piano Regolatore Generale vede De Carlo affrontare una situazione paradossalmente opposta a quella trovata trent'anni prima: mentre negli anni Sessanta il centro storico si presentava sovraffollato, una delle nuove richieste dell'amministrazione è trovare il modo di recuperare i 10.000 abitanti persi da allora dal piccolo comune. La città della costa è il modello alternativo e vincente. L'Università è la principale risorsa economica: ha continuato ad assorbire spazi espandendosi a macchia d'olio arrivando a occupare buona parte del centro della città. Mentre il tessuto del centro storico, salvato dall'incuria e dal degrado negli anni Sessanta, ha continuato a perdere abitanti, il resto del territorio comunale è in parte interessato dal fenomeno dell'urbanizzazione diffusa frutto di una visione parcellizzata della città. Il piano e la sua presentazione sono così anche l'occasione per leggere gli errori dell'urbanistica e dell'architettura sia come tracciati teorici che come ricadute concrete.

E allora è cominciata un'urbanistica che si occupava dei pieni, i vuoti invece non contavano, e questo era ovvio perché solo i pieni sono commerciabili, mentre i vuoti in generale sono pubblici, non si comprano; è cominciata l'urbanistica delle attività e del movimento, mentre invece la quiete non contava più, la quiete non ha rapporto con la produzione, apparentemente, e quindi è un fatto trascurabile; è cominciata l'urbanistica della tipologia, cioè dell'edificio, in particolare residenziale, che viene unificato, diventa ripetibile, riproducibile, che è riconoscibile sul mercato.²⁸

Il territorio entra nell'opera di De Carlo come intermediario a sancire un dialogo, mai interrotto nella sua opera, tra architettura e

27 *Ibid.*

28 *Ivi*, p. 2.

l'ambiente, tra dispositivi di funzionamento e spiriti dei luoghi. Il paesaggio non è semplicemente un elemento che l'architettura deve fagocitare, portare al suo interno, ma è il protagonista della scena, quinta che dà significato al profilo di Federico da Montefeltro, presenza che detta le regole della conformazione architettonica nel progetto dei collegi e del Magistero, nell'Operazione Mercatale.

Bisogna in altre parole conquistare una visione cosmogonica dello spazio fisico, che è il contrario della visione esclusiva, lineare e rozza che è stata seguita negli ultimi 100 anni e che ancora domina la scena dell'urbanistica e anche dell'architettura. Probabilmente è tempo di rovesciare il cannocchiale, come dice lo sfondo del manifesto che annuncia questa mostra, e il Piano di Urbino del '94 ha cercato di rovesciare il cannocchiale, parte infatti del territorio.²⁹

Un paesaggio che non racconta mai però una scena vuota: le architetture, anche se rimaste sulla carta, sono articolate per essere vissute, perché quel paesaggio rinascimentale senza figure non potrebbe parlare di *civitas*. Il piano cerca di risolvere le difficoltà attraverso una strategia globale realizzabile per parti, impostata sul governo del territorio e sul rafforzamento infrastrutturale, propone modelli abitativi alternativi a quello della periferia, mette al centro la natura e i suoi ritmi in opposizione alla sempre più estesa conurbazione urbana che corre sulla costa.

Il territorio è stato messo a fuoco come il "tutto". [...] È stata riscoperta la complessa rete di interventi, consonanti con i ritmi arcani della natura, che si sono stratificati nel territorio attraverso secoli di lavoro umano. A questa rete è stato appoggiato il nuovo piano come a una vera e propria infrastruttura, per proporre un modello di sviluppo inclusivo.³⁰

La strategia, guardare la città dal territorio, al contrario di ciò che era stato prospettato negli anni Sessanta, orchestra una serie di travasi tra le due realtà che disegnano una bilancia senza equilibrio. Si prevede da una parte il dislocamento di alcune sedi universitarie nel «paesaggio» urbane da realizzare attraverso la costituzione di un parco scientifico e contemporaneamente si propone di aggregare parte delle sedi esistenti, i servizi e i locali a uso dell'Università che hanno progressivamente invaso il centro storico. Dall'altra si prefigura di ristrutturare i nuclei rurali abbandonati intorno alla città e pianificare un'espansione «regolamentata» fuori le mura per rispondere ai nuovi modi di abitare. Gli strumenti del piano, che insistono sulla trasformazione di parti di territorio in parchi, sul potenziamento dei nuclei rurali e sulla definizione di punti panoramici cercano di definire il destino dei luoghi a partire dalla loro geologia, dalla loro geografia, dalle possibili nuove economie della campagna che possono tornare.

Molto rapidamente: l'agricoltura naturalmente, l'agricoltura ha sofferto molto di un lungo periodo di abbandono che è esistito in tutta l'Italia, non è esistito solo in Urbino, ma nel territorio urbane l'abbandono dell'agricoltura è stato un abbandono molto pesante; noi abbiamo studiato tutte le condizioni per rendere possibile, invece, un ritorno all'agricoltura in maniera totalmente diversa. Siamo partiti dal principio che non esistono terreni sterili, che l'idea che il territorio di Urbino sia sterile è un pregiudizio, direi che abbiamo dei precedenti storici che sono chiarissimi da questo punto di vista...³¹

Studi geologici, agronomi, biologici sostanziano una strategia che agisce prettamente attraverso l'inserimento di nuovi sistemi vegetali e la valorizzazione appropriata di quelli esistenti. I parchi sono funzionali a guidare l'impianto di nuove opportune realtà edilizie nel territorio, configurate formalmente attraverso Piani Guida, ma è data attenzione anche alla ricucitura delle aree di più

²⁹ Ivi, p. 4

³⁰ G. De Carlo, *Torri-osservatorio sulle iperstrade delle informazioni*, «Spazio e Società», 67, 1994, p. 7.

³¹ G. De Carlo, *Inaugurazione mostra elaborati P.R.G. Teatro Sanzio, Urbino*, cit., p. 7.

recente espansione per riscrivervi quella continuità tra il disegno dell'abitato e quello dell'ambiente propria al territorio urbane. I parchi provocano reazioni contrastanti nella popolazione e nell'amministrazione, anche se, scrive De Carlo,

[I] Parchi sono stati progettati, non abbiamo soltanto messo i vincoli su una zona e l'abbiamo chiamata parco, abbiamo progettato, ricomposto le situazioni dove si erano snaturate, ricucito certe situazioni che erano slabbrate e abbiamo proposto situazioni nuove [...] muovendoci attraverso una serie di sistemi che eravamo riusciti a rivelare.³²

De Carlo struttura il piano con un approccio oltre l'urbanistica, oltre l'architettura, inaspettatamente verso l'ambiente, i progetti sono territoriali ma fatti con la mentalità della progettazione architettonica e vanno dalla grande scala del Comune a quella minuta delle pavimentazioni: guarda alle trame del paesaggio come memorie da preservare ma anche, e soprattutto, come palinsesto dal quale trarre nuove energie, con il quale rifondare una modernità in asse con quella rinascimentale ma aggiornata da competenze, tecnologie, nuovi desideri.

Il PRG del 1994 non segnerà le vie dell'urbanistica, sarà poco amato, studiato e applicato sia dalle discipline del progetto che dal territorio per il quale è stato pensato. Eppure, resta un testamento pieno di premonizioni, affronta problemi come la fragilità territoriale e la perdita di abitanti oggi temi centrali del dibattito, della cronaca e forse ormai anche della storia. Resta un documento fondamentale per ripensare le forme e gli strumenti del progetto, anche come dispositivo teorico e fattivo di rimessa in gioco di tutte le forme di vita a ridefinire la cultura e l'economia di un luogo.

Il piano, come quello che lo precede di trent'anni, considera progetti a tutte le scale, tra questi De Carlo insiste di nuovo

³² Ivi, p. 6. De Carlo progetta in totale cinque parchi: il Parco delle Cesane, il Parco del Foglia e di Palladino, il Parco di San Lorenzo e di Cerqueto Bono, il già citato Parco Scientifico, infine il Parco urbano che circonda Urbino.

sull'architettura da insediare dentro l'Orto dell'Abbondanza, uno spazio custodito tra le mura sempre sotto la vertigine dei Torricini, vecchia stalla ducale raggiungibile attraverso la rampa di Francesco di Giorgio Martini. Il primo progetto per questo luogo che si affaccia sul Mercatale è del 1969, ne seguiranno diversi a stabilire un elemento di continuità e di ripensamenti sulla città. Come per la scala di uscita dalla rampa, pensata ma non realizzata, anche la prospettiva di una biblioteca, proposta nel 1994 a cerniera tra il nucleo storico e il territorio non sarà concretizzata. I settanta mila volumi della biblioteca di Carlo Bo, in seguito, hanno trovato un'altra collocazione in città, dentro Palazzo Passionei, non sono però casuali le parole con cui De Carlo la presenta a suggello di un laboratorio che si vorrebbe senza fine.

E allora l'Orto dell'Abbondanza è stato progettato come una biblioteca che raccoglierà queste collezioni e sarà un fatto straordinario perché non è mai accaduto, in nessuna città, che della gente sulla spinta di un'azione iniziale generosa poi collabora a questa generosità e può creare una situazione che non esiste da nessun'altra parte, di una collezione di libri e di materiali piuttosto preziosi. Questo progetto, al quale do molta importanza, è entrato a far parte dell'Operazione del Mercatale, è una specie di rispecchiamento della città che ha intorno, non tocca questa rovina, ma al suo interno genera una situazione che vorrei fosse magica, come è magica questa città, come sono magiche le circostanze che mi è capitato di incontrare in questa città nella mia vita...³³

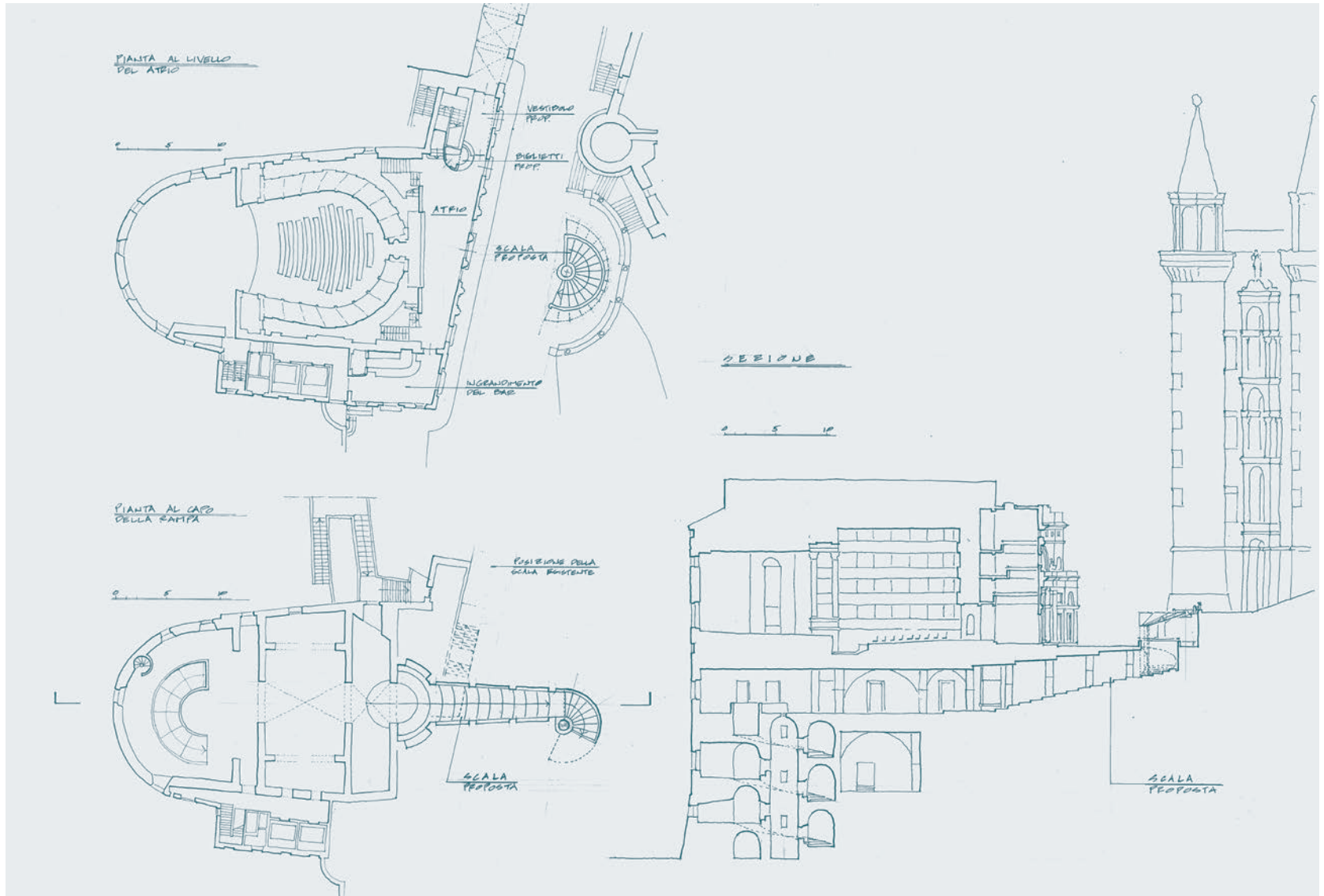
³³ Ivi, p. 15.

**Progetto di ampliamento
della rampa e del Teatro Sanzio
a Urbino, 1986**

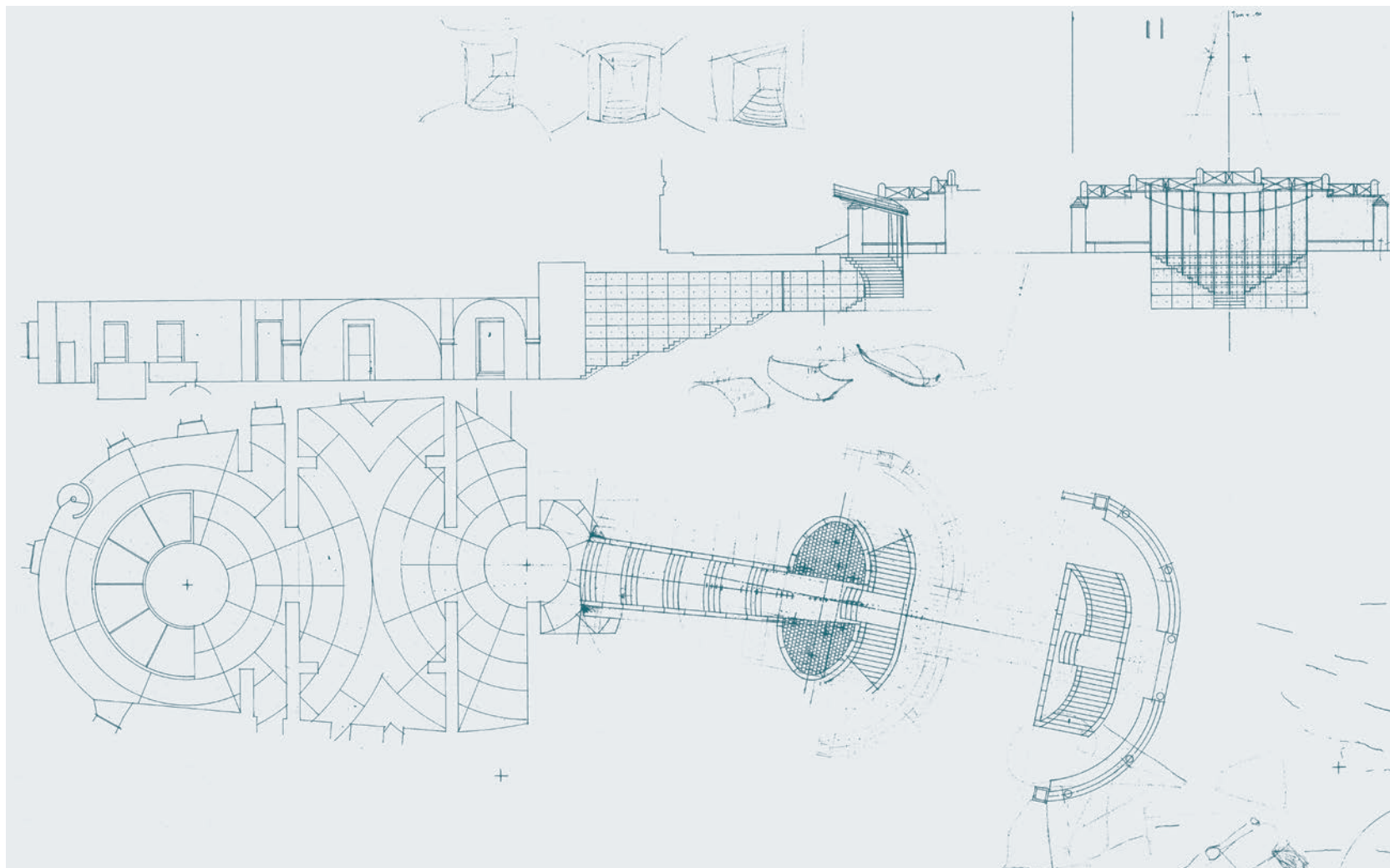




Qui e alla pagina precedente: Giancarlo De Carlo, *Progetto di ampliamento della rampa e del Teatro Sanzio a Urbino*, 1986. *Fotografie dello stato di fatto*, De Carlo-foto/1/090, NPR064-319.

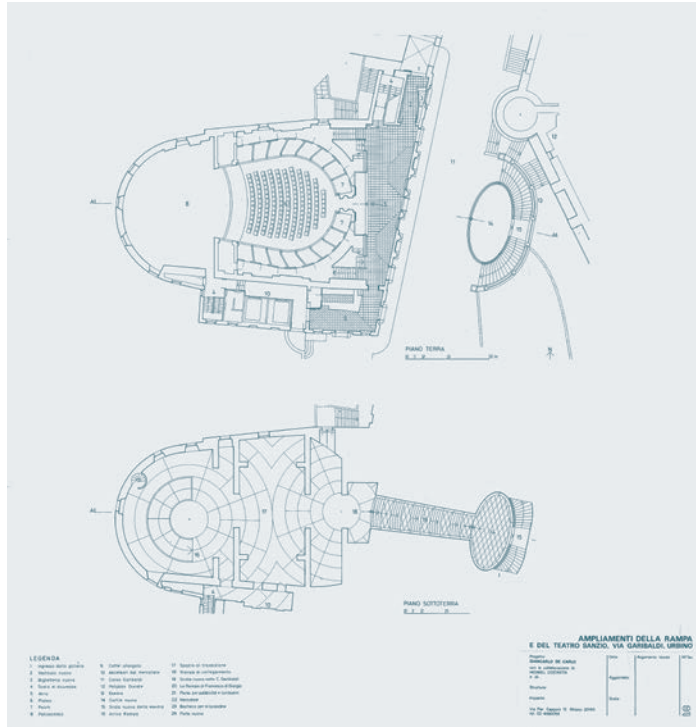


Giancarlo De Carlo, *Progetto di ampliamento della rampa e del Teatro Sanzio a Urbino*, 1986. Tavola Piante e sezioni della rampa e del raccordo con il teatro, inchiostro di china su radex, 50 × 65 cm. De Carlo-pro/086/08, NPR026986.



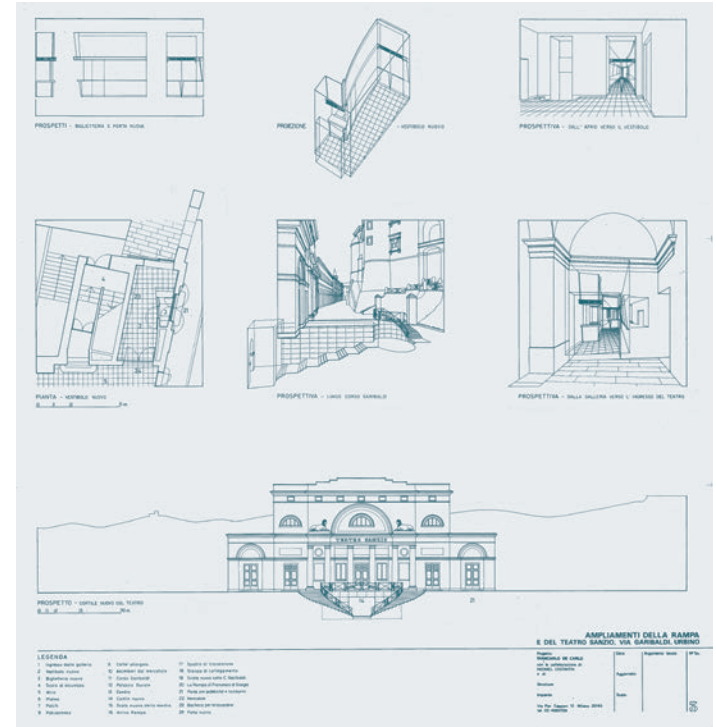
Giancarlo De Carlo, *Progetto di ampliamento della rampa e del Teatro Sanzio a Urbino*, 1986. Tavola *Piante e sezioni della rampa*, copia eliografica, 48 × 76 cm. De Carlo-pro/086/09, NPR026987.

Giancarlo De Carlo. The Open Work



Giancarlo De Carlo, *Progetto di ampliamento della rampa e del Teatro Sanzio a Urbino, 1986*. Tavola *Piante piano terra e sottoterra*, inchiostro di china su radex, 96 × 92 cm. De Carlo-pro/086/02, NPR026980.

Progetto di ampliamento della rampa e del Teatro Sanzio a Urbino, 1986



Giancarlo De Carlo, *Progetto di ampliamento della rampa e del Teatro Sanzio a Urbino, 1986*. Tavola *Prospetti e vedute prospettiche*, inchiostro di china su radex, 96 × 92 cm. De Carlo-pro/086/03, NPR026981.



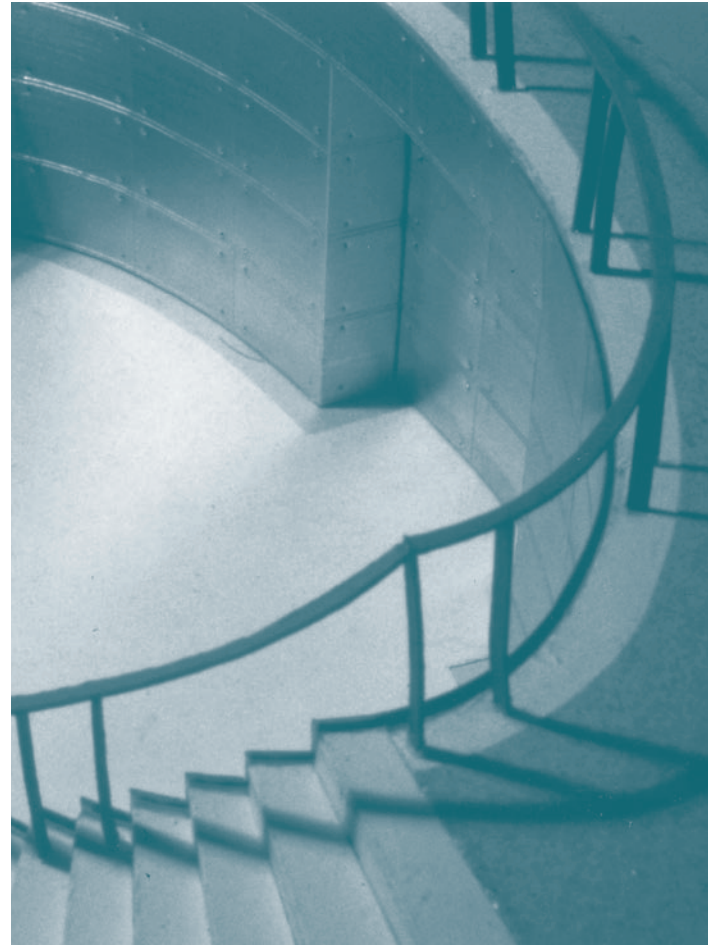
Giancarlo De Carlo, *Progetto di ampliamento della rampa e del Teatro Sanzio a Urbino*, 1986, *fotografia del modello di progetto*. De Carlo-foto/1/090, NPR064319.



Giancarlo De Carlo, *Progetto di ampliamento della rampa e del Teatro Sanzio a Urbino*, 1986, *fotografia del modello di progetto*. De Carlo-foto/1/090, NPR064319.



Giancarlo De Carlo, *Progetto di ampliamento della rampa e del Teatro Sanzio a Urbino, 1986*, fotografia del modello di progetto. De Carlo-foto/1/090, NPR064-319.



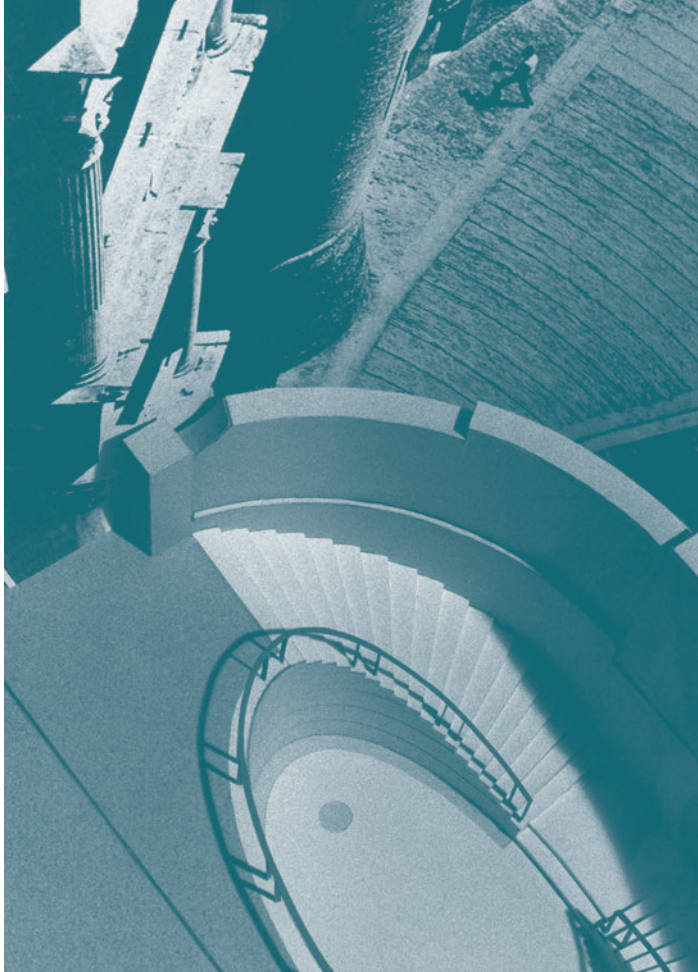
Giancarlo De Carlo, *Progetto di ampliamento della rampa e del Teatro Sanzio a Urbino, 1986*, fotografia del modello di progetto. De Carlo-foto/1/090, NPR064-319.



Giancarlo De Carlo, *Progetto di ampliamento della rampa e del Teatro Sanzio a Urbino*, 1986, *fotomontaggio del progetto*. De Carlo-foto/1/090, NPR064319.



Giancarlo De Carlo, *Progetto di ampliamento della rampa e del Teatro Sanzio a Urbino*, 1986, *fotomontaggio del progetto*. De Carlo-foto/1/090, NPR064319.



Giancarlo De Carlo, *Progetto di ampliamento della rampa e del Teatro Sanzio a Urbino*, 1986, *fotomontaggio del progetto*. De Carlo-foto/1/090, NPR064319.



Giancarlo De Carlo, *Progetto di ampliamento della rampa e del Teatro Sanzio a Urbino*, 1986, *fotomontaggio del progetto*. De Carlo-foto/1/090, NPR064319.

III. La mostra come laboratorio del progetto

Nel 1951, alla IX Triennale di Milano, Giancarlo De Carlo cura, con Giuseppe Samonà e Ezio Cerruti, la *Mostra dell'architettura spontanea*¹ tesa a scoprire gli episodi più interessanti di architettura popolare presenti nel territorio italiano; nel 1954 alla X Triennale di Milano presenta, con Carlo Doglio e Ludovico Quaroni, la *Mostra dell'urbanistica*², nella quale è sottolineata la necessità del coinvolgimento di numerosi attori, compresi i cittadini, nelle analisi e nel progetto della città; nel 1968 dirige la *Mostra Internazionale del Grande Numero*³ alla XIV Triennale di Milano, distrutta dai manifestanti poche ore dopo la sua inaugurazione. Le tre esposizioni, guardate in sequenza, disegnano un percorso progressivo che parte dall'osservazione di architetture «anonime» cercate nel territorio, procede ad attaccare duramente gli strumenti vigenti di costruzione della città perché dogmatici e non partecipativi, culmina nella costruzione di un coro di esperienze progettuali atte a potenziare la creatività del grande numero.

De Carlo ha spesso affermato la volontà di parlare direttamente, come testimoniano i suoi numerosi testi e le sue molteplici lettere, sia al mondo dell'architettura che al *pubblico dell'architettura*. Questa volontà di rendere comprensibile la lingua del progetto si concretizza in un'autorialità evidente (l'architettura non è consegnata ad altri ma il suo fautore ha il compito di contestualizzarla e di assumersi le responsabilità dell'ascolto e della traduzione in spazi della condizione trovata e dei desideri in campo), ma anche nell'utilizzo di molteplici media e nel coinvolgimento di autori della narrazione scritta e visiva solidali nel portare un messaggio e nel costruire un terreno comune.

È necessaria dunque una vera mutazione che sviluppi nuovi caratteri nell'azione, e nuovi comportamenti negli autori dell'architettura: per cui ogni barriera tra chi fa e chi usa sia annullata, e il fare e l'usare diventino due diversi momenti di

Mostrare architetture

1 Cfr. A. Pica (a cura di), *Nona Triennale di Milano*, SAME, Milano 1951.

2 Cfr. G. De Carlo, *Intenzioni e risultati della mostra dell'urbanistica*, «Casabella-Continuità», 203, 1954, p. 24.

3 Cfr. P. Nicolini, *Castelli di carte*, cit.

un unico processo di progettazione, per cui la programmatica aggressività dell'architettura e la coatta passività dell'utente si dissolvano in una condizione di equivalenza decisionale e creativa dove ciascuno – con diverso impatto specifico – è architetto, e ogni evento architettonico – da chiunque immaginato e compiuto – sia considerato architettura.⁴

Nel 1968 un gruppo di manifestanti distrugge e cancella il discorso messo in mostra da De Carlo in Triennale, un discorso che di conseguenza non è stato ascoltato dal grande pubblico e che, con la sua assenza, ha rumorosamente segnato le strade della cultura progettuale italiana.

Le tre esposizioni sono collettive, corali e partecipate già nella loro costruzione e organizzazione. La *Mostra dell'architettura spontanea* mette in scena una campagna fotografica nazionale, riprendendo la linea di ricerca della *Mostra sull'architettura rurale* curata da Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel alla VI Triennale di Milano del 1936. L'esposizione del 1951 presenta un atlante dell'architettura spontanea realizzata con il lavoro sul campo di un esercito di architetti (tra i quali Egle Trincanato ed Ettore Sottsass Jr.), geografi, fotografi, studenti; partecipa anche Elio Vittorini. L'indagine è costruita su basi geografiche, per ogni regione è definito un gruppo di lavoro, e anche la sua restituzione ribadisce una cartografia dell'architettura italiana fondata sulla topografia. Grazie al sodalizio tra architetti e geografi (è coinvolto Emilio Scarin, Direttore dell'Istituto di Geografia dell'Università di Genova) la mostra mette in evidenza possibili trame di modernità trovate nel vernacolare, i nessi tra spazio, clima, luce, energie del territorio, temi oggi nuovamente centrali. La mappa, tra regionalismo critico e coscienza del territorio, sottolinea la saldatura tra architetture e geografie, la forte articolazione del Paese e, sul piano concettuale, ribadisce la necessità di guardare alla concretezza della realtà, concretezza che poi può essere introiettata, elaborata e riversata in atti trasformativi.

4 Cfr. G. De Carlo, *Il pubblico dell'architettura* (1970), in Id., *La piramide rovesciata*, cit., pp. 155-156.

Leggere i nomi dei molti coinvolti nell'organizzazione è oggi ritrovare, a ritroso, segmenti di una traiettoria alternativa, rivedere il controcampo della mostra come occasione di indagine collettiva e di formazione, riattraversare un modo di immergersi nella realtà delle città e dei territori e costruire un discorso comune. La *Mostra dell'architettura spontanea* prende corpo e si dirama nella letteratura di settore, entra a pieno titolo nel percorso del progetto italiano (molti degli architetti coinvolti proseguiranno le proprie ricerche) ma segna anche l'ultimo grande episodio in cui è stata guardata e registrata l'architettura spontanea nel Paese. O meglio, da allora le indagini sullo stato dei territori saranno frammentarie e assumeranno due direzioni: da un lato quelle di stampo urbanistico che insisteranno sempre più sulla scissione evidente tra progetto e società⁵; dall'altro l'opera di noti architetti sarà narrata da sguardi fotografici altrettanto autorevoli a denunciare il connubio tutto italiano tra «un senso affettuoso del concreto e una danza di sublimi astrazioni»⁶. Resta come eredità viva e pulsante dell'esposizione del 1951 la modalità di costruzione del discorso e l'attenzione a mettere in scena un paesaggio coinvolgente, immersivo. La ricerca attuata prima della mostra con professionisti sul campo e l'allestimento a mo' di *Italia in miniatura* – un affresco in bianco e nero architetto con fotografie capaci di restituire assonanze e differenze – restano sia come un corpo vivo del discorso (che si intensificherà e preciserà nelle altre due successive esposizioni), sia come appunti fondamentali sul portato e sul ruolo della mostra di architettura.

La *Mostra dell'urbanistica* curata da De Carlo, Doglio e Quaroni nel 1954 è una critica feroce alle forme di alienazione dettate dalle direzioni del progetto, in un'Italia attraversata dai duri scenari cinematografici proposti dal movimento Neorealista. Se la mostra

5 Dallo sguardo curioso e a tratti amorevole verso i territori nella mostra del 1951 si passerà – nei decenni successivi, in particolare tra gli anni Settanta e i primi anni Novanta – ai *j'accuse* contro abusivismi, speculazioni, città diffuse; all'evidente distanza, all'incomprensione, alla delusione reciproca tra chi vorrebbe essere chiamato a progettare e il suo pubblico.

6 U. Eco, *La vita e la morte*, in AAVV, *Italia Expo '67. L'Italie par elle-meme. A Portrait of Italy. Autoritratto dell'Italia*, Bompiani, Milano 1967, p. 7.

del 1951 è dedicata all'architettura trovata nel territorio, tre anni dopo è affrontato il tema della città e degli strumenti della sua pianificazione. Il messaggio è teso a dimostrare la fallace distinzione tra urbanistica e architettura e a sostenere la necessità di un disegno tridimensionale dello spazio a tutte le scale, principio cardine del pensiero di De Carlo. Anche in questo caso la mostra è corale e vede coinvolti, oltre agli architetti, scrittori, registi, attori, centrali per costruire una narrazione diretta non solo al pubblico degli addetti ai lavori ma il più possibile alla società tutta. L'esposizione è un sistema multimediale di pannelli fotografici, didascalie, scritte di grande formato e tre cortometraggi sviluppati con Elio Vittorini: *Cronache dall'urbanistica italiana*, *La città degli uomini*, *Una lezione di urbanistica*. L'esposizione racconta l'urbanistica attraverso il cinema: nel pannello introduttivo De Carlo sottolinea la necessità di non usare un linguaggio tecnico per raccontare il progetto ma di coinvolgere e mettere al centro del ragionamento l'osservatore dell'esposizione. Mentre la mostra del 1951 ha come protagonista lo strumento della fotografia, quella del 1954 usa soprattutto il racconto video per abbattere barriere linguistiche e per accendere discussioni intorno al progetto sia tra chi ne è fautore sia tra chi lo abita. La narrazione dei tre filmati è finalizzata a chiarire meccanismi e logiche note agli addetti ai lavori ridicolizzandone modi e risultati, un riso amaro scervo da malinconie che incrocia la tagliente ironia alla Buster Keaton e la tragicità delle condizioni umane denunciata da Fritz Lang. La mostra è strutturata come un viaggio dentro i significati, i modi e gli obiettivi dell'urbanistica ed è dichiaratamente tesa a far sollevare le forze attive della società, a trasformare gli osservatori passivi in soggetti partecipanti e dalla coscienza critica. In particolare, nel cortometraggio *La città degli uomini* sono attaccati lo zoning e la tipologia come strumenti alienanti di costruzione dello spazio e come chiarificazioni di un'economia che si fonda sulla facile riconoscibilità degli spazi; l'alternativa è individuata nella valorizzazione dei movimenti e nel rispetto delle diversificazioni spaziali e territoriali. La mostra consegna una trilogia cinematografica che punta il dito sulla rottura dell'alleanza tra città e natura, sulla ripetizione di elementi architettonici come trionfo del mercato, sull'existenzminimum come complicazione dell'abitare, sul ruolo

del progettista come interprete della realtà e non isolato narcisista dai tratti autoritari iscrivibile in una serie di *diché*. Una lezione che ancora oggi propone riflessioni sia per i suoi contenuti che per i modi adottati per esprimerli. Se la prima mostra è l'occasione per ribadire il ruolo della realtà e il peso della geografia nel progetto dei luoghi, questa seconda esposizione rimarca senza indugi, alla William Morris (autore al quale De Carlo dedica una monografia⁷), la necessità di tenere ancorata l'architettura ad altri saperi: cinema e letteratura possono ad esempio permettere di non dimenticare che la vita scorre e cambia nel tempo e nello spazio della città.

Noi ci troviamo davanti ad una società di grandi numeri e l'architettura e la produzione devono tenere conto di questo cambiamento. Che lo si voglia o no, che gli autori siano di élite o meno, abbiamo comunque a che fare con un pubblico che non è più quello di prima.⁸

L'esposizione del 1968 è dedicata espressamente al grande numero: sono invitati diversi autori dell'architettura, del design e della comunicazione a interpretare l'opera come processo e l'architettura come "ambiente". La mostra è un coro internazionale, diretto da De Carlo con, tra gli altri, Vittoriano Viganò e Marco Zanuso, dove il design è multiscale e usa molteplici strumenti per captare e rendere operativa la creatività dell'insieme degli individui e non della massa informe.

La lista dei partecipanti disegna una precisa posizione dentro il progetto, i suoi compiti e l'allargamento dei suoi confini. György Kepes presenta *La forma della città di notte* insieme a Mary e Thomas McNulty: i tre autori costruiscono al primo piano della Triennale, tra le opere di Alison e Peter Smithson, Romaldo Giurgola e Shadrach Woods, un paesaggio urbano come fenomeno del grande numero.

⁷ Cfr. G. De Carlo, *William Morris*, Il Balcone, Milano 1947.

⁸ G. De Carlo, *C'era una volta... la Triennale*, Quaderni-Triennale, II, 1991, p. 9. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-scritti/266.

C'erano gli Archigram, famosi allora come i Beatles, che facevano della tecnologia avanzata per davvero, non come i seguaci della hightech dei nostri giorni. Sapevano tutto e con capacità manuale e di manovra di queste nuove cose veramente straordinaria. C'erano poi Woods e Candilis con i loro sistemi edificati a rete. Saul Bass con uno splendido documentario. Hugh Hardy con un'interessantissima metafora di New York e tanti altri personaggi di primo piano dell'architettura di quegli anni che avevano affrontato il problema del Grande Numero con sensibilità e intelligenza.⁹

I temi della tecnica e della tecnologia sono affrontati come strumenti di miglioramento delle condizioni di vita e non di coercizione o esclusione. La mostra insiste così come le precedenti, sul ruolo del progettista: captatore delle pieghe della storia e interprete di desideri e necessità. L'esposizione è una mappa complessa e articolata di ragionamenti che utilizzano diversi sistemi di collaborazione e comunicazione con il pubblico, pubblico presente anche come contenuto del discorso. Il messaggio proposto, a causa della distruzione della mostra, leggibile e osservabile solo in archivio e non rilevabile come realtà accaduta, è di grande complessità per il progetto, è una sfida al progetto chiamato a rivedere diversi suoi fondamenti. Tra gli autori sono presenti gli Ufo, Renzo Piano, Bakema, Isozaki, Maldonado, Ray e Charles Eames, l'immane grafico Albe Steiner (presente in tutti e tre i capitoli di questa vicenda): si tratta di una mappa del fare spazio e del comunicarlo che resta nei suoi nessi evidenti solo sulla carta, un capitolo che avrebbe reso ancora più chiara la traccia di quella che si proponeva come traiettoria alternativa. Una mappa che comunque propone un paesaggio aperto, attraversato da collegamenti internazionali, da sodalizi che disegnano diversi modi di fare design e attraverso la quale De Carlo concentra tutte le proprie energie e parte della propria estesa rete di collaborazioni per raccontare il futuro a cui tutti devono avere accesso.

Con la distruzione della mostra del 1968 si conclude una stagione (di grandi mostre in Triennale) che De Carlo comunque

9 Ivi, p. 14.

rinnoverà anche se in altre forme: per quanto concerne il rovesciamento della piramide in un suo noto testo¹⁰; per quanto riguarda i concetti da portare al grande pubblico con architetture realizzate, l'attività dell'ILAUD, la sua attività didattica e ancora altre architetture di carta.

Lo strumento della mostra resta sempre in uso nel suo lavoro: oltre che nelle grandi scene nazionali De Carlo lo utilizza nei territori coinvolti dai suoi progetti, come, ad esempio, nel caso della definizione del Nuovo Villaggio Matteotti a Terni, che sviluppa con il sociologo Domenico De Masi. Durante il processo partecipativo, per superare il problema della piastrella¹¹, prende corpo l'idea di costruire una mostra, allestita, nel 1972, in una piccola galleria della città. L'esposizione è dedicata a sette casi architettonici internazionali paragonabili a quello che si stava discutendo, al fine di nutrire l'immaginario e di raccontare le opportunità dell'architettura. La mostra costruisce nei suoi futuri abitanti la consapevolezza del nesso tra necessità e spazio, tra immaginari e disposizioni, tra dimensioni e usi, rendendoli attivi nella definizione del progetto, che sarà oggetto poi di una seconda mostra sempre presso la Galleria Poliantea di Terni.

Un'altra mostra, tenutasi a Osaka durante l'Expo del 1970, è l'occasione per De Carlo di interrogarsi, questa volta non solo come curatore ma anche come progettista dell'allestimento, sull'architettura partecipata e interattiva e sulle conseguenze di tale interazione sull'idea di città. L'allestimento, intitolato *Participation City*¹², è posizionato nella Festival Living Plaza progettata

10 Cfr. G. De Carlo, *La piramide rovesciata*, cit.

11 «Chiedere a persone prive di esperienza che tipo di casa e di quartiere desiderano significa ottenere risposte scontate: vale a dire la casa del medico condotto di Terni, ossia un'abitazione come quella di un operaio, però un po' più grande, con più piastrelle, con qualche gadget in più». D. De Masi, *Partecipazione e progetto*, in M. Guccione, A. Vittorini (a cura di), *Giancarlo De Carlo. Le ragioni dell'architettura*, Electa-Darc, Milano 2005, pp. 66-67.

12 Il progetto è conservato presso l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia e consta di 11 tavole. Cfr. G. De Carlo, collaboratrice Pamela Amman, *Osaka 70: Festival Plaza living section: participation and change*. De Carlo-pro/045.

da Kenzo Tange e condivide lo spazio con altri 11 autori invitati dai curatori Kawazoe, Maki e Kurokawa a fare un ragionamento sul futuro: i Metabolisti costruiscono in collaborazione tra loro *Wall of Capsules*; Hans Hollein presenta *Vision of Tomorrow's*; Yona Friedman propone la *Ring City* e Alexei Gutnov la *Spiral City*; gli Archigram la *Dissolving City*; Christopher Alexander presenta *Exit Capsule: Path of Pattern Language* e Moshe Safdie la *Residential City*; Fumihiko Maki disegna la *Capsule of Network City* mentre Kisho Kurokawa con Koji Kamiya presentano *Capsule for Living, A & B*; infine l'illustratore Kiyoshi Awazu mette in scena una parata di cosmo-capsule.

Thirty meters up inside the Big Roof, the 11 installations by the Eastern and Western avant-garde (many of them associated with Team 10) grapple with the simultaneous and apparently contradictory forces that they think cities will be subjected to in the future: increasing isolation (in capsules) and increasing connectivity through technology. The westerners have a generally more anxious response to these issues than the Metabolists, asserting citizen participation as an antidote to the top-down control implicit in the networked megastructural city of the future.¹³

De Carlo decide di far collidere contenuto e contenitore costruendo una macchina espositiva, una vera e propria *macchina per l'architettura*¹⁴, le cui parti potevano muoversi grazie all'interazione con il pubblico, «De Carlo thinks control of the future city should be bottom-up rather than top-down: his interactive installation allows visitors to pull levers to rotate images on the wall, creating new compositions of colors and shapes»¹⁵. Per certi versi anticipatrice delle tre macchine di *Three Lessons in Architecture* ideate da Daniel Libeskind per la Terza mostra internazionale di

13 R. Koolhaas, H.U. Obrist, *Project Japan. Metabolism Talks...*, Taschen, Köln 2011, p. 516.

14 Cfr. N. Negroponte, *La macchina per l'architettura*, il Saggiatore, Milano 1974, pubblicato nella collana "Struttura e forma urbana" diretta da De Carlo.

15 R. Koolhaas, H.U. Obrist, *Project Japan*, cit., p. 519.

architettura di Venezia del 1985 e a sua volta debitrice dei meccanismi disegnati da Francesco di Giorgio Martini nel 1400, la macchina progettata da De Carlo, seppur temporanea e ormai scomparsa, anche dai libri, mostra oggi una via da percorrere oltre la partecipazione, una via all'insegna del rapporto tra uomo e tecnologia, tra uomo e macchina, e, ancora di più, all'insegna della reintroduzione del tema del diritto al futuro nel dibattito architettonico.

Anche in queste occasioni persistono sia l'intenzione di far capire possibilità e trasformazioni al grande pubblico dei cittadini coinvolti e ancora la ricerca di un metodo capace di tenere salda la credibilità dell'approccio disciplinare nel pubblico dell'architettura¹⁶.

Le esposizioni progettate da De Carlo restano capitoli importanti sia come fatto storico per capire le traiettorie intraprese dal territorio e per rileggere le vie dell'architettura e dell'urbanistica, ma anche per rivedere le modalità con cui oggi si pensano, si praticano, si comunicano le discipline del progetto. I diversi capitoli, velocemente attraversati, mostrano – nel loro essere apparentemente solo esposizioni – non solo come si sviluppa e si comunica una ricerca, ma soprattutto quanto la ricerca e la sua trasmissione possano essere attori e sceneggiatori del dibattito. Il confronto non è insomma un ex post eventuale, ma uno degli ingredienti di costruzione del futuro: il grande numero – già in quegli anni ma sempre più oggi – è una realtà da cartografare e da coinvolgere per formarla ed esserne informati, per ricostruire l'alleanza tra spazio e società¹⁷.

16 «Né il brutalismo dei dormitori di Urbino, né l'elegante geometrismo della Nuova Facoltà di Magistero, nella stessa città, sono, per lui, riducibili a un formulario. Ciò che conta è la ricerca di un metodo e, soprattutto, di un rigore capaci di restituire credibilità all'approccio disciplinare». M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, p. 149.

17 Il testo è una rielaborazione di *L'architettura, la città, la creatività del grande numero: tre mostre di Giancarlo De Carlo*, pubblicato in «Rassegna di architettura e urbanistica», 57, 2022, pp. 64-70.

**Campagne fotografiche
sull'architettura rurale in Italia, 1951**





Qui e alla pagina precedente: Giancarlo De Carlo e altri, *Campagne fotografiche sull'architettura rurale in Italia*. De Carlo-foto/1/008, NPR064537.



Giancarlo De Carlo e altri, *Campagne fotografiche sull'architettura rurale in Italia*.
De Carlo-foto/1/008, NPR064537.



Giancarlo De Carlo e altri, *Campagne fotografiche sull'architettura rurale in Italia*.
De Carlo-foto/1/008, NPR064537.



Giancarlo De Carlo e altri, *Campagne fotografiche sull'architettura rurale in Italia*.
De Carlo-foto/1/008, NPR064537.



Giancarlo De Carlo e altri, *Campagne fotografiche sull'architettura rurale in Italia*.
De Carlo-foto/1/008, NPR064537.



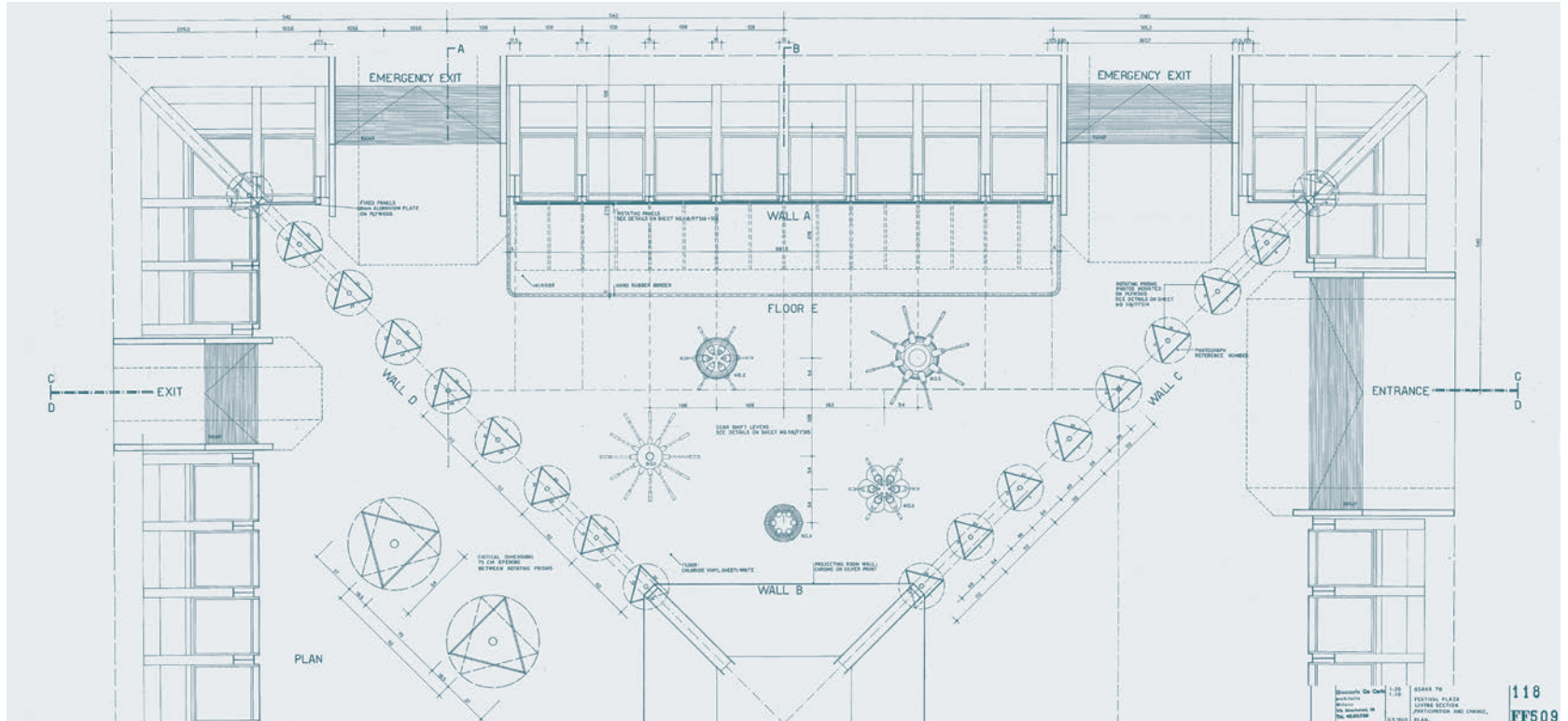
Giancarlo De Carlo e altri, *Campagne fotografiche sull'architettura rurale in Italia*.
De Carlo-foto/1/008, NPR064537.



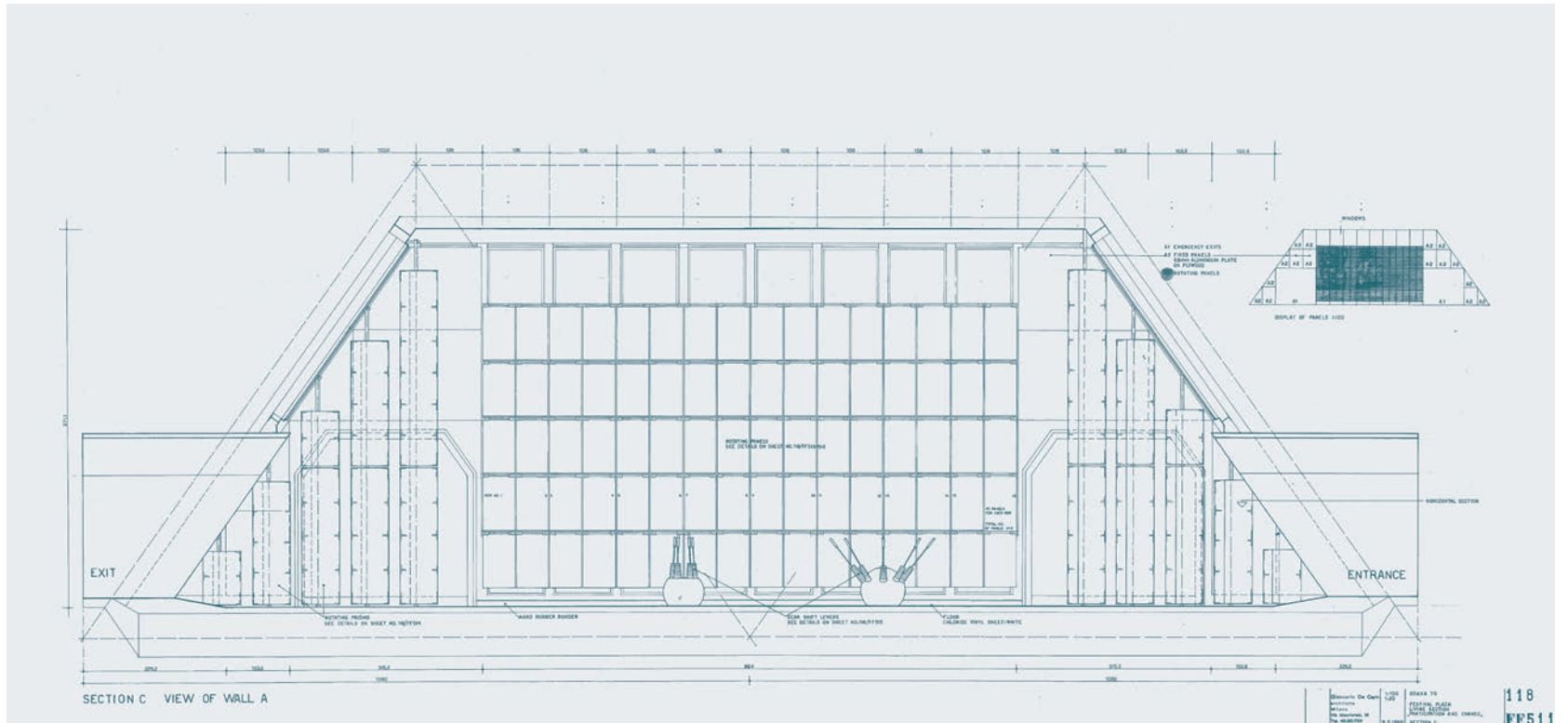
Giancarlo De Carlo e altri, *Campagne fotografiche sull'architettura rurale in Italia*.
De Carlo-foto/1/008, NPR064537.

**Osaka 70.
Festival Plaza Living Section.
Participation and Change, 1970**

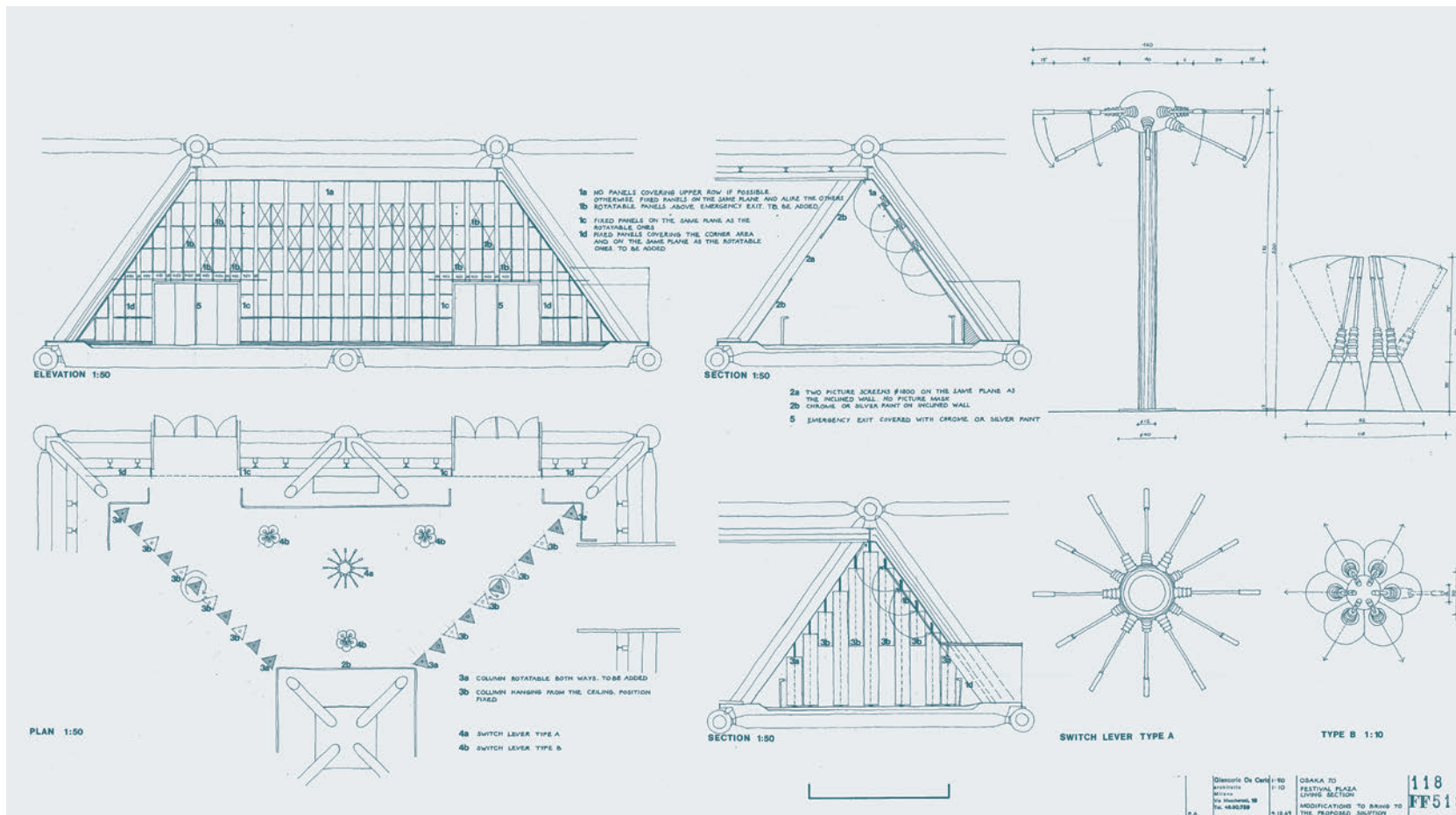




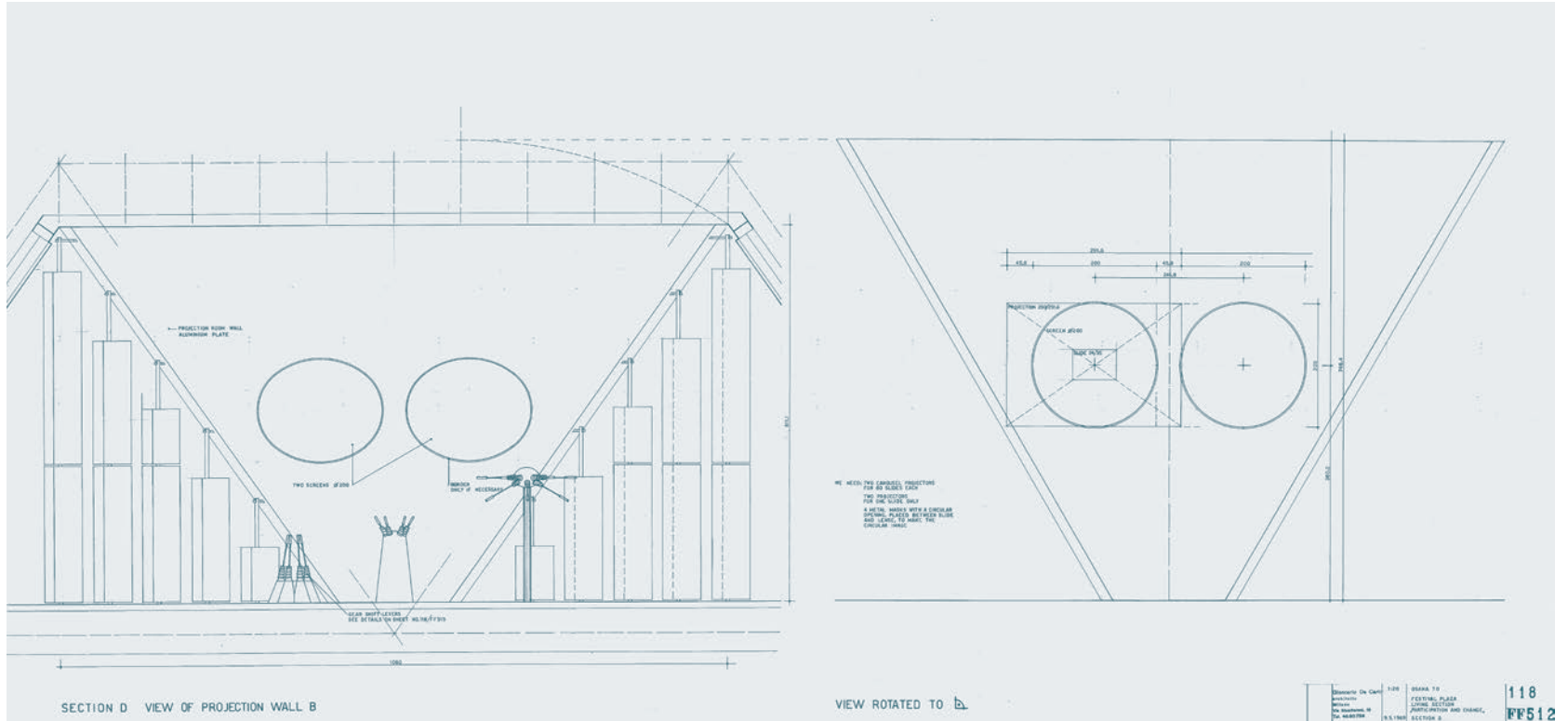
Giancarlo De Carlo, collaboratrice Pamela Ammann, *Osaka 70. Festival Plaza Living Section. Participation and Change*, 1970. Tavola Plan, inchiostro di china su carta da lucido, 62 × 129 cm. De Carlo-pro/045/01, NPR023243. Alla pagina precedente: *fotografia del modello*, De Carlo-foto/1/074, NPR064045.



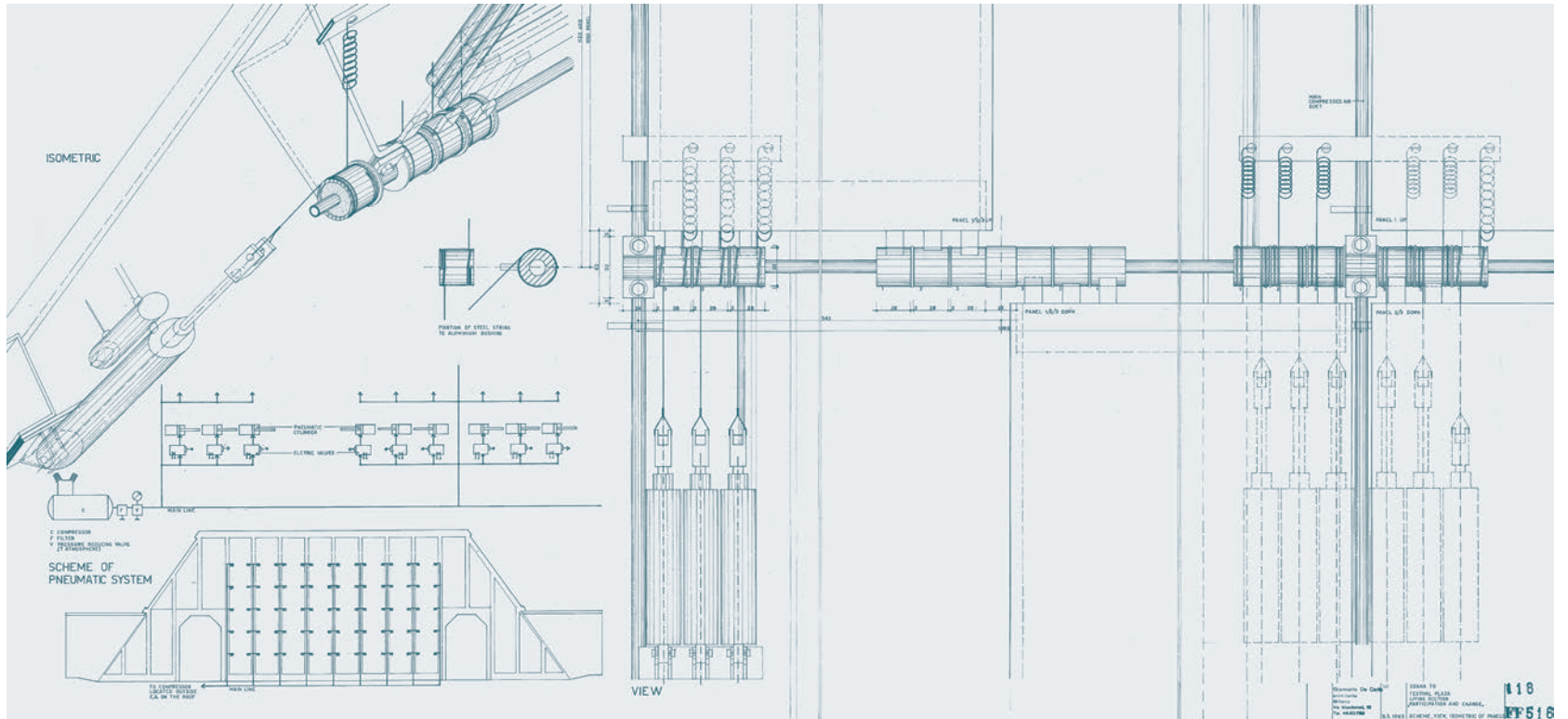
Giancarlo De Carlo, collaboratrice Pamela Ammann, *Osaka 70. Festival Plaza Living Section. Participation and Change*, 1970. Tavola Section C, inchiostro di china su carta da lucido, 62 × 129 cm. De Carlo-pro/045/03, NPR023245.



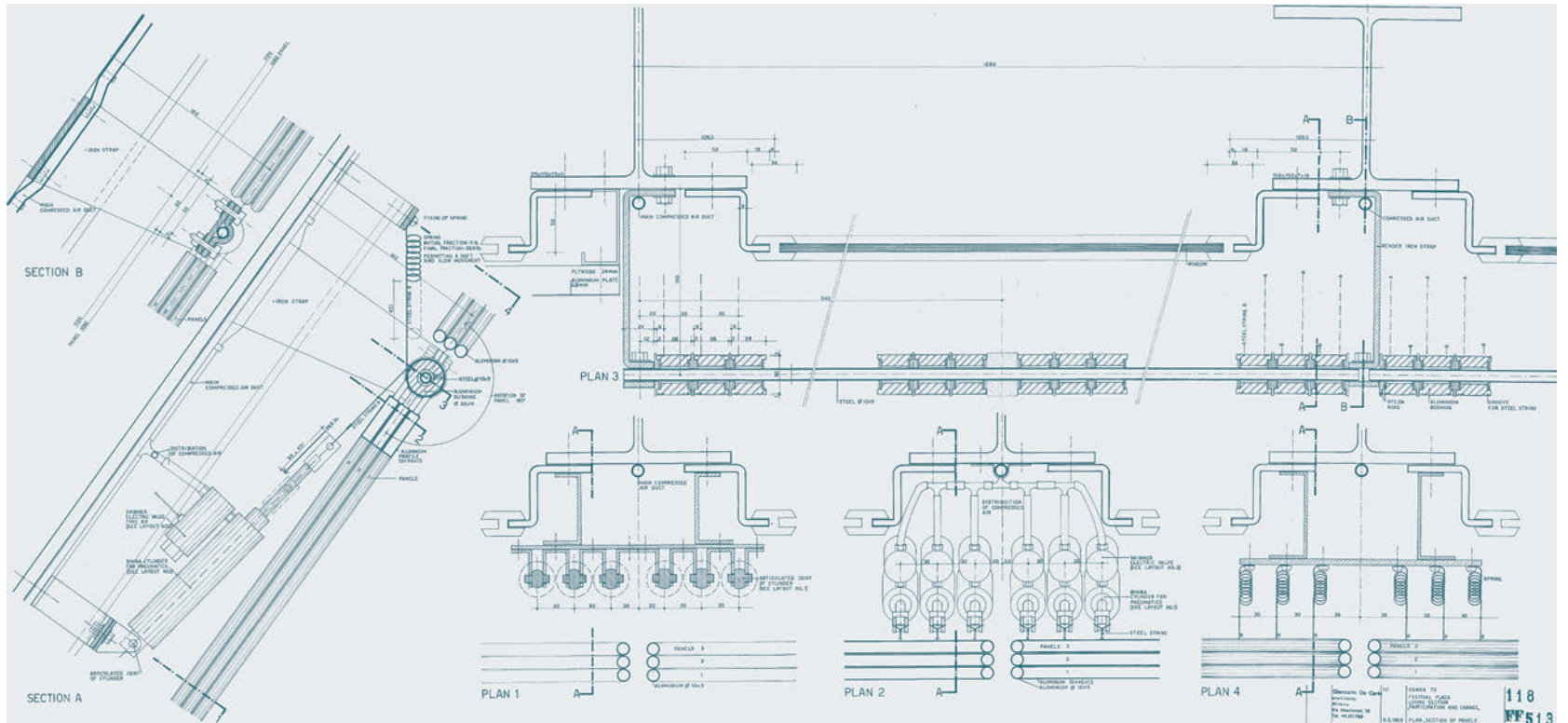
Giancarlo De Carlo, collaboratrice Pamela Ammann, *Osaka 70. Festival Plaza Living Section. Participation and Change*, 1970. Tavola *Modifications to bring to the proposed solution*, inchiostro di china su carta da lucido, 64 x 107 cm. De Carlo-pro/045/09, NPR023251.



Giancarlo De Carlo, collaboratrice Pamela Ammann, *Osaka 70. Festival Plaza Living Section. Participation and Change*, 1970. Tavola Section D, View of Projection Wall, View Rotated 90°, inchiostro di china su carta da lucido, 63 x 129 cm. De Carlo-pro/045/04, NPR023246.



Giancarlo De Carlo, collaboratrice Pamela Ammann, *Osaka 70. Festival Plaza Living Section. Participation and Change*, 1970. Tavola *Scheme of pneumatic system*, inchiostro di china, pennarello, matita su carta da lucido, 62 × 129 cm. De Carlo-pro/045/08, NPRO23250.



Giancarlo De Carlo, collaboratrice Pamela Ammann, Osaka 70. Festival Plaza Living Section. Participation and Change, 1970. Tavola Plan, sections of panels, controlucido su radex, 63 × 87 cm. De Carlo-pro/045/05, NPR023247.

IV. Architettura scritta

L'articolato dialogo tra De Carlo e le città, tra l'architetto e la sua idea di progetto è conoscibile attraverso la visita alle sue opere realizzate e tramite la lettura della sua produzione letteraria, o ancora attraverso la ricerca nel paesaggio di materiali depositati in archivio: è sia esperibile come realtà che indagabile sulla carta. I suoi oggetti costruiti, le sue architetture realizzate, il suo PRG del 1964 per Urbino in buona parte attuato testimoniano il lavorare caso per caso di questo autore, il suo piegarsi all'ascolto dei luoghi senza rinunciare per questo al ruolo dell'architetto e al suo mettere in campo un sapere tecnico necessario per plasmare e configurare uno spazio tridimensionale. La sua produzione letteraria disegna un arcipelago di isole delle quali nessuna prende il sopravvento sull'altra. Molte sono le tracce editoriali che De Carlo attiva: dai primi testi dedicati a Le Corbusier¹ e a William Morris², ai saggi e ai libri focalizzati sulle questioni del progetto³, ai volumi dedicati all'imparare dalle città⁴, alle edizioni su singole esperienze urbanistiche e architettoniche⁵, ai dialoghi e alle collaborazioni e ai testi firmati con pseudonimo⁶, fino ai tre grandi

- 1 Cfr. G. De Carlo (a cura di), *Le Corbusier. Antologia critica degli scritti*, cit.
- 2 Cfr. G. De Carlo, *William Morris*, cit.
- 3 Come ad esempio G. De Carlo, *Questioni di architettura e urbanistica*, cit. e Id., *Gli spiriti dell'architettura*, cit.
- 4 Cfr. G. De Carlo, *Nelle città del mondo*, cit.; Id., *La città e il porto*, Marietti, Genova 1992 (libro dedicato a Genova); Id., *Io e la Sicilia*, Maimone, Catania 1999.
- 5 Molti sono i volumi che raccontano singoli progetti di questo autore. Qui si ricordano: G. De Carlo, *Un progetto per Catania. Il recupero del Monastero di San Nicolò l'Arena per l'Università*, a cura di D. Brandolino, Sagep, Genova 1988; Id., *Tra acqua e aria. Un progetto per l'isola di Mazzorbo nella laguna veneta*, cit.; Id., *Il palazzo di giustizia di Pesaro*, a cura di M. Mazzolani, Motta, Milano 2005.
- 6 Cfr. G. De Carlo, C. Doglio, R. Mariani, A. Samonà, *Le radici malate dell'urbanistica italiana*, Moizzi, Milano 1976; Collettivo per un abitare autogestito, *Autocostruzione e tecnologie conviviali. Per un uso delle tecnologie alternative nel costruire abitare*, con scritti di I. Illich, J.F.C. Turner, G. De Carlo, F. La Cecla, Clueb, Bologna 1980; I. Gimdalcha (pseudonimo usato da G. De Carlo), *Il progetto Kalhesa*, Marsilio, Venezia 1995.

progetti collettivi rappresentati dalla collana “Struttura e forma urbana”⁷, dagli yearbooks dell’ILAUD⁸ e dalla rivista «Spazio e Società»⁹. Testi pubblicati in Italia e all’estero¹⁰ che disegnano una nuvola difficilmente perimetrabile che procede il proprio disegno ancora oggi, anche dopo la scomparsa dell’autore, grazie a riedizioni e scritti rimasti per anni in attesa di diventare pubblicazioni. Infine il fondo Giancarlo De Carlo rappresenta un vasto territorio di materiali che l’autore stesso ha in buona parte selezionato e predisposto pensandolo appunto come un documento per il futuro. Ancora, come in un susseguirsi di scatole cinesi, l’elenco degli archivi delle istituzioni e dei comuni da consultare per approfondire un piano, un progetto, una mostra, un dialogo disegna un’altra costellazione, un’altra geografia che ribadisce l’estensione delle diramazioni.

I tre patrimoni lasciati dall’autore, quello realizzato, quello pubblicato e quello custodito in archivio, sono accomunati da un ricorrente impasto di complessità e contraddizioni. La sua cifra è infatti sempre stata intenzionalmente quella di desumere l’opera da un contesto, di immergersi in un luogo e in un tempo, di negare ogni forma di ideologia che potesse cristallizzarsi in un manifesto costruito o scritto. Dubbi, domande, rischi, delusioni e conquiste ricorrono nella sua opera documento, un’opera dalla cifra riconoscibile ma corale sempre tesa al confronto con l’altro

- 7 Il primo volume della collana è Le Corbusier, *Urbanistica*, il Saggiatore, Milano 1967. Fino al 1981 sono editi ventiquattro testi.
- 8 Il primo quaderno della serie è ILAUD (a cura di), *1st Residential Course. Urbino 1976*, ILAUD, Urbino 1977. L’esperienza dei quaderni si chiude nel 2004.
- 9 La rivista «Spazio e Società» è diretta da Giancarlo De Carlo dal 1978 al 2001.
- 10 Due volumi, tra i tanti, segnano la produzione editoriale internazionale dell’autore per ragioni diverse. Il primo è l’edizione americana del volume dedicato al primo Piano Regolatore Generale di Urbino: G. De Carlo, *Urbino. The History of a City and Plans for its Development*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1970. Il secondo è un saggio edito in forma di piccolo quaderno in occasione di una conferenza tenuta in Australia: G. De Carlo, *An Architecture of Participation*, cit. Il saggio è poi pubblicato in Id., P. Blake, J. M. Richards, *L’architettura degli anni Settanta*, il Saggiatore, Milano 1973.

anche per sfuggire a un’identità unica e cristallizzata, anche per poter sempre cambiare progettando. Proprio su Morris scrive quel che rimane ancora la parte più viva e più attuale del suo pensiero su cui fonderà parte della sua attività di architetto e del suo modo di essere autore:

Morris, insegnando che l’architettura non può essere dissociata dalle condizioni sociali e morali dell’epoca cui appartiene, restituì all’architetto la coscienza della sua missione fra gli uomini. Col suo lavoro e con l’esempio della sua vita mostrò come fosse necessario per chi voleva costruire per l’uomo, essere vicino all’uomo, partecipare dei suoi problemi e delle sue sventure, lottare al suo fianco per il soddisfacimento delle sue esigenze morali e materiali. Insegnò come l’architettura per essere autentica non potesse limitarsi ad una questione di gusto o di stile, ma dovesse espandersi, divenire un principio attivo che coinvolge tutte le attività umane.¹¹

Le risultanti tra i due modi diversi di conoscere l’opera (in presenza o attraverso testi, carte lette e fotografate stando in un altro luogo) sono difformi, entrambe portano a riflettere sul tempo e sullo spazio, sulle forme dell’autorialità e sulla città come forma della società. C’è però una distanza: l’architettura se mediata da testi, disegni, fotografie apre un varco allo spazio dell’immaginario, può far intravedere altre luci e pieghe, intenzioni disattese o rimandi altrimenti non leggibili. Cercando di non dimenticare la lezione decarliana che chiede un prolungarsi dell’azione progettuale al prima e al dopo la realizzazione, un dilatarsi del processo di trasformazione che prevede un accurato studio delle condizioni di partenza e un’altrettanta attenzione alle risultanti a posteriori, leggere oggi l’opera documento di De Carlo permette di focalizzare quanto non è stato, quanto non ha completamente preso corpo e forma e che si presenta come un monito o anche un appunto per questo tempo. Cercando nell’archivio e confrontando i materiali con quanto è diventato realtà o è entrato nella storia è possibile

¹¹ G. De Carlo, *William Morris*, cit., pp. 23-24.

costruire molte linee di attraversamento. Tra queste possibilità si vogliono qui sottolineare due direzioni: una delineata in un lungo carteggio e una rappresentata in un breve testo scritto per la presentazione di un volume ma centrato a rimarcare una necessaria e negata direzione del progetto. Le due vie – entrambe insistono sui modi di costruzione e sui compiti dell'architettura – sono accomunate dall'essere rimaste sostanzialmente intenzioni. Lette oggi appaiono comunque traiettorie evidenti e urgenti.

Terreno comune

I carteggi che De Carlo intrattiene con diversi autori, collaboratori, allievi, rappresentanti di istituzioni sono, tra i tanti materiali che l'autore ha consegnato a questo tempo, l'«oggetto» più complesso da studiare¹². Tra i molteplici dialoghi che attraversano la sua storia quello con Bruno Zevi è uno dei più intensi e sfaccettati. Leggendo le loro conversazioni scritte quello che, con il senno di poi, sembra aver di più modificato il corso della storia del progetto è la mancata possibilità di costruire un terreno comune, questione discussa più volte tra gli stessi autori in un esteso arco temporale¹³.

Il progetto mancato è una rivista comune o meglio la fusione in un'unica rivista di «Casabella-Continuità» diretta da Ernesto Nathan Rogers, «L'Architettura» diretta da Zevi e la posizione di De Carlo. Proposta che poi muta nel tempo in un ipotizzato accorpamento del progetto editoriale zeviano con la rivista «Spazio e

Società» diretta da De Carlo.

Il 9 gennaio 1982 Zevi in un breve biglietto chiede a De Carlo: «È vero che “L'Architettura” e “Spazio e Società” si fondono? Lo si dice, ma io non ci credo»¹⁴. Il 22 luglio 1990 ancora Zevi ricorda: «Quando fu – nel 1956? – che proposi una rivista guidata da Rogers e da noi? Forse non era una cattiva idea». Su questo tema Zevi ritorna in una lettera del 9 settembre 1991: «Avevamo ventilato la possibilità di fondere “Casabella” e “L'Architettura” con tre direttori: Rogers, tu ed io [...]. Tutto questo sfumò causa il concorso vinto da Severino». Il 22 settembre del 1991 Zevi scrive:

1. Rogers non avrebbe mai [...] Belgiojoso credeva che avrebbe. Comunque era nostro dovere tentare. 2. Dopo la morte di Rogers, le cose sono andate in un certo modo con “Casabella”. Tu ti rassegni. Io no. Credo che, insieme, avremmo potuto guidare con efficacia. Non l'abbiamo fatto per via di Severino. Ecco perché attribuisco tanta importanza a quel concorso, nei nostri rapporti.

Queste lettere sono precedute da altre nelle quali Zevi torna sulla necessità di un terreno comune o si lamenta della mancata alleanza. Il 24 ottobre 1975 De Carlo invia una breve lettera in risposta a un biglietto di saluti di Zevi con scritto la battuta «senza scopo», nella busta inserisce anche un'altra sua lunghissima lettera data 27 luglio 1975 nella quale ribadisce le ragioni della sua distanza. Queste ricalcano la difficoltà nel fare carriera accademica per colpa di una serie di notabili tra i quali Zevi, le critiche alla sua Triennale del 1968 mosse dallo storico romano nello spazio di carta della sua rivista, l'ultimo punto insiste su Urbino: De Carlo si dice ferito dall'essere stato scacciato dalla città dopo venticinque anni di lavoro e accusa Zevi di non aver speso una parola in merito. De Carlo vuole così superare la discussione sul concorso di Cornigliano (vinto da Severino, vicenda continuamente citata

12 «In altri casi le lacune alimentano il sospetto che il carteggio – consegnato da GDC all'Archivio Progetti nel suo ordinamento attuale – possa aver subito una sottrazione di documenti, come è il caso dell'archivio dei progetti sottoposto dallo stesso GDC a una operazione di radicale sfolgimento nel febbraio del 1972. Anche l'archivio della corrispondenza, in tal senso, documenta l'attenzione con la quale GDC amministrava la fitta rete delle sue relazioni epistolari come parte della costruzione della sua immagine pubblica». M. Pogacnik, *Una rete di discordanti alleanze. L'epistolario di Giancarlo De Carlo | A Network of Discordant Alliances. The Epistolary of Giancarlo De Carlo*, «Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory», 2, 2020, p. 73.

13 Il carteggio conservato presso l'Archivio Progetti dell'Università luav di Venezia interessa l'arco temporale da dicembre 1958 a novembre 1999.

14 Cfr. G. De Carlo, *Corrispondenza con B. Zevi*, 101 carte, gennaio 1963-novembre 1999. Università luav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-atti/010.

nelle lettere) e chiarire le proprie ragioni o meglio «fondare» il loro rapporto; tale fondazione o rifondazione può avvenire solo attraverso «un dialogo faticoso e difficile», anche non verbale, per il quale si dice disponibile.

Dopo la lunga lettera di De Carlo il confronto tra i due si sposta sul progetto di un libro dal titolo *Dialogo sull'architettura* che doveva essere firmato da entrambi ed edito nella collana Saggi Tascabili di Laterza. Zevi imposta un indice che De Carlo rivede nella sua articolazione definendo anche le quantità di testo che i due autori dovevano scambiarsi nell'epistolario per dare corpo al volume¹⁵. Il 29 luglio 1976 Zevi scrive:

Caro Giancarlo, grazie per il primo numero di "Spazio e Società", che ho esaminato con molta attenzione e profitto. Si tratta di una bellissima rivista, per la quale ti esprimo il mio vivo compiacimento. L'unico dispiacere è quello che deriva dalla constatazione che disperdiamo le forze, invece di concentrarle. Ma è un errore dei laici, purtroppo.

Il progetto della rivista diretta da Rogers, Zevi e De Carlo non è stato realizzato, così come la discussione sul libro *Dialogo sull'architettura* si è interrotta. Tra le ragioni della mancata concretizzazione (editoriale) del dialogo tra i due autori è la critica di Zevi alla mostra Triennale sul *Grande numero* diretta da De Carlo nel 1968, distrutta nei giorni in cui veniva inaugurata, e certamente altre incomprensioni. Oggi queste assenze, le prime due rimaste intenzioni e la mostra

15 In una lettera di Zevi a De Carlo datata 25 gennaio 1976 è presente il progetto del libro *Dialogo sull'architettura*. Il sommario è articolato in: «Premessa, Cap. 1. Architettura e fascismo, Cap. 2. Resistenza e architettura, Cap. 3. Ricostruzione e architettura, Cap. 4. Anni cinquanta-sessanta, Cap. 5. Anni settanta: linguaggio e partecipazione, Conclusione». Ogni capitolo è raccontato con alcune righe di testo. De Carlo risponde in merito il 17 marzo del 1976 riformulando così l'indice: «1- Introduzione sullo stato dell'architettura in Italia, 2- Architettura e fascismo, 3- Resistenza e architettura, 4- Ricostruzione e architettura, 5- Gli anni cinquanta, 6- Gli anni sessanta, 7- Gli anni settanta, 8- Conclusioni». Sono presenti appunti per ogni capitolo che rimandano a riviste, mostre, progetti su cui scrivere.

andata in scena il tempo di una apparizione, possono essere lette come meri inciampi della storia ma certamente sono materiale di riflessione sul tema del terreno comune. Alcune posizioni discordanti che hanno segnato la cultura del progetto nazionale se lette alla luce di una possibile "unica" rivista concentrata sull'architettura appaiono meno distanti tra loro, o meglio nella logica decarliana del valore del conflitto avrebbero potuto condividere un terreno di confronto aperto. Un terreno o un luogo, ancora oggi assente e forse più urgente, nel quale costruire una grande alleanza vocata alla promozione della cultura del progetto nelle sue molteplici accezioni.

La traiettoria alternativa

Questo secondo appunto ritorna su un testo scritto da De Carlo nel marzo del 1989, pubblicato nello stesso anno come presentazione del volume *Architettura popolare nell'area dei Cimbri* di Paolo Righetti¹⁶. Il testo, quindi, è stato dato alle stampe, non è rimasto un'intenzione editoriale come i progetti discussi con Zevi, ma è nelle parole dell'autore che qui affiora una traiettoria disattesa sulla quale tornare perché proprio in questo tempo alcuni assunti citati riemergono nel dibattito dell'architettura.

Il testo si apre con il ricordo degli anni in cui Paolo Righetti è studente in un corso di De Carlo presso lo IUAV. È l'inizio degli anni Settanta e De Carlo torna sulle deludenti derive del movimento studentesco e anche sulle mancate risposte del mondo accademico. Sottolinea quanto la posizione anarchica, comune a lui e a Righetti, permetta di avere "occhi limpidi" per guardare la realtà e le sue architetture. Poi segue un breve inciso sull'importanza dello studio dell'architettura popolare e in particolare quella dei Cimbri, oggetto del volume. Infine, il testo piega a fissare «cinque punti di riferimento che indicano una traiettoria»¹⁷. Si aprono così una serie di scene punteggiate da viaggi, libri, fotografie,

16 Il testo, presente presso l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia, fondo Giancarlo De Carlo, De Carlo-scritti/249, qui citato, ha come titolo *La traiettoria alternativa*; in P. Righetti, *Architettura popolare nell'area dei Cimbri*, Taucias Garëida, Giazza-Verona 1989, pp. 1-6, il testo è intitolato *Prefazione*.

17 Ivi, p. 4.

autori, testi e realtà a disegnare una via alternativa del progetto.

Il primo punto insiste sul fatto che qualcuno nel 1935 regala a Giuseppe Pagano una Rolleiflex 6 x 6, una macchina fotografica con la quale scopre e fotografa l'Italia e «l'altra faccia dell'architettura, quella che esprime lo spirito dei luoghi e l'impulso di autorappresentazione di chi li abita»¹⁸. Il risultato è riproposto nel volume di Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel *Architettura rurale in Italia* del 1936 dove si legge che

L'architettura rurale rappresenta la prima e immediata vittoria dell'uomo che trae dalla terra il proprio sostentamento. [...] L'istinto del riparo, analogo di forma ma diverso di sostanza, si manifesta nell'igloo eschimese o nella capanna di paglia o nel trullo. [...] È esistito e esiste tuttora tutto un mondo edilizio per cui la casa non è gioco estetico ma necessità, non è uno sfoggio di ricchezza, ma il risultato di uno sforzo realizzato con minimo dispendimento di energia. E la catena di questi graduali passaggi, col variare delle colture agricole [...] e col variare delle condizioni economiche e tecniche è andata frantumandosi.¹⁹

Il secondo punto della traiettoria è dato dalla IX Triennale di Milano del 1951 e in particolare dalla *Mostra della Architettura Spontanea*²⁰, una mostra-ricerca come, ad esempio, quella allestita nel 2020 da Rem Koolhaas presso il Guggenheim di New York e intitolata *Countryside. The Future*²¹. Per costruire la mostra milanese era stato incaricato per ogni regione italiana un architetto di «scoprire, registrare, illustrare con disegni e fotografie, gli episodi più interessanti di architettura popolare che si trovano nel territorio in cui viveva»²², come ricorda De Carlo. L'occasione era utile

18 *Ibid.*

19 G. Pagano, R. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Hoepli, Milano 1936, pp. 13-14.

20 Cfr. A. Pica (a cura di), *Nona Triennale di Milano*, cit., in particolare pp. 372-378.

21 Cfr. il catalogo della mostra Amo, R. Koolhaas, *Countryside. A Report*, Taschen, Köln 2020.

22 G. De Carlo, *Prefazione*, in P. Righetti, *Architettura popolare nell'area*

per mappare le radici dell'architettura italiana ovvero per mettere in luce i rapporti inscindibili tra progetto e luogo. Scrivono i curatori nel catalogo:

la mostra si propone di contribuire alla ricerca di nuovi valori che l'architettura moderna oggi compie per ricostituire un ambiente vitale per gli uomini. Le architetture spontanee non possono fornirci suggerimenti diretti – troppo diverse sono le costanti che agiscono nella società contemporanea – ma indicano come possa essere ricca di vitalità e fantasia un'opera che nasca in un'accettata aderenza ai fatti della vita e, per contrasto, come sia misera un'opera che nasca nell'ignoranza di questi fondamentali legami. Queste opere, ovviamente, non sono state indicate perché divengano materia di ispirazione per gli architetti e di nostalgia per il pubblico, ma perché il risalire ai loro fondamentali valori, il comprendere le ragioni della loro origine, formazione e decadenza può avviare alla creazione e alla comprensione di opere contemporanee valide.²³

Il terzo punto interessa di nuovo un'esperienza raccontata in un volume, si tratta del libro di Christopher Alexander *Note sulla sintesi della forma*²⁴, i cui materiali sono stati presentati dall'autore in un incontro del Team 10 nel 1962. Si tratta ancora di uno studio, questa volta dedicato a un villaggio di *Harijans* (gli Intoccabili) in India e a come gli abitanti davano forma agli spazi architettonici.

Questo è un esempio sviluppato, preso da uno scritto recente, *La determinazione delle componenti per un villaggio indiano*. Il problema trattato è il seguente: un villaggio agricolo di seicento persone deve essere riorganizzato in modo da soddisfare

dei cimbri, cit., p. 4.

23 E. Cerutti, G. De Carlo, G. Samonà, *Mostra dell'architettura spontanea*, in A. Pica (a cura di), *Nona Triennale di Milano*, cit. p. 90.

24 Il volume di Christopher Alexander è edito in lingua originale nel 1964 (*Notes on the Synthesis of Form*) ed è pubblicato in italiano nel 1967 nella collana diretta da Giancarlo De Carlo per il Saggiatore: C. Alexander, *Note sulla sintesi della forma*, il Saggiatore, Milano 1967.

le presenti e future condizioni che si sviluppano nell'India rurale. L'insieme *M*, che segue, contiene tutte le variabili di non adattamento che riguardano l'organizzazione del villaggio. Esse sono definite nella loro forma positiva; cioè, come necessità e requisiti che devono essere positivamente soddisfatti in un villaggio che funzioni perfettamente. Tuttavia, derivano da affermazioni intorno a carenze potenziali: ognuna rappresenta qualche aspetto del villaggio che poteva rivelarsi mal rispondente, ed è perciò sostanzialmente considerabile come una variabile di un adattamento. *M* include variabili che rappresentano tre diversi tipi di necessità: 1. tutti quelli che sono esplicitamente sentiti dagli indigeni stessi come necessità, 2. tutti quelli che sono richiesti dall'economia nazionale e regionale e da fini sociali, e 3. tutti quelli già implicitamente soddisfatti nel villaggio.²⁵

Anche il quarto punto è rappresentato da un libro: *Architetture senza architetti* (1964) di Bernard Rudofsky. De Carlo a questo proposito sottolinea che l'architetto americano aveva studiato e lavorato in Italia con Luigi Cosenza e forse anche con Giuseppe Pagano.

Architecture Without Architects attempts to break down our narrow concepts of the art of building by introducing the unfamiliar world of nonpedigreed architecture. It is so little known that we don't even have a name for it. For want of a generic label, we shall call it vernacular, anonymous, spontaneous, indigenous, rural, as the case may be. Unfortunately, our view of the total picture of anonymous architecture is distorted by a shortage of documents, visual and otherwise.²⁶

Infine, il quinto punto è rappresentato da Walter Segal (1907-1985) architetto inglese che ha dedicato la sua ricerca all'architettura

²⁵ Ivi, p. 137.

²⁶ B. Rudofsky, *Architecture Without Architects, an Introduction to Non-pedigreed Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1964, p. 9. Il libro è edito in italiano dalla casa editrice Editoriale scientifica di Napoli solo nel 1977 con il titolo *Architettura senza architetti*.

popolare. «Senza di lui forse non ci sarebbe stato il variegato movimento della Community Architecture [...] uno degli esempi più interessanti di progettazione globale – ecoprogettazione – non autoritaria»²⁷.

Nel testo infine elenca gli autori che con il loro pensiero e le loro esperienze progettuali «partecipano» a definire ulteriormente la traiettoria alternativa precisando che «in ciascuno dei cinque riferimenti [...] c'è un preminente contenuto libertario, che risale a Kropotkin, Geddes, Owen, Morris, Olmstedt, Munford, ecc. e continua nel meglio di F.L. Wright, Asplund, Dudok, Aalto, Erskine, van Eyck, ecc.»²⁸.

De Carlo, pur lamentando nel testo il mancato riconoscimento di questa via del progetto e del pensiero in architettura, consegnandola e ribadendola permette di leggerne oggi il riaffiorare. La traiettoria disegnata consente di capire, in parte, le ragioni del dialogo con Zevi e di ribadire l'importanza del libro come seconda forma dell'architettura. Questo testo che parla di quanto non è stato invita a progettare nuovi *Viaggi in Italia*, così come le lettere che raccontano progetti disattesi impostano ricerche future; entrambi i sistemi, pur narrando di precisi momenti passati e pur essendo «solo» storie di carta, gettano luce sulla capacità dell'architettura scritta di imprimere cambi di rotta o derive²⁹.

²⁷ G. De Carlo, *Prefazione*, in P. Righetti, *Architettura popolare nell'area dei cimbri*, cit., p. 5.

²⁸ Ivi, p. 6.

²⁹ Il testo è una rielaborazione di *Sulla carta. L'opera documento di Giancarlo De Carlo | On Paper. Giancarlo De Carlo's Work/Document* pubblicato in doppia lingua italiana e inglese in J. Pierini, M. Pierini (a cura di), *Spiriti. Otto fotografi raccontano Giancarlo De Carlo a Urbino. Eight Photographers Recount Giancarlo De Carlo in Urbino*, Corraini, Mantova 2021, pp. 36-43.

L'invenzione era alla portata di tutti come lo era l'imitazione. Capitava sempre che qualcuno fosse capace di spingere l'invenzione al di là dei limiti consueti, di fare scoccare sintesi che rimescolavano tutte le idee e rinnovavano le aspettative. Ma questo poteva capitare sia costruendo edifici grandiosi che edifici minuti, sia erigendo un tempio che la propria capanna.¹

Immergersi nell'esperienza, progettare il superamento del possibile, sfatare luoghi comuni, disegnare spazi minuti come fossero monumenti, spostare le prospettive, innestare nella città contro-ideali, accogliere la vita. Il romanzo *Il progetto Kalhesa* palesa simili teoremi nell'indecifrabile doppiezza della propria scrittura, poiché Kalhesa è «congestione e, naturalmente, vitalità (ma opaca, cerimoniale, superstiziosa, funesta)»². Lì, dove la città non è altro che un insieme di architetture in decomposizione alla rincorsa della propria morte, non è più dato il confine tra il progetto della città, della vita: «ogni rovina è seducente, quasi per sua natura, ma l'ideografia è cambiamento e non certo culto della rovina»³. Al progetto, distrutto dalle incursioni della realtà, non resta che proseguire il suo cammino in forma di racconto, per affermarsi come ingranaggio moltiplicatore e continuare la propria azione.

Il libro viene dato alle stampe e pubblicato dalla casa editrice Marsilio nel 1995, riedito poi nel 2015 da Edizioni di Storia e Studi Sociali, il suo autore è lo sconosciuto Ismè Gimdalcha. Il libro, a lungo dimenticato, troppo poco considerato, scritto da un autore noto ma nascosto dietro una fitta e precisa coltre di pseudonimi, si presenta oggi come strumento di lavoro certamente per tornare a ragionare sul progetto della città, ma soprattutto per riconsiderare il tema della vicenda in architettura e della scrittura come strumento certamente di discussione e di critica ma anche di progettazione.

Specchiatura allucinata del Piano Programma per il centro storico di Palermo, progettato da un gruppo di architetti capitanato

Il progetto Kalhesa. Scrivere per mettere alla prova le idee

1 I. Gimdalcha, *Il progetto Kalhesa*, cit., p. 70. La seconda edizione è I. Gimdalcha, *Il progetto Kalhesa*, a cura di E. Salzano, Edizioni di Storia e Studi Sociali, Perugia 2015.

2 Ivi, p. 36.

3 Ivi, p. 161.

da Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo e mai giunto a compimento⁴, il libro ne indaga *l'altrolato*, quello nascosto delle vicende della vita e della politica che si intrecciano con le pratiche dell'architettura, che si innestano e confondono con il progetto portandolo al fallimento.

«Non è doppiezza; è duplicità per intensa passione»

La vicenda emerge da un testo la cui scrittura è parallela rispetto alla realtà, dove il susseguirsi degli eventi viene mostrato insieme alla vita di un progetto sottoforma di storia inventata. Nessun disegno compare in aiuto della lettura, nessuna data e nessun nome, di luogo o persona. Tutto concorre a mettere a punto un depistaggio come strategia necessaria per continuare non solo a raccontare ed evocare episodi perduti ma anche per continuare a verificare se le idee del progetto sotteso possano ancora essere valide. Gimdalcha non si arresta alla descrizione dei sopralluoghi e dei disegni ma riattraversa la materia dell'architettura scrivendo delle trame della politica, degli incontri con la committenza e degli scontri con i colleghi, incrociando quanto accade nel frattempo in altri luoghi, alterando il tempo cronologico e la toponomastica⁵, coinvolgendo dinamiche solitamente tenute distanti dalla progettazione come la fortuna e la sfortuna, esprimendo anche in parte i desideri impossibili da realizzare ma per i quali, in ogni caso, il

4 Cfr. G. Gangemi, G. Crivello, L. Bonfiglio, F. Crivello, *Piano Programma del Centro storico di Palermo. Progetto di Giancarlo De Carlo, Umberto Di Cristina, Giuseppe Samonà, Annamaria Sciarra Borzi, Architettura & Territorio*, Palermo 1985; C. Ajroldi, F. Cannone, F. De Simone (a cura di), *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo per il Piano programma del Centro storico di Palermo 1979-1982*, Officina Edizioni, Roma 1994.

5 «Elio Vittorini è l'altra persona che si è interposta tra me e la Sicilia e me ne ha fatto conoscere i più poetici misteri. Avevo letto "Il Garofano Rosso", quando ero in montagna coi partigiani, e poi "Conversazioni in Sicilia". Di nuovo veniva fuori la "dualità" che stava esplorando anche Brancati, ma questa volta l'esplorazione invece di scavare dentro esplodeva fuori e diventava speranza e energia di rivolta, non solo per la Sicilia ma per il mondo intero. La Sicilia, diceva chiudendo "Conversazioni", avrebbe potuto anche chiamarla Persia o Venezuela». G. De Carlo, *Io e la Sicilia*, cit., p. 29.

libro rappresenta un ulteriore, ultimo tentativo. E nell'alletta di copertina si legge appunto che «il progetto Kalhesa è il diario di una grande e complessa operazione di governo del territorio [...] Un romanzo della città, un thriller dell'urbanistica»⁶.

Come in una moderna *theory-fiction* l'innesco è dato da un classico espediente narrativo: il ritrovamento di un manoscritto perduto regalato in questo caso a un certo Roger Bodenham da un vecchio poligrafo in Grecia, che a sua volta lo consegna all'editore italiano Marsilio per la pubblicazione. Nell'introduzione, scritta dallo stesso Bodenham si disseminano indizi che ritroveremo prima e dopo in altri libri, indizi che concorrono insieme, perché pervasivi e attentamente posizionati, a costruire la veridicità di una storia fittizia. Egli stesso è autore di alcuni saggi della rivista «Spazio e Società» fondata e diretta da Giancarlo De Carlo, saggi che si ritrovano anche nei libri sui viaggi dello stesso De Carlo come *Nelle città del mondo*⁷, *Io e la Sicilia*⁸, il viaggio in cui Bodenham trova il manoscritto di Kalhesa è uno dei *Viaggi in Grecia*⁹. La scrittura di Kalhesa è usata da Gimdalcha per ragionare sugli strumenti per riprogettare un centro storico e rileggere le posizioni dei suoi protagonisti ma anche come moltiplicatore di identità: «non è doppiezza; è duplicità per intensa passione»¹⁰. Durante il racconto incontriamo personaggi di ogni sorta, maghi, ciarlatani e fattucchieri. Si tratta di una narrazione certo per tornare su antiche storie, ma anche per scrivere un nuovo progetto disseminando indizi tra le pagine di un libro, per modificare la realtà a partire dalla carta.

Gimdalcha racconta il progetto della città in presa diretta, senza attendere che tutto il vissuto si faccia storia. Il libro è un racconto, o un diario o un journal, che è lo specchio di altri libri e di una esperienza concreta, che non assume le forme del viaggio o della cronaca, racconto che non descrive ma altera, conduce ad un progetto non ideale ma auspicato, molto desiderato, ma che

6 Dalla quarta di copertina di I. Gimdalcha, *Il progetto Kalhesa*, cit.

7 Cfr. G. De Carlo, *Nelle città del mondo*, cit.

8 Cfr. Id., *Io e la Sicilia*, cit.

9 Cfr. Id., *Viaggi in Grecia*, a cura di A. De Carlo, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 79-83.

10 I. Gimdalcha, *Il progetto Kalhesa*, cit., p. 52.

non si avvera. Un simile gioco è di ispirazione letteraria; i suoi sono procedimenti narrativi assunti come basamento delle regole del progetto. Come scrive De Carlo negli stessi anni serve

ricominciare a leggere il fenomeno della città e del territorio passando da un campo all'altro ed equiparando esattamente quello che ha detto un poeta a quello che può aver detto un architetto o un urbanista, o a quello che può aver detto un uomo della strada che ha descritto in un momento della sua vita il paesaggio che ha esperito, oppure ha parlato della città e delle gioie e delle torture che la città gli reca.¹¹

Il progetto attraversa così diverse realtà, quella reale, quella degli scambi epistolari, quello della finzione, – l'autore parla di vere e proprie «fantasie»¹² – di una ricerca incessante di una città, ideale come campo per provare l'efficacia di alcune idee, in questo caso una Kalhesa non rintracciabile nelle mappe. Ma Kalhesa elude tale riduzione usando il proprio specchiarsi come alterazione, senza guardarsi nella propria moltiplicazione, consegna altre idee, altrimenti impossibili e incomunicabili: il gioco è serissimo e ironico al tempo stesso ma accetta, per non perdere un tentativo di alterazione della realtà tridimensionale, la regressione nella finzione per poi sfondare, nuovamente, nella realtà. *Il progetto Kalhesa* «è la grande occasione per mettere alla prova idee»¹³, una vicenda dove si possono trovare i frammenti dell'avvenire.

È così dunque che *Il progetto Kalhesa* parla alla nostra contemporaneità. Perché il fenomeno della città è letto da Gimdalcha già in quell'occasione come un tema ambientale: «Il risanamento del centro remoto di Kalhesa, se davvero si dovesse intraprenderlo, dovrebbe essere rivolto contemporaneamente agli edifici e al loro ambiente circostante. Per ambiente circostante voglio dire gli spazi esterni, ma anche l'habitat più in generale, quello fisico e quello

sociale»¹⁴. E ancora, non ci si può arrestare, dice Gimdalcha, al contenimento; ogni edificio, ogni spazio, deve giocare nella vicenda un «ruolo»¹⁵ come fossero tanti personaggi di un racconto.

Il progetto Kalhesa parla allora delle vie per proseguire il viaggio del progetto e la sua costruzione, ché il suo doppio autore continua

ad essere convinto che un piano deve dare indirizzi alla trasformazione e non vincolarla a pregiudizi. [...] da dove si comincia? Si aspetta che l'ambiente culturale si formi da solo o si contribuisce a formarlo mettendo avanti traguardi, magari artificiali?¹⁶

E se questo «implica di costruire prima un'idea della città [...] approdare alla fondazione di un metodo ma anche di una strategia di intervento»¹⁷ allora la vicenda costruisce lo spazio per progettare architetture come palazzi innestati nell'esistente, un irripetibile incontro tra i principi della città e un'idea di ambiente, un'architettura più potente del piano o del programma, un'architettura decisamente contemporanea.

«Essere esorcista oltre che ideografo»

Tornando all'idea del *ghostwriter* di questa storia, il libro qui interpretato mostra al di là di ogni dubbio che Giancarlo De Carlo ha visto con chiarezza le conseguenze che le vicende del progetto possono avere nell'architettura. De Carlo non intende muoversi e abitare solo nei territori reali ma anche dentro la carta. Si muove dentro e tra questi due territori come fossero entrambi *davvero* reali, non è la competizione tra la carta e il territorio che l'autore intende mettere in scena ma uno scambio reciproco tra due mondi che alternativamente diventano sede e strumento per il progetto di

14 Ivi, p. 79.

15 Ivi, p. 38.

16 C. Ajroldi, F. Cannone, F. De Simone (a cura di), *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo per il Piano programma del Centro storico di Palermo 1979-1982*, cit., p. 21.

17 Ivi, pp. 40-41.

11 G. De Carlo, *La città e il territorio*, cit., pp. 43-44.

12 I. Gimdalcha, *Il progetto Kalhesa*, cit., p. 211.

13 Ivi, p. 28.

architettura: la carta può progettare il territorio, così come la realtà può entrare e modificare la carta. Il viaggio di De Carlo è teso talvolta a ritornare sui propri passi, per indagare tramite itinerari di ritorno idee rimaste su carta, vicende avvenute e fallimenti, per verificare come un progetto ha reagito al tempo e alla vita: la sua meta e il suo movimento sono il ritorno per eventualmente pensare ad un altro progetto possibile, per rivedere posizioni e cambiare idea. *Il progetto Kalhesa* è scritto e usato appunto per tornare su un progetto e le sue vicende, per verificarne gli assunti e gli effetti, per raccontarlo compiendo un esercizio di libertà.

“Vicenda”, da definizione etimologica, è «ciò che sta per essere alla sua volta», e prende dunque le forme di un’avventura dettata dalla fortuna¹⁸. Una vicenda è una «successione di cose o di fatti che si alternano fra loro»; un «caso, evento, o serie di fatti e di eventi, sia di un individuo, sia di gruppi e della vita sociale e politica d’un popolo», una “faccenda”, infine sta ad indicare uno scambio di ruoli. L’autore di *Kalhesa* scrive appunto che per progettare serve «essere esorcista oltre che ideografo»¹⁹.

Nessuna necessità quindi di soffermarsi a «scoprire l’Autore [...] al di sotto dell’opera»²⁰; l’autore in questione, per la sua doppiezza, incertezza e non-rintracciabilità, moltiplica certamente sé stesso ma soprattutto la materia del suo agire²¹.

Per non farsi riconoscere? Oppure per staccare la narrazione dalle sue contingenze immediate e portare idee, fatti, situazioni, personaggi, caratteri, antipatie, ostilità, simpatie, affetti di cui si racconta, a travalicare il tempo e i luoghi dove si svolgono?²²

oppure ancora per «coprire tutto lo spettro, dall’ovvio all’imprevedibile, dal sicuro al probabile, da quello che c’è stato a quello che avrebbe potuto esserci; e quello che, in futuro, potrebbe dopotutto accadere»²³.

Il progetto Kalhesa è scritto e usato dall’autore appunto per tornare su un progetto e le sue vicende, per verificarne gli assunti e gli effetti, per raccontarlo compiendo un esercizio di libertà vestendo i panni di un autore altro, fittizio²⁴, con il quale può scambiare la propria posizione e dire e fare quanto nella realtà non era stato possibile. L’avventura scritta *in questa città del mondo* è tesa a ritornare sui propri passi, per indagare tramite itinerari di ritorno idee rimaste latenti, successi avvenuti e fallimenti, per verificare come il progetto ha reagito al tempo e alla vita: la sua meta e il suo movimento sono il ritorno per eventualmente pensare ad altre vie possibili e ancora da percorrere, infine per riconsiderare posizioni che erano state scartate. Se avventura e fortuna, dunque, stanno dentro il progetto accompagnandolo verso la propria sorte, «perché – si chiede Gimdalcha – abbiamo tanta paura del futuro da diventare così timidi nei confronti del passato?»²⁵.

L’ipotesi che questo saggio suggerisce è che, se l’idea che regge *Il progetto Kalhesa* è che la realtà davvero vissuta è solo una tra le possibili, allora la sua moltiplicazione tramite la scrittura è l’unico modo in cui il progetto possa affermarsi perentoriamente come tale, sottraendosi alla presa della pura consequenzialità e datità. Giancarlo De Carlo, insieme agli altri autori del libro, ha vissuto la sua stessa scrittura come strumento esemplare per riportare il progetto all’interno della vita producendo un’inversione assolutamente reale che vede l’architettura come progetto di vie da percorrere, per liberare le sue idee²⁶.

18 Voce “vicenda”, disponibile online (www.etimo.it).

19 I. Gimdalcha, *Il progetto Kalhesa*, cit., p. 191.

20 R. Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici*, Einaudi, Torino 1988, p. 52.

21 Cfr. S. Marini, A. Mengoni, *Materia-autore | Author-Matter*, «Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory», 2 (*Materia-autore | Author-Matter*), 2020, pp. 8-9.

22 I. Gimdalcha, *Il progetto Kalhesa*, cit., p. 21.

23 *Ibid.*

24 Cfr. M. Zardini, *Da Giancarlo De Carlo a Ismé Gimdalcha. Decarlian Anthology*, «Lotus International», 86, 1995, pp. 92-127.

25 I. Gimdalcha, *Il progetto Kalhesa*, cit., p. 161.

26 Il testo è una rielaborazione di *Raccontare il progetto e le sue vicende* pubblicato in S. Marini, E. Cutillo (a cura di), *Architetture di carta e grandi rivolgimenti. Raccontare e non solo*, Quodlibet, Macerata 2023, pp. 252-259.

Il mutevole destino dell'architettura e degli architetti, 1977

Quando si celebra l'anniversario di un avvenimento viene spontaneo di pensare a cosa sia cambiato nel periodo che è trascorso da quando l'avvenimento è accaduto al momento in cui lo si celebra.

In questa circostanza, in cui si celebra il cinquantesimo anniversario dell'Istituto degli Architetti Sudafricani, viene spontaneo di pensare a cosa sia cambiato da allora a oggi nell'architettura. Difatti, cominciando a pensare all'intervento che mi era stato assegnato sono entrato anch'io in questo strano esercizio di confronto e debbo dire che l'immagine del passato che mi veniva alla mente era curiosa, come se si trattasse di un dagherrotipo. Rappresentava un gruppo di architetti, molto preoccupati ma anche fiduciosi, intenti a definire le finalità di un Istituto che, dopo aver ottenuto l'approvazione da parte del Governo con un Atto Parlamentare, avrebbe dovuto regolare la professione dell'architetto in questo paese, per un futuro forse quasi eterno.

Riferendomi a questa immagine, ho anche pensato che probabilmente nel definire i fini del loro Istituto, quei preoccupati e fiduciosi personaggi siano stati naturalmente portati a discutere quale fosse il significato dell'architettura, dell'esercitare la professione architettonica, del ruolo che l'architetto avrebbe dovuto svolgere nei confronti della società e, in particolare, della società sudafricana.

Quanto all'architettura, era il 1927 e in quell'epoca la sua superficie sembrava abbastanza tranquilla anche se le sue profondità erano invece piuttosto agitate.

Se sfogliamo qualche autorevole rivista di quegli anni - diciamo, per esempio, l'Architectural Review - constatiamo che il suo contenuto era caratterizzato da un "continuo" relativamente conservatore e tradizionalista, dal quale però emergevano di tanto in tanto alcuni progetti sintomatici di un nuovo modo di concepire l'organizzazione dello spazio fisico.

La "lunga marcia" dell'architettura moderna aveva già oltrepassato una serie di importanti tappe, ma non era ancora riuscita a penetrare nell'opinione pubblica. F.L. Wright aveva già costruito la Hollyhock House in California e Le Corbusier la Maison Roche a Parigi; Walter Gropius aveva compiuto gli edifici della Bauhaus a Dessau, Jacobus Oud il quartiere Kiefhoeck a Rotterdam, Adolf Loos la casa di Tristan Tzara a Parigi. Ma proprio in quell'anno, 1927, il Concorso Internazionale per la Sede della Società nelle Nazioni a Ginevra aveva dimostrato che l'architettura tradizionalista dei Beaux Arts era ancora forte, ben vista dalle Istituzioni e gradita all'opinione pubblica.

Quanto alla professione dell'architetto, procedeva nella tranquillità di conoscere con sicurezza i suoi limiti. Come tutte le professioni corrispondeva a una specializzazione: che vuol dire conoscenza del "come" svolgere una attività, senza porsi problemi sul "perchè" la si svolga; cioè senza chiedersi quali siano le motivazioni e le conseguenze che vengono prima e dopo l'attività che si svolge. Questa parte della questione era di assoluta pertinenza del cliente, che pagava non solo il costo dell'opera ma anche le competenze professionali dell'architetto, e perciò aveva diritto al più fedele rispetto delle scelte che aveva compiuto e delle aspettative che si riprometteva di soddisfare.

Si trattava di una regola rigorosa (è chiamata deontologia, mi sembra) all'interno della quale solo pochi architetti cercavano di scavarsi uno spazio più ampio perchè erano persuasi che il loro lavoro dovesse assumersi una responsabilità maggiore di quella che si concludeva nel loro rapporto privato col cliente.

Quanto infine al ruolo dell'architetto nella società, bisogna dire che la società era vista allora più come un potenziale incastro di consensi che come una attuale opposizione di conflitti. Per cui il ruolo dell'architetto era di rappresentare, attraverso l'organizzazione dello spazio fisico, la perfezione levigata di quell'incastro ignorando il più possibile la sgradevole angolosità di quei conflitti.

Quanto alla situazione della società sudafricana, non ho alcuna idea di come fosse allora (né, del resto, di come sia oggi); immagino però che allora sembrasse chiara, molto più di come risulta oggi.

Ebbene oggi, cinquant'anni dopo la fondazione dell'Istituto degli Architetti Sudafricani, le convinzioni sono certo meno sicure di quelle cui si riferivano quei signori ritratti nel mio immaginario dagherrotipo. Probabilmente, se noi dovessimo affrontare oggi il compito che loro si erano assunti, la nostra discussione diventerebbe più concitata, o per lo meno più inquieta. Il significato dell'architettura, dell'esercitare la professione architettonica, del ruolo che l'architetto deve svolgere nella società, è diventato, se non più incerto, più articolato. Lo stesso significato di Società è cambiato. Per cui, anzichè riferirci a convinzioni già condivise, dovremmo costruire le basi per la elaborazione di convinzioni nuove sulle quali sia possibile tentare di raggiungere un accordo.

Noi, in questa occasione, non abbiamo l'obiettivo di fondare un Istituto: dobbiamo solo celebrarne il cinquantenario. Ma è stato deciso, molto ragionevolmente, dagli organizzatori del Congresso di trasformare la celebrazione in una discussione che ci permetta di confrontarci con il presente. Perciò io vorrei proporre che si cominci col verificare le nostre convinzioni e che per far questo si parta da una rapida analisi di alcune definizioni che tutti conosciamo, ma forse interpretiamo in modo diverso.

Come tutti quelli che da duemila anni a oggi si sono occupati di definire l'architettura e l'attività dell'architetto, partiremo da Vitruvio.

Cosa aveva detto Vitruvio dell'architettura? Che è un insieme di più arti, discipline, scienze, conoscenze, esperienze; che assume un significato reale solo se è allo stesso tempo solida, utile e bella; che per rispondere a queste tre esigenze deve essere concepita e at-

tuata con "ragione di scienza" e "scienza di ragione"; che chi la concepisce e la realizza - cioè, l'architetto - deve essere capace di stabilire una sintesi perfetta tra lavoro manuale di esecuzione e lavoro intellettuale di progetto.

Quale preparazione deve dunque avere l'architetto per essere capace di compiere questa sintesi? Deve possedere immaginazione e competenza e perciò deve conoscere: la letteratura, il disegno, la geometria, l'aritmetica, i materiali e la tecnica, la storia, la musica, la medicina, le leggi, la filosofia, l'astronomia. Non è necessario eccellere in ciascuno di questi rami del sapere; ma bisogna prima di tutto conoscerli, e poi assorbirli e "superarli" attraverso una lotta "perpetua e estenuante" che dura tutta la vita.

Fermiamoci un momento sul trinomio "solidità - utilità - bellezza". "Solidità" vuol dire: impiego sapiente dei materiali e della tecnica, cioè, capacità di tradurre il progetto in un evento fisico tridimensionale che può resistere all'aggressione dell'uso e del tempo.

"Bellezza" vuol dire: coerenza tra l'insieme e ogni sua parte, in modo che nulla si possa aggiungere e nulla possa essere tolto senza sconvolgere l'integrità dell'opera. "Utilità vuol dire corrispondenza alle necessità che non sono soltanto quelle di chi usa l'opera, ma anche quelle di chi la esperisce come parte del proprio ambiente.

Sembra dunque che nel trinomio di Vitruvio il vero significato dell'architettura sia già compreso tutto. Ma le parole sono per loro natura ambigue e si prestano a interpretazioni diverse e perfino contraddittorie.

I trattatisti del Rinascimento hanno tutti ripreso il tema della "solidità - utilità - bellezza" e lo hanno riinterpretato adattandolo alla cultura del loro tempo.

Francesco Di Giorgio ha concentrato la sua attenzione sul primo termine - la "solidità" - e gli ha attribuito il significato di una sapienza di progetto-esecuzione così raffinata da dovere includere, implicitamente, l'"utilità" e la "bellezza".

Il Filarete ha affrontato lo stesso tema sviluppandolo in una incantevole favola, dove si racconta di una utopia architettonica che si trasforma giorno per giorno in realtà concreta: luoghi e spazi che diventano solidi, utili e belli perchè sono stati progettati secondo le regole magiche di un rigoroso sistema di proporzioni.

Il Palladio ha messo l'accento sulla "utilità" perchè per lui era ovvio che "solidità" e "bellezza" sono attributi indispensabili al buon uso dell'artefatto: ammesso che si intenda per uso non solo il comfort fisico ma anche il piacere estetico che si raggiunge quando ci si confronta quotidianamente con un ambiente stimolante.

Forse in questa sua inclinazione pragmatica - in verità più dichiarata che messa in pratica - è il segreto del suo grande successo nella cultura anglosassone, da Inigo Jones a oggi.

Mi sembra però che tra i grandi architetti del Rinascimento sia Leon Battista Alberti quello che è andato più a fondo nell'esplorazione del trinomio di Vitruvio, per rivelare significati che continuano ancora oggi a riproporci l'enigma dell'architettura come un problema in permanenza aperto. L'Alberti, come gli altri Trattatisti suoi contemporanei, afferma che l'architettura nasce da un percorso di andirivieni continuo tra pensiero e azione, tra intelletto e natura, tra progetto e costruzione. Come Francesco di Giorgio, sostiene la necessità di una rigorosa interdipendenza tra tecnologia e forma architettonica. Come il Filarete, considera che l'integrità di un artefatto dipenda da un rigoroso sistema di proporzioni che deve regolare l'insieme di un'opera con le diverse parti che la compongono. Poi, quando affronta il problema della "bellezza", prima - con esitazione, mi sembra - ammette che la decorazione può servire a accentuarla, ma subito dopo ricorda che anche questo non basta. Infatti, perchè l'architettura possa arrivare a dispiegare interamente la sua bellezza, bisogna che raggiunga la "concinnitas".

"Concinnitas" è una parola latina intraducibile, perfino in italiano.

L'aveva usata Cicerone per descrivere la forza evocativa di un ac-costamento di parole che prese da sole hanno un significato ovvio, ma quando sono pronunciate insieme - per consonanza o dissonanza di suono o di memoria - sprigionano un significato sorprendente e, fino a quel momento, ignoto.

Probabilmente Cicerone cercava di descrivere il mistero della poesia e Leon Battista Alberti, usando lo stesso termine, intendeva definire la "qualità" dell'architettura. Si potrebbe dire: quello stato che un evento architettonico raggiunge quando, dopo aver percorso tutto il processo razionale della sua genesi e del suo sviluppo, si affaccia nella sfera dell'irrazionale e stabilisce con gli esseri umani, con la natura e con il cosmo, una relazione nuova mai esistita prima.

La capacità di percepire questa novità stravolgente - dice l'Alberti - ce l'hanno dentro tutti: perciò tutti sono in grado di riconoscere un'opera di architettura dotata di qualità - che è come dire: tutti - che lo registrino o meno intellettualmente - patiscono lo squallore di una scena architettonica sprovvista di qualità.

Vorrei osservare, di passaggio, come la definizione di qualità che ci ha dato l'Alberti abbia fatto centro su un problema che oggi è diventato cruciale; soprattutto per la piccola parte del mondo che scorre sulla corrente della cosiddetta civiltà bianca occidentale, ma anche per le altre più o meno grandi parti del mondo che da quella corrente sono state loro malgrado inondate. La definizione dell'Alberti sembra difatti mettere in dubbio il principio secondo il quale, procedendo per semplificazioni razionali, ogni processo possa essere prima spiegato e poi dominato. C'è una strana e sorprendente corrispondenza tra l'allusione alla "concinntas" e quello che ha detto Albert Einstein quattro secoli dopo: "L'obiettivo supremo ... (sembra) di dover arrivare a scoprire elementari leggi universali che consentano di ricostruire il cosmo per via pienamente deduttiva. Ma non esiste alcun percorso logico che possa portare alla

scoperta di quelle leggi; solo l'intuizione, fondata sulla sensibile comprensione dell'esperienza, può arrivare a scoprirle".

Ho ricavato la citazione da un libro di Robert M. Pirsig: Zen and the art of motorcycle maintenance.

E' un libro che consiglio di leggere perchè discute della qualità, opponendo una nuova speranza all'angoscia di una Società che è sull'orlo di perderne il senso.

Tornerò, credo, su questo argomento più avanti; ma ora per concludere sulle definizioni farò un lungo salto nel tempo - dal Rinascimento al Movimento Moderno e rapidamente riferirò di quello che hanno detto F.L. Wright e Le Corbusier sull'architettura, sulla professione dell'architetto e sul ruolo dell'architetto nella Società.

Ho scelto proprio loro, tra i tanti protagonisti dell'architettura contemporanea, soprattutto per due motivi. Prima di tutto perchè posso dire di nutrire per tutti e due il più profondo rispetto e la più grande ammirazione; perciò ogni mio giudizio critico sul contesto di idee che rappresentano non può essere interpretato come una riduzione del loro valore di architetti. In secondo luogo - e questo forse è ancora più importante - perchè credo che tutti e due siano gli ultimi eredi del Rinascimento e, allo stesso tempo, i primi protagonisti del Movimento Moderno che abbiano capito di trovarsi nell'occhio del tifone che sta spazzando il nostro tempo.

Per F.L. Wright come per Le Corbusier l'architettura è salvezza.

Salvezza da che cosa? Dal disordine e dalla dissociazione che ha invaso il mondo.

Come si può raggiungere questa salvezza?

Per F.L. Wright opponendo la natura alla tecnica. "Non c'è ragione - dice - perchè un'opera di architettura, costruita attraverso l'uso di macchine, debba somigliare a una macchina; ci sono invece molte

buone ragioni perchè accada il contrario".

Per Le Corbusier invece la salvezza è nel considerare la tecnica come se fosse natura: una nuova natura i cui misteri, essendo tutti racchiusi nel calcolo, possono essere interamente svelati e compresi dagli esseri umani. "Si è conclusa l'epoca - dice - in cui gli uomini regolavano la loro vita secondo sistemi naturali.... oggi la spiritualità si rivela attraverso i prodotti delle macchine".

I due atteggiamenti sono diversi e perfino contraddittori, però hanno una motivazione comune ed è questo - mi sembra - l'aspetto più importante: riconoscono tutti e due di trovarsi di fronte a una profonda spaccatura che divide la Società come l'Architettura. Per tutti e due è importante che la spaccatura si risaldi; ma mentre F.L. Wright ammonisce che bisogna respingere la tigre, Le Corbusier avverte che ormai non si potrà fare altro che tentare di cavalcarla. In ogni caso l'impresa che viene proposta è gigantesca ed è l'architetto il personaggio che viene indicato per organizzarla e portarla al successo.

In questa prospettiva il ruolo che è richiesto all'architetto nei confronti della società diventa ieratico; come quello di uno stregone o di un grande sacerdote o di un demiurgo. Come questi sacri personaggi, deve esercitare una missione; e perciò, deve necessariamente stabilire un rapporto di connivenza con chi ha il potere di prendere le decisioni importanti.

Nello stesso momento in cui si propone uno sforzo per risaldare la spaccatura della Società, si riconosce l'esistenza di questa spaccatura come un dato di fatto e si finisce con l'accettarla.

L'interlocutore dell'architetto diventa quella piccola parte della Società che detiene il potere economico, tecnico, politico; cioè quella parte che bisogna sollecitare a compiere azioni illuminate per il bene di tutti. Quanto all'altra parte, che è la maggioranza ma non detiene alcun potere, il problema è di distribuire i van-

taggi delle azioni che verranno prodotte dalla minoranza illuminata.

Temo che, per voler arrivare il più presto possibile al nocciolo della questione, ho finito col concludere su una serie di affermazioni che possono sembrare piuttosto oscure. Perciò vorrei ancora aggiungere qualche osservazione che mi consenta di spiegarmi meglio.

Prima osservazione.

Il rapporto tra gli architetti del Rinascimento e la società del loro tempo non era diretto; passava il più delle volte attraverso una sola persona, che di solito era il Principe. Il Principe era un individuo influenzato nelle sue decisioni dagli impulsi del suo carattere; ma era allo stesso tempo, l'espressione di un sistema unitario di convivenza sociale che si materializzava nella città. Anche in quel tempo la società era divisa, ma la vera linea di demarcazione profonda era quella che separava la città dalla campagna. All'interno della città esistevano certo diversificazioni tra minoranze di potenti e maggioranze di oppressi: tuttavia, al di sopra delle stratificazioni sociali, esisteva un'unità culturale nella quale si riconoscevano tutti.

E' per questo che i progetti proposti dagli architetti del Rinascimento, descrivono accuratamente come debba essere disegnata ogni parte della città e come ciascuna parte debba essere differenziata secondo le attività e i livelli sociali dei suoi abitanti. Ma si tratta sempre di differenze di dimensione, o di livello di equipaggiamento, o di costo; mai di differenze di qualità. Le case degli stallieri erano fatte di poche stanze, erano prive di spazi di rappresentanza, erano costruite con materiali modesti, non erano ornate né di fontane né di statue; ma il loro disegno era tracciato secondo sistemi di proporzioni e la loro esecuzione era realizzata con

processi tecnologici del tutto eguali a quelli adottati per il palazzo del Principe.

(La stessa cosa si può dire, del resto, per la città medioevale; ma anche per altre configurazioni urbane che sono state prodotte all'interno di contesti storici diversi da quello della civiltà bianca occidentale, di cui stiamo parlando: prendiamo come esempio Pekino, oppure Isfahan, oppure alcuni villaggi africani).

Seconda osservazione.

La perdita dell'unità nella qualità non è dovuta all'avvento delle macchine. Le macchine sono soltanto uno strumento, o più esattamente uno strumento di produzione. Il disastro in verità è cominciato con la corsa al possesso degli strumenti di produzione. La grande divisione che si è prodotta nella civiltà bianca occidentale dopo il Rinascimento (che, del resto, l'aveva preparata) è quella che ha spaccato la Società in due valve: quella di chi possedeva i mezzi di produzione e quella di chi non li possedeva e quindi veniva sfruttato come se fosse lui stesso strumento di produzione, o addirittura un prodotto, o perfino merce.

Da quel momento in poi le due parti hanno cominciato a seguire itinerari diversi e lungo i loro divergenti percorsi ogni parte ha cominciato a elaborare una sua cultura e a distillare una sua idea di qualità. Ma siccome una parte era più forte dell'altra, solo la sua cultura e solo la sua idea di qualità sono state riconosciute significative.

Più tardi - molto vicino al nostro secolo - il possesso degli strumenti di produzione si è rivelato fragile, sotto i colpi delle contraddizioni che si producevano nel suo stesso interno; così è cominciata anche la corsa al controllo dei mezzi di comunicazione; perchè una volta raggiunto anche questo traguardo il dominio, e anche l'isolamento, della parte vincente sarebbe stato perfetto.

Accade però che il controllo dei mezzi di comunicazione impone l'elaborazione di codici che debbono restare segreti e questo implica che

la cultura - che non può fare a meno dei mezzi di comunicazione - e la qualità - che è strettamente correlata alla cultura - non possono più assumere forme alternative.

Siamo così arrivati al punto in cui la società, spaccata in due parti, non ha neanche più due culture, ma una cultura e una sottocultura; neanche più due idee di qualità, ma nessuna qualità. La qualità infatti ha una struttura delicata e fragile che, si corrompe e svanisce quando è sottoposta a rudì manipolazioni.

F.L. Wright e Le Corbusier avevano dunque torto, e non solo perchè puntavano tutto il primo sull'addomesticamento e il secondo sulla glorificazione della macchina, ma soprattutto perchè mettevano tutti i loro sforzi generosi e fecondi nel persuadere la parte vincente che aveva il dovere di promuovere iniziative che tornassero anche a vantaggio della parte che stava perdendo. I loro veri interlocutori erano in realtà su questo secondo versante: lo avevano capito chiaramente Owen, Fourier, Kropotkine, William Morris e Patrick Geddes; ma i loro avvertimenti erano rimasti inascoltati come voci clamorose nel deserto.

Terza osservazione.

Ho cercato di descrivere la spaccatura che divide profondamente in due parti la cosiddetta civiltà bianca occidentale. Ora bisogna parlare di un'altra spaccatura, ancora più grave, che divide la cosiddetta civiltà bianca occidentale dalle altre civiltà del mondo. Non mi sembra necessario descrivere in dettagli questa seconda spaccatura in un paese che la conosce a fondo perchè la soffre dolorosamente nella sua vita quotidiana. Voglio solo ricordare come la sua esistenza ci impoverisce tutti.

Io stesso, ripercorrendo le definizioni che sono state date dell'architettura nel corso della storia, mi sono riferito solo a un settore molto limitato della cultura, per il semplice fatto che è

L'unico che conosco: o, piuttosto, perchè è il solo che è veramente penetrato nel mio patrimonio di memorie.

Ora non c'è dubbio che il mio discorso sarebbe stato infinitamente più ricco se avessi potuto riferirmi anche ad altri apporti provenienti dalle culture architettoniche dei paesi dell'Africa, dell'Asia, dell'Australia, della Nuova Zelanda, dell'Alaska, ecc.

La spaccatura terribile, e il più delle volte prodotta attraverso l'uso della violenza, ci ha indotti a considerare queste culture in alcuni casi come troppo tortuose e in altri casi come molto pittoresche; perfino stimolanti, ma in ogni caso ingenue: espressioni di una vivace ma immatura infanzia.

Oggi però sappiamo che non si tratta di culture inferiori, ma di culture "diverse"; qualche volta perfino più articolate e sofisticate della nostra.

Sappiamo anche che queste culture diverse sono ormai quasi distrutte e che l'atteggiamento di benevolenza, che è stato assunto di recente nei loro confronti, può essere l'ultimo trucco per escluderle per sempre facendole passare attraverso un processo di mercificazione che è destinato a snaturarle del tutto.

Sappiamo, oltre questo, che è necessario impegnarci a salvarle e a integrarle nella nostra cultura, se si vuole che si ricostituisca quell'unità di pensiero e di comportamenti senza il quale la qualità non può esistere.

A questo punto mi sembra di avere esaurito il primo gruppo di argomenti che mi proponevo di discutere. La seconda parte sarà più breve, prima di tutto perchè tratterà di problemi piuttosto noti e già molto dibattuti, ma anche perchè vorrei lasciare al "panel", che co-

mincherà dopo il mio intervento, tutto il tempo necessario a approfondirli meglio.

Da ora in poi procederò dunque formulando una serie di questioni sulle quali cercherò di delineare una corrispondente serie di risposte, possibilmente rapide e in ogni caso aperte a altri contributi.

Prima questione.

Come si sono comportati gli architetti nei confronti della situazione di crisi che ho cercato di descrivere?

Vorrei non occuparmi degli "eroi", anche se non intendo negare con questo la loro importanza; come portatori di nuove idee, suscitatori di stimoli che hanno aperto nuovi orizzonti, creatori di modelli che hanno influenzato la ricerca di tutti. E' invece dell'insieme degli architetti che vorrei occuparmi o, in altre parole, di quello che costituisce il corpo della professione architettonica. Sono loro infatti i veri costruttori della scena architettonica del nostro tempo; perchè mentre gli "eroi" lanciavano solo delle sonde, il loro lavoro si diffondeva dappertutto con costanza.

Ebbene, di fronte alla grande minaccia della crisi che ho descritto, io credo che gli architetti si siano comportati passivamente.

Le principali ragioni di questo comportamento mi sembrano di due specie. La prima è, in un certo senso, oggettiva ed è legata al fatto che per realizzare un progetto di architettura occorrono risorse economiche e autorizzazioni burocratiche.

Perciò è naturale, anche se molto spiacevole, che i professionisti dell'architettura siano portati a sottomettersi alle volontà di chi detiene la ricchezza e di chi controlla la politica e l'amministrazione pubblica.

La seconda ragione è più sottile e la si può scoprire nella struttura stessa della professione; che, come mi è già capitato di dire,

è fondata sul principio della "specializzazione".

Napoleone I°, fondando l'Ecole Polytechnique, aveva dichiarato: "Voglio formare tecnici che realizzino con grande capacità i programmi dello Stato, senza discuterli". Così aveva messo le basi di quella che sarebbe diventata l'etica del tecnico specializzato. Il quale potrebbe essere definito - davvero senza cattiveria - un idiota allo stato puro, pronto a compiere con scrupolo il suo lavoro, ma disinteressato a sapere se poi verrà utilizzato per migliorare le condizioni degli esseri umani oppure per distruggerli. Il parametro delle sue scelte è la "neutralità"; che si traduce non solo nel rifiutare di scegliere, ma anche nel diventare complice delle scelte altrui qualunque esse siano.

Nei confronti delle grandi spaccature che passano all'interno della civiltà bianca occidentale e la dividono all'esterno da tutte le altre civiltà, il professionista architetto ha scelto il più delle volte - salvo rare eccezioni - la comoda posizione di conservarsi neutrale. Perciò, ha contribuito a allargare le spaccature e a farle diventare abissi.

Quanto alla spaccatura che ho chiamata "interna" vorrei dare due esempi, e non tanto per portare conferme a quanto sto sostenendo, ma piuttosto per dilatare l'orizzonte critico.

Alla fine del XIX° secolo, in seguito ai grandi fenomeni di urbanizzazione, era nato il bisogno di regolare lo sviluppo delle città. Fu allora che fu inventato lo "zoning". In origine era uno strumento destinato a controllare la costruzione (altezza e volume degli edifici) e a evitare la congestione del traffico. Poi gli furono aggiunte altre funzioni: definire la densità e la distribuzione della popolazione, rendere economicamente produttivo l'uso del territorio, stabilizzare i valori della proprietà dei suoli, far corrispondere il livello dei diversi settori urbani con il livello economico e sociale dei loro abitanti, assicurare l'ordine sociale attraverso

la segregazione nello spazio fisico delle classi e dei gruppi di minoranza antagonisti. Così lo "zoning", che era partito come strumento tecnico, ha finito col trasformarsi in uno strumento ideologico e politico. Gli effetti di questa trasformazione li abbiamo tutti sotto gli occhi: la complessità della città, che era una delle principali ragioni del suo fascino, è stata distrutta e sostituita da una monotona aggregazione di zone specializzate; il disordine (che era in realtà un ordine di livello superiore, risolto in un sistema comprendente infinite variabili) è stato sostituito dall'ordine (che è in realtà il disordine derivato dall'espulsione autoritaria di tutte le variabili più feconde); l'integrazione sociale è stata sostituita dall'isolamento per ghetti, caratterizzati da livelli di comfort ambientale diversi - secondo la ricchezza degli abitanti - ma tutti egualmente squalidi.

D'altra parte, sempre in seguito ai grandi fenomeni di urbanizzazione, era nato nel settore dell'abitazione il bisogno di ridurre gli sprechi nello spazio della casa, per rendere più economica la costruzione e perciò produrre più alloggi, a vantaggio degli strati sociali più poveri.

In origine questo bisogno aveva generato una fioritura di studi impegnati che concentravano la loro attenzione sulle tipologie, sui sistemi distributivi, sui materiali e sulle tecniche; con l'obiettivo di ridurre i costi, ma anche di migliorare la costruzione facendola pervenire a un livello di integrità più elevato. Presto però il principio dell'economia ha finito col prevalere su tutti gli altri obiettivi originali e l'abitazione ha cominciato a essere trattata come una merce, il cui scopo era di poter essere venduta con profitto, piuttosto che di essere utilizzata con vantaggio umano. Le ginnastiche intellettuali che sono state compiute in questa circostanza per giustificare (di certo, inconsciamente) l'operazione che si stava consumando, se ci si pensa bene oggi sembrano incredibili. Per ridurre il più possibile lo spazio dell'habitat umano, si è in-

ventato di assimilare gli esseri umani e quelli di un modello-uomo che, come un manichino meccanico, non aveva altra dimensione oltre l'inviluppo dei movimenti delle sue membra. E per frenare il più possibile le tensioni che si sprigionano dal bisogno di autoespressione degli individui, si è inventato che "la forma segue la funzione": negando che la funzione, a sua volta, deve seguire la forma; che, a causa della presenza umana, le relazioni tra funzione e forma sono nell'architettura necessariamente biunivoci; a differenza di quanto accade nella meccanica elementare delle macchine.

Anche gli effetti di questa trasformazione sono sotto gli occhi di tutti. A parte alcuni rari casi - prodotti da pochi "eroi" che hanno scavalcato con l'immaginazione i principi che spesso loro stessi avevano contribuito a stabilire - i quartieri residenziali contemporanei sono tra le manifestazioni più disumane che l'architettura abbia mai prodotto.

Ebbene, il comportamento dei professionisti architetti nei confronti dello "zoning" e della "razionalizzazione della residenza" è stato passivo. Hanno fatto del loro meglio per inserire la loro capacità in quella logica e non l'hanno messa in questione. Così, forse senza neppure rendersene conto, hanno fatto il gioco del potere economico, della burocrazia, degli speculatori edilizi e fondiari; e hanno contribuito a allargare la prima spaccatura che divide al loro interno i cosiddetti paesi sviluppati.

Del comportamento dei professionisti degli architetti nei confronti della seconda spaccatura - quella tra la civiltà bianca occidentale e le altre civiltà - non mi sembra necessario dare lunghe descrizioni, perchè si tratta di una storia molto nota per il passato e densa di sofferenze per il presente.

Vorrei fare solo un accenno a quello che sta accadendo oggi nei paesi in via di sviluppo, dove per un improvviso dirottamento degli interessi economici o politici è arrivata, improvvisa e inaspettata, la

ricchezza. Culture architettoniche, che erano passate attraverso secolari processi di raffinamento, stanno per essere brutalmente travolte dalla massiccia offerta di tutti i peggiori sottoprodotti dell'architettura moderna occidentale.

Anche in queste situazioni l'insensibilità e l'arroganza vengono giustificate col pretestuoso argomento che l'architetto non c'entra. L'offerta - si dice - corrisponde a una domanda; e nei confronti della domanda l'architetto non si pone mai il problema se sia davvero reale o invece artificiale: si dichiara "neutrale" e in ogni caso la accetta.

Seconda questione.

Se gli si negasse la "neutralità", non si finirebbe col chiedere troppo all'architetto?

A questa questione mi sembra si dovrebbe rispondere prendendola alle spalle: ci stiamo rapidamente avvicinando a una situazione nella quale non si chiederà più nulla all'architettura, né all'architetto.

Forse dovremmo cominciare a renderci conto che l'affare dell'organizzazione dello spazio fisico è diventato crudele, come quello della produzione degli armamenti o come quello dell'accaparramento delle fonti di energia.

Abbiamo visto che lo spazio fisico sta diventando da un lato un reddito strumento di produzione, dall'altro un sistema di comunicazione: due potenzialità troppo pericolose per non essere tenute sotto controllo.

Il controllo però è difficile in una situazione di 'grande numero', che genera per sua natura continue contraddizioni al suo interno; perciò il problema deve essere diviso in due parti: una che si riferisce agli aspetti considerati importanti e che deve essere risolta attraverso grandi programmi, l'altra che si riferisce agli aspetti considerati irrilevanti e può essere lasciata al caso o non risolta del tutto.

Partendo da questa scelta è stata sviluppata una prassi, che consiste nell'affidare alle grandi concentrazioni capitalistiche oppure alle burocrazie statali - secondo il sistema politico che governa - il compito di affrontare i grandi programmi; mentre si lascia all'industria minuta il compito di far fronte alla domanda più povera, promuovendo eventualmente la pratica del do-it-yourself.

La grande famiglia degli architetti professionisti ha accolto subito con grande entusiasmo la nuova situazione che si stava delineando. Essere liberati dalla banalità degli interventi minuti per potersi lanciare nelle grandi avventure degli interventi giganteschi, avrebbe finalmente coronato il sogno demiurgico che ha sempre incantato la fantasia degli architetti.

C'era un equivoco di fondo nell'operazione che si prospettava, ma non è questo di cui voglio parlare adesso. Il punto che invece mi sembra importante è che le grandi concentrazioni capitalistiche e le burocrazie statali considerano il problema dell'organizzazione dello spazio fisico con la stessa pigrizia mentale e con lo stesso cinismo che mettono in ogni azione di cui si occupano. Per i grandi programmi che si propongono di compiere non hanno bisogno né dell'architettura né degli architetti; bastano i loro uffici dove viene impiegata una folla di tecnici che lavorano lentamente ma non creano problemi; che non esercitano la loro immaginazione ma sono abbastanza furbi per dare una vernice di qualità apparente agli squalificati oggetti che producono.

A questo punto dovrei contraddire quello che avevo detto prima, nell'affrontare la prima delle mie questioni, e fare l'elogio della professione dell'architetto nelle forme agili, articolate, efficienti che aveva conservato dal XIX° secolo (ma si potrebbe anche dire, dal Rinascimento) fino a qualche anno fa. Era una professione affetta da debolezze organiche che la rendevano fragile nei confronti di chi deteneva la ricchezza economica o il potere politico, ed era anche distratta nei confronti dei veri bisogni degli esseri umani, il più delle volte perfino sconsiderata e volutamente ignara delle conse-

guenze dei suoi atti. Tuttavia era anche capace di generare eccezioni e non possiamo ignorarlo; perchè dobbiamo proprio a queste eccezioni se si può ancora discutere del significato dell'architettura e della qualità che, attraverso l'architettura, potrebbe ancora essere riportata sulla scena del mondo.

Terza questione.

Come può essere rimesso a punto il ruolo dell'Architettura - e degli Architetti - per potere contribuire a risolvere i reali bisogni degli esseri umani nello spazio fisico?

A questa terza questione non mi sembra di potere rispondere in modo esauritivo. Penso che i ruoli delle attività e dei loro attori cambiano soprattutto sotto la spinta che si sprigiona dalle trasformazioni sociali ed è azzardato di abbandonarsi a congetture finchè non è chiaro come la Società si trasformerà in futuro.

Credo però che, in contrasto con le tendenze involutive che ho cercato di descrivere, esistano anche numerose tendenze evolutive; che possono essere prese come sintomi di un più promettente futuro.

A questi sintomi cercherò di riferirmi ora, per ricavarne qualche indicazione; che, essendo frammentaria, elencherò per punti come in un promemoria di argomenti da sviluppare.

1 - Il grande numero come negazione della scala umana

La smisurata crescita della popolazione avvenuta negli ultimi cento anni ha generato una serie di fenomeni che si possono misurare statisticamente solo ricorrendo alle leggi dei "grandi numeri". Si tratta di una situazione del tutto nuova che distingue profondamente la nostra epoca dalle epoche precedenti e che con certezza è destinata a crescere rapidamente in futuro. Su questo assunto si fondano i "grandi programmi", che perciò vengono concepiti per spazi territoriali molto ampi e per orizzonti temporali molto lunghi. Si sostiene che la loro inevitabile magnitudine

in termini di spazio e di tempo li costringe a condurre analisi e a proporre soluzioni che si riferiscono solo ai grandi parametri. Perciò non si possono prendere in considerazione i parametri minori, che sono influenzati dagli atti degli individui, dai luoghi che rientrano nella loro sfera di percezione diretta, dalle azioni che compiono singolarmente o per piccoli gruppi. Si sostiene, in altre parole, che il "grande numero" esclude la 'scala umana' e che questa esclusione è inevitabile se si vogliono risolvere in modo efficiente i complessi problemi del nostro tempo.

Si potrebbe argomentare, sulla base dell'esperienza, che tutti i "grandi programmi" puntualmente falliscono: e infatti non se ne conosce uno solo che abbia raggiunto gli obiettivi che si era proposto; mentre se ne conoscono molti che sono arrivati a risultati opposti a quelli che avevano promesso; e hanno prodotto disastri. Questo però non mi sembra che basti: credo si debba andare al di là delle costatazioni sperimentali, e rifiutare il principio che per risolvere gli enormi problemi del "nostro tempo" si debba necessariamente perdere la cognizione dello spazio e del tempo in cui si compiono le azioni degli individui e dei piccoli gruppi.

I problemi di "grande numero" senza alcun dubbio esistono e per affrontarli bisogna probabilmente intervenire su grandi dimensioni di spazio e tempo. E' importante però che gli spazi territoriali ampi siano concepiti come concatenazioni di luoghi di cui gli esseri umani continuano a percepire le dimensioni, la struttura e la forma; ed è altrettanto importante che gli orizzonti temporali lunghi siano concepiti come sequenze di tempi brevi, la cui estensione è commisurata alle vicende attive di ciascuna generazione.

Se questo non dovesse accadere, io credo che verrebbero distrutte alla radice le più profonde ragioni dell'esistenza dell'architettura; che continuano ad essere, anche nell'epoca del "grande numero" quelle di equilibrare il rapporto tra l'indivi-

duo e la collettività costruendo spazi e formando luoghi in cui la "scala umana" resta l'unica possibile scala di riferimento.

2 - L'ambiente costruito in antagonismo con l'ambiente naturale

Nei nostri giorni si costruisce in un anno molto di più di quanto non si costruisse in passato in un secolo. Per costruire si distrugge la natura, ma la si distrugge anche a causa del modo in cui si costruisce.

Quando si dice natura non si deve intendere solo il terreno e gli alberi, i fiori, gli animali che la popolano; ma anche l'acqua, l'aria, l'atmosfera, l'energia che si sprigiona dalle profondità della terra e da tutto quanto la circonda.

Per costruire si distrugge anche questo, e infatti sappiamo tutti che il deserto avanza.

Bisognerebbe dunque chiedersi se non si dovrebbe costruire in modo diverso, riducendo gli sprechi di risorse e limitando i danni che si producono sull'ambiente.

C'è però un'altra domanda che bisognerebbe porsi: se tutto quello che si costruisce davvero corrisponde a una necessità reale o se invece non corrisponda a una domanda artificiale. In altre parole se lo spazio costruito, una volta trasformato in merce, non sia stato spinto nella logica dell'economia di mercato che costringe a consumare il più rapidamente possibile per tenere in movimento il processo produttivo, per far girare i capitali, per giustificare l'esistenza degli apparati burocratici.

Debbo dire che io sospetto che si potrebbe costruire molto di meno e ri-usare molto di più. Vorrei anche aggiungere che l'attività architettonica dovrebbe dedicarsi a progettare col proposito che quanto viene realizzato si presti a essere a lungo riuscito.

Ci si può rendere conto dei cambiamenti fondamentali che bisognerebbe affrontare, nelle concezioni formali, nell'organizza-

zione degli spazi, nelle tecnologie adottate, nella scelta dei materiali e nella stessa tecnica del progettare. Ci si può anche rendere conto di quanti radicati pregiudizi verrebbero a cadere e di quante mistificazioni sarebbero svelate. Ma probabilmente per questa strada lo spirito di un grande rinnovamento attraverserebbe l'architettura. Perché progettare per il riuso significa non solo evitare sprechi, ma anche configurare spazi dotati della capacità di cambiare, di adattarsi alle circostanze, di esprimere valori nuovi e recuperare valori ingiustamente dimenticati, di manifestare tolleranza verso l'ambiente esterno e di proporre all'ambiente esterno il proprio rigore, di risolvere l'eterna contraddizione tra artificio e natura riconducendo lo spazio costruito all'organicità dei processi naturali.

3 - Il Piano autoritario contro l'Interazione sociale

La struttura di un piano è costituita di obiettivi, strategie e strumenti; ed è stabilito che esista un rapporto di rigorosa consecuzione tra le tre componenti. Una volta fissati gli obiettivi, si definiscono le strategie per raggiungerli, quindi si scelgono gli strumenti più adatti: e non si torna più indietro.

L'interazione sociale ha cadenze e ritmi del tutto diversi. Il suo percorso è erratico e il più delle volte imprevedibile, perché dipende dal confronto tra le volontà degli individui e dei gruppi che interagiscono e perciò non obbedisce alle regole semplici e automatiche delle corrispondenze lineari.

Esiste dunque un conflitto insanabile tra piano e interazione sociale, ed è un conflitto che sembra destinato a durare a lungo; probabilmente fino a quando non si capirà che un piano può essere utile agli individui e alla collettività solo se accetta le regole dell'interazione sociale.

L'architettura moderna - bisogna riconoscerlo - ha avuto sempre

simpatia per i piani e ha invece spesso diffidato dell'interazione sociale, anche se le è capitato di sostenere - in linea di principio - di tenerla in grande considerazione. Il motivo di questa inclinazione sembra facilmente spiegabile: il piano è sostanziato di chiarezza e la chiarezza porta ordine; l'ordine, d'altra parte, è il fondamento della buona architettura.

Ebbene io tendo a credere che sia ormai necessario di mettere in questione anche i significati di chiarezza e di ordine.

Un mandato di cattura è chiaro e non è detto che sia giusto; e anche, un campo di concentrazione è ordinato e tuttavia offende la dignità umana.

Perciò ordine e chiarezza non sono in loro stessi supporti etici sufficienti a giustificare un'azione.

Allora credo che l'architettura dovrebbe cominciare a riflettere seriamente sulle configurazioni complesse e disordinate.

L'interazione sociale nel suo processo tortuoso, difficile, conflittuale, ma creativo e liberante, genera spesso queste configurazioni. Tuttavia probabilmente è proprio l'interazione sociale, e non l'ordine, il fondamento della buona architettura.

4 - Imposizione contro partecipazione

L'architettura, soprattutto quella della civiltà bianca occidentale, segue da secoli la pratica dell'imposizione: l'operazione di organizzare lo spazio fisico si risolve, come è stato già osservato, all'interno del rapporto chiuso tra l'architetto e il suo committente. Chi dovrà usare lo spazio organizzato - il vero destinatario dell'operazione - è tagliato fuori fino al momento in cui l'artefatto gli viene consegnato, venduto, affittato, paternalisticamente regalato. A questo punto la sola cosa che può fare è di adattarsi all'ambiente, mentre uno dei principi

ovvi dell'architettura di configurare ambienti adattati a chi li usa.

Oggi sembra che la pratica dell'imposizione cominci a essere rifiutata e sono ormai molte le situazioni nel mondo in cui si lotta duramente per opporre una nuova pratica: quella della partecipazione.

L'obiettivo di questa lotta è di coinvolgere nel processo di decisione che governa l'architettura chi è destinato a subirne, direttamente o indirettamente, gli effetti.

L'organizzazione dello spazio fisico passa attraverso una serie di momenti che comportano decisioni: identificazione dell'esigenza di organizzare lo spazio fisico, destinazione, localizzazione, investimento di risorse, definizione dei tipi organizzativi, configurazione formale, interventi tecnologici per l'attuazione, uso, gestione, obsolescenza tecnica, riciclaggio per cambiamenti d'uso, obsolescenza fisica.

Ora, non solo la sequenza dei vari momenti può essere diversa, ma alcuni momenti possono essere presenti o mancare, secondo le circostanze.

D'altra parte, la sequenza dei vari momenti genera l'evento spaziale, ma non ne costituisce l'intera sostanza: l'evento infatti si diffonde nelle retroazioni che emette o riceve verso o da l'ambiente circostante, verso o da l'insieme degli eventi di cui fa parte. Perciò la sequenza finisce per ricongiungersi ai suoi estremi e diventa ciclica; l'evento, d'altra parte nel suo diffondersi, assume una predisposizione storica, attraverso la quale stabilisce interrelazioni con le vicende della società.

Infine bisogna riconoscere che chiunque lo esperisca nell'uso subisce le conseguenze di uno spazio fisico organizzato. L'uso, però, non è solo pratico, diretto; perchè è anche percezione in diretta, contemplazione, esperienza di immagine, memoria, impulso critico.

In ogni caso le conseguenze che si ripercuotono sull'uso, derivano dalle decisioni che intervengono in ciascuno dei vari momenti; mentre è l'insieme di queste decisioni che racchiude le motivazioni dell'evento.

La partecipazione in architettura ha dunque lo scopo di rendere consapevoli delle motivazioni e delle conseguenze di ogni evento spaziale chiunque vi sia coinvolto; in particolare l'utente che è escluso da questa consapevolezza, il più delle volte; in particolare l'utente delle classi popolari, che ne è escluso sempre.

Ma la partecipazione deve intervenire in ciascuno dei momenti attraverso i quali passa la generazione dell'evento; deve coinvolgere i destinatari immediati, ma anche chi subisce conseguenze attraverso le ripercussioni che l'evento produce sul contesto; non può essere episodica né può concludersi con la fine dell'evento; come non può cominciare con l'inizio del suo manifestarsi, perchè ogni evento si trasferisce in altri eventi ed è influenzato da altri trasferimenti.

Forse non è necessario descrivere i cambiamenti fondamentali che il passaggio dalla pratica autoritaria alla pratica della partecipazione portano nell'architettura. Infatti sembrano ovvi: si potrebbe dire che hanno l'effetto di una rivoluzione.

5 - Il progetto come processo

Nell'architettura della partecipazione ogni momento attraverso il quale si passa - dalla decisione di costruire l'artefatto fino a quando si esaurisce per obsolescenza fisica - fa parte del "progetto". In altre parole, il "progetto" passa attraverso ciascun momento dell'esistenza dell'artefatto e li integra tutti in un sistema unitario e coerente.

Non esistono più distinzioni tra committenza e utenza perchè il

committente diventa l'utente. Non si verificano più discrepanze tra esigenze e risorse perchè le opposizioni si compongono attraverso accordi o conflitti che, non essendo manipolati da forze esterne, finiscono con l'approdare a soluzioni attendibili. I problemi di localizzazione sono sottratti all'arbitrio dello sfruttamento capitalistico o dell'arroganza burocratica, perchè debbono accordarsi alla logica dell'interesse collettivo che si indirizza spontaneamente al riequilibrio del contesto. I modi di gestione, affidati alla cooperazione reale degli utenti, influenzano fin dall'inizio tipi organizzativi e forme. I tipi organizzativi aderiscono ai valori e alle aspettative di chi usa lo spazio fisico; mentre gli impianti morfologici si configurano come tessiture di forme che ammettono la flessibilità, il cambiamento, il riuso, l'integrazione di addizioni espressive del carattere degli utenti, ecc...., senza rompere la loro struttura di coerenza e al contrario arricchendola di connotazioni significanti.

Il ruolo dell'architetto non si estingue, ma cambia profondamente con l'assunzione di una responsabilità che si estende dalla motivazione alle conseguenze dei problemi che vengono proposti e dei modi in cui sono affrontati e risolti. Si libera dall'idiozia della specializzazione ed è portato a svilupparsi ai più alti livelli di competenza: nella specificità dell'organizzare lo spazio fisico - si intende - ma anche nella consapevolezza delle interrelazioni che debbono legare questa specificità ad altre.

A questo punto qualcuno potrebbe forse chiedermi se le proiezioni dell'architettura della partecipazione che ho descritto non si riflettano su no schermo di utopia astratta. In questo caso proverei a rispondere che l'architettura della partecipazione è una situazione limite alla quale si deve tendere, anche se si ha la consapevolezza che non la si raggiungerà all'infinito. Del resto la stessa situazione di limite si presenta quando si de-

scrive una condizione sociale fondata sul principio della democrazia diretta, e questo non impedisce che il perseguirne l'attuazione costituisca egualmente un traguardo concreto verso il quale possono indirizzarsi le elaborazioni ideologiche e le azioni politiche immanenti.

Nel caso dell'architettura - e quindi della sua attività di "progetto" - il punto è di considerarla, invece che come fattrice di "oggetti", come generatrice di "processi"; essendo questi processi, nella loro sostanza sovrastrutturale, orientati a produrre cause materiali che contribuiscano a modificare la struttura della società.

6 - Il dilemma tra quantità e qualità

Si continua a dire che il nostro tempo è impegnato a risolvere giganteschi problemi di quantità e si continua a chiedere - in considerazione di questo sforzo - tolleranza per la scarsa attenzione che si rivolge ai problemi di qualità.

Il punto è che i problemi di quantità non vengono affatto risolti e, quanto ai problemi di qualità, non esistono vie di mezzo: o si presta loro grande attenzione oppure si precipita nello squallore più mortificante.

Nel campo dell'architettura si è di certo prodotto molto, ma i fondamentali bisogni degli esseri umani continuano a restare scoperti perchè il molto che si è prodotto aveva scopi diversi. Anche per questo motivo, la qualità non è emersa.

In compenso, di qualità si discute molto; ma nè si è capaci di reintrodurla nel circolo degli avvenimenti concreti, nè si riesce a coglierne il senso neppure in termini astratti.

Ci dibattiamo in una confusione di orientamento perchè si sono moltiplicati i nostri punti di riferimento. Puntiamo ancora sulla stella polare che ci aveva guidato per secoli, ma nello stesso tempo siamo scivolati dentro altre spirali che ci appaiono altrettanto rassicuranti.

Sembra d'altra parte che la qualità non possa più essere unitaria e che il suo destino futuro sia di sfaccettarsi in una nuova es senza pluralistica.

Questa non sarebbe una perdita, ma al contrario una grande ricchezza. Resta il problema di come raggiungerla; e il problema ancora più serio, in particolare per gli architetti: che se si continua a convertire gli strumenti del presente alle concezioni del passa to, se si continua a eludere il rischio di stabilire un nuovo rapporto con la realtà contraddittoria del mondo contemporaneo, l'idea di una nuova qualità non riuscirà mai a prendere forma. Avevo detto in principio che forse avrei parlato ancora del libro "Zen and the Art of Motorcycle Maintenance". Lo faccio adesso citandone un passaggio che mi sembra interessante: "Qualità è Buddha. Qualità è realtà scientifica. Qualità è lo scopo del l'arte. Resta da ricondurre questi concetti a un contesto che abbia i piedi sulla terra e, per far questo non c'è niente di più pratico e più coi piedi sulla terra che ... mettersi a riparare una vecchia motocicletta."

Quando si arriva alla fine di un intervento, di solito lo si chiu de con una Conclusione: che riassume gli argomenti sviluppati e li fa convergere verso una sintesi, offerta dall'autore come ana lisi e soluzione del problema in discussione.

Ebbene debbo dire che, in questa circostanza, io non mi sento di arrivare a una conclusione "chiusa", e questo per vari motivi. Prima di tutto perchè vorrei lasciare molto spazio al "panel" che tra poco prenderà il mio posto. In secondo luogo perchè l'ar gomento che ho discusso mi sembra contestuato di situazioni in movimento di apparenza contraddittoria: da avvicinare più attraver so il percorso incerto delle ipotesi che attraverso la strada diritta delle sintesi. Infine perchè il problema dell'architettura

è per sua natura complesso: se volessimo definirlo in termini matematici potremmo dire che è un sistema costituito di infinite variabili e perciò in permanenza aperto.

Per tutti questi motivi non darò dunque una Conclusione. Siccome però un intervento bisogna pure in qualche modo chiuderlo, aggiun gerò ancora qualche riflessione, nella forma di un rapido post- scriptum a quanto ho detto finora.

Ebbene io credo che il mondo contemporaneo, molto più delle epoche che lo hanno preceduto, abbia grande bisogno di architettura. Mai come nei nostri giorni l'eterna questione dell'organizzazione dello spazio tridimensionale è stata tanto importante. E' con vinzione ormai quasi generale che dal modo in cui la questione verrà affrontata e risolta dipende la sopravvivenza fisica del genere umano. C'è però un altro punto non ancora chiaro alla co scienza collettiva e forse più importante: dalla qualità che sarà contenuta nell'organizzazione dello spazio tridimensionale risul terà se vale ancora la pena o se invece è diventato del tutto ir rilevante che il genere umano sopravviva. Sappiamo infatti che la qualità degli esseri umani è strettamente correlata con la qua lità dell'ambiente che loro stessi conformano.

La responsabilità che l'architettura si trova di fronte è dunque molto pesante, tanto quanto saranno pesanti le sue conseguenze. Allora io credo che per far fronte a questa responsabilità l'architettura debba profondamente cambiare rinnovando le sue concezioni, i suoi metodi, i suoi strumenti.

Credo anche che davvero il rinnovamento accadrà: perchè ho la ferma convinzione che l'architettura non può estinguersi, finché esistono esseri umani sulla terra.

LA TRAIETTORIA ALTERNATIVA.

Avevo conosciuto Paolo Righetti verso l'inizio degli anni '70 quando seguiva il mio corso di progettazione urbana a Venezia, alla Scuola di Architettura.

Stavamo attraversando un periodo piuttosto complesso, di tensione e in fondo di malinconia. La rivolta dei giovani si era definitivamente confusa e il grande triangolo di nuovo assottigliato: sui due lati lunghi la burocrazia partitica e il neocapitalismo consumista; sul terzo lato cortissimo, il primo terrorismo.

Vari capi del '68 avevano cominciato a farsi cooptare dai più protervi dei loro ex nemici, in vista di carriere baronali che poi si sono puntualmente realizzate. Altri Capi, in verità molto meno numerosi, si erano ritirati dalla logorante mischia assembleare e si sforzavano di imparare il mestiere col proposito di esercitarlo nel modo più decoroso possibile, sulla linea delle speranze che avevano visto bruciare.

Paolo Righetti era tra questi anche se, essendo di formazione anarchica, non si era mai proclamato Capo; perciò non aveva nulla nè da rimpiangere nè da rinnegare e poteva continuare a proporsi come puro e semplice testimone, deliberatamente sprovvisto di potere e di retorica. Si proponeva, come aveva fatto fin da principio, riflettendo in sé stesso quello che gli altri - secondo il suo pacato modo di vedere - avrebbero dovuto essere e fare. Quindi era tenuto in molta stima dagli studenti e rispetto dai professori: stimato e rispettato, voglio dire, con quell'imbarazzato stupore che gli altri generalmente rivolgono a chi li guarda con occhi limpidi perchè è puro di cuore.

Dopo più di vent'anni trascorsi da allora, Paolo Righetti ha ancora occhi limpidi perchè non ha stipulato contratti che comportano corruzioni. Non ha scalato furbescamente l'Università, non si è convertito per opportunismo a un Partito, non si è abbandonato al piccolo cabotaggio professionale, non è diventato uno di quei tanti

La traiettoria alternativa, 1989

architetti che parlano, scribacchiano, sgorbiano, smorfiano, sdottoreggiano, truccano e, soprattutto, non sanno. Come alcuni suoi compagni del '68, credendo che nel mondo contemporaneo la qualità architettonica è una grazia che dovrebbe essere nutrita e diffusa da chi amministra le città e i territori, si era fatto assumere dall'Ufficio urbanistico del Comune di Venezia, dove ancora oggi lavora.

All'inizio la sua speranza era intensa e ora lo è molto meno, ma il suo entusiasmo non è diminuito perchè, man mano che la delusione cresceva, riusciva a trasferire passione e impegno nello studio dell'architettura popolare; e in particolare dell'architettura dei Cimbri, che è l'argomento dello studio riportato nei capitoli che seguono.

Questo libro è dunque interessante intanto come documento umano perchè sottende l'amarezza di una generazione che, prima di essere travolta dalle furbie dei più anziani e quindi dalla sua propria noia, ha avuto per un momento la visione di come sarebbe il mondo se una autentica condizione di libertà e di giustizia liberasse l'immaginazione degli individui e della società.

Ma l'interesse più diretto del libro è nel rigore, nel rispetto e nella trepidante passione, che sono state messe nell'affrontare il tema. A proposito del quale vorrei ricordare cinque punti di riferimento che indicano una traiettoria.

Nel 1935 qualcuno aveva regalato a Giuseppe Pagano una delle macchine fotografiche più straordinarie di questo secolo - la Rolleiflex 6x6 - e lui era partito a fotografare case e villaggi di pianura, collina, montagna e mare. Così aveva scoperto l'Italia e anche l'altra faccia dell'architettura, quella che esprime lo spirito dei luoghi e l'impulso di autorappresentazione di chi li abita. Ne era venuto fuori un piccolo libro (Architettura rurale in Italia, 1936)

composto di numerose splendide fotografie e di uno scritto che le commentava per dire che erano rappresentazioni della vera tradizione del Paese, il simmetrico opposto del monumentalismo accademico che gli architetti fascisti in quegli anni propugnavano.

Nel 1948, nella prima Triennale di Milano del dopoguerra, chiamata Ottava o della Liberazione, un settore era stato dedicato a una Mostra detta della Architettura Spontanea. Era una Mostra ricerca o, più precisamente, una Mostra compendio di molte ricerche; perchè in ogni regione italiana un architetto era stato incaricato di scoprire, registrare, illustrare con disegni e fotografie, gli episodi più interessanti di architettura popolare che si trovano nel territorio in cui viveva.

Stava cominciando la ricostruzione del Paese devastato dalla guerra e si trattava ancora una volta di decidere quali erano le vere radici dell'architettura italiana. Quella della corrispondenza ai luoghi, alla cultura, alle tecniche domestiche, ai modi espressivi della gente, ai bisogni del corpo e dell'immaginazione, individuali e sociali? Oppure quelle della corrispondenza alle esigenze del potere economico, politico, burocratico?

Nel 1962, a un incontro del Team X a Royaumont Christopher Alexander aveva parlato di un suo studio su un villaggio di Harijans - intoccabili - in India. Per un anno aveva vissuto con gli abitanti osservando come si svolgevano nel tempo quotidiano e delle diverse stagioni le interrelazioni tra vicende degli esseri umani e le forme degli spazi architettonici. Ne aveva ricavato un ricco intreccio di osservazioni critiche che aveva selezionato, rielaborato e comparato con altri casi della sua conoscenza occidentale, per arrivare alla costruzione di un sistema interpretativo delle componenti organiz-

zative e morfologiche di cui è intessuto l'evento architettonico.

Due anni dopo infatti, nel 1964, proprio su questo argomento, usciva il libro "Note sulla sintesi della forma", che immagino verrà di nuovo riconosciuto di importanza fondamentale - come, perfino con qualche eccesso, era accaduto allora - quando si rimargineranno le falle culturali prodotte negli ultimi quindici anni da una serie di violente mistificazioni.

Nel 1964 Bernard Rudofski, *Rudofski* architetto americano che aveva studiato e lavorato in Italia con Luigi Cosenza e forse anche con Giuseppe Pagano, dopo almeno dieci anni di ricerche in tutto il mondo, aveva pubblicato il libro "Architetture senza architetti". La tesi del suo scritto era che l'architettura è il modo di espressione più immediato e necessario che gli esseri umani possiedano e che quando questa attitudine naturale può essere esercitata in stato di libertà, produce edifici complessi, profondi, ricchi di significati, carichi di energia estetica; molto di più di quanto generalmente accade quando intervengono gli specialisti della professione.

Infine il quinto riferimento è Walter Segal, poco amato dalla critica ufficiale e quindi quasi ignoto al grande pubblico dell'architettura. Per cui bisogna ricordare che è stato un architetto inglese (1907-1985) che ha lavorato in varie parti dell'Europa ma soprattutto in Svizzera e Gran Bretagna. Ha conosciuto e frequentato tutti i protagonisti, le scuole e i gruppi del Movimento Moderno senza però mescolarsi troppo perchè lo insospettivano le loro tendenze demagogiche e pensava che il ruolo dell'architetto è di aiutare gli altri a trovare il loro spazio più corrispondente, adeguato, appropriabile. Da ragazzo aveva vissuto vicino a Ascona in un villaggio sul Lago Maggiore dove un certo Henri Oedenkoven aveva fondato una comunità anarchica

prima o poi frequentata da molti prestigiosi personaggi di quell'epoca: dal poeta Musham a Jawlensky a Hans Arp a Lenin. La sua ricerca è sempre stata radicata all'architettura popolare dalla quale estraeva i parametri, diversi per ogni luogo, verso i quali indirizzava i suoi progetti condotti con la partecipazione diretta, o indiretta, dei loro destinatari.

Senza di lui forse non ci sarebbe stato il variegato movimento della Community Architecture, che è in Gran Bretagna e, anche in altri paesi, uno degli esempi più interessanti di progettazione globale - ecoprogettazione - non autoritaria.

I cinque riferimenti che ho indicato segnano una traiettoria che le storie istituzionali non hanno mai seriamente registrato e che invece è presente, con la forza di un'alternativa forte plausibile, nella storia reale dell'architettura. In ciascuno dei cinque riferimenti (anche in quello a Giuseppe Pagano, malgrado le prove a sfavore che molti - se sapranno che l'ho fatto - si affretteranno a tirare fuori) c'è un preminente contenuto libertario, che risale a Kropotkine, Geddes, Owen, Morris, Olmstedt, Mumford, ecc.. e continua nel meglio di F.L. Wright, Asplund, Dudok, Aalto, Erskine, van Eyck, ecc.; un contenuto che è l'opposto preciso di quello rozzo e aggressivo dell'architettura autoritaria, indifferente per principio alla molteplicità umana e alla verità dei luoghi.

Paolo Righetti comincia e conclude questo suo libro dicendo che "l'importanza dell'architettura sta nell'essere complessa rappresentazione delle vicende umane: oltre a esserne la registrazione, ha la celata ma reale possibilità di influenzarne il procedere" e così dicendo nega che l'architettura sia autonoma e cioè che possa permettersi di rappresentare solo se stessa, senza vagliare le motivazioni e senza considerare le conseguenze del suo modo di essere.

E' possibile quindi sostenere che Paolo Righetti ha scelto la
traiettoria alternativa che - si può esserne certi - finirà con
l'arrivare a segno, anche se il segno sembra oggi piuttosto lontano.

Giancarlo De Carlo

Milano, marzo 1989

V. Tracciati bibliografici

Gli scritti di Giancarlo De Carlo sono opere aperte, strumenti di lettura della parabola architettonica della seconda metà del Novecento ma anche e soprattutto sfere di cristallo per leggere la contemporaneità, delle guide per scriverla ancora e idearla.

Questa bibliografia è esito delle ricerche intraprese in occasione della preparazione delle mostre *L'architettura scritta di Giancarlo De Carlo* (Università Iuav di Venezia, 2019) e *Giancarlo De Carlo. Appunti bibliografici* (Galleria Nazionale delle Marche, 2021) ed è costruita a partire dalle bibliografie precedentemente redatte da Fabrizio Brunetti e Fabrizio Gesi (1981), Benedict Zucchi (1992), Angela Mioni e Etra Connie Occhialini (1995), John McKean (2004), Francesco Samassa e Angela Mioni (2004), Alberto Franchini (2020) Isabella Daidone (2021), Giacomo Spanio (2024). Le voci bibliografiche sono state verificate a catalogo tramite Opac Sbn nazionale, Polo Sbn Venezia, WorldCat e banche dati online, e direttamente presso la biblioteca dell'Università Iuav di Venezia e le biblioteche della città di Urbino nei casi in cui è stato possibile il reperimento dei documenti.

In questa sede si è deciso di limitare il campo bibliografico alle sole avventure editoriali progettate e dirette da De Carlo, omettendo ad esempio gli scritti pubblicati in volumi collettanei o in riviste di altri. La sezione *Libri scritti e curati da Giancarlo De Carlo* raccoglie i volumi da lui scritti e curati spingendosi fino alle riedizioni critiche pubblicate postume in territorio italiano. La sezione *Scritti di Giancarlo De Carlo negli ILA&UD Yearbooks* raccoglie gli scritti pubblicati nei volumi editi in occasione delle attività dell'International Laboratory of Architecture and Urban Design. La sezione *Scritti di Giancarlo de Carlo nella rivista «Spazio e società»* raccoglie gli scritti di De Carlo dentro la sua rivista, sia gli editoriali che i testi pubblicati con pseudonimo durante l'intero arco di vita della rivista. Gli scritti di queste tre sezioni sono raccolti in ordine cronologico.

Questa bibliografia non è da intendersi come esaustiva del *corpus* degli scritti decarliani ma come strumento di lavoro per aprire ulteriori ricerche e approfondimenti sull'opera e sul pensiero dell'autore.

Bibliografia degli scritti di Giancarlo De Carlo

**Libri scritti e curati
da Giancarlo De Carlo**

- Le Corbusier. Antologia critica degli scritti*, a cura di, Rosa e Ballo, Milano 1945.
- William Morris*, Il Balcone, Milano 1947.
- William Morris*, Ediciones Infinito, Buenos Aires 1955.
- Una ricerca sulle scuole elementari nella provincia di Padova*, IUAV-Cluva, Venezia 1960.
- Sommario e documentazione bibliografica delle lezioni sul tema "Edilizia residenziale in Europa"*, IUAV, Venezia 1959-1960.
- Prima relazione sulla ricerca l'edilizia scolastica elementare nella Provincia di Padova*, a cura di, IUAV, Venezia 1964.
- Questioni di architettura e urbanistica*, Argalà, Urbino 1964.
- La pianificazione territoriale urbanistica nell'area torinese*, a cura di, Marsilio, Padova 1964.
- La pianificazione territoriale urbanistica nell'area bolognese*, a cura di, Marsilio, Padova 1965.
- Problemi, progetti realizzazioni dell'edilizia universitaria*, a cura di, Cluva, Venezia 1965.
- Proposta per una struttura universitaria | Proposal for a University Structure*, Cluva, Venezia 1965.
- Bilancio storico critico del lavoro svolto nei 4 bienni dal '56 al '64 del corso di elementi di architettura e rilievo dei monumenti*, IUAV, Venezia 1965.
- Ricerche di metodo per il disegno urbano. Programmi e risultati del corso di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti I e II nel biennio 1962-64*, Cluva, Venezia 1965.
- La pianificazione territoriale urbanistica nell'area milanese*, Marsilio, Padova 1966.
- Urbino. La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*, Marsilio, Padova 1966.
- Una ricerca morfologica diretta dal prof. arch. Giancarlo De Carlo e condotta dagli architetti Carlo Carozzi, Franco Mancuso e Alberto Mioni nell'ambito del Corso di Pianificazione Territoriale Urbanistica con il contributo del CNR. Metodologia, stato di avanzamento e primi risultati*, IUAV, Venezia 1968.
- La piramide rovesciata*, De Donato, Bari 1968.
- Pianificazione e disegno delle università*, a cura di, Edizioni universitarie italiane, Venezia 1968.
- Urbino. The History of a City and Plans for its Development*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1970.
- An Architecture of Participation*, Royal Australian Institute of Architects, South Melbourne 1972.
- Le radici malate dell'urbanistica italiana*, con Doglio C., Mariani R., Samonà A., Moizzi, Milano 1976.
- Architettura Città Università. Disegni*, Alinea, Firenze 1982.
- Cerviaidea. Da città del sale al Progetto Cervia*, Comune di Cervia, Cervia 1983.
- Un progetto per Catania. Il recupero del Monastero di San Nicolò l'Arena per l'Università*, a cura di Brandolino D., Sagep, Genova 1988.
- Lastra a Signa. Progetto Guida per il Centro Storico*, Electa, Milano 1989.
- Tra acqua e aria. Un progetto per l'isola di Mazzorbo nella laguna veneta*, a cura di Occhialini E.C., Sagep, Genova 1989.
- Gli spiriti dell'architettura*, a cura di Sichirollo L., Editori Riuniti, Roma 1992.
- La città e il porto*, Marietti, Genova 1992.
- Il progetto Kalbesa*, Marsilio, Venezia 1995 (firmato come Ismé Gimdalcha).
- Nelle città del mondo*, Marsilio, Venezia 1995.
- Io e la Sicilia*, Giuseppe Maimone, Catania 1999.
- Conversazioni con Giancarlo De Carlo. Architettura e libertà*, con Buncuga F., Elèuthera, Milano 2000.

- Il palazzo di giustizia di Pesaro*, a cura di Mazzolani M., Motta, Milano 2005.
- Viaggi in Grecia*, a cura di De Carlo A., Quodlibet, Macerata 2010.
- L'architettura della partecipazione*, a cura di Marini S., Quodlibet, Macerata 2013.
- Conversazione su Urbino*, con Nicolin P., Editoriale Lotus, Milano 2018.
- La piramide rovesciata. Architettura oltre il '68*, a cura di De Pieri F., Quodlibet, Macerata 2018.
- La città e il territorio. Quattro lezioni*, a cura di Tusciano C., Quodlibet, Macerata 2019.
- Scritti di Giancarlo De Carlo negli ILAUD Yearbooks**
- Report*, in ILAUD, *1st Residential Course. Urbino 1976*, ILAUD-Università di Urbino, Urbino 1977, pp. 5-13.
- Introduction*, in ILAUD, *2nd Residential Course Urbino 1977*, ILAUD, Urbino 1978, pp. 5-8.
- Afterthoughts on the Design Work*, in ILAUD, *Signs and Insights. Annual Report, Urbino 1979*, ILAUD, Urbino 1980, pp. 102-107.
- Presentation*, in ILAUD, *Annual Report Urbino 1980*, ILAUD, Urbino 1980, p. 5.
- Piazzale della Pace a Parma: A Disquieting Place*, in ILAUD, *Language of Architecture. Lectures, Seminars and Projects, Urbino 1981*, Sansoni, Firenze 1982, pp. 36-41.
- ILAUD: A Project for Genova*, in ILAUD, *Multiplicity of Language vs Edecticism. 1982 Yearbook*, Sansoni, Firenze 1983, pp. 4-15.
- Across the Bridge*, in ILAUD, *Memories Expectations & Actions*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 66-71.
- Multiplicity of Language*, in ILAUD, *Architecture, Multiple and Complex*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 82-83.
- The Spirits of the Ducal Palace*, in ILAUD, *10*, Sagep, Genova 1986, pp. 74-78.
- A Diary*, in ILAUD, *Where Why and How*, Sagep, Genova 1987, pp. 4-12.
- Further Notes on Santa Maria della Scala*, in ILAUD, *Interpretations*, Sagep, Genova 1988, pp. 52-61.
- The Contemporary Town*, in ILAUD, *The Contemporary Town 1*, Sagep, Genova 1989, pp. 4-6.
- The Contemporary Town/2*, in ILAUD, *The Contemporary Town 2*, Le Lettere, Firenze 1990, pp. 4-9.
- A Tower for Siena*, in ILAUD, *The Contemporary Town 3*, QuattroVenti, Urbino 1991, pp. 60-63.
- Reading and Design the Physical Environment*, in ILAUD, *Reading and Design the Physical Environment 1*, QuattroVenti, Urbino 1992, pp. 4-7.
- Programme for the 1992 Residential Course*, in ILAUD, *Reading and Design of the Physical Environment 2*, QuattroVenti, Urbino 1993, pp. 4-9.
- The Tree of Life*, in ILAUD, *Reading and Design of the Physical Environment 2*, QuattroVenti, Urbino 1993, pp. 128-133.
- con Occhialini E.C., Spada P., *Reading and Design of the Physical Environment. Work Programme for 1993 Residential Course*, in ILAUD, *Reading and Design of the Physical Environment 3*, QuattroVenti, Urbino 1994, pp. 4-9.
- This year in San Marino*, in ILAUD, *Reading and Design of the Territory 1*, Maggioli, Rimini 1995, pp. 4-11.
- ILAUD's Second Year at San Marino | Secondo anno dell'ILAUD a San Marino*, in ILAUD, *Reading and Design of the Territory 2*, Maggioli, Rimini 1996, pp. 4-15.
- Programme of the Third Year of Research on the Territory of San Marino 1996 Residential Course: Water Courses | Programma del terzo anno di ricerca sul territorio di San Marino Corso Residenziale 1996: I corsi d'acqua*, in ILAUD, *Reading and Design of the Territory 3*, ILAUD, Milano 1997, pp. 4-17.

- The Island of S. Elena | L'Isola di Sant'Elena nella Laguna di Venezia*, in ILAUD, *Territory and Identity. The Restructuring of the Island of S. Elena | Territorio e identità. La ristrutturazione dell'Isola di Sant'Elena*, Maggioli, Rimini 1998, pp. 4-31.
- L'Arsenale di Venezia*, in ILAUD, *The Edge of the Arsenal | L'intorno dell'Arsenale*, ILAUD, Maggioli, Rimini 1999, pp. 4-9.
- The Many Times I Came to Venice | Le molte volte che sono arrivato a Venezia*, in ILAUD, *The Edge of the Arsenal | L'intorno dell'Arsenale*, ILAUD, Maggioli, Rimini 1999, pp. 74-85.
- Fondamenta Nuovissime*, in ILAUD, *Fondamenta Nuovissime*, ILAUD-Comune di Venezia, Venezia 2000, pp. 4-7.
- The Eastern Lagoon Front. Reading & Tentative Design | Il fronte orientale della laguna. Lettura e Progettazione Tentativa*, in ILAUD, *The Eastern Lagoon Front | Il fronte orientale della laguna*, ILAUD-Ministero dell'Ambiente-Comune di Venezia, Venezia 2001, pp. 4-7.
- The Harbour Mouth at the Venice Lido*
- The Harbour Mouth at the Venice Lido | La Bocca di Porto del Lido di Venezia*, in ILAUD, *The Harbour Mouth at the Venice Lido | La Bocca di Porto del Lido di Venezia*, ILAUD-Ministero dell'Ambiente-Comune di Venezia, Venezia 2002, pp. 4-13.
- Scritti di Giancarlo De Carlo nella rivista «Spazio e Società»**
- Editoriale*, «Spazio e Società», 1, gennaio 1978, pp. 3-8.
- Architettura tra bomba al neutrone e energia primaria | Architecture between Neutron Bomb and Primary Energy*, «Spazio e Società», 1, gennaio 1978, pp. 91-94 (firmato come Heres Jedece).
- Editoriale*, «Spazio e Società», 2, aprile 1978, pp. 3-4.
- Le vie dell'architettura sono davvero infinite? | Are the Ways of Architecture Really Infinite?*, «Spazio e Società», 2, aprile 1978, pp. 85-86 (firmato come Heres Jedece).
- Editoriale*, «Spazio e Società», 3, settembre 1978, p. 3.
- La Biblioteca nazionale di Teheran: come la montagna può partorire qualche topo inesperto | The National Library in Teheran: How the Mountain may Beget a Few Inexperienced Rats*, «Spazio e Società», 3, settembre 1978, pp. 84-86 (firmato come Heres Jedece).
- Editoriale*, «Spazio e Società», 4, dicembre 1978, p. 3.
- Corpo, memoria e fiasco | Body, Memory and Fiasco*, «Spazio e Società», 4, dicembre 1978, pp. 3-16.
- Editoriale*, «Spazio e Società», 5, gennaio 1979, p. 3.
- Editoriale*, «Spazio e Società», 6, giugno 1979, pp. 3-4.
- La non cultura della città | The non-culture of cities*, «Spazio e Società», 6, giugno 1979, pp. 72-74 (firmato come Heres Jedece).
- Il riuso della Malleable Iron Foundry a Branford, Connecticut | The Re-Use of the Malleable Iron Foundry at Brandford, Connecticut*, con Koetter F., «Spazio e Società», 6, giugno 1979, pp. 75-92.
- Editoriale*, «Spazio e Società», 7, settembre 1979, pp. 3-4.
- Editoriale*, «Spazio e Società», 8, dicembre 1979, pp. 3-4.
- Editoriale*, «Spazio e Società», 9, marzo 1980, p. 3.
- Il fascino discreto del riuso. Il Faneuil Hall Marketplace, Boston | The Discreet Charm of Reuse: The Faneuil Hall Marketplace, Boston*, «Spazio e Società», 10, giugno 1980, pp. 2-31.
- Sharon Temple e la purezza | Sharon Temple and Purity*, «Spazio e Società», 11, settembre 1980, pp. 2-9.
- Editoriale*, «Spazio e Società», 12, dicembre 1980, pp. 2-3.

- Editoriale*, «Spazio e Società», 14, giugno 1981, pp. 3-5.
- Questo numero doppio | This Double Issue*, «Spazio e Società», 15-16, settembre-dicembre 1981, pp. 2-3.
- Editoriale*, «Spazio e Società | Space&Society», 17, marzo 1982, pp. 4-5.
- Per discutere sull'Eclittismo | Notes for a Discussion on Eclecticism*, «Spazio e Società | Space&Society», 17, marzo 1982, pp. 62-67.
- Il tempo di Apollo a Bassae | The Temple of Apollo at Bassae*, «Spazio e Società | Space&Society», 19, settembre 1982, pp. 4-7.
- Gorée, Dakar, Pikine*, «Spazio e Società | Space&Society», 20, dicembre 1982, pp. 4-9.
- Stendhal e il Commissario | Stendhal and the Commissary*, «Spazio e Società | Space&Society», 21, marzo 1983, pp. 4-7.
- Omaggio a Buckminster Fuller | Homage to Buckminster Fuller*, «Spazio e Società | Space&Society», 23, settembre 1983, pp. 4-7.
- La crisi della città e il caso di Barcellona | The Breakdown of the City and the Case of Barcelona*, «Spazio e Società | Space&Society», 24, dicembre 1983, pp. 4-7.
- L'eclittismo dei tenenti americani | The American Lieutenants' Eclecticism*, «Spazio e Società | Space&Society», 25, marzo 1984, pp. 4-9.
- Vuoti a perdere? | Throwaways?*, «Spazio e Società | Space&Society», 27, settembre 1984, pp. 4-7.
- Editoriale*, «Spazio e Società | Space&Society», 28, dicembre 1984, pp. 4-5.
- Dinocrate. Alessandro e il Monte Athos | Deinocrates. Alexander and Mount Athos*, «Spazio e Società | Space&Society», 29, marzo 1985, pp. 4-5.
- Genova-Prè. Ilaud / Genova-Prè. Ilaud*, «Spazio e Società | Space&Society», 29, marzo 1985, pp. 6-37.
- Dinocrate, Alessandria (e l'IBA di Berlino) | Deinocrates, Alexandria (and the Berlin IBA)*, «Spazio e Società | Space&Society», 30, dicembre 1984, pp. 6-9.
- Editoriale. Questo numero doppio | Editorial. This Double Issue*, «Spazio e Società | Space&Society», 31-32, settembre-dicembre 1985, pp. 6-7.
- Gli spiriti del Palazzo Ducale | The Spirits of Palazzo Ducale*, «Spazio e Società | Space&Society», 31-32, settembre-dicembre 1985, pp. 8-23.
- Una cartolina da Berkeley | A Postcard from Berkeley*, «Spazio e Società | Space&Society», 34, giugno 1986, pp. 4-5.
- Santa Maria della Scala. Siena: una città nella città | A City within a City. Santa Maria della Scala, Siena*, «Spazio e Società | Space&Society», 35, settembre 1986, pp. 4-13.
- Editoriale*, «Spazio e Società | Space&Society», 36, dicembre 1986, pp. 4-5.
- Editoriale*, «Spazio e Società | Space&Society», 37, gennaio-marzo 1987, pp. 4-5.
- Lettere, Notizie, Questioni | Letters, News & Topics*, in «Spazio e Società», 37, gennaio-marzo 1987, pp. 54-56 (firmato come Heres Jedece).
- Moore e Dosbi*, «Spazio e Società | Space&Society», 38, aprile-giugno 1987, pp. 4-5.
- Lettere, Notizie, Questioni | Letters, News & Topics*, in «Spazio e Società», 38, aprile-giugno 1987, pp. 39-41 (firmato come Heres Jedece).
- Lettere, Notizie, Questioni | Letters, News & Topics*, in «Spazio e Società», 38, luglio-settembre 1987, pp. 65-67 (firmato come Heres Jedece).
- In vista del Monte Athos | In View of Mount Athos*, «Spazio e Società | Space&Society», 39, luglio-settembre 1987, pp. 4-5.
- Dalle note di Mr. Roger Bodenham*, «Spazio e Società | Space&Society», 39, luglio-settembre 1987, pp. 6-9 (firmato come Roger Bodenham).
- Omaggio a Le Corbusier*, «Spazio e Società | Space&Society», 40, ottobre-dicembre 1987, pp. 4-5.
- Lettere, Notizie, Questioni | Letters, News & Topics*, «Spazio e Società», 40, ottobre-dicembre 1987, pp. 112-114 (firmato come Heres Jedece).

- Sei carte insicure* | *Six Unsure Cards*, «Spazio e Società | Space&Society», 41, gennaio-marzo 1988, pp. 4-5.
- Lettere, Notizie, Questioni* | *Letters, News & Topics*, «Spazio e Società», 41, gennaio-marzo 1988, p. 60 (firmato come Heres Jedece).
- Hanno ancora senso le piazze, e per chi?* | *Do City Squares Still Matter?*, «Spazio e Società | Space&Society», 42, aprile-giugno 1988, pp. 4-5.
- Lettere, Notizie, Questioni* | *Letters, News & Topics*, «Spazio e Società», 42, aprile-giugno 1988, pp. 58-59 (firmato come Heres Jedece).
- Editoriale*, «Spazio e Società | Space&Society», 43, luglio-settembre 1988, pp. 4-5.
- Lettere, Notizie, Questioni* | *Letters, News & Topics*, «Spazio e Società», 43, luglio-settembre 1988, p. 122 (firmato come Heres Jedece).
- Tre lettere* | *Three Letters*, «Spazio e Società | Space&Society», 45, gennaio-marzo 1989, pp. 4-5.
- Lettere, Notizie, Questioni* | *Letters, News & Topics*, «Spazio e Società», 45, gennaio-marzo 1989, pp. 122-123 (firmato come Heres Jedece).
- Dalle Sun Belt Cities all'India e viceversa* | *From Sun Belt Cities to India and Reversed*, «Spazio e Società | Space&Society», 46, aprile-giugno 1989, pp. 4-5.
- Lettere, Notizie, Questioni* | *Letters, News & Topics*, «Spazio e Società», 46, aprile-giugno 1989, pp. 76-77 (firmato come Heres Jedece).
- I cambiamenti* | *Changes*, «Spazio e Società | Space&Society», 47-48, luglio-dicembre 1989, pp. 4-7. (firmato con lo pseudonimo Roger Bodenham), *Testa e Croce*, «Spazio e Società | Space&Society», 47-48, luglio-dicembre 1989, pp. 86-87.
- Altri cambiamenti* | *More Changes*, «Spazio e Società | Space&Society», 49, gennaio-marzo 1990, pp. 4-7.
- Quattro lettere all'ILAUD* | *Four Letters to ILAUD*, «Spazio e Società | Space&Society», 49, gennaio-marzo 1990, pp. 70-79. Rec. a Alexander C., Neis H., Anninou A., King I., *A New Theory of Urban Design*, Oxford University Press New York-Oxford 1987, «Spazio e Società | Space&Society», 49, gennaio-marzo 1990, pp. 118-122.
- Paris-Milan* | *Paris-Milan*, «Spazio e Società | Space&Society», 50, aprile-giugno 1990, pp. 10-27.
- Altre lettere* | *More Letters*, «Spazio e Società | Space&Society», 51, luglio-settembre 1990, pp. 4-9.
- Un appunto sulle strade* | *On Roads*, «Spazio e Società | Space&Society», 52, ottobre-dicembre 1990, pp. 4-5.
- Il monastero dei Benedettini* | *The Benedictine Monastery*, «Spazio e Società | Space&Society», 52, ottobre-dicembre 1990, pp. 116-117.
- Plastica come metafora* | *Plastic as Metaphor*, «Spazio e Società | Space&Society», 53, gennaio-marzo 1991, pp. 4-7.
- Una torre per Siena* | *A Tower for Siena*, «Spazio e Società | Space&Society», 53, gennaio-marzo 1991, pp. 44-55.
- È tempo di girare il cannocchiale* | *Turning the Telescope Round*, «Spazio e Società | Space&Society», 54, aprile-giugno 1991, pp. 4-5.
- Ricordo di Giovanni Michelucci* | *Remembering Giovanni Michelucci*, «Spazio e Società | Space&Society», 54, aprile-giugno 1991, pp. 112-117.
- Appunti da un breve viaggio in Morea* | *Notes from a Short Journey in Morea*, «Spazio e Società | Space&Society», 55, luglio-settembre 1991, pp. 4-11.
- Architettura e violenza* | *Violence and Architecture*, «Spazio e Società | Space&Society», 56, ottobre-dicembre 1991, pp. 4-5.
- Rec. a Di Pietro G.F., *Un progetto per Firenze*, Ponte alle Grazie, Firenze 1990, «Spazio e Società | Space&Society», 56,

- ottobre-dicembre 1991, p. 119 (firmato come Heres Jedece).
- Aspettando Colombo* | *Waiting for Columbus*, «Spazio e Società | Space&Society», 57, gennaio-marzo 1992, pp. 4-5.
- La periferia è la città contemporanea* | *The Periphery is the Contemporary City*, «Spazio e Società | Space&Society», 58, aprile-giugno 1992, pp. 4-5.
- Rec. a Volpe G., *Francesco di Giorgio: Architetture nel Ducato di Urbino*, Clup, Milano, 1991, «Spazio e Società | Space & Society», 59, 1992, luglio-settembre, p. 121 (firmato come Heres Jedece).
- Rec. a Aricò N., *Cartografia di u terremoto: Messina 1785, Electa*, Milano, 1988, «Spazio e Società | Space & Society», 59, 1992, luglio-settembre, p. 123 (firmato come Heres Jedece).
- Dentro e fuori la cornice* | *Inside and Outside the Frame*, «Spazio e Società | Space&Society», 60, ottobre-dicembre 1992, pp. 4-7.
- Da capo* | *New Paragraph*, «Spazio e Società | Space&Society», 61, gennaio-marzo 1993, pp. 6-7.
- Testimonianza* | *Witness*, «Spazio e Società | Space&Society», 62, aprile-giugno 1993, pp. 6-7.
- Cinque giorni a Kiev* | *Five Days in Kiev*, «Spazio e Società | Space&Society», 63, luglio-settembre 1993, pp. 6-17.
- Quattro libri* | *Four Books*, «Spazio e Società | Space&Society», 64, ottobre-dicembre 1993, pp. 6-15.
- Il signor Curutchet, Le Corbusier e la bellezza dell'architettura* | *Señor Curutchet, Le Corbusier and Beauty in Architecture*, «Spazio e Società | Space&Society», 65, gennaio-marzo 1994, pp. 6-11.
- Alcune questioni sul ri-uso* | *Some Questions on Re-Use*, «Spazio e Società | Space&Society», 66, aprile-giugno 1994, pp. 6-9.
- De Carlo G., *L'utopia di Ritoque* | *The Ritoque Utopia*, «Spazio e Società | Space&Society», 66, aprile-giugno 1994, pp. 24-25.
- Crescerà la solitudine?* | *A Growing Solitude?*, «Spazio e Società | Space&Society», 66, aprile-giugno 1994, p. 126.
- Torri-osservatorio sulle iperstrade delle informazioni* | *Outlook Towers on Information Highways*, «Spazio e Società | Space&Society», 67, luglio-settembre 1994, pp. 6-9.
- Miguel Angel Roca a Córdoba, due incontri con Roca* | *Miguel Angel Roca at Córdoba. Two Encounters with Roca*, «Spazio e Società | Space&Society», 67, luglio-settembre 1994, pp. 40-59.
- Facciamo il punto* | *Taking our Bearings*, «Spazio e Società | Space&Society», 68, ottobre-dicembre 1994, pp. 6-11.
- Il Vesuvio e il Fujiama* | *Vesuvius and Fujiama*, «Spazio e Società | Space&Society», 69, gennaio-marzo 1995, pp. 6-11.
- Rec. a Smithson A. e P., *Italian Thoughts*, Svezia 1993, «Spazio e Società | Space&Society», 69, gennaio-marzo 1995, p. 125 (firmato come Heres Jedece).
- Nicosia, Cipro. Una città divisa* | *Nicosia, Cyprus. A Divided City*, «Spazio e Società | Space&Society», 70, aprile-giugno 1995, pp. 6-13.
- Lettura e progetto del territorio* | *Reading and Design of the Territory*, «Spazio e Società | Space&Society», 71, luglio-settembre 1995, pp. 6-19.
- Rec. a Geddes P., *L'Evolution de Villes*, Editions Temenon, Parigi 1995, Spazio e Società | Space&Society», 71, luglio-settembre 1995, p. 123 (firmato come Heres Jedece).
- Rec. a Cremaschi M., *Esperienza comune e progetto urbano*, Franco Angeli, Milano 1994, Spazio e Società | Space&Society», 71, luglio-settembre 1995, p. 124 (firmato come Heres Jedece).
- Rec. a «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 73-74-75, 1991, «Spazio e Società | Space&Society», 71, luglio-settembre 1995, p. 124 (firmato come Heres Jedece).

- Rec. a Giovannini M., *Ricercando la voglia di città*, Gangemi, Roma 1992, Spazio e Società | Space&Society», 71, luglio-settembre 1995, p. 125 (firmato come Heres Jedece).
- Rec. a Crespi R., *La memoria del design-oggetti e innovazione*, Esculapio, Bologna, 1992, Spazio e Società | Space&Society», 71, luglio-settembre 1995, p. 125 (firmato come Heres Jedece).
- Rec. a Consonni G., *Addomesticare la città*, Trachida Editori, Milano 1994, «Spazio e Società | Space&Society», 71, luglio-settembre 1995, p. 126 (firmato come Heres Jedece).
- Rec. a Sansot P., *Jardins Publics*, Editions Payot, Parigi 1993, «Spazio e Società | Space&Society», 71, luglio-settembre 1995, p. 127 (firmato come Heres Jedece).
- Rec. a Berque A., *Du geste à la cité*, Gallimard, Parigi 1993; *La matrise de la ville*, Ed. Hautes Etudes, Parigi 1993; *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Ed. Champ Vallon, Seysses 1994, «Spazio e Società | Space&Society», 71, luglio-settembre 1995, pp. 127-128 (firmato come Heres Jedece).
- Datati? | Out-Moded?*, «Spazio e Società | Space&Society», 72, ottobre-dicembre 1995, pp. 6-9.
- Una lettera di Roger Bodenham*, «Spazio e Società | Space&Society», 72, ottobre-dicembre 1995, pp. 70-77 (firmato come Roger Bodenham).
- Tre buoni argomenti | Questions*, «Spazio e Società | Space&Society», 73, gennaio-marzo 1996, pp. 4-7.
- Nel caleidoscopio urbano | In the Urban Kaleidoscope*, «Spazio e Società | Space&Society», 74, aprile-giugno 1995, pp. 6-7.
- Congetture sulle rane | Conjectures on Frogs*, «Spazio e Società | Space&Society», 75, luglio-settembre 1996, pp. 4-9.
- Dopo Istanbul | After Istanbul*, «Spazio e Società | Space&Society», 76, luglio-settembre 1996, pp. 6-7.
- Della modestia in architettura | On Modesty in Architecture. A Seminary in La Tourette*, «Spazio e Società | Space&Society», 76, luglio-settembre 1996, pp. 38-45.
- Una lettera di Heres Jedece con nove recensioni | A Letter from Heres Jedece with Nine Books Reviews*, «Spazio e Società | Space&Society», 76, luglio-settembre 1996, pp. 106-112 (firmato come Heres Jedece).
- Per Mostar | For Mostar*, «Spazio e Società | Space&Society», 77, gennaio-marzo 1997, pp. 6-9.
- Il numero 78 | Number 78*, «Spazio e Società | Space&Society», 78, aprile-giugno 1997, pp. 6-9.
- Ritorno a Mostar | Return to Mostar*, «Spazio e Società | Space&Society», 78, aprile-giugno 1997, pp. 97-111.
- Nota sulla strage dei Tupac Amaru | The Tupac Amaru Massacre*, «Spazio e Società | Space&Society», 79, luglio-settembre 1997, pp. 6-11.
- 80-20 | 80-20*, «Spazio e Società | Space&Society», 80, ottobre-dicembre 1997, pp. 4-5.
- Tel Aviv-Gerusalemme, andata e ritorno | Tel Aviv-Jerusalem, Roud Trip*, «Spazio e Società | Space&Society», 80, ottobre-dicembre 1997, p. 102.
- De Carlo G., *Dopo il n. 80 ecco il n. 81 | After 80 comes 81*, «Spazio e Società | Space&Society», 81, gennaio-marzo 1998, pp. 8-9.
- Tre notizie brevi | Three Short Articles*, «Spazio e Società | Space&Society», 81, gennaio-marzo 1998, pp. 80-81 (firmato come Heres Jedece).
- Note di viaggio | Traveller's Notes*, «Spazio e Società | Space&Society», 82, aprile-giugno 1998, pp. 4-9.
- Rec. a Ridolfi M., *Manuale delle tecniche tradizionali del costruire. Il ciclo delle Marmore*, a cura di F. Cellini, C. D'Amato, Electa, Milano 1997, «Spazio e Società | Space&Society», 82, aprile-giugno 1998, p. 109 (firmato come Heres Jedece).

- Altre note tra Argolide e Messenia | Wandering in Argolide and Messenia*, «Spazio e Società | Space&Society», 83, luglio-settembre 1998, pp. 4-9.
- L'ala dell'aeroplano | The Airplane Wing*, «Spazio e Società | Space&Society», 84, ottobre-dicembre 1998, pp. 4-9.
- Rec. a Eriksson A., Ronnefalck W., *Bengt Edman. Complete Works*, Eriksson & Ronnefalck, AB, MunkBrogatan, Stockholm 1998, «Spazio e Società | Space&Society», 84, ottobre-dicembre 1998, pp. 104-108.
- La caduta di Daidalos | The Fall of Daidalos*, «Spazio e Società | Space&Society», 84, ottobre-dicembre 1998, p. 109.
- Le ali del Letatlin | Letatlin's Wings*, «Spazio e Società | Space&Society», 85, gennaio-marzo 1999, pp. 4-7.
- Riflessi di Tatlin | Refelctions on Tatlin*, «Spazio e Società | Space&Society», 85, gennaio-marzo 1999, pp. 8-23.
- De Carlo G., *Editoriale | Editorial*, «Spazio e Società | Space&Society», 86, aprile-giugno 1999, p. 4.
- Rec. a Habraken N.J., *The Structure of the Ordinary. Form and Control in the Built Environment*, a cura di Teicher J., The MIT Press, Cambridge Mass. 1998, «Spazio e Società | Space&Society», 86, aprile-giugno 1999, pp. 98-100.
- Rec. a Bonifazio P., Pace S., Rosso M., Scrivano P. (a cura di), *Tra guerra e pace. Società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra*, Franco Angeli, Milano, 1998, «Spazio e Società | Space&Society», 86, aprile-giugno 1999, p. 101 (firmato come Heres Jedece).
- Le tozze ali del Nighthawk F117 | The Squat Wings of the Nighthawk F117*, «Spazio e Società | Space&Society», 87, luglio-settembre 1999, pp. 4-7.
- Lo Skycar senza ali | The Wingless Skycar*, «Spazio e Società | Space&Society», 88, ottobre-dicembre 1999, pp. 4-9.
- Il ministro, il concorso e altre questioni | The Minister, Arch-Competition, etc...*, «Spazio e Società | Space&Society», 89, gennaio-marzo 2000, pp. 4-9.
- A proposito dell'Ospedale di Venezia di Le Corbusier | On Le Corbusier's Design for the Venice Hospital*, «Spazio e Società | Space&Society», 89, gennaio-marzo 2000, pp. 94-95.
- Rec. a Manieri Elia M. (a cura di), *Topos e progetto, il topos come meta*, Fratelli Palombi, Roma 1999, «Spazio e Società | Space&Society», 89, gennaio-marzo 2000, pp. 106-110.
- Vaghi pensieri di fine secolo | Vague End-of-the Century Thoughts*, «Spazio e Società | Space&Society», 90, aprile-giugno 2000, pp. 4-13.
- Congetture private in pubblico | Private Conjectures in Public*, «Spazio e Società | Space&Society», 91, luglio-settembre 2000, pp. 4-9.
- Venezia tra mare e laguna. ILAUD 2000-2001 | Venice: Between sea and Lagoon. ILAUD 2000-2001*, «Spazio e Società | Space&Society», 91, luglio-settembre 2000, pp. 68-81.
- Dopo la Biennale di Architettura di Venezia | After the 2000 Biennale in Venice*, «Spazio e Società | Space&Society», 92, ottobre-dicembre 2000, pp. 4-11.
- A proposito della Tate Gallery | About the Tate Gallery Again*, «Spazio e Società | Space&Society», 92, ottobre-dicembre 2000, p. 72.

Quaderni luav. Ricerche *luav at Work*

La serie di volumi della collana Quaderni luav. Ricerche *luav at Work* è edita nell'ambito della 19. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, all'interno del progetto *luav at Work*, quale estensione nel territorio cittadino del Padiglione Venezia. L'elenco dei volumi pubblicati è presente al link accessibile dal seguente QR code.

