

CARLO
DE CARLI
1910-1999

LO SPAZIO PRIMARIO

a cura di **ROBERTO RIZZI**

Nuova serie di architettura
FRANCOANGELI

CARLO
DE CARLI
1910-1999

LO SPAZIO PRIMARIO

a cura di **ROBERTO RIZZI**

scritti di:

Angelo Torricelli, Gianni Ottolini, Antonio Monestiroli,
Giancarlo Consonni, Elio Franzini,
Simona Chiodo, Federico Bucci, Cecilia De Carli,
Elena Demartini, Augusto Rossari,
Mauro Galantino, Marco Lucchini, Giampiero Bosoni,
Lola Ottolini, Roberto Rizzi

Nuova serie di architettura
FRANCOANGELI

Redazione e ricerche iconografiche:
Lavinia Dondi

Ordinamento documenti di archivio:
Claudio Camponogara, Elena De Martino,
Archivi storici, Politecnico di Milano

Crediti immagini:
Fondo Carlo De Carli, Archivi storici, Politecnico di Milano
Archivio Walter Barbero, Bergamo
Stefano Topuntoli
LAB immagine, Dipartimento Design, Politecnico di Milano

Dove non diversamente indicato le immagini provengono
dal Fondo Carlo De Carli, Archivi storici, Politecnico di Milano

Rielaborazione dei saggi presentati ai convegni di:
Politecnico di Milano, 5 Aprile 2011
Triennale di Milano, 29 Aprile 2011
Pan, Palazzo delle arti Napoli, 7 Novembre 2011
Casa dell'architettura Roma, 25 Gennaio 2013

Si ringrazia:
ABC (dipartimento di architettura, ingegneria delle costruzioni
e ambiente costruito, Politecnico di Milano)
DASU (dipartimento di architettura e studi urbani, Politecnico di Milano)
Scuola di Architettura Civile, Politecnico di Milano

Progetto grafico e impaginazione
46xy studio

Copyright © 2016 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Ristampa

Anno

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma
(comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione
(ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione,
anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota od in futuro sviluppata).

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento
alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.
Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale,
possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi,
Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali (www.clearedi.org; e-mail autorizzazioni@clearedi.org).

Stampa: Geca Industrie Grafiche, Via Monferrato 54, 20098 San Giuliano Milanese.

INDICE

- 7 Forma e "liturgia" dell'abitare nell'opera di De Carli
Angelo Torricelli
- 15 Architettura praticata come speranza del vivere
Gianni Ottolini
- 40 I dipinti di Carlo De Carli
- 58 La scuola di De Carli
Antonio Monestiroli
- 68 «Una cultura che esige molto». Colloquio immaginario con De Carli sul rinnovamento della Facoltà di Architettura di Milano
Giancarlo Consonni
- 88 Fenomenologia e architettura a Milano
Elio Franzini
- 98 La fondazione filosofica della nozione di "spazio primario"
Simona Chiodo
- 108 «L'Uno è privo di forma»: un percorso sulle fonti dello "spazio primario"
Federico Bucci
- 122 La promozione dell'unità delle arti alla X Triennale di Milano
Cecilia De Carli
- 144 «La Triennale è di tutti, amici e avversari». L'impegno di De Carli nelle Triennali, 1940-1973
Elena Demartini
- 154 Architetture di Carlo De Carli oggi
Fotografie di Stefano Topuntoli
- 188 Riflessioni sulle chiese di De Carli
Augusto Rossari
- 202 La Chiesa di Sant'Ildefonso
Mauro Galantino
- 210 Sardegna: architettura in paesaggi discontinui
Marco Lucchini
- 224 Progetti e pensieri 1939-1949: per una "profezia" dell'architettura tra disegno del mobile e interni
Giampiero Bosoni
- 248 Gli allestimenti di De Carli
Lola Ottolini
- 266 I mobili di un maestro italiano del design
Roberto Rizzi
- 288 Gli arredi di Carlo De Carli
- APPARATI**
- 306 Biografia
- 307 Bibliografia
- 315 Regesto delle opere

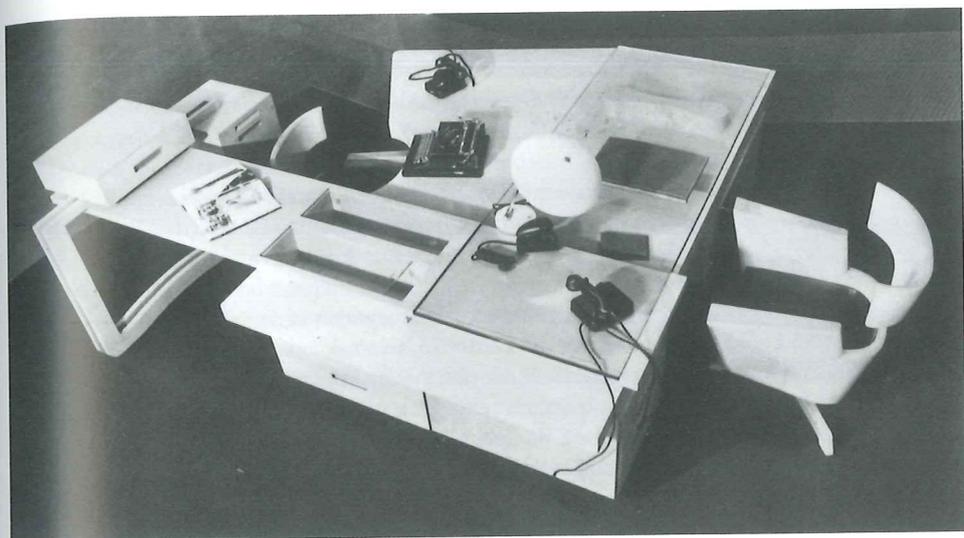
Progetti e pensieri 1939-1949: per una “profezia” dell’architettura tra disegno del mobile e interni

Giampiero Bosoni

«Ancora e sempre l’arena scotta sotto il nostro corpo»¹.

Ho sempre pensato che le storie dell’architettura e del design, come la storia dell’arte, non potessero essere limitate ai soli periodi di pace, considerando gli anni di guerra come dei buchi neri, durante i quali nessuno pensa, nessuno crea, nessuno progetta, se non per sopravvivere. Consultando molti documenti della situazione italiana nel periodo 1940-1945, ho avuto la conferma che quegli anni dei «tempi gravi»² sono stati spesso, per alcuni intellettuali del pensiero e del progetto, la necessaria occasione per riflettere sul senso dell’arte, dell’architettura, del disegno delle cose utili all’uomo, e l’opportunità urgente di spingere la ricerca verso nuovi orizzonti liberati dai tenebrosi cieli del furore bellico.

Per seguire le prime esperienze della ricerca di Carlo De Carli nel campo del disegno degli elementi d’arredo e degli interni dalla metà degli anni Trenta sino al 1949, è opportuno inquadrare il suo modo di cercare «modelli e risposte» sia nel contesto storico-culturale di quel decennio, denso di sconvolgenti trasformazioni, ma anche rispetto all’intenso periodo attraversato, nel più intimo quotidiano, da un sottile e virtuoso intreccio di incontri e confronti fra compagni di strada di diverse generazioni. Un crogiolo di fatti, idee, emozioni e speranze che vedrà alcuni di loro, diversi per età e origini, ma per molti aspetti accomunati nelle passioni e nella ricerca, impegnarsi per superare da prima i limiti posti dal regime, poi la durezza e la tragedia degli avvenimenti bellici, per arrivare dopo il 1943 a indirizzare tutta la loro tensione progettuale verso la ricostruzione del dopoguerra. Una ricerca, per molti versi anche etica e spirituale, che nei momenti più catartici e riflessivi di questo percorso, saprà volare alto nei suoi concetti e nelle sue proposte ideali, raccogliendo quel messaggio nella bottiglia, *Profezia dell’architettura*³, lanciato nel mare agitato di quei «tempi gravi»⁴ da Persico, per guardare «oltre l’architettura».



Secondo una metrica generazionale, ormai acquisita, nella storia dell'architettura moderna italiana del XX secolo, Carlo De Carli fa parte della cosiddetta seconda generazione degli architetti del Movimento Razionalista in Italia, aspetto che si rende ancora più evidente guardando al folto gruppo della scuola milanese formatosi al Politecnico, dove possiamo riconoscere anche la sequenza di generazioni seguendo il susseguirsi delle classi con lo svolgersi degli anni accademici. In tal senso i protagonisti della prima generazione, i "fratelli maggiori" di De Carli, nato nel 1910 e laureato in architettura al Politecnico di Milano nel 1934, sono quelli delle classi 1903-1904, laureati nel 1926, quali Giuseppe Terragni, Luigi Figini e Gino Pollini, Piero Bottoni. A questi si collegano per alcune importanti esperienze comuni (soprattutto le Triennali del 1933 e 1936) altri importanti precursori, solo di qualche anno più giovani, quali Franco Albini, Ignazio Gardella, Giovanni Romano, tutti e tre del 1905, laureati tra il 1929 e il 1931. Nella seconda generazione, quella di De Carli, che comprende le classi dal 1909 al 1913, laureate tra il 1933 e il 1936, si incontrano Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto N. Rogers, Osvaldo Borsani, Ireneo Diotalle, Giulio Minoletti, Livio e Piergiacomo Castiglioni, Luigi Caccia Dominioni; per quanto riguarda quelli della terza generazione, i "fratelli minori" di De Carli (solo per età naturalmente), saranno quelli delle classi 1916-1921, laureati tra il 1939 e il 1946⁵, come Marco Zanuso, Achille Castiglioni, Angelo Mangiarotti, Alberto Rosselli, Roberto Menghi, Carlo Pagani, Lodovico Magistretti, Anna Castelli Ferrieri, Vittoriano Viganò. Naturalmente queste distinzioni temporali non sono da leggersi come vincoli imprescindibili, tali per cui i protagonisti di questa storia si trovano a viaggiare su dei vagoni blindati che corrono l'uno dopo l'altro; tutt'altro, in realtà molti scambi faranno intrecciare queste diverse generazioni, ma, rimane il fatto, che

*C. De Carli,
R. Angeli e C. Olivieri
mostra di arredamento per uffici,
VII Triennale, Milano 1940.
In particolare, ufficio pubblicità
di un'industria tessile.*

le fasi in cui si inseriscono le loro prime mature esperienze di teoria e progetto sono molto diverse fra loro, trovandosi ad affrontare di volta in volta in mutate condizioni "ambientali" (soprattutto rispetto all'evolversi del contesto politico-culturale) delle rinnovate tematiche. Se la prima generazione si assunse il compito di portare il nostro arretrato Paese a inserirsi nel quadro dei movimenti d'avanguardia e in particolare del Razionalismo internazionale in architettura in un clima politico autoritario ma ancora aperto alla modernità; la seconda generazione si troverà, per diversi motivi dettati anche dalla più pesante e complicata fase storico-politica e in un sofferto e delicato momento di messa in discussione di alcune certezze ortodosse del razionalismo rispetto alla straripante retorica monumentalista di regime, a lavorare con grande realismo e particolare tensione creativa in un campo molto sperimentale della ricerca per una via italiana alla modernità, adottando delle interessanti proiezioni teorico-visionarie per fare avanzare questa ricerca. La terza generazione sarà quella della ricostruzione del dopoguerra che ha visto l'intenso ripensamento dell'architettura razionalista prima e durante la guerra e ne ha fatto tesoro per esprimerlo nello spirito ottimista e libertario della rinascita, dopo la violenza degli eventi bellici e la dolorosa battaglia partigiana seguite a vent'anni di regime fascista.

In questa breve relazione si vuole proporre una specifica lettura critica che intreccia l'evoluzione progettuale degli esordi di De Carli, nel campo degli arredi e degli interni, con la ricerca teorica espressa dallo stesso autore in alcuni significativi testi scritti in quegli anni. In particolare si ritiene importante leggere la linea di continuità che si può osservare nella sequenza di progetti che legano gli arredamenti per uffici disegnati da De Carli insieme ai colleghi Renato Angeli e Claudio Olivieri per la VII Triennale nel 1939-1940, con gli arredi realizzati per gli uffici dirigenziali del palazzo per il giornale «Il Popolo d'Italia» progettato da Giovanni Muzio, per arrivare agli elementi espositori in vetrina del negozio Franzi del 1945-1946 e infine con alcuni elementi d'arredo disegnati nel periodo 1946-1950, in particolare la libreria del 1949 per casa Mascheroni.

Per quanto riguarda i testi si ricorda la sequenza di articoli scritti da De Carli, a partire dal visionario saggio *La velocità, nuovo "tempo musicale" dell'Architettura*, pubblicato su «Stile» (n. 32-33-34, agosto-settembre-ottobre 1943), l'anno seguente la coppia ravvicinata di articoli, *Continuità* su «Domus» (n. 194, febbraio 1944) e *Casa-Macchina e Casa-Poesia* in «Stile» (n. 44, agosto 1944), per finire con *Prima si mosse l'uomo. Prima ancora l'aria e le acque e...* in «Domus» (n. 226, gennaio 1948).

Carlo De Carli appena dopo la laurea nel 1934 parte per il servizio militare che all'epoca prevedeva normalmente un periodo di leva di 18 mesi. Qualche mese dopo il suo ritorno, precisamente nel settembre del 1937, entra come tirocinante nello studio di Gio Ponti, dal quale lavora sino al luglio del 1938⁶. Terminato il praticantato da Ponti, nel set-

tembre del 1938 inizia "a disegnare" con Renato Angeli, suo coetaneo conosciuto durante il tirocinio nello studio Ponti, Fornaroli e Soncini⁷. Come ricorda lo stesso De Carli nel suo libro *Architettura. Spazio primario* questa comune esperienza nello studio di Ponti li porterà, fra le altre cose, a "proporre" nel 1938-1939 i modelli d'arredi per la nuova sede della Montecatini a Milano⁸, certamente uno dei progetti chiave tra quelli realizzati da Gio Ponti sul finire degli anni Trenta. Al riguardo è tuttavia curioso osservare che De Carli, nel succitato libro, prima accenna a questa importante esperienza ripromettendosi di mostrare tali "modelli" nello svolgimento del consistente volume, ma poi di fatto tali "modelli" non sono presenti nella pubblicazione⁹. Appare ancora più evidente questa mancanza nel momento in cui De Carli, sempre nel libro in questione, rende un sentito e ampio omaggio all'opera del maestro Ponti e fra tutte le opere sceglie di dedicare ben otto pagine proprio al Palazzo Montecatini¹⁰ (mentre al grattacielo Pirelli solo quattro)¹¹: pur tuttavia, tra tutte le immagini proposte, non compaiono mai gli arredi e gli interni di questo edificio per uffici e tanto meno una citazione riguardo a un suo, sia pur minimo, coinvolgimento nel progetto. Anche nel passaggio più avanti del libro¹², nel quale De Carli propone una carrellata d'immagini relative ad alcune delle sue esperienze più significative prima della guerra, non si ha traccia degli arredi per la Montecatini. D'altra parte anche Ponti nella monografia che prepara nel 1938 per presentare in tutti i suoi aspetti l'edificio della Montecatini a Milano¹³, nella sezione dedicata agli arredi per gli uffici, si precisa solo che quelli direzionali sono stati appositamente disegnati da Gustavo Pulitzer Finali, facendo intendere che tutti quelli più operativi realizzati totalmente in alluminio sono stati progettati da lui, senza alludere ad alcuna collaborazione specifica del suo studio. È comprensibile che per Ponti, in quel momento, De Carli e Angeli siano considerati ancora come degli ex-tirocinanti, per tanto non valutati per una specifica nota di collaborazione con il maestro, ma tale questione rimane aperta e meriterebbe una risposta documentata. Per la storia di quello specifico progetto e per comprendere la formazione di De Carli è importante capire meglio come si è sviluppata e compiuta questa collaborazione intorno al progetto degli interessantissimi e innovativi mobili, soprattutto le sedute, realizzati in lega d'alluminio per la sede Montecatini. Anche perché tra i primi progetti realizzati da De Carli, in compagnia di Angeli e Olivieri, spiccano gli arredi per uffici moderni proposti alla VII Triennale del 1940, presentati nella pubblicazione *Arredamenti per ufficio*¹⁴, fra i quali compare anche una delle sedie più tecniche tra quelle presenti nel Palazzo Montecatini. Questa presenza insieme anche ad un altro modello di poltroncina, molto simile a uno di quelli della Montecatini, fa supporre che un reale incrocio progettuale ci sia stato, ma di quale valore ancora non si può dire. Un tema, per altro, questo degli uffici, che poco prima di questa importante mostra in Triennale, il terzetto De Carli, Angeli e Olivieri aveva già affrontato (oltre che nel già citato caso Montecatini per quanto riguarda De Carli



C. De Carli,
R. Angeli e C. Olivieri
mostra di arredamento
per uffici, VII Triennale,
Milano 1940.
In particolare, ufficio di
una società per la lavorazione
di marmi e pietre.



e Angeli), anche in un servizio dedicato agli “ambienti d’ufficio” nella loro rubrica *Dal Taccuino di un architetto*¹⁵, pubblicato nel numero 30 di «Edilizia Moderna», datato gennaio-giugno 1938, dedicato al tema dell’edilizia per uffici, dove fra l’altro viene presentata con grande rilievo proprio *La nuova sede della Montecatini in Milano*, tanto da apparire in copertina la foto a colori di un interno degli uffici direzionali disegnati da Pulitzer-Finali. Ricordiamo che il progetto del palazzo inizia alla fine del 1935 e viene inaugurato il 28 ottobre 1938. Tuttavia, anche in questo caso, va detto che nel servizio curato dal terzetto, fatto con diverse proposte schizzate di ambienti d’uffici, non compaiono riferimenti scritti o disegnati agli arredi della Montecatini. Curioso è anche il fatto che questi disegni non abbiano dei riferimenti precisi (tranne per qualche dettaglio in alcune sedute), neanche rispetto ai mobili per uffici che verranno da loro progettati giusto qualche mese dopo per la VII Triennale. Altra coincidenza da tener presente è che il gruppo Angeli-De Carli-Olivieri progetta nel 1940 proprio la sala dell’alluminio nel padiglione della Montecatini, a fianco della famosa sala delle leghe ZAMA disegnata da Albini insieme a Palanti¹⁶. Evidentemente la loro presenza in quel contesto conferma la loro vicinanza con la ricerca sulla lavorazione dell’alluminio Montecatini. Purtroppo dalle immagini dell’allestimento e da altri

*C. De Carli,
R. Angeli e C. Olivieri
mostra di arredamento
per uffici, VII Triennale,
Milano 1940.
In particolare, ufficio pubblicità
di un’industria tessile.*

documenti non si riesce a sapere se in mostra siano esposte anche le sedute realizzate per il Palazzo Montecatini.

A questo punto partiamo con la sequenza di progetti già citati all'inizio, e cominciamo appunto con gli arredi esposti nella Mostra dell'arredamento per ufficio alla VII Triennale del 1940, precisamente in una sezione del padiglione progettato da Pagano nel 1936, annesso al Palazzo dell'Arte progettato da Muzio. Sfogliando il libro-catalogo *Arredamenti per ufficio*¹⁷ si rimane colpiti dalla varietà e originalità delle proposte realizzate da De Carli-Angeli-Olivieri in occasione di questa mostra. Per quanto non appaia scritto da nessuna parte a chi fra i tre autori si possano attribuire i vari progetti di scrivanie, sedute ed elementi d'arredo per ufficio esposti in mostra, tuttavia alcuni pezzi possiamo con buona ragione maggiormente collegarli alla sensibilità di De Carli, per come vedremo lui stesso si esprimerà nel 1943, rispetto al tema della fluidità delle forme, nel suo testo *La velocità, nuovo "tempo musicale" dell'Architettura* su «Stile»¹⁸. In tal senso ci soffermiamo solo su alcuni elementi delle sette proposte tematiche presentate in mostra, in particolare su «l'arredamento di un ufficio di pubblicità di un'industria tessile», l'unico che De Carli pubblica sul suo libro *Architettura. Spazio primario*, per altro attribuendolo solo a se stesso¹⁹. Prima però leggiamo alcuni passaggi interessanti dell'introduzione scritta dagli architetti Angeli-De Carli-Olivieri al libro *Arredamenti per ufficio*. «L'ufficio è una macchina per lavorare e tale macchina è stata messa a punto perfezionando mobili e attrezzi in modo da creare un ordine e una comodità di lavoro: e a questi risultati, funzionalmente ottenuti, si è arrestata buona parte della produzione industriale dei mobili in serie per uffici, anche perché la clientela normale non chiede di meglio»²⁰. Così scrivono nei primi passi della loro introduzione rendendo chiaramente omaggio all'ideologia *machiniste* dell'abitare celebrata da Le Corbusier con uno dei suoi lapidari slogan, ma già si fa intendere che loro vogliono fare anche un passo in un'altra direzione e scrivono subito dopo: «E sono questi i risultati cui bisogna arrivare perché ordine e comodità di lavoro sono condizioni necessarie ma non sufficienti di un ufficio razionalmente organizzato: in più c'è un benessere (che non è soltanto fisiologico) il quale consiste per il lavoratore nel sentirsi a suo agio in un ambiente accogliente e vivo, che gli rende la fatica più leggera e di maggior rendimento. Questo benessere è una necessità tanto per la casa di abitazione, quanto per l'ufficio dove, del resto, "si abita" quasi altrettanto»²¹. Appare evidente che le proposte di "ambienti per ufficio" che loro intendono proporre sono ispirate non solo da un credo funzionalista, ma soprattutto da una fede religiosa (come sappiamo bene nel caso di De Carli profondamente cattolica) nel rapporto continuo tra la qualità del fare, quindi anche la qualità delle cose che vi corrispondono, con la qualità etica del proprio fare. È curioso che per evidenziare questo concetto, seguendo l'impostazione grafica della pubblicazione, si riporti a piè di pagina, un richiamo sintetico, con tanto di punto segnalatore di fronte, che dice «il benessere

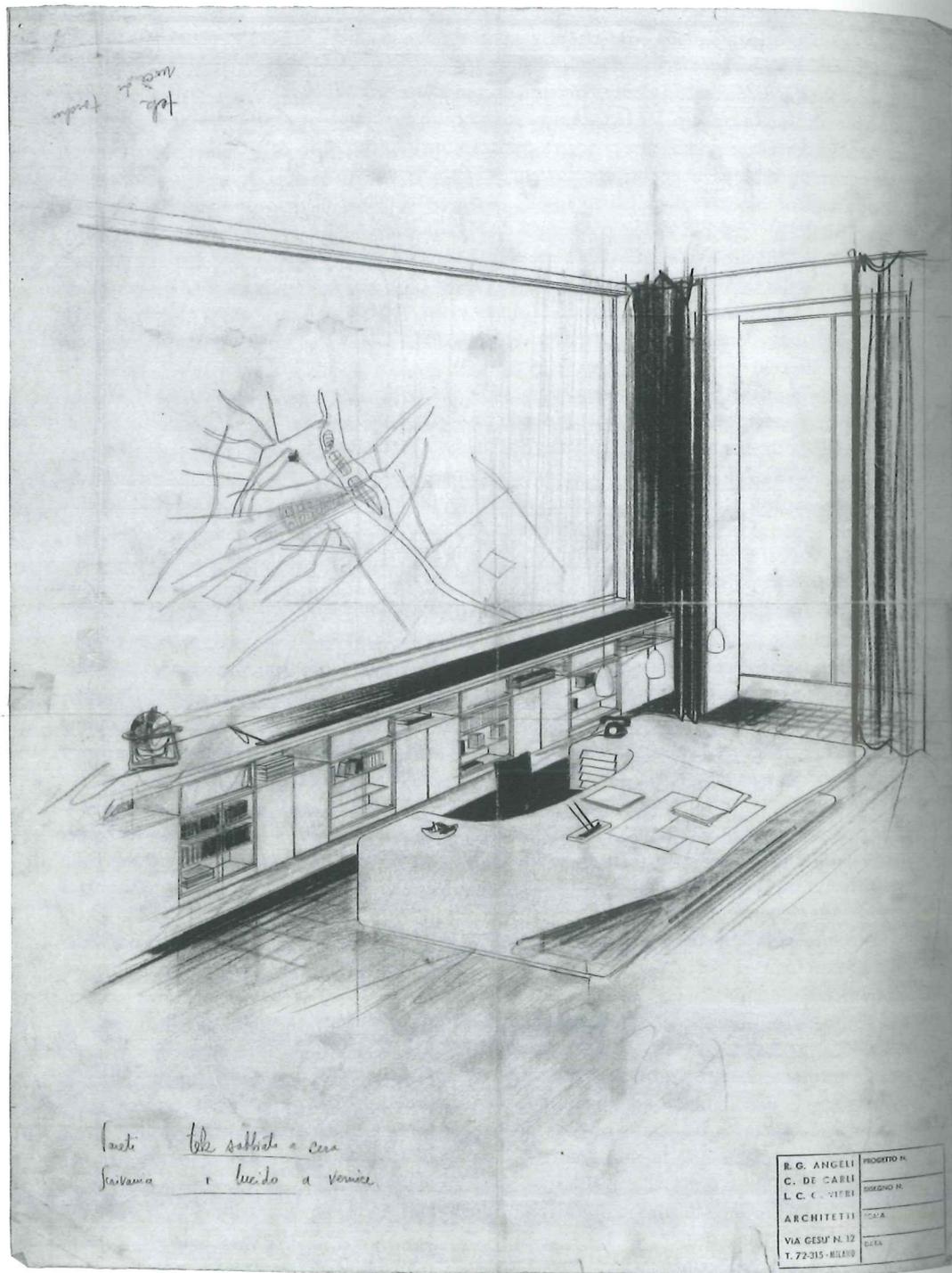
spirituale fattore di rendimento»: un'espressione "produttivistica", che a ben vedere, risulterebbe più consona alla visione weberiana del capitalismo protestante²². Altra nota interessante da questa introduzione è il riferimento esplicito di grande ammirazione per il progetto del Palazzo Montecatini riguardo a uno dei concetti innovativi maggiormente sottolineati come prospettiva di sviluppo di questo campo progettuale ovvero «l'elasticità di pianta». Leggiamo: «Modulo sia l'unità ufficio. Quest'ordine già praticato in partenza, crea un'uniformità della planimetria che non solo si risolve in economia, ma in più genera una nuova dote, l'elasticità di pianta, per cui la suddivisione in locali dell'area, mediante tramezzi mobili o no, è liberissima. Tale criterio è stato affermato nel Palazzo della Montecatini a Milano, da Ponti, Fornaroli e Soncini, il miglior palazzo per uffici esistente, e non soltanto in Italia». Per arrivare a parlare del pezzo forse più significativo in mostra, la scrivania che come abbiamo già detto De Carli si attribuisce, bisogna leggere un altro passaggio importante dell'introduzione, quello dedicato alla «nuova scrivania a pianta centrale». Si legge a pagina nove dell'introduzione: «Alla riduzione graduale dei singoli mobili corrisponde una crescita regolare della scrivania. La scrivania che nelle dimensioni normali misura m 0,80 × 1,60 circa, oltre il limite di 0,90 × 1,80, si deforma ripiegandosi con gli estremi su se stessa come se tendesse alla figura di un cerchio chiuso di cui l'uomo fosse il centro. E ciò, per avvicinare a portata di mano carte e attrezzi (telefono, ditta-fono, tastiera dei comandi, macchina da scrivere, radio, calcolatrice) alcuni dei quali saranno necessariamente sempre presenti sul piano di lavoro. Nasce così una nuova scrivania che chiameremo "a pianta centrale" [...]». Vediamo quindi questa scrivania in rovere di Slavonia e piano in cristallo temperato, che non a caso era posta all'inizio della mostra degli uffici alla VII Triennale. Di questo pezzo ci interessa subito osservare la varietà e la plasticità della forma: compatta nelle funzioni interrelate, ma anche disarticolata e fluida per la composizione degli elementi e l'intersecarsi dei diversi piani. Bisogna osservare che la centralità di questa scrivania fa perno, in maniera significativa, ma anche un po' contraddittoria, sul posto dell'assistente alla segreteria, piuttosto che su quello del dirigente, ma ad ogni modo il concetto di deformazione del piano per avvicinare tutte le funzioni appare molto chiaro. Analizzando poi più attentamente il disegno di questa scrivania notiamo anche che il concetto di "scrivania avvolgente", con una forma che si sarebbe detta anni dopo "a boomerang" o "a banana", e anche la soluzione formale di alcuni dettagli (soprattutto le forme plastiche di una gamba di sostegno e un elemento distanziatore sotto il piano di vetro) hanno un'evidente analogia con un'altra scrivania disegnata da Charlotte Perriand nel 1938 appositamente per l'ufficio di Jean Richard Bloch, redattore capo del giornale «Ce Soir», pubblicata su «Art et Décoration» all'inizio del 1939²³. Può essere interessante ricordare anche che questo tema progettuale verrà ripreso, possiamo dire alla lettera, pure da Luigi Caccia Dominioni nei primi anni Quaranta per

una scrivania in uno studio domestico²⁴. Sono comunque forme che in quel periodo evidentemente sono nell'aria e probabilmente riflettono un certo interesse per alcune ricerche di forme organiche e nello specifico per quelle dell'arte astratta/concreta espresse per esempio nelle opere di Hans Jean Arp. Ma in tal senso ci sembra anche importante leggere certe coincidenze con la ricerca grafico-pittorica, sempre d'arte concreta, di Max Huber che proprio in quegli anni frequentava il mondo degli architetti razionalisti milanesi²⁵. D'altra parte anche le forme di alcuni elementi di sostegno disegnati da Max Bill, artista di riferimento del movimento svizzero dell'arte concreta, per il celebre allestimento della sezione Svizzera alla VI Triennale del 1936 (analoghi per forma ai pilastri cruciformi e lobati di Mies van der Rohe per il padiglione di Barcellona del 1929), possono essere state un'altra suggestione formale a cui ispirarsi.

Dei sette ambienti per ufficio disegnati per la Triennale del 1940, meritano ancora una citazione, soprattutto rispetto alla ricerca di un filo rosso della formazione di De Carli, anche l'ufficio del direttore di una società di leghe leggere (che ci rimanda ancora una volta, per il tema, alla società Montecatini), l'agenzia in città di una società di navigazione, per alcuni elementi, in particolare una poltrona, disegnati con plastica fluidità, e infine la sala del consiglio di una società di marmi, dove è interessante osservare la forte analogia con la celebre sala del consiglio del Palazzo del Fascio di Terragni a Como. In questo caso delle flessuose poltroncine (non quanto quelle di Terragni) realizzate in tubo tondo di lega d'alluminio (Peralumen 2 lucido) con imbottiture rivestite in canapa azzurra, ricordano non poco un modello che troviamo all'interno del Palazzo Montecatini. Relativamente all'analogia con la sala disegnata da Terragni è curioso notare il richiamo alla parete affrescata da Radice con una composizione astratta costruita intorno a una foto del Duce, che troviamo nel Palazzo del Fascio a Como, qui ripresa con una composizione astratta di marmi policromi che vede al centro, al posto del duce, il calco di una statua (scultore Remuzzi), «animata» anche da «un mezzo capitello ionico e una trabeazione greca».

Per concludere questa veloce analisi dei progetti per la VII Triennale è interessante riportare un altro passaggio del testo di accompagnamento dei progetti, che ancora una volta ci riporta a Ponti e alla Montecatini. «Con ciò rimane esaurita la parte propriamente di uffici della nostra Mostra alla VII Triennale, ma prima di descrivere gli altri due ambienti che la concludevano, vogliamo richiamare quattro mobili per ufficio, tre dei quali realizzati, disegnati da noi; infine faremo un breve accenno a quello che di qualsiasi scrivania è il naturale completamento: la poltroncina»²⁶. Dopo la descrizione di tre di questi mobili si puntualizza: «Lo studio di tali mobili da parte nostra, che ha portato alla loro realizzazione, è dovuto all'impulso e all'assistenza di Gio Ponti»²⁷.

«Dopo la VII Triennale di Milano (1939) (mostra dell'ambiente di



lavoro) sono stato chiamato a proporre (con Renato Angeli e Claudio Olivieri) la soluzione di arredamento di alcuni ambienti del Popolo d'Italia (autore Giovanni Muzio e Mario Sironi). Ho così conosciuto Giovanni Muzio e Mario Sironi. Personalmente, ho avuto da loro, in momenti diversi, la più chiara lezione di Architettura (e decorazione) che mai avessi ascoltato prima (e dopo). Per questo riconfermo, in particolare, la maestria di Giovanni Muzio e l'ammirazione verso le opere di Mario Sironi»²⁸.

C. De Carli,
R. Angeli e C. Olivieri,
Arredi per gli uffici
de «Il Popolo d'Italia»,
Milano 1940-1941.
Vista prospettica.

Così De Carli ricordava nel 1982 nel suo libro *Architettura. Spazio primario*, questa importante occasione di lavoro dove, si può dire, si delinea quel suo particolare interesse per la forma fluida e dinamica. Il progetto in piazza Cavour a Milano del palazzo del giornale «Il Popolo d'Italia»²⁹ inizia nel 1938-1939; nel 1939 iniziano gli scavi e dopo tre anni di cantiere il 18 ottobre 1942 viene inaugurato. Gli elementi d'arredo disegnati per gli uffici direzionali del palazzo devono essere stati per De Carli un passaggio cruciale della sua evoluzione progettuale se, ancora nel 1982, nel suo libro *Architettura. Spazio primario* compaiono ben cinque immagini con tre scrivanie, una poltroncina e un tipo di lampada da soffitto (per altro presentate con il suo solo nome) e, soprattutto, se le vediamo già utilizzate come uniche immagini rappresentative della sua ricerca nel suo primo e ispirato testo teorico *La velocità, nuovo "tempo musicale" dell'Architettura*³⁰, scritto per le pagine di «Stile» nel 1943 su insistente richiesta di Gio Ponti. In effetti troviamo nel Fondo De Carli³¹ alcuni interessanti documenti di questo rapporto con Ponti. In un bel biglietto "istoriato", tipico di Ponti, datato 17 aprile 1943 si legge: «Grazie De Carli delle foto ma io attendo quel tuo importantissimo articolo!»³².

Ad articolo consegnato, il 19 maggio 1943 Ponti gli scrive su carta intestata di «Stile»³³. «Caro De Carli, il tuo articolo è bellissimo, è scritto eccellentemente, è un'altra prova del tuo grande ingegno, del tuo essere artista. Esso va illustrato con immagini impeccabili, ed è a posto»³⁴. Seguono delle specifiche richieste per le immagini elencate sotto gli imperativi «Occorrono:» e «Io ti incoraggio:». Ponti conclude la lettera con particolare entusiasmo: «Ti darò molte pagine, ti darò un rilievo grandissimo, ti aumenterò il possibile compenso. Ti chiamerò a collaborare a TEMPO, oltre che a STILE. Caro De Carli, stammi vicino. Tuo Ponti»³⁵.

L'articolo-saggio di De Carli rappresenta per Ponti un'affermazione chiara e innovativa che da una parte si confronta criticamente con gli aspetti troppo ortodossi e limitativi del "funzionalismo" (questione sempre molto sentita anche da Ponti) e dall'altra descrive una via alternativa, si direbbe "naturalistica" (sia ben chiaro, in un'accezione spirituale d'impronta cattolica) del progetto. Una ricerca che sembra proporre un'affinità con i temi dell'architettura organica, ma, in realtà, suggerisce una propria visione autonoma, più spirituale e intima, lontana da certi stilemi che gli appaiono anch'essi a rischio di chiudersi in preconcetti troppo ortodossi. In questo saggio, molto coraggioso e



onesto per le aperte critiche che muove verso alcuni lavori di amici-colleghi, si intrecciano quelli che saranno i concetti chiave della ricerca progettuale di De Carli, evidentemente ben rappresentati in quel momento, dal suo punto di vista, dagli arredi per il palazzo del giornale «Il Popolo d'Italia». Nell'incipit troviamo già tutti i punti salienti lungo i quali scorre il filo rosso del saggio: «L'emozione creata dalle nuove forme veloci in movimento, ha fatto nascere in me una nuova sensibilità, naturale, che cerca di esprimersi con lo stesso linguaggio dinamico; sente il bisogno di portare allo stesso diapason le vibrazioni di ogni corpo, presa dall'essenza musicale dei motori; di lavorare, plasticamente, la materia, in forme continue e chiuse, nella ricerca di un perfetto equilibrio geometrico in moto; di giungere a forme "tipo" in quanto ogni loro elemento – ben definito – è di per se stesso vivente e ritmato, necessario strutturalmente e in continuità armonica con gli altri»³⁶. Osserviamo innanzitutto che questa vena "naturalistica" parte da un'idea di «forme veloci in movimento» più di carattere macchinista che non propriamente della natura. La riflessione di De Carli sembra porsi a cavallo tra l'esaltazione futurista degli effetti del motore sulle nostre percezioni e le nostre emozioni, e l'ammirazione estatica purista di Le Corbusier e Amédée Ozenfant di fronte al prodigio armonico-compositivo di ogni meccanismo che in sé riflette l'armoniosa bellezza della macchina celeste e delle regole naturali. Fra queste influenze non bisogna però dimenticare anche quella che negli anni Trenta è stata la particolare esperienza dello *streamline* americano che ricordiamo perlomeno sino al 1940, non essendo gli Stati Uniti

C. De Carli,
R. Angeli e C. Olivieri,
Arredi per gli uffici
de «Il Popolo d'Italia»,
Milano 1940-1941.



tra le nazioni in contrasto con l'Italia³⁷, viene ampiamente riportato e discusso su diverse riviste di larga diffusione. «Il motore segna, come un metronomo – prosegue De Carli – il ritmo di queste vibrazioni, tradotto nella materia in forme dinamiche, che sono quasi il loro diagramma estetico. La funzione ne determina esattamente la dimensione di partenza, nei vari piani, ed essendovi elasticità nella misura delle sezioni di struttura (soprattutto nel campo dell'arredamento) la ricerca estetica le completa, pur mantenendo sempre nei limiti precisi stabiliti dalla funzione; modulandole secondo la sensibilità dell'artista, perché la essenza strutturale è necessaria, ma non sufficiente per arrivare al bello. La nuova tecnica crea nuove forme, ma non basta a elevarle a modello d'arte; è ovvio che occorre una espressione più completa, una interpretazione spirituale delle caratteristiche funzionali»³⁸. La spiritualità, una certa spiritualità per lui essenziale, è il filo conduttore del tema ispirato alla "natura" come si legge chiaramente alla fine di tutto il saggio: «Così l'architetto non si mette al di sopra delle cose che lo circondano, non le giudica con occhio di giudice calcolatore, non visualizza, non fa una cernita rigorosa per usarle nella ricerca di un'armonia superiore alla loro; ma le accoglie in se stesso, vive con esse della stessa vita; le traduce in nuove forme che sono la loro continuazione piana nell'arte, in una naturale espressione di vita che tende ad accostarsi il più possibile a Dio, perché ha in sé lo stesso spirito universale delle cose create dal Signore»³⁹.

Sarebbe bello aver qui lo spazio per soffermarci sulle interessanti e argute osservazioni che De Carli, con molta onestà d'animo, muove

verso il lavoro di stimatissimi amici quali Franco Albini, i BBPR, Carlo Mollino, ma tale approfondimento ci porterebbe ad allargare un po' troppo questa sintetica ricostruzione del percorso di De Carli in questa fase storica.

Rimane comunque fondamentale, per la lettura dell'articolo, il "basso continuo" delle immagini che intrecciano, pagina per pagina, le foto degli ambienti, delle scrivanie e delle poltroncine disegnate per il palazzo del giornale «Il Popolo d'Italia», con immagini di lunghe e filanti imbarcazioni per canottaggio "otto con" che scivolano sull'acqua, di aeroplani in volo, di auto da corsa in pista, di tennisti slanciati a prendere la pallina, di barche a vela piegate in virate strette, di ciclisti in corsa e così via. Dopo tante immagini di ambienti sportivi dove si vuole esporre il diretto rapporto armonico, "musicale", tra forma e velocità, seguono alla fine alcune immagini di animali veloci e flessuosi quali levrieri e gazzelle. De Carli spiega questo rapporto di "continuità" in un passaggio centrale del suo saggio: «Non esistono, per me, "punti fermi" nei rapporti fra Architettura e Natura: intendendo per "punto fermo" una creazione umana architettonica distaccata e superiore alla natura stessa (il che è un non senso). Ma esiste una "continuità". Come è possibile che l'uomo esca dalla natura, peggio, pretenda di superarla? Quando l'uomo stesso pensa e agisce con mezzi naturali e la Natura è opera divina? D'altra parte, ogni architetto non ambienta forse, in ogni soluzione, l'opera sua, e non è l'ambientazione, la ricerca di un equilibrio perfetto di rapporti fra l'esterno e la costruzione? Una comunione di misure tra la natura e l'opera umana? Quindi una identità di forme? Io penso con grandissimo amore a problemi architettonici quali le case dove ogni elemento della costruzione è legato ad ogni elemento naturale»⁴⁰. Questa posizione di De Carli, che offre una sua particolare visione organica del rapporto dell'uomo con le cose e gli spazi rispetto alla natura, prendendo però le distanze da superficiali formalismi di tipo naturalistico, verrà chiamata in causa, circa due anni dopo, nel dibattito che si accende sulle pagine di «Stile» dopo l'apparizione nei primi mesi del 1945 del libro di Bruno Zevi *Verso un'architettura organica*⁴¹. Sotto il titolo *Si avrà una architettura organico-razionale?* appaiono due testi: uno di Carlo Perogalli, che interpreta, in senso positivo, alcuni segni "organici" già presenti nell'opera di alcuni giovani architetti italiani (e si portano ad esempio Luciano Canella, Angeli e De Carli) quali ricerche di un percorso espressivo che Perogalli fa risalire direttamente all'arte barocca; l'altro testo introduttivo è di Gio Ponti che esprime tutta la sua perplessità, e per certi aspetti contrarietà, sull'operazione di Zevi riguardo la promozione univoca dell'opera di Wright e dei suoi esegeti. In particolare non accetta le scale di valori adottate rispetto alla scelta e all'ordine degli episodi proposti nella sua ricostruzione storica dell'architettura moderna. Anche rispetto all'intervento di Perogalli esprime delle perplessità dichiarando: «Noi pubblichiamo qui un articolo di Carlo Perogalli, giovane architetto, che è dal punto di vista del gioco di attribuzioni intellettive molto interes-

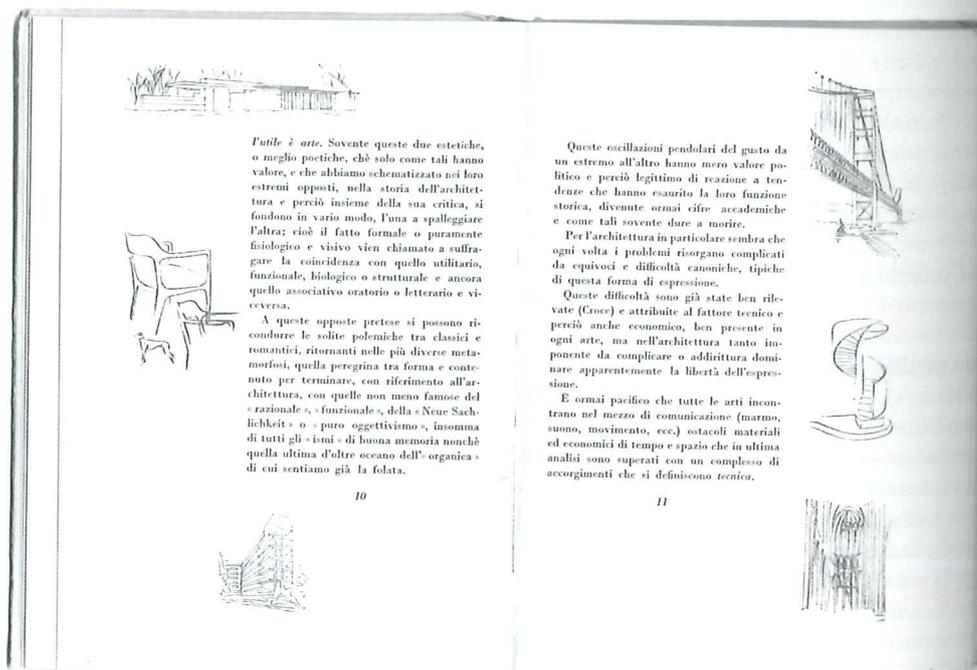
sante ma che mostra anche come questo discorso alla fine inaridisce l'argomento medesimo, in un accademismo di attribuzioni»⁴². Nell'articolo vengono riprese le immagini della poltroncina disegnata da De Carli per il palazzo de «Il Popolo d'Italia» e nella didascalia viene scritto: «I giovani architetti italiani sentono organicamente: non potendocelo dimostrare finora in costruzioni, ce lo hanno fatto capire nei loro "interni". [...] De Carli, Angeli, Olivieri, Carminati»⁴³. poltrona. Questa è una poltrona "organica". De Carli illustrandola, vi ha posto accanto la fotografia di una gazzella: il paragone è forse spiritoso, ma non peregrino»⁴⁴. Nel Fondo De Carli, fra i vari documenti, si conserva una copia del suo articolo apparso su «Stile» con alcune note scritte a mano: fra queste una alla fine fa riferimento a questa "interpretazione" delle sue poltroncine da parte di Perogalli e scrive: «Lo studio degli interni di un complesso importante quale la sede di un giornale in una grande città portò i miei studi a conclusioni interessanti che sono raccolte nel seguente articolo. L'incarico ci fu affidato nello studio Angeli, De Carli, Olivieri, dopo la mostra degli uffici alla 7° Triennale. Ad alcuni non piacquero gli accostamenti contenuti in questo articolo, perché parvero contraddire tutti gli schemi funzionali. Invero non vennero capiti, avendo interpretato i risultati architettonici come voluta conseguenza di queste similitudini di forme. Mentre le similitudini erano miei consonanti a priori e la loro essenza non aveva turbato o falsato in nessuna misura le mie impostazioni. In seguito, dopo l'evoluzione del funzionalismo, alcuni elementi, come la poltrona dell'ultima pagina, furono da altri presentati come espressione dell'architettura organica. Anche questo riferimento, aveva per me, valore molto relativo, essendo personalmente contrario ad ogni schematizzazione analitica (?) di scuola»⁴⁵.

In realtà De Carli aveva ancora approfondito ed allargato questo tema, prima che il testo di Perogalli uscisse su «Stile» nel marzo 1946, nel testo *Continuità*, pubblicato su «Domus»⁴⁶, edizione numero 194, del febbraio 1944. In questo caso De Carli, come scrive nel sottotitolo *Studio della forma architettonica "continua" in rapporto alla natura*, propone un suo possibile modello di architettura che rifletta quel rapporto di velocità-musicalità-naturalità della forma, che in questa sua proposta diventa un tipo di villa, "casa individuale", costituita da un parallelepipedo piatto e orizzontale che si "muove" su due livelli sfalsati. «La ricerca della "forma" nell'architettura di case individuali, tendente a esprimere la stessa naturale "idea" di cui parlai in un mio precedente scritto - scrive De Carli nell'articolo - mi ha portato alla soluzione che presento, volta in alcune varianti e che logicamente può avere altre innumerevoli espressioni. "L'idea" è il "tempo musicale" segnato da un naturale sviluppo di eventi umani parallelo all'evoluzione della macchina sempre più veloce. "L'idea" muove il nostro animo, creando, accolta ed espressa in forme essenziali, l'attuale sensibilità, determinatrice delle nostre azioni. Conseguentemente ogni espressione dell'arte è per me legata a questo nuovo tempo musicale, e la forma

attuale segue diagrammi di moto sensibilizzati nelle strutture moderne dal metallo che acutizza il dinamismo già presente nelle strutture murarie. In questa soluzione di architettura, come già nella precedente di arredamento io ho cercato di accogliere il "battito" che è nell'aria affinché non si affievolisse contro una parete sorda, ma seguitasse a palpitare nei muri delle mie case, in continuità armoniosa con il palpito di ogni altra forma, non vicina e non lontana, già che ogni distanza è annullata, da questa "continuità" che lega le forme pure apparentemente più diverse, derivando la sua sorgente di vita dalla ragione divina»⁴⁷.

Riprende ancora questi argomenti sulla rivista «Stile» nell'agosto del 1944 nel testo *Casa-Macchina e Casa-Poesia*, nel quale De Carli affronta la posizione prettamente funzionalista contrapponendogli una sua visione tipicamente "umanistico-spirituale". In tal senso De Carli conclude il suo pensiero in questo saggio incalzando alcune osservazioni molto chiare: «Volere fare la "casa-macchina" è come volere fare dello stilismo con gli "ordini" [...]»⁴⁸, o ancora, «non v'è specializzazione in Architettura; ma visione unitaria; non v'è "casa-macchina" e non v'è "casa-poetica"; non v'è "casa-popolare" e non v'è "casa di lusso"; v'è soltanto la "casa"; e sempre più il nostro compito è completo e complesso in quanto espressione della vita stessa, in tutti i suoi aspetti totali»⁴⁹. Conclude questo suo intervento con una profetica e intensa riflessione, tanto ecumenica quanto intima: «Gli uomini stessi sono l'Architettura; noi, con i nostri corpi, con gli occhi nostri, con le nostre

C. Mollino e F. Vadacchino, Architettura: arte e tecnica, Chiantore, Torino 1949. Lo schizzo di Mollino che raffigura una seggiola con accanto la sagoma di un cane è ripreso dall'articolo di De Carli La velocità, nuovo "tempo musicale" dell'Architettura.



orecchie, con le nostre mani, con il cuore, le passioni, i dolori, le gioie, con gli alberi, le nubi, l'acqua, il sole, il fuoco, la terra, il cielo, le stelle, con le macchine. [...] Dalla riva guardo il cielo ed è così struggentemente amoroso che la "casa-macchina" mi sembra una profanazione. Ancora e sempre l'arena scotta il nostro corpo»⁵⁰.

Ad ogni modo il dibattito creato da De Carli e in seguito acceso da Perogalli su «Stile» in occasione dell'uscita del libro di Zevi sull'architettura organica è argomento anche di appassionanti discussioni epistolari come si legge nella lettera che Mollino scrive a Ponti il 26 settembre 1945: «Erroneamente a me indirizzata – scrive Mollino – ho avuto una lettera tua per Pica dove chiedevi, similmente a quanto leggo nella tua d'oggi, quanto pensiamo dell'architettura organica o meglio del libro di Zevi... Pur coscienzioso... si limita a una cronaca di opinioni e di nomi senza nemmeno tentare un'identificazione storica appunto del "gusto dell'organico"». Nella stessa lettera Mollino commenta con quel suo modo diretto ed elegante (Ponti era affascinato dall'incipit molliniano «sia detto con ammirazione») la casa della cascata di Wright definendola «la più bella poesia di questo grande e presuntuoso architetto e insieme la più chiara smentita delle sue sciocche teorie»⁵¹.

Citando Mollino è interessante anticipare anche la lettera che Mollino scriverà il 7 settembre 1948 a De Carli dopo la pubblicazione dell'articolo *Architettura* su «Domus», edizione numero 226, del gennaio 1948. Ci interessa anticiparla anche perché si fa ancora un chiaro riferimento all'articolo di «Stile»: «Caro De Carli, è sempre consolante trovare, come nel tuo ultimo articolo "Architettura", un consentimento, un'affermazione di coincidenza: equivale a una piccola stretta di mano. Credo che questa sia una "bella cosa" mentre viviamo, è giocoforza, in un mondo nebbioso di omertà, di complicità e d'indifferenza. Ti mando un libretto⁵² dove pure platonicamente parlo di queste nostre faccende: quando non si può dire "facendo" è quasi triste necessità "scrivere". È nato dal dialogo con un amico, in breve, con pochissima possibilità di consultazione, di tuo non avevo che un numero di stile di dove ho tratto lo schizzo di un tuo accostamento⁵³: spero di non averlo eccessivamente massacrato. Molto cordialmente. Tuo Mollino»⁵⁴.

L'articolo *Architettura*⁵⁵ scritto da De Carli, che aveva così ben impressionato Mollino, esce su «Domus» nel numero successivo a quello dove, sempre De Carli, aveva scritto un altrettanto interessante saggio sul tema dell'arredamento, intitolato *Prima si mosse l'uomo. Prima ancora l'aria e le acque e...*⁵⁶. Scegliamo questo testo, rispetto ad altri di quel periodo, perché forse più di altri si collega a quanto già enunciato su «Stile» nel 1943, e ulteriormente lo sviluppa alla luce di sue nuove realizzazioni e anche di nuove interpretazioni maturate nel contesto del primo dopoguerra. Innanzitutto De Carli in questo testo sente subito il bisogno di precisare che le forme dei suoi oggetti non vogliono avere nulla a che fare con l'espressione "aereodinamica", come già afferma chiaramente nell'incipit dell'articolo: «Prima, si mosse l'uomo;

prima ancora, l'aria e le acque e il fuoco e gli alberi e le erbe e gli animali; e la terra, nel moto, s'era fermata; e, prima della terra, altre stelle; buon'ultima, si mosse la macchina; per questo non accusatemi di aereodinamismo»⁵⁷. Più avanti nell'articolo riprende questo discorso con l'intenzione di chiarire il suo pensiero al fine di liberarlo da facili fraintendimenti. «Io vedo l'Architetto come un'artista – scrive De Carli – che ha la sensibilità del sangue che circola. Una sensibilità dell'infinito moto di tutte le cose e una loro origine che è il nostro "mistero"; all'Unità. Vorrei poter animare ogni mia forma realizzata e che in essa tutti potessero sentire il legno vivere ancora, e il ferro e il cemento armato, esprimendo sempre se stessi, riassumere nuovi pensieri in soluzioni illimitate nella loro espressione di moto; come ogni altro materiale. In elementi definiti ed essenziali ma in reciproca continuità. Non mai immobili. Vorrei portare nell'Architettura, la vitalità di questo continuo fluire a un'unica meta. Altre volte ho cercato di risolvere il problema che è sempre lo stesso per una sedia o per una casa. Oggi presento alcuni mobili; presto spero di potere presentare una casa di abitazione. Ma non vorrei che si fraintendessero certe forme, per la pericolosità di alcuni accostamenti, che già precedentemente non erano stati compresi. Assicuro che non ho alcuna intenzione di portare il movimento nell'Architettura come è stato portato nelle aereodinamiche carrozzine per bambini. Ve lo assicuro sul mio cuore. Né voglio riprendere le stesse forme dei parafanghini o l'adolecita linea antero-posteriore della piccolo carrozzeria. Non amo le carrozzine e i passeggeri aerodinamici (pur avendone uno a due posti); più ancora: non amo, anzi detesto, il termine "aereodinamico" applicato al nostro specifico campo, perché mai, ve lo prometto, applicherò le quattro marce a una mia seggiola (seggiola motorizzata "De.48") né, mai, alcuna mia casa partirà spinta dalla propulsione di un bel motorone (casa "Dovunque" "Ca.49"). O forse sarebbe un successo. Vorrei che, davvero, alcuni irremovibili funzionalisti pensassero che la mia è soltanto una ricerca spirituale; non soltanto estetica, come se fosse influenzata esclusivamente da impressioni visive. Non c'entrano le fuggenti linee delle macchine da corsa, le sagome degli aerei, la plastica di alcuni oggetti. Esse hanno con le linee ch'io cerco un denominatore comune di sensibilità, perché sono l'opera dello stesso uomo che una continua ansia di ricerca e il possesso di forze nuove, porta assai lontano dai limiti precedenti, verso altre cognizioni e altre esperienze. Una nuova sensibilità più nervosa le dirige in tempi più rapidi e l'espressione si riassume nelle immagini più sintetiche e immediate. Ecco l'essenza del movimento»⁵⁸. Se non fosse già stata troppo lunga la suddetta citazione, meriterebbe uno spazio anche la chiusa finale dell'articolo che puntualizza chiaramente quello che sarà uno degli intendimenti più caratteristici e forti del design del mobile italiano, ovvero il concetto di «mobile singolo», «quale elemento effettivamente "mobile" dell'Architettura», contro il protrarsi del concetto "statico" di interno coordinato⁵⁹.



C. De Carli,
negozi Franzini, Milano 1946.
Vista degli espositori
per le vetrine.

Come abbiamo accennato all'inizio di questo articolo ci sembra importante osservare in particolare due realizzazioni per interni del primo dopoguerra che meglio evocano questa evoluzione della ricerca di De Carli: la "macchina" espositiva del negozio Franzini del 1945 e la libreria di casa Mascheroni del 1949 in seguito semplificata per essere prodotta in serie nel 1951⁶⁰. Questi progetti hanno la comune caratteristica di concepire l'elemento d'arredo come una parte "atmosfera" dello "spazio primario" dell'abitare. Abbiamo usato il termine "atmosfera", che come vedremo ricorre spesso nei testi di De Carli di questo periodo, perché risulta sicuramente molto interessante incrociare questa fase della ricerca di De Carli con la poetica precisa e rarefatta di Albini, definita già da alcuni critici alla fine degli anni Trenta, per l'appunto "atmosfera". Ma è ancora più interessante osservare come questa prima propensione coincida nello stesso tempo con l'empatia che De Carli sembra mostrare per la ricerca plastica delle forme e degli ambienti di Mollino: due riferimenti tanto "ufficialmente" distanti, quanto a ben vedere accomunati da una forte ed autonoma ricerca tipologica e morfologica. Due grandi architetti "artisti-ingegneri", Albini e Mollino, indagatori dello spazio decisamente "oltre l'architettura" funzionalista.

Per descrivere il progetto per la Valigeria Franzini nell'articolo *Negozi* apparso su «Domus», edizione numero 207 del 1946, De Carli mette in risalto la sua ricerca di uno spazio «dinamico» e «aereo» quando scrive: «Contro l'ambiente pieno e antiunitario, era necessario creare un ambiente aereo nei limiti, nei colori, nelle luci, solo disegnato nelle sue linee trasversali e orizzontali, che non appesantisse strutturalmente la forma in pianta, dove i limiti dovevano essere pareti atmosfere».



riche e non muri, e i pilastri pel colore, perdere la durezza dei contorni: rottura dei valori di materiale delle pareti e rottura dei valori strutturali di peso del soffitto che, costretto ad una altezza minore, era necessariamente alleggerito ed alzato da rettangoli luminosi⁶¹. Questo concetto De Carli lo teorizza ancor più chiaramente nella didascalia che accompagna due immagini di questa realizzazione apparsa nell'articolo *Le forme di De Carli* in «Domus», edizione numero 266 del gennaio 1952. «Questo negozio – dice De Carli – è fra le prime espressioni

*C. De Carli,
negozio Franzi, Milano 1946.
Vista degli espositori
per le vetrine.*

definite della ricerca di un rapporto "spazio-forma" tale che vi sia una progressione di passaggi in continuità dall'atmosfera alla forma: dapprima pura atmosfera, in seguito il primo contatto "atmosfera-forma", definite con immagini in parte di materiali da noi stessi composte, in parte di vuoti atmosferici delimitati da linee geometriche perimetrali: da ultimo, forma. Né questa forma è una conclusione; ma sempre e solo un elemento della continuità, necessario, come gli altri, (atmosfera, vuoti, pieni, piano orizzontale del terreno) alla composizione. La staticità della pura geometria è sostituita da un "dinamismo" pure necessario per interpretare questo concetto di "continuità" che è ovviamente un "moto". Nella definizione di questi reciproci rapporti, indispensabili alla validità di ogni elemento, sta la loro sensibilizzazione, e al limite del rapporto umano, la loro "umanizzazione"⁶².

Un concetto spaziale questo della Valigeria Franzi analogo a quello che ritroviamo nell'originale forma di libreria dinamica e aerea disegnata da De Carli nel 1949 per casa Mascheroni e riproposta semplificata per la produzione in serie alla IX Triennale del 1951. Parlando di "concetto spaziale" viene spontaneo pensare all'opera di Lucio Fontana, artista molto vicino in quegli anni al lavoro di De Carli, il quale ha fatto dello Spazialismo il suo campo d'azione, tanto da chiamare le sue opere "concetto spaziale". Ma questa libreria, e forse ancor più il particolare espositore del negozio Franzi, ci rimanda alla ricerca "atmosferica" di Albini e in particolare all'emblematico "diaframma retinico" della libreria Veliero del 1940.

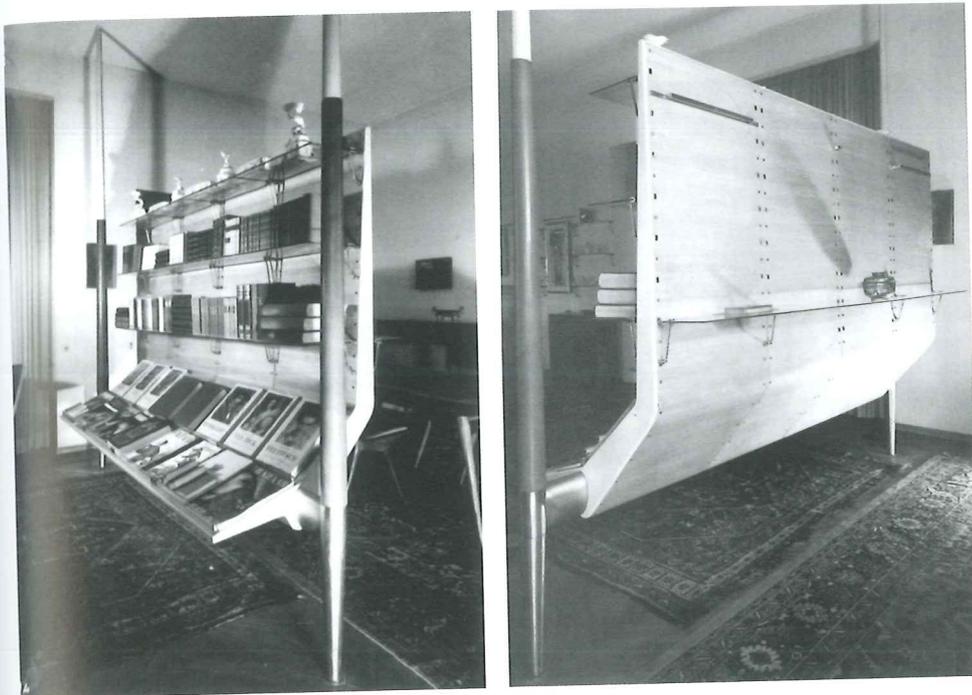
Non è forse un caso che sia la libreria di casa Mascheroni sia il negozio Franzi vengano pubblicati su «Domus» e su «Spazio», come esempi «di raffinata sapienza di particolari», espressione di autonome e originali personalità, sempre insieme a dei lavori di Franco Albini.

Questa posizione culturale di De Carli, fra Albini e Mollino, viene sbilanciata da Gio Ponti decisamente verso Mollino quando in una lettera a De Carli per congratularsi dell'articolo *Architettura* pubblicato su «Domus» così gli scrive: «Caro De Carli, il tuo articolo va benissimo e sarà pubblicato integralmente. Esso è profondamente sincero e m'ha toccato il cuore»⁶³. Poi, terminato il testo battuto a macchina della lettera con alcuni convenevoli e saluti, segue questa nota scritta a mano: «P.S. Caro De Carli, quando ti leggo e quando ti penso mi sento molto vicino a te con un vero affetto ed una comprensione particolare. Fra gli architetti che io considero sempre soltanto come artisti è fra te e Mollino che io divido l'attesa e l'ammirazione più sincera. E le tue parole mi insegnano sempre qualcosa delle mie enormi lacune culturali. Sapevo di "*je ne cherche pas, je trouve*", non conoscevo la "caduta nel vuoto" ad ogni cominciamento d'opera. Io, dipingendo, sto vivendo in me tutti i processi storici e psicologici della pittura d'oggi. È fatale, la confusione s'allarga, l'opera si fa più difficile ed ignota. Vorrei trovarmi più spesso con te: avverti qui ospite con tua moglie e i tuoi figli a Civate. Tuo Ponti»⁶⁴.

Una sintesi di questo basilare percorso, a cavallo tra il 1939 e il

1950, ci viene offerta dallo stesso De Carli nel testo che accompagna l'articolo *Le forme di De Carli* pubblicato su «Domus», edizione numero 266 del gennaio 1952, nel quale si mostrano, quasi come un catalogo, tutte le ricerche compiute e i risultati raggiunti nel disegno di sedute e tavoli impiegando diverse tecnologie, artigianali e industriali, spesso incrociate fra loro. Gio Ponti scrive una breve, ma appassionata, introduzione nella quale precisa fra l'altro che si tratta di un «[...] compendio – nella loro successione nel tempo e nella forma – che ci consente di riconoscere, attraverso i mobili, l'espressione che si realizza nel suo lavoro»⁶⁵.

Nel suo testo De Carli, dopo aver espresso la sua idea «spirituale» della forma che nasce da «un intimo colloquio» con l'essenza della materia, dove giunge ad affermare che questo processo progettuale di fatto «è una comunione con la materia», traccia questo filo rosso della sua decennale ricerca: «La mia ricerca è stata inizialmente diretta da un naturale modo di sentire, che ha tratto le sue prime conclusioni dalla minima esperienza personale e da individuali osservazioni, volte in forme che risentivano del primo contatto impetuoso. Il rigore della scuola milanese, mirabilmente impersonato da Albin, Gardella, Rogers, chiariva, pur nei suoi diversi tentativi, il problema: ma, per mia natura, sentivo necessaria una sensibilizzazione della forma che superasse la soluzione diagrammatica della funzione e divenisse espressione più palpitante della comunione tra materia e spirito. L'iniziale insufficiente esperienza determinava soluzioni che abbisognavano di una naturale evoluzione per essere accolte in senso positivo; ma già in esse era presente la umanizzazione degli elementi. I primi tentativi alla 7° Triennale, travolti dalla mancanza di controllo; i seguenti, i più determinati, per l'architettura interna della sede di un quotidiano milanese, erano successive esperienze che chiarivano, accanto ai rigorosi contatti delle realizzazioni di Albin, Gardella, Rogers, la naturale via ch'io seguivo e che nasceva da intuizioni; pensieri tra cielo e terra; sensibilità colte che facilmente mi fuggivano. Il negozio Franzl riusciva a sensibilizzare nello spazio una forma che a sua volta raccoglieva lo spazio senza interromperlo in nessuno dei suoi elementi. E successivamente le altre forme potevano avvantaggiarsi di questo risultato. [...] Nelle forme dell'arredamento, il problema corrisponde a una sensibilizzazione così viva della forma stessa che essa fa sentire presenti necessariamente, con termini di reciproco completamento, gli elementi fisici dell'atmosfera; i piani hanno sezioni minime lineari o sagomate, che pare non pesino, pur avendo un preciso corpo; i sostegni hanno sagomature legate a uno sforzo denunciato ed espresso così da suggerire un equilibrio perfetto. Nessuna fatica apparente e nessuna rottura del moto che circonda ogni forma: ma immagini che completano e continuano le sensazioni di ambiente, o, se per desiderio di accentuazione, le contrastano; le contrastano lasciando inalterato l'equilibrio dei rapporti, perché le une e le altre siano più vivamente presenti. L'origine di queste mie forme è



stata da altri attribuita alla scuola organica; o anche, fortunatamente agli inizi, a suggestioni di forme attuali. Né l'uno né l'altro. La scuola organica non corrisponde che all'evoluzione della rigorosa scuola del funzionalismo, la quale si avvia verso questa naturale umanizzazione e ben lo sentono gli Albin, i Gardella, i Rogers che rendono sempre più vibranti i loro elementi. La suggestione delle forme attuali, elemento d'ordine puramente formale, non ha niente da dividere con l'impostazione spirituale del problema»⁶⁶.

Concludiamo citando l'ultimo passaggio di questo scritto di De Carli che appare una nota molto profonda e "spirituale", quasi testamentaria, del suo pensiero dell'Architettura e in particolare di quel valore che lega l'essere umano con gli oggetti e gli spazi del suo "abitare".

«Quello ch'io tento è quello che tutti hanno sempre tentato: l'immagine fisica delle nostre rivelazioni spirituali. Cerco di fermare una luce che viene all'animo, attenuata da opache barriere fisiche; vorrei darle una forma che assomigliasse a noi e potesse più facilmente accogliere in sé tutte le nostre sensazioni ed aiutarci a portarle oltre, più in alto; dall'oggetto fisico all'atmosfera rarefatta che ci circonda, al mistero dell'infinito che ci conduce perché si intuisca il tenue filo che a questo mistero ci lega»⁶⁷.

Così anche De Carli, raccogliendo quel messaggio nella bottiglia lanciato da Persico nel 1936 con la sua *Profezia dell'architettura*, ci dà la sua versione di quel pensare "oltre l'architettura".

*C. De Carli,
Libreria
per casa Mascheroni,
Milano 1948-1950.*

Note

- 1 C. De Carli, *Casa-Macchina e Casa-Poesia*, in «Stile», 44, agosto 1944, p. 14.
- 2 De Carli utilizza questa espressione per introdurre una scelta d'immagini relative a suoi progetti realizzati nel periodo tra il 1939 e il 1945 all'interno del libro *Architettura. Spazio primario*, Hoepli, Milano 1982, pp. 665-666.
- 3 Conferenza tenuta la sera del 21 gennaio 1935 a Torino, presso la Società Pro Cultura Femminile dell'Istituto Fascista di Cultura. Persico vi traccia le linee essenziali di una storia dell'architettura moderna che si proponeva di scrivere. Il titolo doveva essere: *Oltre l'architettura*, ma fu pubblicato invece con il titolo *Profezia dell'architettura* in «Casabella», 102-103, giugno-luglio 1936, in occasione dell'improvvisa morte di Persico. In seguito è stato pubblicato in un volume a cura di A. Gatto nella collana Coriandoli dell'Editore Maggiani Tipografo, nel 1945.
- 4 Cfr. nota 2.
- 5 E. Sottsass jr, classe 1917, non compare in questo elenco, come altri importanti protagonisti di questo periodo, in quanto, pur essendo indiscussa nel suo caso già dal 1946-1947 la forte milanesità d'adozione, la sua formazione è in buona parte torinese. Si laurea infatti al Politecnico di Torino nel 1939.
- 6 Cfr. C. De Carli, *Architettura. Spazio primario*, cit., p. 255.
- 7 *Ibidem*.
- 8 Cfr. *Ivi*, p. 260.
- 9 *Ibidem*.
- 10 Cfr. *Ivi*, pp. 148-155.
- 11 Cfr. *Ivi*, pp. 156-159.
- 12 Cfr. *Ivi*, pp. 665-689.
- 13 G. Ponti, *Il palazzo per uffici "Montecatini"*, Tipografia Pizzi e Pizio, Milano 1938.
- 14 R. Angeli, C. De Carli, C. Olivieri, *Arredamenti per ufficio*, Sperling & Kupfer, Milano, 1940.
- 15 Gli architetti R. Angeli, C. De Carli e C. Oliveri curano la rubrica *Dal taccuino dell'architetto* sulle pagine della rivista «Edilizia moderna» nel numero 27-28 (aprile-giugno 1938), pp. 22-27, tema *Interni di albergo* (dei soli Angeli e De Carli indicati nel colophon come ingegneri); nel numero 29 (ottobre-dicembre 1938), pp. 22-25, tema *La camera del bambino*; nel numero 30 (gennaio-giugno 1939), pp. 44-47, tema *Ambienti d'ufficio*; nel numero 31 (luglio-settembre 1939), pp. 34-41, tema *Ville al mare, in campagna, in collina, in montagna*.
- 16 Cfr. M. Labò, *Attualità alla Fiera di Milano*, in «Casabella», 149, maggio 1940, p. 35.
- 17 Cfr. nota 13.
- 18 C. De Carli, *La velocità, nuovo "tempo musicale" dell'Architettura*, in «Stile», 32-34, agosto-ottobre 1943, pp. 37-48.
- 19 Cfr. C. De Carli, *Architettura. Spazio primario*, cit., pp. 684-685.
- 20 R. Angeli, C. De Carli, C. Olivieri, *Arredamenti per ufficio*, cit., p. 5.
- 21 *Ibidem*.
- 22 Cfr. M. Weber, *Letica protestante e lo spirito del capitalismo* (1904), Sansoni Editore, Firenze 1945.
- 23 Cfr. D. Philippe, *La fonction crée la ligne, un bureau de Charlotte Perriand*, «Art et Décoration», 1, 1939.
- 24 Cfr. *Interni di città. Tre appartamenti di Luigi Caccia*, in «Stile», 2, febbraio 1941, pp. 18-24. In particolare *Architetto Luigi Caccia Dominioni, appartamento D. a Milano*.
- 25 Cfr. in particolare di M. Huber, *Composizione bios*, in *Max Huber: 10 opere grafiche/graphic works 1936-1940*, Centro RS, Como 1940 (Top Editions Rimoldi, Milano 1986).
- 26 R. Angeli, C. De Carli, C. Olivieri, *Arredamenti per ufficio*, cit., p. 17.
- 27 *Ivi*, p. 19.
- 28 C. De Carli, *Architettura. Spazio primario*, cit., p. 106.
- 29 Fondato nel 1914 da B. Mussolini, dal 1922 organo ufficiale del Partito Nazionale Fascista.
- 30 In realtà l'articolo che è accompagnato da ben 37 immagini, presenta 18 foto relative ai progetti d'interni di De Carli di cui 17 riguardano gli arredi per il palazzo del giornale «Il Popolo d'Italia» e una sola è presa da un altro interno di carattere domestico. Le altre 19 immagini sono di soggetti per lo più sportivi (15 foto) dove appare evidente il rapporto forma-velocità, e alcune altre (4 foto) sono dei riferimenti ad animali veloci (levrieri e gazzelle) le cui forme sono anch'esse evidente espressione di quel rapporto.
- 31 Fondo Carlo De Carli (Fondo CDC), Archivi Storici, Politecnico di Milano.
- 32 G. Ponti, Biglietto "istoriato" per C. De Carli, 17 aprile 1943, Fondo CDC.
- 33 G. Ponti, Lettera a C. De Carli, 19 maggio 1943, Fondo CDC. La lettera viene spedita «all'arch. Carlo De Carli, 2° Compagnia Artieri, 2° Reggimento Genio, Pavia».
- 34 *Ibidem*.
- 35 *Ibidem*.
- 36 C. De Carli, *La velocità...*, cit., p. 37.
- 37 La posizione isolazionista degli Stati Uniti, insieme alla loro indifferenza sulla questione colonialista, che aveva portato la Società delle Nazioni, in particolare la Gran Bretagna e la Francia, ad imporre l'embargo commerciale all'Italia nel 1935-36, fece in modo che i rapporti tra Italia e USA fossero quasi normali sino all'entrata in guerra degli Stati Uniti contro il Giappone l'8 dicembre 1941.
- 38 C. De Carli, *La velocità...*, cit., p. 37.
- 39 *Ibidem*.
- 40 *Ibidem*.
- 41 B. Zevi, *Verso un'architettura organica. Saggio sullo*

sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni, Einaudi, Torino 1945. Zevi, al seguito delle truppe americane, arriva in Italia, a Roma, nell'estate del 1944.

42 G. Ponti, introduzione all'articolo di C. Perogalli, *Si avrà una architettura organico-razionale?*, in «Stile», 3, marzo 1946, p. 6

43 È curioso osservare che Perogalli citi anche il nome di Carminati per la realizzazione di questo progetto, mentre non compare in tutte le altre pubblicazioni.

44 C. Perogalli, *Si avrà una architettura organico-razionale?*, cit., didascalia a p. 7.

45 C. De Carli, Nota manoscritta in articolo dattiloscritto, s. d., Fondo CDC.

46 In quel momento direttore di «Domus» è l'architetto M. Bega, in carica dal marzo 1943.

47 C. De Carli, *Continuità. Studio della forma architettonica "continua" in rapporto alla natura*, in «Domus», 194, febbraio 1944, p. 48.

48 C. De Carli, *Casa-Macchina e Casa-Poesia*, cit., p. 14.

49 *Ibidem*.

50 *Ibidem*.

51 C. Mollino, Lettera a G. Ponti, 26 settembre 1945, Archivio Gio Ponti, sezione carteggi.

52 C. Mollino, F. Vadacchino, *Architettura, arte e tecnica*, Chiantore, Torino 1949 (copia anastatica 1989).

53 Si tratta di uno schizzo di due viste delle poltroncine per il palazzo del giornale «Il Popolo d'Italia» con sotto un piccolo schizzo di un levriero. *Ivi*, p. 10. In didascalia: «sedie: Arch. i Angeli, De Carli, Olivieri, Carminati».

54 C. Mollino, Lettera a C. De Carli, 7 settembre 1948, Fondo CDC.

55 C. De Carli, *Architettura*, in «Domus», 227, agosto-dicembre 1948, pp. 8-10.

56 C. De Carli, *Prima si mosse l'uomo. Prima ancora l'aria e le acque e...*, in «Domus», 226, gennaio 1948, pp. 49-51.

57 *Ivi*, p. 49.

58 *Ibidem*.

59 «Ho desiderato presentare mobili individuali considerando il mobile quale elemento effettivamente "mobile" dell'Architettura. L'Architettura d'interni è stata fino ad oggi troppo spesso complicata da strutture esistenti in vecchie case, che, determinando necessarie soluzioni di mascheramento, fisse, hanno falsato la ricerca. Nella nuova Architettura una sedia, una poltrona, un tavolo devono essere elementi di cui è possibile sentire l'individuale presenza, chiaramente; e che entrano, in libertà, in una composizione che non è più raccolta intorno a centri fissi, o sull'asse di pareti asimmetriche, o costituita da gruppi scenografici, ma è mutabilmente originata dal pensiero e dagli atti di chi vive nell'ambiente; riflesso di ogni momento ed espressione di diversi stati d'animo; e che riesce a mantenere un equilibrio ideale per la purezza di ciascuno dei suoi elementi costitutivi, qualunque sia la loro posizione in qualunque momento. È così superato il concetto dell'ambiente composto in un'unica soluzione, per dare alla casa un volto non più statico, ma vitale, che segue da vicino i movimenti dell'uomo, traducendo la sua sensibilità che varia come varia il giorno». *Ivi*, p. 51.

60 Cfr. C. De Carli, *Le forme di De Carli*, in «Domus», 266, gennaio 1952, pp. 15-24. In particolare nella didascalia dedicata alla libreria del 1949 si specifica, immaginiamo da parte dello stesso De Carli, che «La caratteristica estetica è analoga a quella del negozio Franzini».

61 C. De Carli, *Negozi. Valigeria Franzini*, in «Domus», 207, marzo 1946, pp. 36-37.

62 C. De Carli, *Le forme di De Carli*, cit., p. 17.

63 G. Ponti, Lettera a C. De Carli, Fondo CDC.

64 *Ibidem*.

65 Introduzione di G. Ponti all'articolo di C. De Carli, *Le forme di De Carli*, cit., p. 15.

66 C. De Carli, *Le forme di De Carli*, cit., pp. 20-23.

67 *Ivi*, p. 23.

Angelo Torricelli
Politecnico di Milano,
Dipartimento di architettura,
ingegneria delle costruzioni
e ambiente costruito

Gianni Ottolini
Politecnico di Milano,
Dipartimento di architettura
e studi urbani

Antonio Monestiroli
Politecnico di Milano

Giancarlo Consolmi
Politecnico di Milano,
Dipartimento di architettura
e studi urbani

Elio Franzini
Università degli studi
di Milano,
Dipartimento di Estetica

Simona Chiodo
Politecnico di Milano,
Dipartimento di architettura
e studi urbani

Federico Bucci
Politecnico di Milano,
Dipartimento di architettura,
ingegneria delle costruzioni
e ambiente costruito

Cecilia De Carli
Università Cattolica, Milano,
Dipartimento di Storia,
archeologia e storia dell'arte

Elena Demartini
Politecnico di Milano,
Dipartimento di architettura
e studi urbani

Augusto Rossari
Politecnico di Milano,
Dipartimento di architettura
e studi urbani

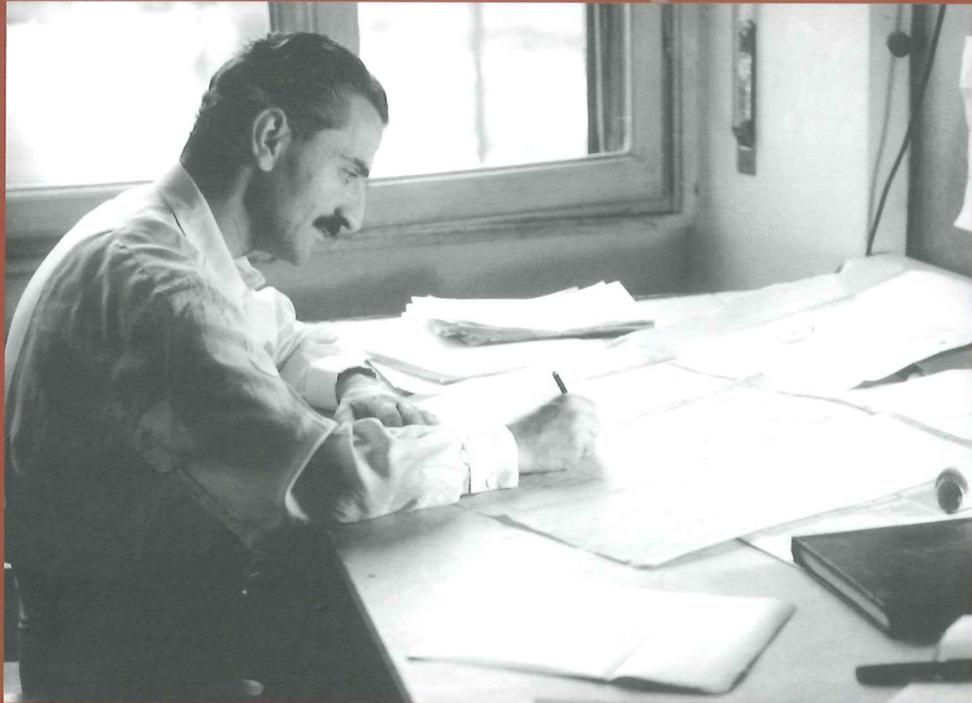
Mauro Galantino
Università IUAV, Venezia,
Dipartimento di Culture
del progetto

Marco Lucchini
Politecnico di Milano,
Dipartimento di architettura
e studi urbani

Giampiero Bosoni
Politecnico di Milano,
Dipartimento di design

Lola Ottolini
Politecnico di Milano,
Dipartimento di architettura
e studi urbani

Roberto Rizzi
Politecnico di Milano,
Dipartimento di architettura
e studi urbani



ISBN 978-88-917-2792-3

€ 42,00 (U)