



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI NAPOLI
" Federico II"
FACOLTA' DI ARCHITETTURA

***DOTTORATO di RICERCA IN
COMPOSIZIONE ARCHITETTONICA
XXIII CICLO***

La (Anti)SCUOLA di OPORTO

**COORDINATORE Prof. Arch. Alberto CUOMO
TUTOR Prof. Arch. Alberto CUOMO
DOTTORANDO Arch. Giuliano ZERILLO**

INDICE

INTRODUZIONE	4
OBIETTIVI:	6
PARTE PRIMA.....	7
L'INIZIO DEL REGIME DI SALAZAR	7
L'ABITAZIONE ECONOMICA E POPOLARE	13
IL MOVIMENTO MODERNO IN EUROPA.....	18
IL MOVIMENTO MODERNO IN PORTOGALLO	22
1948 - 1° CONGRESSO NACIONAL DE ARQUITECTURA.....	25
LA RICERCA SULL'ARCHITETTURA VERNACOLARE: L' INQUÉRITO.....	28
PARTE SECONDA.....	31
IL DOPO SALAZAR, L'ARCHITETTURA MODERNA IN PORTOGALLO	31
FERNANDO TÁVORA: TRADIZIONE E MODERNITA'	36
LA NASCITA DELLA SCUOLA.....	39
ALVARO SIZA: EQUILIBRIO E MISURA	48
UN ALTROVE PARALLELO: ALCINO SOUTINHO	62
PARTE TERZA.....	75
L'ISTITUZIONALIZZAZIONE DELLA "SCUOLA": Il campus universitario di Aveiro.....	75
LE NUOVE GENERAZIONI DI ARCHITETTI PORTOGHESI.....	87
CONCLUSIONI.....	103
BIBLIOGRAFIA	109
FONTI DELLE ILLUSTRAZIONI.....	111

INTRODUZIONE

“ C’è stata una sorta di euforia sulla *scuola di Porto*, usata anche politicamente, che io mi sento obbligato a combattere perché finta, frutto di pura ipocrisia. Si può parlare di influenze personali, di apprendimento l’uno dall’altro, ma non di scuola, ci sono ricerche diverse in una architettura che oggi è plurale, con molte affinità, ma se si guarda la città, dire <<scuola di Porto>> significa dire una pessima definizione”.¹

La generica definizione *scuola di Porto* nasconde una serie di relazioni e una complessa ricerca. E’ difficile definire i confini, in quanto non include tutta la produzione architettonica di Porto, né esclude architetti di diversa provenienza geografica. E’ possibile, tra l’altro, equivocare tra la Scuola come istituzione di insegnamento e la Scuola come area omogenea di formazione e di produzione architettonica.

“E’ evidente per tutti che la designazione <<*Scuola di Porto*>> si riferisce sempre meno alla produzione corrente in questa città o nella regione di cui Porto è polo principale e sempre più, o addirittura esclusivamente, ad un gruppo di architetti che fanno riferimento all’esistenza di una Scuola, nel senso di piattaforma collettiva, con la coscienza che si debba in questa investire, non con l’obiettivo di *accademizzare* un patrimonio comune, stabilizzando una somma di

¹ Alvaro Siza in : A. ESPOSITO, G. LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Electa, Milano 2003.

codici formali, ma col desiderio di trasformare una presunta intelligenza comune del fenomeno dell' architettura, in progetto pedagogico istituzionalizzato”²

La figura di Fernando Távora costituisce il centro attorno al quale ruota la coscienza collettiva del gruppo di architetti che siamo abituati a chiamare Scuola di Porto, i suoi allievi Alvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura ne sono il naturale prolungamento e forse la scintilla generatrice di questo “movimento” si può ricondurre all' *Inquerito*, la ricerca condotta sull' architettura popolare portoghese, sull' architettura senza architetti, nell' intenzione di trovare nei segni e nelle forme depositati sul territorio, una risposta alla crisi della modernità.

L'esperienza progettuale di Távora, Siza e Souto de Moura non è il frutto di una dipendenza reciproca di natura formale, piuttosto un intrecciarsi di esperienze e lo scambio, continuo nel tempo, di idee e conoscenze, tanto pratiche quanto teoriche, sull'architettura. Tutto questo ha trovato forma concreta nell' edificio, progettato da Siza, per ospitare, su piani diversi, gli studi dei tre architetti.

“Questa *casa* era necessaria perché esisteva già prima di essere un edificio, per le nostre relazioni di amicizia, familiari, d'insegnamento. Desideravo un luogo capace di essere una piccola cattedrale della architettura, frequentato da alunni, architetti. Queste relazioni sono state una forza straordinaria nella mia vita.”³

² Alexandre Alves Costa in A. ESPOSITO, G. LEONI, *Architetti a Porto: una scuola?, Casabella* n°700, maggio 2002, pp. 4-5).

³ Fernando Távora in A. ESPOSITO, G. LEONI, intervista a cura di, in: A. ESPOSITO, G. LEONI, *Eduardo Souto de Moura*, Electa, Milano 2003.

La “scuola di Porto” è assai poco visibile nelle strade di Porto e forse la vera “scuola di Porto” consiste soprattutto nell’ influenza che Tàvora, Siza e Souto de Moura esercitano fuori dal Portogallo, in ambito internazionale.

OBIETTIVI:

Esiste un il filo conduttore per una “scuola” come quella di Porto, dove le contaminazioni e gli insegnamenti non sono evidenti?

La scuola diventa anti-scuola nel momento in cui i suoi insegnamenti non sono impartiti ex-cattedra o illustrati secondo un canovaccio accademico, ma sono il frutto di esperienze, interpolazioni, fusioni, collaborazioni e autonomie. L’interazione sapiente di linguaggi architettonici che condividono un percorso, vivendo l’aria e la tradizione di Porto, ma si concretizzano in un luogo lontano.

Esiste certamente, al fondo di tanta continuità produttiva, una motivazione più profonda del richiamo linguistico, che probabilmente ha affonda le sue radici anche al di fuori del Portogallo.

L’interpretazione di questa motivazione profonda è l’obiettivo della ricerca, quindi, non solo con lo sguardo sul Portogallo, ma anche con l’attenzione verso le influenze di Porto in altre aree.

PARTE PRIMA

L'INIZIO DEL REGIME DI SALAZAR

Negli anni '20 il Portogallo versava in una forte crisi economica causata, perlopiù, dalla perdurante instabilità politica e dallo sforzo bellico della 1^a Guerra Mondiale. Nel 1928, in questo clima, Oliveira Salazar diventò primo Ministro delle Finanze e nel giugno del 1932 Capo del Governo, e nel 1933 il Portogallo è guidato dal regime dittatoriale di Salazar detto – *Estado Novo*.

Il rapporto di Oliveira Salazar con il mondo culturale era filtrato da uomini che credevano di esercitare un controllo assoluto in determinati ambiti, ma che invece erano seguiti dalla sua ombra costantemente vigile: “[Salazar] era sufficientemente previdente nel non mettere in rischio null’altro che (...) non fosse lasciar cadere certe vaghe formule, certi desideri spesso contraddittori, in modo da far coincidere le sue idee con quelle dei mediocri del regime che, idolatrandolo, le portavano avanti come se a loro appartenessero; Salazar così non si comprometteva mai direttamente.”⁴

Così, Manuel Lucena afferma: “nella cultura, almeno in certi aspetti della cultura (...) penso che Salazar non fu soltanto un conservatore, fu proprio un reazionario, che, se avesse potuto, avrebbe fermato il tempo...”. Salazar temeva infatti che i contatti con il mondo culturale esterno avrebbero introdotto ritmi di vita più accelerati dei necessari. Per questa

⁴ P.V. ALMEIDA, *A arquitectura do Estado Novo: Leitura crítica*, Livros Horizontes, Lisboa 2002.

ragione pensava di poter mantenere il paese nel ritmo che meglio gli avrebbe permesso un lento ‘risveglio delle menti’, tale da resuscitare l’anima lusitana.”⁵

Il Portogallo sia dal punto di vista culturale, che da tutti gli altri punti di vista decise di non accompagnare il movimento europeo: e chiuse decisamente le sue frontiere alla cultura estera.

Si imponeva così un ‘presente’ capace di rendere grandiosa la nazione attraverso il recupero di una tradizione secolare e gloriosa, e di garantire un uguale futuro. Questo filo conduttore era stato interrotto dalla Rivoluzione Liberale e Costituzionale del diciannovesimo secolo e dalla complessa esperienza della 1° Repubblica.

António Ferro, Direttore del Secretariato di Propaganda Nazionale e Duarte Pacheco, Ministro dei Lavori Pubblici e Sindaco di Lisbona cercarono di articolare la politica vigente con il discorso culturale del ‘presente’, “nonostante per António Ferro il presente fosse legittimato dal ‘passato’ e per Duarte Pacheco dal futuro.”

Senza dubbio l’opera di Duarte Pacheco fu fondamentale nel campo delle opere pubbliche e contribuì al passaggio dalla città novecentesca a quella moderna, investendo, perlopiù, nella crescita della capitale Lisbona.

Si dedicò, negli anni trenta, allo studio delle architetture italiane di Piacentini, e cercò costantemente una ricerca della modernità nell’architettura, anche se questo gli comportò le aspre critiche dei conservatori, che lo costrinsero alla scelta di un linguaggio architettonico

⁵ J. GIL, *Salazar: a retórica da invisibilidade*, Relógio de Água, Lisbona 1995.

reazionario. La scelta del progetto (1938) di Cristino da Silva per la *Praça do Areeiro*, fu il primo risultato in tal senso.

“La *Praça do Areeiro*, situata all’ estremo nord dell’ estesa *Avenida Almirante Reis*, ne costituisce il suo punto terminale, ma anche il punto di partenza di quattro corsi che, in direzioni opposte, si dirigono agli estremi della capitale. (...) La forma a scudo della piazza (...) suggeriva le direzioni che la sua organizzazione formale avrebbe potuto prendere: ‘una configurazione simmetrica rispetto all’asse longitudinale, essendo limitata a nord da un semi-cerchio, aperto in direzione sud’. (...) un’ingresso senza porta, potremmo metaforicamente dire. (...)”

La soluzione proposta si basava su una ‘composizione che rendesse più ‘degno’ il luogo’ o che spingesse ad «adottare una certa linea architettonica monumentale, basata sulla ripetizione ordinata di elementi di spirito classico.»⁶

Il progetto dell’*Areeiro* divenne l’elemento propulsivo della nuova città, per la prima volta, risultato di un piano urbanistico, commissionato e definito dall’urbanista E. De Groer e applicato da Duarte Pacheco.

Dal 1938 Salazar capì l’importanza determinante degli architetti e degli urbanisti, nell’ affermazione della sua condotta politica, al punto che diede slancio ad un’imponente processo di trasformazione del territorio attraverso la realizzazione di opere pubbliche.

⁶ Silva, Luís Cristino. (1939). *Memória Descritiva - Praça do Areeiro*, Pre-progetto del nucleo architettonico e degli edifici previsti lungo il suo perimetro, in J. de SOUSA RODOLFO, *Luís Cristino da Silva e a arquitectura moderna em Portugal*, Publicações Dom Quixote, Lisbona 2002.

Le nuove città furono caratterizzate da un'architettura fortemente sottomessa ai canoni stilistici seicenteschi, in cui i gusti moderni furono sacrificati in virtù di un retrocesso estetico reazionario ed estremamente accademico.

Duarte Pacheco si occupò inoltre del Patrimonio Architettonico Nazionale, e con il decreto del 1929 n°16791, i Beni Architettonici e Artistici passarono sotto la tutela del Ministero dei Lavori Pubblici.

Nel Settembre del 1933, le opere ed i monumenti nazionali cominciarono ad essere intesi come elementi capaci di migliorare l'ambiente urbano, nel contesto di una politica di realizzazione di infrastrutture ed opere pubbliche:

“Al pari di una componente ideologica che conferiva uno statuto privilegiato al patrimonio architettonico nazionale, testimone di un passato storico ricco di momenti trionfali, con i quali il presente avrebbe voluto competere, era necessario imprimere un'immagine di efficienza, sviluppo e competenza tecnica nella salvaguardia dei monumenti, senza ignorare la componente economica e tenendo conto di altri aspetti, come per esempio quelli relazionati al turismo.”⁷

Questo era un principio che tutti i governi dittatoriali perseguivano, ma lo *Estado Novo* gli diede, nelle parole di João Medina, “un senso faraonico, spettacolare e pubblicitario.” La politica del restauro si basava su una selezione effettuata sulla base di presupposti nazionalistici, così negli

⁷ M.J.B. NETO, *Memòria, propaganda, poder*, Faup Publicações: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2001.

anni '30 e '40, lo stile Romanico divenne il più adeguato alla situazione politica, visto che il corporativismo di Salazar si associava ad una situazione mitologica medievale, determinata dai mestieri e dalle sue organizzazioni.

Nel Febbraio del 1938, il Ministero delle Finanze decise di regolare il recupero dei monumenti e palazzi nazionali, prevedendo l'abbattimento e l'estirpazione di alberi, giardini, parchi, zone verdi e persino la demolizione di edifici esistenti nelle zone protette in cui fossero presenti monumenti di riconosciuto interesse architettonico. Tuttavia dei monumenti restaurati, pochi furono degni di un programma estetico regolatore.

Contemporaneo di Duarte Pacheco, nel campo della cultura (Segretariato di Propaganda Nazionale - SPN), fu António Ferro, membro permanente dei circoli di artisti e uomini di cultura portoghesi. Con loro andrà alla ricerca della vera cultura nazionale, coinvolgendoli direttamente nei progetti politici di diffusione culturale e di esaltazione dell'espressione portoghese e delle sue specificità.

La creazione della Segretariato di Propaganda si deve al fatto che Oliveira Salazar credeva che “su di un popolo (...) essenzialmente analfabeta (...) è esercitata un'azione perversa dei nemici dell'ordine” e che politicamente “ciò che sembra è”, “esiste soltanto ciò che il pubblico sa che esiste” e che “l'apparenza vale al posto della realtà.” (Salazar)⁸

⁸ J. MATTOSO, *Historia de Portugal*, Circulo de Leitores, Lisbona, 1994.

Salazar spinse la Propaganda dello Stato, denominata *Política do Espírito*, nel 1930, a “rigenerare e formare gli spiriti secondo le certezze indiscutibili dello Stato”, attraverso una “pedagogia di ispirazione ideologica, simultaneamente impositiva, formativa e rappresentativa.”

Ferro, come direttore di questo Segretariato, utilizzando i valori artistici come strumenti pubblicitari ed effimeri, finì per ridurre i programmi culturali a meri programmi di propaganda.

Le certezze e aspirazioni espresse dalla Segretariato di Propaganda, determinarono la rinascita di due diverse interpretazioni dell'importanza dell'arte, producendo una spaccatura tra l'interpretazione promossa dagli artisti nazionali e quella condotta da António Ferro. Infatti, i primi consideravano che la sottomissione dell'arte alla politica, la rendesse troppo superficiale e quindi incapace di stabilire linee guida per la concretizzazione di un'arte autentica. Quest'idea è sintetizzata da Almeida (2002) che spiega come Ferro passò ad estetizzare la politica più che a politicizzare l'estetica: “a Ferro interessava troppo illustrare, pubblicizzare (...) era troppo ossessionato dal gesto di “mostrare” (...) essendo pertanto insensibile alla differenza tra rappresentare qualcosa ed essere qualcosa.”⁹

L'accento della *Política do Espírito*, si fa quindi sentire nei più disparati eventi, ognuno carico di uno specifico significato, sempre al servizio del potere politico.

⁹ P.V. ALMEIDA, *A arquitectura do Estado Novo: Leitura crítica*, Livros Horizontes, Lisboa 2002.

Questa situazione produsse i suoi effetti anche nel campo dell'architettura.

L'ABITAZIONE ECONOMICA E POPOLARE

L'azione dello *Estado Novo* e della sua *Política do Espírito*, si concentrò quindi nelle Opere Pubbliche e nella Propaganda Politica, “promuovendo la rispettiva appropriazione dei simboli nazionali, sia quelli di natura storica, che quelli di natura vernacolare”¹⁰. Tuttavia Costa (2001) vi aggiunge, come preoccupazione latente, l'espressione formale dell'idea di società, considerando i programmi architettonici delle Opere Pubbliche elementi propulsivi della stessa idea; visto che il modello sociale dello *Estado Novo* si basava sull'idea di famiglia e che lo stesso Salazar affermava che “chi dice famiglia dice focolare domestico, dice atmosfera morale ed economia propria.”

Il programma di costruzione delle Case Economiche e Popolari (1933) , promosso dal Ministero dei Lavori Pubblici, dai Comuni e da organismi corporativi, fu nel campo dell'abitazione, quello più accettato e divulgato. La tipologia di *habitat* sociale previsto dal programma era quella della casa unifamiliare: “La famiglia esige due altre istituzioni: la proprietà e l'eredità. L'intimità della vita familiare richiede ritiro, isolamento, in poche parole, esige casa, casa indipendente, casa propria, la nostra casa.”

¹⁰ J. de COSTA, *Bairros do Estado Novo*. In Jorge Figueira, Paulo Providência & Nuno Grande, Guida dell'architettura moderna: Porto 1901-2001, Porto 2001.

Nel discorso di Salazar fu sempre implicito l'accento sulla ruralità (piena proprietà individuale, dotata di giardino o orto), l'impianto regolato e costituito da "un'addizione di parcelle, di dimensioni moderate, parte di un tessuto urbano assimilabile all'idillico "villaggio in città."

Tuttavia non si può affermare che nello spirito di Salazar esistesse un "criterio estetico, ma appena alcuni criteri di strategia politica che ammetteva espressioni di vario tipo, ma sempre nella salvaguardia del principio di un "ritmo" portoghese (...) non erano, così le idee che stavano in gioco, ma i tempi che queste idee sotto intendevano e rappresentavano." ¹¹

Gli ultimi sviluppi del lavoro di Lino, il libro *Casas Portuguesas*, del 1933, diviene così lo strumento con cui il potere politico potrà sviluppare e difendere il 'tempo' portoghese. La nozione che fosse urgente e necessario formare coscienze capaci di condurre il Portogallo a ritrovare se stesso, portarono Lino ad identificarsi con la politica vigente e, come accennato nel capitolo precedente, a lavorare con grande impegno a questo Programma Sociale e Nazionale.

Secondo Costa (2001) la casa economica e popolare fu, così, il risultato del modello dominante di alloggio borghese proposto da Lino. Un esempio di questa appropriazione parziale ed in scala ridotta della tipologia borghese fu l'applicazione nel reale dei principi contenuti nel seguente testo di Lino: "entriamo in un piccolo vestibolo che, anche nelle case modeste, non deve scarseggiare."

¹¹ P.V. ALMEIDA, *A arquitectura do Estado Novo: Leitura crítica*, Livros Horizontes, Lisboa 2002.

Ma spesso, nelle case economiche si ridusse ad un vestibolo di 1mq. La disponibilità di Lino a partecipare attivamente a questa politica, le sue conoscenze sulla casa tipica portoghese e la possibilità di applicare la sua produzione teorica alla pratica, fornì al Governo le formule necessarie per la difesa di un sicuro nazionalismo architettonico. Così, il “culto della famiglia, della ruralità e del nazionalismo storicistico (...), l’idea anti-comunista della piccola costruzione privata, dell’ idillica casetta sorridente, dell’estetica della povertà onesta (...) divenne il corollario, nell’ abitazione, dell’economia di Salazar.”¹²

Tuttavia, nonostante la sua progressiva partecipazione nella divulgazione della politica architettonica proposta da Salazar, Raul Lino finì per opporsi alla traduzione manipolata e distorta delle sue teorie, avendo constatato che le sue idee, non a fondo comprese dagli architetti, che cercavano invano di imitarlo, portavano ad un formalismo nazionalista, ma distante dal romanticismo che aveva informato inizialmente la sua produzione teorica e pratica.

Purtuttavia, la sua insistenza a negare ciò che si produceva nel resto d’Europa (Movimento Moderno), e l’incapacità di esprimersi in altro modo portò all’exasperazione gli architetti dissidenti che per molto tempo erano stati mantenuti in silenzio e lontani dalla produzione architettonica relativa al problema dell’abitazione.

¹² R. LINO, *A nossa casa - apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*, Edição Atlântica, Lisboa 1918.

Così, nel 1948, in occasione del *1° Congresso Nacional de Arquitectura*, sottoposto al tema dell'abitazione, molti architetti manifestarono la loro condanna verso il contesto semanticamente impoverito, ripieno di "belletti formali, decorazioni pittoresche, un'occhiolino al regionale o alla reminiscenza storica" a cui avevano condotto le teorie di Raul Lino e la *Política do Espírito*. Evidenziarono, inoltre, la necessità di non confondere case di basso costo (costruite con materiali di cattiva qualità e con profitti economici evidenti) con case economiche, mostrandosi profondamente preoccupati della pratica architettonica contemporanea e del futuro dell'architettura nazionale.

Nonostante il Portogallo si trovasse sin dal 1933 immerso in un regime dittatoriale fortemente chiuso in se stesso, in cui appena Lisbona, la capitale, era una città e tutto il resto un piccolo regno rurale, le novità culturali riuscirono ad arrivare attraverso interlocutori più o meno indipendenti.

Nell'ambito dell'architettura, uno dei principali strumenti capaci di dar voce ai cambiamenti, fu la rivista *Arquitectura*, con sede a Lisbona, diretta dall'architetto Keil do Amaral. Questa, nel 1948, pubblicò integralmente la 'Carta di Atene' e cominciò a pubblicare regolarmente progetti ed opere di architetti del Movimento Moderno Internazionale.

Ciononostante, la città di Oporto, forse a causa della distanza dalla sede del potere politico, fu più permeabile di Lisbona alle nuove intenzioni progettuali.

La formazione dell'Organizzazione degli Architetti Moderni - ODAM (1947 - 1952) permise e stimolò il dibattito sulle nuove tematiche dell'architettura. Questa organizzazione fu costituita da una generazione di architetti estremamente attenta ad un'adeguamento sociale e storico dell'architettura; profondamente interessata allo sviluppo di nuove coordinate, ad un processo architettonico nazionale più prossimo alle preoccupazioni europee. (Costa, 1982)

Dell'ODAM facevano parte molti architetti del nord del Portogallo, come Fernando Távora che presto occupò una posizione di rilievo. E nel 1947, infatti reagisce contro il potere istituito e contro un'architettura che non aveva identità, nonostante si proponesse come la vera architettura portoghese, dichiarando: "È necessario rifare tutto, cominciando dall'inizio. (...) Si impone un lavoro serio, conciso, ben orientato e realistico."¹³ Questo sguardo attento, disponibile e attivista resero Távora l'architetto capace di chiudere il primo ciclo dell'architettura portoghese, rendendolo così il principale protagonista del II ciclo del percorso architettonico portoghese del XXmo secolo.

Il primo ciclo si chiuse per merito delle capacità di un architetto che seppe superare coscientemente la crisi della produzione architettonica nazionale, caduta nel mero formalismo, sostenuto e stimolato da un potere politico che anelava all' egemonia culturale e ad una comprensione superficiale di ciò che era progettato e prodotto.

¹³ F. TAVORA, *O problema da casa Portuguesa*, Cadernos de Arquitectura nº 1, Lisbona 1947.

Per comprendere i profondi cambiamenti introdotti da Fernando Távora è importante riflettere sul contesto internazionale e su alcuni degli avvenimenti nazionali (il 1° *Congresso Nacional de Arquitectura* e l'inchiesta sull'architettura portoghese), analizzando brevemente il particolare e complesso percorso del Movimento Moderno in Portogallo.

IL MOVIMENTO MODERNO IN EUROPA

Il Movimento Moderno si propose come risposta alle esigenze sociali causate dall'industrializzazione e dalla necessaria ricostruzione del dopoguerra, attraverso una lettura del socialismo utopico, visto che alla base di questo movimento, almeno agli inizi del suo percorso, vi fosse una evidente resistenza alle tendenze più brutali del capitalismo selvaggio.

Il futuro coincideva con l'ideale moderno e si orientava verso la programmazione e pianificazione della vita; in questo futuro si ricercava il benessere sociale e democratico; i suoi principali sostenitori, infatti, credevano che sarebbero riusciti a raggiungere questo obiettivo soltanto aderendo all'estetica della macchina e alla fede nel progresso industriale e tecnologico.

Le Corbusier, in Francia, con un disegno del 1915 e la definizione dei 5 punti dell'architettura determinò un nuovo rapporto tra architettura e costruzione.

Infatti, secondo Giedion¹⁴, a partire dal 1920, comincia a modellare le sue case con nuova concezione spaziale e un nuovo linguaggio.

È nella Ville Savoye che sono espressi i suoi principi, dichiarati attraverso la costruzione, il rapporto tra spazi interni ed esterni (in perfetta relazione di continuità) e l'articolazione delle facciate e dei prospetti.

Tuttavia, i principi progettuali del Movimento Moderno raggiunsero il loro apogeo negli edifici multifamiliari: “*c'est l'urbanisme qui devient la préoccupation dominant.*” (Le Corbusier, 1929)

Le Corbusier nei principi della sua architettura definisce, così, i tracciati regolatori, i sistemi urbanistici, il *Modulor*, dimostrando la sua incessante ricerca nell'elaborazione di un sistema di verifica matematica per il progetto, globale, dall'oggetto alla metropoli.

Contemporaneamente a Le Corbusier, in Germania emersero architetti di riferimento, come Walter Gropius e Mies Van der Rohe, coinvolti nel progetto pedagogico della Bauhaus (diressero la scuola rispettivamente dal 1919 al 1928 e dal 1930 sino alla sua chiusura). Nonostante Gropius avesse progettato opere magistrali, la sua funzione di educatore e pertanto la sua vocazione pedagogica e sociale sono le caratteristiche che più di ogni altra definiscono la sua personalità.¹⁵

Secondo Giedion (1984) Mies Van Der Rohe rivela per la prima volta la sua genialità nel Padiglione Tedesco, realizzato in occasione

¹⁴ S. GIEDION, *Spazio, tempo, architettura*, Hoepli, Milano 1984.

¹⁵ B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Biblioteca Einaudi, Torino 2004.

dell'Esposizione del 1929 a Barcellona. Mies Van Der Rohe aveva già assimilato le sue principali influenze e le sue idee, in quest'opera, si espressero con grande forza e chiarezza.

Nel Padiglione Tedesco il metodo compositivo della sua concezione spaziale diventa esatto: una serie regolare di pilastri in acciaio funziona da supporto strutturale alla lastra della copertura; su questa premessa, le immacolate pareti diventano libere di articolare gli ambienti. Il volume, nel senso della massa (Le Corbusier), scompare e persino la superficie e la pianta si dissolvono, sia nella funzione di generatrice di volumi che nella definizione degli interni.

All'inizio degli anni '30, il Movimento Moderno, al suo apogeo, aveva permesso l'unificazione culturale dell'Europa. (Zevi, 1970)

Nella stessa direzione Giedion sostiene che, tra il 1920 ed il 1930, i mezzi espressivi del Movimento ed i suoi elementi - standardizzazione, nuovi sistemi costruttivi e soprattutto una nuova concezione spaziale - si erano sviluppati a tal punto da generare un nuovo linguaggio, a disposizione di quanti volessero adottarlo.

Nel 1933, inizia la parabola discendente del Movimento Moderno e in molti paesi europei, sorge un'onda di opposizione che porta il razionalismo a posizioni difensive. Ci furono zone di resistenza come l'Inghilterra, la Svizzera, l'Olanda e l'Italia e zone in cui il Movimento Moderno non solo riuscì a resistere, ma sviluppò una versione organica, come in Finlandia e Svezia. (Zevi, 1970)

Dalla Finlandia arrivarono influssi attraverso l'opera di Alvar Aalto, che si svelò all'Europa in occasione dell'Esposizione di Parigi del 1936, con un padiglione caratterizzato "da un programma contenuto e da un intimo valore artistico."

Alvar Aalto, secondo Giedion (1984) è l'architetto che tenta di "ristabilire l'unità fra vita e architettura." Egli "(...) stimolò un'integrale revisione del pensiero funzionalista, attraverso la pratica progettuale", dimostrando una grande preoccupazione sull'uso della tecnologia, una preoccupazione superiore verso il benessere umano ed una conseguente coscienza dello spazio interno.

Le sue forti preoccupazioni umane e psicologiche, contribuirono ad una nuova comprensione dello spazio interno; nella sua pratica progettuale, partì sempre "dall'interno, dallo studio degli ambienti, dei movimenti degli uomini."

Aalto propone così un'organicità rinnovata, in cui "nessun elemento è libero di per sé: struttura, facciate, piante, finestre sono strettamente relazionate in nome di un tema unico, di una libertà che le reintegra e le determina: la libertà umana e la libertà spaziale in cui la prima si materializza."

Subito dopo la II Guerra Mondiale, tuttavia, cominciarono a svilupparsi movimenti che ambivano al superamento dei limiti del Moderno. Le tesi presentate nei CIAM del 1951/Hoddeson e del 1959/Waterloo condussero ad una sua visione rinnovata.

È in questo periodo che in Portogallo avviene il grande cambiamento dei paradigmi che avevano, sino ad allora, informato la sua cultura architettonica.

Fu in queste circostanze socio-culturali che Fernando Távora assunse una posizione di rilievo, iniziando un percorso teorico e culturale che lo condusse alla definizione della *Terceira via*.

IL MOVIMENTO MODERNO IN PORTOGALLO

Le esposizioni europee degli anni '20, soprattutto l'*Exposition des Artes Décoratif* di Parigi, nel 1925, portarono in Portogallo gli echi dell'architettura moderna internazionale.

Contemporaneamente, si costruirono tre opere pubbliche che manifestarono immediatamente una nuova sensibilità architettonica: il *Cinema Capitólio* (1925) di Cristino da Silva; il *Pavilhão Radiológico do Instituto Português de Oncologia* (1927), di Carlos Ramos e l'*Instituto Superior Técnico* (1927), di Pardal Monteiro. Ad Oporto, di particolare interesse furono due grandi opere: il *Garagem do Comércio do Porto* (1929), di Rogério de Azevedo ed il *Sanatorio Heliantia* (1926), di Oliveira Ferreira.

Questi, insieme a Cassiano Branco (Lisbona), Jorge Segurado (Lisbona) e Manuel Marques, costituirono la prima generazione di architetti moderni che si imposero a livello nazionale, per l'eccezionalità delle loro opere.

Il progressivo avvicinamento tra potere politico e architettura che caratterizzò il Portogallo, l'incapacità di rompere con i paradigmi del passato e la mancanza di dialogo, dibattito e fondamento teorico, non permise alla maggior parte degli architetti una lettura profonda della nuova produzione architettonica internazionale. Ciò facilitò un uso strumentale dell'architettura da parte del potere.

Come afferma Nuno Portas¹⁶: “più che la repressione del regime, (...) il Movimento Moderno in Portogallo è soffocato e interrotto dall'identificazione, più o meno profonda, più o meno interessata, dei suoi protagonisti con l'ideologia nazionalista che, in questi anni difficili, riuscì ad ottenere un consenso abbastanza ampio.”

Infatti, Bandeirinha, spiega come “la consistenza ideologica e culturale dei pionieri del Movimento Moderno in Portogallo fosse così fragile che il processo di sostituzione dei modelli formali avvenne in modo quasi naturale, senza rotture, secondo un processo di trasformazione continua.”

17

L'apice della diretta collaborazione tra la prima generazione di architetti moderni e il potere, fu rappresentato dall'*Exposição do Mundo Português* (1940), prima analizzato.

L'Esposizione rappresentò il punto di arrivo del percorso dell'architettura nazionale e, nella sua specificità, costituì al contempo un momento di riflessione capace di inflettere il percorso del Movimento Moderno, sino

¹⁶ B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Biblioteca Einaudi, Torino 2004.

¹⁷ J.A.O. BANDEIRINHA, *Quinas vivas*, FAUP Publicações – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto 1993.

ad allora attivato dalla prima generazione di architetti moderni portoghesi.

Gli anni '40 furono anni di grande produzione creativa, non privi di polemica, agitazioni e controversie. Si formarono, infatti in questo periodo, gruppi impegnati nella lotta verso uno stile nazionale, decisi ad ogni costo a sviluppare un'architettura moderna portoghese.

Uno di questi gruppi si formò a Lisbona, nel 1946 - ICAT, Iniziative Culturali Arte e Tecnica. Questo gruppo, nel 1947 diventò proprietario della rivista *Arquitectura* e, a partire dal 1948, cominciò a pubblicare la versione integrale della *Carta di Atene*, insieme a diversi progetti di architetti moderni, nazionali e internazionali, e vari articoli di Giedion, J. M. Richard e E. Rogers. Nelle pagine della rivista Keil do Amaral¹⁵⁶, tra il 1947 e il 1948, pubblicò aspre critiche sullo stato dell'architettura nazionale, criticando soprattutto “la Scuola, la mancanza di idealismo, le ingerenze dei committenti privati e pubblici, le irregolarità dei materiali costruttivi e la manodopera non qualificata.”¹⁸

Per la prima volta si fece appello ad un'inchiesta scientifica sull'architettura regionale. Con l'inchiesta (realizzata fra il 1956 e il 1961 - data della prima edizione dell'*Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*), Keil do Amaral credette di poter finalmente demitizzare lo ‘stile nazionale portoghese’.

Un altro importante gruppo si formò ad Oporto, nel 1947 - ODAM, Organizzazione degli Architetti Moderni. Questi vollero “diffondere i

¹⁸ J.A. FRANÇA, *A arte em Portugal no século XX: 1911/1961*, Bertrand Editora, Lisbona 1991.

principi dell'architettura moderna, cercando di affermare, attraverso la rispettiva opera, una maggiore intesa tra tecnici e artisti e tra gli stessi architetti.”

Il gruppo era formato da 34 membri, alcuni ancora studenti della Facoltà di Belle Arti, altri già architetti professionisti: Alfredo Viana de Lima¹⁵⁹, António Lobão Vital, Arménio Losa, Cassiano Barbosa, Fernando Távora, Fernando Lenhas, João Andresen, Mário Bonito, Rui Pimentel, ecc..

Fu l'unione dei due gruppi, che naturalmente cominciarono ad operare al di fuori del Sindacato Nazionale degli Architetti (SNA), che permise, nel 1948, la realizzazione del 1° *Congresso Nacional de Arquitectura* - promosso dal Sindacato - permettendo così il superamento della situazione dell'architettura nazionale, attraverso il 'rigetto' dello stile *Português Suave* e l'appello ad una maggiore attenzione nei confronti del 'gravissimo problema dell'abitazione' e del ruolo dell'architettura e dell'urbanistica moderna per la sua risoluzione.

1948 - 1° CONGRESSO NACIONAL DE ARQUITECTURA

Nel Maggio e Giugno del 1948, Cotinelli Telmo favorì il 1° *Congresso Nazionale dell'Arquitetura*, integrato nel quadro dell'esposizione, 15 Anni di Opere Pubbliche 1932 - 1947, organizzata dal Ministro J. F. Ulbrich, sotto la direzione dell'architetto Jorge Segurado. La mostra si proponeva di celebrare Duarte Pacheco ed il suo operato nell'area delle

Opere Pubbliche: ancora una volta, si voleva cioè rendere il Congresso un'occasione di celebrazione dell'architettura nazionale portoghese.

Tuttavia, i suoi responsabili furono assolutamente sorpresi dalla polemica e dalla voglia di cambiamento manifestata dalla maggior parte dei partecipanti.

Questi infatti si opposero all'inaccettabile preservazione del paese, chiuso e radicato ad una cultura di progetto superficiale e distante dalle questioni sociali del presente. Cercarono, così, nei loro interventi di comprendere ed interpretare l'architettura internazionale, citando la 'Carta di Atene', i temi dibattuti nei diversi incontri dei CIAM e questioni relazionate con la tradizione ed il regionalismo.

I due temi scelti per il Congresso furono: la funzione dell' 'Architettura sul Piano Nazionale' ed il 'Problema Portoghese dell'Abitazione'. Su questi temi si confrontarono tre generazioni di architetti: tra i pionieri del Moderno, Cotinelli Telmo, Pardal Monteiro e Carlos Ramos; della seconda e terza generazione facevano parte i membri dell'ICAT - Keil do Amaral, João Simões e dell'ODAM - Arménio Losa, Viana da Lima, Lobão Vital, Mário Bonito. Ma fu la seconda generazione, che ambiva al cambiamento, a presentare le tesi più consistenti, indicando direzioni più concrete da seguire e parole d'ordine da non dimenticare.

La critica sorta, si opponeva chiaramente al 'tradizionalismo' del gusto ufficiale.

Questo processo portò Keil do Amaral a dirigere un gruppo di giovani architetti che si impegnarono in un'Inchiesta sull' Architettura Popolare e Regionale Portoghese.

L'inchiesta, realizzata nel 1956, fu finanziata dal Ministero dei Lavori pubblici che sperava che l'operazione avallasse il “valore pratico della desiderata ‘portoghesizzazione’ dell'architettura moderna.”

I temi dibattuti portarono invece ad un'entusiasta manifestazione culturale e professionale di grande rilievo, a partire dalla quale si può far coincidere un secondo periodo reale dell'architettura moderna in Portogallo. (França, 1991)

Keil do Amaral, nel 1972, sul Congresso del 1948, affermò: “fu straordinario, grazie alla sua vitalità (...) da ciò è possibile trarre delle lezioni: l'esistenza di una nuova generazione di architetti, (...) la constatazione che in tutto il mondo vi fosse un'architettura moderna, (...) che necessitava un approccio realistico indiscutibile (in Portogallo), (...) l'esistenza di problemi emergenti che dovevano essere discussi, non potendo continuare ad essere occultati o meramente tollerati.”¹⁹

¹⁹ Revista Arquitectura n° 125 in J.A. FRANÇA, *A arte em Portugal no século XX: 1911/1961*, Bertrand Editora, Lisbona 1991.

LA RICERCA SULL'ARCHITETTURA VERNACOLARE: L'INQUÉRITO

Il direttore della rivista *Arquitectura*, Keil do Amaral, nel 1947, lancia una proposta di realizzare un'inchiesta sull'architettura vernacolare portoghese.

Tale proposta trovò d'accordo Fernando Távora, che aveva già sollevato tale necessità nella sua opera *O Problema della Casa Portuguesa*, quando, evocando la necessità di un maggiore approfondimento della realtà portoghese, scrisse: “cosa conosciamo dei nostri uomini, delle nostre terre, del nostro clima, dei nostri materiali, dei nostri modi di vita, del nostro paesaggio, della nostra vegetazione, delle necessità della popolazione e della sua economia, delle arti della casa e di tanti altri aspetti della nostra realtà?”²⁰

L'inchiesta si realizzò nel 1956, sotto la direzione di Keil do Amaral e fu pubblicata, per la prima volta, nel 1961 con il titolo, *Arquitectura Popular em Portugal*.

L'inchiesta voleva dimostrare, attraverso l'evidente connessione tra forme naturali e forme funzionali del costruire, che l'architettura popolare poteva essere considerata un'alleata naturale dell'architettura razionalista.

L'obiettivo strutturale dell'inchiesta era quello di affrontare l'aspetto “storico, attraverso la definizione di unità o agglomerati, situati nel tempo e non nel tempo polare; antropologico, per la preoccupazione nei

²⁰ B. FERRAO, *Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora 1947/1987*, In AA.VV., *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisbona 1993.

confronti della realtà primaria dell'abitare umano; e dinamico, nella ricerca delle lezioni di coerenza, di serietà, di economia, di ingegno, di funzionalità, di bellezza...tutti aspetti che possono contribuire alla formazione di un architetto dei nostri giorni.”²¹

Il gruppo di architetti che parteciparono all'inchiesta fu diviso in sei squadre, ognuna responsabile di una determinata zona del paese (per esempio, Fernando Távora fu il responsabile del gruppo che si occupò della zona 1: regione Minho, nonostante facessero tutte riferimento ad un piano comune. I vari gruppi erano composti ognuno da tre architetti, due più giovani ed uno con più esperienza, quest'ultimo avrebbe mantenuto i rapporti con il Sindacato Nazionale dell'Architettura, organismo che, a livello politico, coordinava ed orientava l'inchiesta.

Le linee guida sugli aspetti da analizzare erano abbastanza dettagliate e concrete: “occupazione del territorio, strutture urbane, materiali e processi costruttivi, influenze climatiche, economiche, organizzazione sociale e fattori di evoluzione su edifici e agglomerati; infine, un'analisi della sintesi plastica di questi fattori e di altri ugualmente condizionanti.”²²

Sin dall'inizio, fu chiaro che la suddivisione del paese in sei zone avrebbe impedito una visione ed un'analisi unitaria dello studio, rendendo difficile effettuare conclusioni concrete e convenienti. Tuttavia

²¹ J.A. FRANÇA, *A arte em Portugal no século XX: 1911/1961*, Bertrand Editora, Lisbona 1991.

²² AA. VV., *Arquitetura popular em Portugal*, Ed. do Sindicato Nacional dos Arquitectos, Lisbona 1961.

si credeva che l'inchiesta avrebbe potuto fornire "fonti preziose per lo studio della genesi architettonica".

Visto che un'attenta analisi del "chiaro funzionamento degli edifici rurali e la loro stretta correlazione ai fattori geografici, al clima e alle condizioni economiche e sociali" avrebbe permesso che si sviluppasse "una coscienza chiara (...) di certi fenomeni di base dell'architettura, a volte di difficile comprensione negli edifici più eruditi."²³

Nonostante le incompletezze dell'inchiesta, la certezza che esistessero molteplici tradizioni portoghesi e non appena una, costituì un prezioso strumento di lavoro, imprescindibile, ancora oggi, per molti progettisti all'opera.

²³ *Ibidem.*

PARTE SECONDA

IL DOPO SALAZAR, L'ARCHITETTURA MODERNA IN PORTOGALLO.

Lo *Estado Novo*, dal 1933, come abbiamo già visto, contemporaneamente alla sua campagna di opere Pubbliche, aveva già avviato un programma residenziale, denominato Case Economiche. Tuttavia, fu il tema del “Problema Portoghese dell’Abitazione”, affrontato nel *1° Congresso Nacional de Arquitectura*, ad attivare una revisione approfondita della questione.

Il progetto *habitat*, dopo il Congresso, raggiunse una dimensione collettiva.

Infatti, nel congresso si dichiarò la necessità di introdurre, nei progetti di edilizia residenziale, le nuove tipologie collettive, sperimentate e divulgate dal Movimento Moderno europeo.

Così, il superamento dell’accademismo e del folklore proclamati sino a quel momento dal regime, si realizzò a partire da un recupero del metodo razionalista e del linguaggio internazionale.

La creazione di un ufficio tecnico (GTH), voluto dal Comune di Lisbona, fondato con l’obiettivo di attivare diverse opere di alloggiamento, permise lo sviluppo e l’applicazione delle sue aspirazioni. La prima operazione fu *Olivais Norte*; “la Carta di Atene ne divenne il grande punto di riferimento (...), per l’adozione dello *zoning* funzionale: circolazione, abitazione e attrezzature, concentrazione di servizi e

commercio in un unico centro civico ed infine l'istallazione di blocchi residenziali su di un manto verde, ad uso collettivo.”²⁴

Le operazioni successive, *Olivais Sul* e *Chelas*, ebbero, secondo Nuno Grande (2002) differenti presupposti urbanistici, nonostante per Nuno Portas (1970), *Olivais Sul* fosse caratterizzata da una forte discontinuità formale e costruttiva: si percepivano le varie “zone (...) senza nessuna visione di insieme.”

Ancora Nuno Portas (1970), mette in evidenza che, almeno a Chelas vi fu un tentativo di controllare l'inevitabile addizione di generi e mode, attraverso il progetto di piazze e percorsi capaci di creare un *continuum* di spazi non residuali.”

Ad Oporto, contemporaneamente, “la realizzazione di abitazioni economiche e popolari non riuscì a ricreare un'esperienza simile a quella di Lisbona, capace di coinvolgere gli architetti più interessanti”, nonostante, “negli anni '50, i giovani architetti di Lisbona spesso si recassero ad Oporto per visitare opere di architettura moderna: il novo *Palácio de Cristal* di José Carlos Loureiro, L' *Edifício Ouro* di Mário Bonito, le ville di Celestino de Castro e Viana da Lima, l'*União Eléctrica Portuguesa* di Januário Godinho e, alla fine degli anni '50, il *Mercado da Vila da Feira* di Fernando Távora, le case di Álvaro Siza a Matosinhos (...) e la *Casa de Chá da Boa Nova*”.

Nel testo di Távora, del 1952, egli afferma: “Oporto possiede (...) alcune notabili manifestazioni di architettura moderna. Chi percorre la città nota,

²⁴ N. GRANDE, *O verdadeiro mapa do universo - uma leitura diacrónica da cidade portuguesa*, Departamento de Arquitectura_ Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra 2002.

qua e là, al centro o nelle zone più lontane, aspetti di un'architettura che tenta, integrando tutti i mezzi disponibili, di risolvere in modo soddisfacente, tutte le necessità reali di coloro ai quali è destinata. (...)

Oporto cammina verso un'ARCHITETTURA"²⁵.

Il 25 di Aprile del 1974²⁰¹, si realizzò la rivoluzione dei Garofani, che liberò il Paese da quarant'anni di regime autoritario, permettendo la libertà e l'evoluzione desiderata.

Secondo Varela Gomes (1997), dopo il 25 Aprile del 1974, si formò una "Cassa per le Abitazioni" che fomentò un insieme di operazioni urgenti: si intensificarono i Programmi Abitativi di Alloggiamento, il Programma di Appoggio alle Cooperative de Abitazione, ed il Programma di Recupero delle Abitazioni Degradate. In questo contesto l'architetto Nuno Portas fu nominato dal 1° Governo Provvisorio²⁰², Segretario di Stato per l'Abitazione e l'Urbanistica. Fu così che istituì, insieme al Ministero delle Attrezzature Sociali e Ambiente e al Ministero dell'Amministrazione Interna, il Servizio di Appoggio Ambulatorio Locale - SAAL .

Il principale intento del SAAL era quello di sostenere le popolazioni alloggiate in situazioni precarie; si costituirono così squadre multidisciplinari (architetti, sociologi, geografi, ecc..) che avrebbero dovuto lavorare direttamente per e insieme agli abitanti organizzati.

²⁵ F. TAVORA, *O Porto e a arquitectura moderna. Panorama, 4, II série*, Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, Lisboa 1952.

Gli architetti coinvolti cercarono di basare le nuove abitazioni su di un processo di identificazione acquisito nel tempo, transcendendo il mero funzionamento di un alloggio degno.

È utile in tal senso riflettere sulle osservazioni di Manuel Mendes e Nuno Portas (1991), che affermano: “il criterio progettuale che ispira la maggior parte delle realizzazioni SAAL rifiuta la «ricetta dei blocchi isolati in spazi anonimi», per dare la preferenza ai tipi e alla scala dimensionale esistente: (...) i conglomerati di case a due o tre piani, con un contatto diretto con la strada e con spazi esterni, a volta piccoli cortili privati; la combinazione di nuova edificazione con il recupero di edifici degradati; il ricorso alla stessa tipologia dell’abitazione operaia.”²⁶

Ciò che differenziò il SAAL di Oporto dal SAAL nelle altre regioni del paese fu il fatto che i principali interventi ad Oporto furono effettuati nel centro del tessuto urbano, nelle *Ilhas* (isole).

La formazione del SAAL/Nord fu accolta con grande entusiasmo da molti architetti, visto che ad Oporto esistevano gravissimi problemi residenziali e che la Scuola di Architettura si mostrava fortemente motivata a partecipare ad un programma con queste caratteristiche. Già nel 1976, nella Provincia di Oporto, erano già state attivate, nell’ambito del SAAL, 33 operazioni.

Gli interventi più famosi furono diretti da Álvaro Siza Vieira (*Bouça e S. Vitor*), da Alcino Soutinho (*Maceda*), da Pedro Ramalho (*Antas*) e da Sérgio Fernandez (*Leal*).

²⁶ N. PORTAS e M. MENDES, *Portogallo: Architettura, gli ultimi vent’anni*, Electa, Milano 1991.

Nonostante fossero interventi di rilievo, le soluzioni progettuali, applicate alla maggior parte delle proposte, raramente riuscirono a prendere le giuste distanze dal Movimento Moderno, visto che la tipologia utilizzata, quella della “casa a schiera, generalmente duplex (...) solo vagamente richiama la tipologia dell’ «isola», come risultava dai rilevamenti e studi.” E appena in pochi casi “viene considerata come caratteristica tradizionale di questa tipologia l’adattabilità della casa nel corso del tempo e la possibilità di annetterle un giardino privato, conservando la dimensione collettiva.”²⁷

Il progetto SAAL, caratterizzato da lunghe discussioni e battaglie con gli abitanti e con gli Uffici di Pianificazione del Comune, cominciò presto ad essere assimilato come un fenomeno caratteristico dell’epoca della Rivoluzione. E progressivamente dopo il 1976 questa funzione cominciò ad essere esercitata dai Comuni, che presto determinarono la sua progressiva fine.

Nonostante non tutti gli interventi previsti fossero stati realizzati, il dibattito penetrò nella Scuola di Oporto, coinvolgendo studenti e professori, diventando un contributo essenziale nella concretizzazione della futura struttura pedagogica del nuovo corso di architettura.

²⁷ *Ibidem.*

FERNANDO TÁVORA: TRADIZIONE E MODERNITA'

Fernando Távora nacque ad Oporto nel 1923, si laureò in architettura nella Scuola Superior de Belle Arti di Oporto nel 1952, dopo aver frequentato il Liceo Classico: "...sono entrato alla Scuola (di Belle Arti) innamorato della Venere di Milo e ne esco affascinato da Picasso."²⁸

Questa trasformazione nel suo spirito, questo confronto fra educazione e formazione, permise che la sua adesione ai valori della modernità e della tradizione, posteriormente applicati nella pratica progettuale, fossero frutto di un processo graduale.

In un'intervista sulla rivista *Unidade*, nel 1992, Fernando Távora spiega con chiarezza le difficoltà iniziali nella definizione della sua architettura: "quando cominciai ad aver coscienza delle mie capacità di progetto, mi posi subito il problema: che architettura progetterò? È questa che osservo sulle riviste estere, questa architettura di guerra, che evidentemente è

²⁸ Távora, *Revista Arquitectura n° 261*, 1986, in B. FERRAO, *Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora 1947/1987*, In AA.VV, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisbona 1993.

sottoposta ad altri condizionamenti, diversi dai nostri? È così che sorge il problema della *Casa Portuguesa* e il tema della mia tesi di laurea. Erano questioni molto complesse. Esisteva inoltre un altro problema, quello dell'assimilazione dell'architettura moderna e di un punto di mediazione che chiamai *Terceira via*, che non era né architettura moderna (Le Corbusier, etc), né architettura tradizionale (Raul Lino).”

Nella tesi, del 1947, *O Problema da Casa Portuguesa*, Távora denuncia gli errori architettonici commessi sino ad allora e annuncia i nuovi percorsi da seguire, cercando di definire le linee guida della sua futura architettura, la *Terceira via*.

Così, criticò l'architettura portoghese del tempo, giudicandola falsa, considerandola artificiale e ridondante, perché forzava la presenza della storia, sottomettendo l'architettura a “motivi architettonici e a dettagli più o meno curiosi, ad artifici archeologici.” Contemporaneamente, definì la vera architettura portoghese, come un'architettura capace di identificarsi con la realtà del tempo, affermando: “le case contemporanee dovranno nascere da noi stessi, cioè, dovranno rappresentare le nostre necessità, risultare dalle nostre condizioni di vita e da tutta la serie di circostanze nelle quali viviamo, nello spazio e nel tempo.”²⁹

Távora credeva fermamente che affinché questa grande opera si realizzasse fosse necessario comprendere tutto ciò che si svolgeva in ambito internazionale: dalle condizioni di vita, alla nuova architettura, senza il timore di perdere le proprie radici, anche perché

²⁹ F. TAVORA, *O problema da casa Portuguesa*, Cadernos de Arquitectura n° 1, Lisboa 1947.

“nell’architettura contemporanea non è difficile intravedere sin da ora una promettente solidità; dalle nuove condizioni, sorge un carattere nuovo e, visto che queste condizioni ci colpiscono e influenzano, è su queste che l’architettura portoghese deve soffermarsi, senza il timore di perdere il suo stesso carattere. (...) l’individualità non scompare come il fumo.”³⁰

Nel 1952, dopo aver partecipato al CIAM, a Hoddeson, ebbe la conferma della consistenza delle “sue preoccupazioni nei riguardi dell’architettura moderna, capace di identificarsi con i valori formali e spaziali della tradizione”, Távora scrisse un altro testo. Qui, l’autore definisce l’architettura moderna come quella che “traduce esattamente (...) la realtà che la circonda”, difendendo la specificità locale e affermando che “gli uomini sono differenti nello spazio e nel tempo e differenti le condizioni fisiche al contorno; essendo esatto il rapporto tra architettura e sue condizionanti (e questa esattezza è l’unica condizione della modernità), saranno differenti le manifestazioni dell’architettura, così come lo saranno le riferite condizionanti.”³¹

Tuttavia, nonostante le sue prime tre opere non riescano ad accompagnare con coerenza lo sviluppo di queste considerazioni teoriche, a partire dalla *Casa do mar* (1952), Távora inizia “un’interessante ricerca: quella dell’integrazione dei valori della

³⁰ *Ibidem.*

³¹ F. TAVORA, *O Porto e a arquitectura moderna. Panorama, 4, II série*, Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, Lisboa 1952.

tradizione architettonica nell'architettura progettata, come condizione necessaria della sua stessa modernità.”³²

La partecipazione al CIAM di Waterloo (1959), permise a Távora di comprendere che “se siamo portoghesi, dobbiamo lavorare per i portoghesi.”

LA NASCITA DELLA SCUOLA

“Negare l'esistenza di una "scuola di Porto" fa parte dei principi antistilistici di Siza ma, da un altro lato, bisogna riconoscere ai migliori rappresentanti portoghesi, anche fuori da Porto, caratteri che li rendono riconoscibili nel contesto dell'architettura internazionale. Certamente le generazioni più giovani mi sembrano volersi differenziare; un po' perché la società è molto cambiata, un po' per l'influenza nefasta dell'attuale stato dell'architettura "di successo", molto perché credono al processo freudiano di uccisione del padre nella speranza di liberare così la propria personalità.”³³

Ho pensato di trovare dei collegamenti, dei nessi, o comunque un filo conduttore in quella che viene definita la *Scuola di Porto*. I legami tra i tre architetti Távora, Siza e Souto de Moura sono dinamici, fluidi, quasi sfuggenti, ora forti ed intrecciati, poi flebili.

³² B. FERRAO, *Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora 1947/1987*, In AA.VV., *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisbona 1993.

³³ V. GREGOTTI, *Architetture recenti di Alvaro Siza*, Controspazio, 1972.

Non credo, che in questa fase, sia produttiva la comparazione e l'analisi metodica delle opere dei tre, viceversa, voglio provare ad analizzare le esperienze che sono alla base del progetto, quelle sensazioni che si tramutano in schizzi, prendono forma nel disegno e si realizzano nell'opera.

Un primo punto sul quale voglio focalizzare la mia attenzione, riguarda l'ossessione comune dei tre architetti nel tema del "contesto", la continua ricerca di una stretta relazione del luogo con l'opera e il dialogo tra l'opera ed il paesaggio.

Da questo punto di vista, la guida sembrerebbe essere Fernando Távora, egli infatti è promotore già nel '47 di un dibattito per la modernizzazione dell'architettura portoghese. Propone a 24 anni, con un testo che risulterà rivoluzionario, "*O Problema da casa portuguesa*", una strada alternativa sia al vuoto e retorico accademismo più retrogrado, sia all'estremo modernismo che a quello si opponeva.

"La terza via" di Távora nasce dalla conoscenza: "*La casa popolare ci fornisce grandi lezioni quando debitamente studiata, perché è la più funzionale e meno fantasiosa, in una parola, quella che è più vicina alle nuove intenzioni*".

Fra il '55 e il '62 si svolge la ricerca sulla casa popolare. Il territorio del Portogallo viene indagato da una serie di gruppi di lavoro con l'obiettivo di comprendere le ragioni e i valori dell'architettura spontanea.

L'”Inquerito sobre a arquitectura popular portuguesa”, è una ricerca che come quella di Pagano in Italia, presentata nel '36, mostra la forza logica e culturale del mondo rurale, che si esprime in rigorosi sistemi insediativi ed architettonici, diventando linfa per un dibattito, quello portoghese degli anni sessanta, che mirava alla concretezza e al realismo. Távora in questa operazione guida il gruppo che studia la regione del Minho, a nord del Portogallo.

Nel 1962 pubblica uno scritto che gli vale il conferimento della cattedra per l'insegnamento alla ESBAP (Scuola Superiore delle Belle Arti Porto), poi facoltà di architettura, dal titolo “L'Organizzazione dello Spazio” si pone lo scopo di chiarire un complesso procedimento progettuale, che sarà poi tipico dei principali esponenti della scuola di Porto, relativamente al significato delle forme e del gesto progettuale nello spazio, alla risonanza che gli edifici stabiliscono col luogo. Introduce il concetto che il vuoto è materia progettabile, tanto quanto il solido architettonico. Viene scardinata in questo testo l'idea di architettura intesa come oggetto isolato, autonomo, scisso dal luogo nella fase di progettazione. Távora riflette sulla possibilità che l'architettura accolga la complessità del sito, della realtà. Non vi è, ovviamente, una teoria, una ideologia tipica, una soluzione a priori nel progetto sull'esistente. Per Távora ogni progetto è un restauro, cioè pone problemi di contatto con valori architettonici preesistenti. Perché in ogni luogo ci sono segni, tracce antropiche o naturali. Ciò che si può rintracciare in Távora è un metodo, un modo di approcciare il problema del rapporto

con l'esistente, con la storia. Vi è un rifiuto per le modalità predeterminate perché condurrebbero ad atteggiamenti intellettualistici e di principio: ogni progetto ripropone il problema da zero, ogni progetto è un ricominciare daccapo, ogni volta tutto è di nuovo possibile. La questione di fondo sta nel vedere la storia e il luogo come un accumulo di segni, di significati che continuamente chiedono un'attualizzazione. Il progetto si pone come nuova possibilità, nuova condizione.

Il restauro non è mai volto alla museificazione, al congelamento della storia, feticismo.

L'intervento non è mai accomodante, ma anche quando è teso verso la "continuità" è trasformazione del reale attraverso una operazione critica.

"Esiste una architettura che si impone immediatamente e a quasi tutti, piacendo o meno... Un fotografo abbastanza bravo capta quello che essa sembra essere. Può avere qualità o può essere gratuita. Possiamo apprezzarla profondamente, e in un'altra visita o in un altro tempo, non ci dice più nulla, o poco. Oppure dice altre cose, se non è gratuita – e allora attinge il silenzio della bellezza. Esiste una architettura che impressiona meno, e meno gente.

Può essere di grande o di piccola dimensione. Si mette in relazione con tutto ciò che la circonda, anche quando ciò non sia apparente, o evidente, o per ragioni di forma. Può avere qualità oppure no; raramente è gratuita, o mai. Può essere modesta, se non esiste ragione di una diversa presenza; o ostica, ma non per immodestia. Questa Architettura abita il mondo di

semplicità e di magia a cui appartiene una chiesa romanica, persa tra i campi del Minho; o le *favelas* nate dalla miseria; o la casa di Luís Barragán; o un monte alenteiano che nessuno conosce, o i grattacieli di New York mai studiati; o la casa di Tzara di Loos; o il Cortile Rosso di Fernando Távora. Opere ugualmente d'Autore”³⁴ .

Il rifarsi di Siza alla lezione tavoriana è stato un rifarsi alla architettura tradizionale del Portogallo e si è catalogata tale influenza come il carattere di una sua prima fase, poi superata, ma la citazione ora riportata indica come la lezione che Siza apprende, e sarebbe forse più giusto dire condivide con Távora, va oltre i risultati dell'*Inquerito* (1955) sulla architettura popolare portoghese, e si spinge, temporalmente, ben al di là delle prime architetture in cui la tradizione costruttiva locale è chiaramente visibile.

Nelle opere di Siza sembra più importante il concetto di relazione che si stabilisce tra le cose, piuttosto che le cose stesse, il che permette di capire come il dato identificativo delle sue architetture non sia sicuramente di natura formale o funzionale, ma di carattere “relazionale”. Siza ammette l'influenza di Távora affermando che avendo goduto dei suoi insegnamenti prima come professore, poi come architetto, avendo iniziato a lavorare con lui, e poi con lui ha mantenuto rapporti di amicizia, afferma :” Questo mi ha dato la possibilità di ascoltare le sue idee in merito alla storia, alla modernità, alle relazioni e di osservare le sue opere da vicino”.

³⁴ A. SIZA, *Scritti di architettura*, Skira, Milano 1997.

La necessità di studiare l'Architettura vernacolare non come una 'operazione archeologica, alla ricerca degli elementi della casa antica alla portoghese, da copiare o riprodurre nelle nuove costruzioni, ma analizzando le condizioni che hanno generato e sviluppato l'architettura spontanea del paese, per trarre da essa i valori essenziali “di coerenza, di serietà, di economia, di ingegno, di funzionamento, di bellezza, dei modi con cui si impiegarono i materiali e come questi hanno soddisfatto le necessità del momento” (Fernando Távora).

Il concetto del luogo accomuna, se pure in maniera differente gli esponenti della Scuola di Porto, è molto chiara e figurativa l'espressione di Távora che immagina come la sua opera si “siede a terra”, quindi il contatto col terreno, e se è possibile riconoscere in questa *scuola* una capacità comune, è quella di saper sempre e comunque sistemare il progetto nel lotto nella maniera ottimale, questo è unanimamente riconosciuto come un insegnamento di Távora.

Una critica la si potrebbe sollevare verso i contemporanei “archistar”, ossia quella nicchia di privilegiati architetti, che con chirurgica ciclicità vincono concorsi internazionali e progettano senza neppure recarsi sul luogo, il contesto non è assolutamente esaminato, vi è la negazione del luogo, perché prevale la forma, la pelle del progetto, che andrà a rinvigorire il contesto, precedentemente privo di significato.

La straordinarietà di questa “Scuola portoghese” è di avere una conoscenza specifica del luogo, archeologica, e di avere costruito

secondo il principio tavoriano per cui “più è particolare, più è generale”, Távora raccontando il suo metodo progettuale dice: “Quando io ho un progetto non mi metto al tavolo da disegno, ma vado sul luogo e comincio a guardarlo e a capire quanto progetto può sostenere”.

Altro elemento strettamente connesso col luogo è lo spazio, ossia il modo di pensarlo, prefigurarlo e quindi costruirlo, ma vi è un modo sicuro per cogliere una profonda differenza nella attitudine di fondo che i tre hanno nei confronti della architettura: osservare gli schizzi di ideazione del progetto.

Fernando Távora abbandona assai presto l'uso della prospettiva, sulla pianta riporta comunque anche le linee dei percorsi possibili all'interno dello spazio. Ma la specifica ricerca architettonica tavoriana si sviluppa disegnando pianta e sezione, o più esattamente immaginando uno spazio in pianta e rendendolo via via più complesso sulla scorta di considerazioni riguardanti i possibili movimenti all'interno di quello spazio, articolandolo in base a considerazioni legate alle circostanze di tempo, luogo, ed esperienza; uno spazio che diviene sempre più complesso e muta di identità con il procedere del progetto, controllato mediante la sezione e costantemente valutato, grazie a una compresenza di diverse scale di rappresentazione sullo stesso foglio, anche negli aspetti costruttivi complessivi e di dettaglio.

Negli schizzi di Siza, la capacità tavoriana di pensare la complessità del movimento e del tempo in pianta e sezione, con una astrazione che vuole

rendere il progetto più aderente alla realtà non imbrigliandola in una raffigurazione realistica, viene trasportata nuovamente nel disegno prospettico, liberato dalla sua natura di controllo dello spazio e trasformato in una indagine percettiva preliminare all'atto architettonico.

L'atteggiamento di Souto Moura risente dell'influenza, o forse si dovrebbe dire dell'esempio, dell'uno e dell'altro, aggiungendovi attitudini del tutto personali. Da un lato sembra non accogliere l'ipotesi anti-moderna tavoriana di un progetto che procede senza prefigurare una forma, in piena coerenza, del resto, con una sostanziale elezione dei linguaggi contemporanei, quale sistema di riferimento per la propria ricerca linguistica. Le architetture di Souto de Moura nascono per lo più da schizzi prospettici che fissano immediatamente, e con estrema nettezza, una identità figurativa complessiva dell'edificio e del luogo.

Lo spazio inteso quindi in chiave dinamica dove il movimento è strettamente connesso alla vita, perché uno spazio è doppiamente vissuto sia per il naturale incedere del tempo, sia perché abitato.

La forma è il risultato del vivere, non è un contenitore dove poi, casomai, si svolgerà una vita: Souto de Moura dice che non riesce a iniziare a progettare un edificio se non pensa che quello sia la sua casa.

“Una forma reale presuppone una vita reale. Ma non una vita già stata, e neppure pensata. Qui sta il criterio. Noi non valutiamo il risultato, ma il principio del processo di formazione. Proprio da qui si vede se la forma è stata trovata a partire dalla vita o per amore di se stessa. Per questo

motivo il processo di formazione é per me cosi importante. La vita é per noi decisiva. Nella sua totale pienezza, nelle sue relazioni spirituali e materiali... Noi vogliamo aprirci alla vita e vogliamo coglierla.” (Mies van der Rohe).

Un'autonomia inventiva guida i suoi lavori, eseguiti senza alcun timore legato alla contrapposizione tra esistente e nuovo. La volontà di individuare una “regola architettonica” pervade tutti i suoi progetti dove si sperimenta di volta in volta il dettaglio tecnico, la soluzione impiantistica, la modellazione spaziale; quest'ultima peraltro delinea architetture talora introverse, talora tese verso la penetrabilità visiva, rigidamente squadrate o vorticosamente plastiche. Mai però la chirurgica precisione progettuale si perde nell'arbitrio formale o nella gestualità linguistica.

Se la rilettura degli stilemi miesiani, tanto chiara nel progetto per la Torre Burgo a Porto in cui si realizza solo ciò che è necessario, ha inizialmente influenzato le architetture di Souto De Moura, bisogna ammettere che l'atonicità dell'edificio museale di Bragança rimanda in modo ben più palese a un antico monito loosiano. Pertanto questo genere di architettura che già si condensava al di là dell'involucro finisce per rifiutare totalmente quell'esteriorità.

Per leggere meglio l'architettura di Siza, bisogna osservare i suoi schizzi, che raccolgono le intenzioni dell'architetto prima del progetto, forse risultano più chiarificatori gli schizzi che le foto delle sue architetture.

Tàvora sosteneva che i disegni di Alvaro Siza erano belli, chiari ed intelligenti, diceva che disegnava come un angelo.

I caratteri chiari di questa *Scuola*, iniziano a delinearsi come relazione col contesto e estremo rispetto per il luogo, semplicità formale e armonia nel rapporto tra vuoto e pieno.

ALVARO SIZA: EQUILIBRIO E MISURA

Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira nasce nella città di Matosinhos, nei pressi di Oporto, agli inizi degli anni trenta, il 25 giugno del 1933 e si laurea in Architettura nel 1955.

Ciò che caratterizza il suo modo di avvicinarsi ad un progetto è la distanza nei confronti dei codici e delle abitudini della sua professione.

La lentezza relativa alle sue decisioni deriva in realtà dagli innumerevoli aspetti di cui tiene conto nei suoi studi, problemi che esamina pazientemente prima di prendere le sue decisioni e di trovarvi una soluzione. L'evoluzione di un progetto parte dalla riduzione all'essenziale per arrivare a un approccio graduale della sostanza. A questo proposito Siza afferma: “ l'apprendistato dell'architettura implica un allargamento dei riferimenti”³⁵.

Il risultato, espressione stessa dei suoi disegni scaturisce da una sottile selezione degli aspetti trattati, poi fissati e infine espressi in un

³⁵ A. SIZA, *Immaginare l'evidenza*, Edizioni Laterza, Bari 1998.

linguaggio semplice, ma pur sempre incisivo, che è la conclusione di un processo di deduzione a volte molto lungo.

Il risultato si libera e rivela l'essenziale delle condizioni del progetto, lasciando allo stesso tempo esprimere delle raffinatezze che ne fanno un'architettura delicata e colta e che rinviano ai diversi aspetti presi in considerazione. Lo storico e critico Kenneth Frampton parla giustamente di una sintassi Loosiana³⁶ che diventa parte integrante dell'architettura di Siza che si appoggia sull'espressione del "quasi niente" divenutagli così cara dall'esperienza fatta tra il programma S.A.A.L., nel 1973.

Questa data si rivela comunque determinante nella percezione che Alvaro Siza ha dei bisogni dell'essere umano, una percezione che –come egli stesso dice- ha generato in lui un profondo cambiamento di atteggiamento nella vita. Se in questa esperienza si può ritrovare un'evoluzione della sua architettura, ciò non è dovuto a un cambiamento formale, ma piuttosto alla profonda trasformazione della sua visione di un modo di vita.

Non vi è dubbio che l'anno 1974 segnò profondamente Alvaro Siza, la caduta del regime salazarista con la "Rivoluzione dei garofani" è un momento storico importante per il Portogallo.

Da questo momento la sua architettura, sebbene segnata da un'intima conoscenza del repertorio moderno, si rifiuta di proporre modelli nuovi e non tiene più conto se non indirettamente, dei linguaggi convenzionali, riconducendo piuttosto la sua coerenza alla continuità rispetto al contesto



- 1. Ristorante Boa Nova – A. Siza



- 2. Ristorante Boa Nova – A. Siza

³⁶ K. FRAMPTON, *Alvaro Siza: Tutte le opere*, Edizioni Electa, Milano 1999.

politico ed economico. La conseguenza di questo impegno sociale per un'architettura di qualità accessibile a tutti e per l'allargamento della nozione dell'edilizia e il suo perseverare nell'originalità, giustifica pienamente l'interesse della critica per l'opera sempre rinnovata di Alvaro Siza.

Un altro aspetto importante del lavoro di Siza si fonda sul senso del concreto che egli conferisce all'architettura, un'architettura convenzionale, elaborata, basata su una forte tradizione artigianale e radicata nella "cultura della terra" nella "cultura della sua terra natale" il Nord del Portogallo. Un senso che ha portato Siza a sviluppare la nozione del realismo legata, come egli stesso precisa alle condizioni oggettive dell'architettura. Come evidenzia a giusto titolo Nuno Portas, Siza coltiva un atteggiamento opposto a quello di molti dei suoi colleghi che considerano il futuro come il terreno di una ricerca visionaria.

Siza al contrario considera il futuro a partire dalla realtà presente egli cerca di risolvere le contraddizioni riferendosi ai fatti quotidiani, come se la sua percezione della realtà rifiutasse l'estrapolazione e cercasse di liberarsi da tutte le illusioni. L'oggetto centrale delle sue preoccupazioni e del suo interesse resta sempre la realtà concreta, nell'idea di "riscoprire la singolarità delle cose evidenti" (Siza) da cui la riserva e lo scetticismo nei confronti dell'idealismo.

. Siza afferma “che bisogna tener conto di tutto ciò che esiste [...]perché non si può escludere niente dalla realtà. Tutti gli aspetti della realtà in opera dovrebbero essere integrati nel progetto”³⁷.

Diplomatosi alla scuola delle Belle Arti di Porto, Alvaro Siza prese nota della tendenza artistica del realismo nell'arte, specialmente quella sviluppata in Francia in risposta al clima culturale e politico dell'insurrezione del 1848. Questo realismo, che mirava a percepire meglio una realtà sociale, fu per Siza ed i suoi colleghi che avevano subito l'oppressione del fascismo di Salazar un vero punto di riferimento nella reazione alla politica al potere in Portogallo. Da qui il loro interesse per un'architettura impegnata e fortemente sentita in un periodo storico politicamente molto agitato. Siza fu uno dei pochi superstiti della rivoluzione dei garofani ad approfondire questo principio e a riportarlo in maniera convincente all'architettura per renderlo accessibile a tutti gli strati della società e questo gli assicurò il successo. L'autenticità del suo metodo ha convinto, nel corso degli anni, la maggior parte dei critici e degli storici dell'architettura.

Non c'è alcun dubbio, Siza difende la posizione etica di un'arte che trascende l'architettura stessa e trae origine dal suo interesse per la storia dello sviluppo del suo paese a partire dal 1930 e dalla sua partecipazione attiva al rafforzamento di una politica democratica dell'edilizia. Per capire meglio questo fenomeno bisogna tener conto di diversi fattori che hanno favorito lo sviluppo di un'architettura originale nel Nord del

³⁷ Intervista ad Alvaro Siza in AMC n°44, Parigi 1978.

Portogallo. Innanzitutto, la situazione politica fece emergere un movimento culturale di opposizione, una specificità ed un particolarismo tipico della ricerca architettonica locale, che si può considerare endemico alla scuola di Porto. Quest'ultima si sviluppò in maniera indipendente rispetto al potere ufficiale, che all'epoca si concentrava unicamente su Lisbona e che tenne Porto metodicamente in disparte preferendo favorire, fino agli anni '60, una costituzione centralizzante ed autoritaria. I grandi cantieri, le opere pubbliche, i centri di ricerca furono tutti concentrati nella capitale dove si trovavano anche i grandi gruppi d'interesse economico. Il Nord del Portogallo doveva contendersi le commesse minori, provenienti generalmente da clienti privati, come quelle che caratterizzavano i lavori realizzati da Siza tra il 1952 e l'inizio del suo riconoscimento internazionale negli anni '80.

Il fatto di essere sistematicamente messi da parte stimolò, in questa regione del Nord, la ricerca di soluzioni alternative in contrasto con l'architettura monumentale di tipo franchista e con le correnti internazionali al servizio del capitalismo speculativo.

Tra gli anni '50 e '60 un gruppo di architetti di Porto si ordinò sotto la direzione di Carlos Ramos, che era allora direttore della scuola di Belle Arti che frequentava Siza come aspirante artista, e di Fernando Tavòra, architetto e futuro maestro di Siza. Alvaro Siza passò diversi anni nell'atelier di quest'ultimo, che gli diede la base della sua formazione professionale. I modelli discussi in quel periodo s'ispiravano in parte all'Italia e all'interesse per le riviste di architettura di questo paese.

Grazie ad esse i portoghesi conobbero, tra gli altri, il movimento del neorealismo che implicava un'architettura artigianale e che rappresentava per la scuola di Porto un'alternativa basata sulla ricerca collettiva di un'espressione democratica agli antipodi rispetto alla retorica ufficiale. Ma l'ispirazione venne anche dai paesi del Nord Europa all'ora guidati da governi socialdemocratici che dedicavano grande interesse all'habitat sociale.

Fu di grande impatto per Siza il movimento dell'architettura organica, e specialmente i lavori di Alvar Aalto, infatti egli apparve ai gruppi riuniti intorno alla scuola di Porto come l'espressione di una libertà particolarmente attraente, un modello che esaltava il rispetto del paesaggio e la valorizzazione di un artigiano di qualità. Il riferimento ad

Aalto è effettivamente sintomatico della dinamizzazione del percorso di alcune opere di Siza, come per esempio la realizzazione della filiale della banca Borges & Irmao a Villa do Conde (1974) con le curve del soffitto che si rivelano complementari dell'ottogonalità del volume interno, specialmente nel rapporto tra il preesistente e la presenza architettonica, ma anche nel trattamento, particolarmente complesso, degli spazi. Sebbene si sostenga che Siza non sia un intellettuale egli ha assimilato, più di qualunque altro architetto il senso "Aaltiano" della concezione dell'architettura. Il cosiddetto stile folkloristico dei villaggi vacanza che invasero allora la costa atlantica nel sud del paese fu un altro oggetto di polemica tra il potere l'Ordine degli Architetti e la Scuola di Porto. Quest'ultima oppose a questa tendenza di cattivo gusto la



_ 3. Fondazione Iberê Camargo – Porto Alegre, Brasile. – A. Siza

concezione intelligente di un'architettura popolare curata, nella grande tradizione dell'edilizia portoghese.

La crisi del monumentale stile ufficiale dell'architettura razionalista internazionalista al servizio della speculazione immobiliare che imperversava nel suo paese, obbligarono il gruppo della Scuola di Porto a cercare una terza via. Fu però uno studio ordinato dalla sede centrale dell'Ordine Nazionale degli Architetti portoghesi di Lisbona a costituire la base di tale alternativa. Questo studio aveva l'obiettivo di riavviare una forte identità nazionale per associarla in seguito alla politica del potere in carica, facendo considerare le costruzioni popolari come altrettante testimonianze della qualità dell'edilizia tradizionale del paese. Fu Tavòra a condurre questa ricerca nella provincia di Minho. Il risultato fu pubblicato in un'opera straordinaria molto diffusa in Portogallo. Se Tavòra venne incluso nel gruppo ufficialmente incaricato dallo Stato di una parte di questa ricerca fu perché aveva pubblicato, a sue spese nel 1947 un opuscolo intitolato “ il problema della mia casa portoghese”, che fu notato ed in seguito ripreso nel 1961 nella rivista ufficiale *Arquitettura*; il testo insisteva sulla necessità di uno studio approfondito sulla casa portoghese e “ il suo uso in quanto fattore propulsivo dello sviluppo della nuova architettura”³⁸. La scuola di Porto intraprese dunque questo compito e Alvaro Siza vi si associò.

Uno degli aspetti più discussi dell'opera di Siza resta l'interpretazione del suo approccio artistico e della sua integrazione nell'architettura.



_ 4. Fondazione Ibere Camargo – Porto Alegre, Brasile – A. Siza

³⁸ F. TAVORA, *O problema da casa Portuguesa*, Cadernos de Arquitectura nº 1, Lisbona 1947.

Alcuni hanno difficoltà ad ammettere in quanto osservatori, critici o storici, questa vocazione artistica dell'architetto, poiché concepiscono l'arte come un campo legato piuttosto ai sentimenti sebbene il termine arte benefici comunque di un preconcetto positivo. Questi separano ancora oggi le arti minori, vale a dire quelle decorative, dalle arti maggiori, tra cui , naturalmente, l'architettura. Coloro che giudicano l'architettura partendo da un timore dell'arte legato all'edilizia formale, la concepiscono come l'elemento fondamentale di un'esperienza estetica che opera attraverso il linguaggio.

La specificità di quest'esperienza estetica si fa attraverso l'analisi linguistica del suo proprio campo. Vista sotto questa angolatura, ogni tipo di architettura implica una parte artistica. Questa logica, proveniente dall'analisi semiotica, non svela molto sul modo di praticare l'edilizia formale. Afferma invece la razionalità di tale procedimento. In Alvaro Siza, la sensibilità estetica si è evoluta durante tutto il suo percorso. Ci sono però due elementi facilmente identificabili: uno è storiografico punteggiato da richiami ai lavori dei maestri del movimento moderno, come Adolf Loos e Alvar Aalto ,già citati, ma anche Ernst May, Bruno Taut, Erich Mendelsohn o J.J. P. Oud, insieme a richiami al razionalismo italiano dei Figini, Pollini, Terragni. Siza stesso afferma che è difficile inventare in architettura che quasi tutto è stato già detto, disegnato, e perfino costruito, e che si può solo reinterpretare l'esistente adattandolo alle condizioni particolari del luogo, della cultura o dell'ambiente sociale, integrandolo nella stratificazione che la storia mette a nostra



5. Ville sull'isola di Maiorca – A. Siza

disposizione. L'obiettivo confessato di Siza è la trasmutazione della realtà per adattarla a queste nuove circostanze. Siza vuole così iscriversi nel corso della storia. Se include citazioni o altri richiami storici, non cede mai all'adattamento di un genere, di uno stile, o al recupero di una scrittura. L'altro aspetto che si può rilevare è il montaggio dei generi, o montaggio divenuto più sintetico con gli anni, più sistematico, che a prima vista può apparire meno libero, ma che, ad un secondo sguardo, si rivela in realtà meglio differenziato e più ricco di variazioni e di scoperte formali. Questi dettagli sono spesso paragonati ai punti di giuntura dei corpi di una costruzione, le aggiunte sono delle trovate personali, degli intrecci di spazi o scale poste agli angoli degli edifici con una rotazione di 30 o 45 gradi rispetto alla facciata. Siza lavora con " il quasi dritto" o "il leggermente curvo" che conferiscono una forte tensione all'insieme dei corpi di fabbrica, delle piccole anomalie geometriche che possono a volte sembrare un po' irritanti, ma mirano sempre a rivolgere lo sguardo verso punto, preciso che rivela, per esempio, un'apertura sul paesaggio. Siza applica questo metodo a tutti i suoi progetti dai più piccoli in aree periferiche come per esempio il monumento al poeta Antonio Nobre (1967), ai più complessi in ambiente urbano, e perfino alla ricostruzione della zona del Chiado a Lisbona, cominciata nel 1988. Questo gioco di rinvii continuo tra le condizioni esogene legate al luogo, alla sua storia, ai rapporti sociali e alla natura endogena del progetto diviene l'oggetto di una sperimentazione persistente. Siza è inoltre considerato un grande disegnatore. Il disegno resta un monumento

artistico fondamentale nell'approccio artistico all'architettura per Siza, un progetto comincia sempre con una visita dei luoghi dove sorgerà l'edificio, quindi con veloci schizzi e annotazioni in uno dei suoi famosi quaderni neri che porta sempre con se. Ma Siza è molto apprezzato per i suoi ritratti, i suoi paesaggi e le sue illustrazioni metaforiche. Grandi musei posseggono i suoi disegni, che fanno anche parte di numerose collezioni private e spesso sono pubblicati.

Un'intuitività, che nel disegno trova il suo sfogo: rapide incisioni di «una scrittura automatica», a volte nevrotica, sismografica; come una Penelope sfila e reintesse le linee di forza dei luoghi operando la lettura di una sorta di linguaggio muto, poi decodificato e fatto proprio, e successivamente parlato, con l'architettura, giammai per esprimere cose già dette o narrate, ma per rispondere dialetticamente a cose non dette o mai raccontate. Linee di forza tra edificio e intorno che divengono così solidificazioni temporali di un processo perpetuo tra osservazione e immaginazione, concretate in percorsi, stanze, muri, pensiline, tutti elementi di nuove topografie atte a rompere, sottovoce, il silenzio dei luoghi.

Lavorando sulla matrice psicologica dello spazio, propria della modernità (mi riferisco ad Aalto, Wright, LeCorbusier), sulla sua percezione visiva, riacquista importanza fondamentale la rappresentazione –il disegno– quale mezzo di controllo e ideazione. Il gaio errare diventa allora un percorrere le proprie architetture: le parallele si spezzano, diventano convergenti o divergenti; le prospettive si forzano, le viste si corrugano,

si dipanano, si recidono; le ortogonali si contraddicono; famiglie di segni crescono e si dispiegano marcando ambiguità di un movimento ludico e ironico; poi, su un muro si apre una finestra: un quadro di paesaggio che prelude a una pausa di questo contorcersi, ma è solo apparente; il ventre dell'“animale” si apre e diventa luogo di accumulo delle tensioni esterne che, tirate violentemente all'interno, rialimentano l'irrequietezza di linee e superfici. Sempre all'interno della disciplina, costruendo e pensando architettura con l'architettura, Siza si avvale di esperienze visuali mutate direttamente dalle avanguardie cubiste, delle quali non si limita a manipolarne le immagini ma a trasporne i metodi di scomposizione temporale dello spazio. I banchi Pinto & Sotto Mayor, Borges & Irmão, la Fondazione Serralves, la scuola di Oporto, il museo di Santiago, sono tutte variazioni di un tema che guarda indietro, alla classicità, alla sua spazialità anisotropa che genera diversi livelli di complessità. Ancora moderno e ancora precursore, Siza guarda da lontano la decostruzione, ma solo se analizziamo, a posteriori, i risultati.

Benché alcune opere di questa corrente potrebbero sembrare un'esplorazione al limite del metodo appena descritto, l'architetto portoghese si distingue per la sua parsimonia, per «l'economia de mezzi espressivi», senza dimenticare la sua alterità sia rispetto a una matrice letteraria dell'architettura, sia riguardo una sua compromissione sociale, perché «risposta a un problema concreto», puro fatto plastico.

Attraverso aggregazioni irregolari, Siza “incastra” gli spazi gli uni dentro gli altri, spesso a partire da un sistema di assi visuali che s'intrecciano

dando accesso a spazi interni suddivisi. La sua arte di congiungere gli spazi rimane ineguagliata. Se vi si possono cogliere dei richiami ad un modernismo ridisegnato e variato, è in realtà un arricchimento dello stile moderno che tiene conto di gran parte dei movimenti del XX secolo.

Siza protrae questa modernità portandola verso altri orizzonti rispetto a quelli già noti e praticati in quel momento. Tutti i suoi interventi sono altamente artistici ed hanno grande forza plastica ed è questa che porta Kenneth Frampton a dire che Siza possiede “ l’arte di conservare l’equilibrio tra la vitalità figurativa e la regolarità normativa”. Ci si può in definitiva chiedere se l’entrata di Siza alla scuola di Belle Arti di Porto e il sogno che l’animò durante tutto il suo percorso artistico, parallelamente alla sua passione per la realtà costruita e il suo impatto sulla pratica sociale che l’arte pura non può assicurare, si è radicato in lui abbastanza in profondità da portarlo a diventare un “plastico architetto” piuttosto che un “architetto plastico”. D’altronde Siza apprezza questo termine anche se non lo confessa apertamente nella segreta speranza di poter un giorno consacrarsi interamente alla scultura, una disciplina alla quale aspira da più di cinquant’anni. Siza pur essendo stato insignito dei premi più importanti ed è ampiamente riconosciuto dalla critica, non si reputa un *archistar*. Le sue architetture non sono delle sculture abitabili, forme pure che inglobano delle funzioni.

La ricerca di una terza via da parte della Scuola di Porto ha dato i suoi frutti fino ad ottenere il riconoscimento da parte dei paesi esteri del ritorno dello Stato portoghese verso la democrazia, il che giustifica

pienamente una ricerca d'identità rispetto alle tradizioni locali. Raggiunto tale obiettivo, in conseguenza della mancanza di stimoli che seguì in materia di bisogni collettivi nell'architettura come in altri campi, apparvero le firme individuali, sintomatiche di una professione ripiegata su se stessa che si esprime indipendentemente da ogni relazione tra l'evoluzione e il contesto sociale di una regione. A questo proposito occorre ricordare il lavoro considerevole che Siza realizzò con i suoi progetti per la S.A.A.L., che lo portò a distanziarsi dalla ricerca d'integrazione degli elementi provenienti dalla tradizione vernacolare locale per favorire un certo razionalismo indispensabile al risparmio di mezzi richiesto da questo programma di HLM, ma legato anche alla volontà di comporre un linguaggio che gli abitanti dei luoghi in questione potessero, allo stesso tempo, comprendere ed apprezzare. Questa partecipazione degli abitanti al programma della S.A.A.L., che comportava un duro e apprendistato di ascolto, di comprensione e di riconoscimento delle problematiche del sotto-proletariato, portò Siza verso una doppia modifica del punto di vista esistenziale da un lato, di natura architettonica dall'altro. Questa esperienza inedita, unita all'uso di un metodo di gestione dei progetti già confermato, costituì una svolta nel suo approccio all'architettura. In maniera un po' anacronistica, Siza s'ispirò tuttavia alle case private costruite per la borghesia locale. Seppe trasformare quest'incarichi in una sorta di laboratorio sperimentale, deducendone un certo numero di ipotesi chiave per affermare un metodo che in seguito, diede i suoi frutti in progetti di edifici collettivi. Fu tale la

speranza nata dalla rivoluzione del 1974 degli architetti militanti e politicamente impegnati, che si rilevarono i più capaci nel dialogo con il sotto-proletariato urbano. Siza fu tra di loro non solo il più disponibile, ma anche il più preparato ad integrare questa nuova realtà nel suo metodo di lavoro. Utilizzò per esempio gli spazi vuoti frammentati a San Victor de Porto per costruire tutta una serie di alloggi, seguendo parallelamente il processo di rialloggiamento progressivo degli abitanti. San Victor divenne così sinonimo del “ saper costruire con i resti”. Per ragioni economiche, Siza integrò nella sua architettura di San Victor tutte le vestige disponibili sul posto come per esempio i muri di sostegno o le fondamenta in parte demolite, legando i frammenti e le nuove costruzioni. L’incontro di queste due realtà contrapposte, che risponde alla necessità dell’alloggio sociale ed a quello della stratificazione della storia urbana scritta sul terreno, genera un’ estetica specifica: “ laddove s’incontrano, nasce la poesia”.

Il complesso di Bouça è un altro vero e proprio modello di un eccellente architettura, realizzata seguendo le condizioni di un programma S.A.A.L. nell’ambito di un quartiere situato al centro stesso di Porto. Iniziato nel 1975 con lo statuto di HLM, questo cantiere fu terminato solo nel 2006, dopo una lunga interruzione.

UN ALTROVE PARALLELO: ALCINO SOUTINHO

Il dibattito sull'architettura portoghese è strettamente legato alle vicende politiche e socio economiche che hanno coinvolto il Portogallo fino alla "Rivoluzione dei garofani" del 25 aprile 1974.

Negli anni '40 l'architettura portoghese è divisa tra lo stile monumentale ed autocelebrativo di regime e il funzionalismo internazionale, in tal senso è fondamentale l'attività del O.D.A.M. (Organizzazione degli architetti moderni), che sottolinea l'arretratezza strutturale in cui versa il Portogallo, opponendosi allo stile di regime ed aprendosi alle novità architettoniche provenienti dall'estero. Tra le attività dell'organizzazione vale la pena menzionare la pubblicazione della Carta di Atene in portoghese e l'aver favorito la collaborazione tra architetti di Lisbona, capitale del regime, e la periferica Oporto. E' in questo fermento che nasce l'idea dell' *Inquerito*.

La pubblicazione con il titolo "Arquitectura Popular em Portugal" descrive il lavoro fatto da un gruppo di giovani architetti portoghesi, di formazione razionalista, che documentano il patrimonio culturale anonimo e spontaneo. L'*Inquerito* stimola l'attitudine al confronto, carattere tipico della "Scuola di Porto", ed in qualche modo rappresenta l'inizio di un nuovo concetto di fare architettura, che contraddistinguerà l'opera di Távora, Soutinho, Siza e molti altri architetti delle generazioni successive.

Iniziano ad aumentare le suggestioni provenienti dalla produzione architettonica internazionale: Alvar Aalto e la sua Finlandia, periferica

quanto il Portogallo rispetto all'Europa; la lontana Olanda; la vicina Spagna; l'architettura anglosassone e quella italiana, attraverso le riviste La Casa Bella e Zodiac. Le pubblicazioni Binario e Arquitectura, a partire dal 1957, favoriscono la divulgazione e la selezione critica delle principali opere di architettura portoghese e straniera.

Il X congresso UIA di Rabat del 1951, il CIAM 8 di Hoddesdon dello stesso anno, rappresentano le più importanti occasioni di apertura del paese rompendo progressivamente l'isolamento culturale determinato dal regime.

E' in questo contesto che Alcino Soutinho si forma alla Scuola di Belle Arti e nel frattempo collabora, tra il 1954 ed il 1964, tra gli altri, con Januario Godinho, Arménio Losa e Fernando Távora. Nel 1961, durante il suo primo viaggio in Italia conosce Albini, Gardella, Belgiojoso, Rogers, Nervi. La pratica del progettare e del costruire secondo 'realtà', il controllo della sintesi progettuale attraverso il rigoroso disegno, la sperimentazione e manipolazione dei modelli del 'modernismo eroico', il viaggio come occasione di scoperta e conquista, attitudine tutta portoghese, di nuove fonti di ispirazione sono subito gli aspetti più significativi del "fare" architettura di Alcino Soutinho per il quale l'uomo resta, comunque, punto di partenza e punto di arrivo. Lui stesso evidenzierà l'importanza dell' "attenzione alla realtà del luogo, ai suoi aspetti socioeconomici, culturali, tecnologici, ma soprattutto alla realtà degli uomini perché l'architettura deve contribuire alla loro felicità", intendendo l'architettura come "processo globale riferito ad una realtà da

studiare e trasformare, processo dialettico tra idea, di cui valutare continuamente le potenzialità, e sua materializzazione fondata su una rigorosa coscienza tecnica. Lo sviluppo di una ipotesi di forma è parte integrante di questo processo che progressivamente ingloba la realtà”³⁹.

Nel 1972, Alcino Soutinho comincia la sua attività di insegnante presso la Scuola di Belle Arti, e parallelamente prosegue la sua attività professionale, al punto che insegnamento e professione diventano campi d’azione complementari di un’attività che mira ad approfondire l’indagine disciplinare e a garantire durabilità e trasmissibilità dei suoi contenuti.

Fondamentale risulta la sua partecipazione all’esperienza SAAL, il Servizio Ambulatorio di Appoggio Locale. Si trattava di risolvere, dopo la “Rivoluzione dei garofani”, il grave problema della casa per le persone, proletari e sottoproletari, che fino ad allora avevano abitato nelle Ilhas (isole), insediamenti costruiti, a seguito della massiccia inurbazione industriale, tra Ottocento e Novecento, nel centro della città, alle spalle delle case padronali, occupando lo spazio libero dello stretto lotto gotico. Diretti dall’architetto Nuno Portas, divenuto Ministro della Casa del nuovo governo, riuniti in Brigate tecniche, architetti (tra cui Soutinho, Siza, Ramalho, Tavares) e studenti (tra cui Dias e Souto de Moura) rispondono ad una necessità collettiva, si prestano a servire una realtà sociale agitata. L’esperienza SAAL, un po’ come l’ Inquerito, diventa formativa per la pratica professionale degli architetti portoghesi, ancora

³⁹ A. SOUTINHO, *L’architettura della realtà*, conferenza tenuta da Alcino Soutinho al Castello Svevo di Bari nel Settembre 1994.

una volta il principio della collaborazione e la vocazione ad ascoltare l'altro, ci si confronta con la realtà degli uomini, si persegue la pratica del “pensare spartano, dell’immaginare senza fantasia per non incorrere nella tentazione dell’eccesso”.

Relazioni morfologiche tra città e nuovi interventi, indagine tipologica sulle ilhas e sui modelli residenziali del Movimento moderno, massima economia e semplicità di realizzazione orientano il lavoro degli architetti.

L’opera realizzata testimonia la volontà di affermare un ordine formale alla regola urbanistica contro l’arbitrarietà dell’espansione urbana.

Quando il processo SAAL si arresta, molti degli architetti “impegnati” subiscono l’ostilità del potere e della committenza pubblica che segue alla rivoluzione interrotta. Nel corso degli anni Ottanta, infatti l’attività degli architetti appare poco legata alle grandi iniziative immobiliari private che riguardano il terziario urbano e l’edilizia residenziale. Tuttora sono le imprese immobiliari a modificare il paesaggio urbano con interventi a grande scala.

Il rapporto con la città, e l’alterazione dello scenario urbano è per Soutinho “atto di grande responsabilità, accresciuta per l’attenzione che inevitabilmente l’architettura d’autore suscita e dalla quale non può esimersi”. La casa individuale rappresenta l’occasione privilegiata che si offre agli architetti per la sperimentazione di un linguaggio indipendente dalla politica culturale del regime e libero dai vincoli economici dell’edilizia pubblica e dall’ombra dell’immaginario folcloristico medio-borghese.

“La semantizzazione di un edificio è condizione imprescindibile per il suo valore artistico... Succede che alcuni edifici, col passare degli anni, perdano la propria capacità comunicativa. La decodificazione diventa possibile solo ricorrendo alla storia e all’ archeologia. E’ ciò che accade ai *dolmen*, ai *menir* ad altre costruzioni preistoriche o agli esempi più vicini a noi ancora vivi: i granai del Miho (*espigueiros*) o i loro ‘fratelli’ galiziani, gli *horreos*. Queste costruzioni, sollevate su veri e propri *pilotis*, immagini di involontaria modernità, possono essere considerate, da un osservatore ignaro della loro origine strettamente funzionale, come cappelle, sarcofagi o templi di chissà quale strano culto. Lo stesso si potrà dire, un giorno, di edifici ‘meccanici’, come per esempio mulini, funicolari, padiglioni, cisterne d’acqua, e dell’architettura industriale in genere...I programmi delle scuole di architettura si dedicano all’insegnamento dell’arte del costruire, ma raramente si occupano della costruzione architettonica quale mezzo di comunicazione di significati simbolici, metaforici, o pubblicitari”⁴⁰.

Il percorso progettuale di Alcino Soutinho si può definire come un percorso compiuto con equilibrio e caratterizzato da una “poetica dell’operare”. Una poetica dell’operare che si situa tra la poetica dell’etica di Tàvora e la poetica dell’invenzione di Siza. L’architettura di Soutinho si esprime nel e per il pluralismo della sfaccettata evoluzione dell’architettura contemporanea. Indifferente alla precarietà dello stile, si apre, di opera in opera, a nuove scale, nuovi linguaggi, nuovi contenuti,

⁴⁰ A. SOUTINHO, *A linguagem da arquitetura*, in *Materialis de construção*, n°12, 1986.

indifferentemente ai vincoli della continuità, ma non a quelli del modo di operare: il gesto pittorico, scultoreo nella costruzione volumetrica, nel profilo degli edificati, nella plasticità degli spazi, nella modellazione delle superfici, delle aperture, della luce e nel colore.

“Per Fernando Tàvora, l’atto artistico è espressione di intima solidarietà tra il paesaggio e la ragione artificiale del tempo: conservare e costruire sono momenti di uno stesso metodo. Nella trasformazione degli edifici, garante della vita stessa è il rispetto per l’identità architettonica, che va continuata e rinnovata...Il futuro dell’architettura si misura sulla capacità di trasgredire ai misteri della concezione della durata del suo farsi. Concepire è atto di circostanza che poi deve evolversi come poetica dell’etica. In Alvaro Siza la circostanza è anche il punto di partenza del processo del disegno. Il nuovo deve fare eco al momento in cui si costruisce, ma è necessario dotare il disegno della riflessione e dell’intima certezza che le trasformazioni, basate sull’ambiente, siano serene, delicate, atemporali. Il progetto è sintesi misurata di libertà e di ordine ...Risultato poetico dell’invenzione, l’architettura di Alvaro Siza si rende autonoma dal reale e, contemporaneamente, ritrae il reale. Reale e invenzione sono le regole di una dialettica di comunicazione e di conflitto che, strutturando l’opera, legittimano il manifesto. A volte autoritario e brutale, poco adattabile alle esigenze d’uso come conviene ad un manifesto, tuttavia sempre fermo nel proposito di riflettere la città in un frammento”⁴¹.

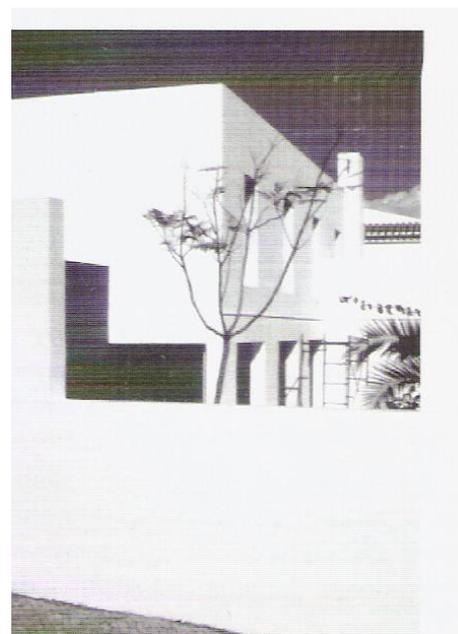
⁴¹ N. PORTAS, M. MENDES, *Portogallo. Architettura degli ultimi venti anni*, Electa, Milano 1991.

Nel suo lavoro è possibile ritrovare l'attenzione al dettaglio, riscoprire il desiderio del simbolismo, apprezzare la sensibilità nei confronti del luogo, riconoscere l'efficacia del disegno nel processo artistico del progetto. Interessante è analizzare i progetti che Soutinho realizza tra il 1983 e il 1998, in particolare lo studio di alcune case unifamiliari che gli permettono di misurarsi con la scala domestica ed intima dello spazio privato.

La *Casa Felipe Grade*, ultimata nel 1983 sorge a Portimao in Algarve, la regione più mediterranea e calda del Portogallo. Tema dominante è il "desiderio dell'ombra". La costruzione si sviluppa a C intorno ad un patio aperto; due lati sono ad un piano, il terzo a due livelli, sporge verso il patio creando un portico che offre ombra all'ingresso e ad alcuni ambienti di servizio, così come sul lato opposto, un'ampia loggia protegge dal sole il salone della casa. Sul quarto lato, una scala, che conduce al terrazzo di copertura del salone, costituisce il filtro tra lo spazio interno del patio e l'area intorno alla casa. La copertura praticabile, *açoteia*, è elemento tipico del paesaggio architettonico della casa meridionale del Portogallo e si ritrova anche negli insediamenti marocchini e in quelli della costa mediterranea spagnola. L'edificio possiede un carattere introverso. Gli spazi gravitano e si aprono intorno alla corte, luogo privato in cui si organizzano altri luoghi: il portico, la loggia coperta, la scala esterna, la terrazza praticabile. Elementi architettonici questi, che rievocano suggestioni mediterranee, riferimenti all'architettura popolare, e che risentono dell'influenza della cultura



– 7. Casa Felipe Grade



– 6. Casa Felipe Grade

araba a cui Soutinho rende omaggio introducendo il quieto scorrere di un rivolo d'acqua che solca il pavimento e si diffonde in una vasca, così come avviene nei palazzi di Siviglia e di Granada.

Unica eccezione è il portico esterno antistante il salone della casa laddove condizioni climatiche e squarci panoramici prevalgono sul rigore tipologico. Verso l'esterno la casa si mostra enfatizzando il valore plastico e materico del volume cieco articolato per rotazioni e sfalsamenti 'sotto la luce'. In questa casa, soprannominata *agosto azzurro*, Soutinho realizza un recinto in cui luce e ombra, variazioni cromatiche, giochi d'acqua, scorci della natura circostante e plasticità degli elementi architettonici, amplificano le potenzialità emotive dello spazio domestico, che resta sospeso nell'intimo silenzio della corte.

Il "desiderio del sole" ispira la *Casa Pinto de Sousa* ad Ofir, a nord di Porto, sull'Atlantico, ultimata nel 1987.

"Una casa di vacanza in una pineta del nord, forse, un giorno prima abitazione. Oggetto isolato senza riferimenti nell'intorno come stimolo del luogo solo la natura: la pineta e il desiderio del sole"⁴²



_ 8. Casa Pinto de Sousa

In questa casa concepita come blocco si ritrovano gli stessi luoghi creati nella casa Grade: sulla parete nord, il portico cieco che ospita solo l'ingresso; il portico aperto, con ampie vetrate, verso il giardino a sud; la scala esterna, in granito, che conduce direttamente al piano superiore così come avviene nella casa-sequeiro, la casa granaio tipica della regione settentrionale del Minho, a cui si ispira la facciata a sud per la sua

⁴² A. SOUTINHO, *Habitação Pinto de Sousa*, in *Architecti*, n°1, 1989.

simmetrica scansione in cinque campate, per la profondità del portico, per la regolare ripartizione dei vuoti e dei pieni.

La copertura a falde inclinate verso l'interno e l'articolato sistema di pluviali e grondaie aperte rievocano il sistema di irrigazione delle *quintas*.

“Costruzioni singolari che caratterizzano i luoghi, ritornando continuamente non come elementi di una galleria astratta o di storia accademica, ma come materiale di progetto. Forme che continuano a prestarsi alla riflessione e rielaborazione trasformandosi, con il tempo, in nome di una ricerca, come soluzione rigorosa o formulazione di un problema. Questi edifici, nonostante l'usura del tempo, le alterazioni dovute all'uso, ad un nuovo modo di vivere, si arricchiscono, col tempo, di significato e guadagnano nuova presenza nello sviluppo e nell'attuazione dell'architettura.”⁴³

Patrimonio, memoria, cultura e sensibilità personale, modernità, sono i materiali con cui lavorare per dare vita a quel “composto” auspicato nella terza via indicata da Fernando Távora, cioè introdurre la promettente solidità dell'architettura contemporanea nel “carattere” dell'architettura portoghese⁴⁴.

Soutinho lavora sull'alterità tra esterno ed interno e sull'intimismo, facendo dello spazio interno il luogo privilegiato, protetto, la ragion d'essere della casa. “Aggressiva all'esterno, nella forma, nei colori, un monolito inciso, scavato, modellato, rivestito di intonaco e granito;

⁴³ A. SOUTINHO, “*Arquitecturas de esquina*”, in *Journal dos Arquitectos*, n°100, 1991.

⁴⁴ K. FRAMPTON, “*En busca de una línea laconica. Notas sobre la Escuela de Oporto*”, in *A & V*, n°47, 1994.

socievole, accogliente all'interno, nel colore e negli spazi". Le case di Alcino Soutinho sono case da abitare, incarnano il mondo vitale delle vicende umane, case in cui esistere, in cui compiere i gesti dell'esistere. Sono case in cui offrire riparo e riposo.

Frammenti dell'architettura di Loos si ritrovano nella *Casa Joaquim Matias*, costruita a Barreiro, una cittadina prospiciente Lisbona, realizzata nel 1987. La casa, prospiciente un piccolo giardino pubblico, si allinea sul fronte principale alla quinta urbana e lascia libero il retro del lotto, organizzato a giardino.



_ 9. Casa Joaquim Matias

Lo stesso Soutinho ha definito i due prospetti "umoristici" per la manipolazione ludica del codice linguistico e per le allusioni antropomorfe suggerite dalla simmetria e dalle finestre a forma di occhio, che ricordano "quelli dei visi coperti delle donne arabe". Alla rientranza sul prospetto principale fa da contrappunto su quello posteriore la sporgenza che dà accesso al giardino.

L'impianto è organizzato secondo uno schema simmetrico contraddetto dalla sinuosità del cammino interno che impegna tutta la casa con un sistema di risalita composto da una scala a forbice, tra piano terra e primo piano, ed una scala a rampa unica tra primo e secondo piano, dove lo studio del proprietario conclude la progressione spaziale interna ed emerge come coronamento sul volume esterno. " I bravi architetti si

riconoscono dal modo con cui progettano le scale...esse vincono i dislivelli del mondo, contengono un'implicita metafora della vita"⁴⁵.

La scala è l'elemento strutturale della *Casa Pedro Soares* realizzata a Porto nel 1998. La scala assume il ruolo di elemento distributivo dei tre livelli della casa e di diffusore della luce proveniente dall'asola laterale del lucernario che ne conclude la spazialità. La casa sorge nel tranquillo e benestante quartiere Boavista, su di un lotto irregolare, di forma quadrangolare, addossandosi ad un edificio adiacente in modo da lasciare tre lati liberi, intorno ai quali si sviluppano l'area d'ingresso al lotto ed il giardino.



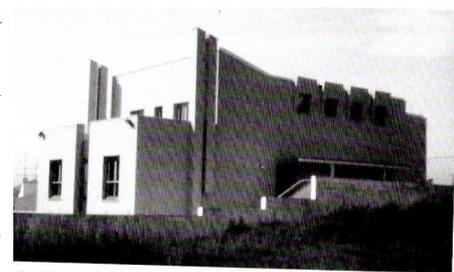
_ 10. Casa Pedrp Soares

Il volume si articola, all'esterno, in un gioco di rotazioni dei tre livelli come animato da un interno moto centrifugo di cui il corpo scala rappresenta il perno. Questo gioco determina la formazione di zone erose, incavi segnati dall'uso di lastre di pietra *ataija azul*, nei quali sono ricavate aperture, finestre, logge, mentre il resto dell'edificio è rivestito ad intonaco. In una rientranza del piano terra, verso la strada, si apre l'ingresso alla casa, a cui corrisponde l'audace sbalzo del solaio di copertura (il "ciuffo" come Soutinho si diverte a definirlo) dell'ultimo livello che ospita lo studio del dottore, completamente vetrato sui due lati ad angolo e aperto sul terrazzo verso il Parque da Cidade.

Nel 1990 costruisce Casa Carlos Vidal ad Albergaria, vicino ad Aveiro. Questo progetto è un evidente omaggio all'Italia dove Soutinho ha soggiornato durante gli anni della sua formazione. E' la domus romana

⁴⁵ A. SOUTINHO, *Le architetture di Alcino Soutinho. La costruzione di un'idea*, conferenza tenuta da Alcino Soutinho a Palazzo Serra di Cassano a Napoli nell'Aprile del 1995.

visitata a Pompei, nel viaggio del 1961, con il suo patio, l'impluvium delle falde, l'infilata prospettica, ingresso-patio-scala, che dalla strada al giardino retrostante per progressiva successione attraversa tutta la casa. La profonda simmetrica plasticità delle ali, ed il colore terreo dell'involucro sospeso tra la tonalità romana e quella maya, connotano la configurazione architettonica dell'edificio. Altri eventi marcano la sua immagine : l'espressività dei quattro comignoli svettanti, come ad Ofir, che si ricollegano ancora a Lutyens; l'enfatizzazione della "totemica" porta, che si apre in uno spazio d'ingresso a doppia altezza; le finestre incastonate nei prospetti laterali. Queste, poste a coronamento del corpo di fabbrica, impreziosiscono l'edificio rimandando nostalgicamente all'architettura antica. All'articolazione simmetrica del volume corrisponde la deroga interna dello schema distributivo che si adegua alle esigenze funzionali e programmatiche da soddisfare. "In questa casa, adagiata lungo il leggero declivio del lotto, accoccolata come un gatto,(...da cui ho imparato molto perché i gatti sanno abitare molto bene le case), la vita delle persone ruota intorno al patio in cui cresce l'erba, soffia il vento, piove la pioggia, risplende il sole. " L'armonia con la natura ed un ideale umanesimo sottendono sempre l'architettura di Alcino Soutinho di cui l'uomo, non solo misura, ma anche essenza delle cose, ne diventa l'archetipo. Soutinho consapevolmente gioca con le differenze, trasgredendo le norme linguistiche e sovvertendo le regole della ortodossia tipologica a cui comunque la sua opera, sempre, rimanda o allude. La varietà geografica dei luoghi, la particolarità di ogni



– 11. Casa Carlos Vidal

programma, la manipolazione di forme e suggestioni sempre differenti, informano il suo lavoro nel quale traspare il cosciente rifiuto di raggiungere un'impronta stilistica personale riconoscibile. Ogni progetto, infatti, rappresenta un'esperienza artistica in sé conclusa, "possiede un'autonoma coerenza, tuttavia non si può prescindere da una lettura che relazioni le differenti opere, sebbene in modo zigzagante, e anche necessariamente incrociata con opere di altri autori"⁴⁶. La sua opera dissonante rispetto alla perturbante uniformità della Scuola di Porto, si fonda su un sapere disciplinare antico e sicuro e "il nesso profondo della sua discontinuità, che niente lascia fuori, va cercato, soprattutto in altri mondi, non solo nel piccolo mondo dell'architettura che tanti autori tendono a considerare centrale mentre, di fatto, è solo uno tra gli altri."⁴⁷

In questa chiave di lettura Soutinho rappresenta un *altrove* della Scuola di Porto, da me definito parallelo, perché si forma, vive e condivide le esperienze formative della scuola, ne recepisce le dottrine e gli insegnamenti, percorrendo una strada comune, ma separata dagli esponenti più in vista e più rappresentativi a livello europeo.

⁴⁶ A. SIZA, "Depoimento/2", in *Architécti*, n°1, 1989.

⁴⁷ A. A. COSTA, "Depoimento/1", in *Architécti*, n°1, 1989.

PARTE TERZA

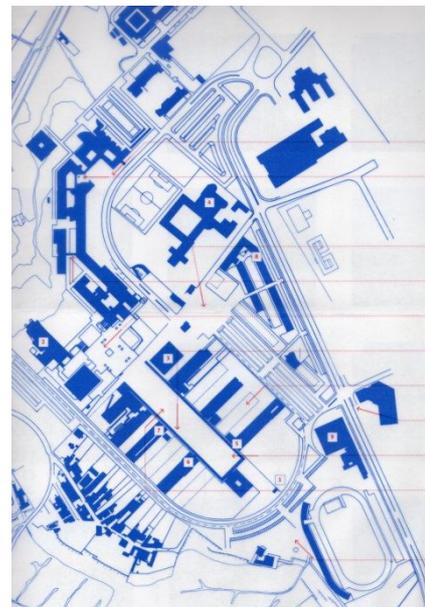
L'ISTITUZIONALIZZAZIONE DELLA "SCUOLA": Il campus universitario di Aveiro

Aveiro è una cittadina che ormai ha superato i 70.000 abitanti, è situata sull'estuario del fiume Voga, noto anche come "ria d'Aveiro", in un territorio lagunare sospeso tra terra e mare che si estende tra gli orizzonti piatti delle saline e della pianura battuta dal vento. Le sue strade convergono verso il centro e seguono i canali. In questo paesaggio, non più rurale e non ancora urbanizzato, le saline si offrono alla vista intatte come sostanziale frammento di un'identità territoriale.

Negli anni '70, con una politica di sviluppo adottata per i centri minori del Portogallo, si è deciso che ad Aveiro, in un area situata tra le saline ed il centro urbano, su una vasta estensione di terreni agricoli, dovesse nascere un nuovo campus universitario.

Già nel 1973 vengono edificati alcuni padiglioni provvisori che di fatto costituiscono il primo nucleo insediativo dell'università.

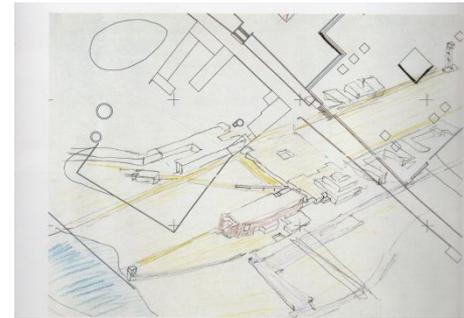
Un primo piano piano di sviluppo risale al 1979, ma visti gli inaspettati sviluppi dell'Università, tale piano viene abbandonato. Pertanto l'Università di Aveiro decide di affidare la redazione del nuovo piano a Nuño Portas, proprio negli anni in cui per la prima volta si inizia a parlare di "Scuola di Porto". Il piano così offre un'occasione per istituzionalizzare il ruolo della "scuola" nel contesto dell'architettura contemporanea, un'occasione che diviene concreta nella scelta dei



_ 12. Planimetria del Campus

progettisti limitata ai soli architetti di Porto: ovviamente questa selezione diventerà poi una sorta di regola stilistica implicita.

Parallelamente allo studio del piano, il Centro Studi assegna subito i primi incarichi: a Siza quello per la biblioteca, a Soutinho e a Loureiro rispettivamente quelli per i dipartimenti di ceramica e vetro e biologia.



_ 13. Schizzo Preliminare di A. Siza

Uno schizzo di Siza indirizza gli sviluppi del lavoro in questa fase di vuoto legislativo fra i due piani: da un frammento, la biblioteca, Siza induce uno sviluppo possibile del piano, trasformando la piastra esistente di parcheggi nel baricentro del campus, che diviene una piazza pubblica di connessione fra il vecchio ed il nuovo intervento; in equilibrio fra la continuità di due grandi spazi aperti equivalenti, uno rivolto verso le saline, l'altro verso la pianura, la piattaforma riunisce così i due paesaggi dove si insedia il campus.

Lo spazio del nuovo piano è contenuto fra edificazioni continue e si conclude nella torre dell'acqua che segna, con la sua verticalità, l'estremo più a sud dell'intervento.

Partendo quindi dallo schizzo, il Centro Studi appronta, nel 1987, una "revisione del piano" che riduce la larghezza del terreno compreso tra i nuovi dipartimenti, alterando la continuità del grande spazio aperto.

Questo spazio aperto contenuto tra gli edifici è sostituito dall'idea di un "chiosso", che connette il pettine delle unità dipartimentali con percorso porticato ad U. Gli edifici dei servizi comuni sono semplicemente

posizionati nella planimetria generale, decentrati rispetto al chiostro stesso.

Solo per i dipartimenti vengono stabilite tipologie standard, corrispondenti ad un parallelepipedo 14mx80m (ampliabile fino a 20mx100m) alto tre piani, con le parti comuni (auditori, sale per riunioni, bar) collocate in prossimità del “chiostro”. Dal punto di vista formale l'unica prescrizione comune a tutti gli edifici riguarda l'impiego del mattone per le facciate, una regola dettata dalla facilità di manutenzione e dall'assenza in questa regione della pietra.

Il carattere di collezione che ne risulta è anche accentuato dalla disposizione paratattica degli edifici, con un negativo contrasto che oppone l'uniformità delle regole planimetriche alla ricchezza delle variazioni linguistiche operate dai singoli progettisti. Del resto anche la mancata previsione delle fasi di costruzione, che avrebbe definito un lento definirsi dell'immagine globale senza la temporanea perdita di identità degli elementi e dello spazio fra loro, relega il chiostro ad un'astratta figura sospesa nel tempo: indifferente alla crescita del numero dei dipartimenti, il portico collega edifici finiti e larghi spazi vuoti, in attesa, indebolendosi ulteriormente nella dilatazione forse definitiva degli intervalli.

Cogliendo sia la specificità della situazione portoghese che una condizione del lavoro architettonico contemporaneo, Siza afferma il valore fondativo della preesistenza asserendo che “ esiste un problema

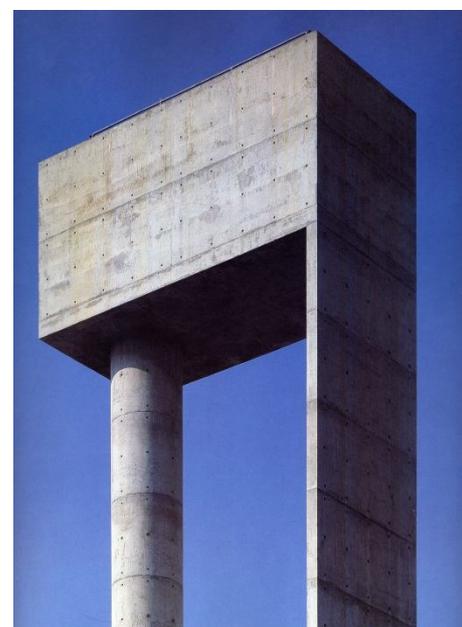
esistenziale , che è quello di essere capaci di assemblare cose diverse, come nella città contemporanea, che è costituita da frammenti molti molto eterogenei, rovine, edifici di periodi diversi, belli o brutti, tutto ciò che ci sta intorno e già esiste deve essere posto sullo stesso piano e si deve lavorare a partire da questo. Cercare di costruire un tutto con questi pezzi è fondamentale per sviluppare la nostra metodologia”.

La situazione locale a cui Siza fa riferimento si confronta con una tradizione in cui le città sono state costruite più per addizioni successive che per disegni urbani complessivi, un processo questo che è legato sia alle condizioni storico-economiche che alla marginalità geografica del Portogallo. Questa cultura, di costruire le città per frammenti, è allo stesso tempo il luogo privilegiato dell’esperienza portoghese nel dibattito internazionale e ciò che è di più peculiare la scuola eredita dalla propria storia.

In questo contesto, il fatto che nel campus di Aveiro alcuni edifici siano stati commissionati immediatamente ad alcuni architetti mentre Nuño Portas e il Centro Studi andavano elaborando il piano urbanistico, avrebbe potuto rappresentare un’opportunità favorevole ad un avanzamento del discorso sulla città. Ma gli scollamenti e le incongruenze che il complesso denuncia sono la prova del fatto che questa divisione delle problematiche non è stata produttiva, ma anzi ne sottolinea l’ambiguità. Il Centro studi “preoccupato con la coerenza di tipi e modelli, concentra la propria attenzione sul chiostro dei dipartimenti, delegando ad alcuni edifici il compito di risolvere il

rapporto con la preesistenza; se è possibile partire da un frammento per disegnare la totalità, “dividere ognuna delle difficoltà in molte parcelle, quante sarà possibile per risolverle meglio”, porta ad una concezione di irrimediabile autonomia delle parti, chiuse in oggetti. Il terreno registra questa dicotomia di pensiero, in una mancata interazione di figura-sfondo, che rende tutti questi oggetti fluttuanti su di uno spazio vuoto tra le cose e che sembra ancora indifferente alle trasformazioni subite.

La torre dell’acqua di Alvaro Siza che si staglia sullo sfondo della pianura e sullo scenario delle nuove costruzioni, ha vigilato sin dall’inizio sul crescere del complesso. Lo sforzo necessario a sollevare l’acqua da terra si traduce in un gesto scultoreo che sembra voler sfidare la legge di gravità, con il peso del grande volume grezzo della cisterna sostenuto da steli esilissimi. Simbolo riconoscibile da lontano e diversa nelle varie direzioni di arrivo, la torre si mostra a seconda della posizione dell’osservatore come un’alta lastra di calcestruzzo o un parallelepipedo appoggiato su di un’unica parete, oppure come un blocco pesante sorretto da un pilastro e da un esile appoggio. Alla base la porta che consente l’ispezione introduce un elemento “domestico” che intacca l’integrità scultorea della torre, provocando un’atmosfera metafisica che rende compatibili realtà ed astrazione. A terra, uno specchio d’acqua di forma geometrica, frammento fisico di questo incorporeo genius loci, chiude virtualmente con l’immagine riflessa della torre il circuito fra acque sospese e sotterranee.



_ 14. Torre dell’ acqua- A. Siza

A circa 300 m di distanza, sull'estremo Ovest, tra la laguna ed il centro del campus, si trova la biblioteca. Il programma prevedeva che il serbatoio dell'acqua fosse collocato sopra la biblioteca, ma fin dall'inizio Siza divide queste due funzioni in episodi architettonici differenti, definendo così due punti nodali e simbolici del nuovo intervento urbanistico. Pensata come un monolite, la biblioteca si appoggia a due quote diverse del suolo, quella "naturale" del piano terreno, ove sono ospitate le funzioni amministrative, e l'altra "artificiale", determinata dalla piattaforma esistente a cui si collega il piano d'ingresso. Il dislivello viene riassorbito da un basamento in pietra calcarea chiara, che si presenta come un rivestimento oppure come una massa plasticamente modellata in lastre o volumi e che media il rapporto con l'intorno. Il basamento è ancorato al piano artificiale tramite due ponti leggeri, e conclude la sua funzione in corrispondenza del volume degli archivi. Il vuoto creato davanti all'ingresso si relaziona con la monumentale lastra sospesa che si piega all'altezza del primo piano quasi a raccogliere il profilo delle persone in procinto di entrare. Sul fronte principale della biblioteca l'alfabeto è scolpito nella pietra, primo supporto della scrittura. All'interno tutto l'edificio pare attraversato da un unico ampio respiro che sembra aver aperto e mosso i piani e le pareti: le bucatore orizzontali e verticali permettono la trasparenza continua dei diversi ambienti fra loro e consentono di percepire il volume nella sua interezza, grandi occhi ritagliano il cielo nella copertura e consentono alla luce di scendere attraverso i vuoti sfalsati dei piani, sino a terra. L'inclinazione dei



_ 15. Torre dell'acqua – A.Siza

lucernari, le doppie pareti e gli scarti volumetrici funzionano da elementi che correggono l'incidenza solare, creando un'atmosfera di luminosità costante. Attraverso questo sistema di illuminazione viene evitata la relazione diretta finestra-fonte luminosa e le aperture, diverse ad ogni piano, ritagliano liberamente quadri di natura sulle pareti dando unicità e carattere alle aree di lettura, in un ambiente che è "di un interiorità assoluta, pur essendo proteso verso l'esterno" (A.Siza). Per diaframmi e sequenze successive la profondità dal punto di vista viene allontanata fino a sfondare nel paesaggio, ultimo schermo su cui si deposita lo sguardo. Cercando di ricucire il vecchio ed il nuovo piano, il dipartimento di ceramica e vetro di Alcino Soutinho definisce l'ingresso del campus all'estremità nord e chiude la testata irrisolta a nord-est degli edifici preesistenti. Interpretando i caratteri dell'area e il programma funzionale della costruzione, Soutinho ha adottato una pluralità geometrico-formale che differenzia i prospetti del suo edificio, utilizzando la mediazione dei volumi digradanti e la continuità dei materiali al fine di "comporsi" con le costruzioni limitrofe. L'ingresso al campus è volutamente dimesso, scandito dal ritmo regolare e sereno del prospetto dei laboratori che si rapporta con il disegno della grande vasca a raccogliere le acque del campus, una delle poche realizzazioni tra quelle previste dal piano generale di sistemazioni esterne dello stesso Soutinho.

Verso l'interno del campus l'edificio si colloca in modo da ritagliare uno spazio di sosta che accoglie e frena la direzionalità determinata dagli



_ 17. Biblioteca – A. Siza

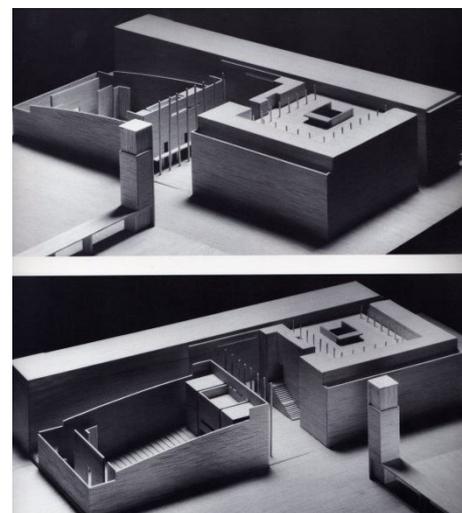


_ 16. Biblioteca – A. Siza

edifici preesistenti, con uno slargo che prolunga l'uso pubblico dell'edificio all'interno delle due corti adiacenti il portico d'ingresso. Sul margine nord est, all'incrocio fra la strada nazionale esterna e l'unica via di attraversamento del campus in direzione delle saline, il piano esplora uno dei punti di contatto tra il nuovo insediamento e la città. Il disegno generale proposto dal piano per la casa dello studente fa coincidere i bordi dell'edificato con il tracciato viario e tenta di assorbire all'interno di un impianto ad U un edificio progettato nel 1987; nonostante l'ipotesi alternativa avanzata da Adalberto Dias, che faceva della vicina chiesa la preesistenza, non solo edilizia, attorno alla quale articolare l'impianto delle residenze e dei dipartimenti, saldando così il margine della città con l'interno del campus, questo schema planimetrico di edificio isolato dal resto verrà mantenuto. L'edificio costruito consolida un fronte urbano continuo e impenetrabile, come di muraglia, con un prospetto liscio e ripetitivo che si richiude in una corte interna che per scala e caratteristiche spaziali ricorda gli Höfe delle città del nord d'Europa. Con una volontaria e appropriata introversione la corte, da cui si accede alle varie unità abitative, diviene lo spazio in cui convergono tutti i percorsi e costituisce il luogo di riferimento della vita pubblica e privata delle residenze. Sulla medesima via nazionale, il complesso sportivo di João Almeida e Victor Carvalho prosegue la logica del consolidamento del fronte urbano, risultando costituito da un edificio basso e continuo per i servizi che collega corpi di diversa forma e altezza posizionati sul lato interno del campus. Il volume più importante, che ospita una palestra



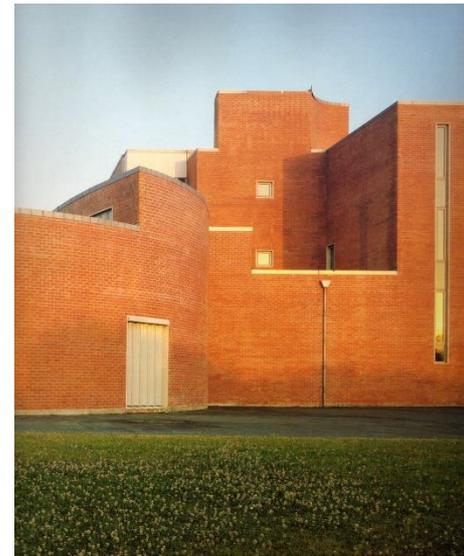
_ 18. Biblioteca – A. Siza



_ 19. Rettorato – Gonçalo Byrne

polifunzionale, è spezzato in due da una finestra in lunghezza che corre lungo tutto il perimetro e permette di rapportare la grande massa sospesa caratterizzata dalla tessitura unitaria dei mattoni, alla scala degli altri volumi.

Privilegiando la soluzione a blocco compatto quale matrice dell'impianto, l'insieme dei dipartimenti offre un campo aperto alla sperimentazione linguistica, di possibili variazioni a partire da un tema dato. In tal senso la diversità degli interventi rappresenta l'aspetto più interessante del piano, che ripropone la questione dei limiti reciproci fra piano e progetto. All'interno del chiostro dei dipartimenti, strutturato da un rigido sistema di regole, si trovano, tuttavia, edifici particolari che, per questa loro collocazione, si confrontano con la logica del nuovo impianto. Il più significativo di questi è il rettorato di Gonçalo Byrne, che si rivela cerniera indispensabile per articolare le due concezioni urbanistiche. Il rettorato si rapporta con l'edificio che fa da "porta" del campus, il dipartimento di ceramica e vetro, rispetto al quale chiude il sistema preesistente; nel contempo, come testata del nuovo sistema, si confronta la biblioteca, della quale condivide l'importanza, facendole da contraltare. Una lucida soluzione planimetrica scompone il volume in tre corpi distinti: l'aula magna, la segreteria, l'amministrazione, diversificando l'edificio sui diversi fronti. Il percorso al piano terreno, definito "piano pubblico" da Byrne, si snoda con continuità attraverso episodi spaziali autonomi, fortemente caratterizzati, in una programmatica sequenza. La piazza alberata costituisce una prima



_ 21. Dipartimento della Ceramica e del Vetro – Alcino Soutinho



_ 20. Dipartimento della Ceramica e del Vetro – Alcino Soutinho

connessione fra il vecchio ed il nuovo piano, al termine del percorso nord-est, che l'atrio principale accoglie e conclude con un grande vuoto coperto.

Verso il chiostro, dove i volumi rispettano le regole dei nuovi dipartimenti, l'accesso dal portico si collega allo spazio a tripla altezza della segreteria, altro vuoto a grande scala di uso pubblico. Questi ambienti sono connessi da zone di passaggio di altezza diversa, strade interne che portano a piazze. Sulla copertura attorno al "camino" che illumina la segreteria Byrne progetta un chiostro-giardino, un ultimo luogo aperto a ricevere l'esterno.

Il dipartimento di chimica di Alcino Soutinho, l'unico ad occupare l'intera area resagli disponibile, si sviluppa per 100m attorno al nucleo longitudinale dei percorsi, fra l'accesso della galleria ed un patio, che duplica la possibilità di entrata aprendo così nell'edificio una strada interiore che ne accentua il carattere pubblico.

Le regole di impianto: fascia di servizi, limite minimo e massimo di edificazione, si traducono nella ripartizione della pianta e delle facciate.

Il blocco viene "deformato" per accogliere l'anomalia del volume più basso dell'auditorium che occupa lo spazio interstiziale tra i dipartimenti.

Il corpo che si prolunga oltre l'allineamento dei dipartimenti è scavato dal patio le cui pareti sono rivestite in calcare: questo bianco interno, visibile per l'abbassamento del prospetto nord-ovest, costituisce il traguardo visivo del percorso proveniente dall'ingresso del campus,



_ 22. Dipartimento di Chimica – Alcino Soutinho.

iniziato col fronte dell'altro edificio di Soutinho. Il dipartimento di ingegneria meccanica di Adalberto Dias viene definito da lui stesso “ un edificio di contrari, senza le limitazioni del piano, non saremmo arrivati a questo risultato, è stato necessario comprimere dentro una scatola un'idea di spazio, che forzava la scatola stessa”. La contraddizione fra il programma, grandi spazi, fortemente infrastrutturati, per le officine e piccoli ambienti per lo studio, e la tipologia lineare, imposta dal piano, costringe ad affrontare in modo diversificato le piante ai vari livelli.

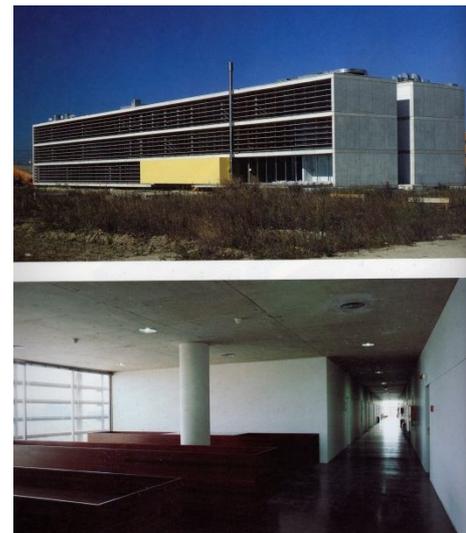
La distribuzione viene spinta tutta a sud-est, in modo da aumentare la profondità delle officine al piano terreno, ed è gradatamente ricollocata verso il centro man mano che il programma si alleggerisce ai piani superiori; questa differenziazione è coerente con quella visibile nei prospetti longitudinali e corrisponde anche al contrasto fra lo spazio a tripla altezza su un lato e la suddivisione dei piani serviti sull'altro. Tutti i percorsi dell'edificio si verificano tra ambienti affacciati sulla parete di vetro trasparente o chiusi dal materico muro di mattoni, quindi molto diversi per materiali e condizioni di luce.

Eduardo Souto de Moura nel dipartimento di geologia non mette in discussione il presupposto tipologico del piano, adottandolo in quanto tale per risolvere la questione funzionale. La distribuzione in lunghezza viene utilizzata per caratterizzare il volume con un corridoio centrale che divide il blocco in due corpi speculari. Nella copertura, il vuoto, essenza di questa separazione, è rivelato dal patio scavato nel blocco minerale come un inserto di natura dentro l'edificio. L'ingresso previsto nel piano



_ 23. Dipartimento di Ingegneria Meccanica- Adalberto Dias.

sul lato corto, è spostato su quello lungo, con un inversione di significato sia nella sequenza di arrivo all'edificio che nei suoi prospetti; il piano di ardesia aggettante che definisce l'accesso, consolida un'assenza in sostituzione della volumetria degli spazi comuni. La regola dell'unità cromatica è comunque elusa: in analogia con il colore del mattone, Souto de Moura impiega il marmo rosso nei brise-soleil, linee orizzontali che in realtà appaiono incolori per l'incidenza della luce, in una facciata contenitore, in grado di dissolvere i piani. Riducendo le norme a semplici indicazioni dimensionali, eliminati gli elementi "superflui", Souto de Moura recupera cioè l'idea essenziale del piano, il blocco quale modello puro, matrice urbana riproponibile. Attraverso la riflessione dei vetri l'edificio capta e restituisce l'immagine liquida dell'atmosfera, riquadrata entro un "telaio" trasparente, trasformandosi a seconda dell'ora, della luce e del tempo, o confondendosi con essi; quindi se da un lato questo dispositivo rende l'edificio completamente astratto, dall'altro lo identifica con il paesaggio circostante.

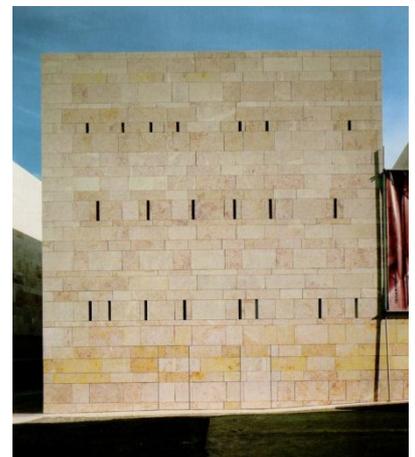


_ 24. Dipartimento di Geologia – Eduardo Souto de Moura

LE NUOVE GENERAZIONI DI ARCHITETTI PORTOGHESI

Se l'evoluzione e il rinnovamento dell'architettura in Portogallo hanno rappresentato dei fenomeni emergenti nel panorama della cultura architettonica internazionale degli anni novanta, è altrettanto vero che a essi sono associate alcune figure che, per i temi trattati e per il tenore dei contenuti sviluppati in ogni singolo progetto, sono divenute veri e propri punti di riferimento delle giovani generazioni di architetti, e non solo di quel paese. Sarà per il pragmatismo e il realismo di cui è intrisa una parte della cultura, o per la controllata retorica dell'attività progettuale lusitana, ma è un fatto che, al declino del dibattito teorico internazionale sulla città e sul linguaggio architettonico, ha corrisposto in tempi recenti il crescere dell'attenzione verso la pratica architettonica in Portogallo. A quasi quarant'anni dalla rivoluzione dei garofani è possibile cogliere in Portogallo i segni tangibili della realizzazione delle aspettative di rinnovamento della società e dell'apparato istituzionale e amministrativo, dell'ambiente in cui opera la professione. Lo sviluppo del settore edilizio e la realizzazione di servizi e infrastrutture, che hanno accompagnato la crescita economica e la modernizzazione dalla fine degli anni ottanta, hanno definitivamente premiato gli sforzi compiuti da quelle discipline, che si sono battute, in seno alla società civile, per il miglioramento della qualità degli spazi urbani.

Si tratta di un percorso che l'architettura portoghese ha compiuto non senza difficoltà: dapprima per la chiusura e la diffidenza mostrate nei



_ 25 . Centro culturale artistico – M. e F. Aires Mateus



_ 26. Casa Barreira antunes, litoral

suoi confronti dalle istituzioni negli anni settanta, e poi in virtù di una certa facilità a lasciarsi sedurre da forme commerciali ed effimere, diffuse negli anni ottanta nelle grandi città più per la scarsa cultura della committenza privata che per una reale assenza di modelli e di valide personalità, del resto già allora attive nel dibattito internazionale.

Ma gli anni novanta hanno visto l'affermazione, sia a livello istituzionale che di mass-media, di un gruppo di architetti più o meno giovani riuniti attorno alla cosiddetta "scuola di Porto", che da più di vent'anni si sforza di alimentare, all'interno come all'esterno dei confini nazionali, un dibattito di grande interesse e attualità sugli esiti delle esperienze riconducibili al movimento moderno in una regione marginale e periferica come il Portogallo.

Un aspetto significativo per comprendere l'architettura portoghese contemporanea è il tema del dualismo, carattere tipico e predominante nel Portogallo, una nazione che sembra reggersi sui contrasti. Essa sarebbe, per un verso, il risultato della polarità tra la presunta scuola di Porto e una parallela scuola di Lisbona; vi si potrebbero distinguere due modi di accostarsi al progetto: il primo riduzionista, colto e creativo, rappresentato dall'opera trascendente di Alvaro Siza e di un numeroso gruppo di architetti più giovani influenzati dal suo minimalismo; il secondo, all'estremo opposto, rappresentato dall'affermarsi di un'architettura accessibile e popolare, legata a grandi operazioni immobiliari e a nuovi gruppi economici.



_ 27. Casa Barriera antunes, litoral antelejano – M. e F. Aires Mateus



_ 28. Casa Barriera antunes, litoral antelejano – M. e F. Aires Mateus

Tale aspetto dualistico in qualche modo è andato fondendosi in un'unica dimensione, questo processo è stato possibile grazie alla messa a punto delle regole e delle procedure di intervento urbanistico e la ristrutturazione della macchina amministrativa in Portogallo (processi iniziati col ristabilirsi della democrazia e giunti a maturazione solo alla fine degli anni ottanta con il ricambio della classe dirigente) coincidono con l'accelerazione del processo d'integrazione europea, con la modernizzazione del paese e il boom dello sviluppo edilizio, alimentato anche dai fondi della comunità europea per i programmi di adeguamento del livello delle attrezzature sociali e culturali. Le normative europee opportunamente interpretate in Portogallo richiedono che ogni progetto finanziato sia preceduto da un concorso, il che offre notevoli opportunità agli architetti.

I fondi europei hanno portato un forte sviluppo economico, non sempre incanalato in un altrettanto benefico sviluppo della forma e dell'immagine della città. A dispetto della celebre "scuola" e della presenza di un gruppo di architetti accomunati da un saper fare architettura, spaventose costruzioni aggrediscono oggi la vista di chi giunge a Porto. La prima reazione è di assoluta meraviglia e non si capisce perché la qualità architettonica non riesca ad influenzare lo sviluppo controllando una speculazione edilizia tanto pesante. Forse si tratta di isolamento, di snobismo, di scarsa volontà, forse l'ansia di riscatto sociale rende marginale la buona architettura e ripiega su forme più appariscenti e rumorose. Certamente si avverte la possibile scomparsa di una identità



_ 30. José Fernando Gonçalves – Showroom douralez, Porto



_ 29. Luis Ferreira Rodrigues- Cappella Santa Colombina, Bragança.



_ 31. Carlos Jorge Coelho Veloso, Teatro comunale, Garda.

cittadina. L'avvento dell'Europa ha trasformato la lentezza portoghese in fretta, e i cantieri di Porto si sono conclusi, o si stanno concludendo, con bassa qualità. Ora si parla nuovamente di una possibile crisi, una crisi che vede nel settore della costruzione l'unica ancora di salvezza ma anche il maggiore fattore di rischio.

Chi visita Porto si trova immerso in un silenzio che non significa assenza, ma riflessione. La presenza dell'Europa è visibile in diverse forme. Si percepisce l'interesse che la cultura europea ha riversato su questo suo luogo eccentrico, ad esempio, dal grande rispetto accordato, sulla scorta di riconoscimenti avuti all'estero, a personaggi come Siza o come Souto de Moura, un riconoscimento esterno al Portogallo oggi sempre più esteso anche a Fernando Tavora, in qualche modo maestro di entrambi. Ma si percepisce l'attenzione dell'Europa anche dalla attribuzione alla città di Porto del ruolo di Capitale della Cultura Europea 2001 e dal consistente afflusso di fondi strutturali che hanno modificato visibilmente un gran numero di piccole e medie città portoghesi. E, tuttavia, qui l'Europa entra da una porta secondaria, perché la facciata è volutamente, coraggiosamente, a volte persino ostinatamente portuense, con una sorta di orgoglio di trovarsi al margine per circostanza e per convinzione.

Il fenomeno di globalizzazione dei linguaggi che in qualche modo percorre trasversalmente le varie generazioni di architetti contemporanei, assume in Portogallo una connotazione particolare dovuta alla peculiare condizione della trasmissione del sapere nell'ambito accademico e in quello professionale.

La diversificazione della produzione architettonica che fino a 20 anni addietro assumeva delle differenti espressioni formali dovuto a metodologie di insegnamento e condizioni socio-politiche non omogenee tra le aree geografiche di localizzazione delle due grandi città, Porto e Lisbona, negli ultimi anni è scomparsa.

Dovuta ad una maggiore mobilità degli architetti e alla sempre più rápida circolazione di idee, alle aperture delle frontiere europee, all'aumento delle scuole di architettura e ai cambiamenti economici, negli ultimi dieci /quindici anni non è possibile riscontrare una identificazione tra espressione linguística e produzione architettonica associata alla formazione didattica e alla localizzazione geográfica dei luoghi della formazione.

Il rápido e eccezionale aumento dei territori urbanizzati, degli ultimi quindici anni, se da una parte permette una maggiore ricerca e sperimentazione, dall'altro, dovuto alla mancanza di una qualificata e lungimirante programmazione e pianificazione urbanística accentua i contrasti tra una diffusa qualità architettonica e una squilibrata e distruttiva infrastrutturazione del território.

Nel 2005 è stata realizzata un'indagine tra gli architetti del nord del Portogallo, finalizzata a un'esposizione che ha avuto luogo nell'estate dello stesso anno nell'ambito della Biennale di architettura brasiliana di San Paolo, i cui esiti sono documentati in un volume intitolato "Des Continuidade.Arquitectura contemporânea. Norte de Portugal". Tale



_ 32. Graça Correia e Roberto Ragazzi – Casa Nogerres, Viera do Minho.



_ 33. Graça Correia e Roberto Ragazzi – Casa Nogerres, Viera do Minho.

indagine è stata curata da Eduardo Souto de Moura, Fatima Fernandes, Jorge Figueira, Michele Cannatà e Nuno Grande, ed ha prodotto un duplice risultato: da un lato, ricoprire il ruolo assolto da alcune opere “dimenticate”, realizzate a partire dagli anni Quaranta da architetti di altre generazioni, nella costruzione della *cidade moderna*, dall’altro considerare anche tali opere, unitamente agli *edifícios de referência*, come precedenti che possono essere d’aiuto a cogliere alcune peculiarità dell’architettura realizzata nell’ultimo decennio.

Sostanzialmente l’iniziativa si proponeva l’obiettivo di illustrare attraverso le opere di tre generazioni di architetti un percorso dell’architettura portoghese contemporanea, con particolare attenzione alla produzione nell’area nord del Portogallo.

La documentazione raccolta nel libro/catalogo DES – continuidade, si configura come riflessione sul tema della produzione architettonica portoghese tentando di ritrovare nelle opere della generazione dei moderni una possibile tradizione nel processo continuo di trasformazione di una determinata realtà.

Negli intrecci ricercati nel catalogo è possibile trovare Fernando Távora e Alvaro Siza presentati come autori di opere ascrivibili sia alla tradizione della “città moderna”, sia come “edifici di riferimento”. E’ possibile osservare come il lavoro di Távora e Siza rimane per molti giovani architetti di Porto un termine di confronto ineludibile ma, sicuramente, non più univoco. Souto de Moura indica un atteggiamento “post

moderno” dell’architettura contemporanea portuense che avrebbe scelto come suo idioma il “Movimento Moderno”, bypassando, per così dire, quella che è stata sempre considerata come la “vera” tradizione moderna espressa dalla “scuola di Porto”. Il lamentato fenomeno della globalizzazione sembra trovare nella realtà del nord del Portogallo una specifica declinazione : la des-continuidade cui allude il catalogo è infatti frutto di un lavoro continuo di trasformazione, al punto che si potrebbe individuare come sinonimo la parola “contaminazione”.

La pluralità di esperienze dell’architetture moderne degli ultimi anni è sicuramente favorita dai molti cambiamenti occorsi ai percorsi formativi che definiscono un orizzonte culturale molto più articolato. Da un lato, infatti, sempre più frequentemente compare nel curriculum dei giovani architetti portuensi un’esperienza di lavoro all’estero, dall’altro non si può ignorare il ruolo svolto nell’ultimo decennio dall’opera di Eduardo Souto de Moura: un “fratello maggiore”, inestricabilmente coinvolto con la più grande “famiglia” dell’architettura portuense con Tàvora e Siza, ma capace di confrontarsi con essa da una posizione autonoma.

Nelle opere della emergente schiera di architetti portoghesi esiste un atteggiamento “post-moderno” che ha eletto a riferimento linguistico il “Movimento Moderno”, circoscrivendo qualsiasi “regionalismo critico”, e lo stesso Inquérito, l’indagine sull’architettura popolare portoghese.

L’Inquérito e il “problema della casa portoghese” sono stati un plus valore fondamentale per la costruzione di un gergo, di un dialetto, che ha

alterato una lingua, il modernismo, della quale sia la grammatica, sia la sintassi sembravano esaurite, non solo per ciò che avevano fatto nei centri storici, ma anche nelle periferie, soprattutto durante il dopoguerra.

In Portogallo, nel nord, l'Inquérito ha favorito la costruzione di case isolate, agglomerati, villaggi, senza mai poter ampliare e costruire la città; si è limitato a collaborare con alcune finestre verticali, un basamento di granito intagliato o alcuni timidi cornicioni, protetti da una gronda in tegole di ceramica. L'architettura che si realizza oggi nel nord del Portogallo fa una costante citazione alle immagini che il "Movimento Moderno" ha prodotto, dalla sua fase eroica sino ai "flash" di materiali della sua fase finale, il "brutalismo". Si può affermare che oggi a Porto nessuno guarda a Frank Ghery come riferimento; o meglio, per essere più precisi, che si tratta di una invariante nell'attuale post-moderno praticato in Portogallo, sia nel nord sia nel sud. Oggi persino la costruzione anonima e vernacolare utilizza il pilastro e la trave, i vani sono chiusi da mattoni o blocchi locali e, per finire, la "pelle" assolve la sua funzione più o meno con buon senso, con più o meno vocazione semiologica per l'effetto desiderato.

Il riconoscimento internazionale, per questo movimento, corrisponde al cambiamento politico del 1974, dalla dittatura alla democrazia, con la fine dell'isolamento del resto d'europa e con i progetti urbani in cui gli architetti partecipano agli interventi residenziali conosciuti come SAAL (Servizio di Appoggio Ambulante Locale). È un período di breve durata, ma che permette, a Álvaro Siza, uno degli architetti più geniali della

contemporaneità proiettarsi, all'inizio degli anni 80, sulla scena internazionale con le prime realizzazioni nella Berlino dell'IBA.

La fine degli anni 80 e l'inizio degli anni 90 sono i momenti decisivi per la grande trasformazione del territorio. La costruzione del sistema autostradale, nuovi poli universitari, l'inizio della riqualificazione delle città e lo spostamento di popolazione lungo la fascia litorale provocano in poco tempo grandi squilibri con conseguenze disastrose sul territorio.

Gli interventi di architetti stranieri come il caso del Centro Culturale di Belém (1989/93) di Vittorio Gregotti e la stazione di Oriente (1995/1998) di Santiago Calatrava a Lisbona, la sistemazione di alcuni chilometri della passeggiata atlantica (1999/2002) di Manuel de Solà Morales e la Casa della Musica (1999/2005) di Rem Koolhaas a Porto introducono nuovi elementi al dibattito: Queste opere, insieme alle altre produzioni esterne di figure del panorama internazionale, quali Herzog & de Meuron, Peter Zumthor, MVRDV, Kazuyo Sejima, Peter Eisenman, solo per fare alcuni nomi, si configurano come momenti di contaminazione arricchendo la qualificata e contemporanea produzione dei vecchi e nuovi maestri portoghesi.

Sicuramente uno dei grandi meriti di Alvaro Siza è di aver trasferito la nozione di contesto al di là delle sue interpretazioni più comuni, ma non è solo l'autorità del successo delle sue opere quanto l'insegnamento dei loro processi di costituzione ad offrirsi come esempio aperto all'interpretazione della successiva generazione di architetti portoghesi:

che siano allievi diretti della scuola di Porto o meno, non importa. Così la capacità di attenzione dello sguardo sul mondo, uno sguardo capace di scartare futilità, mode ed esaltazione dei mezzi (tecnici o informatici che siano) guardati nella loro temporaneità senza escludere né sopravvalutare le nuove ricchezze che essi propongono. Il valore del disegno, o meglio dello schizzo, come modo di osservare in cui convergono l'occhio, la mano ed il riconoscimento del senso diviene il protagonista del progetto. La nuova generazione di architetti portoghesi, quella che definisco "la Terza generazione", successiva a Gonçalo Byrne, Carrilho de Graça, Souto de Moura, è composta in genere da studi formati da più architetti con la presenza anche di alcuni di loro provenienti anche da paesi europei altri rispetto al Portogallo, affascinati dalla "Scuola di Porto". Di questa traccia indefinita molti dei più giovani architetti portoghesi sembra vogliano farsi carico con una cura artigianale, con un dialogo attento con la geografia ed un acuto senso della responsabilità urbana, non importa se con occasioni più o meno ampie, con talenti maggiori o minori; ciò che importa è la costituzione di una linea di resistenza alla riduzione dell'architettura a "design", in alternativa all'estetizzazione diffusa delle cose e delle azioni, in grado di restituire all'architettura un ruolo di responsabilità civile, capace di un'attitudine critica nei confronti della realtà senza cessare di misurarsi con essa. La compresenza sulla scena di più generazioni di professionisti consente di toccare con mano la trasformazione-contaminazione della recente "tradizione moderna" dell'architettura portoghese. D' altra parte, se è vero che la diversità

concettuale stilistica raggiunta dalle nuove generazioni di progettisti rende legittima la dismissione dell'ormai storica definizione di "regionalismo critico", formulata da Kenneth Frampton, in favore, semmai, di un "internazionalismo critico", è altrettanto vero che sul "dilemma geo-culturale portoghese", già risolto da Siza, sembra di nuovo fondarsi il lavoro dei giovani architetti portoghesi.

E' indiscutibile che alcune qualità, riconosciute come tipiche degli architetti portoghesi, si evidenziano in questa nuova e globale generazione: un alto grado di astrazione della composizione, un forte controllo nell'impiego dei materiali e nella semplificazione dei dettagli e, soprattutto, un'ineguagliata capacità di "caratterizzare" i luoghi, rispettandoli ma senza alcuna subordinazione.

Alla luce di questi aspetti reputo di grande interesse l'analisi dell'opera dei fratelli Aires Mateus, nati nella metà degli anni '60, con un solo anno di differenza, si sono laureati sul finire degli anni ottanta, ed oggi rappresentano, tra le nuovissime generazioni portoghesi, quelli più rappresentativi della tradizione lusitana traslata nella realtà globale europea.

La leggerezza che accomuna le opere di Manuel e Francisco Aires Mateus non proviene da spettacolari manipolazioni delle superfici o da scenografiche quanto stucchevoli esasperazioni materiche. Nulla a che vedere dunque con i "linguaggi dell'apparenza", che hanno costituito la

tendenza prevalente in architettura negli ultimi anni e che soltanto oggi iniziano a dare segni di usura.

Defilati rispetto a questa tendenza , gli edifici ed i progetti dei due architetti portoghesi posseggono un'attualità di fondo, frutto di una ricerca sullo spazio e sulla materia, nonché di alcune costanti formali, che riesce a mantenersi estranea sia ai complicati grovigli formali e costruttivi di parte dell'architettura contemporanea, sia alle loro fantasmagoriche modalità di rappresentazione. Pur avendo avuto origine in Portogallo, il loro lavoro si emancipa presto dal peso di riferimenti tanto importanti quanto ingombranti, come possono essere le opere e le esperienze culturali di Távora, Siza, Souto de Moura o Byrne (presso quest'ultimo i fratelli Aires Mateus hanno lavorato per molti anni). Questa constatazione non è irrilevante; anche se si accetta la tesi della sostanziale inesistenza, dal punto di vista stilistico, di una "scuola portoghese" intesa quale esperienza unitaria, certo il peso di figure di spicco quali quelle ricordate, tutte contemporaneamente in attività, non poteva che costituire, passata la fase dell'apprendistato, uno scoglio difficile da oltrepassare e, comunque, ingombrante per giovani architetti desiderosi di affermarsi e di segnalare, in Portogallo ed in Europa, l'originalità del proprio lavoro.

Malgrado questa difficoltà, un evidente riconoscibilità ha caratterizzato, sin dall'inizio, il lavoro dei fratelli Aires Mateus. Ciò è attribuibile a molteplici ragioni e, tra queste, non è secondario il fatto che i due progettisti si sono formati a Lisbona e non a Porto, in un ambiente meno

condizionato dalla presenza di personalità carismatiche. Derivano anche da questa circostanza la loro presa di distanza dal “ linguaggio minimalista”, convenzionalmente riconosciuto come cifra comune al lavoro degli architetti di Porto, in particolare, e “portoghesi”, in generale, e l’ attenzione rivolta alle tematiche dello spazio e del paesaggio, a partire da un’ottica attenta a quanto sperimentato dall’avanguardia internazionale piuttosto che dalla tradizione locale, che ha costituito per i migliori progettisti portoghesi un distintivo fattore di appartenenza. Anche questa presa di distanza, però, non si è tradotta nel semplice scioglimento del legame con la “tradizione” di cui si nutre ancora la parte migliore della pratica professionale in Portogallo (quella che, per dirla nella maniera più schematica, l’opera di Tàvora, nelle sue diverse sfaccettature, ha rappresentato emblematicamente) e non implica il rifiuto di uno “stile” come segno di riconoscimento (un altro fattore che ha fortemente segnato l’architettura portoghese negli ultimi anni, tenendo ben presente, però, che utilizzando questa espressione, “architettura portoghese”, mi riferisco ad una parte molto esigua dell’ambiente professionale lusitano). Questo distacco, piuttosto, mira alla individuazione di uno “spazio di libertà” protetto dai pericoli della maniera che si accompagnano alla frequentazione di quella tradizione e alla fiducia riposta in quello stile. A prova di ciò, è opportuno notare come suggestioni ed interessi non totalmente condivisi dai loro colleghi più anziani, costituiscano il segno distintivo del lavoro di Manuel e Francisco Aires Mateus, teso ad affrancare l’architettura dal bisogno di

esprimere la “gravità” propria in ogni accadimento costruttivo, bisogno che la cultura progettuale portoghese contemporanea sembra condividere (nonostante il ricorso alle linee sottili e alle superfici bianche), a favore della “leggerezza” e della “distanza” rispetto ai maestri più prossimi, preserva il lavoro dei due architetti da “attrazioni fatali” tipiche e spesso irresistibili, quali quelle esercitate dalle grandi figure dell’architettura contemporanea, da Aalto a Mies, da Le Corbusier a Wright, così importanti, come abbiamo già visto in personaggi come Siza, Souto de Moura, Tàvora e Byrne. Rispetto a simili precedenti, Manuel e Francisco Aires Mateus fanno ricorso ad osservazioni critiche e disincantate, e ne mettono in discussione, pragmaticamente, il ruolo di modelli. Il lavoro di selezione che così compiono, si accompagna all’attenzione che i due giovani progettisti prestano alle esperienze che l’arte contemporanea viene compiendo e che alimenta il loro gusto per la profondità fisica dei volumi e la loro inclinazione allo scavo, altrettanti aspetti ricorrenti, anche dal punto di vista formale, nei loro progetti. Non a caso, i due architetti portoghesi, sia che progettino piccole case o costruzioni più vaste, sembrano spesso ripensare all’immagine delle cave, da cui la pietra viene estratta lasciando un’impronta che genera altre forme, e alla configurazione del cretto che dà profondità alla superficie del suolo attraverso le sue crepe. E infatti, come pare dettare una collaudata strategia compositiva, nelle loro costruzioni e nei loro progetti gli ambienti o le stanze si trasformano in blocchi; le coperture divengono in piastre; interstizi di diversa ampiezza ospitano i passaggi, filtrano la luce,

distinguono con rigore le parti; i pieni e i vuoti, regolati da una geometria in cui le linee costitutive si sdoppiano per evidenziare i volumi. A dispetto del ruolo visibilmente attribuito alle superfici bianche o ai lisci paramenti di pietra, quella dei due architetti portoghesi non è un'architettura di superfici; scandita dai setti non è neppure una superficie muraria, quanto, piuttosto, l'espressione di una ricerca che pur riconoscendo nella massa la sua principale ragion d'essere, mira ad annullarne il peso, ad esorcizzarne la gravità. Come le rovine spesso si offrono alla vista in forme astratte, difficilmente riconducibili alle ragioni originarie, alleggerite, dunque, dal peso del proprio passato, così la massa nell'opera degli Aires Mateus perde pesantezza attraverso l'uso di semplici espedienti, sia che si liberi nello spazio come avviene nella casa ad Azeitao, sia che si appoggi sulla sabbia come in quella sulla costa dell'Antelejo. La conquista della leggerezza avviene circondando ogni pieno con un vuoto, frammentando gli edifici, confondendo costantemente spazi aperti e spazi chiusi. Il gioco delle costruzioni e degli incastri che presiede ad ogni esperienza progettuale e di cui i modelli a grande scala, in legno o in polistirolo, sperimentano le variazioni durante il lavoro di ideazione, si tramuta nella ragion d'essere di ogni proposta dei giovani architetti, ed è questo gioco, i cui esiti vengono poi tenacemente difesi nel corso della costruzione, che si deve la particolare riconoscibilità di ogni loro progetto.

Le "firme" di Porto hanno una età che implica una scansione in generazioni e, solo per procedere con metodo ma non certo per fissare

una graduatoria di meriti, si sente il bisogno di stabilire chi per primo abbia fissato l'identità che oggi percepiamo come portuense, chi per primo abbia raccontato le regole di una generale ma non generica identificazione in una scuola, che per framptoniana memoria è definita "scuola di Porto" ma che, alla prova dei fatti, forse non esiste. Forse è esistita e ancora persiste una comune volontà e cultura del costruire e una omogenea area di formazione, ricca di reciproche influenze, non estranea a contaminazioni esterne alla città e alla nazione. Nessuno, come ovvio, vuole rientrare in una definizione e rischiare di trovarsi imprigionato in una "accademia".

Alla fine la "scuola di Porto" sembra non essere altro che un comune sentire, una comune visione del costruire come naturale conclusione di un processo creativo nel rifiuto della architettura solo pensata. Di certo non c'è una relazione di linearità, non esiste una contaminazione diretta, non esiste una linea genealogica che unisca i maestri, la seconda generazione e l'ultima, ad esclusione forse del rapporto tra Tavora e Siza; ma è pur vero che esiste una osmosi continua di esperienze, e un continuo influenzarsi, fosse anche involontario.

Si comprende, infine, che il carattere comune risiede appunto nell'essere architetti portoghesi e, più specificamente, di Porto, carattere radicato, definito dalla curiosità di "rubare" esperienze esterne, da una strana mescolanza tra orgoglio della marginalità e volontà di superarla, dalla spiccata attitudine alla materialità dell'architettura. Ci sono, infine, i giovani, legati a queste "pesate" personalità senza

esserne schiacciati, riverenti e autonomi, contemporanei perché costruiscono per il nostro tempo utilizzando i materiali del nostro tempo: metallo, legno, cemento.

CONCLUSIONI

Lisbona, all'inizio del secolo, così come tutto il resto del paese, era una città genericamente rurale e poco industrializzata, ma le principali preoccupazioni urbanistiche erano quelle di rendere Lisbona una città monumentale che mostrasse fisicamente il progresso ed esaltasse la nazionalità e la patria.

La lontananza di Oporto dal centro politico, le permise una maggiore distanza dalla censura, contribuendo così ad una visione più critica sull'architettura allora prodotta. Ciò permise che Oporto si trasformasse in un importante centro del dibattito architettonico, persino all'interno della Scuola Di Belle Arti, diretta da Carlos Ramos.

Fernando Távora ad Oporto, e nella Scuola di Belle Arti trovò il sostegno e le condizioni che gli offrirono l'opportunità di un distacco dal quadro politico generale e specificamente dalla sua strategia architettonica.

Fu in questo contesto, nel 1947, che scrisse un manifesto in cui si reclamava la necessità di un'intesa effettiva dell'architettura regionale,

non dimenticando e non negando l'evoluzione di un'architettura internazionale, il Movimento Moderno.

Fernando Távora, presto, comprese che avrebbe potuto ribaltare la posizione del Governo (basata sulla convinzione dell'esistenza di una casa essenzialmente portoghese) realizzando un'approfondita ricerca sulle regioni. Questa ricerca, concepita sottoforma di *Inquérito à Architectura Regional*, non fu ostacolata dal potere politico, né dall'associazione degli architetti che lo rappresentava, perché credevano di poter confermare l'esistenza di una unica identità portoghese e, di conseguenza, di una *Casa Portuguesa*. Ma, la diversità dei risultati ottenuti dall'inchiesta permise la necessaria apertura per rinnovamento dei linguaggi e l'assimilazione delle tendenze europee che, in breve (Hoddeson, 1951 e Dubrovnik, 1956), si sarebbero sviluppate nella direzione di una revisione del Movimento Moderno, confermando l'attualità della Terceira Via definita da Távora.

Se si cerca di intendere questa apertura progettuale in rapporto al contesto storico/politico che portò alla prima crisi dello Estado Novo (che ridusse l'attenzione sull'architettura), si comprende come Távora si trovasse nel posto giusto (ad Oporto), al momento giusto e con i giusti riferimenti, ma soprattutto supportato dall'entusiasmo di allievi come Siza e Souto de Moura, diversi, ma capaci di continuare la "dialettica" del maestro.

Considerando che esiste un sentimento latente nell'anima lusitana, la Saudade , che invita al contenimento, all'intimismo e alla permanenza , e considerando che l'essere portoghese può essere caratterizzato da uno stato psicologico non obbligatoriamente nostalgico o contemplativo, ma certamente molto proprio e specifico, sedimentato nel corso dei secoli, tradotto in quasi tutti i suoi atti, è lecito supporre che esista una trasposizione di questo stato psicologico nell'architettura, trasposizione che si riflette nella necessità di radicamento nei luoghi e si caratterizza nel contenimento generale delle forme e delle dimensioni, negando a priori ogni monumentalità.

Sembra che esista una soluzione di continuità, nel rapporto fra il Portogallo e la produzione architettonica estera; ossia, sembra che il paese, in rapporto alle sue influenze europee, passi dal Movimento Arts and Crafts alla revisione del Moderno, senza passare attraverso il Moderno e senza mai svilupparne in pieno i suoi temi e principi, ma soltanto per parti ed in momenti puntuali. Tuttavia, queste espressioni furono usate e manipolate dal potere politico in modo strumentale e adulterate nei loro significati specifici.

“É evidente per tutti che la designazione "Scuola di Porto" si riferisce sempre meno alla produzione corrente in questa città o nella regione di cui Porto é polo principale e sempre più, o addirittura esclusivamente, ad un gruppo di architetti che fanno riferimento all'esistenza di una Scuola, nel senso di piattaforma collettiva, con la coscienza che si debba in questa investire, non con l'obbiettivo di “accademizzare” un patrimonio

comune, stabilizzando una somma di codici formali, ma col desiderio di trasformare una presunta intelligenza comune del fenomeno dell'architettura, in progetto pedagogico istituzionalizzato.” (Alexandre Alves Costa in uno scritto non pubblicato del '97).

“Si diceva che non c'è un diretto scambio di influenze architettoniche, ma per me non è esattamente così. Io ritengo di avere avuto influenze dirette, forse non trasposizioni dirette, ma se, ad esempio, devo riqualificare un edificio antico, mi è difficile non fare riferimento a Távora. Se devo progettare una finestra quasi automaticamente penso alla casa di Ofir. Non è certo una questione di linguaggio o di stile, piuttosto di metodo, non mi viene in mente la finestra in sé, ma penso alle sue proporzioni, al modo in cui si apre su una parete. Lo stesso mi capita con Siza. Non tutto può essere ad angolo retto, e quando ho progettato una casa stretta da una strada dove era impossibile mantenere muri diritti pur non avendo io mai disegnato linee curve, ho pensato a Siza. Valuto le loro opere caso per caso, non mi faccio catturare dal loro tono, le considero un Neufert subconscio che emerge in determinate circostanze con riferimento di volta in volta ai materiali piuttosto che ai colori o a qualche altro elemento. Nella Casa di Cascais [1994] ho usato un verde che Távora utilizzò nella Casa Alves Ribeiro a Boavista [1966], un ricordo della architettura di Wright.

Ho una strana sensazione, sento che il mio progetto deve abbandonare una autonomia della forma, che infatti sta sparendo, e farsi influenzare dagli atti, dal cantiere. Attribuisco grande importanza alla naturalità della

architettura di Siza, che conferisce loro una qualità fondamentale espressa da un termine che sta quasi scomparendo: “desactuada”. In Távora cerco invece soprattutto un aspetto oggi non molto in voga, il senso di confort che le sue opere trasmettono, risultato di un insieme di qualità che l’architettura deve avere, non legate al gusto o alla forma”(Souto de Moura, intervista a cura di A. Esposito, G. Leoni).

Cercare un filo conduttore o una linea comune, o semplicemente delle motivazioni sul perché esiste una produzione architettonica riconducibile ad uno stesso linguaggio, è un esercizio difficile e ramificato che conduce a molte soluzioni plausibili, probabilmente, come spesso accade, nessuna delle tesi, in senso assoluto, appare veritiera o esaustiva, ma certamente l’insieme di più tesi possibili, ci avvicina ad un fondo di verità. Sono esistite motivazioni politiche, geografiche, regionaliste, piuttosto che motivazioni puramente casuali, ma ciò che è incontrovertibile è una produzione architettonica e compositiva che parla con uno stesso linguaggio, quello della “Scuola”.

Un linguaggio diverso da quello fondato sull’immagine, che caratterizza la produzione architettonica di gran parte delle *archistar* contemporanee. Per quest’ultime il luogo o il contesto non hanno grossa rilevanza, ciò che conta è il *brand*, la firma e ciò che un’architettura è in grado di creare, come indotto economico. La produzione architettonica della scuola portoghese, non è più obsoleta, o meno degna di chi pensa che l’architettura ormai sia finita, ma è un’architettura legata alla tradizione,

dal rigore formale, che propone una *via diversa*, e forse proprio per questo motivo merita di essere studiata, approfondita e divulgata.

Le considerazioni qui effettuate, sono sicuramente l'inizio di un insieme di altre considerazioni che potranno essere effettuate. Tuttavia, un lavoro non è mai terminato e l'aver provato a descrivere l'inizio di una "*produzione comune*", mi fa pensare che questo possa rappresentare la base di una "teoria" che meriti di essere vagliata.

BIBLIOGRAFIA

- _ AA.VV., Álvaro Siza, A+U, 1991 (numero monografico)
- _ AA. VV., *Arquitectura popular em Portugal*, Ed. do Sindicato Nacional dos Arquitectos, Lisboa 1961.
- _ AA.VV., El Croquis - 154, Aires Mateus.
- _ AA.VV., Álvaro Siza, 'El Croquis', nn. 68-69, 1994 (numero monografico)
- _ P.V. ALMEIDA, *A arquitectura do Estado Novo: Leitura crítica*, Livros Horizontes, Lisboa 2002.
- _ A. ANGELILLO, P.PAIS, Eduardo Souto de Moura, Ed. Blau, Lisboa, 2000
- _ J.A.O. BANDEIRINHA, *Quinas vivas*, FAUP Publicações – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto 1993.
- _ G. BORELLA, Guida di architettura – La scuola di Porto, CLUP di Città – Studi, Milano, 1991.
- _ F. CACCIATORE, Abitare il limite, Lettera 22, Siracusa, 2009.
- _ A. A. COSTA, “Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa”, Porto: FAUP Publicações - Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- _ J. de COSTA, *Bairros do Estado Novo. In Jorge Figueira, Paulo Providência & Nuno Grande*, Guida dell'architettura moderna: Porto 1901-2001, Porto 2001.
- _ F. DAL CO, Álvaro Siza e l'arte della mescolanza, in K. Frampton, Álvaro Siza, Milano, 1999.
- _ P. DE LLANO , C. CASTANHEIRA (a cura di) , Álvaro Siza. Opere e progetti, Milano, 1995
- _ A. ESPOSITO e G. LEONI, Architetti a Porto: una Scuola?, “Casabella” , n.700, Maggio, 2002.
- _ A. ESPOSITO, G. LEONI, Fernando Távora, Milano, 2005
- _ S. FERNANDEZ, “Percurso arquitectura Portuguesa 1930/ 1974”, Porto: FAUP Publicações - Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- _ B. FERRAO, *Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora 1947/1987*, In AA.VV, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa 1993
- _ J. P. P. FIGUEIRA, N.GRANDE, “Guia da arquitectura moderna: Porto 1901-2001.”, Porto 2001.
- _ K. FRAMPTON, Storia dell'Architettura Moderna, Zanichelli, Bologna 1993.
- _ K. FRAMPTON, “Álvaro Siza. Barcelona, Ed. Electa Mondadori, Milano, 2005.
- _ J. A. FRANÇA, “História da arte ocidental 1780-1980, Lisboa: Livros Horizonte.

- _ J. A. FRANÇA, *A arte em Portugal no século XX: 1911/1961*, Lisboa: Bertrand Editora.
- _ L. GELSOMINO , (a cura di), *Eduardo Souto de Moura: case- ultimi progetti*, Ed. Alinea, Firenze, 2001
- _ S. GIEDION, *Spazio, tempo, architettura*, Milano: Hoepli, 1941.
- _ J. GIL, *Salazar: a retórica da invisibilidade* Lisboa, *Relógio de Água*.
- _ N. GRANDE, *O verdadeiro mapa do universo - uma leitura diacrónica da cidade portuguesa*, Departamento de Arquitectura_ Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra 2002
- _ V. GREGOTTI, "Architetture recenti di Alvaro Siza", *Controspazio*, 1972.
- _ G. LEONI, Anonimo del XX secolo, "Casabella" , n.678, Maggio, 2000
- _ G. LEONI, Távora e la conoscenza dello spazio, "Casabella" , n.693, Ottobre, 2001
- _ G. LEONI A. ESPOSITO, *Eduardo Souto de Moura*, Ed. Electa Mondadori, Milano, 2003
- _ R. LINO, *A nossa casa - apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*, Edição Atlântica, Lisboa 1918.
- _ G. MAININI, *Alcino Soutinho*, Ed. Officina, 2005.
- _ J. MATTOSO, *Historia de Portugal*, Circulo de Leitores, Lisboa, 1994.
- _ M. MULLAZZANI, *Des-continuidade-Porto: i giovani e i maestri*, "Casabella", n. 744, Maggio 2006
- _ M.J.B. NETO, *Memòria, propaganda, poder*, Faup Publicações: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2001
- _ F.PESSOA, *Una sola moltitudine*, Adelphi, 1987
- _ B. PINTO DE ALMEIDA, "Alcino Soutinho" in *arte & construção*, Settembre 1993.
- _ N. PORTAS; M. MENDES, *Portogallo architettura, gli ultimi vent'anni*, Electa, Milano, 1991.
- _ B. RUDOWSKY, *Architecture without architects*, London, 1964.
- _ A. SIZA, *Professione poetica*, Milano, 1986
- _ A.SIZA, *Scritti di architettura*, Milano, 1999
- _ E.SOUTO DE MOURA, *temi di progetti, I cataloghi dell'Accademia di Architettura*, Skira, Milano, 1998 (catalogo della mostra)
- _ G. SZANISZLO' (a cura di), *L'identità plurale: caratteri dell'architettura portoghese*, Guida, Napoli 2002.
- _ F. TAVORA, *O problema da casa Portuguesa*, *Cadernos de Arquitectura* n° 1, Lisboa 1947.

- _ F. TAVORA, *O Porto e a arquitectura moderna. Panorama, 4, II série*, Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, Lisbona 1952.
- _ B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Biblioteca Einaudi, Torino 2004.

FONTI DELLE ILLUSTRAZIONI

1. <http://www.leggievai.it>
2. <http://www.leggievai.it>
3. <http://www.eosarte.eu>
4. <http://www.eosarte.eu>
5. <http://www.edilio.it>
6. G. SZANISZLO' (a cura di), *L'identità plurale: caratteri dell'architettura portoghese*, Guida, Napoli 2002
7. G. SZANISZLO' (a cura di), *L'identità plurale: caratteri dell'architettura portoghese*, Guida, Napoli 2002
8. G. SZANISZLO' (a cura di), *L'identità plurale: caratteri dell'architettura portoghese*, Guida, Napoli 2002
9. G. SZANISZLO' (a cura di), *L'identità plurale: caratteri dell'architettura portoghese*, Guida, Napoli 2002
10. G. SZANISZLO' (a cura di), *L'identità plurale: caratteri dell'architettura portoghese*, Guida, Napoli 2002
11. G. SZANISZLO' (a cura di), *L'identità plurale: caratteri dell'architettura portoghese*, Guida, Napoli 2002
12. Casabella n. 643 – Marzo 1997
13. Casabella n. 643 – Marzo 1997
14. Casabella n. 643 – Marzo 1997
15. Casabella n. 643 – Marzo 1997
16. Casabella n. 643 – Marzo 1997
17. Casabella n. 643 – Marzo 1997
18. Casabella n. 643 – Marzo 1997
19. Casabella n. 643 – Marzo 1997
20. Casabella n. 643 – Marzo 1997
21. Casabella n. 643 – Marzo 1997
22. Casabella n. 643 – Marzo 1997
23. Casabella n. 643 – Marzo 1997
24. Casabella n. 643 – Marzo 1997
25. Casabella n. 743 – Aprile 2006
26. Casabella n. 743 – Aprile 2006
27. Casabella n. 743 – Aprile 2006
28. Casabella n. 743 – Aprile 2006
29. Casabella n. 744 –Maggio 2006
30. Casabella n. 744 –Maggio 2006
31. Casabella n. 760 – Novembre 2007
32. Casabella n. 760 – Novembre 2007
33. Casabella n. 760 – Novembre 2007