

SCIENTIFICO E AUTOBIOGRÁFICO REALE E ASTRATTO

LA MATRICE ROSSIANA NELL'OPERA DI EDOUARDO SOUTO DE MOURA

FAUP A.A.2010-11 | DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA

ALUNO: EMANUELE FRANCESCO MORO | ORIENTADOR: CARLOS MANUEL CASTRO CABRAL MACHADO

"a tutti quelli che, come me, amano l'architettura, la buona cucina e la vita"

"...e richiamai alla mente le sue parole, quando sosteneva della necessità di dimenticare l'architettura, di caratterizzarla poco, quel tanto che basta all'azione o alla fantasia, lasciando poi la scena ai ricordi.

Ripensavo allora alla mia esperienza di quel luogo conosciuto e legato alla mia infanzia, dove avevo trascorso a volte le vacanze invernali, per sfruttarne il felice posizionamento, nel mezzo delle piste da sci, o dove in primavera avevo costruito da ragazzo una casetta sugli alberi, col mio papà, vivendo la costruzione stessa come un gioco."

EFM a proposito di A.Rossi

“...questo lo rendeva ai miei occhi ancora più accattivante: aveva capito che di fronte alla decadenza del Movimento Moderno si doveva tornare alla Storia, alla Città, e dopo aver compreso la fallibilità del proprio metodo, offrì altre aperture che accreditavano l'elemento personale all'interno del processo progettuale.”

ESM a proposito di A.Rossi

Objectivo

La tesi che mi propongo di scrivere ha diversi obiettivi.

In primo luogo risponde alla mia volontà di approfondire la conoscenza di due personalità che suscitano in me grande interesse e in qualche modo segnano e disegnano la mia figura di studente oggi, e di progettista domani: Aldo Rossi e Eduardo Souto de Moura.

L'interesse e la passione per l'architettura di Souto de Moura non sono nuovi, ma al contrario mi accompagnano sin dall'avvicinamento iniziale alla disciplina architettonica, e furono la chiave per la scoperta della tradizione portoghese, che tanto condizionò il mio percorso personale e formativo.

Per quanto riguarda Aldo Rossi, invece, si tratta di un interessamento recente. Sebbene mi fossi trovato a studiarne alcuni scritti già a Milano, al primo anno di studi al Politecnico, non avevo mai considerato l'importanza delle sue teorie, né tantomeno dei suoi progetti, che suscitavano anzi in me disinteresse e rifiuto. Oggi riconosco la povertà di strumenti d'allora.

È grazie al corso di Storia Contemporanea alla Facoltà di Porto e al lavoro individuale redatto in quella circostanza - un piccolo saggio su un'architettura moderna in Portogallo, la riconversione di una rovina in una piccola casa vacanze in Gêres - che ebbi l'occasione di ritornare in contatto con le opere dell'architetto italiano e di riconoscerne l'attualità; ed in questo processo la figura di Souto de Moura rimase centrale, dal momento che mi sentii quasi obbligato ad approfondire la lettura dei testi di Rossi ai quali regolarmente il progettista portoghese rimandava con citazioni e continue allusioni. Fu così, attraverso le parole appassionate e riconoscenti del giovane Souto de Moura, ancora studente e progettista alle prime armi, che conobbi e m'appassionai a mia volta all'opera di Aldo Rossi.

Per queste ragioni trovo fondamentale per la lettura della tesi che mi appresto a stendere, la consapevolezza da parte di chi legge del taglio, fortemente condizionante e dall'indiscutibile carattere personale, che intendo dare a questo lavoro: da un lato accrescere la mia conoscenza nei riguardi della figura di Aldo Rossi e delle sue opere attraverso lo sguardo e le parole di Eduardo Souto de Moura, e dall'altro completare la conoscenza dell'architettura di Souto de Moura, specialmente quella degli inizi della sua carriera, attraverso lo studio dell'opera di uno tra i suoi maestri.

Inoltre trovai divertente la possibilità di porre l'attenzione su due figure, una portoghese e una italiana, che rappresentano due realtà, due scuole di pensiero che inevitabilmente mi appartengono, essendo le sole a far parte del mio vissuto formativo, nonché del mio background culturale, quasi fossero due parti complementari del mio 'essere architetto'.

Annovero perciò tra gli obiettivi di questa tesi quello di interrogare me stesso sul progettista che sono e che mi piacerebbe diventare, in uno dei momenti topici della mia maturazione individuale, ovvero la conclusione della formazione universitaria e l'inizio dell'avventura professionale.

L'oggetto preso in esame è il contributo di Aldo Rossi all'opera di Eduardo Souto de Moura.

Riconobbi sin da principio la vastità del tema e di conseguenza la mia iniziale difficoltà a chiudere in campi definiti e ristretti la relazione professionale, molteplice e a vari livelli, che intercorse fra i due.

Per questa ragione ho individuato come punti di riferimento, per la dissertazione che mi appresto a sostenere, due recenti interviste¹ a Souto de Moura, nelle quali parla in modo chiaro e prolungato di ciò che la personalità di Aldo Rossi ha significato per la sua maniera di interpretare il mestiere dell'architetto.

La lettura e lo studio delle due fonti iniziali mi hanno portato a limitare il discorso e a riconoscere tre concetti-chiave della teoria di Rossi che interessarono particolarmente il giovane Souto de Moura.

Il primo è la **lettura operativa della città**, la rivoluzionaria idea razionalista, abbracciata da Rossi, in contrapposizione a quella di stampo funzionalista.

Dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, in un clima di disperazione e volontà di cambiamento dovuto alla distruzione imperante che accomunava molti Paesi europei, alcuni intellettuali di spicco in ambito architettonico abbandonarono i dettami del Movimento Moderno, la Carta di Atene e l'esperienza dei CIAM per riaffermare l'importanza della Storia e della Memoria. Tra questi Paesi l'Italia si collocava in prima linea, in particolare con la rivista Casabella, il suo direttore Ernesto Nathan Rogers e i suoi discepoli, tra cui Rossi, nella difesa di questo ritorno al Passato.

Si arrivò così a contrapporre al modello modernista, di *città tabula rasa*, un modello alternativo, l'idea di *città frammento*, o di *città sedimentata*, che spostava nuovamente l'attenzione sulle sedimentazioni, sulle preesistenze e sul contesto.

Dal momento in cui Souto de Moura venne a contatto con questa teoria alternativa alla soluzione modernista, sostenuta con tanta chiarezza nei testi di Rossi, ne rimase affascinato, come se vi trovasse delle risposte a quesiti fino allora considerati irrisolti.

"Avevamo una grande sete di teoria dell'architettura e in quel periodo gli Italiani producevano saggi importanti che noi leggevamo tradotti in spagnolo, pubblicati da Gili; finché arrivò L'Architettura della Città, e mi resi subito conto che si trattava di qualcosa di inusuale, che esprimeva le regole delle trasformazioni urbane, evocando fonti letterarie e memorie; qualcosa che mi permetteva di guardare alla città con occhi diversi e mi dava motivazioni per agire nel progetto con strumenti che non avevamo avuto prima.

*Ecco, ricordo che la prima reazione, davanti al libro di Rossi, fu di avere a disposizione degli strumenti per progettare."*²

Sarà proprio facendo tesoro di questi nuovi strumenti che l'architetto portoghese si cimenterà in uno dei suoi primissimi progetti, il Mercato Comunale di Braga.

1 L'intervista a cura di Antonio Esposito, intitolata "Eduardo Souto de Moura", pubblicata in "d'Architettura" (pag. 185-191) e datata novembre 2003, e l'intervista a cura di Gaia Redaelli, "Conversazione con Eduardo Souto de Moura", pubblicata in "I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi" (pag. 201-217) e datata giugno 2001.

2 E. Souto de Moura, "Eduardo Souto de Moura", a cura di A. Esposito, in "d'Architettura", 2003, pag. 186.

Il secondo concetto-chiave si riconduce a un'altra affermazione molto netta e determinata di Rossi, che difese in uno dei suoi saggi, 'Architettura per i musei', quando definì l'**architettura come opera d'arte**, nel tentativo di costruire una teoria del progetto.

Si tratta di un tema assai dibattuto, col quale ogni progettista si deve mettere a confronto nell'arco della propria carriera.

Ne parla anche un altro importante architetto italiano di quegli anni, Luigi Moretti, scrivendo sulla rivista Spazio:

*"L'architettura è per sua natura arte eminentemente astratta, così come la musica e la politica, secondo quella finissima terna indicata da Aristotele delle arti non rappresentative, non copia della natura ma costruzioni ideali astratte su materiali elementari concreti."*³

Lo stesso Souto de Moura, interrogato a tale proposito, concorda pienamente con questa linea di pensiero, arrivando a spiegare lucidamente il proprio metodo progettuale, diviso tra astrazione e riscontro col reale.

L'obiettivo finale è *"provare ad arrivare – senza sapere se ci riesco – ad un livello in cui c'è arte dentro l'architettura."*

*Credo infatti che la differenza tra arte e costruzione sia che questa da sola si esaurisce in sé stessa, mentre l'arte consiste nel fatto che, ad esempio, progettando una semplice porta, è possibile farla in modo che abbia la capacità di creare emozioni al mio animo. Questo credo sia lo scopo e la ragione dell'architettura."*⁴

Così *"dimentico che sto facendo una casa e mi propongo di costruire 'per i musei'."*⁵

La componente artistica all'interno del progetto soutoniano si scopre così investire un ruolo fondamentale, facendo la sua prima apparizione all'inizio dell'atto progettuale, momento in cui l'architetto risulta particolarmente ricettivo, nel captare tutto ciò che può aiutare la formulazione dell'ipotesi di progetto, per poi accompagnarlo lungo l'intero processo creativo, fino alla fase finale, con l'obiettivo, arduo, di raggiungere l'emozione.

Si tratta di una maniera sistematica d'operare, peculiare dell'architettura di ESM, le cui origini non s'incontrano guardando ai suoi maestri portoghesi, quanto più leggendo Rossi.

Un sistema rossiano, dunque, basato sull'analogia, che struttura il lavoro di ESM e ne caratterizza le creazioni, restando a volte in secondo piano, altre volte salendo più in superficie, fino ad essere visibile ed evidente, come nel progetto della torre per uffici Burgo a Porto, accostata analogicamente ora a un sandwich dai numerosi strati, ora a una catasta di bancali di legno impilati uno sull'altro.

3 L. Moretti, articoli pubblicati in "Spazio", dal n.1 al n.7, Roma, 1951-53.

4 E. Souto de Moura, "Conversazione con Eduardo Souto de Moura" a cura di G. Redaelli, in "I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi", 2001, pag. 203.

5 Idem.

Il terzo ed ultimo concetto-chiave che prenderò in esame, e che suscita in me maggior interesse tra i tre, consiste nell'apertura di Rossi alla non-razionalità, o meglio, all'a-razionalità, ovvero all'inclusione della **soggettività all'interno del processo creativo**.

Si tratta certamente, in primis, dell'esito di un procedimento di maturazione intellettuale di Aldo Rossi, in qualità di architetto e teorico dell'architettura, ma soprattutto di un'intuizione destinata a rimettere in discussione le certezze della tradizione razionalista fino a quel momento inconfutabili.

L'Autobiografia scientifica', saggio nel quale Rossi finisce per sintetizzare un pensiero che già traspariva in alcuni scritti precedenti, è illuminante per un'intera generazione di progettisti, e tra questi Souto de Moura.

"Quando poi ho letto l'Autobiografia scientifica, mi sono definitivamente appassionato alla sua figura. [...] Rossi, in questo suo nuovo libro, dice in fondo che non tutto in architettura è tipologia e riafferma l'importanza della creatività, che è fatta di memorie personali, soggettività, città analoga e altri fattori non oggettivabili.

*Nell'Autobiografia scientifica, in un senso generale, egli rinnega quel che aveva affermato prima, nega alla tipologia valore ontologico e definisce la soggettività come uno dei caratteri oggettivi del progetto."*⁶

Annoverando l'elemento personale tra i principali fattori operanti nel processo creativo, Rossi reintroduce inoltre il concetto di memoria, concetto caro a diversi architetti della contemporaneità, tra i quali senza dubbio Alvaro Siza, e chiaramente al suo 'discepolo', Souto de Moura.

*"In qualche modo, io mi posso considerare rossiano perché riconosco l'importanza della mia memoria di quando vivevo a Braga o di quando ho collaborato con Siza."*⁷ dichiara.

La memoria, che per un architetto è fatta di parole, ma soprattutto d'immagini, di fotogrammi.

Ecco allora spiegata la passione di Souto, mai celata né ostentata, per la fotografia, quale strumento irrinunciabile nel suo personale processo progettuale, forse paragonabile a ciò che rappresentò il disegno e la pittura per Rossi, messa in evidenza dall'architetto portoghese a proposito di un progetto più recente, il lungomare di Matosinhos Sul.

6 E. Souto de Moura, "Eduardo Souto de Moura" a cura di A. Esposito, in "d'Architettura", 2003, pag. 188-189.

7 E. Souto de Moura, "Conversazione con Eduardo Souto de Moura" a cura di G. Redaelli, in "I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi", 2001, pag. 203.

Metodologia

La struttura della tesi, ricollegandosi direttamente a quanto detto a proposito dell'oggetto di studio, ruota attorno ai tre concetti-chiave, il cui approfondimento trova il proprio naturale spazio all'interno di un capitolo specifico.

Nell'organizzazione d'insieme, e perciò nella disposizione dei vari capitoli, si è deciso di rispettare un ordine, prima che cronologico, argomentativo e soggettivo, ponderato in base alla tesi che qui si vuole sostenere.

Tuttavia il mio lavoro non vuole essere puramente teorico e speculativo, correndo il rischio di perdere di vista il lato prettamente pratico che questa disciplina presuppone.

Per questa ragione il corpo scritto di ogni capitolo non si limita esclusivamente a un'indagine teorica, esplicativa del concetto-chiave preso in esame, ma ad essa s'accompagna l'analisi di un progetto, a mio parere significativo, al quale s'affida l'introduzione al tema e l'auspicato interessamento del lettore.

A tale scopo, nell'analisi s'investirà di un'attenzione particolare il materiale fotografico (auto)prodotto di supporto, questo sia per una ragione ludica personale, sia come esigenza emersa dalle riflessioni cui l'argomentazione della tesi mi ha condotto, in particolare durante la stesura dell'ultimo capitolo.

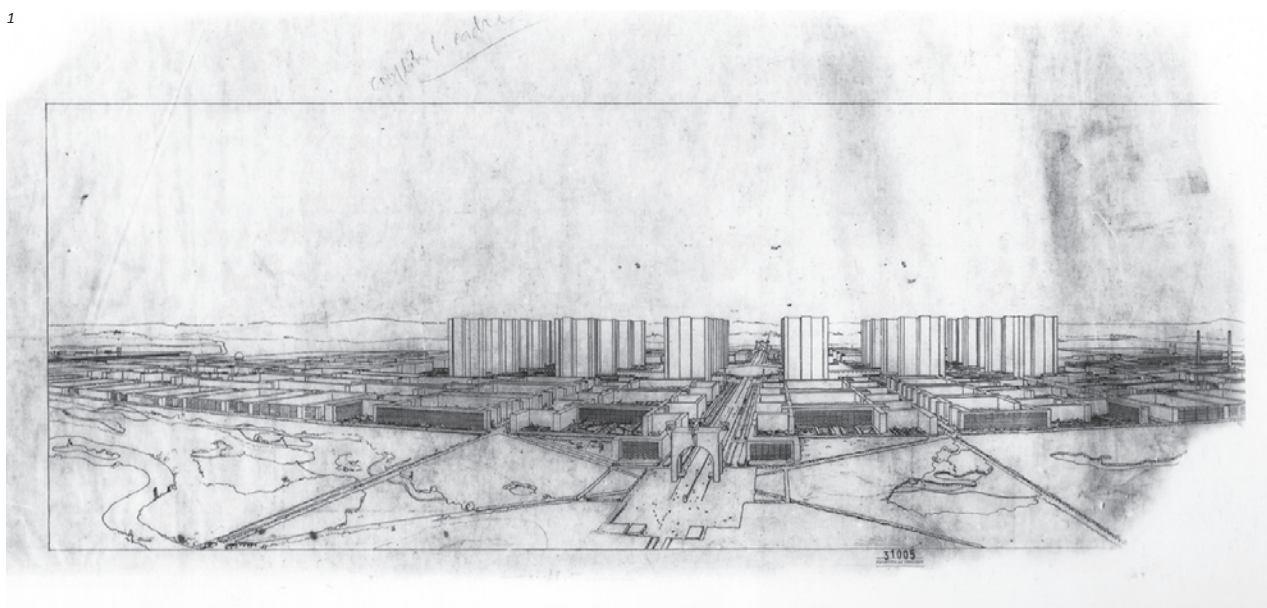
In un certo senso le mie fotografie vogliono rappresentare, utilizzando un linguaggio non parlato, figurativo, ciò che ho affrontato nella trattazione teorica, quasi per complementarità e logica consequenzialità.

I	INTRODUÇÃO
	. Objectivo, objecto, metodologia
1	ÍNDICE
3	CAPÍTULO I : città <i>frammento</i> vs città <i>tabula rasa</i>
	. Introduzione
	. Il Mercato comunale di Braga (e successive rimodulazioni)
	. La città <i>tabula rasa</i> : Le Corbusier e l'Urbanisme, la Ville Radieuse, le Plan Voisin
	. La critica alla Modernità: l'Italia neomodernista e gli articoli di Rogers su Casabella
	. La formazione di Souto de Moura: Il Portogallo della Rivoluzione dei garofani, Tavora e Siza, Rossi al seminario di Santiago
	. I fatti urbani e la teoria della città di Aldo Rossi
43	CAPÍTULO II : architettura come opera d'arte
	. Introduzione
	. La torre Burgo in Avenida da Boavista a Porto
	. Il rapporto tra Arte e Architettura secondo Rogers e Moretti
	. Architettura e arte concreta nella teoria di Alvar Aalto
	. Tavora, Siza e la costruzione del proprio personale metodo progettuale
	. Il processo creativo di ESM, tra astrazione e realtà
	. Il sistema Boullée nelle parole di Aldo Rossi
85	CAPÍTULO III : soggettività e processo creativo
	. Introduzione
	. Il progetto del lungomare di Matosinhos Sud
	. La fotografia come strumento di lavoro all'interno del processo creativo
	. L'Autobiografia Scientifica di Rossi
113	CONCLUSÕES
	. Come nascono certe mie architetture
117	TRADUÇÕES
175	BIBLIOGRAFIA

CAPITULO I : città *frammento* vs città *tabula rasa*

- . Introduzione
- . Il Mercato comunale di Braga (e successive rimodulazioni)
- . La città *tabula rasa*: Le Corbusier e l'Urbanisme, la Ville Radieuse, le Plan Voisin
- . La critica alla Modernità: l'Italia neomodernista e gli articoli di Rogers su Casabella
- . La formazione di Souto de Moura: Il Portogallo della Rivoluzione dei garofani, Tavora e Siza, Rossi al seminario di Santiago
- . I fatti urbani e la teoria della città di Aldo Rossi

1



2



3



1
Le Corbusier, *Cité contemporaine pour trois millions d'habitants*, 1922.
"Mies in America", a cura di P. Lambert, Montréal, 2001, pag. 660.

2 3
Mies Van der Rohe, *Toronto-Dominion Centre*, 1963-69. Vista aerea (1970) e prospettiva (1988).
"Mies in America", a cura di P. Lambert, Montréal, 2001, pag. 416-417.

Introduzione

“Negli anni Sessanta si discuteva molto di contesto perché era il tempo della reazione e della critica al Movimento Moderno, critica che si è radicata soprattutto in alcuni gruppi italiani, che contestavano gli ultimi CIAM, le idee di Le Corbusier, la Carta di Atene, l’architettura astratta, il prototipo, la casa come macchina da abitare. È noto, per esempio, il progetto in cui Le Corbusier faceva tabula rasa a Parigi, lasciando solo i monumenti.

Ma non tutti sono Le Corbusier o Mies van der Rohe; per questo dopo la guerra si è cominciato a vedere che cosa faceva il Modernismo nelle periferie. Così è cominciata la contestazione.”¹

Con queste parole, testimonianza della sua lucidità sull’argomento, ESM racconta la nascita di una nuova filosofia d’intervento architettonico, di una nuova sensibilità, che lo hanno accompagnato nel passaggio di transizione dalla fine degli studi all’inizio della carriera professionale; nella sequenza di termini ch’egli elenca si riassume la complessità e la profondità della critica messa in atto.

A partire dagli anni Settanta, infatti, il progettista portoghese, non ancora vent’enne, si trova diviso, come molti studenti dell’epoca, tra la passione e l’ammirazione incondizionata verso i padri del Modernismo, nel caso specifico Mies van der Rohe, e il sempre più folto coro di voci che si sollevava contro ciò che l’avvento e l’affermazione del Modernismo aveva prodotto.

Ironicamente Souto sottolinea che *“non tutti sono Le Corbusier o Mies”*, e le prove a supporto di tale constatazione erano allora e sono tuttora ben visibili, e duole dire, non solo nelle periferie.

La questione era già stata sollevata con forza in Italia, attraverso la voce autorevole di numerosi intellettuali, tra i quali spiccava il nome di Ernesto Nathan Rogers.

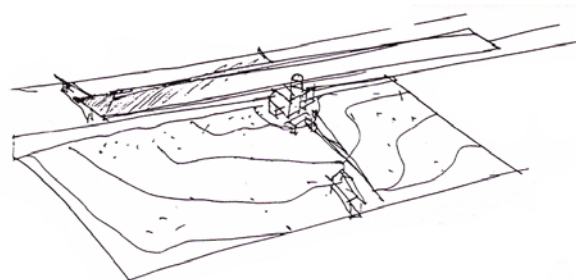
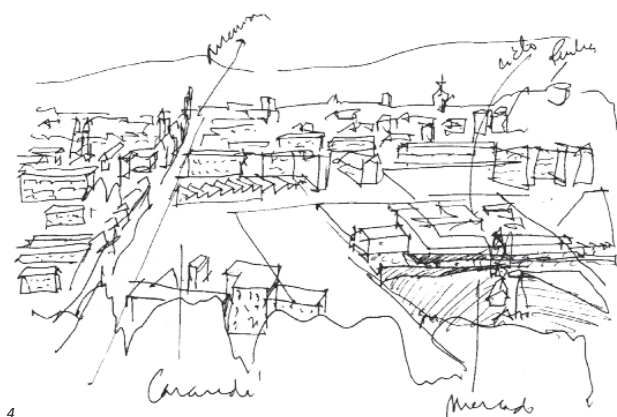
Già professore al Politecnico di Milano e direttore di diverse riviste internazionali d’architettura, Rogers espose chiaramente la sua tesi in una serie di articoli mirati dalle colonne di Casabella-Continuità, tesi che sostanzialmente consisteva in una inversione di tendenza: auspicava l’abbandono della visione modernista sulla città, che aveva legittimato interventi nei quali il locus, la preesistenza, i segni della Storia e della Memoria della città non venivano considerati o erano posti in secondo piano, e incentivava l’affermazione di una nuova lettura della città, più sensibile e attenta a tali segni, o meglio che in tali segni e sedimenti riconosceva proprio la bellezza e l’autenticità della città stessa.

All’idea di città *tabula rasa* si contrapponeva quindi l’idea di città *frammento*, di città sedimentata, che si costruisse a partire dalle preesistenze e desse valore alle sovrapposizioni.

Nella scoperta di tali concetti ESM partiva avvantaggiato, grazie alla conoscenza diretta di due figure fondamentali, tanto nel panorama di epoca tardo modernista quanto, più in generale, nel proprio personale percorso formativo: Aldo Rossi e Alvaro Siza, un italiano e un portoghese, a testimonianza del fatto che questi due Paesi erano scenario d’una forte reazione critica da un lato, e di una pragmatica costruzione dell’alternativa dall’altro.

Nella stesura di questo primo capitolo cercherò quindi di approfondire il passaggio cruciale che segnò il superamento della Modernità e l’apertura all’alternativa possibile, a partire dall’individuazione di tali tematiche in una delle prime e più complesse esperienze progettuali di Souto de Moura: il progetto del Mercato Comunale di Braga e le successive rimodulazioni.

1 E. Souto de Moura, “Conversazione con Eduardo Souto de Moura” a cura di G. Redaelli, in “I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi”, 2001, pag. 201.



4 5

ESM, schizzi del Mercato di Braga, primo progetto, 1980.

"Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti", a cura di L. Peretti, Milano, 1998, pag. 134.

6

ESM, Mercato di Braga, primo progetto, 1980. Vista panoramica (1980).

"Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti", a cura di L. Peretti, Milano, 1998, pag. 157.

Il mercato comunale di Braga (e successive rimodulazioni)

Personalmente, considero il progetto del mercato di Carandà a Braga una delle esperienze maggiormente significative e affascinanti nell'opera di Souto de Moura.

Le motivazioni sono varie.

Innanzitutto rappresenta uno dei suoi primissimi progetti e ciò si riflette in alcuni aspetti che considero primari ai fini di una lettura critica non superficiale di tale opera; tra questi vorrei sottolineare l'inesperienza in campo professionale, una sorta di 'innocenza' nel formulare l'idea principale a sostegno della proposta progettuale e la non celata referenza ai maestri che ne hanno segnato il percorso formativo in qualità di studente.

Se, poi, si tiene conto del contesto cittadino nel quale si colloca, l'intervento suscita ancor maggiore interesse: principalmente perché si tratta di Braga, realtà alla quale l'architetto è affettivamente legato, trattandosi della città della propria infanzia, e in secondo luogo perché si situa in un quartiere particolare, in fermento e via di definizione, alla ricerca di un'identità.

"Il luogo scelto per il nuovo mercato (1980) del quartiere di Carandà a Braga" – dichiara efficacemente Giovanni Leoni – "è un non-luogo, nemmeno una periferia, incapace di offrire materiale per la costruzione di un progetto".²

Per queste ragioni sembra essere consistente il carico di responsabilità al quale il progettista si sottopone: gli si chiede d'agire su questo frammento di città, con la consapevolezza della scala cui s'appresta a operare, sebbene si trovi alla prima apparizione nel mondo professionale³.

Ciò nonostante, Souto de Moura presenta una soluzione innovatrice e seducente, tutt'altro che scontata, forse figlia della spavalderia o sfrontatezza, tipiche del giovane alle prime armi: propone così l'idea di istituire un principio insediativo, di fondare un nuovo ordine, di 'costruire un frammento di città capace di proporre una nuova maglia urbana'.

Il gesto può sembrare elementare e l'ingenuità, o quella che per alcuni è giudicabile come tale, che pare accompagnarlo nel primo approccio al progetto, si riconferma se si leggono le brevi impressioni che annota a spiegazione del progetto, e nella loro trasposizione, pressoché immutata, nell'ipotesi progettuale.

"Il sito era quello e solo quello. Una proprietà murata rinchiusa dalla città. Nel centro del terreno una collina. In cima una casa.

*Era all'incrocio tra due sentieri, assi ortogonali del terreno, che lo collegavano alla città. Se il punto d'incontro era lì, nella casa, il mercato si collocò lì. Se il sentiero era dritto, il mercato vi si posò sopra. Posato alla quota, fra i muri di supporto."*⁴

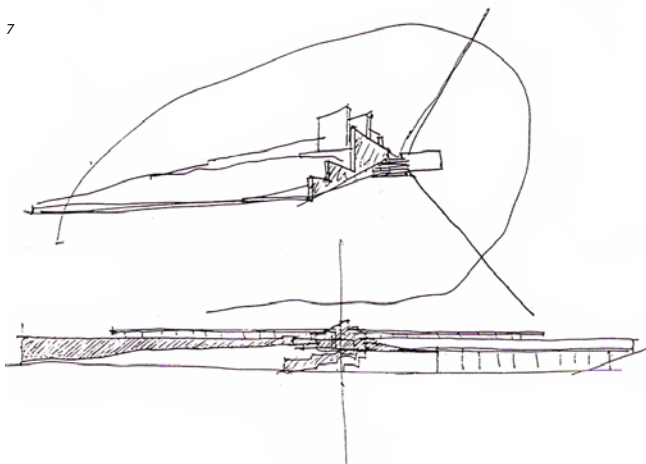
I percorsi, nella proposta soutoniana, acquistano una terza dimensione, divengono muri, due lunghi setti murari lungo l'asse principale longitudinale, uno realizzato in blocchi di granito montati a secco sulla terra nuda e l'altro in cemento armato intonacato di bianco, che dialogando tra loro danno corpo al percorso; a questi aggiunge

2 A. Esposito e G. Leoni, introduzione alla sessione "Opere, progetti, esperimenti", monografia Electa "Eduardo Souto de Moura", Milano, 2003, pag. 58.

3 La prima apparizione degna di nota, trattandosi di un edificio pubblico; prima si era occupato solo di qualche riabilitazione, tra le quali si ricorda la riconversione di una rovina in Gêres in casa di vacanze.

4 E. Souto de Moura in "Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti", a cura di L. Peretti, Milano, 1998, pag. 155.

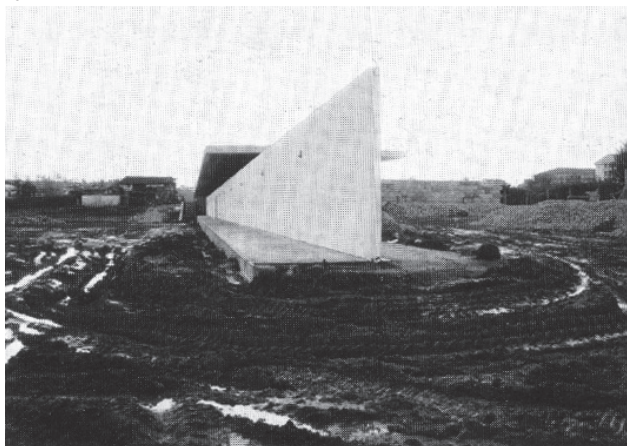
7



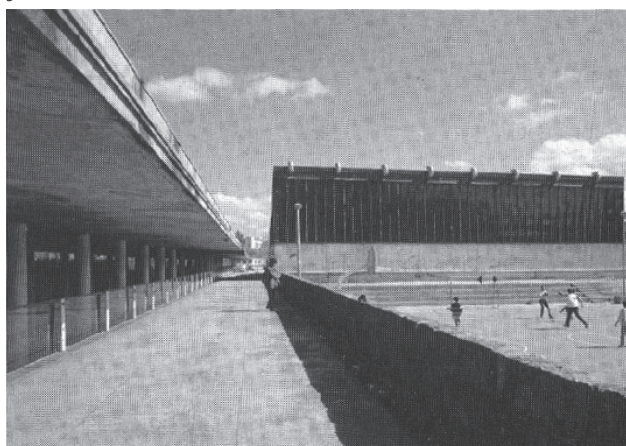
8



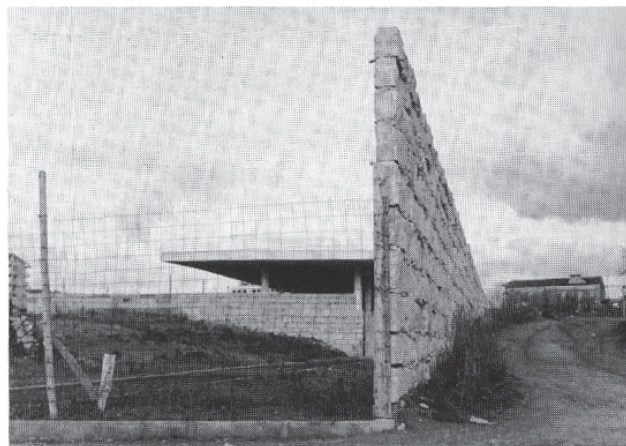
10



9



11



7

ESM, schizzi del Mercato di Braga, primo progetto, 1980.
 "Eduardo Souto de Moura", monografia Blau, Lisbona, 1994, pag. 11.

8 9 10 11

ESM, Mercato di Braga, primo progetto, 1980. Fotografie del primo intervento.
 "Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti", a cura di L. Peretti, Milano, 1998, pag. 156-159.

un terzo setto perpendicolare, lungo l'asse trasversale e in posizione centrale, di nuovo in granito e falsamente 'arruinato', a creare una tensione dal gusto romantico e a dividerne l'impianto in due aree a carattere funzionale differente.

Da un lato, infatti, in un grande salone aperto in open-space e sviluppato su un livello unico, predispone l'area principale dedicata al mercato comunale, dove alloggiano i banchi per l'esposizione della mercanzia in vendita e le strutture ad essa necessarie; dall'altro, in un blocco a due livelli, quello inferiore chiuso e massivo, quello superiore aperto alla vista esterna, confina gli spazi secondari, meno 'nobili', assieme a quelli di servizio e di appoggio al mercato stesso.

Una volta fissati gli assi cardinali in tali setti, la griglia fondativa dell'intervento si costruisce per parallele e perpendicolari, definendo gli spazi interni del mercato e delimitandone i confini.

La spiccata direzionalità dell'insieme, che concorre a darne la configurazione finale come un vero e proprio *edificio-percorso*, non sarebbe tale se non vi avesse aggiunto un ultimo elemento, il 'cappello', la grande copertura piana, certamente in risposta ad un'esigenza logistica, di protezione degli ambienti sottostanti, ma verosimilmente finalizzata ad accentuarne l'effetto longitudinale per mezzo di una forte compressione spaziale e visuale.

La copertura piana entra con i setti murari in una relazione visiva e di linguaggio che certamente può far pensare al padiglione di Barcellona di Mies, ma è un inganno perché non sono i setti a reggere la copertura, bensì due file continue di colonne che tripartiscono lo spazio interiore, dandogli un aspetto classicheggiante nell'impostare un sistema a tre navate, quasi in un impianto basilicale.

La copertura, che tuttavia mantiene nella sua sezione fina e aggettante un aspetto tipicamente neoplastico, non si limita a proteggere dalle intemperie il camminamento basso, principale, ma giunge a coprire, seppur parzialmente, anche una seconda via, alternativa alla prima, che percorre il lato esterno, lungo la parete perimetrale, ad una quota maggiore, creando un gioco a più livelli al quale prende parte anche il passante più disinteressato e frettoloso.

Al di là delle prime impressioni, addentrandosi nel progetto, si fa sempre più difficile l'accostamento con Mies, sconfessato ancor più nelle spazialità e nelle proporzioni degli elementi architettonici, mentre si concretizza via via la presenza di una parte importante della teoria sulla città di matrice rossiana.

"Del resto, Souto de Moura dichiara apertamente che il nune tutelare del mercato di Braga è Rossi, e non Mies, e il destino recente dell'edificio ne fa certamente l'architettura più coerentemente rossiana esistente oggi" afferma ancora Leoni.

"Rossiana infatti, e con riferimento all'Architettura della città, è la volontà iniziale di istituire un nuovo ordine nella maglia cittadina, rossiano è l'accostamento paratattico di due sistemi di forme, rossiano, ma ora con riferimento all'Autobiografia Scientifica e all'ultimo Rossi è il progetto di trasformazione del mercato"⁵, processo al quale l'edificio di Braga sarà soggetto negli anni a seguire e che, ad oggi, conta tre fasi.

A seguire il primo intervento, risalente agli anni Ottanta (1980-84), si vede emergere la necessità d'un secondo, verso la fine degli anni Novanta (1997), e di un terzo, la cui inaugurazione s'è concretizzata a gennaio di quest'anno (2011).

5 A. Esposito e G. Leoni, introduzione alla sessione "Opere, progetti, esperimenti", monografia Electa "Eduardo Souto de Moura", Milano, 2003, pag. 58.

12



13



14



12
 ESM, *Mercato di Braga, primo progetto, 1980. Vista panoramica (1997).*
 "Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti", a cura di L. Peretti, Milano, 1998, pag. 158.

13 14
 ESM, *Mercato di Braga, primo progetto, 1980. Fotografie della demolizione che anticipa il secondo intervento.*
 Archivio personale di ESM.

Ecco quindi un ulteriore aspetto che rende l'opera eccezionale, forse unica nel suo genere.

Riscontrata la sua prematura decadenza fisica e funzionale, il mercato di Carandà necessitava infatti di una rivalutazione che ne riguardasse il senso e l'uso, obbligando l'architetto a formulare una nuova configurazione spaziale e funzionale, in coerenza però con l'idea dalla quale, vent'anni prima, era scaturito il progetto; sul finire degli anni Novanta erano iniziate ad apparire le perplessità funzionali che avevano accompagnato il progetto nella sua fase iniziale.

Dal momento in cui ESM venne interpellato in proposito, rispose prospettando una soluzione chiara e sorprendente ai più: l'abbattimento.

A tale proposta, però, la municipalità si opponeva categoricamente, richiedendone giustamente la conservazione: la costruzione, infatti, non ancora giunta al suo anniversario ventennale, era divenuta nel tempo un'icona architettonica di fama internazionale, a dispetto dello scarso utilizzo che oramai se ne faceva.

L'operazione di rimodulazione dell'antico edificio, di per sé, poteva sembrare naturale e auspicabile dal progettista stesso, ma non lo era affatto, se se ne si prendono in considerazione le premesse: si trattava di un'opera acerba di ESM, la cui professionalità, maturata in quindici anni di attività come architetto, si rendeva assolutamente imparagonabile a quella che aveva all'epoca della prima proposta progettuale; tanto più che l'edificio in questione incarnava in qualche maniera il fallimento di un'idea, la cui rivisitazione poteva sì risolverne gli aspetti problematici, ma anche pregiudicarne la bellezza e gli aspetti di pregio, che le avevano portato successo e notorietà.

Detto ciò, contraddicendo nuovamente timori e eventuali dubbi in proposito, ESM sorprese con una soluzione inaspettata: ciò che andava progettando non era teso al mantenimento dell'icona, come la Camara Municipal suggeriva e auspicava, quanto piuttosto alla sua attitudine iniziale e istintiva, di demolizione, spingendolo a programmare un atto di distruzione controllata della forma da lui stesso inventata.

Con queste parole ne giustificava la genesi:

"Quando, vent'anni fa, progettai il mercato, l'idea era quella di creare una strada coperta, un frammento di città capace di proporre una maglia urbana. Questa maglia si è realizzata, anche troppo, e il mercato è, oggi, soffocato da scuole, discoteche e da una irrefrenabile speculazione immobiliare.

Nel corso degli anni, nelle varie visite che ho fatto alla rovina, ho constatato che il mercato veniva usato come ponte, strada, un attraversamento necessario fra i due assi della città.

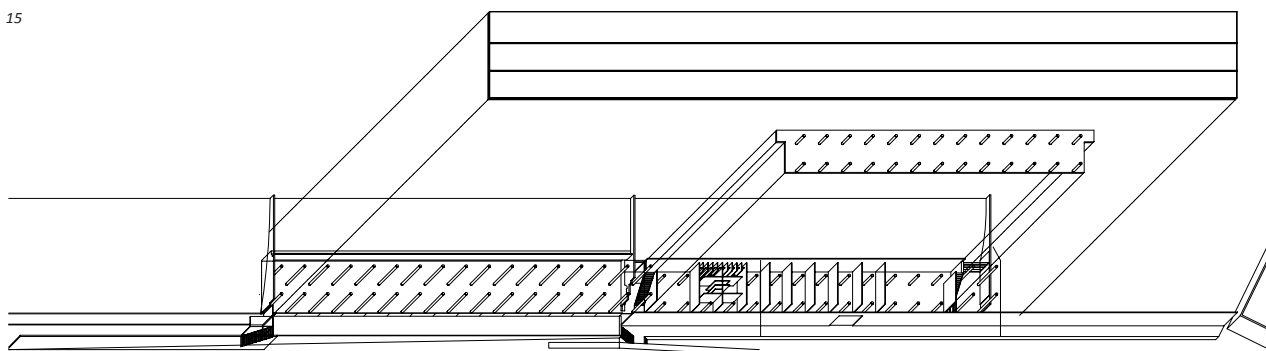
*In questo progetto propongo di abolire la copertura, disegnare un giardino, una strada e un programma 'culturale' nel poco che è rimasto."*⁶

Il secondo intervento perciò consisteva principalmente nella demolizione di una parte sostanziosa della copertura, nell'ala Ovest del vecchio mercato, nella demolizione e ricostruzione di una porzione dell'edificio antico e nell'annessione, sul lato Nord, a ridosso del corpo ricostruito, d'un nuovo corpo di fabbrica, nel quale ospitare in accordo con le richieste avanzate dalla municipalità, le sale destinate a una scuola di danza.

La lettura della modalità d'intervento utilizzata in questa circostanza è ambivalente, per certi versi violenta e invasiva, per altri attenta e rigorosa, con un leggero sapore archeologico.

6 E. Souto de Moura in "Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti", a cura di L. Peretti, Milano, 1998, pag. 155.

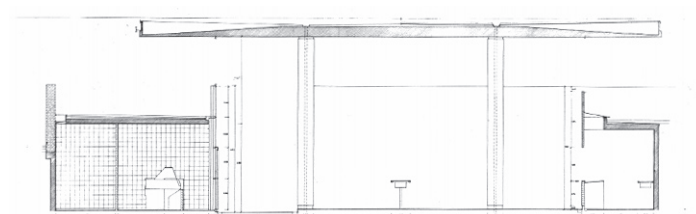
15



16



17

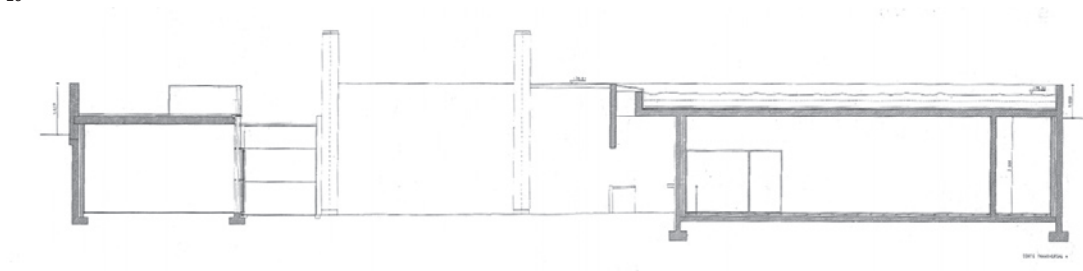
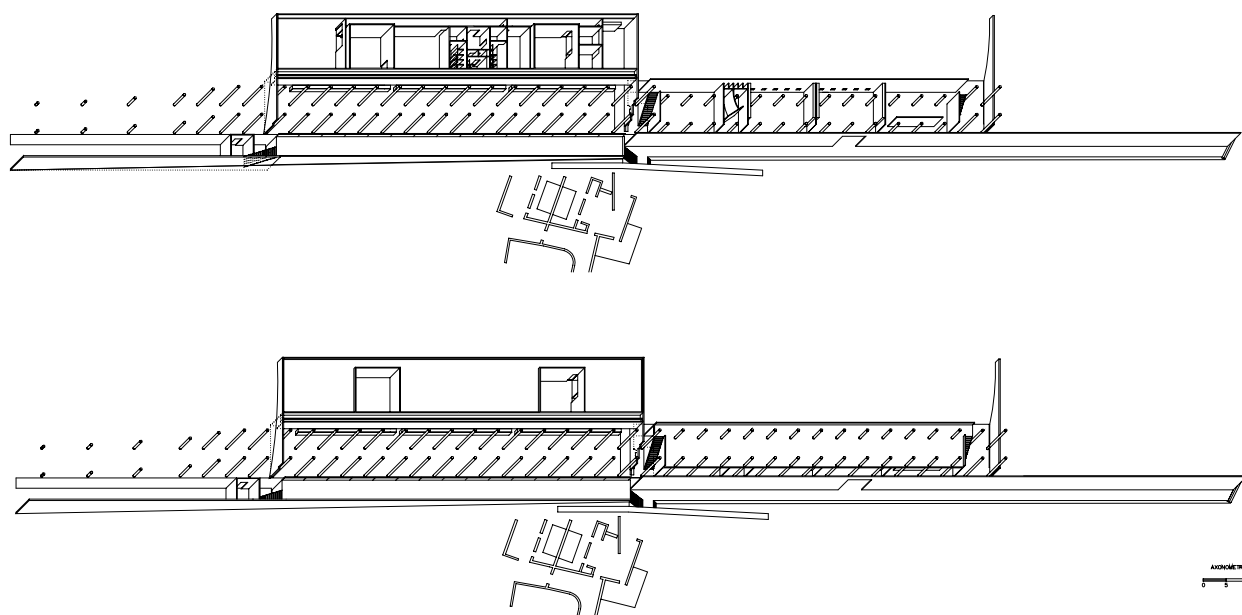


15 17

ESM, Mercado di Braga, primo progetto, 1980. Piante e sezione.
Archivio personale di ESM.

16

ESM, Mercado di Braga, primo progetto, 1980. Fotografie dal percorso alto esterno.
"Eduardo Souto de Moura", monografia Blau, Lisbona, 2000, pag. 47.



ESM, Mercado di Braga, secondo progetto, 1997. Piante e sezione.
Archivio personale di ESM.

ESM, Mercado di Braga, primo progetto, 1980. Fotografie dal percorso alto esterno.
"Eduardo Souto de Moura. Architect", a cura di F. Zamora Mola, Barcelona, 2009, pag. 165.

21



22



21
ESM, Mercato di Braga, primo progetto, 1980. Vista di quello che era il salone destinato al mercato coperto.
Archivio personale di ESM.

22
ESM, Mercato di Braga, secondo progetto, 1997. Vista dello stesso spazio, successiva al secondo intervento.
Fotografia dell'autore.

Certamente è spaesante la scelta di inversione degli spazi a cui ESM sottopone l'ambiente originariamente interno dell'edificio, che, così facendo, diviene improvvisamente esterno, disegnando un giardino laddove prima alloggiava il mercato al coperto, sconvolgendone definitivamente l'identità.

Così come è difficile stabilire se sia un ironico distacco o un tormentato autolesionismo a spingere Souto de Moura a creare una vera e propria rovina di sapore pittoresco composta con elementi dell'edificio originario; infatti i pilastri che anticamente sostenevano la copertura non sono abbattuti o rimossi, ma lasciati a pura memoria di sé stessi; tanto più che il loro purismo, rimandatoci dalle immagini d'epoca, subisce lo sberleffo di alcuni ferri d'armatura lasciati sporgere sulle sommità, dandogli l'aspetto allegorico di 'alberi minerali'.

Non meno paradossali appaiono altre memorie dell'uso originario ricostruite nel luogo, come i banchi a ricordo delle strutture di esposizione del pesce, ora destinati ad attività temporanee di vendita di libri, monete o antichità, inspiegabilmente collocati in una fascia a cielo aperto del camminamento e, sostanzialmente, inutilizzati.

Inoltre i negozi vetrati ricostruiti e adibiti ad attività culturali temporanee, che si attestano sul lato Sud del percorso, conservano la funzione di percorso pedonale in copertura, ad una quota maggiore, che, liberata dalla presenza incombente del tetto originario, consente ora una visione meno coinvolgente dello spazio originariamente interno del mercato.

Tuttavia, a conti fatti, l'immagine complessiva, che il primo intervento di rimodulazione ci restituisce, conserva alla perfezione la memoria dell'architettura, ne mantiene l'impianto essenziale, aggiungendo le novità senza privare le latenze della possibilità di ridisegnare, nell'immaginario del visitatore, la struttura originale, così come accade a chi, in un paragone azzardato, visitando i resti romani di Tivoli, riesce ad assaporare le spazialità della Villa Adriana.

Lo stesso non credo si possa dire, invece, del terzo ed ultimo intervento.

Alle due fasi di cui abbiamo detto, difatti, si aggiunge in tempi recenti una terza, che, proseguendo nella riconversione messa in atto nella seconda fase, ha reso possibile recentemente la costruzione della scuola di musica, tanto attesa dalla municipalità, a completamento del programma culturale predisposto nell'antico mercato.

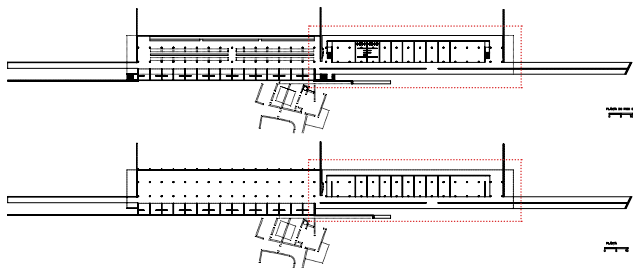
Questa volta ESM non pare seguire il canovaccio dell'operazione antecedente, ma programma un intervento assai più invasivo, col quale stravolge, a mio parere, quanto di buono aveva fatto precedentemente, prestando particolare attenzione alla preservazione del carattere originario.

Non basta l'escamotage di mantenere un'entrata unica, a servizio della scuola di musica e della scuola di danza, per rinforzare l'idea di uno spazio unico, né tantomeno per riaffermarne la forte identità, quella di antico Mercato Comunale di Carandà, come si apprende da un recente articolo dedicato in un quotidiano locale⁷.

Così come non è sufficiente la demolizione attenta dell'edificio preesistente, tanto da risparmiare alcuni dei suoi elementi rappresentativi, come le rampe di scale o alcuni pilastri, a testimonianza di ciò che era, e la ricostruzione sostanzialmente rispettosa delle proporzioni originali, in pianta come in sezione verticale.

Il nuovo edificio si presta alla sola lettura, come costruzione ex-novo, quasi un'intrusione, a perturbare la poesia delle rovine nel mercato di Braga.

⁷ Correio do Minho, quotidiano locale della città di Braga, sezione Cultura, articolo pubblicato il 05/01/2011 col titolo "Camara inaugura Escola de Musica do Carandà".



23



24



23
ESM, Mercado di Braga, terzo progetto, 2010. Planta do res de chão.
Archivio personale di ESM.

24
ESM, Mercado di Braga, terzo progetto, 2010. Vista dell'ultimo intervento.
Archivio personale di ESM. Fotografia di Ferreira Alves.

Sicuramente, all'affermazione di tale impressione, concorre l'utilizzo, quanto meno coraggioso, di un linguaggio estetico-formale di diversa appartenenza, ora tecnologica e industriale, in opposizione al rurale e tradizionale che caratterizzava l'edificio demolito.

Anche Souto de Moura ne sembra conscio, non volendo forse per questo motivo rinunciare al riutilizzo dei pilastri, stavolta rimossi dal sito originario, per disegnare una falsa rovina nel piccolo patio-giardino a ridosso del confine orientale, nell'intento di dare adito ancor una volta a quella sensazione di latenza, di memoria del luogo, leitmotiv della prima riconversione.

Tuttavia l'operazione non gli riesce, complice anche una 'vicina' che, disturbata dalla vista delle fronde dei cosiddetti 'alberi minerali', ne ha richiesto il definitivo abbattimento.

Non ultimo anche il carattere di edificio-percorso viene, in questa fase, messo in discussione, dal momento che l'accesso unico al nuovo mercato si colloca nel mezzo, rendendo superfluo e perciò poco utilizzato il tratto interessato dall'ultimo intervento, forse peggiorato anche dall'effetto 'corridoio' a cui ora è soggetto.

Nonostante io abbia quindi un parere discorde e controverso a proposito dell'ultima rimodulazione, non mi permetto di mettere in discussione l'importanza di questa fascinosa esperienza progettuale, né di sminuirne la grandezza: non sono molte, come si diceva, le architetture progettate che con altrettanta chiarezza hanno messo in atto i principi rossiani.

Il superamento del purismo, la distruzione dell'architettura e la sua dissoluzione in vita teorizzata da Rossi nell'Autobiografia, trovano qui una trascrizione quasi letterale.

Lo ammette lo stesso ESM, quando asserisce:

*"Oggi è morto Aldo Rossi. Non posso non parlare del suo testo, la base di questo progetto, dell'inversione d'uso, di scala, del Palazzo di Diocleziano a Spalato."*⁸

E in questo modo ne trae le proprie conclusioni.

"Ho l'impressione che oggi manchino gli strumenti logici in grado di supportare il nostro lavoro, per questo credo occorra recuperare la sua lezione."

Ci sono solo due maniere di lavorare in questo momento: o si considera la città come un supporto, un tavolo da lavoro, che ha delle regole intrinseche, per cui occorre studiarne la storia, capire le regole della città e della sua architettura (tessuto, movimento...), oppure la si considera una tabula rasa, su cui si può fare ciò che ci aggrada."

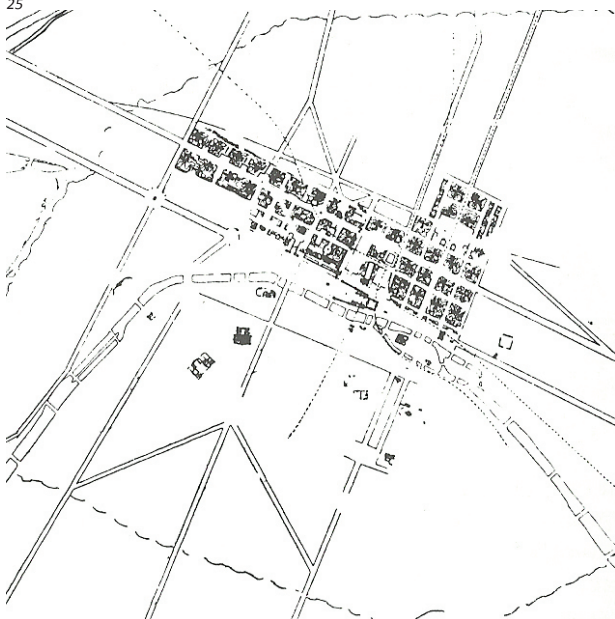
Se si sceglie la prima strada è indispensabile leggere Rossi, se si sceglie la seconda l'esempio da guardare è Koolhaas con Delirious New York e Città tabula rasa."

*Con mia grande pena quasi tutti scelgono la seconda strada, mentre io mi affanno con gli assi barocchi e il resto. Sono convinto che la città sia troppo importante per essere distrutta."*⁹

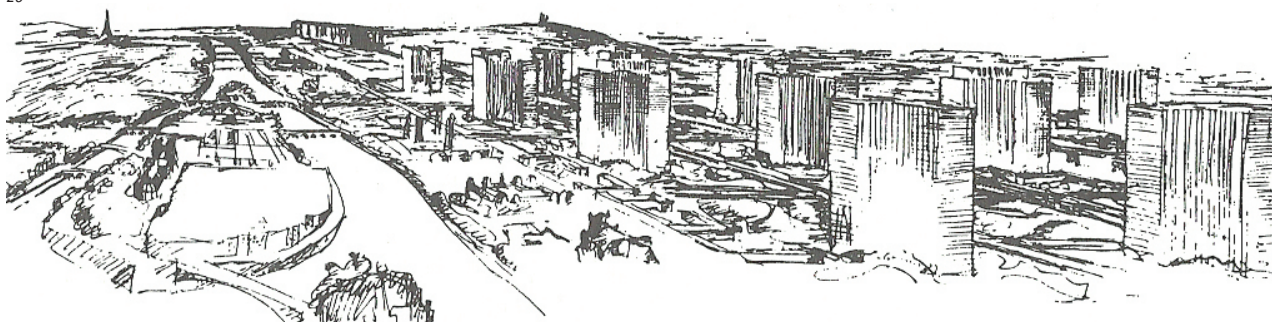
8 E. Souto de Moura in "Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti", a cura di L. Peretti, Milano, 1998, pag. 155.

9 E. Souto de Moura, "Eduardo Souto de Moura" a cura di A. Esposito, in "d'Architettura", 2003, pag. 190.

25



26



25 26

Le Corbusier, *Le plan Voisin*, 1925. *Planimetria generale e prospettiva.*
 "Le Corbusier. Urbanismo", a cura di M. Fontes, São Paulo do Brasil, 2000.

La città *tabula rasa*: Le Corbusier e l'Urbanisme, la Ville Radieuse, le Plan Voisin

Si diceva della contrapposizione di due modelli diversi di città, città *frammento* e città *tabula rasa*.

Nel ricostruire il processo d'affermazione del modello modernista di città, che alla lettura della configurazione per strati dello spazio urbano preferisce il foglio bianco, si rende necessario fare il nome di Le Corbusier, in qualità di principale 'imputato', e a suggerirlo è lo stesso ESM, a ragion veduta.

L'influenza dell'architetto svizzero, infatti, padre del Movimento Moderno e cofondatore del congresso dei CIAM, si può considerare tutt'oggi operante e per certi versi ingombrante, difficile immaginare cosa potesse essere negli anni Sessanta, scenario delle prime contestazioni.

Souto de Moura, ripensando alle critiche mosse in quegli anni alle teorie moderniste, ricordava particolarmente un piano urbanistico per la capitale francese, nel quale Le Corbusier *"faceva tabula rasa di Parigi, lasciando solo i monumenti"*: si riferiva al Plan Voisin, presentato per la prima volta all'Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes del 1925, nel quale Le Corbu riproponeva, sintetizzandole e applicandole al caso concreto, alcune idee che caratterizzavano il suo approccio urbanistico.

Questo progetto aveva sollevato reazioni contrastanti, come riporta lo stesso progettista, così come era accaduto in precedenza con il piano per una Città contemporanea di tre milioni di abitanti, versione in embrione del primo, già apparso nell'ottobre del 1922 in occasione del Salone d'Autunno, e accolto dal pubblico in maniera ambivalente, diviso tra lo stupore entusiasta e la collera.

In entrambe le situazioni l'architetto svizzero aveva dimostrato di avere le idee piuttosto chiare a proposito della modalità d'intervento, ch'esso fosse 'ex-novo' o inserito in un contesto urbano (pre)esistente: affermava la necessità di adattare la città alla sua epoca restituendole la propria nobiltà, riacquistando la propria efficacia e, per questo, ch'era necessario trasformarla profondamente; passava quindi a definire i principi guida di questa trasformazione radicale.

"Questi principi fondamentali – sosteneva – se non fossero falsi, possono costituire la struttura di tutto il sistema di urbanizzazione contemporanea; saranno la regola secondo la quale il gioco può essere giocato. Affrontare di conseguenza il caso specifico, di questo si tratta, qualsiasi caso esso sia: Parigi, Londra, Berlino, New York o un minuscolo paesino, significa avere intera libertà di, partendo dalle certezze acquisite, dare una direzione alla battaglia che ci si appresta ad iniziare. Perché vuol dire condurre una formidabile battaglia voler urbanizzare una grande città contemporanea. Ora, si è già visto condurre una battaglia senza sapere precisamente gli obiettivi da raggiungere? Siamo esattamente a questo punto. [...] Urge una linea di condotta. Urgono principi fondamentali d'urbanismo moderno".¹⁰

E proseguiva individuando tali principi nel decongestionamento delle aree centrali delle città e nell'aumento di densità, di mezzi di circolazione e aree verdi; principi che poi diverranno le direttive guida della pianificazione urbana, raccolte nella summa ultima della teoria funzionalista, la Carta d'Atene del 1933, a conclusione di uno dei Congressi Internazionali d'Architettura Moderna più significativi della storia.

Le Plan Voisin per Parigi mi pare un'esperienza eccezionalmente interessante nel panorama dei piani urbanistici redatti da Le Corbusier, sebbene il contesto sociale e storico dell'epoca finissero in qualche modo per condizionarlo.

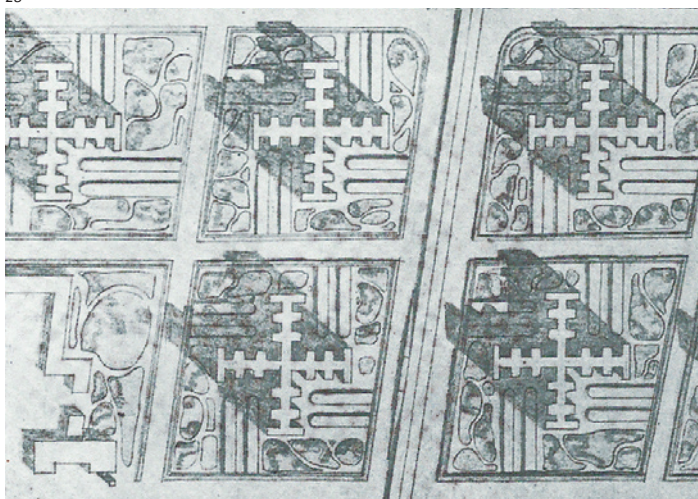
La Parigi degli anni '20, infatti, presentava una serie di problematiche non indifferenti, che ne mettevano in luce l'inadeguatezza, in particolare attorno alla tematica della circolazione e degli spostamenti. La capitale francese,

10 Le Corbusier, citato da M. Fontes, in "Le Corbusier. Urbanismo", São Paulo do Brasil, 2000, pag. 156.

27



28



27 28

Le Corbusier, *Le plan Voisin*, 1925. *Planimetria generale e prospettiva*.
 "Le Corbusier. Urbanismo", a cura di M. Fontes, São Paulo do Brasil, 2000.

così come molte altre in tutta Europa in quello stesso periodo, subiva inerme e impreparata l'avvento/invasione dell'automobile.

Era un fenomeno di grande portata, che preoccupava l'opinione pubblica, a tal punto da diventare argomento quotidiano sulle colonne dei più importanti giornali dell'epoca.

*“'Circolino'! 'Circolino'! Parigi s'è ammalata. – scriveva Le Corbusier, sentendone tutta l'urgenza e l'emergenza – Sono attualmente demoliti, in molti punti eminentemente strategici di Parigi, grandi agglomerati di immobili deteriorati e si ricostruiscono 'Buildings' in questi luoghi recuperati. Non si preoccupano, permettono di costruire sopra la città vecchia, che uccideva la vita, una nuova città che ucciderà la vita in maniera ancor più infallibile, perché da adito ad autentici nodi di congestionamento senza modificare la strada. Queste operazioni fruttuose sul suolo di Parigi sono come un cancro che lasciamo crescere attorno al cuore della città. Il cancro soffocherà la città. Lasciare che questo accada è un atto d'inimmaginabile negligenza nel periodo critico che attraversano attualmente le grandi città”.*¹¹

Le Corbusier lanciava quindi così la propria alternativa, facendo di Haussmann - l'uomo capace di risolvere i problemi di mobilità del suo tempo aprendo grandi arterie viabili nel centro di Parigi, senza farsi scrupoli sulle demolizioni - il proprio eroe.¹²

Il piano prevedeva perciò la quasi totale demolizione dei quartieri storici 'infetti', ovvero Marais, Archives e Temple, risparmiando dall'intervento solo le chiese antiche e pochi altri monumenti; così facendo aspirava a conferire al centro della città una rinnovata immagine seduttrice, caratterizzata dalle ampie aree verdi, nel mezzo delle quali trovava spazio (poco, il 5% della superficie del suolo) il nuovo costruito.

Come si è detto il progetto aveva sollevato non pochi dubbi e perplessità, e chi conosce questi quartieri 'infetti' di Parigi può comprenderne i motivi, ma dal canto suo, Le Corbu ne andava fiero¹³, accecato forse dall'entusiasmo esaltato per l'uomo moderno, per la missione modernista di costruzione della città del futuro e quella distinzione per aree funzionali (zoning) che la rendeva pulita, verde e ben organizzata.

Il Plan Voisin, in tutta la sua forza espressiva e comunicativa, già di per sé sarebbe sufficiente a dare l'idea dell'approccio che Le Corbusier intendeva adottare; tuttavia aggiungerei un'ultima citazione, emblematica, al fine di riportare l'attenzione su ciò che di tale approccio ci interessa, nella trattazione qui affrontata.

*“1925: l'Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes di Parigi rende palese l'inutilità degli sguardi lanciati alle nostre spalle. Sarà un disgusto generale; si volterà una pagina. Possiamo tranquillamente ammettere che, dopo una serie di 'sublimi' futilità, si tornerà finalmente ai lavori seri. L'arte decorativa è morta. L'Urbanismo moderno nasce con una nuova architettura. Un'evoluzione immensa, fulminante, brutale, ha tagliato i ponti col passato.”*¹⁴

11 Le Corbusier, citato da M. Fontes, in “Le Corbusier. Urbanismo”, São Paulo do Brasil, 2000, pag. 237.

12 *“Il barone Haussmann aprì a Parigi le brecce più larghe. Sembrava che Parigi non potesse sopportare la chirurgia di Haussmann. Ora, Parigi non vive forse oggi di ciò che fece quest'uomo temerario e coraggioso? [...] È realmente ammirevole quello che Haussmann ha saputo fare”*, Le Corbusier citato da M. Fontes, “Le Corbusier. Urbanismo”, São Paulo do Brasil, 2000, pag. 147.

13 *“Il passato storico, patrimonio universale, è rispettato. Anzi più di questo, è salvo. La persistenza dello stato attuale di crisi condurrà alla rapida distruzione del passato. [...] Il 'Plan Voisin' riscatta tutta la città antica restituendole la calma”*, Le Corbusier citato da M. Fontes, “Le Corbusier. Urbanismo”, São Paulo do Brasil, 2000, pag. 270.

14 Le Corbusier, citato da M. Fontes, in “Le Corbusier. Urbanismo”, São Paulo do Brasil, 2000, pag. X.



Contrariamente da quanto auspicato da Le Corbusier, non tutta la generazione architettonica postmodernista decise di 'tagliare i ponti col passato'. Come anticipato, a partire dagli anni Cinquanta la situazione iniziò a mutare: col crescere dell'inquietudine attorno alla qualità dello spazio urbano, che le nuove teorie andavano disegnando nelle principali città europee interessate dalla ricostruzione modernista del post-guerra, crebbero i dubbi, e le voci che discordavano dall'entusiasta interpretazione funzionalista iniziarono col farsi via via più forti.

In questo senso l'Italia, e contestualmente l'ateneo milanese in prima fila, ebbero un ruolo di primo piano, forse grazie al fatto che si trattava d'un Paese con una grande tradizione in campo architettonico e conservativo, nonché interessato, in quel contesto specifico, dall'emergenza problematica di ricostruire le proprie città, dilaniate dai bombardamenti delle Guerre Mondiali.

Lo stesso ESM ricorda che *"gli italiani furono i primi a sottolineare l'importanza della Storia, a parlare dei centri storici e a portare l'attenzione alle preesistenze che il Movimento Moderno non considerava, o meglio, diceva di non considerare"*. In Italia infatti *"si era distrutto molto nelle città storiche e questi gruppi, penso alla rivista Casabella, a Rogers e successivamente Aldo Rossi, hanno richiamato l'attenzione verso il contesto, sostenendo che non si può fare architettura come decisione esclusivamente dell'architetto. Esiste invece un terreno che ha una storia, il concetto di genius loci ad esempio, di cui bisogna occuparsi con attenzione."*¹⁵

A Milano si apriva un confronto agguerrito sulle pagine della rivista Casabella-Continuità diretta da Ernesto Nathan Rogers; si affrontava il tema del rapporto tra architettura, continuità storica e 'preesistenze ambientali', dibattito che sviluppava posizioni molto diverse anche all'interno della stessa redazione della rivista, sino a coinvolgere l'animato ambiente culturale milanese. In alcuni editoriali pubblicati a metà degli anni Cinquanta, tra i più noti dei quali si ricordano 'La responsabilità verso la tradizione' e in 'Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei', Rogers sottolineava il valore dell'osservazione della Storia, non come mera imitazione, bensì materiale di progetto indagabile dall'architettura.

*"È innegabile – scriverà successivamente Rogers – che l'operare polemico dei primi Maestri del Movimento Moderno, come non è stato sufficientemente cosciente delle influenze culturali storicamente immanenti nella loro dottrina, così ha usato più spesso la tecnica come simbolo che, veramente, come mezzo necessario alla chiarificazione (e alla materializzazione) del linguaggio espressivo."*¹⁶

Tenere conto delle preesistenze ambientali in un progetto significa rendersi partecipi del contesto culturale e architettonico dove s'inserisce, modulando le ricerche della modernità rispetto al luogo, alla storia e alle tecniche costruttive in cui si interviene.

All'architetto spetta così una duplice responsabilità, l'una verso le origini e l'altra verso i fini della sua opera: bisogna che abbia tanto talento da cogliere la verità della storia in cui vive, da interpretarla, per poi arrivare a proclamarla e difenderla.

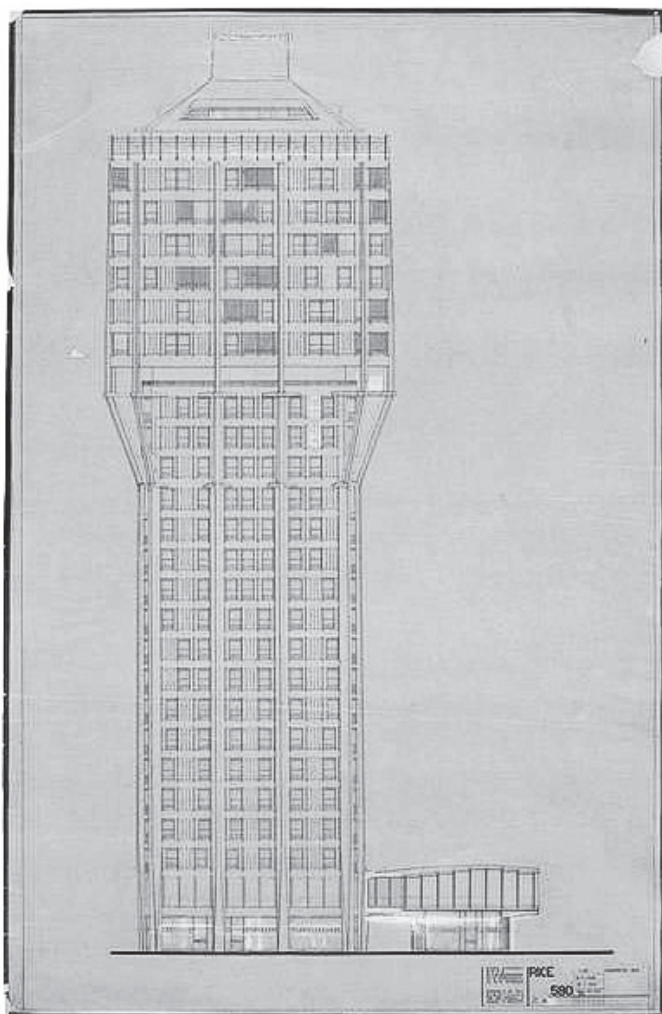
Sempre Rogers affermava, in un celebre passo su un'altra rivista dell'epoca:

"Le radici di un individuo sono parte essenziale della sua personalità così che diventa sempre più necessario che il design, nel porsi al servizio della società, la consideri non solo nella sua presenza nello spazio, ma nella sua storica continuità temporale. In altre parole bisogna saper cogliere il carattere oltre la tangibile presenza, le preesistenze culturali alle quali si collega e che determinano una sola realtà."

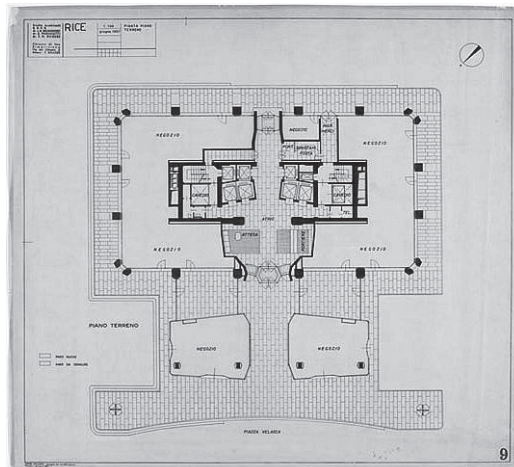
15 E. Souto de Moura, "Conversazione con Eduardo Souto de Moura" a cura di G. Redaelli, in "I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi", 2001, pag. 201.

16 E. N. Rogers, citato da G. Redaelli in "I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi", 2001, pag. 82.

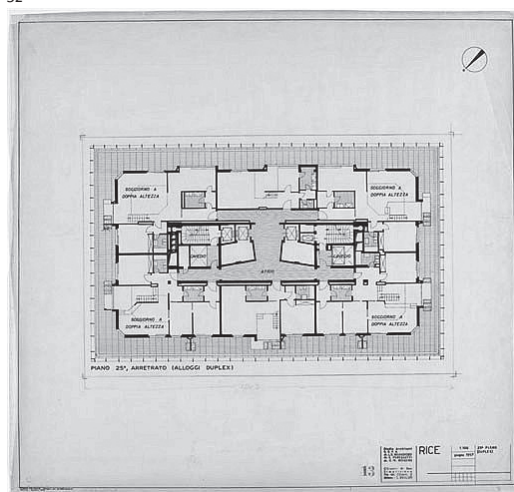
30



31



32



30 31 32

BBPR, Torre Velasca, Milano, 1958. Sezione e piante (piano terreno e 25°).
 Archivio informatico de "Il Sole 24Ore", <http://www.ilsole24ore.com>.

Per i designers tradizionalisti prima del movimento moderno, il problema dell'inserimento delle proprie opere nelle preesistenze ambientali era quello dell'imitazione stilistica con la quale si illudevano di continuare la tradizione, senza accorgersi che si trattava solo di un formalismo svuotato da ogni contenuto energetico;

per i primi designers del movimento moderno l'impulso di ribellione a quello stato di cose si doveva necessariamente trasformare in un'aspra polemica contro il passato, al punto che l'inserimento era un atto di violenza contro le preesistenze e nei casi migliori si risolveva come contrasto armonico fra diversi aspetti della bellezza, ciascuno autonomamente valido;

noi, oggi, proprio continuando le premesse dei nostri precursori del movimento moderno consideriamo il problema delle preesistenze ambientali con nuova attenzione e a noi non basta più che l'opera esprima la nostra epoca se non afferma la pienezza dei valori contemporanei con l'inserirsi nella società e nello spazio, profondamente radicati nella tradizione.”¹⁷

In perfetta antitesi con la posizione di Le Corbusier, Rogers collocava il significato moderno della nozione di tradizione confinante con la nozione di storicità, intendendola, cioè, come *“il continuo fluire dell'esperienza di una generazione nelle esperienze delle generazioni successive entro l'ambito di una particolare cultura.”¹⁸*

Riconosceva poi la difficoltà di tale impostazione, che poneva il progettista di fronte ad una nuova e più grande responsabilità, tanto maggiore quanto maggiori fossero i valori insiti nei luoghi dove ci si apprestava ad intervenire e l'Italia, tra questi, risultava un difficile campo di lavoro, per la complessità del suo tessuto storico.

Per queste ragioni l'opinione pubblica si mostrava tanto sensibile e polemica. La questione diventava allora quella di trovare un equilibrio tra coloro i quali rischiavano di trasformare il paese – l'Italia – in un museo, imbalsamando la natura e i monumenti, e gli altri, che avrebbero fatto 'tabula rasa' d'ogni cosa affinché si favorisse, con incredibile semplificazione delle reali difficoltà, l'azione immediata.

Su questo Rogers non faticava a prender posizione, ponendosi contro gli uni e gli altri, perché entrambi partivano da superficiali scissioni dell'esperienza, credendo che vi sia una rottura tra il passato e il presente oppure un'insanabile antinomia tra le necessità pratiche della nostra epoca e i valori della cultura, mentre, a suo parere, si trattava di stabilire l'unità tra la cultura e la vita in un ciclo fecondo, permettendo la creazione continua di nuove sintesi armoniche fra contraddizioni dialettiche.

La complessità del problema portò il dibattito a protrarsi negli anni, senza trovare nell'immediato una soluzione concisa e unitaria. Tuttavia l'esperienza milanese ebbe, più tardi, degli sviluppi decisamente positivi, quando qualcuno, tra i suoi interlocutori, riuscì a cogliere un'intuizione e a darle concretezza, iniziando una lettura operativa della città.

Tra i pochi ci fu Aldo Rossi, già allievo di Rogers al Politecnico di Milano e suo estimatore.

Quando in uno scritto di Architettura ci s'imbatte nel nome di Rossi si pensa subito alla sua statura in quanto teorico: è una situazione in cui molti ci siamo trovati, io per ultimo, durante il primo anno di studi alla Facoltà di Milano, quando dovetti 'subire', e non trovo termine migliore per definire l'accaduto, la corposità dei testi di Rossi.

17 E. N. Rogers, "Tradizione e attualità", in "Zodiac", n. 1, Milano, 1957

18 Idem.

Ripensando a quella circostanza, devo dire, in tutta sincerità, che non ebbi la forza né la maturità per andare oltre alla quantità di pagine scritte, e per buttarmi nella ricerca più approfondita della sua attività in qualità di professionista, come probabilmente mi si richiedeva di fare, vestendo i panni del giovane studente 'affamato'. Ignorai perciò ingenuamente i suoi progetti e, ad essere del tutto sincero, ben presto abbandonai anche lo studio del suo contributo teorico.

Fortunatamente ho avuto l'occasione di riavvicinarmi una seconda volta alla sua opera, stavolta con una prospettiva quasi opposta, progettuale in primis, e curiosamente una volta lontano dal contesto accademico italiano; ad introdurlo era, infatti, un architetto portoghese, al quale guardavo con grande stima sin dai primi passi nel mondo dell'architettura, ESM.

Rimasi molto colpito da una frase con la quale, in una sua recente intervista, Souto faceva un riferimento esplicito all'architetto italiano, attribuendogli un ruolo rilevante nel suo 'costruirsi' architetto; diceva:

*"In quanto alla mia vicenda personale, se del progettare Siza mi ha fornito gli strumenti della 'meccanica', Rossi mi ha dato l'epistemologia, il supporto concettuale alla lettura della realtà e del progetto."*¹⁹

E per chi conosce, anche solo superficialmente, la vicenda personale di ESM, vedere accostare il nome di Rossi a quello di Alvaro Siza fa un certo effetto, facendogli guadagnare immediatamente una posizione di primissimo piano. Affascinato dalla scoperta fatta, mi avventurai alla ricerca delle motivazioni di tale affermazione, trovandomi a dovere immedesimarmi nell'ESM studente.

*"Ai tempi in cui studiavo, dal punto di vista della teoria disciplinare c'era il vuoto totale, non c'erano strumenti teorici. Si era messa in discussione la Carta d'Atene del Movimento Moderno che, piena di buone intenzioni sull'uomo nuovo e sulla nuova società, sul nuovo territorio, aveva dato (alla prova dei fatti) nel secondo dopoguerra prove di risultati poco brillanti, come le urbanizzazioni periferiche delle città, costruite seguendo i criteri ereditati da quei principi. Nei primi anni della mia formazione l'architettura si trovava in questa situazione, era di fronte a una reazione secondo cui si rendeva necessario fondare una nuova ideologia architettonica."*²⁰

Di fronte a tale inquietudine e alla difficoltà nel trovare soddisfazione di fronte alle risorse limitate che la tradizione nazionale aveva da offrirgli in questo campo, volgeva lo sguardo altrove; allora 'assetato' di teoria dell'architettura, cercava, coi suoi compagni, delle risposte nei saggi che in quel periodo, pubblicati da Gili, si rendevano disponibili in Portogallo.

Tra questi il primo scritto di Aldo Rossi, *L'Architettura della città* (1966), attraverso il quale scopri l'opera del maestro, rendendosi subito conto che si trattava di qualcosa di inusuale, di inedito, che esprimeva le regole delle trasformazioni urbane, evocando fonti letterarie e memorie; qualcosa che gli permetteva di guardare alla città con occhi diversi e gli dava le motivazioni per agire nel progetto con strumenti che non aveva avuto prima.

*"Ecco, la prima reazione, davanti al libro di Rossi, fu di avere a disposizione degli strumenti per progettare."*²¹, ricorda ESM.

Strumenti che facilmente possiamo individuare nel saggio rossiano, tra le cui pagine elabora la teoria dei fatti urbani, alla cui analisi si dedicherà la chiusura del presente capitolo.

19 E. Souto de Moura, "Eduardo Souto de Moura" a cura di A. Esposito, in *"d'Architettura"*, 2003, pag. 188.

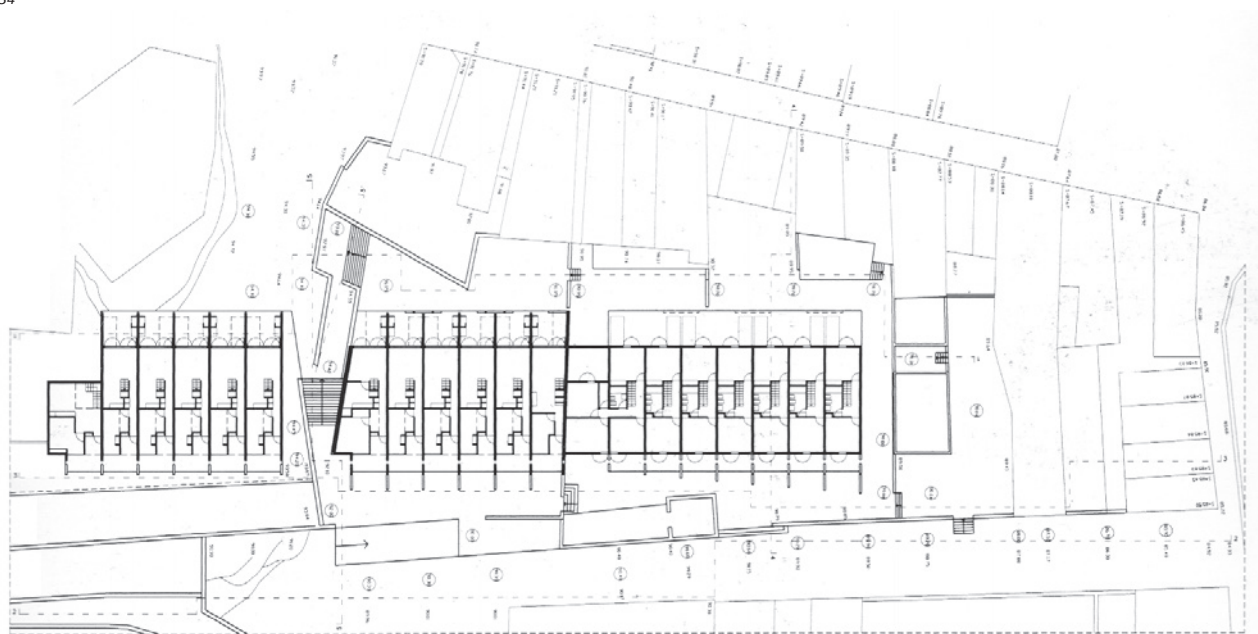
20 E. Souto de Moura, "Eduardo Souto de Moura" a cura di A. Esposito, in *"d'Architettura"*, 2003, pag. 185-186.

21 Idem.

33



34



33

Manifesto storico della Rivoluzione dei Garofani.
"Casabella", n° 800, Milano, 2011, pag. 55.

34

A. Siza, progetto del Bairro SAAL di São Victor, Porto, 1974-1977, progetto al quale collaborò anche ESM.
"Alvaro Siza. Tutte le opere.", monografia Electa, Milano, 1999, pag. 149.

Il Portogallo della Rivoluzione dei garofani, le figure di Tavora e Siza, il seminario di Santiago e l'incontro con Rossi : la formazione dell'architetto Souto de Moura

Continuando il racconto della propria formazione, ESM ricorda il primo incontro con Aldo Rossi, al seminario in Galizia, al quale aveva preso parte spinto da un bisogno irrefrenabile di progettare.

“Arrivai al quarto anno e avevo fatto solo un progetto, una piccola casa rifugio nel corso di Tavora, un progetto disegnato durante molte conversazioni al caffè. La rivoluzione dei garofani era in corso e noi non combinavamo niente, stavamo nei caffè, leggevamo; la nostra scuola era un campo aperto e la tradizione pragmatista dell'insegnamento era sospesa, non c'era molta attenzione al sapere disciplinare. Decisi quindi di partecipare a un seminario a San Sebastian in cui c'erano Bohigas, Scolari, Leon Krier e altri; lì scoprii che esisteva un uso più tradizionale della Storia, fatta non solo di figure geometriche. Poteva piacermi o no, ma c'era supporto, materiale per la progettazione.

Poi ci fu il seminario organizzato da Rossi a Santiago, al quale partecipai insieme a un gruppo di studenti di Porto. Lavoravamo con gli assistenti, secondo degli schemi molto rigidi, quasi monastici nell'organizzazione e nello svolgimento del lavoro, mentre noi portoghesi eravamo in un momento di euforia rivoluzionaria.

Così, assieme ai sivigliani, contestammo tutto e demmo atto a una sorta di insubordinazione; volevamo discutere il progetto direttamente con Rossi.

Rossi arrivò e ci stette ad ascoltare, finché a un certo punto disse: “Avete pienamente ragione, ma a me non interessa. Ciò che mi interessa è che voi riusciate a spiegare le vostre ragioni. L'unica cosa che importa in architettura è provare di avere ragione. Io vi do ragione, ma voi dovete dimostrare di averla.”

Fu un grande insegnamento che ha condizionato enormemente il mio lavoro.”²²

Tornò talmente carico da quell'esperienza, che non poté sottrarsi dal parlarne con Siza e dal preparare poi, su sua richiesta, una lezione alla scuola di Belas Artes in cui descrivere ciò che al seminario si era definito come il sistema 'tipo-topo-morfo', per la relazione stretta tra la tipologia, il luogo e la forma.

Rossi ne parla durante la conferenza introduttiva al seminario di Santiago, cogliendo l'occasione per ribadire nuovamente la propria teoria sulla città e sul progetto, già anticipata nell'Architettura della città.

Si ripropone di presentare una differente teoria sulla città, operativa, e in quell'occasione in particolare sulla problematica del centro storico, non volendo considerare come buoni quei piani regolatori che ignoravano la coerenza della città e che, anzi, avevano costituito fino ad allora autentici fallimenti; dichiara di non voler scrivere, però, una nuova Carta d'Atene, una teoria generale del centro storico, a partire dalla convinzione dell'individualità di ciascun fatto urbano e, per estensione, di ciascuna città.²³

Tuttavia, pur essendo ogni città un caso unico e particolare, rileva alcuni aspetti che accomunano le città europee, rendendo possibile un discorso di più ampio respiro.

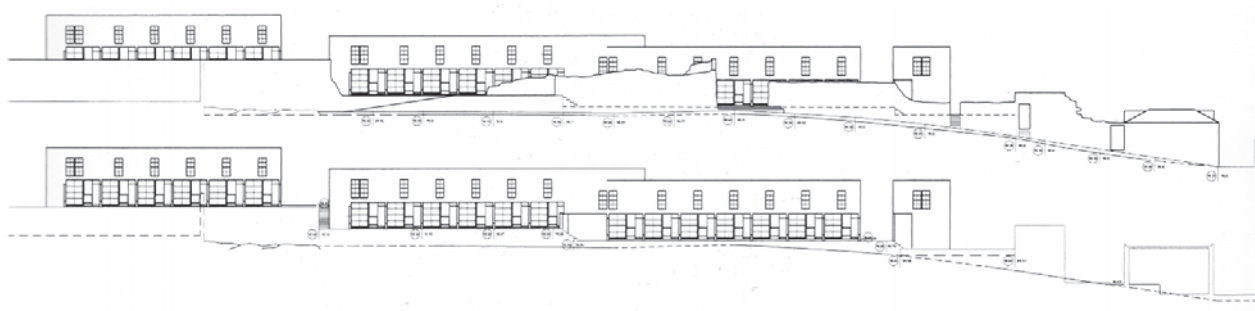
Ad eccezione, infatti, di alcuni complessi monumentali, le vecchie città europee sono frequentemente formate da piccole costruzioni, gli edifici antichi.

Queste città, come le descrive Rossi, sono realtà in trasformazione: attraverso crolli e continue alterazioni le città

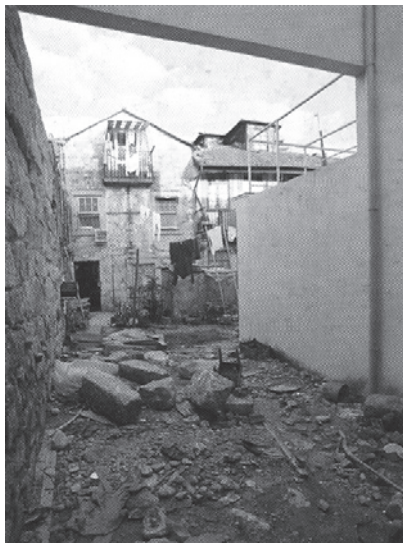
22 E. Souto de Moura, “Eduardo Souto de Moura” a cura di A. Esposito, in “d'Architettura”, 2003, pag. 188.

23 “Io non credo che sia possibile una teoria generale del centro storico, una Nuova Carta d'Atene. Penso che ogni città sia sé stessa e è risaputo che le stesse malattie producono in corpi diversi risultati differenti.” dichiara A. Rossi in “Proyecto y ciudad histórica. I seminario internacional de arquitectura en Compostela.”, Galicia, 1976, pag. 18.

35



36



37



38



35

A. Siza, *progetto del Bairro SAAL di São Victor, Porto, 1974-1977*.
 "Alvaro Siza. Tutte le opere.", monografia Electa, Milano, 1999, pag. 149.

36 37 38

A. Siza, *progetto del Bairro SAAL di São Victor, Porto, 1974-1977*.
 "Alvaro Siza. 1954-1976", monografia Blau, Lisbona, 1997, pag. 186.

cambiano sotto i nostri occhi, si modificano, assumono nuove forme²⁴.

Per Rossi è importante non allontanare il ricordo di questo vecchio ambiente perché, per quanto portatore di patologie e negatività, come povertà e miseria, è testimone di un valore vero, il sentimento di un popolo; allora si sente il dovere di conservare l'antico, le case delle rondelle di Lodi o Milano lungo i canali, i vicoli di Barcellona, Porto, Genova o Napoli, in qualità di museo di questo sentimento, di questo dolore.

E, facendosi aiutare da Kafka, ne ripropone il dilemma: *“Oggi passeggiamo per le ampie strade della città ricostruita, ma i nostri occhi e i nostri passi sono incerti. Tremiamo dentro come nei vecchi percorsi della miseria. Il nostro cuore non avverte ancora nulla del risanamento messo in atto. Il vecchio e insalubre quartiere ebreo, che portiamo dentro di noi, è più reale della nuova città ripulita che ci circonda.”*²⁵

Rossi e Kafka ci presentano in questo modo un paradosso: il carattere d'identità di una città si scopre talmente radicato nei suoi sedimenti da essere in grado di sopravvivere alle più profonde trasformazioni; nell'agire sulla città dobbiamo tenerne conto ed incontrare il difficile equilibrio tra la latenza dell'anima della città, conservata tra i suoi frammenti e la nostra alternativa, l'ipotesi di progetto.

*“Non si tratta di considerare semplicemente la preesistenza – dirà successivamente Tavora – ma di assumere l'esistente, la circostanza, quale materiale da porre sullo stesso piano dell'ipotetico.”*²⁶

Dall'antichità ad oggi la città è venuta plasmando la propria immagine e elaborando la propria memoria; noi ora la leggiamo attraverso questa memoria; i centri urbani delle grandi città europee ci si presentano perciò a testimonianza di realtà degradate, di distruzione e di abbandono; e siamo coscienti del fatto che le distruzioni della guerra non sono autrici di tale immagine, ma che semplicemente rappresentano l'accelerazione di un fatale, naturale processo.

Spesso quindi ci domandiamo cosa dobbiamo fare con la vecchia città, come intervenire tra la distruzione e l'abbandono, tra una forma qualsiasi di vita migliore e il museo.

*“Chi può intervenire – si chiede Rossi – se non con la consapevolezza di distruggere coscientemente ciò che ancora chiamiamo bellezza, per educazione letteraria, per rimorso, per l'insoddisfazione di vivere male nella città borghese?”*²⁷

E, calandosi nel caso concreto di Santiago, oggetto del seminario in questione, si interroga su come affrontare il problema del centro storico in una città così piena di monumenti di pietra, chiese, conventi e cattedrali.

“Personalmente non credo che questa magnifica città debba convertirsi solo in un centro amministrativo, universitario e governativo: i suoi monumenti dovranno vivere nella contaminazione della vita quotidiana, trasformarsi, adattarsi, accogliendo funzioni nuove e controverse. [...] Chi impedisce ad un convento di convertirsi in una grande unità abitazionale, in una scuola o in un collegio?”

24 *“Distruzioni e sventramenti, espropriazioni e brusche trasformazioni nell'uso del suolo, così come la speculazione e l'obsolescenza, sono alcuni dei mezzi più conosciuti della dinamica urbana.”*, A. Rossi nell'introduzione alla versione portoghese de *“L'Architettura della città”*, Padova, 1966, pag. 25.

25 AA.VV., *“Proyecto y ciudad histórica. I seminario internacional de arquitectura en Compostela”*, Galizia, 1976, pag. 17.

26 F. Tavora citato da A. Esposito e G. Leoni, introduzione alla sessione *“Opere, progetti, esperimenti”*, monografia Electa *“Eduardo Souto de Moura”*, Milano, 2003, pag. 58.

27 AA.VV., *“Proyecto y ciudad histórica. I seminario internacional de arquitectura en Compostela”*, Galizia, 1976, pag. 18-19.

39



40



39 40

A. Siza, *progetto del Bairro SAAL di São Victor, Porto, 1974-1977.*
 "Alvaro Siza. 1954-1976", monografia Blau, Lisbona, 1997, pag. 185.

Sostanzialmente, nella mia visione del progetto e della città, i monumenti devono desacralizzarsi di modo da convertire parte della città in una topografia e in un materiale costruttivo del quale ci possiamo servire.

Qui materiale costruttivo significa forma e permanenza tipologica.”²⁸

Significa la presenza di una struttura sopra la quale è logico lavorare e che sarà impossibile riprodurre in ciascun caso specifico, escludendo il ritorno ad un carattere più generale.

“Quanto più locale, più universale” sarà uno dei motti di Tavora, che Souto de Moura ripeterà tra sé e sé all’infinito, refrain di molti suoi progetti iniziali.

Rossi affronta infine il problema delle periferie, già descritto dai cineasta italiani – si pensi alla Roma di Pasolini, Fellini e Visconti – come il paesaggio della nuova città, dal quale qualsiasi discorso attorno al centro storico non può prescindere; ci avverte dell’urgenza dell’intervento, affinché si impedisca a questi luoghi la conversione graduale in nuove sedi della speculazione edilizia e si concepisca un progetto sulla città intera.

In una visione più ampia dell’uso del monumento e del centro storico, della città e del progetto, esiste pertanto la possibilità di utilizzare le strutture della città antica per creare nuove architetture.

Nella vecchia fabbrica di estrazione del carbone visitata a Dortmund, abbandonata e cadente, ma meravigliosa nella struttura in ferro e mattoni (un’autentica cattedrale), egli vede un possibile museo, un centro teatrale, un luogo di vita della città, che la salvi dall’abbattimento e ne risolva la dismissione.

Finisce quindi per appuntare due aspetti del problema della città sui quali lavorare: considerare la città per parti, con la sua precisa conformazione architettonica e la sua propria vita; avvalorare il principio dell’analogia, di un’architettura che mediante relazioni analogiche, associazioni, possa far progredire il discorso sulla città.

Tali riflessioni illuminarono il giovane Souto de Moura, legandolo irreversibilmente alla figura di Rossi.

“A partire da questi episodi, cominciai a conoscere Aldo Rossi e a seguirne il lavoro; ne rimasi affascinato.

Rossi ha compreso profondamente la storia e ha fatto un’analisi critica intelligente del Movimento Moderno, riuscendo a incrociare le due cose ed esprimendo la sua teoria in maniera biografica; segnava così una strada operativa in un periodo in cui non sapevamo come fare, in preda al panico da foglio bianco. Non escludeva infatti che si potesse fare riferimento a forme e stili dall’architettura moderna, senza dover necessariamente aderire all’ideologia moderna, che si potesse copiare Le Corbusier senza dover necessariamente pensare che la casa è una macchina.

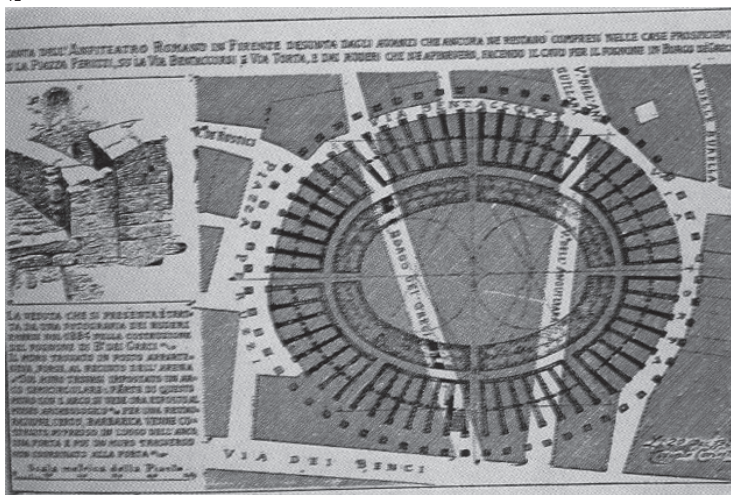
Se ci pensiamo bene, in fondo, l’uso di un linguaggio senza supporto ideologico è un atteggiamento postmoderno ancora in uso, anche se nessuno mette più frontoni e colonne egizie nei progetti. Ciò che trovo straordinario della sua lezione sono gli strumenti che ci offre per analizzare e capire le cose. In questo senso mi sento rossiano e debitore nei suoi confronti...

Essere rossiano per me significa capire la cultura, comprendere la storia della propria città, dei propri luoghi, della propria memoria, e incrociarle, seguendo una logica affettiva.”²⁹

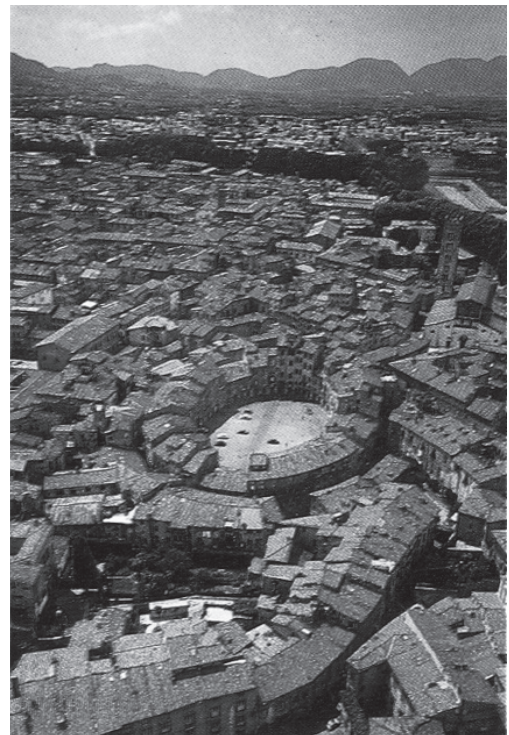
28 AA.VV., “Proyecto y ciudad historica. I seminario internacional de arquitectura en Compostela”, Galizia, 1976, pag. 18-19.

29 E. Souto de Moura, “Eduardo Souto de Moura” a cura di A. Esposito, in “d’Architettura”, 2003, pag. 189.

41



42



41 42

J.L. Valdivia, i fatti urbani come permanenze formali. Rilievo tipologico nel quartiere di S. Croce a Firenze, sovrapposto alle tracce dell'antico anfiteatro e vista aerea della piazza del mercato di Lucca, costruita sopra l'antico anfiteatro.

"La ciudad de la arquitectura. Una relectura de Aldo Rossi", a cura di J.L. Valdivia, Barcelona, 1996.

Nel saggio al quale deve la propria consacrazione, l'Architettura della città, Rossi si dedica alla formulazione di una teoria sulla città, intesa qui come un'architettura, non solo immagine visibile come insieme delle sue architetture, ma piuttosto come costruzione, costruzione (della città) nel tempo.

Il tempo, appunto, in questo processo risulta fondamentale, perché con il tempo, la città cresce sopra sé stessa, acquisisce consapevolezza e memoria di sé stessa. Nella sua costruzione i motivi originari permangono, ma allo stesso tempo la città va precisando e alterando i motivi del suo sviluppo.

L'immagine che Rossi disegna della città è, perciò, quella di una realtà in movimento, un grande manufatto che cresce nel tempo, in un processo costruttivo, mai distruttivo, giacché ogni operazione che la interessa rimane scritta nella matrice propria della città, nella sua memoria, modificandone soltanto la percezione che si ha di essa.

Pensando a una città, pertanto, è riduttivo limitarsi all'immagine che se ne percepisce in un determinato momento: la forma della città è sempre la forma di un tempo della città; ed esistono molti tempi nella forma della città: nel corso della vita di un uomo la città muta volto attorno a lui, i riferimenti non sono più gli stessi.

È necessario leggerne la matrice, approfondirne la storia, che ha dato la forma all'immagine, che caratterizza la nostra percezione; anzi, sebbene l'osservatore attento possa prendere in esame tutti gli elementi che hanno concorso alla trasformazione della città, difficilmente riuscirà ad averne una percezione completa.

Come nell'esempio di Firenze, che è una città concreta; *"ma la memoria di Firenze e la sua immagine acquistano valori che valgono e rappresentano altre esperienze. Dall'altro lato, l'universalità della sua esperienza non ci permetterà mai di capire perfettamente quella forma precisa, quel tipo di cosa che è Firenze."*³⁰

Così facendo Rossi sottolinea la ricchezza della città e la profonda complessità della sua analisi.

"Ciascuna area sembra essere un locus solus, ogni intervento sembra doversi riferire ai criteri generali di impianto. Così se da un lato nego che si possa in modo razionale stabilire interventi legati a situazioni locali, dall'altro mi accorgo che queste situazioni sono poi quelle che caratterizzano gli interventi."

*Per questo motivo non sarà mai troppa l'importanza data, negli studi urbani, al lavoro monografico, al conoscenza di ciascun fatto urbano."*³¹

Confidando in questa tesi, quindi, avverte la necessità di stabilire un metodo d'analisi, riconoscendo tale metodo nella teoria dei fatti urbani.

Le premesse teoriche sono, come già detto, l'identificazione della città come un manufatto e la divisione della città in elementi primari di analisi, i fatti urbani. Questa divisione è intimamente relazionata con l'architettura della città, essendo essa parte integrante dell'uomo, la sua costruzione.

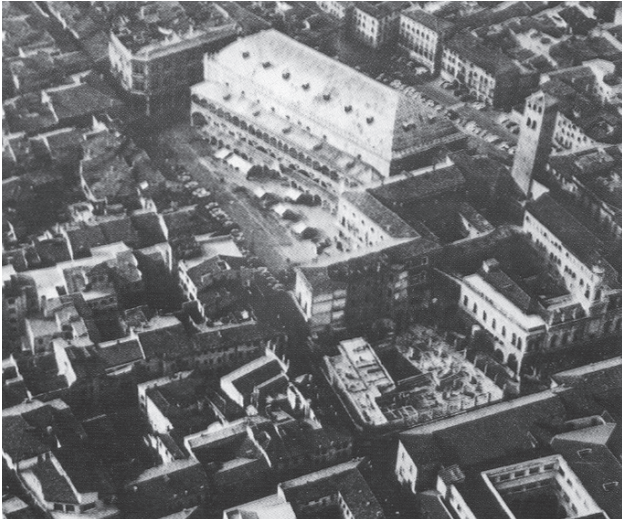
L'architettura, che è scena fissa di tutte le vicissitudini umane, si carica pertanto dei sentimenti di generazioni, di accadimenti pubblici e di tragedie private, di fatti nuovi e antichi.

Se si osservano le sezioni orizzontali della città, che gli scavi archeologici ci offrono, o quelle verticali delle case sventrate dai bombardamenti delle guerre mondiali, dove tra le macerie si mantengono leggibili le intimità

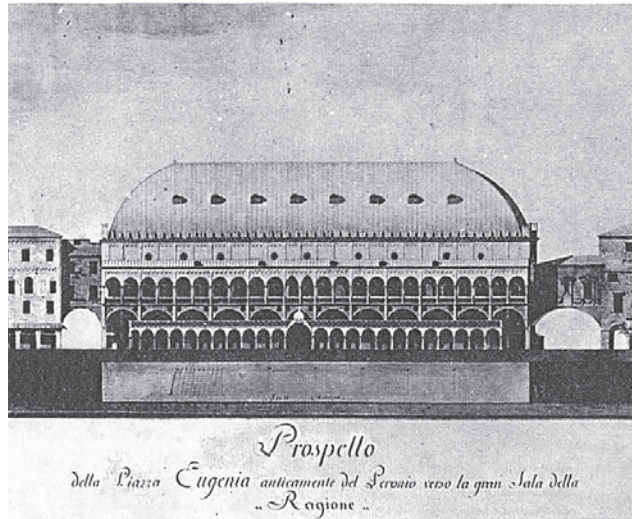
30 A. Rossi, introduzione alla versione portoghese de "L'Architettura della città", Padova, 1966, pag. 24.

31 Idem.

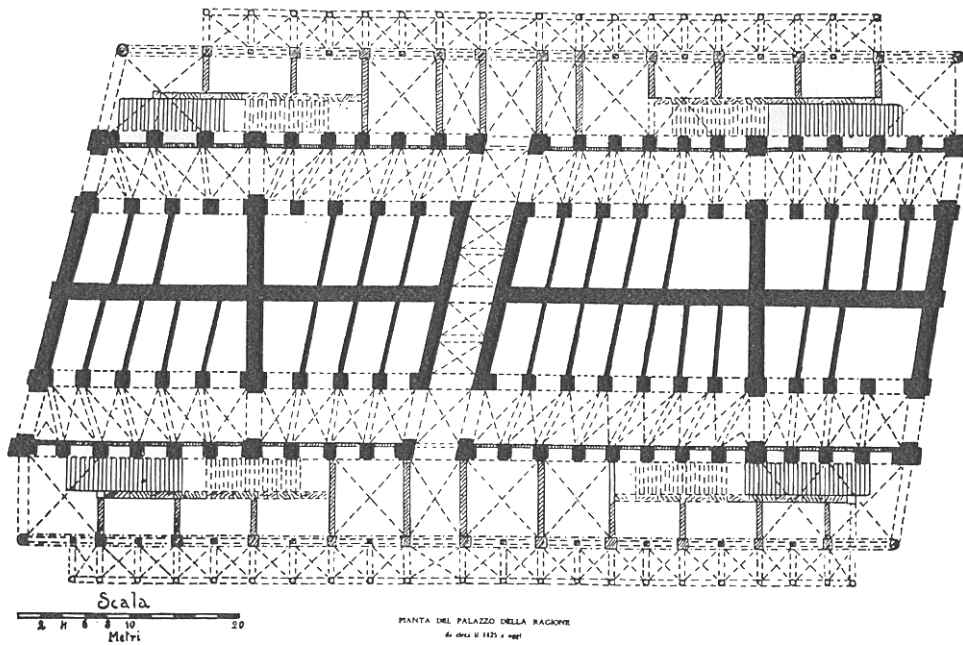
43



44



45



43

Foto d'epoca del Palazzo della Ragione di Padova.

"La ciudad de la arquitectura. Una relectura de Aldo Rossi", a cura di J.L. Valdivia, Barcelona, 1996.

44 45

Prospetto principale e pianta del Palazzo della Ragione di Padova.

Versione portoghese de "L'architettura della città" di A. Rossi, a cura di J. Charters Monteiro e J. Sousa Martins, Lisboa, 1977.

familiari, nel mezzo di colori sbiaditi delle tappezzerie, di lavandini sospesi nel vuoto e di un groviglio di tubature, s'intravede la trama primordiale ed eterna del vivere, come uno schema immutabile.

In questo panorama ci rendiamo conto che l'architettura non rappresenta che un aspetto di una realtà più complessa, di una particolare struttura, ma che, al contempo, costituisce il punto di vista più concreto con cui affrontare il problema.

I fatti urbani, quindi, nella loro individualità, ci aiutano a comprendere la vera natura della città, contesa tra mutamenti e permanenze: se pensiamo a un determinato fatto urbano ci rendiamo conto più facilmente di questo e vediamo sorgere subito di fronte a noi una serie di problemi che nascono dalla sua osservazione.

Si veda ad esempio, il Palazzo della Ragione di Padova, a rappresentanza di tutti quei grandi palazzi o complessi edilizi, presenti in tutte le città d'Europa, che costituiscono dei veri e propri pezzi di città e la cui funzione originaria raramente è rispettata.

“Quando si visita un monumento di questo tipo si resta sorpresi da una serie di questioni che ad esso sono intimamente legate; e soprattutto si resta colpiti dalla pluralità di funzioni che un palazzo di questo tipo può contenere e come queste funzioni siano per così dire del tutto indipendenti dalla sua forma, e che però è proprio questa forma che ci resta impressa, che viviamo e percorriamo e che a sua volta struttura la città.

Dove comincia l'individualità di questo palazzo e da dove dipende?

L'individualità dipende senz'altro dalla sua forma più che dalla sua materia, anche se questa vi ha grande parte; ma dipende anche dall'essere la sua forma complicata e organizzata nello spazio e nel tempo. [...] Alcuni valori e alcune funzioni originali sono rimaste, altre sono cambiate completamente...

*A questo punto dovremmo parlare dell'idea che noi abbiamo di questo edificio, della memoria più generale di questo edificio, in quanto prodotto della collettività; e del rapporto che noi abbiamo con la collettività tramite esso. Avviene infatti che mentre noi visitiamo questo palazzo, e percorriamo una città abbiamo esperienze diverse, impressioni diverse.”*³²

È sufficiente il soffermarsi alla considerazione di un solo fatto urbano perché si vedano sorgere davanti a noi una fila di questioni: esse sono per gran parte rapportabili ad alcuni grandi temi quali l'individualità, il 'locus', il disegno, la memoria; e con esse si delinea un tipo di conoscenza dei fatti urbani, e della città più in generale, più completo e diverso da quello che siamo soliti considerare.

In ciò consiste la novità della lettura che Rossi propone della città, nel dire qualcosa di inedito, di affascinante, che, superando il 'botta e risposta' degli articoli di Casabella e i dibattiti negli atenei italiani, sconfina, giungendo a 'contagiare' persino Spagna e Portogallo.³³

Un fascino tale da indurre Siza, da sempre scettico ma rispettoso nei confronti dell'italiano³⁴, a confessare:

³² A. Rossi, “L'Architettura della città”, Padova, 1966, pag. 17.

³³ “in Spagna, nei Paesi Baschi, in Navarra le scuole erano completamente rossiane” confessa ESM in “d'Architettura”, A. Esposito (a cura di), “Eduardo Souto de Moura”, 2003, pag. 189.

³⁴ “In quei mesi cominciava a prendere forma il mio dramma: Siza e Rossi erano gli architetti che apprezzavo di più e io capivo che non andavano d'accordo, sebbene si rispettassero molto. Avevano un rapporto intellettuale strano, che ha generato molti aneddoti curiosi. [...] In generale, a testimonianza del grande rispetto e dell'attenzione, resta il fatto che Siza lo ha sempre citato in pubblico e nei suoi testi con grande considerazione.” dice ESM in “d'Architettura”, A. Esposito (a cura di), “Eduardo Souto de Moura”, 2003, pag. 189.

“Ormai l’architettura non mi emoziona più. Tranne gli edifici antichi e alcune cose di Rossi”³⁵; e la lettura della città, ch’egli stesso farà più tardi, sembra riferirsi chiaramente al pensiero rossiano, quando definirà la città odierna come un insieme di frammenti distinti.

Rileggendo in ottica rossiana la città, rileviamo quindi alcune diversità tra i fatti urbani, che ci portano a distinguere tra residenze ed elementi primari: se, per quanto riguarda le residenze, possiamo affermare che raramente presentano caratteri di permanenza, riconosciamo agli elementi primari un carattere decisivo nella formazione e costituzione della città, rilevabile anche e spesso dal loro carattere permanente.

Tra questi si distinguono i monumenti, poiché sembrano collocarsi come primari, punti fissi della dinamica urbana: ciò si rende evidente se, come fa Rossi stesso nel suo libro, si prende in considerazione la teoria delle persistenze del Poete quale possibile chiave di lettura: le persistenze sono rilevabili attraverso i monumenti, segni fisici del passato, oltre alla persistenza dei tracciati e del piano.

Infatti, come ci spiega il Poete, le città permangono sui loro assi di sviluppo, mantengono la posizione dei loro tracciati, crescono secondo la direzione e con il significato di fatti più antichi e spesso remoti. A volte questi fatti permangono, dotati di una vitalità continua, a volte si spengono; permangono invece la forma, i segni fisici, il ‘locus’.

La permanenza più significativa è data quindi dalle strade e dal piano; il piano permane sotto elevazioni diverse, si differenzia, a volte si deforma, ma in sostanza non si sposta.

Nel figurarmi, mentalmente, una forma che sintetizzi l’insieme di queste permanenze, immagino una ragnatela, una tessitura complessa e intricata dove questi elementi s’intersecano e s’aggrovigliano, come accade ad Ersilia, città tra le Invisibili di Calvino.

“A Ersilia, per stabilire i rapporti che reggono la vita della città, gli abitanti tendono dei fili tra gli spigoli delle case, bianchi o neri o grigi o bianco-e-neri a seconda se segnano relazioni di parentela, scambio, autorità, rappresentanza. Quando i fili sono tanti che non ci si può più passare in mezzo, gli abitanti vanno via: le case vengono smontate; restano solo i fili e i sostegni dei fili.

Dalla costa d’un monte, accampati con le masserizie, i profughi di Ersilia guardano l’intrico di fili tesi e pali che s’innalza nella pianura. È quello ancora la città di Ersilia, e loro sono niente.

Riedificano Ersilia altrove. Tessono con i fili una figura simile che vorrebbero più complicata e insieme più regolare dell’altra. Poi l’abbandonano e trasportano ancora più lontano sé e le case.

Così viaggiando nel territorio di Ersilia incontri le rovine delle città abbandonate, senza le mura che non durano, senza le ossa dei morti che il vento fa rotolare: ragnatele di rapporti intricati che cercano una forma.”³⁶

35 A. Esposito e G. Leoni (a cura di), “Eduardo Souto de Moura”, Milano, 2003, pag. 366.

36 I. Calvino, “Le città invisibili”, Milano, 1993.



A prima vista può sembrare che le permanenze assorbano tutta la continuità dei fatti urbani ma in sostanza non è così: nella città non tutto permane, o permane con modalità diverse.

Per questa ragione il metodo delle permanenze, nello spiegare un fatto urbano, è obbligato a considerarlo al di fuori delle azioni che lo modificano nel presente; finisce così non già per individuare le permanenze ma per essere costituito sempre e solo dalle permanenze, perché solo esse possono mostrare ciò che la città è stata, per tutto quello in cui il passato differisce dal presente.

Così facendo, le permanenze corrono il rischio di divenire, rispetto allo stato della città, dei fatti isolanti e aberranti: caratterizzano un sistema soltanto sotto la forma di un passato che sperimentiamo ancora.

Sorgono, intorno a questo punto, due possibili posizioni nell'affrontare il problema: da un lato gli elementi permanenti si possono considerare alla stregua di elementi patologici, da combattere e rimuovere, o dall'altro come elementi propulsori, quindi positivi per lo sviluppo della città.

Se ne desumono due approcci contrapposti: o noi ci serviamo di questi fatti per cercare di comprendere la città nella sua totalità, o finiamo per restare legati ad una serie di fatti che non ci permetteranno di instaurare nuove relazioni con il sistema urbano.

L'esempio più calzante ed evidente sembra quello dell'Alhambra di Granada: *"essa non ospita più né i re mori né i re castigliani eppure, se accettassimo le classificazioni funzionaliste, dovremmo dichiarare che costituisce la maggior funzione urbana di Granada."*³⁷, ammette Rossi.

*"È evidente che a Granada noi sperimentiamo la forma del passato in modo del tutto diverso da quanto possiamo fare a Padova. Nel primo caso la forma del passato ha assunto una funzione diversa ma è intimamente nella città, si è modificata e ci vien fatto pensare che potrebbe modificarsi ancora; nel secondo essa sta per così dire isolata nella città, niente gli può essere aggiunto, essa costituisce un'esperienza talmente essenziale da non potersi modificare; ma nei due casi questi fatti urbani sono una parte insopprimibile della città perché essi costituiscono la città."*³⁸

Forse proprio queste riflessioni avevano spinto ESM a riconoscere la *visione operativa* rossiana come il solo ed efficace metodo d'intervento sulla città e L'architettura della città come uno strumento ancora senza alternative.

"Prima di Rossi – infatti – come strumento di intervento, c'era la Carta di Atene che forniva regole per l'espansione della città; la visione di Rossi (ma anche quelle di Venturi, di Colin Rowe e di altri) offre degli strumenti per intervenire nella città sedimentata della quale riconosce le strade, le piazze, le piazzette, i monumenti, le morfologie diverse di ogni città, le tipologie degli edifici; offre strumenti per attuare gli interventi."

*In futuro dovremo riattualizzare questo metodo, poiché sono passati trent'anni, ma sono sicuro che la gente si stancherà presto di interventi puntuali sulla città, che comportano una strategia arbitraria e sprecona: a Porto, di edifici come Casa da Musica di Rem Koolhaas, se ne può fare uno, non si può costruire tutta la città così".*³⁹

37 A. Rossi, "L'Architettura della città", Padova, 1966, pag. 50.

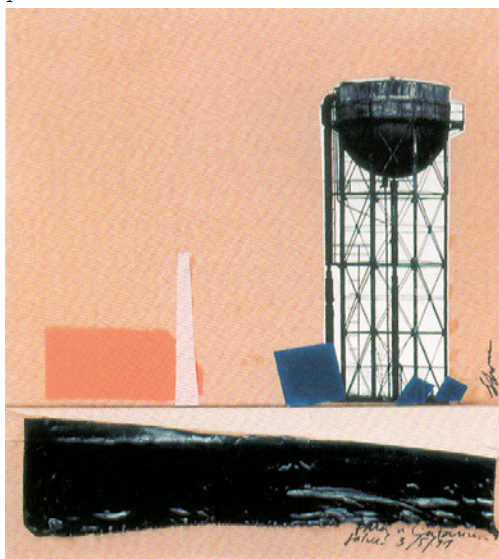
38 Idem.

39 E. Souto de Moura, "Eduardo Souto de Moura" a cura di A. Esposito, in "d'Architettura", 2003, pag. 190.

CAPITULO II : architettura come opera d'arte

- . Introduzione
- . La torre Burgo in Avenida da Boavista a Porto
- . Il rapporto tra Arte e Architettura secondo Rogers e Moretti
- . Architettura e arte concreta nella teoria di Alvar Aalto
- . Tavora, Siza e la costruzione del proprio personale metodo progettuale
- . Il processo creativo di ESM, tra astrazione e realtà
- . Il sistema Boullée nelle parole di Aldo Rossi

1



1

ESM, *Torre Burgo*, 1991. *Collage di progetto*.

"Eduardo Souto de Moura", monografia GG a cura di A. Esposito e G. Leoni, Milano, 2003, pag. 221.

Introduzione

“Si è sempre discusso intorno ai sacri rapporti tra l'architettura e le belle arti, e si è espresso – attualmente – il desiderio di risuscitarli.”¹

Le parole di Alvar Aalto suonano come l'incipit perfetto al capitolo che mi appresto ad introdurre. Il tema da sempre divide e appassiona l'ambiente architettonico: fin dal Vitruvio ci s'interroga, infatti, su quali siano le componenti a costituire il processo creativo architettonico.

Sebbene la terna vitruviana – *utilitas, firmitas e venustas* – sia oggi anacronistica, o se non altro soggetta ad alcune alterazioni e semplificazioni, che ci portano, per esempio, a porre in secondo piano l'aspetto strutturale, coerentemente con l'evoluzione tecnologica in corso, che rende superflue le preoccupazioni attorno alla solidità di un edificio, mi sento di poter dire che la questione mantiene ancor oggi, nella dicotomia tra funzione e gusto estetico, un interesse che ravviva e dà nuova linfa al mondo architettonico.

Scrivendo Moretti in una celebre citazione:

“L'architettura è per sua natura arte eminentemente astratta, così come la musica e la politica, secondo quella finissima terna indicata da Aristotele delle arti non rappresentative, non copia della natura ma costruzioni ideali astratte su materiali elementari concreti.”²

In quanto arte, l'equilibrio delle parti che la compongono è labile e soggetto all'interpretazione personale, essendo dipendente più dal singolo individuo e dalla circostanza in cui si trova, che da una definizione universale e categorica. A proposito di tale argomento abbiamo visto confrontarsi e dibattere alcuni tra i più grandi architetti dell'ultimo secolo, Le Corbusier, Mies, Aalto, Rogers, sino ad arrivare ai nostri giorni, grazie al contributo di architetti contemporanei della statura di ESM.

Souto de Moura interviene a favore della visione che considera l'architettura un'arte, e ribadisce l'importanza dell'atto artistico nel processo architettonico; secondo la sua opinione l'architettura non si esaurisce in un semplice esercizio di costruzione, né in una risposta formale alle necessità dell'uomo; o meglio, non risponde, seguendo il pensiero di Rossi, solo a quelle necessità umane classificabili come fisiche e oggettive, ma deve rispondere anche ad altre necessità, egualmente importanti, che, metafisiche e soggettive, differiscono tra i vari individui.

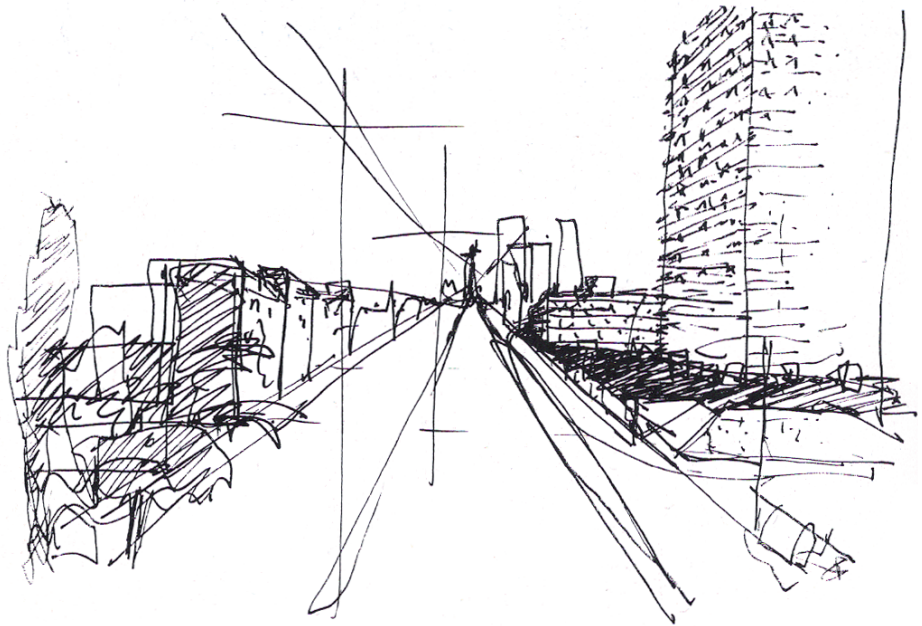
Lo scopo e la ragione dell'architettura – e in ciò prende apertamente le distanze dalla pura costruzione e dal mero tecnicismo – divengono il raggiungere, attraverso il progetto architettonico, l'emozione: *“l'obiettivo è provare ad arrivare ad un livello in cui c'è arte dentro l'architettura”³* dirà Souto. Poco importa se a suggerire al progettista l'idea fondante del progetto sia una famosa scultura di Donald Judd o una profana immagine pubblicitaria, una foto bianco e nero di Gabriele Basilico oppure il sogno di un gigantesco sandwich dagli strati infiniti; ciò che interessa è la trasfigurazione dell'oggetto preso a riferimento, citando sempre Moretti, attraverso un processo creativo puramente astratto e personale.

Il tema di cui si tratta nel secondo capitolo consiste perciò nella costruzione dell'indagine, il più possibile esaustiva e precisa, ad avvalorare la tesi della presenza reale o auspicabile di una vena artistica nell'atto progettuale, riconoscendone l'importanza, nel processo creativo soutoniano, a partire dallo studio di un'opera tra quelle maggiormente significative di ESM in questo senso, ovvero il progetto della torre Burgo a Porto.

1 A. Aalto, “Architettura e arte concreta”, pubblicato in “Domus”, n. 223-224-225, Milano, 1947, pag. 103-115

2 L. Moretti, articoli pubblicati in “Spazio”, dal n.1 al n.7, Roma, 1951-53.

3 E. Souto de Moura in “I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi”, a cura di G. Redaelli, Milano, 2007, pag. 90



La torre Burgo in Avenida da Boavista a Porto

Nessun progetto, nell'opera di ESM, mi sembra più azzeccata e rappresentativa da poter essere eletto a caso di studio, per il tema in questione, di quello della torre Burgo a Porto.

Risale al 1991, quando Souto de Moura venne invitato a pensare una soluzione per un edificio ad uffici e un'adiacente galleria commerciale, lungo l'Avenida da Boavista.

La circostanza appare interessante non soltanto per la collocazione del sito, che occupa una posizione centrale lungo l'asse principale di collegamento dell'antico centro-città all'oceano, o per il fatto che si tratti della prima vera occasione, nella carriera di ESM, di sperimentarsi in un progetto in elevazione; a renderla ai miei occhi ancor più rilevante e notevole è la chiara e palese manifestazione, in questo progetto, di un processo compositivo, caratterizzante il lavoro di Souto de Moura, che sembra avere più d'un aspetto comune con l'atto creativo di stampo squisitamente artistico.

La questione può sembrare scontata e ripetitiva, non costituisce certo una novità: basta infatti sfogliare una qualsiasi delle monografie dell'architetto portoghese per imbattersi, tra le pagine dedicate a tale opera, delle prove dell'uso del procedimento analogico, che qui si rivela nella trasposizione di una forma, sia essa di un sandwich a più strati o d'una catasta di bancali di legno impilati uno sull'altro, in quella di un grattacielo; a mio parere, tuttavia, non lo è affatto, specialmente se, abbandonando una lettura superficiale e approfondendo l'utilizzo di tale strumento, se ne riconosce le potenzialità nel progetto soutoniano.

Una serie di aspetti costituiscono le premesse senza le quali risulta difficile comprendere appieno quest'intervento.

Innanzitutto il lotto nel quale deve collocarsi si situa, come anticipato, lungo l'asse dell'Avenida da Boavista, nella porzione dove quest'ultima abbandona la propria conformazione di 'via corridoio', come lo stesso progettista la definisce, e si frammenta in parti discontinue, perdendo la propria integrità e identità.

La zona rappresenta un'area d'espansione della città metropolitana di Porto, mettendone in luce i punti di forza e le fragilità; anche per questa ragione si richiede all'intervento di investire d'una forza simbolica, d'impatto, per la vista di chi, alla guida della propria auto o a bordo di un autobus, percorre l'Avenida, nonché di contenimento di quei frammenti nei quali, a quest'altezza, sembra sgretolarsi.

Tanto più che quest'aspetto ben si conciliava con le richieste di una committenza, un importante istituto bancario, che verosimilmente ben accettava la buona visibilità dell'intervento, concorrendo a farle pubblicità.

Non ultimo, a suggerire un intervento in elevazione, c'era il vasto programma steso per tale edificio, il quale difficilmente si sarebbe esaurito con la sovrapposizione di qualche piano.

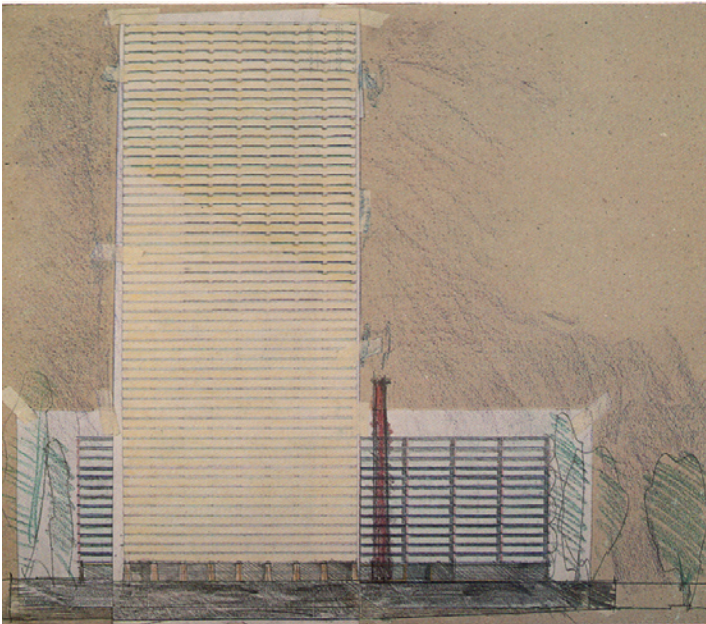
Tutto faceva pensare quindi, sin da subito, ad una torre. Giunto a tale conclusione ESM ne traeva le proprie conseguenze.

"Una torre – infatti – non è una commissione normale", non esitava ad ammettere "ancor più per me che non avevo mai disegnato nemmeno un ascensore. Avevo cominciato occupandomi di case unifamiliari, con una altezza interna di due metri e quaranta, e agli inizi di questo progetto mi comportavo come un 'forzato', arretrandomi, lasciando terreno alla torre, come in un attacco frontale."⁴

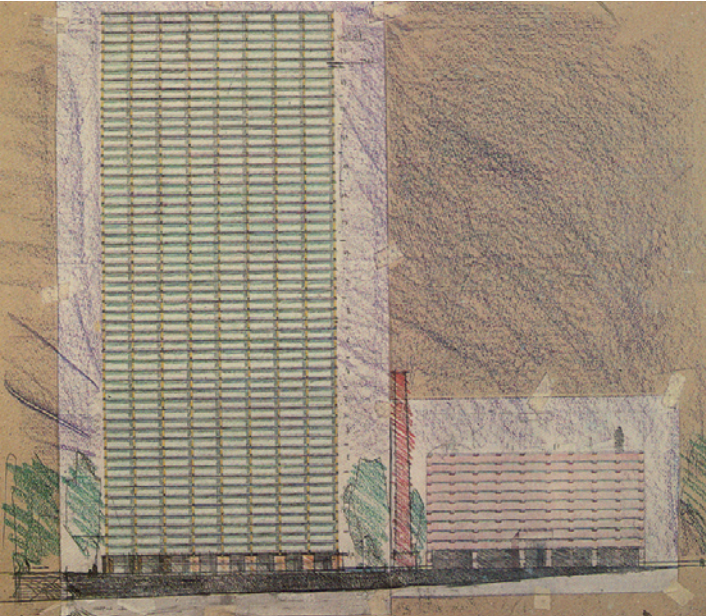
L'approccio iniziale fu quindi timoroso, consapevole d'essere di fronte a qualcosa d'inedito, di non ancora sperimentato; preoccupazione, quella di Souto de Moura, che ben presto si svela essere fondata sul controllo

4 E. Souto de Moura in "Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti", a cura di L. Peretti, Milano, 1998, pag. 123.

4



5



4 5

ESM, *Torre Burgo*, 1991. *Disegni dei prospetti*.
 "Eduardo Souto de Moura. Obra reciente", rivista 2G n°5, Barcelona, 1998, pag. 7.

attento delle proporzioni, piuttosto che sulla complessità del calcolo strutturale, o della logistica e funzionalità nel disegno delle piante: il suo problema sembra essere proporzionare bene l'oggetto architettonico, ai cui rapporti dimensionali non è abituato.

*"Non c'è nulla di più ridicolo di una torre bassa."*⁵ si ripete mentalmente.

Inizia pertanto a lavorare con i modelli di studio, accorgendosi di non riuscire a dare alla sua torre una buona proporzione, nel rapporto tra base e altezza: l'edificio infatti non doveva avere la conformazione di quello realizzato, doveva essere molto più alto, ma ciò non era possibile.

Dopo gli studi realizzati per questo edificio, sulla scala, giunge infatti alla conclusione che la proporzione di molti edifici è dettata dalla legislazione e dalle normative. L'altezza massima è quella permessa dai regolamenti e dalle norme di sicurezza, la larghezza è quella determinata dall'utilizzo di determinati materiali da costruzione e dall'organizzazione degli spazi in pianta, di modo che non si perdano né s'aggiungano dei piani; pertanto, alla fine, la silhouette dell'edificio finisce per essere definita da una serie di decisioni esterne, estranee al progettista, e non dal progettista stesso.

*"Quando ho progettato questo grattacielo ho scoperto che la composizione vitruviana di trovare la proporzione per finire l'edificio è veramente una condizione temporanea. Non può essere quella classica perché nel progetto del grattacielo e in altri tipi di programmi complessi, l'altezza è definita dalle normative dei vigili del fuoco, la pianta interna è definita da problemi di sicurezza, come il numero degli ascensori e di scale e infine la proporzione di larghezza è definita dagli ingegneri. Esistono così tanti vincoli, che il progetto diventa una questione meccanica."*⁶

Nel ricordare la vicenda, ESM non sembra non nascondere la propria disillusione e amarezza; in realtà tali passioni sono il preludio e lo stimolo alla riuscita del progetto.

Il risultato dato dal proporzionamento delle prime soluzioni progettuali non lo soddisfa affatto e, consapevole di non poter fuggire dalle limitazioni burocratiche e legislative, si dedica allo studio di uno stratagemma, che possa mascherare o quantomeno attenuare l'aspetto tozzo e poco armonioso dell'oggetto.

Pensa quindi che per ottenere un'immagine diversa avrebbe dovuto essere astratto. Da una prima suggestione nasce l'idea d'assimilare l'immagine del prospetto a quella di una griglia, per ottenere maggiore flessibilità e non riuscire a percepire la finestra, che rappresenta il metro di misura col quale dare proporzione alla stanza.

Così decide di utilizzare una griglia astratta.

*"Quando una cosa è astratta e quindi non ci sono elementi di riconoscimento che danno la proporzione, si può ridurre e cambiare la dimensione senza che l'elemento perda la sua identità. Quando non è astratta, ma reale, diventa ridicola: non si può ingrandire un bambino, o rimpicciolire un uomo perché non sono astratti; esiste infatti la conoscenza dell'identità di che cos'è un uomo e di che cos'è un bambino."*⁷

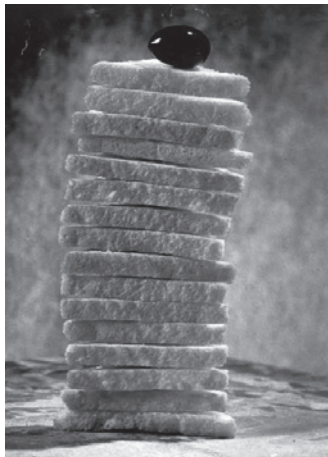
In questo passaggio è decisivo l'uso dell'analogia. Una volta stabilita infatti la regola di base, per mezzo della quale risolvere l'inconveniente proporzionale dell'edificio, si tratta di individuarne la soluzione formale in una delle

5 AA.VV., "Eduardo Souto de Moura. Obra reciente", TC Cuadernos, Valencia, 2004, pag. 230.

6 E. Souto de Moura, "Conversazione con Eduardo Souto de Moura" a cura di G. Redaelli, in "I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi", 2001, pag. 217.

7 Idem.

6



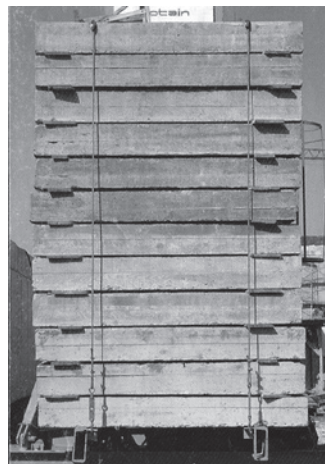
7



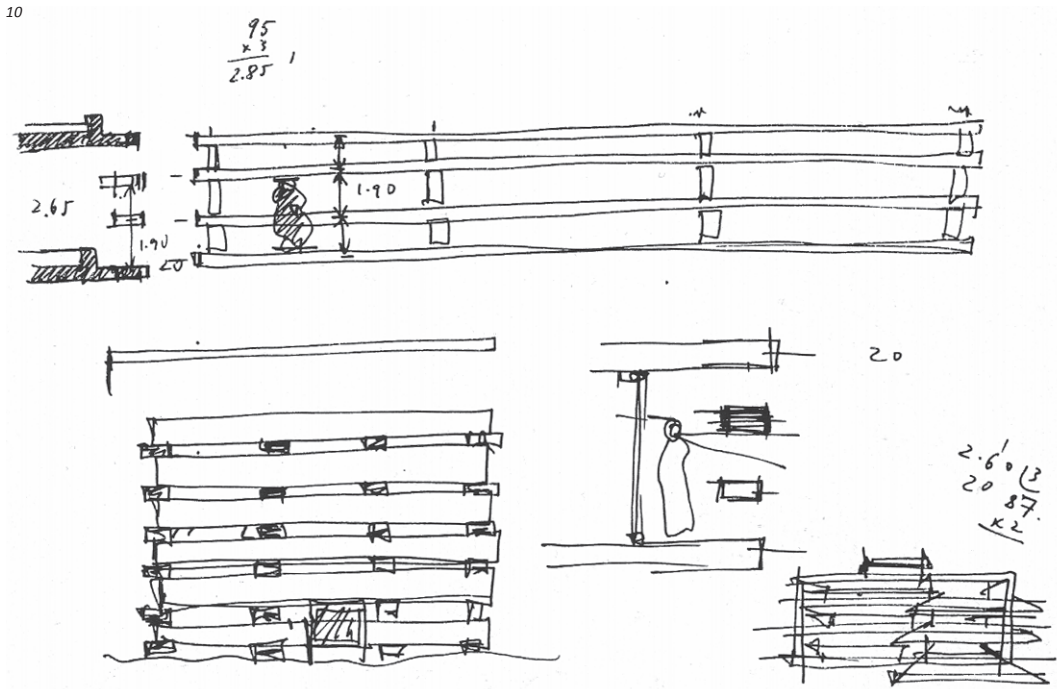
8



9



10



6

Diapositiva del sandwich dai numerosi strati, presa a immagine di riferimento del progetto.
Archivio personale di ESM.

7 8 9

ESM, Torre Burgo, 1991. Immagini di riferimento.

"Eduardo Souto de Moura. Obra reciente", rivista 2G n°5, Barcelona, 1998, pag. 96.

10

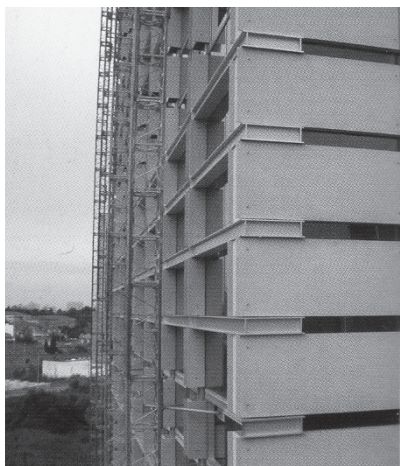
ESM, Torre Burgo, 1991. Schizzo di progetto della composizione di facciata.

"Eduardo Souto de Moura. Architect", a cura di F. Zamora Mola, Barcelona, 2009, pag. 187.

11



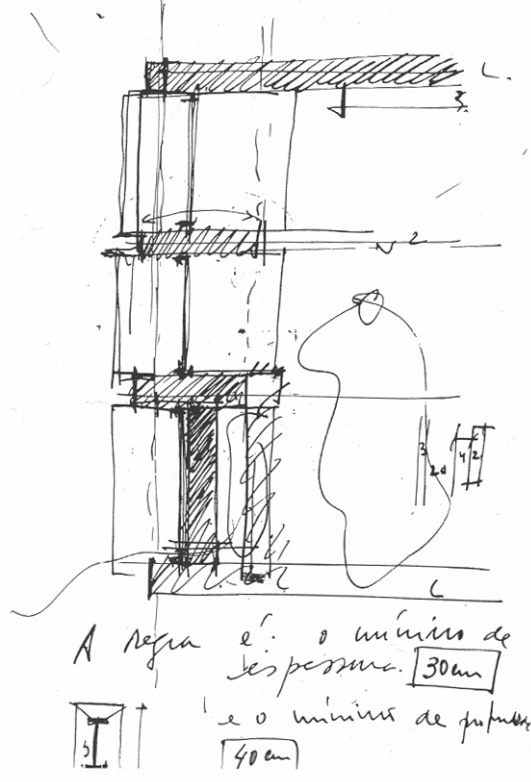
12



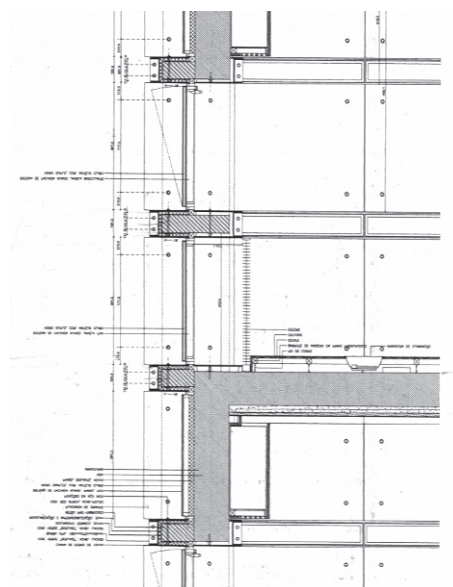
13



14



15



11 12 13 14

ESM, Torre Burgo, 1991. Fotografie e schizzo di progetto della sezione.

"Eduardo Souto de Moura. Architect", a cura di F. Zamora Mola, Barcelona, 2009, pag. 176-177.

15

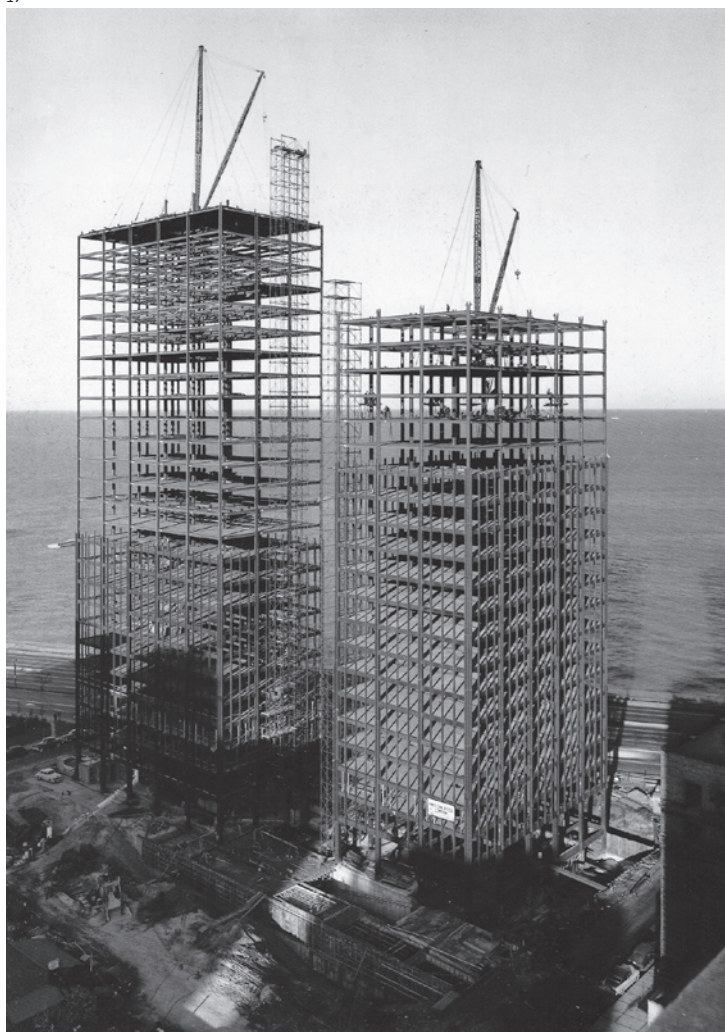
ESM, Torre Burgo, 1991. Dettaglio di facciata.

"Eduardo Souto de Moura. Obra reciente", rivista 2G n°5, Barcelona, 1998, pag. 97.

16



17



16

ESM, Torre Burgo, 1991. In costruzione.
Archivio personale di ESM. Fotografia di Ferreira Alves.

17

Mies Van der Rohe, Lake Shore Drive Apartment Buildings, 1950-1951. In costruzione.
"Mies in America", a cura di P. Lambert, Montréal, 2001, pag. 350.

forme conosciute, sperimentate dal progettista: poco importa che esse siano reali o frutto dell'immaginazione, geometriche o organiche, quel che conta è la loro trasfigurazione attraverso un processo di astrazione, portandole, analogicamente, a relazionarsi col progetto.

In tale circostanza, ESM recupera un'immagine lampo, un flash, che aveva accompagnato il suo momento di frustrazione.

*"Possibile che l'architettura delle torri sia sempre stata così, una specie di stile 'big mac'?"*⁸

L'immagine di progetto s'avvicina allora a quella di un gigantesco sandwich, costruito per strati, e proprio nel suo essere stratificato giace la sua disponibilità e potenzialità, quale materiale indagabile dalla sperimentazione creativa e architettonica.

Al primo lampo si accostano, poi, altre suggestioni, altre immagini, a creare un registro, a definire un linguaggio, che verrà utilizzato nella definizione e risoluzione del progetto.

*"Trovai che l'edificio doveva essere il risultato di una sovrapposizione di piante, una sovrapposizione di piani che suggeriva l'immagine di cose impilate, che rendeva possibile la distorsione di scala, di modo che non si sapesse se ciascun elemento sovrapposto corrispondeva a uno o due livelli."*⁹

La tripartizione classica in base-fusto-capitello risulta così inappropriata, così come la maniera classica di relazionarsi col terreno, oppure il disegno delle aperture e della chiusura dell'edificio: tutto infatti dipende da una regola esterna a tutto ciò, stabilita in anticipo.

Combinati tutti questi fattori, la soluzione che ne viene fuori è la disposizione di due volumi vicini, ma a scale differenti, impiantati su di una piattaforma, una specie di podio di sapore miesiano: un primo edificio, basso, in banda continua, ospita la galleria commerciale e, nell'intenzione dell'autore, s'avvicina all'anonimato dell'intorno; un secondo, la torre, arretrata rispetto alla strada, a costituire un altro riferimento all'architettura di Mies, il Seagram Building di NY, si eleva dalla piattaforma, 'aspettando' le altre architetture che la seguiranno.

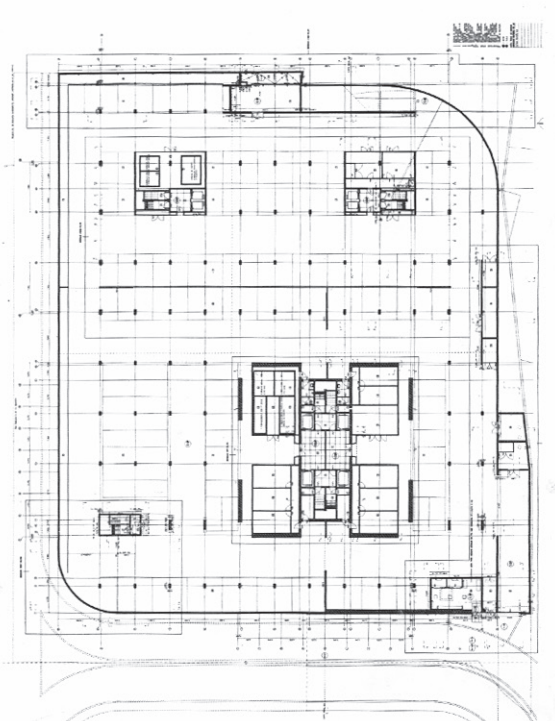
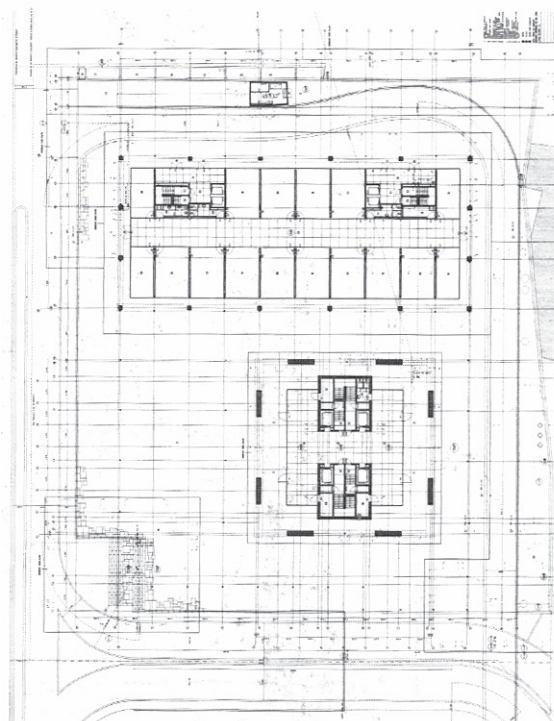
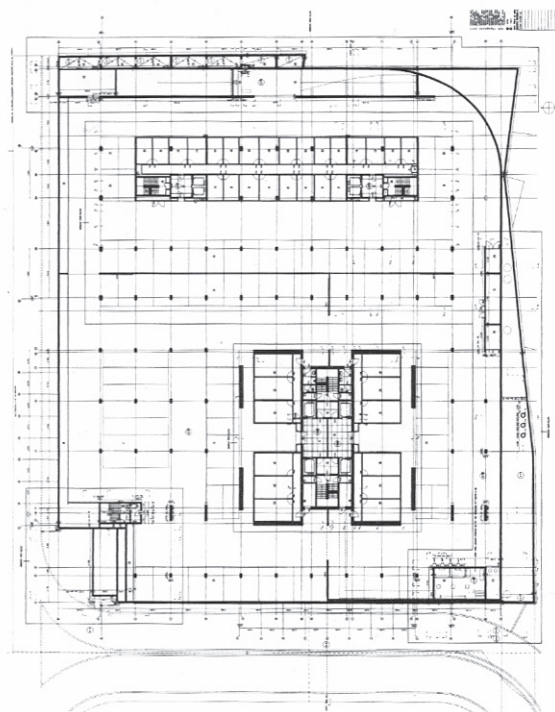
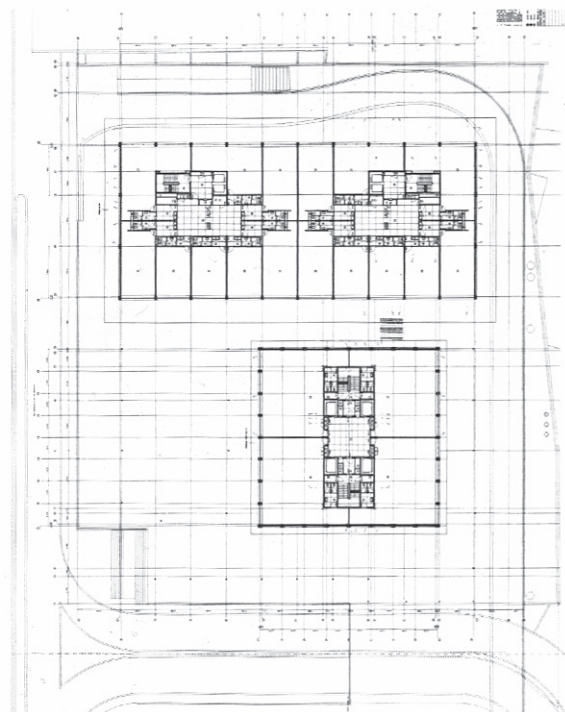
Un aspetto, però, pare ancora irrisolto, ovvero la percezione unitaria dell'intervento, la relazione che lega i due corpi distinti, dando una lettura d'insieme convincente e accattivante; aspetto, quest'ultimo, che spinge ESM a rimettere mano al progetto nonostante si stia apprestando a seguirne la costruzione, e a risolverlo definitivamente con una trovata strabiliante.

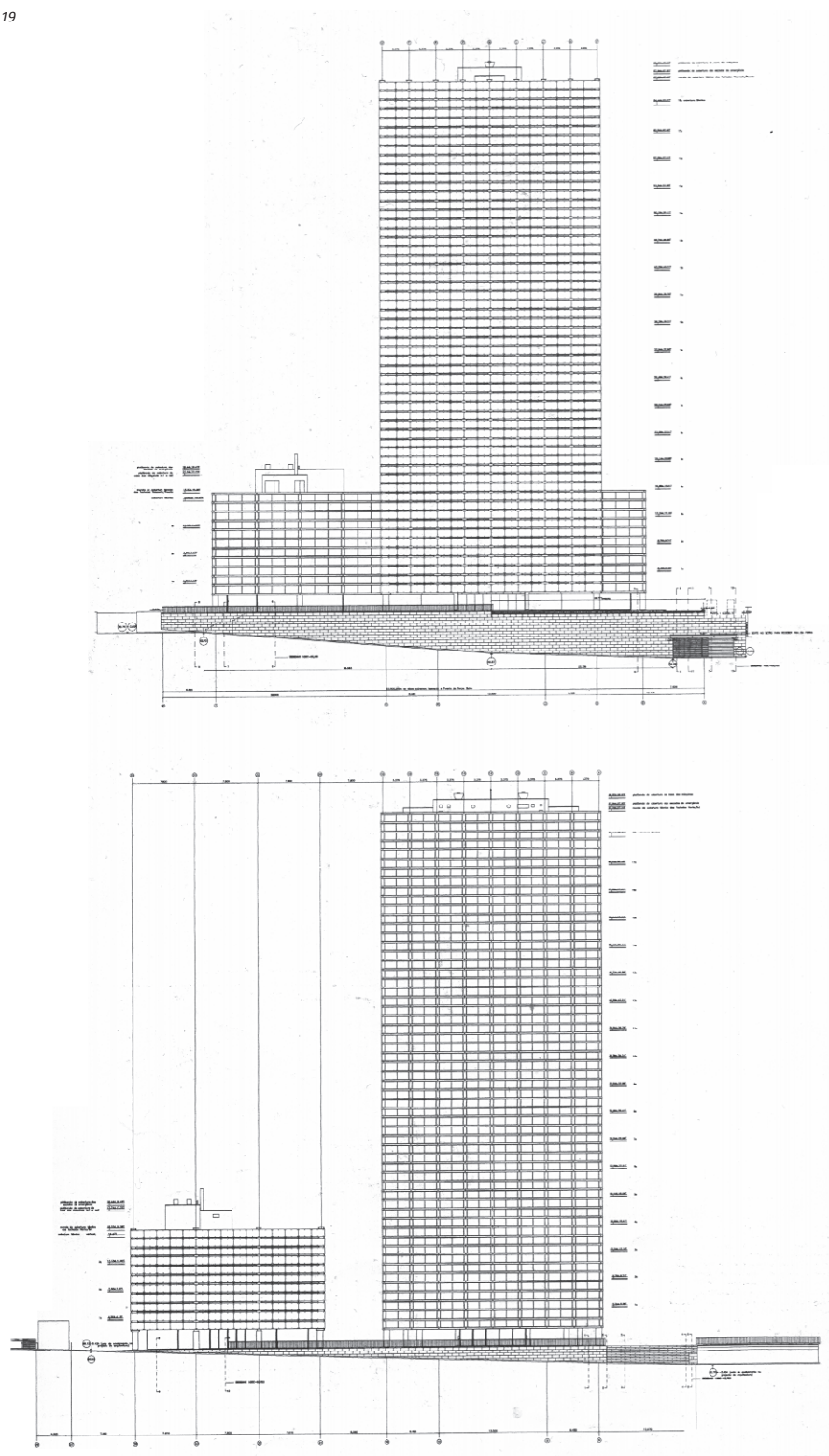
Giunge alla conclusione che l'edificio basso non deve essere altro che quello alto sdraiato al suolo: in un'architettura di questo tipo, infatti, fortemente astratta, che ha la propria origine in una maglia, in un processo meccanico di sovrapposizione, la sola cosa che le può donare un carattere unitario e identificativo è la lettura, nei corpi distinti, dello stesso dettaglio, dello stesso elemento costitutivo.

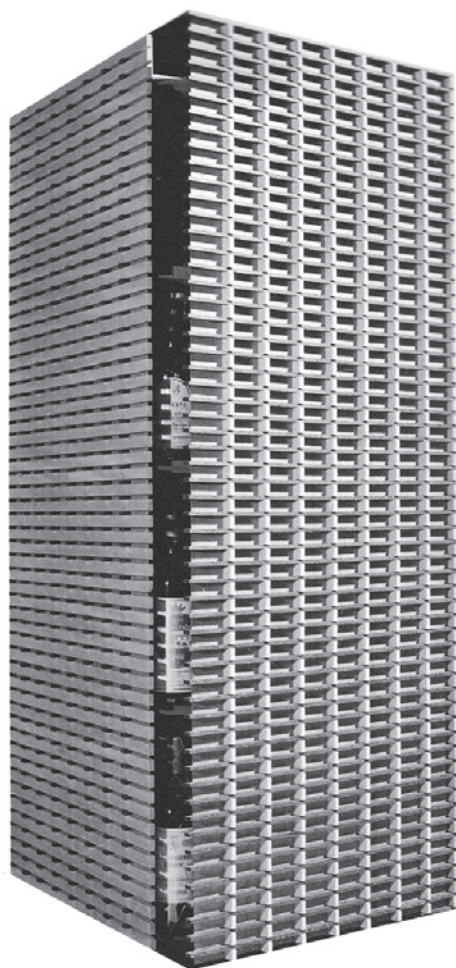
Nella torre Burgo perciò, l'invenzione di un dettaglio e la sua estensione a costruzione dell'intero alzato, costituisce la chiave risolutiva del progetto, il fattore generante la tessitura isomorfa che ci sta dietro, che si compone secondo il meccanismo di montaggio di un componente semplice, all'interno di uno schema formale che privilegia le forme pure e un elevato grado di astrazione nelle relazioni con la realtà urbana; relazioni, queste, spesso sorrette da sottili richiami a elementi o a caratteri delle architetture circostanti, trasfigurati però dalle reiterazioni sull'intera superficie dei prospetti o da un utilizzo inusuale degli elementi stessi.

8 E. Souto de Moura in "Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti", a cura di L. Peretti, Milano, 1998, pag. 123.

9 AA.VV., "Eduardo Souto de Moura. Obra reciente", TC Cuadernos, Valencia, 2004, pag. 230.







Si tratta preferibilmente di elementi tecnologici (o quanto meno dall'aspetto tecnico marcato) utilizzati direttamente nella loro conformazione di prodotto industriale, senza i segni di manipolazioni artigianali, ai quali Souto de Moura affida il ruolo di rapportare la composizione a scala gigante dell'edificio, con la scala dimensionale dell'uomo.

La scelta condizionante dell'uso di un unico dettaglio, sebbene invertito nei due edifici, risponde positivamente alla restituzione auspicata di un'immagine unitaria dell'intervento, e rispecchia la volontà dell'architetto di utilizzare in qualche modo l'arbitrarietà che esiste oggi in campo architettonico.

È infatti grazie a questo carattere arbitrario che ESM riesce nella creazione di un progetto basato quasi esclusivamente sulla trasfigurazione di una forma conosciuta in un intervento ad una più vasta scala, in un processo che fa dell'analogia il proprio punto di forza.

“Io uso moltissimo l'analogia. Ho alcuni temi che uso nei mobili e allo stesso tempo nell'architettura, come Rossi faceva lavorando sul tema delle scale.

In un mio testo sostengo che un tavolo è come una casa, che è in fondo un plastico grande di una casa piccola. Questi rapporti e questo modo di pensare i mobili e l'architettura penso derivino da un'influenza di Rossi.

Per esempio, il plastico enorme di un grattacielo per una banca è diventato un armadio-bar per casa mia che contiene piatti e bicchieri.”¹⁰

¹⁰ E. Souto de Moura, “Conversazione con Eduardo Souto de Moura” a cura di G. Redaelli, in “I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi”, 2001, pag. 216.

Il rapporto tra Arte e Architettura secondo Rogers e Moretti

Nel corso del Novecento, e in particolare nella seconda metà, il dibattito attorno ai rapporti tra arte e architettura tornava ad appassionare una generazione di progettisti, che cominciava a considerare i limiti della visione funzionalista.

La piazza italiana si trovava al centro di tale dibattito, dal momento che lì si confrontavano alcune tra le figure più carismatiche dell'epoca, molto impegnate nella costruzione di un'alternativa alla attitudine modernista. Tra le altre, spiccava il nome di un architetto romano, Luigi Moretti, assai attivo sul fronte pratico professionale, quanto su quello teorico, di definizione della disciplina architettonica.

Inserendosi nella querelle che già appassionava il pubblico italiano e milanese in particolare, fomentato dagli articoli di Ernesto Nathan Rogers sulle pagine di Domus, Moretti, con piglio colto e accademico, affronta la questione partendo dalla storia, dalla tradizione antica, mai sottovalutata o dimenticata dagli ambienti italiani.

L'occasione della stesura di un articolo sul tema delle 'Trasfigurazioni di strutture murarie' divenne il pretesto per ristabilire i rapporti tra l'architettura e la pittura, e in maniera più allargata l'arte in genere.

È qui che, tra le righe iniziali, Moretti definiva l'architettura come un'arte eminentemente astratta, componente della terna aristotelica delle arti non rappresentative, non semplice copia della natura, ma costruzione ideale e astratta su materiali elementari concreti.

Ad argomentazione di tale tesi ricostruiva pertanto un percorso logico ed intellettuale, che dall'antichità ci accompagna fino ai giorni nostri.

"Gli antichi in architettura, e gli italiani in ispecie, parlavano e discettevano esclusivamente di forma e di rapporti formali che nel loro linguaggio erano poi proporzioni.

L'architettura antica concepì quasi sempre la struttura tettonica tras-figurata in un mondo di forze e di atmosfere ideali, ove confluivano, determinandolo, tutte le possibilità e spinte espressive di una civiltà.

Questa trasfigurazione non aveva di inderogabile che l'essere consona all'esigenze del mondo fisico ambientale e di una enumerata funzionalità dell'edificio; esaurite le quali essa partiva libera per gli incanti sconfinati dell'animo e della cultura che la disegnavano. Cioè la forma transitava accuratamente nel razionale concreto della tecnica e della utilitas, per giungere nel razionale puramente astratto, che era ed è il suo regno, e in esso trasfigurarsi.

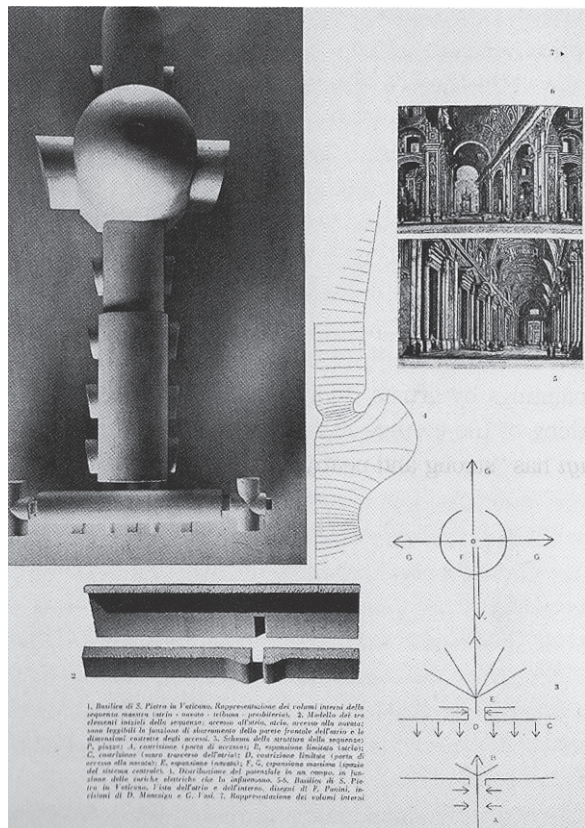
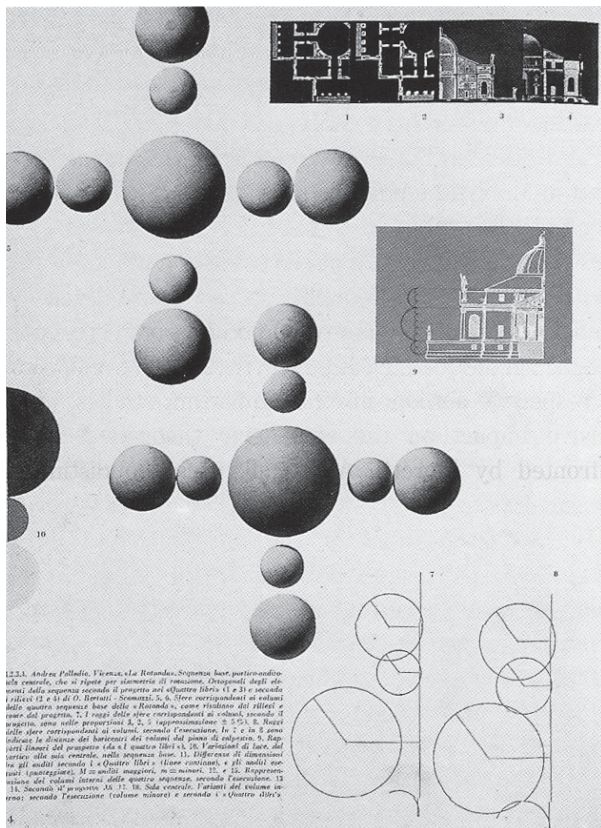
In tale senso ogni architettura è una trans-forma o trasfigurazione."¹¹

Per Moretti l'architettura, per essere tale, deve quindi esaurire le questioni concrete e pratiche per poi trasfigurarsi, cambiare forma, o forse assumere quella forma che, frutto dell'astrazione, risponda in modo esauriente anche alle esigenze emotive dell'uomo, ai suoi sentimenti.

Il processo creativo non può prescindere da questo passaggio, e anzi è forse attraverso quest'operazione che un'architettura si distingue tra le tante, nella sua soluzione creativa; e sempre osservando quest'operazione si riconosce la grandezza e l'insuperabilità dell'architettura antica, modello e riferimento tutt'altro che superato.

"Il processo creativo (e il suo prodotto) era unitario e continuo, rifluente e inscindibile. Le trasfigurazioni sono pertanto come operazioni sulla struttura tettonica e utilitaria.

11 L. Moretti, "Trasfigurazioni di strutture murarie", pubblicato in Spazio n°4, 1951, pag. 6-7.



Di queste operazioni le più interessanti appaiono allo spirito moderno quelle che raggiungono con mezzi minimi le trasfigurazioni più acute ed emotive. C'interessano come indice di freschezza, di violenza, di carica creativa. Per questo i greci ci stupiranno sempre, e certa architettura romanica dovrebbe esserci specchio di paragone insuperabile.”¹²

Moretti quindi spiega la centralità dell'atto artistico nel processo progettuale ponendo l'attenzione sul passato, rileggendo con un occhio moderno l'architettura del passato.

Nello stesso periodo a Milano Ernesto Nathan Rogers, già direttore di alcune prestigiose riviste d'architettura e professore al Politecnico di Milano, compie un'operazione simile, facendosi motore di alcune importanti riflessioni sul tema, che si tradurranno in una serie di articoli ed incontri.

Tra questi trovo parecchio interessante, specialmente se letto in chiave soutoniana, l'articolo pubblicato su Domus, frutto dell'incontro con Alvar Aalto, nel quale quest'ultimo svela l'analogia tra arte e architettura, non formale ma innestata su un medesimo punto di partenza, certamente astratto, in accordo con Moretti, e sempre più influenzato dalle cognizioni e dai sentimenti accumulati in precedenza dall'individuo; punto di vista che ricorda molto quello di Aldo Rossi quando ammetteva:

“Per quanto io ritenga l'architettura un fatto positivo, un argomento concreto – diceva Rossi in uno scritto – penso alla fine che ci scontriamo contro qualcosa che non può essere del tutto razionalizzato, qualcosa che è in gran parte l'elemento soggettivo.”¹³

In quest'asserzione si riconosce la novità della concezione rossiana, nell'allontanare la progettazione architettonica dall'area delle scienze certe e dal mero calcolo quantitativo e matematico, per riaffermarne la forte componente artistica, senza la quale l'architettura non può manifestarsi.

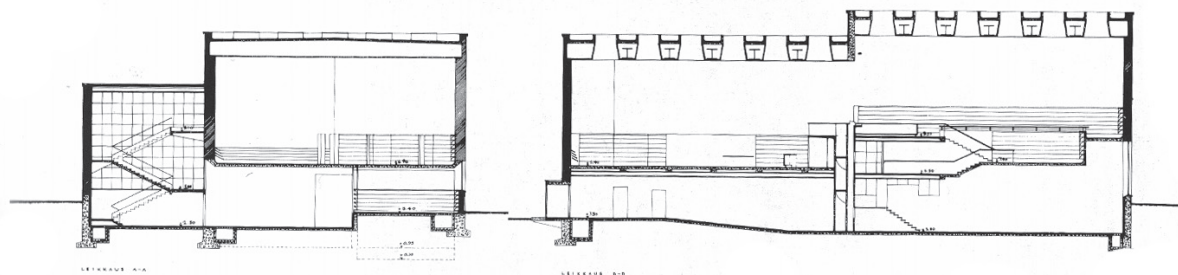
12 L. Moretti, “Trasfigurazioni di strutture murarie”, pubblicato in Spazio n°4, 1951, pag. 6-7.

13 A. Rossi, “Architettura per i musei”, riportato in “Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città”, pag. 324.

23



24



23

A. Aalto, *Biblioteca civica di Viipuri*, 1927-1935. *Schizzo della montagna immaginaria*.
"Alvar Aalto", a cura di R. Weston, Londra, 1995, pag. 64.

24

A. Aalto, *Biblioteca civica di Viipuri*, 1927-1935. *Sezioni*.
"Aldo Rossi. 1898-1976", monografia Electa a cura di P. Reed, Milano, 1998, pag. 187.

Il contributo di Alvar Aalto riveste, a mio parere, un'importanza particolare, specie se relazionato con quanto si dirà più avanti riguardo al metodo adottato e descritto da ESM.

Nel 1947 Ernesto Nathan Rogers, all'epoca direttore della rivista Domus, invita Aalto a una riflessione sulla relazione tra architettura e arte astratta; il maestro finlandese, in quanto 'uomo di mestiere' e non teorico dell'architettura, approfondisce il rapporto tra progettazione e arte in maniera molto più significativa di quanto aveva fatto nei suoi precedenti articoli.

In uno di questi articoli, 'Architettura e arte concreta' pubblicato in Domus¹⁴, il tema viene affrontato e argomentato da Aalto con una semplicità e una raffinatezza fuori dal comune, testimoniando la sua statura intellettuale.

Ho trovato quindi irrinunciabile riportarne qui di seguito un estratto.

"Si è sempre discusso intorno ai sacri rapporti tra l'architettura e le belle arti, e si è espresso il desiderio di risuscitarli. Desiderio il più delle volte manifestato da una maggior richiesta di pittura e di scultura per le nuove costruzioni, o da una collaborazione organizzata tra gli adepti dei tre generi d'arte – architettura, scultura e pittura..."

Non sono affatto un nemico della parola d'ordine: più pittura nell'architettura, ciò nonostante non posso non sottolineare che il problema è molto più complesso. La questione dei 'rapporti dell'architettura con la moderna arte concreta' che è stata sollevata dal direttore di Domus, architetto Rogers, mi sembra che potrebbe pervenire, seguendo questa stessa linea, a una soluzione più certa e durevole..."

Innanzitutto si può dire che le forme d'arte concreta hanno dato un forte impulso all'architettura moderna, certo in modo indiretto ma che non può essere confutato. Tali impulsi si sono tra loro influenzati, e l'architettura per parte sua ha dato altri impulsi all'arte concreta, venendo così a formarsi un aiuto reciproco. Così infatti doveva essere, ed è già un bel risultato.

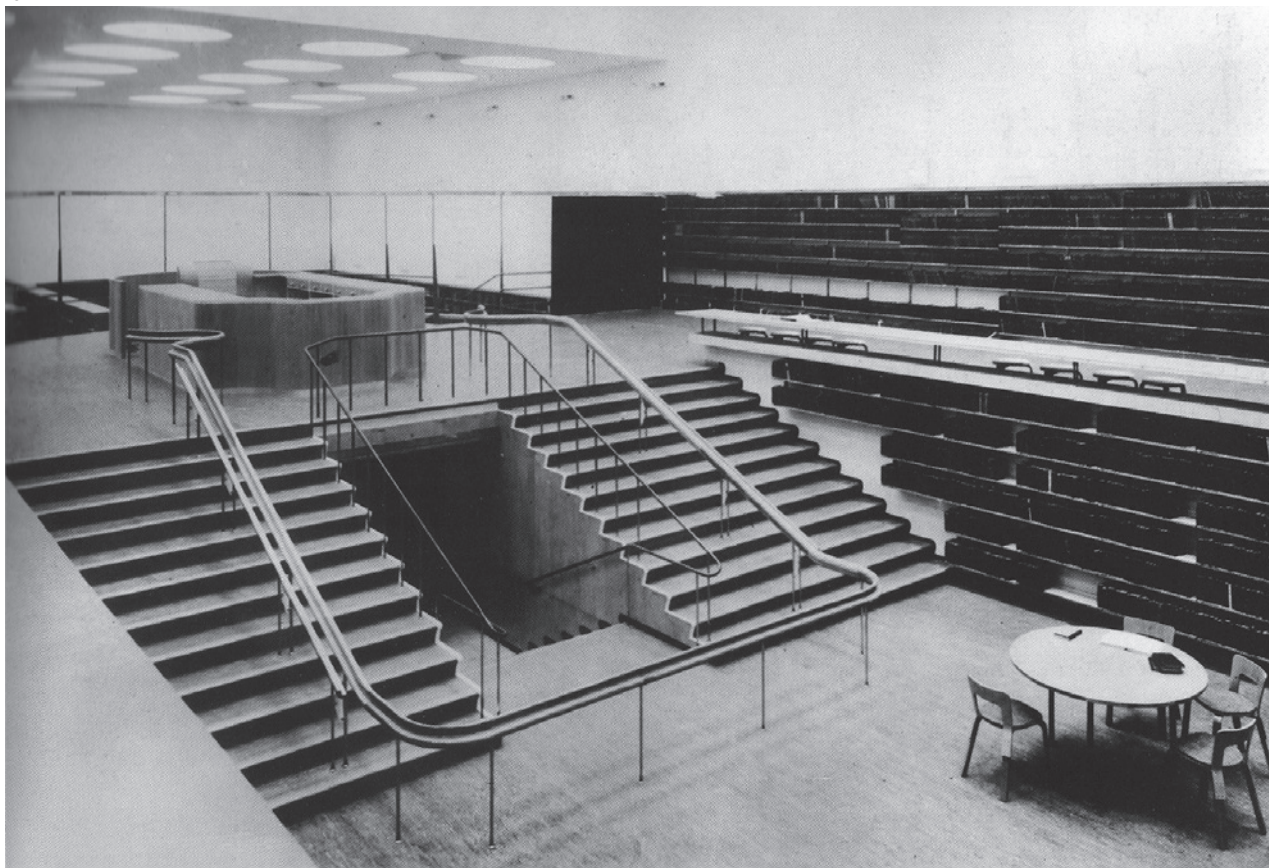
Quando mi accingo a risolvere un problema di architettura, mi trovo senza eccezione arrestato nel mio lavoro dall'idea della realizzazione – si tratta di una specie di coraggio delle tre del mattino dovuto probabilmente alle difficoltà causate dal peso dei differenti elementi all'atto della loro realizzazione architettonica.

Le esigenze sociali, tecniche, umane ed economiche che si presentano spalla a spalla con i fattori psicologici concernenti ogni individuo e ogni gruppo, i loro ritmi e il colloquio interiore, tutto ciò è una matassa che non può essere sbrogliata in modo razionale.

Ne deriva una complicazione che impedisce all'idea madre di prendere forma. In casi simili io agisco in modo completamente irriflessivo; dimentico per un istante il viluppo dei problemi, li caccio dalla memoria e mi occupo di qualcosa che posso chiamare arte astratta.

Disegno, lasciandomi interamente guidare dall'istinto e, all'improvviso, l'idea madre nasce, un punto di partenza che riunisce i differenti sopracitati elementi, spesso contraddittori, e li mette in armonia.

Disegnando la biblioteca della città di Wiipuri, mi trovai impegnato in disegni infantili che rappresentavano una montagna immaginaria con differenti forme sui versanti e numerosi soli in una superstruttura celeste...In sé i disegni non avevano nulla a che vedere con l'architettura, ma di qui nacque la combinazione di piani e di sezioni di cui saprei difficilmente descrivere l'intima connessione, e che divennero l'idea principale quando creai la biblioteca..."



L'esempio qui citato non ha nulla a vedere con la qualità del risultato finale. Se ho menzionato il procedimento, l'ho fatto per illustrare la genesi del mio convincimento personale – reputo che ai loro inizi l'architettura e le altre arti hanno avuto il medesimo punto di partenza –; punto di partenza che certamente è astratto ma al tempo stesso influenzato da tutte le cognizioni e i sentimenti da noi accumulati.

Sotto un certo punto di vista, l'architettura e i suoi dettagli sono della biologia. Si potrebbe paragonare l'architettura a un salmone adulto.

Esso non nasce adulto e neppure nel mare dove nuota, ma lontano, dove i fiumi si restringono in torrenti e in rivoli d'acqua tra i monti, sotto le prime gocce d'acqua che scolano dai ghiacciai (simile in ciò ai primi impulsi dell'architettura) così lontano dalla vita pratica come possono essere gli impulsi iniziali dei sentimenti e della vita istintiva dell'uomo, della lotta giornaliera che ci lega gli uni agli altri. E ce ne occorre del tempo perché le minuscole uova di pesce diventino poco a poco salmoni adulti, così tutto che nasce dallo spirito dell'uomo esige del tempo per il suo sviluppo. E all'architettura occorre più tempo che a qualsiasi altra cosa.

Per fare un esempio, posso dirvi che ho fatto personalmente l'esperienza di come un gioco, in apparenza vano e inutile, mi ha dieci e più anni dopo, con la sua forma, fornito la chiave di una serie di forme pratiche dal punto di vista architettonico.

La costruzione, in questo caso l'intelligenza, la ragione o come la si voglia chiamare, non è che un tutto unico con la creazione; la sua parte nella creazione è talvolta più importante, talvolta meno. Qui, dal profondo, entrano in gioco sentimenti indefinibili.

Ma mi sembra che si sia arrivati ad un alto grado di sviluppo se si tiene conto del punto raggiunto dall'arte moderna, là dove l'uomo ha potuto ricevere impressioni positive, unicamente con l'aiuto di questa cosa indefinibile che si chiama il sentimento.

Mi sembra che stiamo costruendo un'unità dell'arte che ha radici più profonde della riunione superficiale dei diversi generi d'arte, che ha come punto di partenza lo status nascendi.”

Attribuisce dunque all'atto creativo, punto di partenza del processo progettuale, una forte componente artistica, emozionale; negando tale punto di partenza, certo, è più difficile riconoscere l'arte nel progetto architettonico, ma forse in questa negazione sta proprio una rinuncia al fare architettura, a favore di qualcosa che, pur somigliante all'architettura, sia essa edilizia o costruzione, mantiene ben poco in comune con essa.

In tale posizione si riconoscerà, seguendo Aalto e Rogers, anche Aldo Rossi, che pur riconoscendo l'architettura come un fatto positivo, un argomento concreto, non potrà esimersi dal dover fare i conti con un qualcosa che non può essere del tutto razionalizzato, un qualcosa che definisce come elemento soggettivo.

Il sistema Boullée nelle parole di Aldo Rossi

Aldo Rossi, come già detto, sposò anch'egli la corrente di pensiero che considerava l'architettura un'arte; affermava anzi che *l'architettura è la più importante delle arti*.¹⁵

In quanto arte, l'architettura ammette l'esistenza di due componenti, che si confrontano e a turno prevalgono al suo interno: razionale e irrazionale, ratio e vis poetica, oggettività e soggettività, funzione ed emozione. Nel ribadire questa dicotomia Rossi insiste, però, su un aspetto particolare: la necessità di tracciare una vera e propria teoria della progettazione.

Sostiene infatti che bisogna arrivare a parlare delle proprie opere, del sogno della nostra esperienza, per essere dei progettisti completi, e, nel dichiarare ciò, richiama alla mente una lettura, tra quelle di formazione che più lo hanno impressionato, il saggio di Raymond Roussel *Comment j'ai écrit certains de mes livres*.

*"Questo libro è fondamentale in quanto teoria della composizione che vuole dominare tutti gli aspetti della creazione artistica. Così tutti coloro che si cimentano seriamente nell'architettura, e che progettano e pensano edifici a un tempo, dovrebbero dirci: come ho fatto certe mie architetture."*¹⁶

Sembra così condividere l'attitudine di Aalto nella volontà di palesare *una serie di riflessioni che traggono origine dal suo lavoro creativo, senza la pretesa di possedere l'imparzialità di un teorico dell'arte, ma con l'intento di apportare il proprio contributo*¹⁷, trattando anch'egli questioni relative all'arte.

In simile maniera Rossi si ripropone di ripercorrere la propria esperienza, con l'obiettivo di individuare un sistema, una teoria generale della progettazione.

A tale proposito dedicherà, poi, più di uno scritto, tra i quali, per citare i più noti, 'Introduzione a Boullée' e 'Architettura per i Musei'.

E proprio in quest'ultimo scritto dichiara:

*"In alcune epoche, come la nostra, si sente l'esigenza di stabilire una teoria considerata soprattutto come fondamento del fare, come un inizio di certezza per quello che stiamo compiendo. So che da molti non si vuole una teoria: parte del movimento moderno ha affermato che la teoria era superata dal metodo e che la stessa architettura moderna era il metodo."*¹⁸

Il riferimento è, in particolare, a Gropius e alla filosofia su cui si fondava il suo Bauhaus: il rifiuto categorico della tradizione, del Passato, portato al culmine massimo attraverso l'abolizione dei corsi di Storia nella formazione accademica, riconoscendo invece nel metodo l'interesse unico della disciplina architettonica.

Rossi ne sottolinea tutta la limitatezza, etichettando una posizione simile estremista e distruttiva, sottolineando la propria volontà nel ricercare un metodo costruttivo.

"Queste posizioni, compresa quella del raptus artistico, non possono essere spacciate come teorie. Io cerco – invece – di partire da premesse e questioni interne all'architettura e che riguardano il significato dell'architettura

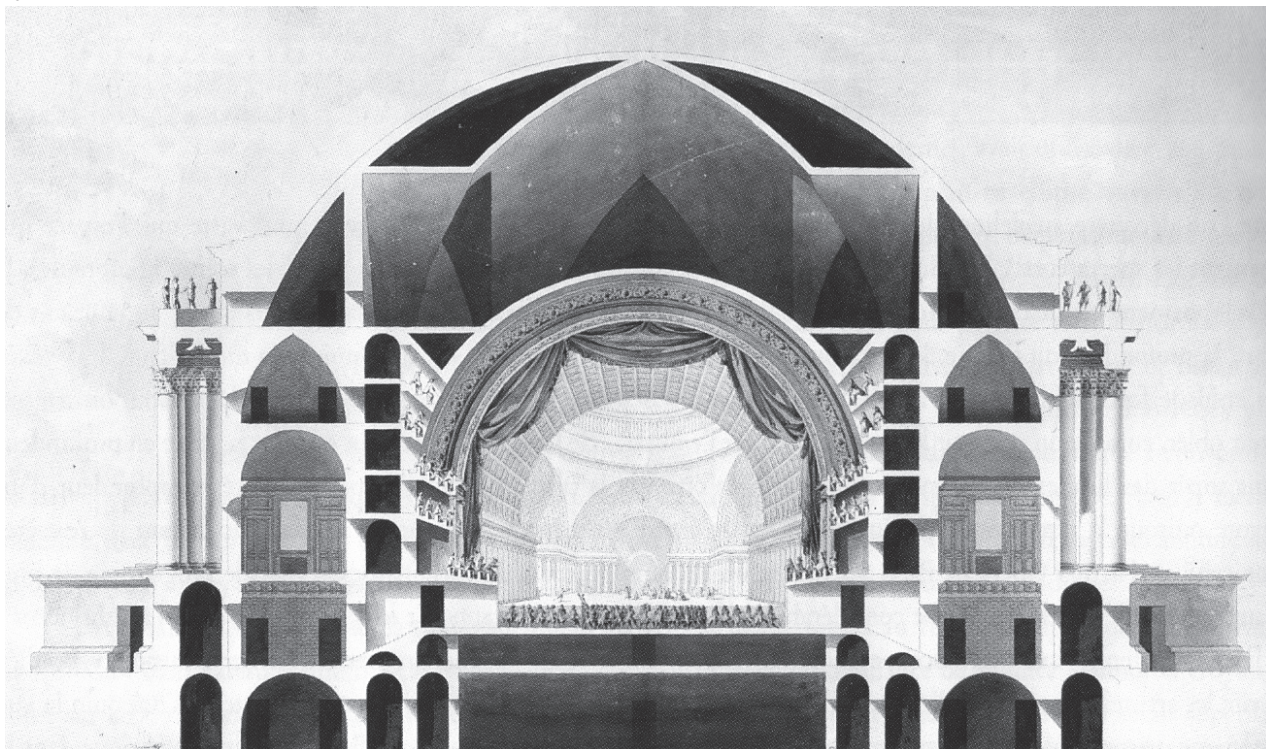
15 "...l'architettura è la più importante delle arti e delle scienze perché il suo ciclo è naturale come il ciclo dell'uomo, ma è quanto resta dell'uomo" A. Rossi, "Introduzione a Boullée", riportato in "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", 1978, pag. 360.

16 A. Rossi, "Architettura per i musei", riportato in "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", 1978, pag. 325.

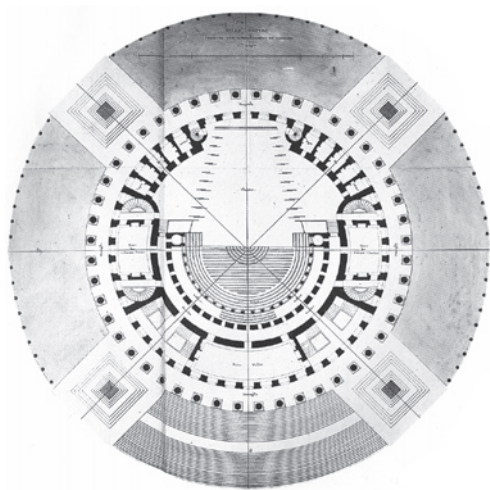
17 A. Aalto, "Architettura e arte concreta", riportato in "Domus", n. 223-224-225, Milano, 1947, pag. 103

18 A. Rossi, "Architettura per i musei", riportato in "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", 1978, pag. 324.

26



27



26 27

E.-L. Boullée, "Projet d'opéra". Sezione e pianta.

"Etienne-Louis Boullée", a cura di J.-M. Pérouse de Montclos, Parigi, 1994, pag. 84-86.

e del fare architettura. Cerco cioè di superare il più o meno dichiarato funzionalismo che percorre, a partire da Vitruvio, tutto l'iter del pensiero architettonico."¹⁹

Il rimando alla terna vitruviana (*utilitas-firmitas-venustas*) è d'obbligo, nella definizione di architettura come arte tra le arti e nella comprensione delle correnti che si sono progressivamente formate al suo interno, figlie di quella dicotomia di cui si diceva inizialmente, le quali, in epoca moderna, hanno portato da un lato alla visione funzionalista, che riconosce il primato della funzione, per l'appunto, e, dall'altro alla corrente dove si classifica Rossi, che riconosce nell'atto artistico e nel percorso irrazionale la sua priorità.

Mosso da queste proposizioni Rossi ricerca un sistema che respinga il funzionalismo e che permetta di definire quali siano i rapporti tra l'architettura e l'arte; trova uno spunto interessante nell'approfondire lo studio di un autore illuminista, Boullée, nel sistema ch'egli propone riguardo alla composizione architettonica, credendo giusto analizzarlo, per poi definire un sistema più generale.

"Io credo che il problema autentico nell'architettura sia la costruzione di questo sistema logico, valido in sé, indipendentemente dal dissidio tra la concezione scientifica dell'architettura e l'arte; dissidio che è negato dal razionalismo convenzionale ed è accentuato dal razionalismo esaltato (a cui Boullée appartiene). Quest'ultimo, in sostanza, vuole isolare la ragione scientifica prospettando infine la sua incapacità non solo e non tanto sentimentale quanto razionale e costruire un mondo che garantisca e soddisfi i bisogni non solo logici e intellettuali dell'uomo. Anche questa architettura è all'interno del razionalismo e delle esigenze razionali solo che vuole superarle partendo dalla stessa base logica.

Individuata l'opposizione interna in questo sistema binario di arti e di arte, di teoria e di autobiografia, alcuni artisti sono portati ad esasperarlo cercando di rompere i limiti classici tra reale e intellegibile, tra razionale e passionale. E in questo senso parlavo di un razionalismo esaltato, emozionale e metaforico. Si tratta di sapere come questa costruzione logica dell'architettura possa arrivare alla composizione e dove s'incontri con il momento personale e autobiografico."²⁰

Rossi riconosce sin da subito nella teoria di Boullée un interesse che prescinde dal campo teorico, ma che riguarda piuttosto il fine pratico: vuole verificare la possibilità di trasmettere i principi progettuali del razionalismo esaltato, eludendo l'imitazione formalista; vuole analizzare lo scheletro di supporto all'atto progettuale, senza soffermarsi sul risultato formale, che, così facendo, perde d'interesse.

"Per Boullée l'architettura è un'arte e le maggiori difficoltà consistono proprio nel riconoscerla come tale: l'arte costituisce l'aspetto riduttivo della architettura, ne costituisce l'autenticità. Ma quest'arte si costruisce, al pari delle altre arti, attraverso una sua tecnica; tecnica che è costituita dalla composizione architettonica.

Per la composizione architettonica sono necessari i principi del costruire?

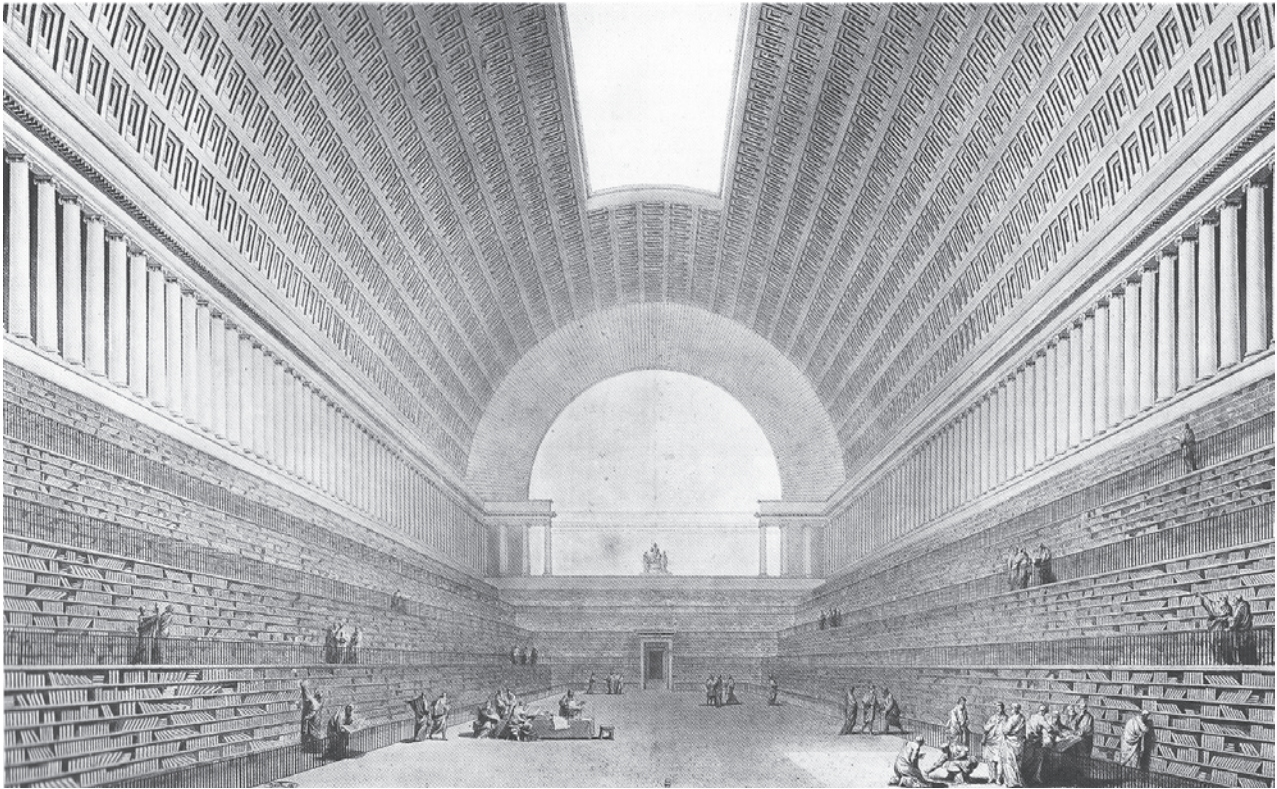
In una certa misura certamente, ma essi non sono essenziali così come non è essenziale la distribuzione o la decorazione che sono parti dell'architettura. Bisogna avere il coraggio di cercare dei principi costitutivi che siano interni all'architettura e che ne permettano una trattazione logica, una trasmissione, uno sviluppo."²¹

19 A. Rossi, "Architettura per i musei", riportato in "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", 1978, pag. 324.

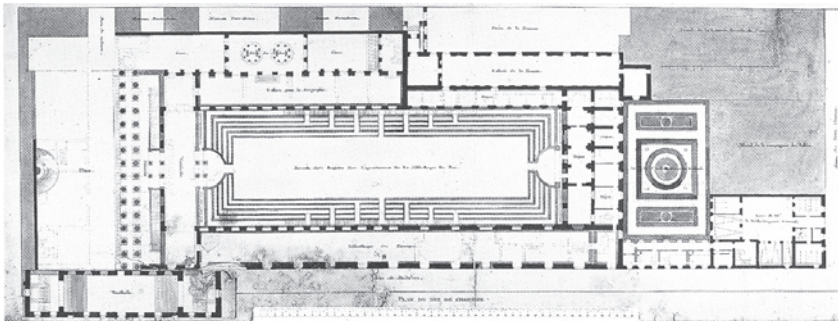
20 A. Rossi, "Introduzione a Boullée", riportato in "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", 1978, pag. 351-353.

21 Idem.

28



29



28 29
E.-L. Boullée, "Projet de bibliothèque royale". Prospettiva dell'interno e pianta del piano terreno.
"Etienne-Louis Boullée", a cura di J.-M. Pérouse de Montclos, Parigi, 1994, pag. 91.

In questo senso riconosce la grandezza di Boullée per essere stato capace di porre la questione con chiarezza, provando a superare le posizioni funzionaliste. Giunge quindi ad analizzarne il sistema compositivo.

*"Il procedimento logico di Boullée è applicato sistematicamente in ogni opera. Possiamo distinguere: un nucleo emozionale di riferimento, la costruzione di un'immagine complessiva, l'analisi tecnica, la ricostituzione dell'opera."*²²

Considerando le prime due fasi come parte di un'unica fase iniziale, che elabora l'idea nel pensiero e le dà supporto concreto e tangibile attraverso il disegno, si possono distinguere tre momenti principali nel processo di composizione che Boullée propone: a seguire questa prima fase, infatti, individua una seconda, la verifica in campo tecnico-pratico, e una terza, dove torna all'atto creativo, dopo aver acquisito una nuova consapevolezza.

Per spiegarsi meglio cita ad esempio il progetto di Boullée per la Biblioteca Pubblica.

*"All'origine del progetto vi è un punto di riferimento emozionale e che sfugge all'analisi; esso si associa al tema fin dall'inizio e crescerà con esso lungo tutta la progettazione."*²³

Il riconoscimento del tema, nell'architettura di Boullée e tanto quanto nel suo processo creativo, rappresenta un passaggio molto importante. Rossi ci riporta come Boullée pone la questione del carattere e del tema come decisiva; si sofferma, cioè, su una scelta che viene prima del progetto architettonico e, nel far questo, pone in primo piano l'aspetto tipologico dell'architettura.

*"Accettato il tema Boullée prescinde dall'edificio della biblioteca, sia essa la biblioteca a cui si accinge a lavorare siano le biblioteche esistenti. [...] Questo primo dato emozionale si associa a una soluzione figurativa, a una forma apparentemente lontana e che non è in sé architettura."*²⁴, richiamando alla mente la Scuola d'Atene di Raffaello, in un processo paragonabile, nonostante le differenze d'attitudine tra i due, a quello che aveva portato Aalto a ricordare i disegni infantili di una montagna immaginaria, nell'atto di progettare la biblioteca di Wiipuri.

La trasposizione figurativa dell'idea fa uso, come si diceva precedentemente, di diversi strumenti di rappresentazione, che saranno poi gli strumenti caratterizzanti l'uno o l'altro metodo progettuale, differenti nelle varie correnti e tradizioni architettoniche: tra questi lo schizzo rapido, il disegno artistico, il disegno tecnico con riga e squadre, il plastico, la maquette, la fotografia, il collage e via dicendo, tutti egualmente validi e accomunati da un fattore fondamentale, la rapidità, l'immediatezza, quale condizione necessaria nel processo di trasposizione di un'idea, da mentale a materiale.

Si lavora su una forma, un'astrazione, un volume; non ancora un'architettura.

*"A questo momento della formulazione dell'opera compaiono in primo piano le questioni che possiamo chiamare tecniche; i caratteri dell'architettura, caratteri distributivi, costruttivi, stilistici, che sono nell'architettura e che Boullée ama analizzare singolarmente, scomponendoli e componendoli nello svolgere del suo sistema. [...] Cerca sempre di identificare l'opera nel tipo, di costruire un'opera esemplare. Ogni sua opera cerca così di inserirsi in un sistematica tipologica prefissata e necessaria."*²⁵

22 A. Rossi, "Introduzione a Boullée", riportato in "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", 1978, pag. 354-358.

23 Idem.

24 Idem.

25 Idem.

Una volta analizzate le questioni tecniche, il processo abbandona nuovamente la fase concreta e oggettiva per tornare a quella emotiva e irrazionale: ci si impegna a dare un 'carattere' all'opera che si sta realizzando.

*"Per Boullée mettere del carattere in un'opera significa usare tutti i mezzi propri per non farci provare altre sensazioni oltre quelle intrinseche del soggetto. [...] Il carattere è quindi la natura del soggetto; il carattere costituisce la parte evocativa, emozionale."*²⁶

Così ribadisce la sua lontananza dall'approccio accademico tradizionale e la sua appartenenza, o volontà d'appartenere, al mondo artistico.

"Accademico significa accettare una tecnica costituita, per qualsiasi arte, rinunciando all'invenzione. Ma rinunciare all'invenzione significa nel contempo rinunciare ad approfondire la soglia che divide, o è semplicemente eliminare, tra esperienza personale e esperienza artistica."

*Non esiste arte che non sia autobiografica. E nell'artista il nesso è così naturale che sembra difficile individuare i due momenti (se due momenti esistono) e siamo convinti che è anche tale nesso (di esperienza umana, propria, privata ecc. che si incontra e scopre inventando la tecnica) che distingue il mondo dell'artista dall'accademico o dal formalista che non aggiunge alcuna esperienza propria."*²⁷

Quest'ultimo passaggio risulta fondamentale, se relazionato al sistema compositivo elaborato poi da Souto de Moura: si tratta di un processo creativo che ha nell'astrazione la sua nascita, nel riscontro col reale il suo svolgimento e nel ritorno all'astrazione il proprio fine ultimo; ciò che interessa è, appunto, l'emozione.

Tale processo costituirà, come vedremo, il codice genetico del metodo soutoniano, anche se arricchito dalle influenze apportate dall'insegnamento diretto dei suoi maestri portoghesi, Tavora e Siza.

26 A. Rossi, "Introduzione a Boullée", riportato in "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", 1978, pag. 354-358.

27 Idem.

Tavora, Siza e la costruzione del proprio personale metodo progettuale

Tra Tavora, Siza e Souto de Moura ci sono certamente molte affinità, come già dichiarato più volte dalla critica, dovute alle relazioni personali, costanti e durature negli anni, intercorse tra loro; tuttavia, come confessa Giovanni Leoni, uno tra i maggiori conoscitori dell'opera dei tre architetti portoghesi, c'è un modo sicuro per cogliere una profonda differenza nell'attitudine di fondo che i tre hanno nei confronti dell'architettura: osservare gli schizzi di ideazione del progetto.²⁸

In un'intervista a tre voci, rilasciata nel 2002, in occasione dell'uscita della monografia *Electa* sull'opera di ESM, ne parlano loro stessi, in prima persona, rivelandone la veridicità. Questa è per Souto anche l'occasione di ripercorrere le tappe che ne hanno segnato la formazione e di riconoscere le affinità e le diversità coi suoi maestri.

Inizia da Tavora.

*“L'insegnamento di Tavora, alla scuola di belle arti, non riguardava tanto il progetto, quanto i principi: il ruolo del progetto, la comprensione del luogo, l'importanza della storia. Il disegno non era solo una ricerca grafica ma uno studio delle proporzioni. Noi alunni arrivavamo con i nostri disegni fatti con determinate regole, e una delle prime cose che Tavora faceva era verificare le proporzioni.”*²⁹

Ricorda di come Tavora, durante il corso di progettazione del primo anno, con tema una casa minima per sé stessi, osservando i disegni dei propri allievi spiegava loro, con gesti plateali e a volte buffi, ciò che non funzionava, iniziando poi a tracciare segni sul foglio.

“Questo devi allargarlo, questo prenderlo e spostarlo là” diceva e tracciando grandi cerchi provava ad ‘aggiustare’ il disegno, cercando di raggiungere un buon equilibrio dimensionale.

Era un controllo della pianta attraverso le proporzioni, certamente diverso rispetto a quello delle prime opere di Souto de Moura, che presentavano un carattere più astratto.

Il metodo indicato da Tavora si sviluppava quindi immaginando lo spazio in pianta e in sezione, per renderlo poi via via più complesso, per gemmazione, sulla scorta di considerazioni riguardanti i possibili movimenti dell'individuo all'interno di uno spazio.

Per questa ragione necessitava di più fasi:

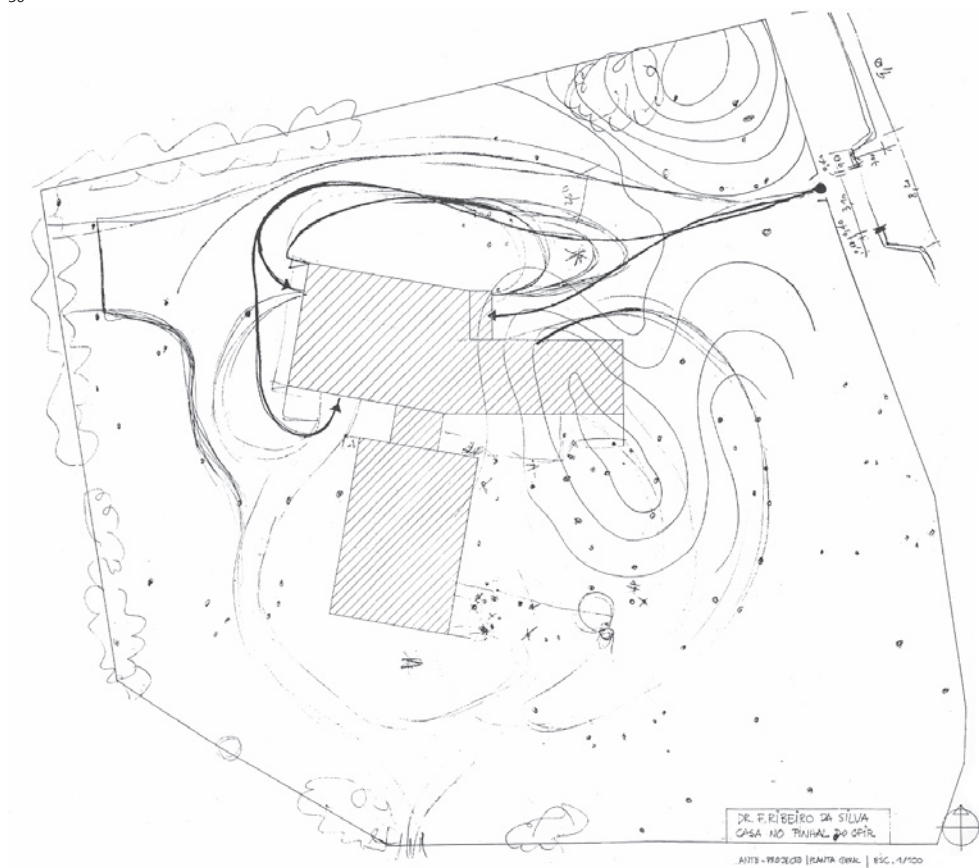
*“... in cui noi adattiamo il progetto alle nostre decisioni, e occorre una mina grossa; una seconda in cui il progetto ha trovato la sua soluzione ed è lui a comandare, a chiedere, cosicché diventa necessario un disegno più rigoroso, fatto con la mina sottile.”*³⁰

In questa seconda fase, di rifinitura del progetto, emerge un'altra peculiarità del metodo tavoriano: la compresenza di diverse scale di rappresentazione sullo stesso foglio, dalle considerazioni più generali agli aspetti costruttivi e di dettaglio, senza però la volontà di tradurre l'architettura in un disegno unitario che la descriva e prefiguri interamente, lasciando piuttosto molti contenuti del progetto ad altri mezzi di comunicazione, tra i quali anche il racconto verbale, molto meno utilizzato dalle generazioni successive.

28 G. Leoni, “In cerca di una regola”, pubblicato in “Eduardo Souto de Moura”, monografia GG, Milano, 2003, pag. 16-35.

29 ESM, “Fernando Tavora, Alvaro Siza, Eduardo Souto de Moura”, a cura di A. Esposito e G. Leoni, pubblicato in “Eduardo Souto de Moura”, monografia GG, Milano, 2003, pag. 6-15.

30 Idem.



Dice Leoni in proposito:

“Si tratta di un superamento radicale delle fascinazioni formali della modernità, l'abbandono non semplicemente di un repertorio linguistico ma di un metodo di progettazione basato sulla prefigurazione...”

*La forma in Tavora, non è la matrice del progetto ma rimane in fieri durante l'intero processo, progettuale e non solo...”*³¹

Il linguaggio formale non rappresenta l'aspetto centrale del progetto, ma è trattato come una componente aggiuntiva, introdotta con l'atteggiamento colto e disincantato di cui Tavora è particolarmente dotato, liberandolo nella scelta dei riferimenti, tratti tanto dalla modernità quanto dalla classicità e usati talvolta con rigore filologico, talvolta con ironico distacco.

Non si riscontra nel suo operato, pertanto, quell'angoscia da foglio bianco che legittimamente assale ESM nel mettersi alla prova inventando una forma o componendo un prospetto; Tavora non sembra avere alcuna difficoltà nell'usare le forme che conosce, perché il senso del suo progetto sta altrove, nell'organizzazione dello spazio e nell'equilibrio delle proporzioni.

ESM, dalla 'ricetta' tavoriana trae e fa propria l'operazione di proporzionamento, ammettendo così in tutta sincerità la consistenza dello scambio, diretto e privilegiato, di influenze architettoniche avuto col maestro della scuola di Belas Artes:

“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, per esempio, devo riqualificare un edificio antico, mi è difficile non fare riferimento a Tavora. 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...”*³²

Nel procedimento siziano, quella stessa volontà di adesione alla realtà, che portava Tavora a pensare la complessità del movimento e del tempo nel disegno in pianta e sezione, si trasforma in un'indagine percettiva, preliminare all'atto architettonico, nella quale l'astrazione è il mezzo attraverso il quale individuare il progetto, evitando di imbrigliarlo nella raffigurazione realistica.

Gli schizzi di Siza non sono prefigurazioni ma una 'scrittura automatica', indagini preliminari che creino i presupposti perché, alla fine, l'architettura possa accadere.

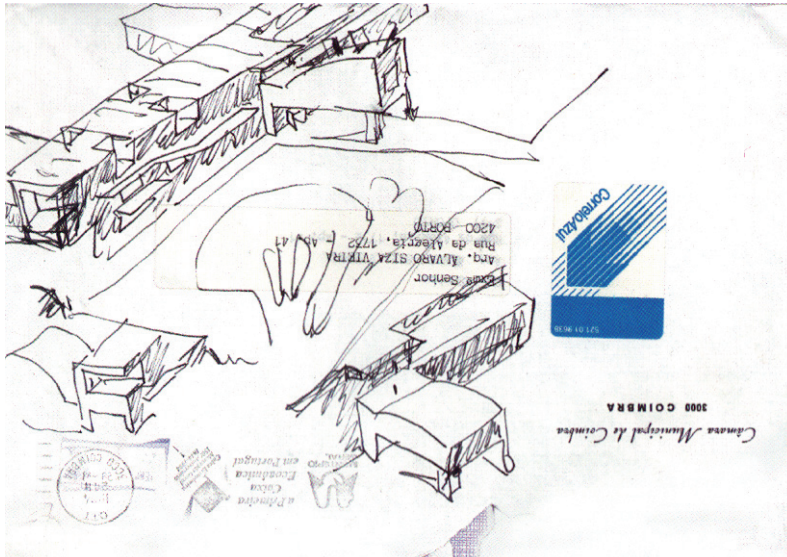
In un breve testo dal titolo suggestivo, 'Vocazione animale', ESM ci spiega il processo creativo del suo mentore, un processo di struttura assolutamente classica e individuale, totalmente determinato dalla personalità creativa di Siza. La descrizione sarà tanto felice e significativa da essere poi ripresa dalla critica; dice sempre Leoni:

“Siza combina quindi la lezione tavoriana secondo cui l'architettura è un accadimento più complesso di quanto

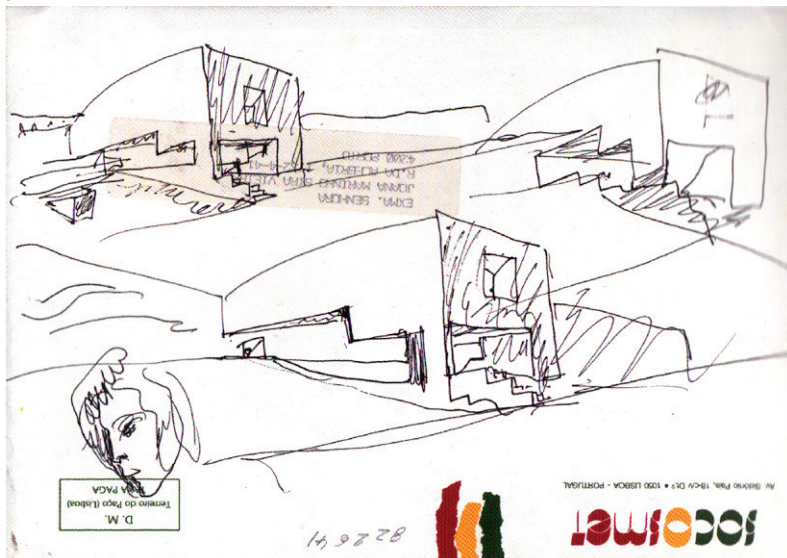
31 G. Leoni, "In cerca di una regola", pubblicato in "Eduardo Souto de Moura", monografia GG, Milano, 2003, pag. 16-35.

32 ESM, "Fernando Tavora, Alvaro Siza, Eduardo Souto de Moura", a cura di A. Esposito e G. Leoni, pubblicato in "Eduardo Souto de Moura", monografia GG, Milano, 2003, pag. 6-15.

31



32



31 32

A.Siza, progetto della Facoltà di Scienze informatiche di Santiago de Compostela. Schizzi di progetto.
 "As cidades de Alvaro Siza", a cura di C. Castanheira e C. Porcu, Lisbona, 2001.

la rappresentazione possa dire, con un'attitudine assolutamente classica all'invenzione plastica, supportata da un'insaziabile 'vocazione animale'."³³

Souto de Moura racconta che Alvaro Siza non progetta edifici, progetta situazioni grazie alle quali i suoi edifici possono accadere. I disegni che precedono la visita al luogo sono realizzati frettolosamente e nelle più svariate situazioni, al telefono, in aereo, in casa di amici, nei caffè, sulle tovagliette dei ristoranti e, preferibilmente, davanti a un televisore. Sono schizzi rapidi, nervosi, quasi automatismi, angeli senza sesso, senza luogo, animali senza anatomia e fuori scala.

Dopo il sopralluogo diventano flash, registro di impressioni e suggestioni squisitamente personali.

Quindi cominciano le prove coi modelli, che ESM ricorda sempre avvenire di domenica mattina.

*"Alvaro Siza disegna, con riga e squadra, sezioni, prospetti e piante di preparazione ai plastici. Questi sono, quasi sempre, brutti, bianchi e instabili. L'eleganza del modello può turbare e distrarre. Il problema è trovare la scala adatta..."*³⁴

E quando tutto sembra procedere al meglio, inventa difficoltà, crea drammi, assecondando la propria attitudine a diffidare dell'ovvio, della soluzione troppo scontata, in una procedura talvolta tanto eccessiva che quando la costruzione ha inizio è accolta con sollievo dall'atelier.

L'edificio in costruzione, poi, è come un grande modello a scala naturale.

E nell'ipotizzare la possibile posizione di Siza nella querelle tra arte e architettura, ESM conclude con una frase che strizza l'occhio a Rossi:

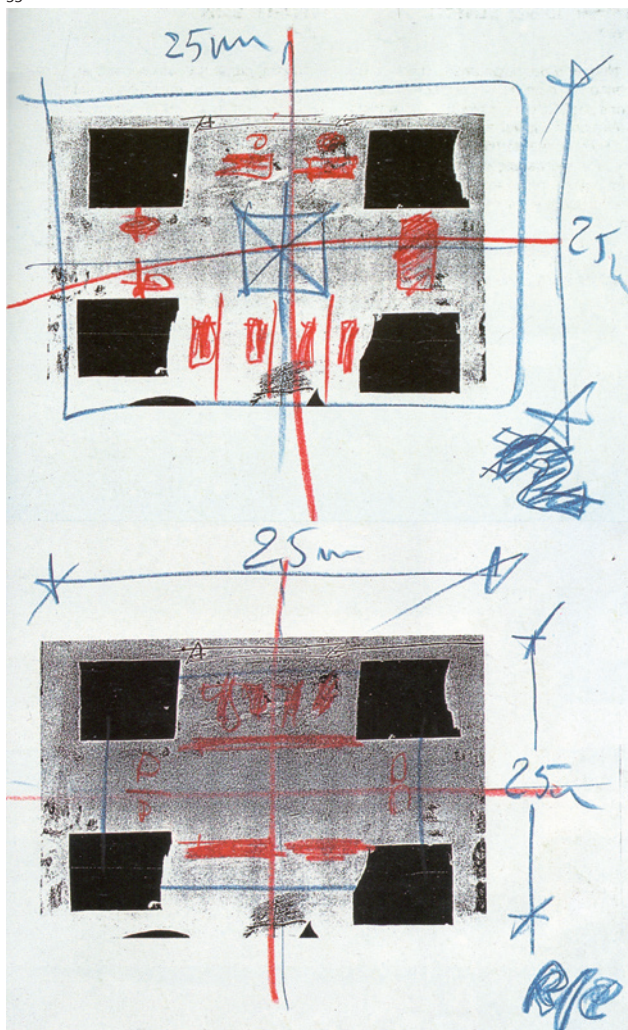
"'Architettura per i musei?'" Come Cezanne, Siza sostiene che 'si dipinge per i musei'. Così si fa Architettura, così si fa Poesia, ed è ciò che rimane, così si fa la Storia."³⁵

33 G. Leoni, "In cerca di una regola", pubblicato in "Eduardo Souto de Moura", monografia GG, Milano, 2003, pag. 16-35.

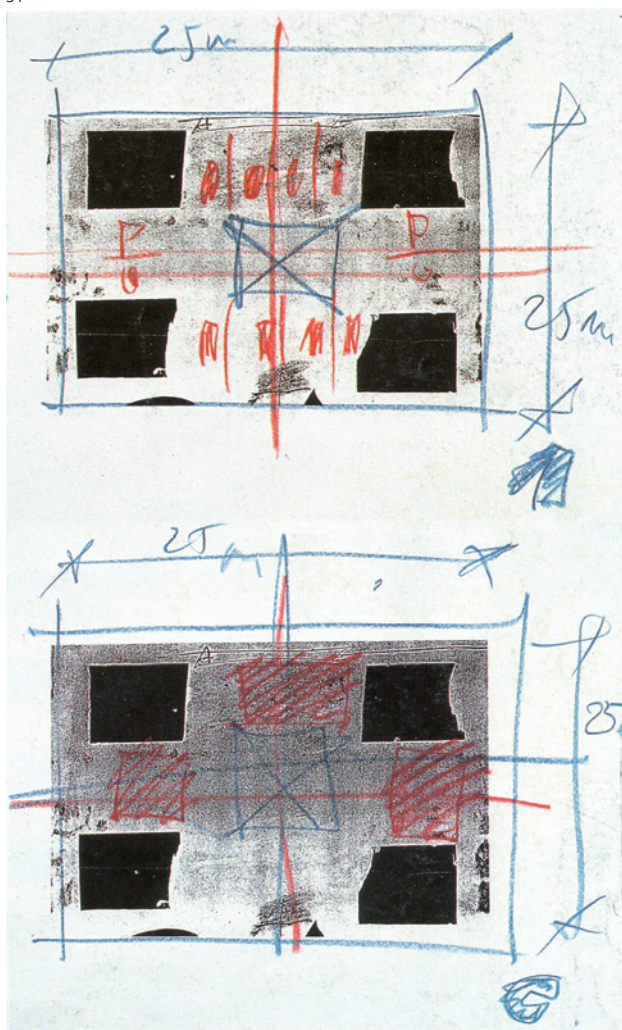
34 ESM, "Vocazione animale", pubblicato in "Eduardo Souto de Moura", monografia GG, Milano, 2003, pag. 60-61.

35 Idem..

33



34



33 34

ESM, progetto del Banco "ideal" Olivetti. Schizzi di progetto.

"Eduardo Souto de Moura", monografia Blau, a cura di L. Trigueiros, Lisbona, 1994, pag. 187.

Il processo creativo nell'opera di ESM, tra astrazione e realtà

L'atteggiamento di Souto de Moura risente dell'influenza, o forse si dovrebbe dire dell'esempio, di entrambi – Siza e Tavora – aggiungendovi attitudini del tutto personali.

Per certi versi sembra non accogliere l'ipotesi anti-moderna tavoriana di un progetto che procede senza prefigurare una forma. I suoi primi schizzi del progetto sono prospettici e tesi a fissare immediatamente e con estrema nettezza l'identità figurativa complessiva dell'edificio e del luogo.

Si tratta di una rappresentazione ben diversa dagli schizzi prospettici siziani, priva di ogni connotazione percettiva e di particolare volontà di indagare col disegno i presupposti attraverso i quali l'architettura possa accadere, finendo per giocare camaleonticamente con le diverse grafie del Moderno.

L'atto di fissare una identità formale dell'edificio con la rappresentazione prospettica non è che l'inizio di un processo progettuale il cui senso è la progressiva negazione della forma così definita.³⁶

Souto de Moura inizia fissando mentalmente un'immagine, non per poi ricostruirla fedelmente, ma per liberarsene contraddicendola e distruggendola, utilizzando differenti strategie di natura formale.

Una di esse consiste nel trarre un'immagine matrice dell'architettura da riferimenti non architettonici, un atteggiamento inconcepibile per Tavora ma estraneo anche a Siza. Nel fare ciò l'architetto sembra demandare ad altri la composizione della figura, non dovendo decidere la forma e dunque non sentendo poi l'obbligo di difenderla, rimanendone imprigionato.

Inoltre la scelta di riferimenti extra-architettonici corrisponde alla convinzione che tanto più la forma sia debole in quanto forma architettonica, tanto più facile sia da scardinare e negare, lasciando il campo alla costruzione di una realtà.

La scelta della forma ricade quindi a volte su immagini di natura scultorea, come nel caso delle sculture dell'amato Donald Judd, o di natura pittorica, come in quello delle immagini di Antoni Tapies; altre volte i riferimenti non sono nemmeno di natura artistica, vedi ad esempio il caso di studio della Torre Burgo.

Proprio in tale progetto si palesa una certa suggestione pop nell'assunzione della realtà casuale e frammentaria come matrice figurativa dell'architettura, così come anche una componente di gioco, di colto divertimento, o forse il desiderio non del tutto convinto di voler essere artista, ipotesi infine abbandonata per autoironia o difficoltà nel sostenere l'esposizione pubblica alla quale l'artista non può sottrarsi.

Tuttavia, sebbene la critica sia giunta oggi a descrivere pienamente la sua personale interpretazione dell'atto progettuale, nessuno meglio dello stesso autore in prima persona può descriverne il metodo, diviso tra astrazione e reale.

"Il mio percorso progettuale inizia astratto, facendo dei disegni, degli schizzi che sono un'intuizione, dei volumi senza dimensioni che mi servono per capire il 'tono' dell'intervento: se è alto o basso, se è orizzontale o verticale. Penso che esista in questa fase una sorta di censura incosciente nelle scelte che vengono fatte attraverso questi schizzi nelle soluzioni iniziali, censura che dipende dalla necessità pragmatica del progetto (o forse, nell'accezione rossiana, da una caratterizzazione tipologica).

Se sto facendo una casa, per esempio, non è molto naturale fare certi tipi di forme, che sappiamo essere incompatibili con la funzione dell'abitare. Questo vuol dire che a livello incosciente c'è una sorta di censura-filtro: sapendo cos'è una casa e come si fa una casa, è possibile fare scelte che stiano dentro al concetto di casa, ad

esempio se ha il tetto piano o è su pilotis, se sta dentro alla terra o fuori dalla terra, e così via.

Questo momento rappresenta l'individuazione dell'idea astratta, la ricerca del tema. Successivamente, quando ho individuato una strada su cui continuare, realizzo un plastico e mi do un programma, come per esempio il numero di stanze che deve avere la casa.

Quindi ritorno di nuovo ad un procedimento astratto: dimentico che sto facendo una casa e mi propongo di costruire 'per i musei'.

Per me questo è un obbligo, intendo dire che voglio provare ad arrivare – senza sapere se ci riesco – a un livello in cui c'è arte dentro l'architettura. Credo infatti che la differenza tra arte e costruzione è che questa, da sola, si esaurisce in sé stessa, mentre l'arte consiste nel fatto che, ad esempio, progettando una semplice porta, è possibile farla in modo che abbia la capacità di creare emozioni al mio animo.

Questo credo sia lo scopo e la ragione dell'architettura.

Si può dire che il processo è questo: astratto, reale e di nuovo astratto. Se non si comincia fin dall'inizio con questo intento, con l'individuazione di un tema, ma si comincia a progettare solo pensando dove aprire le porte o le finestre o dove mettere la scala, non si arriverà mai da nessuna parte.

È necessario costruire un percorso per arrivare a un valore."

Possiamo quindi sintetizzare il metodo progettuale soutoniano come una fase iniziale dove l'architetto, preso atto del contesto e delle condizioni programmatiche, costruisce una sorta di astrazione dell'idea che circonda il progetto, alla quale segue una verifica in campo reale e per poi ritornare all'astrazione; ma, come egli ammette, è vero anche il contrario.

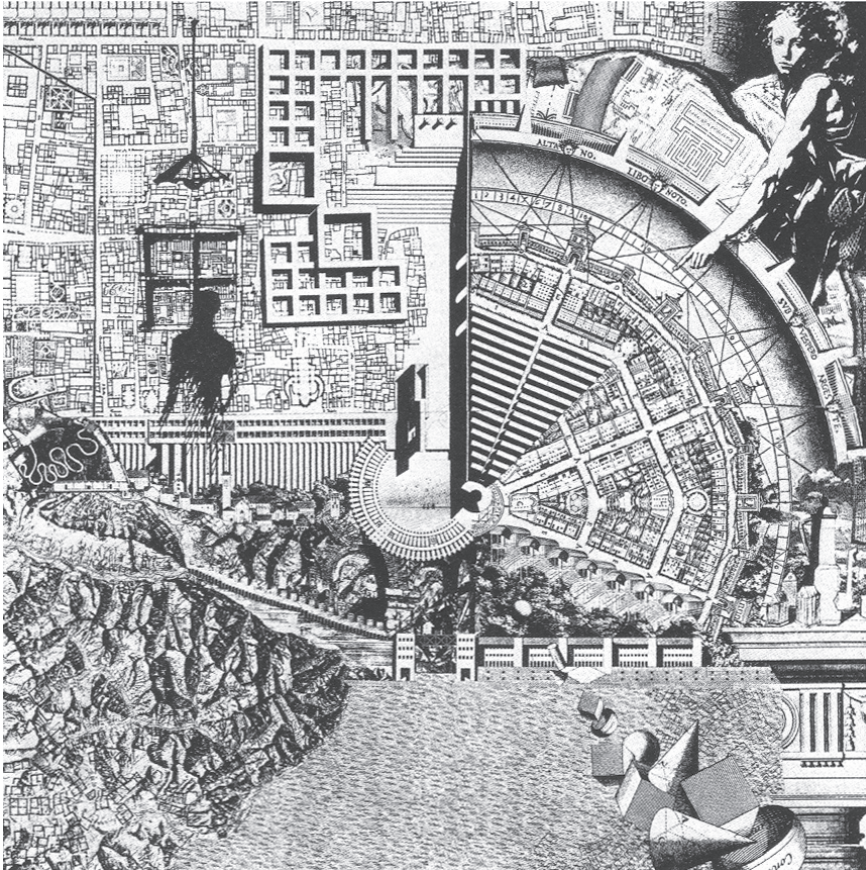
"Io non comincio a lavorare sulla pianta, non inizio col definire dove è l'entrata e così via, ma comincio cercando quello che realmente voglio fare, ovvero l'idea che regge il progetto", l'idea madre cui accennava Aalto, insomma.

"In qualche modo, progetto per trovarla; credo che il progetto debba arrivare lì."³⁷

CAPITULO III : soggettività e processo creativo

- . Introduzione
- . Il progetto del lungomare di Matosinhos Sud
- . La fotografia come strumento di progetto: gli scatti di Gabriele Basilico
- . L'Autobiografia Scientifica di Rossi

1



1

A. Rossi, *La città analoga*, 1976.

"Aldo Rossi. Tutte le opere", monografia Electa a cura di A. Ferlenga, Milano, 1999, pag. 72.

Introduzione

Se il primo capitolo si concentrava sull'Architettura della città, il libro-trattato che aveva portato Rossi al successo e all'attenzione della critica, non poteva mancare un capitolo, l'ultimo, a chiusura del discorso qui affrontato, dedicato allo scritto che ha rappresentato la consacrazione dell'architetto italiano, l'Autobiografia scientifica.

In questo saggio Rossi sembra liberarsi del piglio scientifico usato in precedenza, dando sfogo all'emozione, alla ricostruzione personale e soggettiva del percorso condotto lungo la sua carriera di progettista, passando in rassegna i punti principali che l'hanno segnata, o meglio quelli che a suo parere sono stati più significativi, imprimendosi nella memoria.

ESM sostiene di averla letta in una sola notte, appassionato, rapito da quella nuova svolta sorprendente dell'autore tanto apprezzato.

*“Quando ho letto l'Autobiografia scientifica, mi sono definitivamente appassionato alla sua figura. [...] Lo stesso Rossi, in questo suo nuovo libro, dice in fondo che non tutto in architettura è tipologia e riafferma l'importanza della creatività che è fatta di memorie personali, soggettività, città analoga e altri fattori non oggettivabili; concetti che, sebbene fossero già presenti nell'Architettura della città erano, in quel libro, in secondo piano rispetto all'apparato 'scientifico'.”*¹

Sebbene non sia riuscito ad emulare Souto de Moura, dedicandomi alla lettura per più giorni, condivido l'ammirazione con la quale ne parla, cogliendone nel profondo la provenienza: Rossi sembra realmente dare una nuova chiave di lettura alla sua opera e, così facendo, la fornisce anche al lettore per rileggere la propria.

Il progetto per Rossi non si esaurisce quindi con la fase scientifica e analitica, ma apre all'a-razionalità, alla memoria personale dell'individuo, così come alla memoria collettiva, includendo gli elementi affettivi nel progetto.

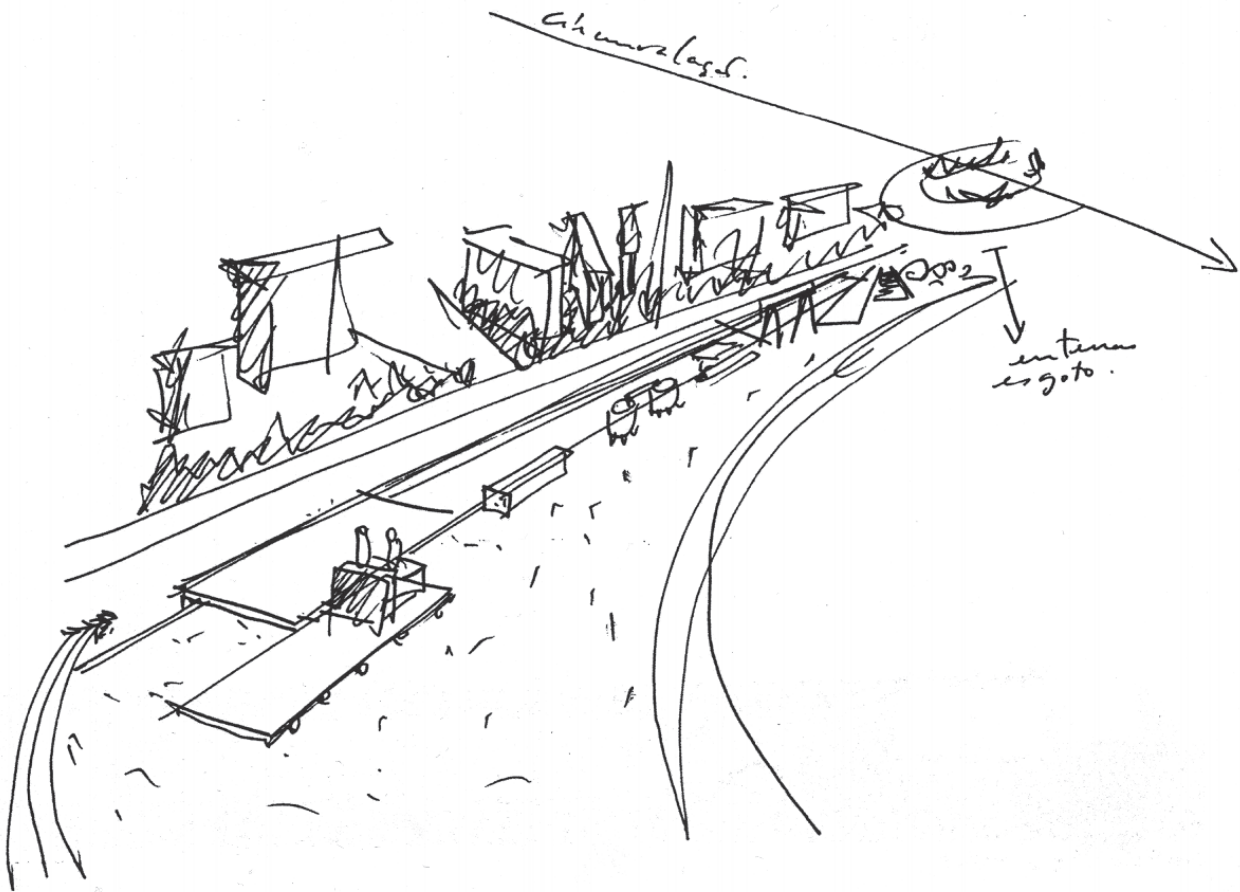
Rossi ci dice che è limitante non considerare i nostri ricordi, non ricercare le nostre suggestioni e ossessioni in ciò che creiamo; ci suggerisce anzi una rilettura del progetto, ponendo l'attenzione su tutto ciò che non è riconducibile al razionale, perché in quello troviamo una parte di noi stessi e un aspetto centrale dell'atto creativo.

Per queste ragioni ho dato grande importanza a una scelta accurata del caso di studio: volevo incontrare un'opera che fosse unica nell'illuminare me stesso e il lettore riguardo a quanto detto; ho scelto quindi il progetto del lungomare di Matosinhos, progetto peraltro realizzato parzialmente, e tra i meno conosciuti e osannati dell'autore, ma nel quale l'ultimo pensiero di Rossi è eccezionalmente presente.

Qui ci si accorge che la sorgente dalla quale ESM attinge nell'atto progettuale non è solamente fisica e impersonale, segno del luogo o preesistenza, ma è astratta e soggettiva, legata molto più all'immaginazione e alla memoria personale che al dato acquisibile dall'osservazione del reale; e per incomprensione dei più, o per uno strano scherzo del destino, a quella sfera quasi onirica sembra relegata, non trovando (sinora) la possibilità di una trasposizione concreta e tangibile.

1 E. Souto de Moura, “Eduardo Souto de Moura” a cura di A. Esposito, in “d'Architettura”, 2003, pag. 188-189.

2



3



4



2 3 4

ESM, lungomare di Matosinhos Sud, 1995. Schizzo preliminare e viste aeree.

"Eduardo Souto de Moura, architect", a cura di F. Zamora Mola, Barcelona, 2009, pag. 285-286.

Il progetto del lungomare di Matosinhos Sud

Nell'introduzione al tema della tesi, confessavo la mia predilezione e il mio maggior interessamento per quest'ultimo capitolo: lo stesso posso dire riguardo all'esperienza progettuale che ho individuato per sollevare alcuni punti su cui soffermarmi e attraverso i quali lanciare, poi, le riflessioni finali.

Il progetto del lungomare di Matosinhos Sud sembra rappresentare il riepilogo di quanto detto e scritto finora, quasi una summa degli aspetti dell'architettura di Aldo Rossi presenti nell'opera di Souto de Moura, con un elemento aggiuntivo, la maturazione del progettista portoghese, strumento che gli permette di limitare la dipendenza linguistica e formale dai riferimenti del passato e d'acquisire una maggior libertà d'espressione, nell'affermare e difendere la peculiarità della propria architettura.

L'intervento, dunque, ripropone chiaramente sia la lettura rossiana della città per frammenti, sia l'assimilazione dell'architettura al campo artistico e la volontà di emozionare il pubblico attraverso l'opera architettonica, sia un ultimo aspetto, fondamentale, l'elemento personale e soggettivo, quale chiave interpretativa di un progetto, a tal punto da disegnarne l'immagine finale.

Il sito d'intervento si colloca in un'area diventata strategica in anni recenti e tuttora in corso di definizione, che si estende a cavallo tra le città di Porto e Matosinhos, zona destinata a trasformarsi ulteriormente e rapidamente, assumendo sempre maggiore importanza e centralità rispetto all'area metropolitana di Porto.

Qui Souto de Moura ha progettato, negli anni, quattro interventi di diversa natura e dimensione che ora si connotano come un'estesa porzione urbana; tra questi il primo e più visibile è il fronte urbano di Matosinhos, la porzione di città che si rivolge verso l'oceano Atlantico, 'frammento' che, proprio per la sua eccezionalità, è investito di un importante valore simbolico: corrisponde all'immagine della città vista dal mare.

Nel progetto di Matosinhos esiste, perciò, per stessa ammissione dell'autore, un rapporto fortissimo con il paesaggio urbano; tuttavia, nell'affermare ciò, ESM non fa riferimento all'accezione naturalistica di paesaggio, come sarebbe legittimo pensare, se non si conoscesse bene la realtà di Matosinhos e si cercasse, tra le immagini che ci restituiscono le fotografie d'epoca, la sua conformazione storica ed antica, in questo caso portuale e industriale, che in verità la caratterizza.

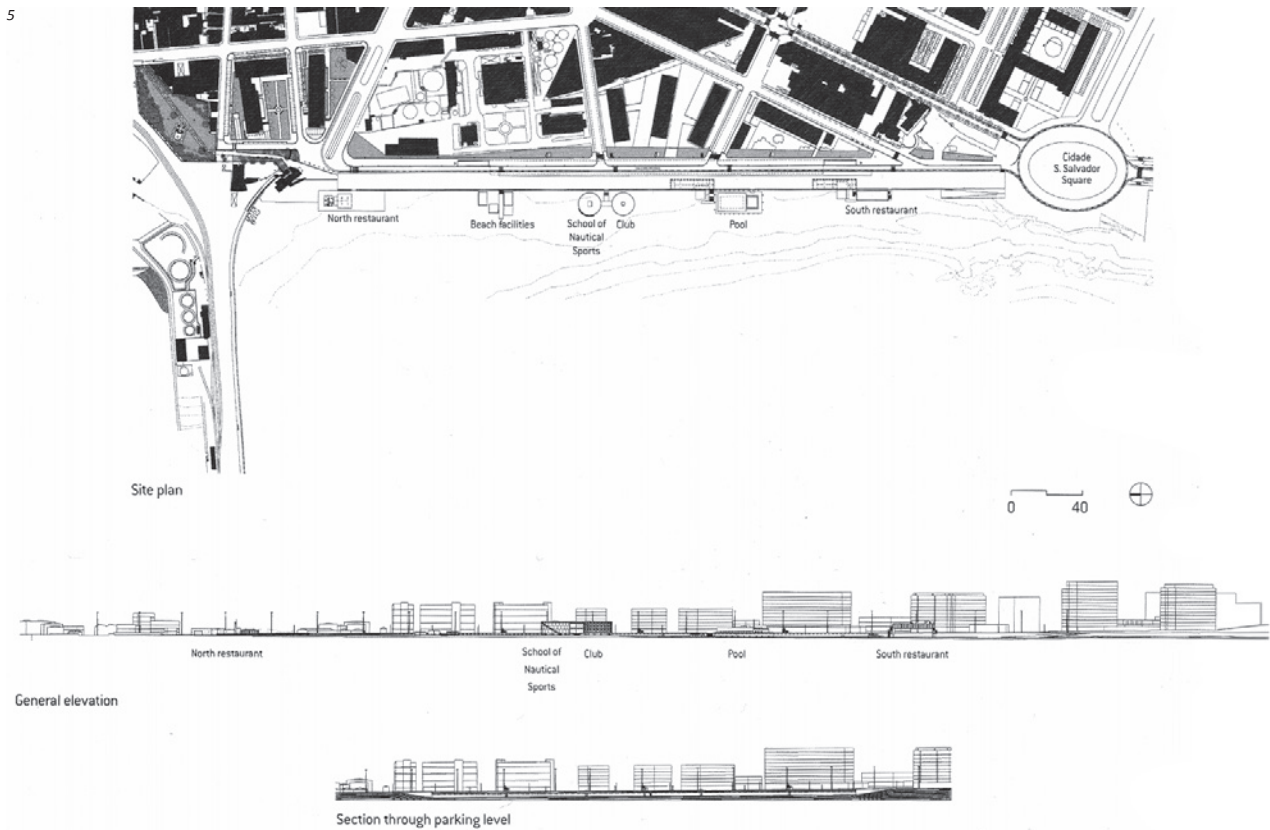
Proprio a quest'animo industriale sembra guardare ESM, un animo che imprime nella mente attraverso le diapositive, numerose, che scatta seguendo il cantiere e che riunirà a formare un registro, un 'prontuario' utile al progetto; un animo che ritrova organizzando il materiale grafico nell'atto d'allestire una mostra a Matosinhos², rivelato dagli schizzi di Siza o dagli scatti di Gabriele Basilico; un animo che considera prezioso, di cui fa tesoro, volendolo riproporre quale leitmotiv dell'intervento.

La vocazione industriale di Matosinhos, non limitandosi alle zone interne della cittadina, si estendeva anticamente fino a raggiungere il mare, disegnando, a ridosso della spiaggia, un profilo caratteristico, per quanto poco naturale e universalmente apprezzabile, ma sincero e autentico; dando prova di una rara sensibilità, ESM sceglie di riutilizzare e reinterpretare tale vocazione nel tentativo, coraggioso, di darle 'rispolvero', programmando l'inversione d'uso funzionale, a cui la zona sarà soggetta, senza però snaturarne la sostanza.

La porzione di territorio a ridosso della spiaggia su cui ESM si appresta ad intervenire, nel tratto compreso tra il molo Sud del porto di Leixões e la circonvallazione, è destinata infatti a diventare un lungomare ad uso e consumo della popolazione che abiterà il nuovo tessuto residenziale e, per estensione, della città intera.

2 "Uma cidade assim", esposizione dei disegni di A. Siza accompagnati dalle fotografie di G. Basilico, organizzata nel 1996 dalla Camara Municipal de Matosinhos.

5



6



5
ESM, *lungomare di Matosinhos Sud*, 1995. *Piante, alzato e sezione generale dell'intervento*.
"Eduardo Souto de Moura, architect", a cura di F. Zamora Mola, Barcelona, 2009, pag. 284.

6
Matosinhos, 1996. *Il fronte atlantico prima dell'intervento*.
"Uma cidade assim", Camara Municipal de Matosinhos. Fotografie di Gabriele Basilico e disegni di Alvaro Siza.

9



10



11



9 10 11

Matosinhos, 1996. Il paesaggio portuale.

"Uma cidade assim", Camara Municipal de Matosinhos. Fotografie di Gabriele Basilico e disegni di Alvaro Siza.

La stessa area era integrata nel piano particolareggiato disegnato da Siza alla metà degli anni Novanta, col quale azzerava quasi interamente il tessuto antico, esteso e compatto, di fabbriche per la conserva di sardine, sviluppatosi negli anni Quaranta e ormai in completo disuso, che prevedeva di sostituire con interventi intensivi di edilizia per residenze e terziario; è in quest'area che nel 1995, quindi ancor prima che Siza rediga il piano, Souto de Moura è chiamato a intervenire.

Desumendo dal paesaggio portuale i propri spunti figurativi, disegna la promenade lungo la grande spiaggia come una sorta di banchina per pedoni, una grande spianata precisa e lunghissima a contenere i parcheggi interrati, nascondendoli alla vista, e lungo la quale disporre, quasi fossero 'attraccati', le infrastrutture di servizio, una serie di edifici per lo sport e il tempo libero.

L'interesse risiede proprio nella soluzione d'insieme proposta, nella volontà di intervenire in coerenza e continuità con una realtà portuale immanente, presumibilmente inconciliabile con il tenore del nuovo intervento, riconoscendo nell'ambivalenza una potenzialità aggiuntiva, che decide di sviluppare attraverso questa metafora, il molo d'attracco (la promenade) d'ipotetiche imbarcazioni commerciali (gli edifici d'appoggio).

Inutile dire che per arrivare a una simile conclusione, utilizza, oltre all'immaginazione, la memoria personale, il proprio vissuto della città di Matosinhos.

*"Il rapporto che m'interessava stabilire con la città è che questi frammenti si collocassero nei punti in cui sboccano le strade di Matosinhos, che è costruita su una griglia planimetrica. Una cosa che mi è sempre piaciuta di questa città è vedere il porto e le barche che chiudono il fondo delle strade assieme agli edifici. Mentre seguivo il cantiere, ho scattato molte diapositive: ogni giorno cambiavano le barche al fondo delle strade ed era come se cambiasse anche la città. Il rapporto che volevo stabilire era dunque questo."*³

L'utilizzo della metafora portuale si riflette nel piano d'intervento, quindi, già alla scala generale: ridare voce alla vocazione industriale dell'antica Matosinhos non significa restituire semplicemente un'immagine esteriore ad essa coerente, nella banale scelta di una forma o di un materiale, ma piuttosto interpretare per intero tale spirito nel disegno dell'intervento, seguendo una strategia d'insieme.

Si tratta, si diceva, di una scelta coraggiosa, dal momento che proprio nella visione d'insieme dell'opera se ne comprende il significato profondo; difficilmente, invece, se ne ha una lettura soddisfacente e una valutazione positiva nel vederne realizzata una parte, come infelicitemente accade oggi a chi percorre, correndo, la lunga spianata, o chi dal bagnasciuga volge le spalle al mare, per apprezzare il rinnovato profilo cittadino.

È con rammarico, infatti, per uno che ha studiato e si è appassionato al progetto per il lungomare di Matosinhos, che ci si trova a constatare la realizzazione incompleta di tale intervento, dovuta alla mancata costruzione, per cause sconosciute, degli edifici di servizio; o meglio, è triste registrare come essi siano stati sostituiti da altre costruzioni, stravolte rispetto a quelle previste nel piano originario.

Nella proposta di Souto de Moura, gli edifici progettati ricalcano le sembianze di oggetti del paesaggio portuale, sembrano rientrare nello stesso metodo di composizione, rimarcando una stretta relazione di scala e di sintassi con le architetture urbane precedenti.

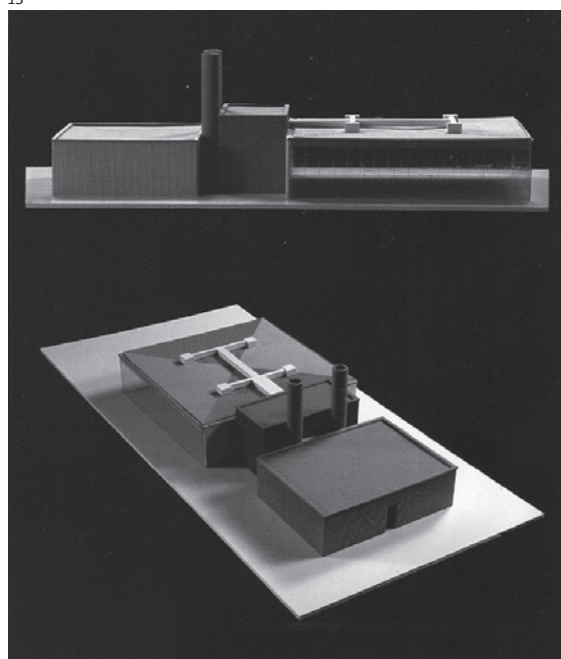
"Architetture dal carattere industriale – come le definisce ESM – che sono come la continuazione del porto: due cilindri di metallo e un container che diventerà un ristorante. L'idea è che tutti questi elementi – il muro di pietra

3 E. Souto de Moura, "Conversazione con Eduardo Souto de Moura" a cura di G. Redaelli, in "I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi", 2001, pag. 214.

12



13



12 13
 ESM, ristorante Nord, 1995. Immagine di riferimento e fotografia della maquettes di studio.
 Archivio personale di ESM.

*del porto, i depositi, i porta container, il ristorante, la scuola di vela – siano elementi che stabiliscano una certa continuità.*⁴

Continuità che non è difficile da riconoscere, se ci si sofferma a guardare le immagini dei tre edifici, dei cinque previsti in 'ormeggio' alla banchina del lungomare, che sono giunti nello studio al progetto esecutivo nel 2002, rendendo possibile ora perlomeno una lettura critica: il ristorante nord in forma di container, la discoteca con club nautico in forma di doppio serbatoio cilindrico e il ristorante-carroponte all'estremo sud.

Ne do notizia qui di seguito, raccogliendo un po' di materiale su di essi; sono costruzioni in materiali effimeri, come li apostrofa Souto de Moura, in legno e ferro, non in cemento, negando qualsiasi rapporto materico con quelli retrostanti, ma guardando a scenari astratti, riconducibili alla memoria dell'autore, alle sue inclinazioni personali: la vista dei corpi cilindrici e degli altri oggetti meccanici è infatti un ennesimo richiamo alla mente del nome di Aldo Rossi, per la sua predilezione per l'impiego di forme dell'architettura tecnica come i fari, i silos e altre ancora.

Il carattere di questi edifici rimarrà in fieri, non superando la fase di progetto: come giustamente sostiene Leoni⁵, oggi è perciò impossibile dire se sarebbe prevalsa un'estetica del non-luogo periferico, la riflessione sul persistere delle forme nei luoghi o quella sulle possibilità d'abbandonare l'architettura al suo destino di cosa, perché nobilmente giochi il ruolo di relitto e rottame abbandonato, assimilandosi all'immagine di una nave affondata, come quella che per molti anni appariva al fondo dell'Avenida da Boavista, davanti al Castelo do Queijo, l'immagine più forte e disorientante della parte oceanica della città.

Infine non si può tralasciare un'ulteriore lettura del progetto, che mette in luce un aspetto caratterizzante un intero versante dell'opera più recentedi ESM: all'utilizzo della suggestione e della memoria personale s'accompagna, difatti, la rinuncia alla figurazione e al linguaggio proprio e peculiare dell'architetto, in una delegazione di queste ultime al mondo delle forme note e all'ingegneria.

In questo progetto l'architetto sembra percorrere la scelta di anonimato, dell'apparire come un semplice combinatore di forme e di oggetti noti, le cui sembianze non sono in discussione poiché appartengono a una ragione delle cose già consolidata.

*"Ciò che diventa discutibile, ciò che diventa operazione poetica, è la traslitterazione dal loro mondo originario alla realtà dello spazio urbano, la trasposizione di senso dall'immagine consueta al nuovo ruolo urbano."*⁶

Si rafforza perciò quello spirito, che si avvertiva già agli esordi nella ricerca di ESM, che tende a privilegiare gli aspetti universali e condivisibili dell'architettura sulle tematiche della personalizzazione poetica; negli ultimi progetti questa tendenza si acuisce, fino a raggiungere come traguardo il mito dell'espressione anonima, la totale spersonalizzazione del linguaggio, raggiunta attraverso l'esaltazione degli aspetti costruttivi dell'architettura e della loro asciutta esattezza concettuale, di cui gli edifici immaginati per il lungomare di Matosinhos costituiscono un ottimo esempio.

4 E. Souto de Moura, "Conversazione con Eduardo Souto de Moura" a cura di G. Redaelli, in "I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi", 2001, pag. 213.

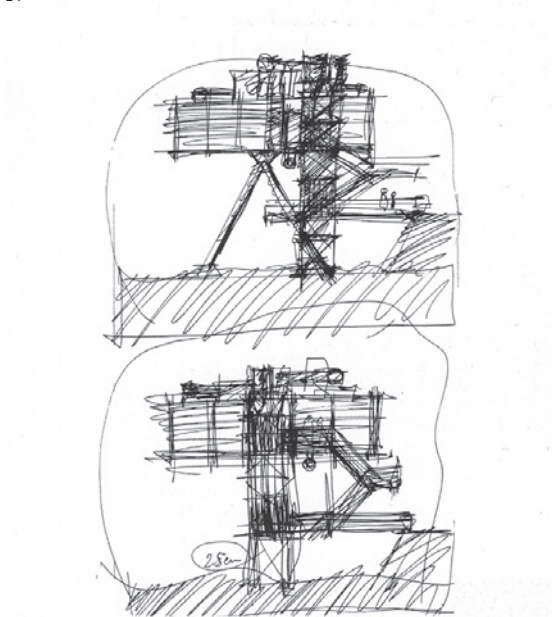
5 G. Leoni, "Esperimenti 1997-2002", in "Eduardo Souto de Moura", monografia Electa, Milano, 2003, pag. 361.

6 A. Esposito, "La costruzione e il dettaglio", in "Eduardo Souto de Moura", monografia Electa, Milano, 2003, pag. 50-51.

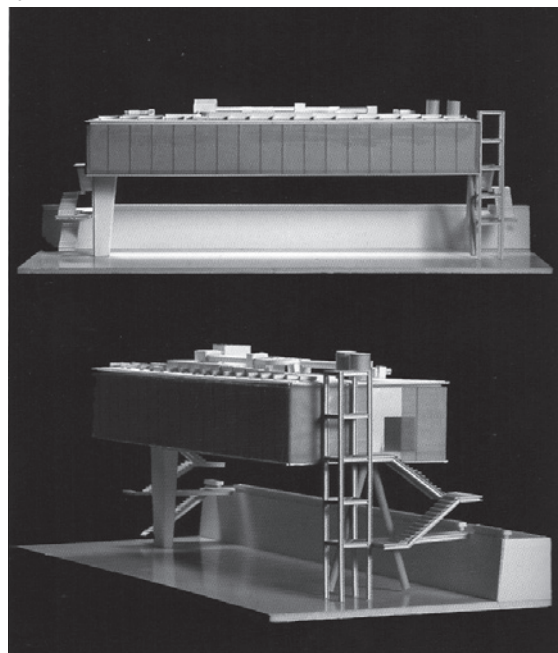
15



14



16



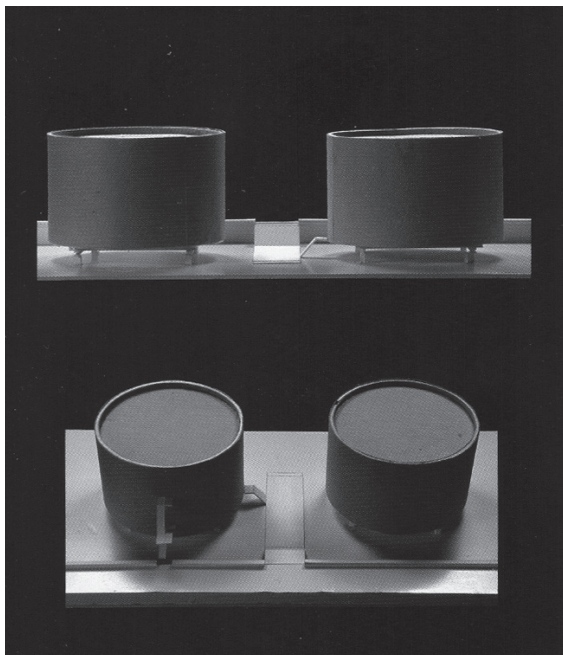
14 15 16

ESM, ristorante Sud, 1995. Immagine di riferimento, fotografia della maquettes di studio e schizzo di progetto.
Archivio personale di ESM.

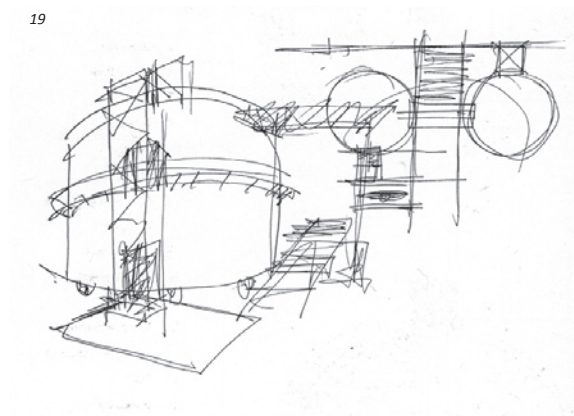
17



18



19



17 18 19

ESM, *Cilindri* (scuola nautica e club), 1995. Immagine di riferimento, fotografia della maquettes di studio e schizzi di progetto.
Archivio personale di ESM.



La fotografia come strumento di progetto: gli scatti di Gabriele Basilico

Si anticipava, nelle parole scelte a dare il titolo al capitolo, di voler indagare la soggettività in relazione al processo creativo; o meglio, dell'intenzione di scoprire come l'elemento soggettivo prende parte al processo creativo, mescolandosi col dato oggettivo.

Si è scelto perciò un'opera, il lungomare di Matosinhos, come oggetto d'analisi privilegiato nel quale verificare tale presenza: in nessun progetto, se non altro tra quelli da me presi in considerazione, Souto de Moura esplicita infatti più chiaramente l'utilizzo della soggettività a costruzione dell'idea di progetto.

In una recente intervista dichiara apertamente:

*“Il paesaggio che mi ha aiutato per questo progetto è stato Gabriele Basilico. Lui ha esposto varie fotografie di Matosinhos in una mostra proprio a Matosinhos. Mi ha interessato molto l'atmosfera che appariva nei suoi scatti di edifici industriali abbandonati, le lampade d'inverno, perché sembrava un film degli anni Quaranta. Il progetto è quindi come riuscire a ricreare questa atmosfera portuaria.”*⁷

L'esposizione in questione è quella organizzata nel 1996 dalla Camara Municipal di Matosinhos, dal titolo “Uma cidade assim”, alla quale Souto de Moura prende parte in prima persona, essendo chiamato a curarne l'allestimento. La circostanza era unica perché al punto di vista eccezionale sulla città, di un ‘fuoriclasse’ dell'architettura internazionale come Alvaro Siza, affiancava l'interpretazione altrettanto preziosa e fuori dal comune di un fotografo d'architettura tra i più noti e universalmente apprezzati, Gabriele Basilico.

Per Siza Matosinhos rappresentava la realtà che ne aveva visto i natali e il luogo caratteristico della sua infanzia, per cui un ambiente quanto mai familiare e al quale l'architetto portoghese si dimostrava molto affezionato.

Per Basilico costituiva un interessante campo di studio, stavolta per il suo carattere squisitamente industriale, prediletto dal fotografo quale soggetto dei suoi scatti: per questa ragione, oltre che probabilmente per onorare l'invito di Siza, Matosinhos si rivelava un'occasione imperdibile.

Più tardi si scoprirà che anche per ESM l'esperienza sarà importante, quando si troverà a dover riassumere le proprie impressioni sull'esperienza in un breve testo, poi pubblicato come “Gabriele Basilico, un fotografo architetto”.

Come facilmente si desume già dal titolo, l'aspetto del lavoro di Basilico che ESM intende sottolineare è la sua condizione particolare: l'essere, prima che fotografo, architetto.

In quanto tale infatti, e non solo mero spettatore che non conosce la fotografia, come sostiene d'essere, Souto de Moura valuta le fotografie dell'italiano come delle opere d'innegabile bellezza; tuttavia, ciò che più lo interessa non è l'estremo rigore tecnico che ne rende possibile la realizzazione, quanto un aspetto diverso, “*lo sguardo dell'architetto, la sua lettura della città, del territorio, della sua ideologia, quasi si trattasse di un progetto.*”

*“Le fotografie di Gabriele Basilico sono sezioni e alzati di un progetto, in cui nulla di ciò che esiste viene sottratto, manipolato. Non ci sono moralismi, non si rimanda all'utopia; c'è solo la lucida registrazione di ciò che esiste e di ciò che possiamo fare...”*⁸

7 E. Souto de Moura, “Conversazione con Eduardo Souto de Moura” a cura di G. Redaelli, in “I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi”, 2001, pag. 214.

8 E. Souto de Moura, “Gabriele Basilico, un fotografo architetto”, in “Eduardo Souto de Moura”, monografia Electa, Milano, 2003, pag. 262-263.

21



22



23



19 20 21

Matosinhos, 1996. Le fabbriche.

"Uma cidade assim", Camara Municipal de Matosinhos. Fotografie di Gabriele Basilico e disegni di Alvaro Siza.

La lettura di Souto de Moura diviene perciò lo stimolo a ritrovare questo strumento, a ricercarne le potenzialità nell'esempio colto di Basilico; ricerca questa che finisce per far sorgere in me nuove interpretazioni, nuove possibili chiavi di lettura.

Le fotografie di Basilico sono, per me, come le pagine di un libro, non semplici parole: sembrano raccontare la storia di un luogo, attente a quei dettagli che catturano l'attenzione tipica dell'architetto più che del fotografo, ascrivibili al linguaggio dello schizzo più che dello scatto fotografico.

Le sue fotografie non sono flash, non sono immediate.

La costruzione di ciascuna di esse richiede tempo, così come nel disegno o nella scrittura: è scelta l'inquadratura migliore a cogliere il carattere complessivo di ciò che si vuole imprimere nella memoria, e in questo processo si attua inconsciamente una selezione, tra gli elementi indispensabili alla lettura di un luogo, e quelli che sono superflui, perlomeno secondo il parere di chi scatta.

I suoi fotogrammi si caratterizzano quindi per la loro intimità, per il loro carattere squisitamente soggettivo: voglio raccontare una percezione unica del sito, la propria dell'autore, e non rappresentare in maniera semplicistica la realtà.

Nel cercare di riprodurre qualcuna, ci si rende conto della difficoltà che vi è alle spalle: gli scatti che ne vengono fuori sono parole, non racconti; è solo capendo profondamente la sua lezione, captando una parte della sensibilità che lo contraddistingue, che si riesce ad avvicinare ad un risultato simile.

Quest'aspetto rende i suoi scatti fuori dal comune, tanto quanto gli schizzi di Siza: la sensibilità architettonica che traspare dalla fotografia come dal disegno dell'architettura. Per questa ragione le fotografie di Matosinhos possono costituire il materiale di base del progetto, al punto da surclassare addirittura il reale.

*"Nelle fotografie di Gabriele Basilico i margini, le periferie, le transizioni, le sovrapposizioni, sono più importanti degli oggetti veri e propri lì ubicati. – dice Souto de Moura – Ciò che attraversa il diaframma non è la contemplazione bensì il travaglio dell'architetto."*⁹

Oltretutto, ESM vi ritrova un elemento a lui tanto caro e conosciuto, la visione russiana della città per frammenti:

*"Gabriele Basilico appartiene alla 'tendenza', amico e ammiratore di Rossi. Registra la città per frammenti, distaccandoli nel tempo e nello spazio, fissandoli sulla carta."*¹⁰

Si tratta della conferma della straordinarietà del materiale prodotto da Basilico come strumento indispensabile per operare sulla città.

"Il suo progetto in bianco e nero è strumentale e utile per noi architetti. Per quanto possa sembrare contraddittorio, oggi che disponiamo di molteplici e sofisticati mezzi, gli strumenti finiscono per essere insufficienti e le planimetrie sono inattuali o di difficile lettura."

"Oggi i discorsi sulla città sono polarizzati tra il centro storico, quando c'è, e la periferia reietta. Nelle immagini di

9 E. Souto de Moura, "Gabriele Basilico, un fotografo architetto", in "Eduardo Souto de Moura", monografia Electa, Milano, 2003, pag. 262-263.

10 Idem.



Gabriele i monumenti non sono immuni, il patrimonio non è 'feticcio' intoccabile, ma parte del nostro quotidiano, attraversato da cavi, rotaie, vaporetti, semafori e vetture. Cosa sarebbe il Colosseo senza una Volkswagen con la scritta Roma sulla targa?

*Oggi le periferie, così criticate e abbandonate dai politici, devono essere il nostro laboratorio. Gabriele Basilico ci dimostra che lì troviamo le tensioni, le sovrapposizioni, i vuoti, la persistenza dei tipi, l'effimero abbandonato, le contaminazioni del nuovo con l'antico, del grande con il piccolo, i salti di scala. È lì che possiamo costruire un 'dizionario visuale' di ampliamenti, di superfetazioni, di demolizioni, di residui, già accaduti o che potranno accadere. Il discorso di Gabriele sulla città non è fatto di lamenti e di disanimi, ma piuttosto di 'inquietudine'."*¹¹

La veridicità di tale dichiarazione è facile da verificare, basta relazionare gli scatti dell'italiano agli schizzi del portoghese, e poi accostarli ad un'immagine della situazione attuale.

Senza questi scatti non si può capire dove nasca il progetto di ESM, non se ne coglie la profondità, tutta tesa ancor una volta alla conservazione del carattere originario di un luogo, in relazione al quale sembra voler dire:

"Cosa sarebbe Matosinhos senza il suo animo industriale?"

¹¹ E. Souto de Moura, "Gabriele Basilico, un fotografo architetto", in "Eduardo Souto de Moura", monografia Electa, Milano, 2003, pag. 262-263.

L'Autobiografia scientifica di Rossi

“...questo lo rendeva ai miei occhi ancora più accattivante: aveva capito che di fronte alla decadenza del Movimento Moderno si doveva tornare alla Storia, alla Città, e dopo aver compreso la fallibilità del proprio metodo, offrì altre aperture che accreditavano l'elemento personale all'interno del processo progettuale.

Nell'Autobiografia scientifica, in un senso generale, egli rinnega quel che aveva affermato prima, nega alla tipologia valore ontologico e definisce la soggettività come uno dei caratteri oggettivi del progetto.”¹²

L'ultimo saggio di Rossi si presenta come la testimonianza più chiara dell'assimilazione dell'elemento personale nel progetto architettonico: è un'autobiografia dei progetti che si confonde a quella personale del loro autore, in una mescolanza di ricordi, luoghi, frammenti di oggetti, forme, emergenze di letture, sguardi, citazioni di testi amati, di cui si dà notizia non ordinatamente, ma conservando il 'discreto disordine' in cui si trovano e al quale l'autore sembra affezionato.

Rossi ripercorre alcune delle esperienze più significative della sua carriera cercando di non tralasciare alcun aspetto, sia tecnico o autobiografico, sicuro che non esista un divario tra le due cose, l'annotazione personale e la descrizione; anzi proprio nella ricostruzione di tale percorso, intellettuale e mentale, di tale sistema di 'correspondances', come le chiama citando Baudelaire, riconosce l'interesse di quest'operazione, nel gusto di ogni artista autentico di ri-fare, per apprezzare le lievi alterazioni.

*“...come quando rifotografate la stessa fotografia perché nessuna tecnica perfetta toglierà cambiamenti dell'obiettivo e della luce, e infine anche solo perché sarà un oggetto diverso. Certo, un oggetto diverso.”*¹³

Questa è l'autobiografia che nelle pagine del suo libro vorrebbe raccontare, un'autobiografia che passa anche attraverso l'abbandono dell'architettura, che è uno strumento, un mezzo, non il fine.

In quanto strumento, l'architettura deve caratterizzarsi poco, quel tanto che serve alla fantasia o all'azione; e per essere grande deve essere dimenticata, lasciando la scena ai ricordi che prendono forma da un'immagine di riferimento.

*“Avrei potuto indifferentemente intitolare questo libro Dimenticare l'architettura perché posso parlare di una scuola, di un cimitero, di un teatro ma è più preciso dire la vita, la morte, l'immaginazione.”*¹⁴

Rossi dichiara quindi di voler dimenticare l'architettura, per concentrarsi sulla memoria e sul significato originale che sta alla base della sua teoria dell'architettura, della sua poetica: ci racconta allora dell'assimilazione del progetto di un complesso scolastico all'immagine della vita, della felicità, alla fotografia tanto cara di due bambini fermi sulla scala sotto il grande orologio, la casa della vita cui contrapporre la casa della morte, del cimitero di Modena, delle foto ingiallite e dei fiori di cera.

Certamente il riferimento più diretto cui fa riferimento nel costruire questo processo psicologico è l'Autobiografia scientifica di Max Planck, alla quale peraltro si richiama nelle battute iniziali del saggio, ricordando uno dei tanti aneddoti che in essa si mescolano ai principi fisici, come nella mente dell'autore, seguendo collegamenti personali e non del tutto razionali.

Nell'atto di elencare le innumerevoli connessioni alle quali è irrazionalmente soggetto e che ne condizionano

12 E. Souto de Moura, “Eduardo Souto de Moura” a cura di A. Esposito, in “d'Architettura”, 2003, pag. 189.

13 A. Rossi, “L'autobiografia scientifica”, Parma, 1990, pag. 98.

14 Idem.



l'operare, Rossi prende coscienza della frammentarietà e della ripetitività che le caratterizza: alcuni elementi si ripetono con costanza, fino a divenire quasi onnipresenti.

La ripetizione si scopre una caratteristica fondamentale della sua psicologia, delineando quindi un percorso di educazione formale, che da un'osservazione delle cose passa alla memoria delle cose, nella costruzione di un dizionario del proprio linguaggio, un 'erbario' dove raccogliere i frammenti, dal quale la mente possa attingere per dare vita alle costruzioni logiche più disparate e sorprendenti.

I frammenti, poi, si ripetono, si spostano da una composizione all'altra, scompaiono d'un lato e appaiono da un altro, ponendoci sempre davanti a un disegno diverso, che ricorda altre cose, che instaura altri legami; l'elenco, tra immaginazione e memoria, non è neutrale, insiste su alcuni oggetti, su alcuni riferimenti particolari; giunge così alla ripetizione di un frammento, al collage, alla lieve alterazione, attraverso la quale possa accadere l'imprevisto, l'emozione.

*"...nulla può essere più imprevisto di un meccanismo ripetitivo. E nessun meccanismo sembra più ripetitivo delle questioni tipologiche della casa, delle costruzioni civili, del teatro."*¹⁵

La frammentarietà, che Rossi dice di amare, caratterizza la sua lettura della città contemporanea: un accampamento di vivi e di morti dove restano alcuni elementi come segnali, simboli, avvertimenti; una bellezza da guardare con occhio archeologico, fatta anche di rovine, di cedimenti, di sovrapposizioni, così come aveva iniziato a fare col primo libro, l'Architettura della Città, bellezza della quale trova conferma nell'immagine di New York, che riporta in alcuni disegni dal titolo emblematico: Frammenti.

Il progetto di Rossi insegue perciò questi frammenti, in una trama di nessi logici e illogici, di ricordi, di immagini che si ripetono, pur sapendo che alla fine dovrà definirsi in questa o quella soluzione.

Così, nel progettare la casa dello studente di Chieti, passa in rassegna mentalmente una serie infinita di analogie, dalle cabine dell'Elba, alle costruzioni temporanee della fiera di Saviglia, dai ricordi estivi alle Impressions d'Afrique di Roussel, dalle case sterminate dei suburbi sudamericani alle case dei monaci della Certosa di Pavia, arrivando, alla fine di tale processo, a riportare l'insieme di queste esperienze, che ritornavano da anni nella sua osservazione e nei suoi disegni, in un progetto.

*"Ho sempre pensato che in ogni azione vi debba essere qualcosa di coatto e questo non riguarda solo la relazione tra le persone e le cose ma riguarda anche la fantasia. È difficile pensare senza qualche ossessione; è impossibile creare qualcosa di fantastico senza una base rigida, incontrovertibile e appunto ripetitiva."*¹⁶

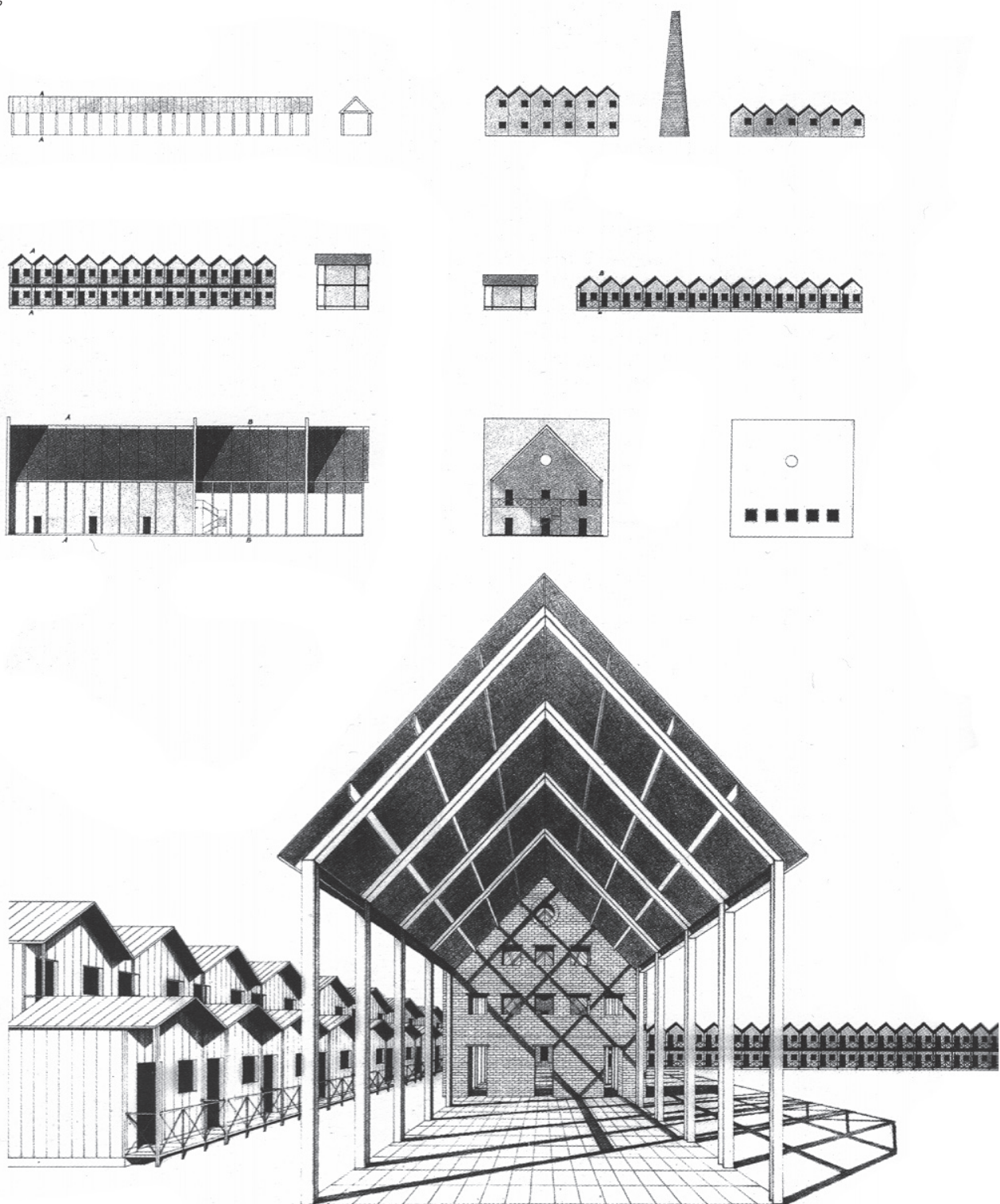
Questo passaggio, in particolare, credo sia stato per me illuminante.

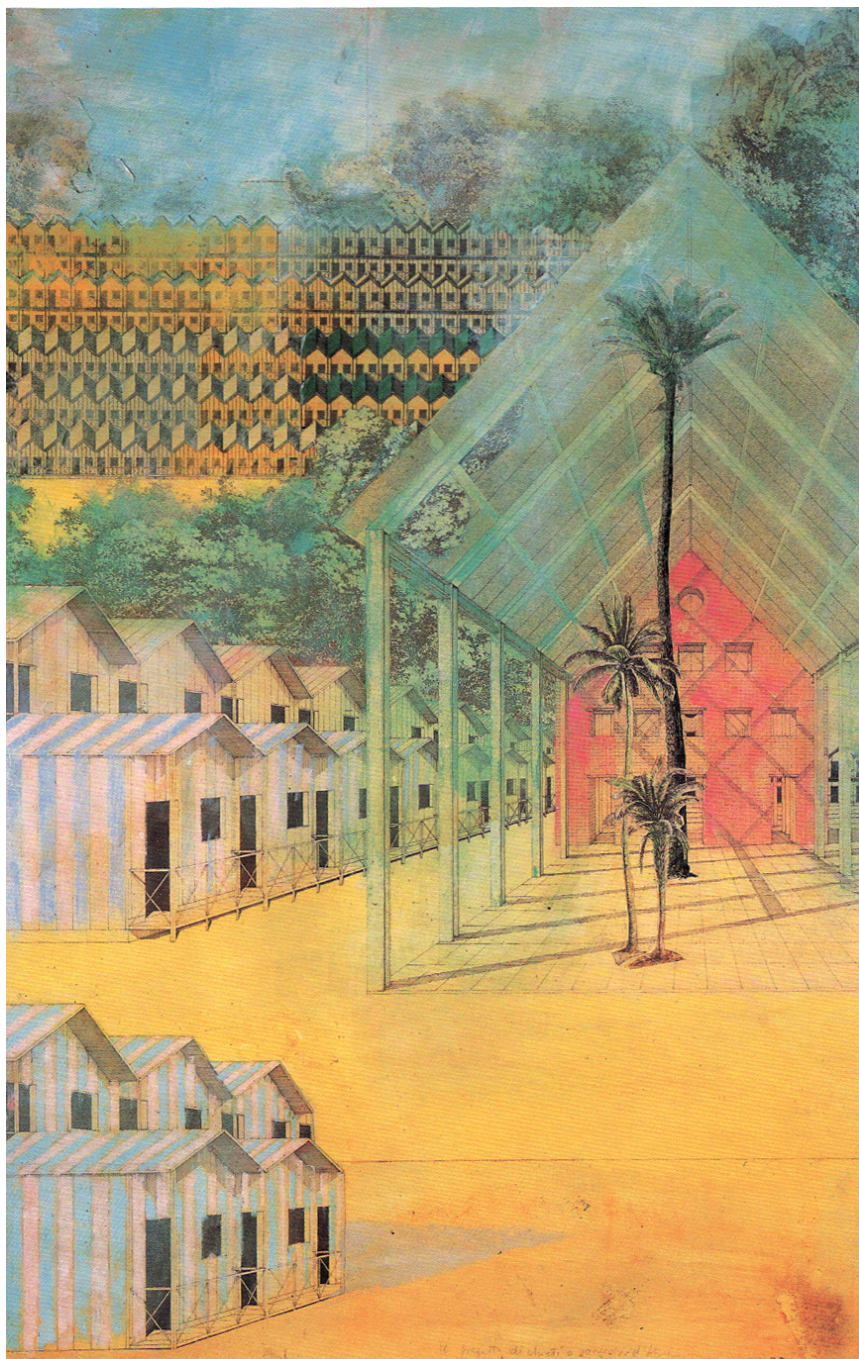
Nelle architetture di Rossi, così come in molti suoi disegni, una delle cose che meno riuscivo a spiegarmi, e inevitabilmente ad apprezzare, era l'insistenza su alcune forme, su alcuni elementi architettonici, o semplicemente su alcuni oggetti.

Non era nuova la sua ossessione per la colonna del Filarete, che sosteneva incontrare in ogni sua osservazione e considerare un frammento possibile di mille altre costruzioni; ma ancor più quella delle bandierine di ferro destinate ad invadere i suoi disegni, che scoprivo provenire dalla lettura di una poesia di Holderlin, traduzione nella psiche dell'autore del 'cicolare' descritto dal poeta.

15 A. Rossi, "L'autobiografia scientifica", Parma, 1990, pag. 34.

16 A. Rossi, "L'autobiografia scientifica", Parma, 1990, pag. 40.





In questo ho trovato geniale Rossi: nel prefigurarsi forme mai disegnate e farne, senza saper spiegare il perché, una propria fissazione, l'oggetto della propria continua e ripetuta attenzione; nel dichiarare che un progetto mai andato in porto, come quello di Colmar, sia penetrato nei suoi pensieri come una sorgente segreta.

Posso dire di aver provato un'emozione simile quando il professore di progettazione al primo anno al Politecnico mi chiedeva il motivo della mia ossessione per il bianco e nero, testimoniata dalla mia ultima ideazione, l'accostamento di parete nera a una bianca, a creare un contrasto che mi emozionava e soddisfaceva, ma del quale poco sapevo spiegare a parole: prendevo così coscienza di una parte irrazionale che entrava in gioco nel progetto quale fonte segreta, indicibile, alla quale però non potevo fare a meno di appellarmi per riconoscermi nella mia creazione.

Solo ora comprendo la passione di Souto de Moura per la sua lezione, quella gratitudine che gli fa dire con rammarico che i rossiani hanno distrutto Aldo Rossi e ne hanno favorito un'immagine morta, in decomposizione, pensando che bastasse riempire un progetto di bandierine, colonne o finestre quadrate e tutto il resto per capire il suo messaggio e farsene portatori. In tale maniera trasformavano invece la forma in formula, contraddicendo la volontà rossiana, più volte espressa, di non fornire modelli ma allargamenti del sapere; è sempre ESM che dice:

“Il problema è che Rossi basava la propria architettura sulla lettura in chiave di un libro geniale come l'Autobiografia scientifica, per cui chi aderiva alle idee espresse in quel libro avrebbe dovuto usare la propria autobiografia, non quella di Rossi.”¹⁷

È per tutte queste ragioni, per averne compreso e condiviso le teorie, per essermi riconosciuto e appassionato alla sua figura intellettuale, attraverso i suoi scritti, i suoi disegni e la lettura di quanto di lui diceva uno dei miei maestri, e per non ripetere l'errore che è stato fatto in passato, che penso che la sola giusta conclusione, coerentemente con quanto scritto sinora, debba essere autobiografica, debba entrare ancor più nel merito del progettista che voglio essere, portandomi a scrivere la biografia di una mia architettura.

1



1

La casa sull'albero.
Fotografia dell'archivio personale dell'autore.

CONCLUSÕES : come nascono certe mie architetture

È per coerenza, dunque, e per testimoniare la mia comprensione profonda della riflessione russiana che decido ora, con queste ultime righe, di concludere autobiograficamente; ho trovato accattivante l'idea di giocare reinterpretando le parole di Russels, che Rossi citava in un celebre passo della sua Autobiografia¹, e di dedicare perciò la conclusione della tesi ad un racconto, intitolando ironicamente 'come nascono certe mie architetture'.

La scelta è ricaduta su un'esperienza molto recente, nella quale mi sono trovato impegnato ultimamente e che è sembrata sorgere a proposito, permettendomi di verificare se ciò che mi appassionava delle parole e dei progetti dei due architetti presi qui a modello, aveva poi un riscontro nel caso pratico, nello svolgimento della mia attività progettuale.

Ne ho avuto l'occasione nel marzo di quest'anno (2011), quando mi è stato chiesto di occuparmi della riconversione di un rifugio alpino sulle Alpi Occidentali, del quale un mio parente è da tempo gestore.

Ho accettato sin da subito di buon grado la proposta, riconoscendo la circostanza fortunata nella quale involontariamente mi trovavo.

La località in questione, Chamois, un piccolo paesino situato in quota, su un altopiano dal quale si può ammirare il monte Cervino, costituiva già di per sé un'eccezione per le sue caratteristiche ambientali: una vista panoramica di straordinaria bellezza, alla quale si univa il fatto di essere raggiungibile solo per via teleferica, impossibilitando l'utilizzo di mezzi a motore e trasformando pertanto il luogo in un paradiso naturale.

Tanto più che la struttura ricettiva per la quale s'ipotizzava la riabilitazione si dislocava ben al di fuori del centro cittadino, in una situazione ancor più privilegiata per isolamento e contatto con la natura.

Tutto ciò concorreva a convincermi della bontà dell'esperienza e a far passare in secondo piano i timori da giovane progettista alla prima vera avventura progettuale.

Ho cominciato quindi ad abbozzare forme nella mente e sulla carta, cercando di pensare a ciò che avrei dovuto tener conto: i segnali del luogo, la topografia, le preesistenze ambientali, i percorsi principali; l'amenità del luogo può essere un importante stimolo, ma certamente in una fase costituisce la causa di grande preoccupazione; e poi le questioni più pratiche, le viste che m'interessava preservare, le cubature massime, la tipologia architettonica, il disegno dei tetti, i materiali che avrei voluto utilizzare.

Il timore più grande era quello di non soddisfare le mie esigenze, di non raggiungere col disegno qualcosa che potessi chiamare coscientemente 'architettura'; così iniziavo a interrogare amici architetti, a introdurli al progetto e a sottoporli le idee che via via sorgevano in me, perché le valutassero con occhio esterno, critico; e anche quando riscuotevo successo e complimenti che sostanzialmente mi incentivavano a proseguire su quella strada, mi fermavo e facevo qualche passo indietro, trovando che così non andava, che mancava qualcosa.

Nel frattempo, per assicurare lo zio committente, gli inviavo sistematicamente le considerazioni alle quali giungevo e i disegni, perché non dubitasse del mio impegno e della mia dedizione.

In una delle sue risposte mi allegò un articolo che narrava di un albergo costruito sugli alberi, dove ogni stanza aveva le sembianze delle casette di legno che i bambini sognano tra le fronde, quale luogo dei propri giochi.

¹ *"Bisogna arrivare a parlare delle nostre opere, del sogno della nostra esperienza; penso sempre tra gli artisti e gli interpreti della cultura moderna che mi hanno formato, al libro di Raymond Roussel Comment j'ai écrit certains de mes livres; questo libro è fondamentale in quanto teoria della composizione che vuole dominare tutti gli aspetti della creazione artistica. Così tutti coloro che si cimentano seriamente nell'architettura dovrebbero dirci: come ho fatto certe mie architetture", A. Rossi, "Architettura per i musei", riportato in "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", pag. 325.*

La cosa mi appariva tremendamente kitsch; ripetevo che mai avrei progettato un intervento di quel tipo, astraeva dal mio sentimento d'architettura, dal mio buon gusto; e ripensavo a Rossi, alle sue Cabine dell'Elba, immaginando come si sarebbe comportato in tale circostanza: avrebbe probabilmente fatto un disegno col quale riutilizzare una forma conosciuta applicandola al caso concreto, mi dicevo.

E invece richiamai alla mente le sue parole, quando sosteneva della necessità di dimenticare l'architettura, di caratterizzarla poco, quel tanto che basta all'azione o alla fantasia, lasciando poi la scena ai ricordi.

Ripensavo allora alla mia esperienza di quel luogo conosciuto e legato alla mia infanzia, dove avevo trascorso a volte le vacanze invernali, per sfruttarne il felice posizionamento, nel mezzo delle piste da sci, o dove in primavera avevo costruito da ragazzo una casetta sugli alberi, col mio papà, vivendo la costruzione stessa come un gioco.

Erano ricordi offuscati, che credevo mescolare all'immaginazione, al sogno. Tuttavia i miei cari mi confermavano l'aneddoto, aggiungendovi particolari e dettagli che mi entusiasmano, per quanto li sentissi ormai lontani e remoti.

In questo modo, sub consciamente e sbadatamente, incontravo l'immagine di riferimento che andavo cercando, la chiave di lettura capace di farmi tenere insieme l'idea di progetto e di convincermi di ciò che stavo facendo, abbandonando i dubbi iniziali.

A partire da quel momento mi sono liberato di ciò che avevo valutato come un timore, un freno inevitabile alla mia attività progettuale, spostando l'attenzione via via su aspetti che solo in apparenza avevano a che fare con l'architettura, ma che poco aggiungevano all'ipotesi di progetto.

Oggi, quando progettando mi capita nuovamente di incappare in un aspetto che sembra mettere in crisi il percorso a sostegno di una determinata soluzione, mi basta pensare a quelle parole, semplici, quasi ingenui, ma che mi suonano tanto care.

*"...dimenticare l'architettura perché posso parlare di una scuola, di un cimitero, di un teatro ma è più preciso dire la vita, la morte, l'immaginazione."*²

Per questa ragione mi sento grato e posso affermare, come ESM, che *"essere rossiano, per me, significa capire la cultura, comprendere la storia dei propri luoghi, della propria memoria, e incrociarle, seguendo una logica affettiva."*³

Nessuna frase mi sembra più adatta quale conclusione, nessuna più definitiva.

2 A. Rossi, "L'autobiografia scientifica", Parma, 1990, pag. 98.

3 E. Souto de Moura, "Eduardo Souto de Moura" a cura di A. Esposito, in "d'Architettura", 2003, pag. 189.

Abstract

The thesis I want to write has different objectives.

First of all, it fulfills my desire to learn more about two personalities, two that I have great interest in and that have shaped me as an architecture student today and will guide me as a professional tomorrow: Aldo Rossi and Eduardo Souto de Moura.

My interest and passion for Souto de Moura's architecture is not new, but has accompanied me since the beginning of my architectural discipline, and was key to the discovery of Portuguese tradition which influenced my personal career and training so much.

In the case of Aldo Rossi, however, it is a relatively recent discovery. Although I had studied his writings in Milan, during my first year of study at the Politecnico, I had not realised the importance of his theories, nor of his projects, I was indifferent and had almost deemed him irrelevant. Today I recognize the ignorance of my youth.

Indeed, my studies of contemporary history at the faculty of Porto and the individual written work that I undertook – a small essay on modern architecture in Portugal, the conversion of a ruin into a small holiday house in Gêres – I had the opportunity to return to the works of the Italian architect and to acknowledge his relevance; and in this process, the figure of Souto de Moura remained central, and because of him I felt obliged to read Rossi's texts to which the Portuguese architect regularly alluded with continual reference and quotation. It so happened, through the passionate and appreciative words of the young Souto de Moura, as student and fledgling designer, I grew to appreciate Rossi's works.

For these reasons I find it essential to let the reader know the personal and highly conditioning point of view that I intend to give this work: on the one hand to increase my knowledge of Aldo Rossi through the eyes and words of Souto de Moura, and on the other to complete my knowledge of Souto de Moura's architecture, especially the beginning of his career, by studying the work of one of his main influences.

I also found it funny, and an interesting juxtaposition, the opportunity to focus my attention on two personalities of differing nationalities, one Portuguese and one Italian, they represent two realities, two schools of thought, two that are close to my own reality, being the only two parts of my architectural education and my cultural background, as two complementary parts of my 'being an architect'.

So I count among the objectives of this thesis to examine myself as an architect at one of the most important moments of my individual maturity, the conclusion of the training and the beginning of the professional adventure.

Résumé

La thèse que je propose d'écrire présente différents objectifs.

Premièrement répondre à mon désir d'apprendre davantage sur deux personnalités auxquels je porte beaucoup d'intérêt et qui, en quelque sorte, marquent et dessinent mon image d'étudiant d'aujourd'hui et d'architecte de demain: Aldo Rossi et Eduardo Souto de Moura.

Mon intérêt et ma passion pour l'architecture de Souto de Moura ne sont pas nouveaux, mais m'accompagnent depuis mes débuts dans l'architecture, et ont été la clé de la découverte de la tradition portugaise qui a tellement influencé mon parcours personnel et ma formation.

En ce qui concerne Aldo Rossi, cependant, il s'agit d'une préoccupation récente. Bien que j'eus déjà étudié ses écrits, lors de la première année d'études à l'École polytechnique à Milan, je n'avais jamais envisagé l'importance de ses théories, ou de ses projets, qui avait alors suscité en moi de l'indifférence et un certain rejet. Aujourd'hui, je reconnais la pauvreté des instruments d'analyses qui étaient les miens à cette époque.

En effet, dans le cours d'histoire contemporaine à la Faculté de Porto, au travers du travail individuel écrit alors - un petit essai sur une architecture moderne au Portugal, la conversion d'une ruine en une maison de vacances à Geres - j'ai eu l'occasion de redécouvrir les œuvres de l'architecte italien et d'en reconnaître la pertinence. Dans ce processus, la figure de Souto de Moura reste centrale, car je me sentais presque obligé d'enquêter sur la lecture des textes de Rossi, auxquels l'architecte Portugais faisait régulièrement référence par de nombreuses allusions et citations. C'est ainsi, à travers les mots passionnés et reconnaissants de Souto de Moura, encore étudiant et jeune architecte, que j'ai reconnue la valeur de l'œuvre d'Aldo Rossi.

Pour ces raisons, j'estime qu'il est essentiel que le lecteur soit conscient du caractère subjectif et fortement personnel que je souhaite donner à ce travail: d'une part, accroître mes connaissances concernant la figure de Aldo Rossi et ses œuvres au travers du regard et des mots de Eduardo Souto de Moura, et d'autre part, la connaissance complète de l'architecture de Souto de Moura, principalement celle du début de sa carrière, à travers l'étude de l'œuvre de un de ses maîtres.

J'ai également trouvé intéressant l'occasion d'attirer l'attention sur deux personnalités, un architecte Portugais et un Italien, qui représentent deux réalités, deux écoles de pensée, qui m'appartiennent inévitablement, étant les seules faisant partie de mon expérience pédagogique, de mon bagage culturel, comme s'il s'agissait de deux parties complémentaires de mon «être architecte».

Je souhaite donc ajouter aux objectifs de cette thèse, un regard critique sur moi-même et sur l'architecte que je souhaite incarner, dans un moments importants de ma maturation individuelle, qu'est la conclusion de mon parcours universitaire et le début de l'aventure professionnelle.

Objectivos

Na dissertação que me proponho a escrever existem vários objectivos.

Em primeiro lugar, responde à minha vontade de aprofundar o conhecimento sobre duas personalidades que me suscitam grande interesse e, que de alguma maneira, marcam e desenham a minha personalidade de estudante, hoje, e de arquitecto, amanhã: Aldo Rossi e Eduardo Souto de Moura.

O interesse e a paixão pela arquitectura de Souto de Moura não são novidade; pelo contrário: acompanham-me desde a minha aproximação inicial à disciplina arquitectónica, e foram o meio para descobrir a tradição portuguesa, que tanto influenciou o meu percurso pessoal e formativo.

Por outro lado, no caso de Aldo Rossi trata-se dum interesse recente. Embora tivesse contactado com alguns dos seus escritos no primeiro ano do Politécnico, ainda em Milão, na altura não considerei a importância das suas teorias, nem dos seus projectos, que pelo contrário, olhava desinteressado, recusando-os. Hoje em dia reconheço a pobreza dos instrumentos que configuravam o pensamento que tinha na altura.

Foi através da cadeira de História Contemporânea, da Faculdade do Porto, e do trabalho individual feito nessa circunstância – um pequeno ensaio sobre a arquitectura moderna em Portugal; a reconversão duma ruína numa casa de férias no Gêres – que tive a ocasião de retomar o contacto com a obra do arquitecto italiano e de reconhecer a sua actualidade. Nesse processo, a personagem de Souto de Moura assumiu um papel fulcral, quase me obrigando a enfrentar a leitura dos textos de Rossi, ao qual o projectista português se reportava regularmente com citações e continuas alusões. Foi assim, através das palavras apaixonadas do jovem Souto de Moura, ainda estudante e arquitecto inexperiente, que conheci e me apaixonei também pela obra de Aldo Rossi.

Por estas razões, acho fundamental para a leitura da tese que agora começo a elaborar, o conhecimento, por parte de quem lê, do corte fortemente condicionante e indiscutivelmente pessoal que quero dar ao meu trabalho: por um lado, acrescentar o meu saber sobre a personalidade de Aldo Rossi e as suas obras, através do olhar e das palavras de Souto de Moura; por outro, completar o conhecimento da arquitectura de Souto de Moura, especialmente a do início da sua carreira, por meio do estudo da obra de um dos seus mestres.

Além disso, achei interessante a possibilidade de centrar a atenção sobre duas personalidades, uma portuguesa e uma italiana, representando duas realidades, duas escolas de pensamento a que inevitavelmente pertenço, sendo as únicas a fazer parte da minha formação, do meu *background* cultural, quase como se fossem dois lados complementares do meu ‘ser arquitecto’.

Acrescento portanto, entre os objectivos desta dissertação, a auto interrogação sobre o projectista que sou e que gostaria de encarnar, num dos momentos fulcrais da minha maturação individual, ou seja, a conclusão do período formativo e o início da aventura profissional.

Objecto

O objecto que vou examinar é o contributo de Aldo Rossi à obra de Eduardo Souto de Moura.

Desde o princípio, tive consciência da vastidão do tema escolhido e consequentemente da minha dificuldade inicial em fechar em campos definidos e restritos a relação profissional, múltiplice e a vários níveis que sobreviesse entre as duas.

Por esta razão especifiquei, como pontos de referência para a dissertação que vou elaborar, duas recentes entrevistas a Souto de Moura, onde fala em modo claro e prolongado do que significou para ele a figura de Aldo Rossi, pela sua maneira de interpretar o trabalho de arquitecto.

A leitura e o estudo das duas fontes iniciais levaram-me a limitar o discurso e a reconhecer três conceitos-chave da teoria de Rossi que interessaram particularmente ao jovem Souto de Moura.

O primeiro é a **leitura operativa da cidade**, a revolucionária ideia racionalista, abraçada por Rossi, em contraposição àquela do implanto funcionalista.

Depois da fim da Segunda Guerra Mundial, num clima de desespero e vontade de mudança - devido à destruição imperante - que agregava muitos Países europeus, alguns dos melhores intelectuais no âmbito arquitectónico abandonaram os ditames do Movimento Moderno, a Carta de Aténs e a experiência dos CIAM para reafirmar a importância da História e da Memória. Entre estes países, a Itália encontrava-se na linha da frente, particularmente com a revista *Casabella*, o seu director Ernesto Nathan Rogers e os seus discípulos, entre os quais Rossi, na defesa desse retorno ao Passado.

Chegaram assim a contrapor ao modelo modernista duma cidade *tábua rasa*, um modelo alternativo: a ideia de *cidade fragmento*, ou de *cidade sedimentada*, que trazia novamente a atenção sobre as sedimentações, as preexistências e o contexto.

A partir do momento em que Souto de Moura esteve em contacto com esta teoria alternativa à solução modernista, sustentada com muita clareza nos textos de Rossi, ficou fascinado, como se encontrasse aí as respostas aos quesitos até agora irresolutos.

*“Tínhamos uma grande sede de teoria da arquitectura e naquele período os italianos produziam ensaios importantes que nos podiam ler traduzidos em espanhol, publicados por Gili; até quando chegou a *Arquitectura da cidade*, e logo reparei que tratava-se duma coisa inusual, que exprimia as regras das transformações urbanas, evocando fontes literárias e memórias; uma coisa que me permitia de olhar à cidade com olhos diferentes e dava-me as motivações para agir no projecto com instrumentos que nunca tinha tido antes.*

Eis, lembro-me que a primeira reacção, perante o livro de Rossi, foi de haver a disposição alguns instrumentos para projectar.”¹

Será utilizando esses mesmos novos instrumentos que o arquitecto português se cimentará num dos seus primeiros projectos, o Mercado Comunal de Braga.

1 A. Esposito (a cura de), “Eduardo Souto de Moura” em “d’Architettura”, 2003, pag. 186.

O segundo conceito-chave reconduz-nos a uma outra afirmação muito clara e determinada de Rossi, que defendeu num dos seus ensaios, 'Arquitectura para os museus', quando definiu **a arquitectura como obra de arte**, na tentativa de construir uma teoria do projecto.

Trata-se de um tema muito debatido, com o qual cada projectista deverá confrontar-se durante a própria carreira.

Fala disso também um outro importante arquitecto italiano daquela época, Luigi Moretti, escrevendo na revista Spazio:

*"L'architettura è per sua natura arte eminentemente astratta, così come la musica e la politica, secondo quella finissima terna indicata da Aristotele delle arti non rappresentative, non copia della natura ma costruzioni ideali astratte su materiali elementari concreti."*²

Souto de Moura, interrogado a este propósito, concorda ele mesmo com essa linha de pensamento, chegando a explicar lucidamente o próprio método projectual, dividido entre abstracção e realidade.

O objectivo final é *"tentar de chegar – sem saber se vou conseguir nisso – até um nível onde há arte dentro da arquitectura."*³

*"Creio de facto que a diferença entre a arte e a construção é que essa, sozinha, acaba em si mesma, quando a arte consiste no facto que, por exemplo, projectando uma simples porta, é possível fazê-la em maneira que tenha a capacidade de criar emoções a minha alma. Esse creio seja o objectivo e a razão da arquitectura."*⁴

Assim *"esqueço que estou fazendo uma casa e proponho-me de construir 'para os museus'."*⁵

A componente artística investe-se então de um papel fundamental no interior de um projecto soutoniano, fazendo a primeira aparição no início do acto projectual, momento em qual o arquitecto está particularmente receptivo, captando tudo o que pode ajudar à formulação da hipótese do projecto, para depois o acompanhar ao longo da totalidade do processo criativo, até à fase conclusiva, com o objectivo, árduo, de alcançar a emoção.

É uma maneira sistemática de operar, peculiar da arquitectura de ESM, cujas origens não se encontram analisando os seus mestres portugueses, mas sim na leitura de Rossi.

Um sistema rossiano, portanto, baseado sobre a analogia, que estrutura o trabalho do ESM e que caracteriza as suas criações, ficando por vezes em segundo plano; outras vezes aflorando mais à superfície, até ser visível e evidente, como no projecto da torre Burgo para escritórios no Porto, encontrando uma analogia ora com um sandes gigante, ora com um conjunto de peças de madeira empilhadas umas sobre as outras.

2 L. Moretti, artigos publicados em "Spazio", desde o n.1 até o n.7, Roma, 1951-53.

3 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), "Conversazione con Eduardo Souto de Moura" a cura de G. Redaelli, em "I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi", 2001, pag. 203.

4 Idem.

5 Idem.

O terceiro e último conceito-chave que gostaria de examinar, e que suscita em mim maior interesse entre os três, consiste na abertura de Rossi à irracionalidade, ou melhor, à *a-razionalidade*, ou seja, a inclusão da **subjectividade no processo criativo**.

Trata-se certamente, antes de mais, do êxito dum procedimento de maturação intelectual de Aldo Rossi, na qualidade de arquitecto e teórico da arquitectura, mas sobretudo da intuição destinada a repor em discussão as convicções da tradição racionalista, até aquele momento irrefutáveis.

A 'Autobiografia científica', ensaio no qual Rossi acaba por sintetizar o pensamento que já transparecera em alguns escritos precedentes, é iluminante para uma inteira geração de projectistas, entre os quais Souto de Moura.

*"Quando lei a Autobiografia científica, apaixonei-me definitivamente à figura dele. [...] O Rossi mesmo, nesse novo livro, diz que no fundo não tudo em arquitectura è tipologia e reafirma a importância da criatividade que é feita de memórias pessoais, subjectividade, cidade análoga e outros factores não objectiváveis."*⁶

*"Na Autobiografia científica, em senso geral, ele renega o que havia afirmado em precedência, nega à tipologia um valor ontológico e define a subjectividade como um dos caracteres objectivos do projecto."*⁷

Acrescentando o elemento pessoal entre os principais factores operantes no processo criativo, Rossi reintroduz também o conceito de memória, caro a diferentes arquitectos da contemporaneidade, entre os quais, sem dúvida, Álvaro Siza, e claramente ao seu 'discípulo', Souto de Moura.

*"De qualquer maneira, eu posso considerar-me rossiano porque reconheço a importância da minha memória de quando vivia em Braga ou de quando trabalhei com Siza."*⁸ declara.

A memória, que para um arquitecto é feita de palavras, mas sobretudo de imagens, de fotografias.

Aqui se explica então a paixão de Souto, nunca ostentada nem ocultada, pela fotografia como instrumento irrenunciável ao seu processo projectual pessoal, talvez comparável ao desenho e à pintura para Rossi, posta em evidência pelo arquitecto português num projecto recente, o litoral de Matosinhos Sul.

6 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), "Eduardo Souto de Moura" a cura de A. Esposito, em "d'Architettura", 2003, pag. 188-189.

7 Idem.

8 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), "Conversazione con Eduardo Souto de Moura" a cura de G. Redaelli, em "I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi", 2001, pag. 203.

Metodologia

A estrutura da dissertação, liga-se directamente ao que diz a propósito do objecto de estudo, girando à volta dos três conceitos-chave, o aprofundamento dos quais encontra o seu próprio espaço natural no interior de um capítulo específico.

Na organização do conjunto, e portanto na disposição dos diferentes capítulos, optou-se por respeitar uma ordem argumentativa e subjectiva em vez da pura ordem cronológica, ponderada com base na tese que aqui se quer sustentar.

Contudo, o meu trabalho não pretende ser puramente teórico e especulativo, correndo o risco de perder de vista o lado prático que esta disciplina pressupõe.

Por esse motivo, o corpo escrito de cada capítulo não se limita apenas a um inquérito teórico, explicativo do conceito chave em questão, mas é acompanhado da análise dum projecto que achei significativo, servindo de introdução ao tema e captando a desejada atenção do leitor.

Com este objectivo, na análise será usado com atenção particular, o material fotográfico (auto)produzido de suporte, seja por uma razão lúdica pessoal, seja como exigência resultante das reflexões às quais a argumentação da tese me levou, sobretudo durante a redacção do último capítulo.

De certo modo, as minhas fotografias pretendem representar, através de uma linguagem não verbal, figurativa, o que afrontei na construção teórica, quase por complementaridade e lógica consequencial.

CAPÍTULO I : cidade *fragmento* vs cidade *tabula rasa*

- . Introdução
- . O Mercado comunal de Braga (e sucessivas remodelações)
- . A cidade *tabula rasa*: Le Corbusier e l'Urbanisme, la Ville Radieuse, le Plan Voisin
- . A crítica à Modernidade: a Itália neomodernista e os artigos do Rogers em Casabella
- . A formação do Souto de Moura: o Portugal da Revolução dos cravos, Távora e Siza, Rossi ao seminário de Santiago
- . Os factos urbanos e a teoria da cidade do Aldo Rossi

Introdução

“Nos anos Sessenta discutia-se muito de contexto porque era o momento da reacção e da critica ao Movimento Moderno, critica que tinha-se radicado sobretudo nalguns grupos italianos, que contestavam os últimos CIAM, as ideias de Le Corbusier, a Carta de Aténs, a arquitectura abstracta, o protótipo, a casa como maquina de habitar. É noto, por exemplo, o projecto onde Le Corbusier fazia tabula rasa de Paris, deixando só os monumentos.

Mas não todos são Le Corbusier ou Mies Van der Rohe; por causa disso, depois da guerra, se começo a ver o que fazia o Modernismo nas periferias. Assim começo a contestação.”⁹

Com estas palavras, testemunho da própria lucidez sobre o argumento, ESM conta o nascimento duma nova filosofia da intervenção arquitectónica, duma nova sensibilidade, que o acompanharam na passagem de transição entre o fim dos estudos e o início da carreira profissional; na sequencia dos termos que ele utiliza, resume-se a complexidade e a profundidade da critica posta em acto.

A partir dos anos Setenta, de facto, o projectista português, ainda inexperiente, encontra-se diviso, como muitos estudantes dessa época, entre a paixão e a admiração incondicionada para os maestros do Modernismo, no caso especifico Mies Van der Rohe, e a sempre maior multidão de vozes que se levantava contra o que tinha produzido o advento e a afirmação do Modernismo.

Ironicamente Souto sublinha que “*não todos são Le Corbusier o Mies*”, e as provas a suporte de tal consideração eram na altura e são ainda hoje bem visíveis, e não só nas periferias.

A questão tinha já sido levantada com força na Itália, através da voz de numerosos intelectuais, entre os quais se encontrava o nome de Ernesto Nathan Rogers.

Já professor no Politécnico de Milão e director de varias revistas internacionais de arquitectura, Rogers expos claramente a tese dele numa serie de artigos mirados das colunas de Casabella-Continuità, tese que substancialmente consistia numa inversão de tendência: esperava no abandono da visão modernista sobre a cidade, que havia legitimado intervenções nas quais o lugar, a preexistência, os sinais da Historia e da Memoria da cidade não vinham considerados ou eram postos em segundo plano, e incentivava a afirmação duma nova leitura da cidade, mais sensível e atenta á tais sinais, o melhor que nos tais sinais e sedimentos reconhecia próprio a beleza da cidade e a sua autenticidade.

Á ideia de cidade *tabula rasa* contrapôs-se portanto aquela de cidade *fragmento*, de cidade sedimentada, que construísse-se a partir das preexistências e desse valor ás sobreposições.

Na descoberta desses conceitos, ESN partia avantajado pelo conhecimento directo de duas figuras fundamentais, tanto no panorama da época tardo modernista quanto, mais em general, no próprio percurso pessoal e formativo: Aldo Rossi e Álvaro Siza, um italiano e um português, á testemunho do facto que os dois Países eram cenário duma forte reacção critica dum lado, e duma pragmática construção da alternativa do outro.

No escrever o primeiro capitulo então tentaria de aprofundar a passagem crucial que marcou a superação da Modernidade e a abertura à alternativa possível, a partir da individuação de tais temáticas numa das primeiras e mais complexas experiencias projectuais do Souto de Moura: o projecto do Mercado Comunal de Braga e as sucessivas remodelações.

⁹ E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), “Conversazione con Eduardo Souto de Moura” a cura de G. Redaelli, em “I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi”, 2001, pag. 201.

O Mercado comunal de Braga (e sucessivas remodelações)

Pessoalmente considero o projecto do Mercado de Carandá em Braga uma das experiencias mais significativas e sedutoras na obra de Souto de Moura.

As motivações são varias.

Antes de mais representa um dos primeiros projectos dele e isso reflecte-se em alguns aspectos que acho primários para uma leitura critica não superficial dessa obra: entre estes gostava de sublinhar a inexperiência em campo profissional, uma tal ‘inocência’ no formular a ideia principal a sustentar a proposta projectual e a não cilada referencia aos maestros que marcaram o percurso formativo dele em qualidade de estudante.

Se, depois, temos em conta o contesto de cidade no qual vai colocar-se, a intervenção suscita ainda maior interesse: principalmente porque trata-se de Braga, realidade á qual o arquitecto está afectivamente ligado, sendo a cidade da infância dele, e em segundo lugar porque situa-se num bairro particular, em fermento e via de definição, a procura duma identidade.

“Il luogo scelto per il nuovo mercato (1980) del quartiere di Carandà a Braga” – declara eficazmente Giovanni Leoni – “è un non-luogo, nemmeno una periferia, incapace di offrire materiale per la costruzione di un progetto”.¹⁰

Por estas razões parece ser consistente a carga de responsabilidade à qual o projectista supôs-se; pede-se lhe de agir sobre este fragmento de cidade, com a consciência da escala à qual vai operar, embora seja a primeira aparição dele no mundo profissional¹¹.

Apesar disso, Souto de Moura apresenta uma solução inovadora e sedutora, filha provavelmente da audácia ou do atrevimento, típicos do jovem inexperiente; propôs assim a ideia de instituir um principio de implantação, de fundar uma nova ordem, de ‘construir um fragmento de cidade capaz de propor uma nova malha urbana’,

O gesto pode aparecer elementar e a ingenuidade, o aquela que por alguns é avaliável assim, que o acompanha na primeira abordagem ò projecto, reconfirma-se se leguem-se as breves impressões que aponta à explicação do projecto e na transposição delas, não mutadas, na hipótese projectual.

“Il sito era quello e solo quello. Una proprietà murata rinchiusa dalla città. Nel centro del terreno una collina. In cima una casa.

Era all'incrocio tra due sentieri, assi ortogonali del terreno, che lo collegavano alla città. Se il punto d'incontro era lì, nella casa, il mercato si collocò lì. Se il sentiero era dritto, il mercato vi si posò sopra. Posato alla quota, fra i muri di supporto.”¹²

Os percursos, na proposta soutoniana, adquirem uma terceira dimensão, tornam-se muros, duas longas paredes no sentido do eixo principal longitudinal, um realizado em blocos de granito posados à seco sobre a terra nua e o outro em betão armado rebocado de branco, que conversando entre eles dão corpo ao percurso. À estes acrescenta um terceiro muro perpendicular, ao longo do eixo transversal e numa posição central, novamente em

10 A. Esposito e G. Leoni, introduzione alla sessione “Opere, progetti, esperimenti”, monografia Electa “Eduardo Souto de Moura”, Milão, 2003, pag. 58.

11 A primeira aparição digna de nota, tratando-se dum edificio publico; antes tinha feito só alguma reabilitação, entre as quais lembramos a reconversão duma ruína em Geres numa casa de ferias.

12 E. Souto de Moura em “Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti”, a cura de L. Peretti, Milão, 1998, pag. 155.

granito e falsamente arruinado, a criar uma tensão tipicamente romântica e a dividir o implanto em duas áreas com um carácter funcional diferente.

Dum lado, portanto, num grande salão aberto em open-space e desenvolvido sobre um único nível, predispõe a área principal dedicada ao mercado comunal, onde alojam as mesas para a exposição da mercadoria em venda e as estruturas à essa necessárias; do outro lado, num bloco em dois níveis, o inferior fechado e massivo, o superior aberto à vista do exterior, confina os espaços secundários, menos nobres, junto àqueles de serviço e de apoio ao mercado mesmo.

Uma vez fixados os eixos cardinais nos tais muros, a grelha fundativa da intervenção se constrói por paralelas e perpendiculares, definindo os espaços interiores do mercado e delimitando-o nos limites.

A forte direccionalidade do conjunto, que concorre a dar-lhe uma configuração final como um verdadeiro *edificio-percurso*, não seria a mesma se não houvesse acrescentado um ultimo elemento, o ‘chapéu’, a grande cobertura plana, certamente em resposta duma exigência logística, de protecção dos ambientes inferiores, mas verosimilmente finalizada à acentuar o efeito longitudinal por meio duma forte compressão espacial e visual.

A cobertura plana entra com os muros numa relação visual e de linguagem que claramente pode lembrar o pavilhão de Barcelona de Mies, mas é um engano porque não são as paredes a sustentar a cobertura, quanto as duas filas de colunas que tripartem o espaço interior, dando-lhe um aspecto quase clássico no sistema à três naves, quase basilical.

A cobertura que, apesar disso, conserva em corte uma imagem fina e saliente, aspecto esse tipicamente neoplástico: não se limita a proteger da chuva a passagem por baixo, principal, mas chega a cobrir, embora parcialmente, uma segunda via também, alternativa à primeira, que percorre longo o lado exterior, junto a parede perimetral, a uma cota maior, criando um jogo a vários níveis ao qual participa também o passante mais desinteressado e com pressa.

Apesar dessas primeiras impressões, aventurando-se no projecto, torna-se sempre mais difícil a comparação com o Mies, contradito ainda mais nas proporções dos elementos arquitectónicos, e concretiza-se a presença duma parte importante da teoria sobre a cidade de matriz russiana.

“Del resto, Souto de Moura dichiara apertamente che il nume tutelare del mercato di Braga è Rossi, e non Mies, e il destino recente dell’edificio ne fa certamente l’architettura più coerentemente russiana esistente oggi” afirma sempre Leoni.

*“Rossiana infatti, e con riferimento all’Architettura della città, è la volontà iniziale di istituire un nuovo ordine nella maglia cittadina, rossiano è l’accostamento paratattico di due sistemi di forme, rossiano, ma ora con riferimento all’Autobiografia Scientifica e all’ultimo Rossi è il progetto di trasformazione del mercato”*¹³, processo ao qual o edificio de Braga será sujeito nos anos a seguir e que hoje conta três fases.

A seguir a primeira intervenção, dos anos Oitentas (1980-84), vê-se à emersão da necessidade duma segunda, no fim dos anos Noventa (1997), e duma terceira, a inauguração da qual concretizou-se no Janeiro desse ano (2011).

Este representa então um aspecto ulterior que rende a obra excepcional, única no seu género.

13 A. Esposito e G. Leoni, introdução á sessão “Opere, progetti, esperimenti”, monografia Electa “Eduardo Souto de Moura”, Milão, 2003, pag. 58.

Registada a sua prematura decadência física e funcional, o mercado do Carandà necessitava de facto de uma reavaliação que confirmasse o seu senso e uso, obrigando o arquitecto a formular uma nova configuração espacial, coerente com a ideia desde a qual vinte anos atrás tinha saído o projecto; no fim dos anos Noventa tinham iniciado aparecer as perplexidades funcionais que haviam acompanhado o projecto na sua fase inicial.

A partir do momento em que ESM foi chamado a tal propósito, respondeu prospectando uma solução clara e surpreendente: o abatimento.

Mas a esta proposta a câmara municipal opunha-se categoricamente, sugerindo justamente a conservação: a construção de facto ainda não tinha passado os vinte anos e tinha sido tornada com o tempo uma ícone arquitectónica de fama internacional, apesar do uso limitado que tinha-se feito.

A operação de remodelação do antigo edifício, em si, podia aparecer natural e esperada pelo próprio projectista, mas não era nada simples, sobretudo se considerava-se as premissas: era uma obra acerba de ESM, cuja profissionalidade, maturada em quinze anos de actividade como arquitecto, era absolutamente incomparável com aquela que ele tinha na época da primeira proposta projectual; e mais, o edifício em questão incarnava de qualquer maneira a falência duma ideia, a reorganização da qual podia resolver os aspectos problemáticos, mas também prejudicar a beleza e os aspectos positivos dela, que haviam trazido notoriedade e sucesso.

Portanto, contradizendo novamente os temores e as dúvidas eventuais em propósito, ESM surpreendeu com uma solução inesperada; aquilo que andava projectando não era teso ao manter à ícone intacta, como a câmara municipal sugeria e queria, quanto mais a atitude inicial e instintiva dele, de demolir e destruir controladamente a forma da ele mesmo inventada.

Por meio destas palavras justificava a génese da sua intervenção:

"Quando, vent'anni fa, progettai il mercato, l'idea era quella di creare una strada coperta, un frammento di città capace di proporre una maglia urbana. Questa maglia si è realizzata, anche troppo, e il mercato è, oggi, soffocato da scuole, discoteche e da una irrefrenabile speculazione immobiliare.

Nel corso degli anni, nelle varie visite che ho fatto alla rovina, ho constatato che il mercato veniva usato come ponte, strada, un attraversamento necessario fra i due assi della città.

In questo progetto propongo di abolire la copertura, disegnare un giardino, una strada e un programma 'culturale' nel poco che è rimasto."¹⁴

A segunda intervenção portanto consistia principalmente na demolição duma parte substancial da cobertura, na asa Oeste do velho mercado, na destruição e reconstrução duma porção do antigo edifício e na anexação, no lado Norte, junto ao corpo reconstruído, dum novo volume, dentro do qual alojar, de acordo com os desejos da câmara municipal, as salas destinadas a uma escola de dança.

A leitura da modalidade de intervenção utilizada nessa circunstância é ambivalente, por um lado violenta e invasiva, por outro atenta e rigorosa, com um leve sabor arqueológico.

Certamente assustadora é a escolha de inversão dos espaços à qual ESM submete o ambiente originariamente interior do edifício, que, fazendo assim, torna-se de repente exterior, desenhando um jardim onde antes havia o mercado coberto, perturbando definitivamente a sua identidade.

14 E. Souto de Moura em "Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti", a cura de L. Peretti, Milão, 1998, pag. 155.

Assim como é difícil estabelecer se seja um irónico destaque ou um tormentoso auto-mutilação a trazer Souto de Moura a criar uma verdadeira ruína de sabor pitoresco composta por elementos do edifício originário: os pilares que antigamente sustentavam a cobertura não foram abatidos o retirados, mas deixados como pura memória de sé mesmos; e ainda mais o purismo deles, testemunhado das imagens antigas, sofreu a careta de alguns ferros da armadura deixados sair no topo, dando-lhes o aspecto alegórico de ‘árvores minerais’.

Não resultam menos paradoxais outras memória do uso originário reconstruídas no lugar, como as mesas, que recordam as estruturas para exposição do peixe, agora destinados à actividades temporárias de venda de livros, moedas o antiguidades, inexplicavelmente colocadas numa faixa a céu aberto do passeio e substancialmente inutilizadas.

Alem disso, as lojas envidraçadas reconstruídas e destinadas às actividades culturais, no lado Sul do percurso, conservam a função de passeio pedonal na cobertura, a uma cota maior, que, libertada da presença imanente do tecto originário, consente agora uma visão menos abrasante do espaço originariamente interno do mercado.

Apesar de tudo, ao fim a imagem unitária que a primeira intervenção reinstitui do mercado conserva muito bem a memória da arquitectura, mantém a implantação essencial dela, acrescentando as novidades sem privar as latências da possibilidade de redesenhar, no imaginário do visitante, a estrutura original, assim como acontece a quem, num paralelismo um pouco azarado, visitando as ruínas romanas em Tivoli, consegue apreciar os espaços da Villa Adriana.

A mesma consideração não creio se possa fazer, pelo contrario, sobre a terceira intervenção.

Às duas fases que dizemos, portanto, seguiu recentemente uma terceira, que prosseguindo na reconversão iniciada nos anos Noventa, rendeu possível agora a construção duma escola de musica, tanto desejada da câmara municipal, para completar o programa cultural predisposto no antigo mercado.

Esta vez ESM não parece seguir o mesmo papel da operação antecedente, mas prevê uma intervenção bem mais invasiva, através da qual transtorna, por mim, quanto de bom tinha feito precedentemente, prestando uma particular atenção à preservação do carácter original.

Não basta o estratagema de manter uma única entrada, ao serviço das escolas – de musica e de dança – para reforçar a ideia dum espaço único, nem para reafirmar a forte identidade do antigo Mercado comunal do Carandá, como se pode aprender num recente artigo dum jornal local¹⁵.

Assim como não é suficiente a demolição atenta do edifício preexistente, tanto da salvar alguns dos seus elementos mais representativos, como as escadas o alguns pilares, à testemunho de aquilo que era antes, e a reconstrução substancialmente respeitosa das proporções originais, em planta como em alçado.

O novo edifício presta-se a uma leitura só, como construção ex-novo, quase uma intrusão, a perturbar a poesia das ruínas no mercado de Braga.

Certamente contribuem à essa afirmação o uso, pelo menos corajoso, duma linguagem estético-formal de diferente pertença, agora tecnológica e industrial, em oposição à rural e tradicional que caracterizava o edifício destruído.

Também o mesmo arquitecto parece consciente disso, não querendo, se calhar por esta causa, renunciar a

15 Correo do Minho, quotidiano local da cidade de Braga, sessão Cultura, artigo publicado o 05/01/2011 com título “Câmara inaugura Escola de Musica do Carandá”.

reutilizar os pilares, esta vez removidos do sítio originário, para redesenhar uma falsa ruína no pequeno pátio-jardim encostado ao limite oriental, na intenção de dar ainda uma vez aquela sensação de latência, de memória do lugar, refrão da primeira reconversão.

Apesar disso não consegue nesta operação, cúmplice uma ‘vizinha’ que, incomodada pela vista das ‘árvores minerais’, pediu o definitivo abatimento deles.

Não ultimo, também o carácter do edifício-percurso vêm, nessa fase, posto em discussão porque o acesso único ao novo mercado é feito pelo meio, rendendo supérfluo e por isso pouco utilizado o traço interessado da última intervenção, se calhar pejorado também pelo efeito ‘corredor’ ao qual é agora sujeito.

Embora eu possa ter portanto um parecer discorde e controverso em propósito dessa última intervenção, não me permito de por em discussão a importância dessa sedutora experiência projectual, nem de minimizar a grandeza dela: não são muitas, como dizia inicialmente, as arquitecturas projectadas que com tanta clareza concretizam os princípios rossianos.

A superação do purismo, a destruição da arquitectura e a sua dissolução em vida teorizada pelo Rossi na Autobiografia encontram aqui uma transcrição quase literal.

O admite ESM mesmo, quando diz:

*“Oggi è morto Aldo Rossi. Non posso non parlare del suo testo, la base di questo progetto, dell’inversione d’uso, di scala, del Palazzo di Diocleziano a Spalato.”*¹⁶

E nesta maneira trai as suas conclusões.

“Tenho a impressão que hoje faltam os instrumentos lógicos para suportar o nosso trabalho, por isso creio que ocorra recuperar a lição dele.”

Há duas maneiras de trabalhar nesse momento: ou se considera a cidade como um suporte, uma mesa de trabalho, que tem algumas regras intrínsecas, portanto ocorre estudar a história, perceber as regras da cidade e da sua arquitectura (tecido, movimento...), ou considera-a uma tabula rasa, sobre a qual podemos fazer aquilo que queremos.

Se escolhe-se a primeira estrada é indispensável ler Rossi, se escolhe-se a segunda o exemplo a olhar é Koolhaas com Delirious New York e Cidade tabula rasa.

*Com minha grande pena quase todos escolhem a segunda estrada, quando eu afano-me com os eixos barrocos e o resto. Estou convencido que a cidade seja demasiado importante para ser destruída.”*¹⁷

16 E. Souto de Moura em “Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti”, a cura de L. Peretti, Milão, 1998, pag. 155.

17 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), “Eduardo Souto de Moura” a cura de A. Esposito, “d’Architettura”, 2003, pag. 190.

A cidade *tabula rasa*: Le Corbusier e l'Urbanisme, la Ville Radieuse, le Plan Voisin

Dizia-se da contraposição de dois modelos diversos de cidade, a cidade *fragmento* e cidade *tabula rasa*.

No reconstruir o processo de afirmação da ideia modernista de cidade, que à leitura da configuração estratificada do espaço urbano prefere o papel branco, rende-se necessário citar o nome de Le Corbusier, em qualidade de principal 'imputado', e a sugerir isso é ESM, razoavelmente.

A influencia do arquitecto suíço, de facto, padre do Movimento Moderno e cofundador do congresso dos CIAM, se pode considerar ainda hoje operante e as vezes embaraçante, difícil imaginar qual podia ser nos anos Setenta, cenário das primeiras contestações.

Souto de Moura, repensando as críticas movidas nessa época às teorias modernistas, lembrava-se particularmente dum plano urbanístico para a capital francesa, no qual Le Corbusier "*fazia tabula rasa de Paris, deixando só os monumentos*": referia-se ao Plan Voisin, apresentado pela primeira vez na Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes de 1925, onde Le Corbu repropunha, sintetizando-as e aplicando-as ao caso concreto, algumas ideias do seu próprio pensamento urbanístico.

Este projecto havia levantado reacções contrastantes, como refere o mesmo arquitecto, assim como tinha acontecido precedentemente com o plano por uma Cidade contemporânea de três milhões de habitantes, versão em embrião do primeiro, já apresentado no 1922 em ocasião do Salão de Outono, e acolhido pelo publico em maneira ambivalente, dum lado espantado, do outro raiado.

Em ambas as situações o arquitecto suíço havia demonstrado de haver as ideias bastante claras em propósito do modo de intervir, seja numa intervenção ex-novo, seja numa inserção no contexto urbano (pré)existente: afirmava que a necessidade de adaptar a cidade à sua época, restituindo-lhe a própria nobreza, reconquistando a própria eficácia e, para fazer isso, que era necessário modificá-la profundamente; passava então a definir os princípios guia dessa transformação radical.

"Questi principi fondamentali – sosteneva – se non fossero falsi, possono costituire la struttura di tutto il sistema di urbanizzazione contemporanea; saranno la regola secondo la quale il gioco può essere giocato. Affrontare di conseguenza il caso specifico, di questo si tratta, qualsiasi caso esso sia: Parigi, Londra, Berlino, New York o un minuscolo paesino, significa avere intera libertà di, partendo dalle certezze acquisite, dare una direzione alla battaglia che ci si appresta ad iniziare. Perché vuol dire condurre una formidabile battaglia voler urbanizzare una grande città contemporanea. Ora, si è già visto condurre una battaglia senza sapere precisamente gli obiettivi da raggiungere? Siamo esattamente a questo punto. [...] Urge una linea di condotta. Urgono principi fondamentali d'urbanismo moderno".¹⁸

E prosseguia individuando tais princípios na libertação das áreas centrais da cidade e no crescimento da densidade, dos meios de transporte e das áreas verdes; princípios que depois tornaram-se as linhas guia da planificação urbana, recolhidas na suma ultima da teoria funcionalista, a Carta de Aténs de 1933, a conclusão dum dos CIAM mais significativos da historia.

Le Plan Voisin para Paris parece-me uma experiencia excepcionalmente interessante no panorama dos planos urbanos redigidos pelo Le Corbusier, embora o contexto social e histórico daquela época acabassem para ser de qualquer maneira condicionantes.

O Paris dos Anos Vinte, de facto, apresentava uma série de problemas não secundários, que rendiam clara a inadequação da cidade às temáticas como a circulação e a viabilidade. A capital francês, assim como muitas outras na Europa toda naquela época, subia inerte e impreparada o avento/invasão da automóvel.

Era um fenómeno muito problemático, que preocupava a opinião pública, a tal ponto de tornar-se um assunto quotidiano nas colunas dos jornais mais importantes do período.

*“‘Circolino!’ ‘Circolino!’ Parigi s’è ammalata. – escrevia Le Corbusier, sentindo toda a emergência e a urgência da situação – Sono attualmente demoliti, in molti punti eminentemente strategici di Parigi, grandi agglomerati di immobili deteriorati e si ricostruiscono ‘Buildings’ in questi luoghi recuperati. Non si preoccupano, permettono di costruire sopra la città vecchia, che uccideva la vita, una nuova città che ucciderà la vita in maniera ancor più infallibile, perché da adito ad autentici nodi di congestionamento senza modificare la strada. Queste operazioni fruttuose sul suolo di Parigi sono come un cancro che lasciamo crescere attorno al cuore della città. Il cancro soffocherà la città. Lasciare che questo accada è un atto d’inimmaginabile negligenza nel periodo critico che attraversano attualmente le grandi città”.*¹⁹

Le Corbusier lançava portanto a própria alternativa, fazendo de Haussmann – o homem capaz de resolver os problemas de mobilidade da sua época abrindo grandes artérias no centro de Paris, sem preocupar-se muito das demolições – o próprio herói.²⁰

O plano previa a demolição quase total dos bairros históricos ‘infectos’, o seja o Marais, o Archives e o Temple, salvando da intervenção só as igrejas antigas e poucos outros monumentos; assim fazendo aspirava a conferir ao centro da cidade uma renovada imagem sedutora, caracterizada das amplias áreas verdes, no meio das quais encontrara espaço (pouco, o 5% da superfície do solo) o novo construído. Como já dito, o projecto havia levantado não poucas dúvidas e perplexidades, e que conhece estes bairros ‘infectos’ de Paris pode perceber as motivações, mas, pela sua parte, Le Corbusier era convencido da sua proposta²¹, provavelmente cegado pelo entusiasmo exaltado do homem moderno, pela sua missão modernista de construção da cidade do futuro e aquela distinção entre áreas funcionais (zoning) que rendia-a limpa, verde e bem organizada.

Le Plan Voisin, em toda a sua força expressiva e comunicativa, já por si seria suficiente para dar a ideia da abordagem que Le Corbusier entendia adoptar; apesar disso, gostaria de acrescentar uma última citação, emblemática, para repor a atenção do leitor naquilo que dessa abordagem nos interessa, nessa dissertação.

*“1925: l’Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes di Parigi rende palese l’inutilità degli sguardi lanciati alle nostre spalle. Sarà un disgusto generale; si volterà una pagina. Possiamo tranquillamente ammettere che, dopo una serie di ‘sublimi’ futilità, si tornerà finalmente ai lavori seri. L’arte decorativa è morta. L’Urbanismo moderno nasce con una nuova architettura. Un’evoluzione immensa, fulminante, brutale, ha tagliato i ponti col passato.”*²²

19 Le Corbusier, citado pelo M. Fontes, em “Le Corbusier. Urbanismo”, São Paulo do Brasil, 2000, pag. 237.

20 *“Il barone Haussmann aprì a Parigi le brecce più larghe. Sembrava che Parigi non potesse sopportare la chirurgia di Haussmann. Ora, Parigi non vive forse oggi di ciò che fece quest’uomo temerario e coraggioso? [...] È realmente ammirevole quello che Haussmann ha saputo fare”,* Le Corbusier citado pelo M. Fontes, “Le Corbusier. Urbanismo”, São Paulo do Brasil, 2000, pag. 147.

21 *“Il passato storico, patrimonio universale, è rispettato. Anzi più di questo, è salvo. La persistenza dello stato attuale di crisi condurrà alla rapida distruzione del passato. [...] Il ‘Plan Voisin’ riscatta tutta la città antica restituendole la calma”,* Le Corbusier citado pelo M. Fontes, “Le Corbusier. Urbanismo”, São Paulo do Brasil, 2000, pag. 270.

22 Le Corbusier, citado pelo M. Fontes, em “Le Corbusier. Urbanismo”, São Paulo do Brasil, 2000, pag. X.

A Itália neomodernista, os artigos de Rogers na Casabella, Rossi : a crítica à Modernidade

Contrariamente a quanto auspiciado da Le Corbusier, não toda a geração arquitectónica pos-modernista decidiu 'cortar as pontas com o passado'.

Como antecipado, a partir dos anos Cinquenta a situação iniciou a mudar: com o crescer da inquietude a volta das qualidades do espaço urbano, que as novas teorias andavam desenhando nas principais cidades europeias interessadas da reconstrução modernista do pós-guerra, cresceram as dúvidas e fizeram-se mais altas as vozes que discordavam da entusiasta interpretação funcionalista corbuseriana.

Nesse sentido a Itália, e contextualmente a escola milanesa em primeira fila, tiveram um rolo de primeiro plano, provavelmente pelo facto de ser um País com uma grande tradição em campo arquitectónico e conservativo, e para ser interessado, naquele contexto específico, da emergência problemática de reconstruir as próprias cidades, devastadas dos bombardeamentos das Guerras Mundiais.

O ESM lembra-se que *“os italianos foram os primeiros a sublinhar a importância da História, a falar dos centros históricos e a levar a atenção sobre as preexistências que o Movimento Moderno não considerava, o melhor, dizia de não considerar.”*²³

Na Itália de facto *“se tinha destruído muito nas cidades históricas e esses grupos, penso à revista Casabella, a Rogers e sucessivamente Aldo Rossi, chamaram novamente a atenção sobre o contexto, sustentando que não se pode fazer arquitectura como decisão exclusivamente do arquitecto. Existe por outro lado um terreno que tem uma história, o conceito de *genius loci* por exemplo, do qual temos que ocupar-nos com atenção.”*²⁴

Em Milão abria-se um debate aguerrido nas páginas da revista Casabella-Continuità directa pelo Ernesto Nathan Rogers; se abordava o tema da relação entre arquitectura, continuidade histórica e 'preexistências ambientais', debate que apresentava posições muito diferentes no interior da redacção mesma da revista, até envolver o animado ambiente cultural milanesa. Em alguns artigos publicados na metade dos anos Cinquenta, entre os quais se lembram 'La responsabilità verso la tradizione' e 'Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei', Rogers sublinhava o valor da observação da História, não como mera imitação, mas material de projecto pesquisável em campo arquitectónico.

*“È innegabile – escreverá sucessivamente Rogers – che l'operare polemico dei primi Maestri del Movimento Moderno, come non è stato sufficientemente cosciente delle influenze culturali storicamente immanenti nella loro dottrina, così ha usato più spesso la tecnica come simbolo che, veramente, come mezzo necessario alla chiarificazione (e alla materializzazione) del linguaggio espressivo.”*²⁵

Ter conta das preexistências ambientais num projecto significa perceber o contexto cultural e arquitectónico onde se insere, modulando as pesquisas da modernidade respeito ao lugar, à história e as técnicas construtivas onde se intervém. O arquitecto tem assim uma duplex responsabilidade, uma verso as origens e uma outra verso os fins da sua obra: necessita de muito talento para recolher a verdade sobre a história que está a viver, para interpretá-la, para depois chegar a proclamá-la e defendê-la.

23 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), “Conversazione con Eduardo Souto de Moura” a cura de G. Redaelli, em “I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi”, 2001, pag. 201.

24 Idem.

25 E. N. Rogers, citado por G. Redaelli em “I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi”, 2001, pag. 82.

Sempre Rogers afirmava, num celebre passo numa outra revista da época:

*“Le radici di un individuo sono parte essenziale della sua personalità così che diventa sempre più necessario che il design, nel porsi al servizio della società, la consideri non solo nella sua presenza nello spazio, ma nella sua storica continuità temporale. In altre parole bisogna saper cogliere il carattere oltre la tangibile presenza, le preesistenze culturali alle quali si collega e che determinano una sola realtà (all'incrocio dei parametri del tempo e dello spazio). Per i designers tradizionalisti prima del movimento moderno, il problema dell'inserimento delle proprie opere nelle preesistenze ambientali era quello dell'imitazione stilistica con la quale si illudevano di continuare la tradizione, senza accorgersi che si trattava solo di un formalismo svuotato da ogni contenuto energetico; per i primi designers del movimento moderno l'impulso di ribellione a quello stato di cose si doveva necessariamente trasformare in un'aspra polemica contro il passato, al punto che l'inserimento era un atto di violenza contro le preesistenze e nei casi migliori si risolveva come contrasto armonico fra diversi aspetti della bellezza, ciascuno autonomamente valido; noi, oggi, proprio continuando le premesse dei nostri precursori del movimento moderno consideriamo il problema delle preesistenze ambientali con nuova attenzione e a noi non basta più che l'opera esprima la nostra epoca se non afferma la pienezza dei valori contemporanei con l'inserirsi nella società e nello spazio, profondamente radicati nella tradizione.”*²⁶

Em perfeita antítese com a posição do Le Corbusier, Rogers colocava o significado moderno da noção de tradição confinante com a noção de historicidade, entendendo-a como *“il continuo fluire dell'esperienza di una generazione nelle esperienze delle generazioni successive entro l'ambito di una particolare cultura.”*²⁷

Reconhecia depois a dificuldade de tal visão, que ponha o projectista em frente duma nova e maior responsabilidade, tanto maior quanto maiores fossem os valores ínsitos nos lugares onde se intervinha e a Itália entre esses resultava um difícil campo de trabalho, para a complexidade do seu tecido histórico. Para estas razões a opinião publica demonstrava-se tão sensível e polémica. A questão era então a de encontrar um equilíbrio entre aqueles que queriam transformar o país – a Itália – num museu, embalsamando a natureza e os monumentos, e os outros, que gostavam de fazer uma ‘tabula rasa’ porque se favoreça, com incrível simplificação das reais dificuldades, a acção imediata.

Sobre o assunto Rogers não fatigava a tomar posição, pondo-se contra os primeiros e os segundos, porque todos partiam de cissões superficiais da experiencia, acreditando na ruptura entre o passado e o presente ou na insanável antinomia entre as necessidades praticas da nossa época e os valores da cultura, quando, pelo contrario, ele achava que era necessário estabelecer uma unidade entre a cultura e a vida num ciclo fecundo, permitindo a criação continua de novas sínteses harmónicas entre contradições dialécticas.

A complexidade do problema conduz o debate a atrasar-se nos anos, sem encontrar uma solução concisa e unitária no imediato. Apesar disso, a experiencia milanese teve, mais tarde, alguns desenvolvimentos claramente positivos, quando um entre os interlocutores dele conseguiu recolher uma intuição e dar-lhe concretiza, iniciando uma leitura operativa da cidade. Entre esses interlocutores havia Aldo Rossi, já aluno de Rogers no Politécnico de Milão e estimador dele.

Quando num escrito de arquitectura a gente embate-se no nome de Rossi pensa logo à sua estatura como teórico: é uma situação na qual encontramos nos todos, eu como ultimo, durante o primeiro ano de estudos na Faculdade de Milão, quando tive que ‘subir’, e não encontro melhor definição ao acontecimento, o peso

26 E. N. Rogers, “Tradizione e attualità”, em “Zodiac”, n. 1, Milão, 1957

27 Idem.

dos textos de Rossi. Repensando a essa circunstância, tenho que admitir, em toda sinceridade, que não tive a força nem a maturidade para superar a quantidade de páginas escritas, e para mergulhar-me na pesquisa mais aprofundada da sua actividade como projectista, como provavelmente tinha que fazer, vestindo os panos do jovem estudante ‘faminto’. Ignorei portanto ingenuamente os seus projectos e, a ser sincero, abandonei cedo também o estudo do seu contributo teórico.

Fortuitamente tive a ocasião de reaproximar-me uma segunda vez à obra dele, esta vez com uma prospectiva diametralmente oposta, projectual no início, e curiosamente uma vez longe do contexto académico italiano; a introduzi-lo era, de facto, um arquitecto português, ao qual eu olhava com grande estima desde os primeiros passos no universo da arquitectura, ESM. Fiquei surpreso numa frase através da qual, numa recente entrevista, Souto fazia referencia explicita ao arquitecto italiano, atribuindo-lhe um papel relevante no seu ‘construir-se’ arquitecto; dizia ESM:

“Quanto a minha vicissitude pessoal, se do projectar Siza deu-me os instrumentos da ‘mecânica’, Rossi deu-me a ‘epistemologia’, o suporte conceitual à leitura da realidade e do projecto.”²⁸

E para quem conhece, também só superficialmente, a vicissitude pessoal do ESM, ver encostar o nome do Aldo Rossi àquilo do Álvaro Siza faz um certo efeito, doando-lhe uma posição de primo plano. Fascinado pela descoberta, aventurei-me à procura das motivações dessa afirmação, tendo que identificar-me no ESM estudante.

“Quando eu estudava, do ponto de vista da teoria disciplinar havia um vazio total, não havia instrumentos teóricos. Tinham posto em discussão a Carta de Aténs do Movimento Moderno que, cheia de boas intenções sobre o homem novo e a nova sociedade, sobre o novo território, havia dado no segundo pós-guerra provas de resultados pouco brilhantes, como as urbanizações periféricas das cidades, construídas segundo os critérios herdados daqueles princípios. Nos primeiros anos da minha formação a arquitectura encontrava-se nessa situação, era perante a uma reacção segundo a qual rendia-se necessário fundar uma nova ideologia arquitectónica.”²⁹

À frente de tal inquietude e da dificuldade no ser satisfeito dos recursos limitados que a tradição nacional podia oferecer-lhe nesse campo, virava a cabeça noutro sentido; assim ‘sedento’ de teoria da arquitectura, pesquisava, junto aos seus colegas, às respostas nos ensaios que naquele período se rendiam disponíveis em Portugal, publicados de Gili. Entre os vários havia o primeiro texto do Aldo Rossi, a Arquitectura da cidade (1966), através do qual descobriu a obra do maestro, reconhecendo logo que tratava-se e qualquer coisa de inusual, de inédito, que exprimia as regras das transformações urbanas, evocando fontes literárias e memórias; qualquer coisa que permitia olhar à cidade com diferentes olhos e dava-lhe as motivações para agir no projecto com instrumentos que não tinha tido antes. Lembra-se ESM:

“Eis, a primeira reacção, perante o livro de Rossi, foi de haver a disposição os instrumentos para projectar.”³⁰

Instrumentos que facilmente podemos individuar no ensaio rossiano, nas quais páginas elabora a teoria dos factos urbanos, à análise da qual vou dedicar o fecho desse capítulo.

28 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), “Eduardo Souto de Moura” a cura de A. Esposito, “d’Architettura”, 2003, pag. 188.

29 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), “Eduardo Souto de Moura” a cura de A. Esposito, em “d’Architettura”, 2003, pag. 185-186.

30 Idem.

A formação do Souto de Moura: o Portugal da Revolução dos cravos, Távora e Siza, Rossi ao seminário de Santiago

Continuando o conto da própria formação, ESM lembra-se do primeiro encontro com o Rossi, no seminário na Galiza, ao qual havia participado, animado pela necessidade irrefreável de projectar.

“Cheguei ao quarto ano e tinha feito só um projecto, uma pequena casa refugio no curso de Távora, um projecto desenhado durante as muitas conversas no café. A revolução dos cravos era em curso e nos não fazíamos nada, estávamos nos cafés, leíamos; a nossa escola era um campo aberto e a tradição pragmatista do ensino era suspensa, não havia muita atenção ao saber disciplinar. Decidi portanto de participar a um seminário em San Sebastian onde havia Bohigas, Scolari, Leon Krier e outros; aí descobri que existia um uso mais tradicional da Historia, não só feita de figuras geométricas. Podia gostar o não, mas havia um suporte, um material para o projecto.

Depois houve um seminário organizado pelo Rossi em Santiago, ao qual participei junto a um grupo de estudantes do Porto. Trabalhávamos com os assistentes, seguindo os esquemas muito rígidos, quase dos frades, na organização e no desenvolvimento do trabalho, quando nos portugueses eram num momento de euforia revolucionária.

Assim, junto aos sevilhanos, contestemos tudo e demos acto a uma espécie de insubordinação; queríamos discutir o projecto directamente com Rossi.

Rossi chegou e prestou-nos atenção, até dizer num momento: “Tens plenamente razão, mas a mim não interessa. O que interessa-me é que conseguíam explicar as vossas razões. A única coisa que importa em arquitectura é provar de ter razão. Eu dou vos razão, mas tem que demonstrar de tê-la.”

Foi uma grande lição que condicionou enormemente o meu trabalho.”³¹

Voltou carregado dessa experiência, tanto que não pôde subtrair-se do falar com o Siza e de preparar, depois do pedido dele, uma aula na Escola de Belas Artes na qual descrever aquilo que no seminário tinha sido definido como o sistema ‘tipo-topo-morfo’, pela estreita relação entre a tipologia, o lugar e a forma.

Rossi fala disso durante a conferencia introdutiva no seminário de Santiago, colhendo a ocasião para reafirmar novamente a própria teoria sobre a cidade e o projecto, já antecipada na Arquitectura da cidade.

Repropõe-se de apresentar uma diferente teoria sobre a cidade, operativa, e naquela ocasião específica sobre a problemática do centro histórico, não querendo considerar validos os planos urbanísticos que ignoravam a coerência da cidade e que pelo contrario constituíam autênticas falências; declara contudo de não querer escrever uma nova Carta de Aténs, uma teoria geral do centro histórico, a partir da convicção da individualidade de cada facto urbano e, por extensão, de cada cidade.³²

Embora cada cidade seja um caso único e especial, releva alguns aspectos que são comuns às cidades europeias, rendendo possível um discurso mais amplo.

31 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), “Eduardo Souto de Moura” a cura de A. Esposito, “d’Architettura”, 2003, pag. 188.

32 “Io non credo che sia possibile una teoria generale del centro storico, una Nuova Carta d’Atene. Penso che ogni città sia sé stessa e è risaputo che le stesse malattie producono in corpi diversi risultati differenti.” declara A. Rossi em “Proyecto y ciudad historica. I seminario internacional de arquitectura en Compostela.”, Galiza, 1976, pag. 18.

Feita excepção de alguns complexos monumentais, de facto as velhas cidades europeias são frequentemente compostas por pequenas construções, os edifícios antigos; estas cidades, como as descreve Rossi, são realidades em transformação: através de desmoronamentos e continuas alterações as cidades mudam na nossa frente, modificam-se, assumam novas formas³³.

Para o Rossi é importante não esquecer a imagem deste velho ambiente porque, embora seja veículo de patologias e negatividades, como pobreza e miséria, testemunha o verdadeiro valor, o sentimento dum povo; portanto temos que conservar o antigo, as casas rurais de Lodi o de Milão ao longo dos canais, os becos de Barcelona, Porto, Génova ou Nápoles, como museu desse sentimento, dessa dor. E, pedindo ajuda a Kafka, repropõe o dilema: *“Oggi passeggiamo per le ampie strade della città ricostruita, ma i nostri occhi e i nostri passi sono incerti. Tremiamo dentro come nei vecchi percorsi della miseria. Il nostro cuore non avverte ancora nulla del risanamento messo in atto. Il vecchio e insalubre quartiere ebreo, che portiamo dentro di noi, è più reale della nuova città ripulita che ci circonda.”*³⁴

Rossi e Kafka apresentam nos assim um paradoxo: o carácter identitário duma cidade encontra-se tanto radicado nos seus sedimentos de ser capaz de sobreviver às mais profundas transformações; no agir na cidade temos que ter conta disso e temos que encontrar o difícil equilíbrio entre a latência da alma da cidade, conservada entre os fragmentos, e a nossa alternativa, a hipótese projectual.

*“Non si tratta di considerare semplicemente la preesistenza – dirá sucessivamente Távora – ma di assumere l'esistente, la circostanza, quale materiale da porre sullo stesso piano dell'ipotetico.”*³⁵

Desde a época antiga até hoje a cidade há plasmado a própria imagem e há elaborado a própria memória; nos agora podemos ler a cidade através dessa memória; os centros urbanos das grandes cidades europeias apresentam-se como testemunho de realidades degradadas, de destruição e de abandono; e sumos cocientes do facto que as destruições da guerra não produzem tal imagem, mas que simplesmente representam a aceleração dum fatal, natural processo.

Frequentemente portanto perguntamos nos o que temos que fazer com a velha cidade, como intervir entre a destruição e o abandono, entre uma forma qualquer de vida melhor e o museu.

*“Chi può intervenire – pergunta-se Rossi – se non con la consapevolezza di distruggere coscienziosamente ciò che ancora chiamiamo bellezza, per educazione letteraria, per rimorso, per l'insoddisfazione di vivere male nella città borghese?”*³⁶

E calando-se no caso concreto de Santiago, objecto do seminário, interroga-se sobre a maneira de abordar o problema do centro histórico numa cidade tanto cheia de monumentos de pedra, igrejas, conventos e catedrais.

“Personalmente non credo che questa magnifica città debba convertirsi solo in un centro amministrativo,

33 “Distruzioni e sventramenti, espropriazioni e brusche trasformazioni nell'uso del suolo, così come la speculazione e l'obsolescenza, sono alcuni dei mezzi più conosciuti della dinamica urbana.”, A. Rossi na introdução à versão portuguesa de “L'Architettura della città”, Padova, 1966, pag. 25.

34 AA.VV., “Proyecto y ciudad historica. I seminario internacional de arquitectura en Compostela”, Galiza, 1976, pag. 17.

35 F. Távora citado por A. Esposito e G. Leoni, introdução à sessão “Opere, progetti, esperimenti”, monografia Electa “Eduardo Souto de Moura”, Milão, 2003, pag. 58.

36 AA.VV., “Proyecto y ciudad historica. I seminario internacional de arquitectura en Compostela”, Galiza, 1976, pag. 18-19

universitario e governativo: i suoi monumenti dovranno vivere nella contaminazione della vita quotidiana, trasformarsi, adattarsi, accogliendo funzioni nuove e controverse. [...] Chi impedisce ad un convento di convertirsi in una grande unità abitazionale, in una scuola o in un collegio?

Sostanzialmente, nella mia visione del progetto e della città, i monumenti devono desacralizzarsi di modo da convertire parte della città in una topografia e in un materiale costruttivo del quale ci possiamo servire.

*Qui materiale costruttivo significa forma e permanenza tipologica.*³⁷

Significa a presença duma estrutura sobre a qual seja lógico trabalhar e que será impossível reproduzir em todos os casos específicos, excluindo o acto de voltar a um carácter mais geral.

“Quanto mais local, mais universal” será um dos aforismos de Távora, que Souto de Moura repetirá entre si mesmo ao infinito, refrão de muitos projectos seus do início.

Rossi afrenta em fim o problema das periferias, já contado pelos cineastas italianos – basta pensar à Roma de Pasolini, Fellini e Visconti – como a paisagem da nova cidade, da qual qualquer discurso sobre o centro histórico não pode prescindir; avisa nos da urgência da intervenção, para impedir que estes lugares se convertam gradualmente nalgumas novas situações de especulação e para que se concebia um projecto sobre a cidade inteira. Numa visão mais ampla do uso do monumento e do centro histórico, da cidade e do projecto, existe portanto a possibilidade de utilizar as estruturas da cidade antiga para criar novas arquitecturas. Na velha fabrica de extracção do carvão que ele visitou em Dortmund, abandonada e cadente, mas maravilhosa na estrutura de ferro e tijolos (uma autentica catedral), Rossi vê um possível museu, um teatro, um lugar da vida da cidade, que possa safá-la do abatimento e resolva a sua demissão. Acaba então para apontar dos aspectos do problema da cidade sobre os quais trabalhar: a consideração da cidade por partes, com a sua precisa conformação arquitectónica e a própria vida; a potencialidade do principio da analogia, duma arquitectura que através de relações analógicas, associações, possa fazer progredir o discurso sobre a cidade. Tais pensamentos apaixonaram o jovem Souto de Moura, ligando-o irreversivelmente à figura de Rossi.

“A partir desse episódio, comecei conhecer Aldo Rossi e a seguir o trabalho dele; fiquei fascinado. Rossi havia compreendido profundamente a historia e tinha feito uma análise critica inteligente do Movimento Moderno, conseguindo cruzar as duas coisas e exprimindo a sua teoria em maneira biográfica; marcava assim uma estrada operativa num período onde não sabíamos como fazer, em pânico em frente do papel branco. Não excluía de facto que se pudesse fazer a referencia as formas da arquitectura moderna, sem ter necessariamente que aderir à ideologia moderna, que se pudesse copiar Le Corbusier sem ter necessariamente que pensar a casa como uma maquina.

Se pensamos bem, no fundo, o uso duma linguagem sem suporte ideológico é uma atitude pós-moderna ainda em uso, embora nenhum possa usar já frontões o colunas egípcias nos projectos. O que acho extraordinário da lição dele são os instrumentos que oferece-nos para analisar e perceber as coisas. Nesse sentido sinto-me rossiano e devedor com ele...

*Ser rossiano para mim significa perceber a cultura, compreender a historia da própria cidade, dos próprios lugares, da própria memoria, e cruza-los, seguindo uma lógica afectiva.*³⁸

37 AA.VV., “Proyecto y ciudad historica. I seminario internacional de arquitectura en Compostela”, Galiza, 1976, pag. 18-19.

38 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), “Eduardo Souto de Moura” a cura de A. Esposito, “d’Architettura”, 2003, pag. 189.

Os factos urbanos e a teoria da cidade do Aldo Rossi

No ensaio ao qual deve a própria consagração, a Arquitectura da cidade, Rossi dedica-se à formulação duma teoria sobre a cidade, entendida aqui como uma arquitectura, não só a imagem visível como conjunto das suas arquitecturas, mas como construção, construção (da cidade) ao longo do tempo.

O tempo, justamente, nesse processo resulta fundamental, porque com o tempo a cidade cresce sobre si mesma, adquire consciência e memória de si mesma. Na sua construção os motivos originários permanecem, mas ao mesmo tempo a cidade vai precisando e alterando os motivos do seu desenvolvimento.

A imagem que Rossi desenha da cidade, portanto, é duma realidade em movimento, um grande manufacto que cresce no tempo, num processo construtivo, nunca destrutivo, porque cada operação que a interessa fica impressa na matriz própria da cidade, na sua memória, modificando só a percepção que temos dessa.

Pensando a uma cidade, então, é redutivo limitar-se à imagem que vai ter num determinado momento: a forma da cidade é sempre a forma dum tempo da cidade; e existem vários tempos na forma da cidade: ao longo da vida num homem a cidade muda a volta dele, as referencias não são as mesmas.

É necessário ler a sua matriz, aprofundar a sua historia, que deu a forma à imagem que agora caracteriza a nossa percepção; o melhor, embora o observador possa examinar todos os elementos que concorreram a transformação da cidade, dificilmente conseguirá ter uma percepção completa.

Como no exemplo de Florença, que é uma cidade concreta; *“ma la memoria di Firenze e la sua immagine acquistano valori che valgono e rappresentano altre esperienze. Dall’altro lato, l’universalità della sua esperienza non ci permetterà mai di capire perfettamente quella forma precisa, quel tipo di cosa che è Firenze.”*³⁹

Assim fazendo Rossi sublinha a riqueza da cidade e a profunda complexidade da sua análise.

“Ciascuna area sembra essere un locus solus, ogni intervento sembra doversi riferire ai criteri generali di impianto. Così se da un lato nego che si possa in modo razionale stabilire interventi legati a situazioni locali, dall’altro mi accorgo che queste situazioni sono poi quelle che caratterizzano gli interventi.”

*Per questo motivo non sarà mai troppa l’importanza data, negli studi urbani, al lavoro monografico, al conoscenza di ciascun fatto urbano.”*⁴⁰

Tendo extrema confiança nessa tese, portanto, apercebe-se da necessidade de estabelecer um método de análise, reconhecendo tal método na teoria dos factos urbanos.

As premissas teóricas são, como já dito, a identificação da cidade como um manufacto e a divisão da cidade nalguns elementos primários de análise, os factos urbanos. Essa divisão é intimamente relacionada com a arquitectura da cidade, sendo essa parte integrante do homem, a construção dele.

A arquitectura, que é o cenário fixo de todas as vicissitudes humanas, carrega-se portanto dos sentimentos de gerações, de acontecimentos públicos e tragédias privadas, de factos novos e antigos.

Se observam-se os cortes horizontais da cidade, que os escaves arqueológicos oferecem nos, ou aqueles

39 A. Rossi, introdução à versão portuguesa de “L’Architettura della città”, Padova, 1966, pag. 24.

40 Idem.

verticais das casas destruídas pelos bombardeamentos das guerras mundiais, onde entre os detritos mantém-se legíveis as intimidades familiares, no meio das cores descoradas dos papeis a parede, dos lavatórios suspensos no vazio e do emaranhamento dos tubos, percebe-se a trama primordial e eterna do viver, como num esquema imutável.

Nesse panorama percebemos que a arquitectura não representa mais que um aspecto de uma realidade mais complexa, duma particular estrutura, mas que, ao mesmo tempo, constitui o ponto de vista mais concreto com quem abordar o problema.

Os factos urbanos, então, na individualidade deles, ajudam nos a compreender a verdadeira natureza da cidade, contendida entre mudanças e permanências: se pensamos à um determinado facto urbano tomamos mais facilmente conta disso e vemos surgir logo em frente de nos uma serie de problemas que nascem da sua observação.

Vê-se por exemplo o Palácio da Região de Padova, a representar todos os grandes palácios presentes em todas as cidades europeias, que constituem verdadeiras porções de cidade e a qual função original raramente é respeitada.

“Quando si visita un monumento di questo tipo si resta sorpresi da una serie di questioni che ad esso sono intimamente legate; e soprattutto si resta colpiti dalla pluralità di funzioni che un palazzo di questo tipo può contenere e come queste funzioni siano per così dire del tutto indipendenti dalla sua forma, e che però è proprio questa forma che ci resta impressa, che viviamo e percorriamo e che a sua volta struttura la città.

Dove comincia l'individualità di questo palazzo e da dove dipende?

L'individualità dipende senz'altro dalla sua forma più che dalla sua materia, anche se questa vi ha grande parte; ma dipende anche dall'essere la sua forma complicata e organizzata nello spazio e nel tempo. [...] Alcuni valori e alcune funzioni originali sono rimaste, altre sono cambiate completamente...

*A questo punto dovremmo parlare dell'idea che noi abbiamo di questo edificio, della memoria più generale di questo edificio, in quanto prodotto della collettività; e del rapporto che noi abbiamo con la collettività tramite esso. Avviene infatti che mentre noi visitiamo questo palazzo, e percorriamo una città abbiamo esperienze diverse, impressioni diverse.”*⁴¹

É suficiente aproximar-se a considerar um facto urbano para que se vê surgir em frente de nos uma fila de questões: essas são por grande parte relacionadas com alguns grandes temas como a individualidade, o 'lugar', o desenho, a memória; e através dessas delineia-se um tipo de consciência dos factos urbanos, e em geral da cidade, mais completo e diferente daquilo que somos acostumados considerar.

Nisso consiste a novidade da leitura que Rossi faz da cidade, em dizer qualquer coisa de inédito, de fascinante, que, ultrapassando o debate dos artigos de Casabella e os debates nas escolas italianas, ultrapassa os confins, chegando no 'contagio' até a Espanha e o Portugal.⁴²

41 A. Rossi, “L'Architettura della città”, Padova, 1966, pag. 17.

42 “in Spagna, nei Paesi Baschi, in Navarra le scuole erano completamente rossiane” confessa ESM em “d'Architettura”, A. Espósito (a cura de), “Eduardo Souto de Moura”, 2003, pag. 189.

Um tal fascínio da induzir o Siza, desde sempre céptico mas respeitoso em relação ao italiano⁴³, a confessar: *“Ormai l’architettura non mi emoziona più. Tranne gli edifici antichi e alcune cose di Rossi”*⁴⁴; e a leitura da cidade que ele mesmo fará mais tarde parece referir-se claramente ao pensamento rossiano, quando definirá a cidade moderna como um conjunto de fragmentos distintos.

Relendo com óptica rossiana a cidade, relevamos portanto algumas diversidades entres os factos urbanos, que trazem nos a distinguir entre residências e elementos primários; se, por quanto tem a ver com as residências, podemos afirmar que raramente apresentam caracteres de permanência, reconhecemos aos elementos primários um carácter decisivo na formação e constituição da cidade, relevável também no carácter permanente deles. Entre estes distinguimos os monumentos, porque parecem colocar-se como primários, pontos fixos da dinâmica urbana: o que se rende evidente se, como Rossi ensina no livro dele, consideramos a teoria das persistências de Poete, como possível chave de leitura: as persistências são releváveis através dos monumentos, dos sinais físicos do passado, além da persistência dos traçados e do plano.

De facto, como explica o Poete, as cidades permanecem sobre os eixos de desenvolvimento delas, mantêm a posição dos traçados delas, crescem segundo a direcção e com o significado de factos mais antigos e muitas vezes remotos. As vezes estes factos permanecem, dotados duma vitalidade continua, as vezes apagam-se; permanecem pelo contrario a forma, os sinais físicos, o ‘lugar’.

A permanência mais significativa é dada portanto através das ruas e do plano; o plano permanece em baixo de diferentes elevações, diferencia-se, talvez transforma-se mas em substancia não mexe.

No figurar-me mentalmente uma forma que sintetizasse o conjunto destas permanências, imagino uma teia de aranha, uma textura complexa e intrincada onde os elementos intersectam-se e enredam-se, como acontece em Ersilia, cidade entre as Invisíveis do Calvino.

“A Ersilia, per stabilire i rapporti che reggono la vita della città, gli abitanti tendono dei fili tra gli spigoli delle case, bianchi o neri o grigi o bianco-e-neri a seconda se segnano relazioni di parentela, scambio, autorità, rappresentanza. Quando i fili sono tanti che non ci si può più passare in mezzo, gli abitanti vanno via: le case vengono smontate; restano solo i fili e i sostegni dei fili.

Dalla costa d’un monte, accampati con le masserie, i profughi di Ersilia guardano l’intrico di fili tesi e pali che s’innalza nella pianura. È quello ancora la città di Ersilia, e loro sono niente.

Riedificano Ersilia altrove. Tessono con i fili una figura simile che vorrebbero più complicata e insieme più regolare dell’altra. Poi l’abbandonano e trasportano ancora più lontano sé e le case.

*Così viaggiando nel territorio di Ersilia incontri le rovine delle città abbandonate, senza le mura che non durano, senza le ossa dei morti che il vento fa rotolare: ragnatele di rapporti intricati che cercano una forma.”*⁴⁵

43 *“In quei mesi cominciava a prendere forma il mio dramma: Siza e Rossi erano gli architetti che apprezzavo di più e io capivo che non andavano d’accordo, sebbene si rispettassero molto. Avevano un rapporto intellettuale strano, che ha generato molti aneddoti curiosi. [...] In generale, a testimonianza del grande rispetto e dell’attenzione, resta il fatto che Siza lo ha sempre citato in pubblico e nei suoi testi con grande considerazione.”* diz ESM em “d’Architettura”, A. Esposito (a cura de), “Eduardo Souto de Moura”, 2003, pag. 189.

44 A. Esposito e G. Leoni (a cura de), “Eduardo Souto de Moura”, Milão, 2003, pag. 366.

45 I. Calvino, “Le città invisibili”, Milão, 1993.

A primeira vista pode parecer que as permanências absorvam toda a continuidade dos factos urbanos mas na substancia não é assim: na cidade não permanece tudo, ou permanece em diversa maneira.

Por esta razão o método das permanências, no acto de explicar um facto urbano, obriga-se a considera-lo fora das acções que o modificam no presente; acaba assim não já para individuar as permanências mas por ser constituído sempre e só pelas permanências, porque só estas podem mostrar o que foi a cidade, em tudo aquilo onde o passado difere-se do presente. Assim fazendo, as permanências correm o risco de tornar-se, respeito ao estado da cidade, factos isolados e aberrantes: caracterizam um sistema só na forma dum passado que ainda pode ser experimentado.

Surgem no entorno desse ponto, duas possíveis posições no abordar o problema: dum lado os elementos permanentes podem ser considerados como elementos patológicos, da combater e remover, ou do outro lado como elementos propulsores, portanto positivos para o desenvolvimento da cidade.

Distinguímos então duas abordagens contrapostas: o servimo-nos destes factos para tentar de compreender a cidade na sua totalidade, ou acabamos para ficar ligados à uma serie de factos que nos não permitiram instaurar novas relações com o sistema urbano.

O exemplo mais iluminante e evidente parece aquilo da Alhambra de Granada: *“essa non ospita più né i re mori né i re castigliani eppure, se accettassimo le classificazioni funzionaliste, dovremmo dichiarare che costituisce la maggior funzione urbana di Granada.”*⁴⁶, admite Rossi.

*“È evidente che a Granada noi sperimentiamo la forma del passato in modo del tutto diverso da quanto possiamo fare a Padova. Nel primo caso la forma del passato ha assunto una funzione diversa ma è intimamente nella città, si è modificata e ci vien fatto pensare che potrebbe modificarsi ancora; nel secondo essa sta per così dire isolata nella città, niente gli può essere aggiunto, essa costituisce un’esperienza talmente essenziale da non potersi modificare; ma nei due casi questi fatti urbani sono una parte insopprimibile della città perché essi costituiscono la città.”*⁴⁷

Provavelmente próprio estas reflexões trazerem o ESM a reconhecer na visão operativa rossiana como o único e eficaz método de intervenção sobre a cidade e a Arquitectura da cidade como um instrumento ainda sem alternativa.

“Antes de Rossi como instrumento de intervenção, havia a Carta de Aténs que fornecia as regras para a expansão da cidade; a visão de Rossi (mas também aquela de Venturi, de Colin Rowe e de outros) oferecia os instrumentos para intervir na cidade sedimentada da qual reconhece as estradas, as praças, as pracinhas, os monumentos, as morfologias diferentes de cada cidade, as tipologias dos edificios; oferece os instrumentos para actuar as intervenções.

*Em futuro deveremos reactualizar esse método, já que são passados trinta anos, mas tenho a certeza que a gente cansara-se cedo das intervenções pontuais na cidade, que comportam uma estratégia arbitrária e gastadora: em Porto podemos haver um edificio como Casa da Musica de Rem Koolhaas, não se pode fazer toda a cidade assim”.*⁴⁸

46 A. Rossi, “L’Architettura della città”, Padova, 1966, pag. 50.

47 Idem.

48 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), “Eduardo Souto de Moura” a cura de A. Esposito, “d’Architettura”, 2003, pag. 190.

CAPÍTULO II : arquitectura como obra de arte

- . Introdução
- . A torre Burgo na Avenida da Boavista no Porto
- . A relação entre a Arte e a Arquitectura segundo Rogers e Moretti
- . Arquitectura e arte concreta na teoria de Alvar Aalto
- . O sistema de Boullée nas palavras de Aldo Rossi
- . Távora, Siza e a construção do próprio pessoal método projectual
- . O processo criativo de ESM, entre abstracção e realidade

Introdução

*“Si è sempre discusso intorno ai sacri rapporti tra l’architettura e le belle arti, e si è espresso – actualmente – il desiderio di risuscitarli.”*⁴⁹

As palavras de Alvar Aalto parecem a perfeita introdução ao capítulo que me proponho aqui de iniciar. O tema desde sempre divide e apaixona o ambiente arquitectónico: desde Vitruvio todos se interrogam para definir quais sejam as componentes a constituir o processo criativo arquitectónico. Embora a terna vitruviana – utilitas, firmitas e venustas – seja hoje anacrónica, o pelo menos sujeita à algumas alterações e simplificações, que trazem nos, por exemplo, a por em segundo plano o aspecto estrutural, coerentemente com a evolução tecnológica em curso, que rende supérfluas as preocupações entorn a solidez dum edifício, sento-me de poder dizer que a questão mantém ainda hoje, na dicotomia entre função e gosto estético, um interesse que reaviva o mundo arquitectónico.

Escrevia Moretti numa celebre citação: *“L’architettura è per sua natura arte eminentemente astratta, così come la musica e la politica, secondo quella finissima terna indicata da Aristotele delle arti non rappresentative, non copia della natura ma costruzioni ideali astratte su materiali elementari concreti.”*⁵⁰

Em quanto arte, o equilíbrio das partes que a compõem é fraco e sujeito à interpretação pessoal, sendo dependente do individuo e da circunstância onde se encontra, mais do que duma definição universal e categórica. Em propósito desse assunto, vimos confrontar-se e debater alguns entre os maiores arquitectos do século passado, Le Corbusier, Mies, Aalto, Rogers, até chegar à nossa época, através do contributo dos arquitectos contemporâneos da estatura de ESM. Souto de Moura intervém a favor da visão que considera a arquitectura uma arte, e reafirma a importância do acto artístico no processo arquitectónico; segundo a sua opinião a arquitectura não acaba no simples exercício de construção, nem numa resposta formal à necessidade do homem; o seja, não responde, seguindo o pensamento de Rossi, só aquelas necessidades humanas classificáveis como físicas e objectivas, mas deve responder também à outras necessidades, igualmente importantes, que, metafísicas e sujeitavas, diferem entre os vários indivíduos.

O objectivo e a razão da arquitectura – e nisso distancia-se abertamente da pura construção e do mero tecnicismo – tornam-se o alcançar, através do projecto arquitectónico, a emoção: *“o objectivo è provar de chegar até um nível onde há arte dentro da architettura”*⁵¹ dirá Souto. Pouco importa se a sugerir ao projectista a ideia principal do projecto seja uma famosa escultura de Donald Judd ou uma profana imagem publicitaria, uma fotografia em preto e branco de Gabriele Basilico ou o sonho dum gigantesco sandes; o que interessa é a transfiguração do objecto tomado como referencia, citando sempre Moretti, através dum processo criativo puramente abstracto e pessoal.

O tema desse segundo capítulo consiste portanto na construção do inquérito, o mais possível exaustivo e preciso, a valorar a tese da presença real o desejável duma inspiração artística no acto projectual, reconhecendo a importância dessa, no processo criativo soutoniano, a partir do estudo duma obra entre aquelas mais significativas de ESM nesse sentido, o seja o projecto da torre Burgo para escritórios, na Avenida da Boavista no Porto.

49 A. Aalto, “Architettura e arte concreta”, publicado em “Domus”, n. 223-224-225, Milão, 1947, pag. 103-115

50 L. Moretti, artigos publicados em “Spazio”, desde n.1 até n.7, Roma, 1951-53.

51 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor) em “I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi”, a cura de G. Redaelli, Milão, 2007, pag. 90

A torre Burgo na Avenida da Boavista no Porto

Nenhum projecto, na obra de ESM, parece-me mais representativo para poder ser escolhido como caso de estudo, para o tema em questão, como aquilo da torre Burgo no Porto.

Remonta ao 1991, quando Souto de Moura foi convidado a pensar uma solução para um edifício de escritórios e uma adjacente galeria comercial, na Avenida da Boavista.

A circunstância parece interessante não só para a colocação do sítio de projecto, que ocupa uma posição central ao longo do eixo principal de ligação entre o antigo centro da cidade e o oceano, ou para o facto de ser a primeira ocasião, na carreira do ESM, de experimentar-se num projecto em elevação; a fazer dessa uma experiência notável e relevante é a clara manifestação, nesse projecto, dum processo de composição, que caracteriza o trabalho de Souto de Moura, que parece ter muito a ver com o acto criativo tipicamente artístico.

A questão pode parecer repetitiva, não constituindo certamente uma novidade: basta de facto folhear uma qualquer das monografias do arquitecto português para embater-se, entre as páginas dedicadas a tal obra, nas provas do uso do procedimento analógico, que aqui revela-se na transposição duma forma, seja aquela dum sandes de diferentes estratos ou dum conjunto de paletes de madeira empilhados um em cima do outro, naquela dum arranha-céu; para mim, pelo contrario, resulta muito interessante, especialmente se, abandonando uma leitura superficial e aprofundando o utilizo de tal instrumento, reconhecemos a sua potencialidade no projecto soutoniano. Uma série de aspectos constituem as premissas sem as quais seria difícil compreender essa intervenção na sua totalidade.

Antes de mais o lote onde têm que colocar-se situa-se, como já antecipado, ao longo do eixo da Avenida da Boavista, na porção onde essa abandona a própria conformação de ‘rua corredor’, como o mesmo ESM a define, e fragmenta-se em partes descontínuas, perdendo a própria integridade e identidade.

A zona representa uma área de expansão da cidade metropolitana do Porto, revelando-a nos pontos de força e de fragilidade; também por causa disso pede-se uma intervenção investida duma força simbólica, de grande impacto, para a vista de quem, conduzindo a própria automóvel o sentado no banco dum autocarro, percorre a Avenida, e que seja uma contenção daqueles fragmentos nos quais, nesse traço, parece desmoronar-se.

E, apesar de tudo, esse aspecto simbólico conciliava-se bem com os pedidos do comitente, um importante instituto bancário, que verosimilmente bem aceitava a boa visibilidade da intervenção, concorrendo a publicitá-lo.

Não ultimo, a sugerir uma intervenção em elevação, havia o vasto programa do edifício, que dificilmente cabia na sobreposição de alguns planos.

Tudo fazia pensar portanto, a partir do início, à uma torre. Junto a tal conclusão ESM traia as próprias consequências.

“Uma torre – de facto – não é uma comissão normal”, não hesitava a admitir “ainda mais para mim que nunca havia desenhado nem um elevador. Havia começado ocupando-me de casas unifamiliares, com uma altura interna de dois metros e quarenta, e aos inícios desse projecto comportava-me como um ‘forçado’, retirando-me, deixando terreno à torre, como num ataque frontal.”⁵²

52 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor) em “Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti”, a cura de L. Peretti, Milão, 1998, pag. 123.

A abordagem inicial foi portanto temerosa, cociente de ser em frente duma coisa inédita, ainda não experimentada; preocupação, aquela de Souto de Moura, que revela-se focada no controlo atento das proporções, mais do que na complexidade do calculo estrutural, ou da logística e funcionalidade no desenho das plantas: o problema dele parece ser o dar uma proporção certa ao objecto architectónico, as quais dimensões não é acostumado.

*“Não há nada de mais ridículo duma torre baixa.”*⁵³ repete-se mentalmente.

Inicia então a trabalhar com as maquetas de estudo, reparando que não consegue dar uma boa proporção à sua torre, na relação entre base e altura: o edifício de facto não tinha que ter a conformação daquilo realizado, tinha que ser muito mais alto, mas isso não era possível.

Depois dos estudos feitos para esse edifício, na escala, chega a conclusão que a proporção de muitos edifícios é feita pela legislação, pelas normativas. A altura máxima é aquela permitida nos regulamentos e nas normativas de segurança, a largura é aquela determinada pelo uso de alguns materiais de construção e pela organização dos espaços em planta, de modo que não se dispersam nem se acrescentam planos; em fim, a silhueta do edifício acaba para ser definida por uma serie de decisões externas ao projectista, e não pelo projectista mesmo.

*“Quando projectei esse arranha-céu descobri que a composição vitruviana de encontrar a proporção para acabar o edifício è veramente uma condição temporária. Não pode ser aquela clássica porque no projecto do arranha-céu e noutros programas complexos, a altura è definida pelas normativas dos bombeiros, a planta interna è definida pelas normativas de segurança, como o numero dos elevadores e das escadas e, em fim, a proporção da largura è definida pelos engenheiros. Existem assim muitos vínculos, que o projecto torna-se uma questão mecânica.”*⁵⁴

No lembrar a vicissitude, ESM não parece esconder a própria desilusão e amargura; na realidade tais paixões são o preludio e o estímulo ao nascimento do projecto.

O resultado do dimensionamento das primeiras soluções projectuais não o satisfaz muito e, cociente de não poder fugir das limitações burocráticas e legislativas, dedica-se ao estudo dum estratagema, que possa mascarar o pelo menos mitigar o aspecto desproporcionado e pouco harmonioso do objecto.

Pensa portanto que para obter uma imagem diferente, o edifício tinha que ser abstracto. Dessa primeira sugestão nasce a ideia de assimilar a imagem do alçado aquela duma grelha, para ter maior flexibilidade e não conseguir na percepção da janela, que representa aqui o metro através do qual dar proporção à sala.

Decide assim de usar uma grelha abstracta.

*“Quando uma coisa è abstracta e portanto não há elementos de reconhecimento que dão a proporção, pode-se reduzir e mudar a dimensão sem que o elemento perda a própria identidade. Quando não è abstracta, mas real, torna-se ridícula: não se pode engrandecer uma criança, ou tornar menor um homem porque não são abstractos; existe de facto o conhecimento da identidade do que è um homem e do que è uma criança.”*⁵⁵

53 AA.VV., “Eduardo Souto de Moura. Obra reciente”, TC Cuadernos, Valência, 2004, pag. 230.

54 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), “Conversazione con Eduardo Souto de Moura” a cura de G. Redaelli, em “I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi”, 2001, pag. 217.

55 Idem.

Nessa passagem é decisivo o uso da analogia. Uma vez estabelecida a regra de base, por meio da qual resolver o inconveniente proporcional do edifício, trata-se de individuar a solução formal dessa numa das formas conhecidas, experimentadas pelo projectista: pouco importa que sejam reais o fruto da imaginação, geométricas ou orgânicas, o que conta é a transfiguração delas através dum processo de abstracção, levando-as, analogicamente, a relacionar-se com o projecto.

Em tal circunstância, ESM recupera uma imagem lampo, um flash, que havia acompanhado o seu momento de frustração.

“É possível que a arquitectura das torres tinha sempre sido assim, uma espécie de estilo ‘big mac’?”⁵⁶

A imagem de projecto aproxima-se portanto aquela de um gigantesco sandes, construído por estratos, e mesmo no seu ser estratificado está a sua disponibilidade e potencialidade, qual material pesquisável da experimentação criativa e arquitectónica.

Ao primeiro lampo encostam-se, depois, outras sugestões, outras imagens, a criar um registo, a definir uma linguagem, que será utilizada na definição e resolução do projecto.

“Achei que o edifício devia ser o resultado duma sobreposição de plantas, uma sobreposição de planos que sugeria a imagem de coisas empilhadas, que rendia possível a distorção de escala, de modo que não se pudesse saber se cada elemento sobreposto correspondia a um ou dois níveis.”⁵⁷

A tripartição clássica em base-fuste-capitel resulta inapropriada, assim como a maneira clássica de relacionar-se com o terreno, ou o desenho das aberturas e da fechadura do edifício: tudo de facto depende de uma regra externa a tudo isso, estabelecida antecipadamente.

Combinando todos esses factores, a solução que sai fora é a disposição de dois volumes próximos, mas de escala diferente, posados sobre uma plataforma, uma espécie de pódio de sabor miesiano: um primeiro edifício, baixo, em banda continua, é destinado a uma galeria comercial e, na intenção do autor, aproxima-se ao anonimato da envolvente; um segundo, a torre, mais afastado em relação à rua, a constituir uma outra referencia à arquitectura de Mies, o Seagram Building de Nova York, eleva-se da plataforma, ‘esperando’ as outras arquitecturas que vão segui-la.

Um aspecto parece ainda não resolvido, o seja a percepção unitária da intervenção, a relação que liga os dois volumes distintos, dando uma leitura convincente e cativante do conjunto; aspecto, esse ultimo, que leva ESM a repensar o projecto apesar do inicio da construção, e a resolve-lo definitivamente, com uma ideia brilhante.

Chega à conclusão que o edifício baixo deve ser o outro deitado no chão: numa arquitectura desse tipo, de facto, fortemente abstracta, que tem a própria origem numa malha, num processo mecânico de sobreposição, a única coisa que pode dar-lhe um carácter unitário e identificativo é a leitura, nos dois corpos distintos, do mesmo detalhe, do mesmo elemento constitutivo.

Na torre Burgo portanto, a invenção dum detalhe e a sua extensão ao alçado inteiro, constitui uma chave de leitura resolutive do projecto, o fator da textura isomorfa que está atrás, que compõe-se segundo um mecanismo de montagem duma componente simples, ao interior dum esquema formal que privilegia as formas

56 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor) em “Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti”, a cura de L. Peretti, Milão, 1998, pag. 123.

57 AA.VV., “Eduardo Souto de Moura. Obra reciente”, TC Cuadernos, Valência, 2004, pag. 230.

puras e um elevado grão de abstracção nas relações coma realidade urbana; relações, essas, muitas vezes sustentadas por leves nexos a elementos o caracteres das arquitecturas a volta, mas transfigurados pelas reiterações nas inteiras superfícies dos alçados ou pelo uso inusual dos mesmos elementos.

Trata-se preferivelmente de elementos tecnológicos (ou pelo menos com um aspecto técnico marcado) usados directamente na conformação deles de produto industrial, sem sinais de manipulação artesanal, aos quais Souto de Moura entrega o papel de relacionar a composição à escala gigante do edifício, com a escala dimensional do homem.

A escolha condicionante do uso dum único detalhe, embora seja invertido nos dois edifícios, responde positivamente à restituição auspiciada duma imagem unitária da intervenção, e reflecte a vontade do arquitecto de utilizar em qualquer maneira a arbitrariedade que existe hoje no campo arquitectónico.

È de facto através desse carácter arbitrário que ESM consegue criar um objecto baseado quase exclusivamente na transfiguração duma forma conhecida numa intervenção a uma escala mais extensa, num processo que usa a analogia como o próprio ponto de força.

“Eu uso muitíssimo a analogia. Tenho alguns temas que uso no mobiliário e ao mesmo tempo na arquitectura, como fazia Rossi trabalhando sobre o tema das escalas.

Num texto sustenho que uma mesa é como uma casa, que no fundo è uma maqueta grande duma casa pequena. Estas relações e essa maneira de pensar o mobiliário e a arquitectura penso derivam da influência de Rossi.

*Por exemplo, a maqueta enorme dum arranha-céu por um banco tornou-se um móvel-bar para minha casa, para alojar copos e pratos.”*⁵⁸

⁵⁸ E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), “Conversazione con Eduardo Souto de Moura” a cura de G. Redaelli, em “I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi”, 2001, pag. 216.

A relação entre a Arte e a Arquitectura segundo Rogers e Moretti

No século passado, e em particular na segunda metade, o debate a volta das relações entre a arte e a arquitectura voltava a apaixonar uma geração de projectista, que começava a considerar os limites da visão funcionalista.

A Itália encontrava-se ao centro desse debate, porque aí confrontavam-se algumas das figuras mais carismáticas da época, muito empenhadas na construção duma alternativa à atitude modernista. Entre essas, destacava-se o nome dum arquitecto romano, Luigi Moretti, muito activo no fronte pratico Profissional, assim como naquilo teórico, da definição da disciplina arquitectónica.

Inserindo-se na disputa que já apaixonava o publico italiano e milanês em particular, cativado pelos artigos de Ernesto Nathan Rogers sobre as paginas de Domus, Moretti, com um olhar culto e académico, abordava a questão partindo da teoria, da tradição antiga, nunca esquecida nos ambientes italianos.

A ocasião da elaboração dum artigo sobre o tema das 'Transfigurações de estruturas murarias' tornou-se o pretexto para restabelecer as relações entre a arquitectura e a pintura, e em maneira mais alargada a arte em geral.

É aqui que, nas primeiras palavras, Moretti definia a arquitectura como uma arte eminentemente abstracta, componente da terna aristotélica das artes não representativas, não simples copia da natureza, mas construção ideal e abstracta sobre materiais elementares concretos.

Para argumentar tal tese, reconstruía portanto um percurso lógico e intelectual, que da antiguidade nos acompanhava até a contemporaneidade.

"Gli antichi in architettura, e gli italiani in ispecie, parlavano e discettevano esclusivamente di forma e di rapporti formali che nel loro linguaggio erano poi proporzioni."

L'architettura antica concepì quasi sempre la struttura tettonica tras-figurata in un mondo di forze e di atmosfere ideali, ove confluivano, determinandolo, tutte le possibilità e spinte espressive di una civiltà.

Questa trasfigurazione non aveva di inderogabile che l'essere consona all'esigenze del mondo fisico ambientale e di una enumerata funzionalità dell'edificio; esaurite le quali essa partiva libera per gli incanti sconfinati dell'animo e della cultura che la disegnavano. Cioè la forma transitava accuratamente nel razionale concreto della tecnica e della utilitas, per giungere nel razionale puramente astratto, che era ed è il suo regno, e in esso trasfigurarsi.

*In tale senso ogni architettura è una trans-forma o trasfigurazione.*⁵⁹

Para Moretti a arquitectura devia portanto exaurir as questões concretas e praticas para depois transfigurar-se, mudar de forma, o se calhar assumir aquela forma que, fruto da abstracção, respondia em maneira exaustiva também as exigências emotivas do homem, aos sentimentos dele.

O processo criativo não pode prescindir dessa passagem, e provavelmente é através dessa operação que uma arquitectura distingue-se das outras, na sua solução criativa; e sempre observando essa operação reconhecemos a grandeza e a insuperabilidade da arquitectura antiga, modelo e referencia ainda não superada.

"Il processo creativo (e il suo prodotto) era unitario e continuo, rifluente e inscindibile. Le trasfigurazioni sono

59 L. Moretti, "Trasfigurazioni di strutture murarie", publicado em Spazio n°4, 1951, pag. 6-7.

pertanto come operazioni sulla struttura tettonica e utilitaria.

Di queste operazioni le più interessanti appaiono allo spirito moderno quelle che raggiungono con mezzi minimi le trasfigurazioni più acute ed emotive. C'interessano come indice di freschezza, di violenza, di carica creativa. Per questo i greci ci stupiranno sempre, e certa architettura romanica dovrebbe esserci specchio di paragone insuperabile."⁶⁰

Moretti portanto explica a centralidade do acto artístico no processo projectual concentrando a atenção sobre o passado, relendo com um olho moderno a arquitectura do passado.

Ao mesmo tempo em Milão Ernesto Nathan Rogers, já director dalgumas prestigiosas revistas de arquitectura e professor no Politécnico de Milão, fazia uma operação parecida, tornando-se fautor dalgumas importantes reflexões sobre o tema, que traduziram-se numa serie de artigos e encontros.

Entre esses acho muito interessante, especialmente se lido em chave soutoniana, o artigo publicado em Domus, fruto do encontro com Alvar Aalto, no qual o maestro finlandês revela a analogia entre a arte e a arquitectura, não formal mas inserido no mesmo ponto de partida, certamente abstracto, em acordo com Moretti, e sempre mais influenciado pelas cognições e pelos sentimentos acumulados em precedência pelo individuo; ponto de vista que lembra-me muito aquilo de Rossi quando admitia:

*"Per quanto io ritenga l'architettura un fatto positivo, un argomento concreto – diceva Rossi in uno scritto – penso alla fine che ci scontriamo contro qualcosa che non può essere del tutto razionalizzato, qualcosa che è in gran parte l'elemento soggettivo."*⁶¹

Nessa asserção reconhece-se a novidade da concepção rossiana, no afastar a disciplina arquitectónica da área das ciências certas, e do mero calculo quantitativo e matemático, para reafirmar a forte componente artística, sem a qual a arquitectura não pode manifestar-se.

60 L. Moretti, "Trasfigurazioni di strutture murarie", publicado em Spazio nº4, 1951, pag. 6-7.

61 A. Rossi, "Architettura per i musei", citado em "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", pag. 324.

A arquitectura e a arte concreta na teoria de Alvar Aalto

O contributo de Alvar Aalto tem, para mim, uma importância particular, espécie se relacionado com quanto se dirá sucessivamente em relação ao método adoptado e descrito pelo ESM.

No 1947 Ernesto Nathan Rogers, na altura director da revista Domus, convida Aalto a uma reflexão sobre a relação entre a arquitectura e a arte abstracta: o maestro finlandês, em quanto 'homem de ofício' e não só teórico da arquitectura, aprofunda a relação entre o projecto e o lado artístico numa maneira mais muito significativa daquela dos artigos precedentes.

Num desses artigos, 'A arquitectura e a arte concreta' publicado em Domus⁶², o tema é abordado e argumentado pelo Alvar Aalto com uma simplicidade e um requinte fora do comum, testemunhando a sua estatura intelectual.

Achei portanto irrenunciável citar aqui um passo interessante.

"Si è sempre discusso intorno ai sacri rapporti tra l'architettura e le belle arti, e si è espresso il desiderio di risuscitarli. Desiderio il più delle volte manifestato da una maggior richiesta di pittura e di scultura per le nuove costruzioni, o da una collaborazione organizzata tra gli adepti dei tre generi d'arte – architettura, scultura e pittura..."

Non sono affatto un nemico della parola d'ordine: più pittura nell'architettura, ciò nonostante non posso non sottolineare che il problema è molto più complesso. La questione dei 'rapporti dell'architettura con la moderna arte concreta' che è stata sollevata dal direttore di Domus, architetto Rogers, mi sembra che potrebbe pervenire, seguendo questa stessa linea, a una soluzione più certa e durevole..."

Innanzitutto si può dire che le forme d'arte concreta hanno dato un forte impulso all'architettura moderna, certo in modo indiretto ma che non può essere confutato. Tali impulsi si sono tra loro influenzati, e l'architettura per parte sua ha dato altri impulsi all'arte concreta, venendo così a formarsi un aiuto reciproco. Così infatti doveva essere, ed è già un bel risultato.

Quando mi accingo a risolvere un problema di architettura, mi trovo senza eccezione arrestato nel mio lavoro dall'idea della realizzazione – si tratta di una specie di coraggio delle tre del mattino dovuto probabilmente alle difficoltà causate dal peso dei differenti elementi all'atto della loro realizzazione architettonica.

Le esigenze sociali, tecniche, umane ed economiche che si presentano spalla a spalla con i fattori psicologici concernenti ogni individuo e ogni gruppo, i loro ritmi e il colloquio interiore, tutto ciò è una matassa che non può essere sbrogliata in modo razionale.

Ne deriva una complicazione che impedisce all'idea madre di prendere forma. In casi simili io agisco in modo completamente irriflessivo; dimentico per un istante il viluppo dei problemi, li caccio dalla memoria e mi occupo di qualcosa che posso chiamare arte astratta.

Disegno, lasciandomi interamente guidare dall'istinto e, all'improvviso, l'idea madre nasce, un punto di partenza che riunisce i differenti sopracitati elementi, spesso contraddittori, e li mette in armonia.

Disegnando la biblioteca della città di Wiipuri, mi trovai impegnato in disegni infantili che rappresentavano una montagna immaginaria con differenti forme sui versanti e numerosi soli in una superstruttura celeste...In sé i

disegni non avevano nulla a che vedere con l'architettura, ma di qui nacque la combinazione di piani e di sezioni di cui saprei difficilmente descrivere l'intima connessione, e che divennero l'idea principale quando creai la biblioteca...

L'esempio qui citato non ha nulla a che fare con la qualità del risultato finale. Se ho menzionato il procedimento, l'ho fatto per illustrare la genesi del mio convincimento personale – reputo che ai loro inizi l'architettura e le altre arti hanno avuto il medesimo punto di partenza –; punto di partenza che certamente è astratto ma al tempo stesso influenzato da tutte le cognizioni e i sentimenti da noi accumulati.

Sotto un certo punto di vista, l'architettura e i suoi dettagli sono della biologia. Si potrebbe paragonare l'architettura a un salmone adulto.

Esso non nasce adulto e neppure nel mare dove nuota, ma lontano, dove i fiumi si restringono in torrenti e in rivoli d'acqua tra i monti, sotto le prime gocce d'acqua che scolano dai ghiacciai (simile in ciò ai primi impulsi dell'architettura) così lontano dalla vita pratica come possono essere gli impulsi iniziali dei sentimenti e della vita istintiva dell'uomo, della lotta giornaliera che ci lega gli uni agli altri. E ce ne occorre del tempo perché le minuscole uova di pesce diventino poco a poco salmoni adulti, così tutto che nasce dallo spirito dell'uomo esige del tempo per il suo sviluppo. E all'architettura occorre più tempo che a qualsiasi altra cosa.

Per fare un esempio, posso dirvi che ho fatto personalmente l'esperienza di come un gioco, in apparenza vano e inutile, mi ha dieci e più anni dopo, con la sua forma, fornito la chiave di una serie di forme pratiche dal punto di vista architettonico.

La costruzione, in questo caso l'intelligenza, la ragione o come la si voglia chiamare, non è che un tutto unico con la creazione; la sua parte nella creazione è talvolta più importante, talvolta meno. Qui, dal profondo, entrano in gioco sentimenti indefinibili.

Ma mi sembra che si sia arrivati ad un alto grado di sviluppo se si tiene conto del punto raggiunto dall'arte moderna, là dove l'uomo ha potuto ricevere impressioni positive, unicamente con l'aiuto di questa cosa indefinibile che si chiama il sentimento.

Mi sembra che stiamo costruendo un'unità dell'arte che ha radici più profonde della riunione superficiale dei diversi generi d'arte, che ha come punto di partenza lo status nascendi."

Atribui portanto ao acto criativo, ponto de partida do processo projectual, uma forte componente artística, emocional; negando tal ponto de partida, claramente, é mais difícil reconhecer a arte no projecto arquitectónico, mas provavelmente nessa negação está uma renúncia a fazer arquitectura, a favor duma coisa que, embora semelhante à arquitectura, seja essa técnica ou construção, mantém bem pouco em comum com aquela.

Nessa posição se reconhecerá, seguindo Aalto e Rogers, também Aldo Rossi, que apesar de reconhecer a arquitectura como um facto positivo, um argumento concreto, não poderá evitar de fazer as contas com uma coisa que não pode ser totalmente racionalizada, uma coisa que define como o elemento subjectivo.

O sistema de Boullée nas palavras de Aldo Rossi

Aldo Rossi, como já dito, alinhou-se à corrente de pensamento que considerava a arquitectura uma arte; afirmava por outro lado que *a arquitectura é a mais importante das artes*.⁶³

Em quanto arte, a arquitectura admite a existência de duas componentes, que confrontam-se e prevalecem ao seu interior: racional e irracional, ratio e vis poética, objectividade e subjectividade, função e emoção. No reafirmar essa dicotomia Rossi insiste sobre um aspecto em particular: a necessidade de traçar uma verdadeira teoria do projecto.

Sustém de facto que é necessário chegar a falar das próprias obras, do sonho da nossa experiência, para ser projectistas completos, e, no declarar isso, pensa a uma leitura, entre aquelas da formação que mais o influenciaram, o ensaio de Raymond Roussel *Comment j'ai écrit certains de mes livres*.

*"Questo libro è fondamentale in quanto teoria della composizione che vuole dominare tutti gli aspetti della creazione artistica. Così tutti coloro che si cimentano seriamente nell'architettura, e che progettano e pensano edifici a un tempo, dovrebbero dirci: come ho fatto certe mie architetture."*⁶⁴

Parece assim partilhar a atitude de Aalto na vontade de manifestar *uma série de reflexões que traem origem no seu trabalho criativo, sem a pretensão de possuir a imparcialidade dum teórico da arte, mas com a intenção de aportar o próprio contributo*⁶⁵, tratando ele também algumas questões relativas à arte.

Nessa maneira Rossi propõe-se de percorrer a própria experiência, com o objectivo de individuar um sistema, uma teoria geral do projecto.

A tal propósito dedicará, depois, mais que um escrito, entre os quais, para citar os mais conhecidos, 'Introdução a Boullée' e 'Arquitectura para os museus'.

E mesmo nesse ultimo escrito declara:

*"In alcune epoche, come la nostra, si sente l'esigenza di stabilire una teoria considerata soprattutto come fondamento del fare, come un inizio di certezza per quello che stiamo compiendo. So che da molti non si vuole una teoria: parte del movimento moderno ha affermato che la teoria era superata dal metodo e che la stessa architettura moderna era il metodo."*⁶⁶

A referencia é, em particular, a Gropius e à filosofia sobre a qual fundava-se o Bauhaus dele: a recusa categórica da tradição, do Passado, levado ao culmine máximo através da abolição dos cursos de Historia na formação académica, reconhecendo em vez no método o único interesse da disciplina arquitectónica.

63 "...l'architettura è la più importante delle arti e delle scienze perché il suo ciclo è naturale come il ciclo dell'uomo, ma è quanto resta dell'uomo" A. Rossi, "Introduzione a Boullée", citado em "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", 1978, pag. 360.

64 A. Rossi, "Architettura per i musei", citado em "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", 1978, pag. 325.

65 A. Aalto, "Architettura e arte concreta", citado em "Domus", n. 223-224-225, Milão, 1947, pag. 103

66 A. Rossi, "Architettura per i musei", citado em "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", 1978, pag. 324.

Rossi sublinha toda a estreiteza dessa visão, etiquetando uma posição parecida como extremista e destrutiva, sublinhando a própria vontade no pesquisar um método construtivo.

*“Queste posizioni, compresa quella del raptus artistico, non possono essere spacciate come teorie. Io cerco – invece – di partire da premesse e questioni interne all'architettura e che riguardano il significato dell'architettura e del fare architettura. Cerco cioè di superare il più o meno dichiarato funzionalismo che percorre, a partire da Vitruvio, tutto l'iter del pensiero architettonico.”*⁶⁷

A referencia à terna vitruviana (utilitas-firmitas-venustas) é obrigatória, na definição da arquitectura como arte entre as artes e na compreensão das correntes que formaram-se progressivamente ao seu interior, filhas daquela dicotomia da qual se dizia inicialmente, as quais, em época moderna, levaram dum lado à visão funcionalista, que reconhece o primado da função, e do outro lado à corrente onde classifica-se Rossi, que reconhece no acto artístico e no percurso irracional a própria prioridade.

Estimulado por essas proposições Rossi pesquisa um sistema que respinga o funcionalismo e que permita de definir quais sejam as relações entre arquitectura e arte; encontra um ponto interessante no aprofundar o estudo dum autor iluminista, Boullée, no sistema que ele propôs em relação à composição arquitectónica, achando justo analisa-lo, para depois definir um sistema mais geral.

“Io credo che il problema autentico nell'architettura sia la costruzione di questo sistema logico, valido in sé, indipendentemente dal dissidio tra la concezione scientifica dell'architettura e l'arte; dissidio che è negato dal razionalismo convenzionale ed è accentuato dal razionalismo esaltato (a cui Boullée appartiene). Quest'ultimo, in sostanza, vuole isolare la ragione scientifica prospettando infine la sua incapacità non solo e non tanto sentimentale quanto razionale e costruire un mondo che garantisca e soddisfi i bisogni non solo logici e intellettuali dell'uomo. Anche questa architettura è all'interno del razionalismo e delle esigenze razionali solo che vuole superarle partendo dalla stessa base logica.

*Individuata l'opposizione interna in questo sistema binario di arti e di arte, di teoria e di autobiografia, alcuni artisti sono portati ad esasperarlo cercando di rompere i limiti classici tra reale e intellegibile, tra razionale e passionale. E in questo senso parlavo di un razionalismo esaltato, emozionale e metaforico. Si tratta di sapere come questa costruzione logica dell'architettura possa arrivare alla composizione e dove s'incontri con il momento personale e autobiografico.”*⁶⁸

Rossi reconhece desde o início um interesse, na teoria de Boullée, que prescinde do campo teórico, mas que tem a ver com o pratico: quer verificar a possibilidade de transmitir os princípios projectuais do racionalismo exaltado, evitando a imitação formalista; quer analisar o esqueleto de suporte ao acto projectual, sem prestar muita atenção ao resultado formal que, assim fazendo, perde de interesse.

“Per Boullée l'architettura è un'arte e le maggiori difficoltà consistono proprio nel riconoscerla come tale: l'arte costituisce l'aspetto riduttivo della architettura, ne costituisce l'autenticità. Ma quest'arte si costruisce, al pari delle altre arti, attraverso una sua tecnica; tecnica che è costituita dalla composizione architettonica.

Per la composizione architettonica sono necessari i principi del costruire?

In una certa misura certamente, ma essi non sono essenziali così come non è essenziale la distribuzione o la decorazione che sono parti dell'architettura. Bisogna avere il coraggio di cercare dei principi costitutivi che siano

67 A. Rossi, “Architettura per i musei”, citado em “Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città”, 1978, pag. 324.

68 A. Rossi, “Introduzione a Boullée”, citado em “Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città”, 1978, pag. 351.

interni all'architettura e che ne permettano una trattazione logica, una trasmissione, uno sviluppo."⁶⁹

Nessa maneira reconhece a grandeza de Boullée para ter sido capaz de por a questão com clareza, provando a superar as posições funcionalistas.

Chega então a analisar o sistema compositivo.

*"Il procedimento logico di Boullée è applicato sistematicamente in ogni opera. Possiamo distinguere: un nucleo emozionale di riferimento, la costruzione di un'immagine complessiva, l'analisi tecnica, la ricostituzione dell'opera."*⁷⁰

Considerando as primeiras duas fases como parte duma única fase inicial, que elabora a ideia no pensamento e dá-lhe suporte concreto e tangível através do desenho, podemos distinguir três momentos principais no processo de composição que Boullée propôs: a seguir essa primeira fase, de fato, individua uma segunda, uma verifica em campo técnico-prático, e uma terceira, onde volta ao acto criativo, depois de ter adquirido uma nova consciência.

Para explicar-se melhor cita como exemplo o projecto de Boullée para Biblioteca Publica.

*"All'origine del progetto vi è un punto di riferimento emozionale e che sfugge all'analisi; esso si associa al tema fin dall'inizio e crescerà con esso lungo tutta la progettazione."*⁷¹

O reconhecimento do tema, na arquitectura de Boullée e no seu processo criativo, representa uma passagem critica muito importante. Rossi diz nos como Boullée pôs a questão do carácter e do tema como decisiva; sublinha portanto uma escolha que é feita antes do projecto arquitectónico e, fazendo isso, pôs em primeiro plano o aspecto tipológico da arquitectura.

*"Accettato il tema Boullée prescinde dall'edificio della biblioteca, sia essa la biblioteca a cui si accinge a lavorare siano le biblioteche esistenti. [...] Questo primo dato emozionale si associa a una soluzione figurativa, a una forma apparentemente lontana e che non è in sé architettura."*⁷², chamando à mente a escola de Aténs de Raffaello, num processo comparável, embora as diferencias entre os dois, aquilo que havia levado Aalto a lembrar-se dos seus desenhos de criança da montanha imaginaria, no acto de projectar a biblioteca de Wiipuri.

A transposição figurativa da ideia usa, como dizia precedentemente, diferentes instrumentos de representação, que serem depois os instrumentos a caracterizar o método projectual, diferente em cada movimento e tradição arquitectónica; entre esses o esboço rápido, o desenho artístico, o desenho técnico, a maquete, a fotografia, a colagem et cetera, todos igualmente validos e compartilhados por um factor fundamental, a rapidez, qual condição necessária no processo de transposição duma ideia, de mental a material.

Trabalha-se sobre uma forma, uma abstracção, um volume; ainda não uma arquitectura.

"A questo momento della formulazione dell'opera compaiono in primo piano le questioni che possiamo chiamare tecniche; i caratteri dell'architettura, caratteri distributivi, costruttivi, stilistici, che sono nell'architettura e che

69 A. Rossi, "Introduzione a Boullée", citado em "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", 1978, pag. 353.

70 A. Rossi, "Introduzione a Boullée", citado em "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", 1978, pag. 354-356.

71 A. Rossi, "Introduzione a Boullée", citado em "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", 1978, pag. 354-356.

72 A. Rossi, "Introduzione a Boullée", citado em "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", 1978, pag. 354-356.

*Boullée ama analizzare singolarmente, scomponendoli e componendoli nello svolgere del suo sistema. [...] Cerca sempre di identificare l'opera nel tipo, di costruire un'opera esemplare. Ogni sua opera cerca così di inserirsi in un sistematica tipologica prefissata e necessaria.*⁷³

Uma vez analisadas as questões técnicas, o processo abandona novamente a fase concreta e objectiva para voltar àquela emotiva e irracional: empenha-se para dar um 'carácter' à obra que se está realizando.

*"Per Boullée mettere del carattere in un'opera significa usare tutti i mezzi propri per non farci provare altre sensazioni oltre quelle intrinseche del soggetto. [...] Il carattere è quindi la natura del soggetto; il carattere costituisce la parte evocativa, emozionale."*⁷⁴

Assim reafirma a própria distancia da abordagem académica tradicional e a própria filiação, o vontade de pertencer, ao mundo artístico.

"Accademico significa accettare una tecnica costituita, per qualsiasi arte, rinunciando all'invenzione. Ma rinunciare all'invenzione significa nel contempo rinunciare ad approfondire la soglia che divide, o è semplicemente liminare, tra esperienza personale e esperienza artistica."

*Non esiste arte che non sia autobiografica. E nell'artista il nesso è così naturale che sembra difficile individuare i due momenti (se due momenti esistono) e siamo convinti che è anche tale nesso (di esperienza umana, propria, privata ecc. che si incontra e scopre inventando la tecnica) che distingue il mondo dell'artista dall'accademico o dal formalista che non aggiunge alcuna esperienza propria."*⁷⁵

Essa ultima passagem resulta fundamental, se relacionada com o sistema de composição elaborado depois pelo Souto de Moura: trata-se dum processo criativo que há na abstracção a própria nascida, na verifica com o real o próprio desenvolvimento e na volta à abstracção o próprio objectivo ultimo; o que interessa é a emoção.

Tal processo constituirá, como veremos, o código genético do método soutoniano, embora seja enriquecido pelas influencias aportadas pelo ensino directo dos seus maestros portugueses, Távora e Siza.

73 A. Rossi, "Introduzione a Boullée", citado em "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", 1978, pag. 354-356.

74 A. Rossi, "Introduzione a Boullée", citado em "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", 1978, pag. 354-356.

75 A. Rossi, "Introduzione a Boullée", citado em "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", 1978, pag. 358.

Távora, Siza e a construção do próprio pessoal método projectual

Entre Távora, Siza e Souto de Moura há certamente muitas afinidades, como já dito da crítica, devidas às relações pessoais, constantes e duráveis nos anos que intercorreram entre eles; apesar disso, como confessa Giovanni Leoni, um entre os críticos mais conhecidos da obra dos três arquitectos portugueses, existe uma maneira segura para colher a profunda diferença na atitude de fundo que os três tem em relação à arquitectura: observar os esboços de ideação do projecto.⁷⁶

Numa entrevista a três vozes, feita no 2002, em ocasião da saída da monografia Electa sobre a obra do ESM, falam disso eles, em primeira pessoa, revelando a veracidade dessa tese. Essa é também a ocasião para Souto de Moura percorrer as etapas que marcaram a formação dele e de reconhecer as afinidades e as diversidades com os seus mestros.

Inicia por Távora.

“O ensino de Távora, na escola de Belas Artes, não tinha a ver tanto com o projecto, quanto com os princípios: o papel do projecto, a compreensão do lugar, a importância da história. O desenho não era só uma pesquisa gráfica mas um estudo das proporções. Nos alunos chegavam com os nossos desenhos feitos com determinadas regras, e uma das primeiras coisa que Távora fazia era verificar as proporções.”⁷⁷

Lembra-se de como Távora, ao longo do curso de projecto do primeiro no, onde o tema era uma casa mínima para si mesmo, observando os desenhos dos seus alunos explicava-lhe, com gestos as vezes ridículos, o que não funcionava, iniciando depois a traçar signos sobre o papel.

“Isso tens que alarga-lo, isso leva-lo para lá” dizia e traçando grandes círculos tentava a ‘ajustar’ o desenho, cercando de chegar a um bom equilíbrio dimensional.

Era um controlo da planta através das proporções, certamente diferente em relação aquilo das primeiras obras de Souto de Moura, que apresentavam um carácter mais abstracto.

O método indicado pelo Távora desenvolvia-se portanto imaginando o espaço em planta e em corte para depois rende-lo sempre mais complexo, seguindo as considerações em propósito dos possíveis movimentos do individuo no interior dum espaço.

Por essa razão necessitava de varias fases:

“...em que nos adaptamos o projecto às nossas decisões, e ocorre uma mina grossa; uma segunda em que o projecto encontrou uma sua solução e é ele a comandar, a pedir, assim que torna-se necessário um desenho mais rigoroso, feito com uma mina subtil.”⁷⁸

Nessa segunda fase, de acabamento do projecto, emerge uma outra peculiaridade do método tavoriano: a presença de diversas escalas de representação sobre o mesmo papel, desde as considerações mais gerais até

76 G. Leoni, “In cerca di una regola”, publicado em “Eduardo Souto de Moura”, monografia GG, Milão, 2003, pag. 16-35.

77 ESM (traduzido pelo autor), “Fernando Távora, Alvaro Siza, Eduardo Souto de Moura”, a cura de A. Esposito e G. Leoni, publicado em “Eduardo Souto de Moura”, monografia GG, Milão, 2003, pag. 6-15.

78 ESM (traduzido pelo autor), “Fernando Távora, Alvaro Siza, Eduardo Souto de Moura”, a cura de A. Esposito e G. Leoni, publicado em “Eduardo Souto de Moura”, monografia GG, Milão, 2003, pag. 6-15.

os aspectos construtivos e de detalhe, mas sem a vontade de traduzira arquitectura num desenho unitário que descreva-a e prefigura inteiramente, deixando muitos conteúdos do projecto a outros meios de comunicação, entre os quais também a conta verbal, muito menos utilizada pelas gerações sucessivas.

Diz Leoni em propósito:

“Si tratta di un superamento radicale delle fascinazioni formali della modernità, l’abbandono non semplicemente di un repertorio linguistico ma di un metodo di progettazione basato sulla prefigurazione...”

*La forma in Távora, non è la matrice del progetto ma rimane in fieri durante l’intero processo, progettuale e non solo...”*⁷⁹

A linguagem formal não representa o aspecto central do projecto, mas é tratado como uma componente adicional, introduzida com a atitude culta e desencantada da qual Távora é particularmente dotado, libertando-o na escolha das referencias, presas tanto da modernidade quanto da classicismo e usadas talvez com rigor filológico, talvez com irónico destaque.

Não se encontra no seu operado, portanto, aquela inquietude pelo papel branco que legitimamente prende ESM no momento de inventar uma forma ou de compor um alçado; Távora não parece haver nenhuma dificuldade no usar as formas que conhece, porque o senso do projecto dele está num outro lado, na organização do espaço e no equilíbrio das proporções.

ESM, da ‘receita’ tavoriana trai e faz própria a operação de proporcionar a peça, admitindo assim em toda sinceridade a consistência da troca, direita e privilegiada, de influencias architectónicas tida com o maestro da escola de Belas Artes:

“Dizia-se que não há uma troca directa de influencias architectónicas, mas por mim não é exactamente assim. Eu penso de ter sido influenciado directamente, provavelmente sem transposições directas, mas se, por exemplo, tenho que reabilitar um edifício antigo, é difícil não ter a referencia o Távora. Se tenho que projectar uma janela quase automaticamente penso à casa em Ofir.

Não é uma questão de linguagem o de estilo, mas de método, não imagino a janela em si, mas penso às suas proporções, à maneira na qual aparece na parede.

*O mesmo acontece-me com o Siza...”*⁸⁰

No processo siziano, aquela vontade de adesão à realidade, que levava Távora a pensar a complexidade do movimento e do tempo no desenho em planta e corte, transforma-se numa pesquisa perceptiva, preliminar ao acto architectónico, na qual a abstracção é o meio através do qual individuar o projecto, evitando de limita-lo a figuração realística.

Os esboços de Siza não são prefigurações mas uma ‘escritura automática’, pesquisas preliminares que criam os pressupostos porque, em fim, a arquitectura possa manifestar-se.

Num breve texto com um titulo sugestivo, ‘Vocação animal’, ESM explica o processo criativo do seu mentor, um

79 G. Leoni, “In cerca di una regola”, publicado em “Eduardo Souto de Moura”, monografia GG, Milão, 2003, pag. 16-35.

80 ESM (traduzido pelo autor), “Fernando Távora, Alvaro Siza, Eduardo Souto de Moura”, a cura de A. Esposito e G. Leoni, publicado em “Eduardo Souto de Moura”, monografia GG, Milão, 2003, pag. 6-15.

processo de estrutura absolutamente clássica e individual, totalmente determinado pela personalidade criativa de Siza. A descrição será tanto feliz e significativa de ser depois citada pela crítica; diz sempre Leoni:

*“Siza combina quindi la lezione tavoriana secondo cui l’architettura è un accadimento più complesso di quanto la rappresentazione possa dire, con un’attitudine assolutamente classica all’invenzione plastica, supportata da un’insaziabile ‘vocazione animale’.”*⁸¹

Souto de Moura conta que Álvaro Siza não projecta edifícios, projecta situações através das quais os edifícios podem acontecer. Os desenhos que precedem a visita ao sítio são realizados rapidamente e em diferentes situações, ao telefone, no avião, em casa de amigos, nos cafés, sobre as toalhinhas de mesa dos restaurantes e, preferivelmente, em frente da televisão. São esboços rápidos, quase automatismos, anjos sem sexo, sem lugar, animais sem anatomia e fora de escala.

Depois da visita ao sítio do projecto tornam-se flash, registo de impressões e sugestões esquisitamente pessoais.

Sucessivamente iniciam as provas com as maquetas, que ESM lembra-se sempre acontecer de domingo de manhã.

*“Álvaro Siza desenha, com uma régua, cortes, alçados e plantas de preparação às maquetas. Essas são, quase sempre, feias, brancas e instáveis. A elegância da maqueta pode perturbar e distrair. O problema é encontrar a justa escala...”*⁸²

e quando tudo parece proceder sem problemas, inventa dificuldades, cria dramas, seguindo a própria atitude a duvidar do óbvio, da solução demasiado fácil, num procedimento talvez tanto excessivo que quando a construção há início é colhida com alívio no escritório.

O edifício em construção, depois, é como uma grande maqueta em escala natural.

E no imaginar a possível posição de Siza no debate entre arte e arquitectura, ESM conclui com uma frase que sorri para o Rossi:

*“‘Arquitectura para os museus?’ Como Cézanne, Siza sustem que ‘se pinta só para os museus’. Assim se faz a Arquitectura, assim se faz a Poesia, e é aquilo que resta, assim se faz a História.”*⁸³

81 G. Leoni, “In cerca di una regola”, publicado em “Eduardo Souto de Moura”, monografia GG, Milão, 2003, pag. 16-35.

82 ESM (traduzido pelo autor), “Vocazione animale”, publicado em “Eduardo Souto de Moura”, monografia GG, 2003, pag. 60-61.

83 ESM (traduzido pelo autor), “Vocazione animale”, publicado em “Eduardo Souto de Moura”, monografia GG, 2003, pag. 60-61.

O processo criativo na obra de ESM, entre abstracção e realidade

A atitude de Souto de Moura sente a influencia, o provavelmente deveria dizer do exemplo, de ambos – Siza e Távora – acrescentando elementos pessoais.

Por alguns lados parece não aceitar a hipótese anti-moderna tavoriana dum projecto que procede sem prefigurar uma forma. Os seus primeiros esboços do projecto são perspectivais e tesos a fixar imediatamente e com extrema clareza a identidade figurativa do inteiro edifício e do seu lugar.

Trata-se duma representação bem diferente dos esboços perspectivais sizianos, prives de conotações perceptivas e da particular vontade de indagar com o desenho os pressupostos através dos quais a arquitectura possa manifestar-se, acabando para jogar a maneira dum camaleão com as diversas grafias do Moderno.

O acto de fixar uma identidade formal do edifício com a representação perspectiva não é que o início dum processo projectual, o senso do qual é a progressiva negociação da forma assim definida.⁸⁴

Souto de Moura inicia fixando mentalmente uma imagem, não para depois reconstruí-la fielmente, mas para libertar-se dessa contradizendo-a e destruindo-a, usando diferentes estratégias de natureza formal.

Uma dessas consiste no trair uma imagem matriz da arquitectura desde as referências não arquitectónicas, uma atitude inconcebível para Távora mas estranha também para Siza. No fazer isso, o arquitecto parece demandar a outros a composição da figura, não devindo decidir a forma e portanto não sendo depois obrigado a defendê-la, restando preso nessa.

Além disso, a escolha de referências extra-arquitectónicas corresponde à convenção que quanto mais a forma seja fraca como forma arquitectónica, tanto mais fácil seja a negar depois, deixando o campo à construção duma realidade.

A escolha da forma cai portanto as vezes sobre imagens de natureza escultórica, como no caso das esculturas do amado Donald Judd, ou de natureza pictórica, como naquilo das imagens de Antoni Tapies; outras vezes as referências não são nem de natureza artística, como por exemplo no caso da torre Burgo.

Mesmo nesse projecto rende-se evidente uma certa sugestão pop na assunção da realidade casual e fragmentaria como matriz figurativa da arquitectura, assim como também uma componente de jogo, de culto divertimento, o se calhar o desejo não completamente convencido de querer ser artista, hipótese em fim abandonada por auto ironia o dificuldade no sustentar a exposição pública à qual o artista não pode subtrair-se.

Apesar disso, embora a crítica seja chegada hoje a descrever plenamente a sua pessoal interpretação do acto projectual, nenhum pode descrever o seu método, diviso entre abstracção e real, melhor do que o mesmo autor em primeira pessoa.

“O meu percurso projectual inicia abstracto, fazendo alguns desenhos, alguns esboços que são uma intuição, volumes sem dimensões que servem para perceber o ‘tono’ da intervenção: se é alto o baixo, se é horizontal o vertical. Penso que exista nessa fase uma espécie de censura inconsciente nas escolhas que são feitas através desses esboços nas soluções iniciais, censura que depende da necessidade pragmática do projecto (ou, se calhar, na acepção rossiana, desde uma caracterização tipológica).

Se estou a fazer uma casa, por exemplo, não é muito natural pensar nalguns tipos de forma, que sabemos ser incompatíveis com a função do habitar. Isso significa que num nível inconsciente há uma espécie de censura-filtro: sabendo o que é uma casa e como se faz, é possível fazer algumas escolhas que estejam dentro do conceito de casa, por exemplo se deve ter um tecto plano o se é sobre pilotis, se está dentro da terra o fora, et cetera.

Esse momento representa a individuação da ideia abstracta, a pesquisa do tema. Sucessivamente, quando tinha individuado uma estrada sobre a qual continuar, realizo uma maquete e dou-me um programa, como por exemplo o numero das salas que deve ter a casa.

Depois volto uma outra vez ao processo abstracto: esqueço que estou fazendo uma casa e proponho-me de construir 'para os museus'.

Para mim esse é uma necessidade, quero dizer que gosto de chegar – sem saber se vou conseguir nisso – até um nível onde há arte dentro da arquitectura. Creio de facto que a diferença entre a arte e a construção é que essa, sozinha, acaba em si mesma, quando a arte consiste no facto que, por exemplo, projectando uma simples porta, é possível faze-la em maneira que tenha a capacidade de criar emoções a minha alma.

Esse creio seja o objectivo e a razão da arquitectura.

Se pode dizer que o processo é esse: abstracto, real e novamente abstracto. Se não se começa desde o inicio com essa ideia, com a individuação dum tema, mas começa-se a projectas pensando só onde abrir as portas ou as janelas ou onde por a escada, nunca se chegará em lado nenhum.

É necessário construir um percurso para chegar a um valor.”

Podemos sintetizar assim o método projectual soutoniano: como uma fase inicial onde o arquitecto, preso ao contexto e das condições programáticas, constrói uma espécie de abstracção da ideia que limita o projecto, à qual segue uma verificação em campo real para depois voltar à abstracção; mas, como ele admite, é verdadeiro também o contrario.

“Eu não começo a trabalhar na planta, não inicio a definir onde é a entrada, mas começo pesquisando aquilo que realmente quero fazer, o seja a ideia que sustenta o projecto”, a ideia madre de quem falava também Aalto.

“De qualquer maneira, projecto para encontra-la; creio que o projecto devia chegar aí.”⁸⁵

85 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor) em “I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi”, a cura de G. Redaelli, Milano, 2007, pag. 90

CAPÍTULO III : subjectividade e processo criativo

- . Introdução
- . O projecto do marginal de Matosinhos Sul
- . A fotografia como instrumento de projecto: os fotogramas de Gabriele Basilico
- . A Autobiografia Scientifica de Rossi

Introdução

Se no primeiro capítulo o discurso concentrava-se na Architectura da cidade, o livro que havia trazido Rossi ao sucesso e à atenção da crítica, não podia faltar um capítulo, o último, a fechar o discurso, dedicado ao escrito que tem representado a consagração do arquitecto italiano, a Autobiografia científica.

Nesse ensaio Rossi parece liberar-se do tono científico usado precedentemente, desafogando a emoção, dedicando-se à reconstrução pessoal e subjectiva do percurso feito ao longo da sua carreira de arquitecto, passando a resenhar os pontos principais que a marcaram, o melhor, aqueles que furam para ele mais significativos, imprimindo-se na sua memória.

ESM conta de ter lido o livro numa noite só, apaixonado, raptado daquela nova curva surpreendente do seu autor mais apreciado.

*“Quando lei a Autobiografia científica, apaixonei-me definitivamente à figura dele. [...] O Rossi mesmo, nesse novo livro, diz que no fundo não tudo em arquitectura è tipologia e reafirma a importância da criatividade que é feita de memórias pessoais, subjectividade, cidade análoga e outros factores não objectiváveis; conceitos que, embora fossem já presentes na Architectura da cidade eram, naquele livro, em segundo plano em comparação ao aparato ‘científico’.”*⁸⁶

Embora não consegui na tentativa de emular Souto de Moura, dedicando-me à leitura mais duma noite, partilho a admiração dele no falar desse livro, colhendo no profundo a proveniência dessa: Rossi parece realmente dar uma nova chave de leitura à sua obra e, assim fazendo, fornece-a também ao leitor para reler a própria.

O projecto para o Rossi não acaba portanto com a fase científica e analítica, mas abre à a-racionalidade, à memória pessoal do indivíduo, assim como a memória colectiva, incluindo os elementos afectivos no projecto.

Rossi diz nos que é um limite não considerar as nossas lembranças, não pesquisar as nossas sugestões e obsessões pessoais nas coisas que criamos; sugere nos pelo contrário uma releitura do projecto, concentrando a atenção sobre tudo aquilo que não é condutível ao racional, porque nisso achamos uma parte de nós e um aspecto central do acto criativo.

Por estas razões deu uma grande importância à escolha acurada do caso de estudo: gostava de encontrar uma obra que fosse única no iluminar o leitor em propósito de quanto dito; escolhi portanto o projecto da marginal de Matosinhos Sul, projecto não acabado e entre os mais desconhecidos do autor, mas no qual o pensamento do último Rossi é excepcionalmente presente.

Aqui repara-se que a nascente da qual ESM atinge no acto projectual não é só física e impessoal, signo do lugar o preexistência, mas é abstracta e subjectiva, ligada muito mais à imaginação e à memória pessoal do que ao dato adquirível através da observação do real; e para a incompreensão do público, o provavelmente para um estranho jogo do destino, a esse mundo quase onírico parece relegada, não encontrando (até agora) a possibilidade duma transposição concreta e tangível.

⁸⁶ E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), “Eduardo Souto de Moura” a cura de A. Esposito, em “d’Architettura”, 2003, pag. 188-189.

O projecto da marginal de Matosinhos Sul

Na introdução ao tema da dissertação, confessava a minha predilecção e o meu maior interesse para esse ultimo capítulo: a mesma coisa posso dizer em propósito à experiencia projectual que individuei para levantar alguns pontos sobre os quais interrogar-me e através dos quais ao fim lançar as reflexões finais.

O projecto da marginal de Matosinhos parece representar o resumo de quanto dito e escrito até agora, quase uma suma dos aspectos da arquitectura de Aldo Rossi presentes na obra de Souto de Moura, como um elemento injuntivo, o avançado estado de maturação do projectista português, instrumento que permite-lhe de reduzir a dependência linguística e formal das referencias do passado e de adquirir uma maior liberdade de expressão, no afirmar e defender a peculiaridade da própria arquitectura. A intervenção, portanto, repropõe claramente a leitura rossiana da cidade por fragmentos, a assimilação da arquitectura ao campo artístico e a vontade de emocionar o publico através da obra arquitectónica, assim como um ultimo aspecto, fundamental, o elemento pessoal e subjectivo, qual chave interpretativa do projecto; esse ultimo é tanto central na leitura do projecto de caracterizar o tono e desenhar, como reconheceremos, a imagem final.

O sitio da intervenção coloca-se numa área tornada estratégica em anos recentes e ainda agora em curso de definição, que estende-se entre as cidades de Porto e Matosinhos, zona destinada a transformar-se ulteriormente e rapidamente, assumindo sempre maior importância e centralidade em relação à cidade metropolitana do Porto.

Aqui Souto de Moura tem projectado, ao longo dos anos, quatro intervenções de diferente natureza e dimensão que agora conotam-se como uma estendida porção urbana; entre essas a primeira e mais visível é o fronte urbano de Matosinhos, uma porção da cidade que olha para o Oceano Atlântico, 'fragmento' que, mesmo para sua excepcionalidade, é investido dum importante valor simbólico: corresponde à imagem da cidade vista do lado do mar.

No projecto de Matosinhos existe, portanto, para a mesma admissão do autor, uma relação muito forte com a paisagem urbana; mas, no afirmar isso, ESM não se refere à acepção naturalística de paisagem, como seria legitimo pensar, se não se conhecesse bem a realidade de Matosinhos e se pesquisasse, entre as imagens que reconstituem as fotografias antigas, a sua conformação historia e primitiva, nesse caso industrial, que na boa verdade caracteriza-a. Mesmo a esse animo industrial parece olhar ESM, um animo que imprime na mente dele através dos diapositivos, numerosas, que faz seguindo as obras e que reunirá a formar um registo útil ao projecto; um animo que reencontra organizando o material gráfico preparando uma exposição em Matosinhos⁸⁷, revelado nos esboços do Siza e nas fotografias de Gabriele Basilico; um animo que considera precioso e que gosta de repropor qual leitmotiv da intervenção.

A vocação industrial de Matosinhos, não limitando-se às zonas interiores da cidade, estendia-se antigamente até o mar, desenhando, junto à praia, um perfil característico, apesar de ser pouco natural e universalmente apreciável, mas sincero e autentico; dando prova duma rara sensibilidade, ESM escolhe de utilizar e reinterpretar tal vocação na tentativa, corajosa, de dar-lhe um novo senso, programando a inversão do uso funcional, ao qual a zona será sujeita, sem desnaturar a substancia dessa. A porção de território sobre a qual ESM é chamado a intervir, no trato compreendido entre o cais sul do porto de Leixões e a circunvalação, é destinada de facto a tornar-se uma marginal pela população que ocupará o novo tecido residencial e, para extensão, para a cidade inteira.

87 "Uma cidade assim", exposição dos desenhos de A. Siza acompanhados pelas fotografias de G. Basilico, organizada no 1996 pela Câmara Municipal de Matosinhos.

A mesma área fazia parte do plano particular desenhado pelo Álvaro Siza na metade dos anos Noventa, no qual apagava quase inteiramente o tecido antigo, estendido e compacto, das fabricas pela conservação das sardinhas, desenvolvidas nos anos Quarenta e já há alguns anos em completo desuso, que previa de substituir com algumas intervenções intensivas de residências e terciário.

Aqui, no 1995, portanto antes que o Siza faça o plano, Souto de Moura é chamado a pensar um projecto. Pegando da paisagem do porto as próprias referências figurativas, desenha a promenade ao longo da grande praia como uma espécie dum cais para peões, uma grande plataforma precisa e muito longa, para conter também o parque de estacionamento enterrado, ocultando-o à vista, e através do qual organizar, como se fossem ‘atracadas’, as infra-estruturas de serviço, uma série de edifícios pelo desporto e o tempo livre. A aparente simplicidade desta solução cela um interessante estratagema, que enriquece ulteriormente a percepção: a plataforma, larga vinte metros e longa um quilómetro, não é plana, mas tem uma pendência (do 2%); isso significa que não é horizontal mas inclinada desde a cidade verso o alto e não verso o mar; é uma fachada horizontal.

“Gostava da ideia de ver o pavimento como fachada – explica ESM – assim, em vez de ser neutral, a plataforma dá o senso do horizonte.”⁸⁸

Apesar do truque arquitectónico, o que resulta interessante é a solução do conjunto da proposta, a vontade de intervir em coerência e continuidade com a realidade do porto confinante, presumivelmente inconciliável com o tenor da nova intervenção, reconhecendo na ambivalência uma potencialidade ulterior, que decide de desenvolver através dessa metáfora, o cais (a promenade) para atracar hipotéticas embarcações comerciais (os edifícios de apoio). É inútil dizer que para chegar a uma conclusão desse tipo, utiliza, apesar da imaginação, a memória pessoal, a própria experiência da cidade de Matosinhos.

“A relação que interessava-me estabelecer com a cidade é que esses fragmentos se colocassem nos pontos onde acabam as ruas de Matosinhos, que é construída sobre uma grelha planimétrica. Uma coisa que desde sempre gostei desta cidade é ver o porto e os barcos que criam o plano de fundo das ruas, junto aos edifícios. Entretanto que seguia umas obras, tirei muitas fotografias: cada dia mudavam os barcos ao fundo das ruas e era como se mudasse a cidade também. A relação que queria estabelecer era portanto essa.”⁸⁹

O uso da metáfora do porto reflecte-se no plano da intervenção, portanto, já numa escala mais geral: retomar a vocação industrial da antiga Matosinhos não significa só restituir simplesmente a imagem exterior coerente com essa, na banal escolha duma forma ou dum material, mas interpretar inteiramente tal espírito no desenho da intervenção, seguindo uma estratégia de conjunto. Trata-se duma escolha corajosa, porque mesmo nessa visão de conjunto se pode compreender o significado profundo desta obra; dificilmente, pelo contrário, podemos ter uma leitura satisfatória e uma avaliação positiva no admirar uma fracção parcial realizada, como infelizmente acontece hoje a quem percorre, correndo, a longa esplanada, ou quem da praia vira as costas ao mar, para apreciar o renovado perfil da cidade. É com pesar, de facto, para uma pessoa que como eu estudou e apaixonou-se ao projecto da marginal de Matosinhos, que se constata hoje a realização incompleta de tal intervenção, devida à falta, por causas ainda desconhecidas, das construções dos edifícios de serviço; o melhor, é triste registar como sejam substituídos por outras construções, que não tem nada a ver com aquelas previstas no plano originário. Na proposta de Souto de Moura, os edifícios projectados remarcam as formas de objectos da paisagem do porto, parecem prender parte do mesmo método de composição, sublinhando uma

⁸⁸ E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), “Conversazione con Eduardo Souto de Moura” a cura de G. Redaelli, em “I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi”, 2001, pag. 212.

⁸⁹ E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), “Conversazione con Eduardo Souto de Moura” a cura de G. Redaelli, em “I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi”, 2001, pag. 214.

estreita relação de escala e de sintaxe com as arquitecturas urbanas anteriores.

*“Arquitecturas de carácter industrial – como as define ESM – que são como a continuação do porto: dois cilindros de metal e um container que se tornará um restaurante. A ideia é que todos estes elementos – o muro de pedra do porto, os depósitos, os containers, o restaurante, a escola de vela – sejam elementos que estabeleçam uma certa continuidade.”*⁹⁰

Continuidade que não é difícil reconhecer, se olhamos as imagens dos três edifícios, dos cinco previstos ‘atracados’ à plataforma da marginal, que chegaram no estudo ao projecto executivo no 2002, rendendo possível agora pelo menos uma leitura crítica: o restaurante Norte, em forma de container, a discoteca com clube náutico, em forma de dupla cisterna cilíndrica, e o restaurante-guindaste no extremo Sul.

Os apresento eu também, aqui a seguir, tendo recolhido um pouco de material sobre esses; são construções em materiais efémeros, como os apostrofa Souto de Moura, de ferro e madeira, não de betão, negando qualquer relação materica com aqueles que estão de volta, mas olhando além, à cenários abstractos, reconduzíveis à memória do autor, às suas inclinações pessoais: à vista dos volumes cilíndricos e de outros objectos mecânicos é difícil não fazer referencia novamente ao nome de Aldo Rossi e à predilecção dele para o utilizo de formas da arquitectura técnica como os faros, os silos e outras ainda. O carácter desses edifícios atenderá em vão uma definição, não superando a fase do projecto: como justamente sustém Leoni⁹¹, hoje é portanto impossível dizer se seria prevalecida a estética do não-lugar periférico, a reflexão sobre o persistir das formas nos lugares ou aquela sobre a possibilidade de abandonar a arquitectura ao destino dela, porque nobremente possa jogar o papel de sucata abandonada, assimilando-se à imagem duma nave naufragada, como aquela que por muitos anos aparecia ao fundo da Avenida da Boavista, em frente do Castelo do Queijo, a imagem mais forte e desorientadora da parte oceânica da cidade.

Em fim, a experiencia projectual da marginal de Matosinhos, parcial e não concluída, permite uma ulterior leitura, destacando um aspecto que parece caracterizar uma inteira porção da sua obra mais recente: nessa, ao uso da sugestão e da memória pessoal acompanha-se a renúncia à figuração e à linguagem própria e peculiar do arquitecto, numa delegação dessas ao mundo das formas notas e à engenharia. Nesse projecto, como naqueles sucessivos onde a obra adere totalmente à imagem preconstituída de um objecto da paisagem urbana, o arquitecto parece percorrer a escolha do anonimato, de aparecer como um simples discador de formas e de objectos notos, as quais aparências não são em discussão porque pertencem à razão das coisas já consolidada.

*“Ciò che diventa discutibile, ciò che diventa operazione poetica, è la traslitterazione dal loro mondo originario alla realtà dello spazio urbano, la trasposizione di senso dall'immagine consueta al nuovo ruolo urbano.”*⁹²

Reforça-se portanto aquele espírito, que sentia-se já nos inícios da pesquisa de ESM, que tende a privilegiar os aspectos universais e partilháveis da arquitectura sobre as temáticas da personalização poética; nos últimos projectos esta tendência acentua-se, até alcançar como meta o mito da expressão anónima, a total despersonalização da linguagem, alcançada através da exaltação dos aspectos construtivos da arquitectura e da seca exactidão conceitual deles, dos quais os edifícios imaginados para a marginal de Matosinhos constituem um óptimo exemplo.

90 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), “Conversazione con Eduardo Souto de Moura” a cura de G. Redaelli, em “I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi”, 2001, pag. 213.

91 G. Leoni, “Esperimenti 1997-2002”, em “Eduardo Souto de Moura”, monografia Electa, Milano, 2003, pag. 361.

92 A. Esposito, “La costruzione e il dettaglio”, in “Eduardo Souto de Moura”, monografia Electa, Milano, 2003, pag. 50-51.

A fotografia como instrumento de projecto: os fotogramas de Gabriele Basilico

Antecipava-se, nas palavras escolhidas para dar o título ao capítulo, de querer investigar a subjectividade em relação ao processo criativo; o melhor, da intenção de descobrir como o elemento subjectivo prenda parte ao processo criativo, mesclando-se com o dato objectivo.

Escolheu-se portanto uma obra, a marginal de Matosinhos, como objecto de análise privilegiado no qual verificar tal presença: em nenhum projecto, pelo menos entre aqueles que eu tomei em consideração, Souto de Moura explicita de facto mais claramente o uso da subjectividade a construir a ideia de projecto.

Numa recente entrevista declara abertamente:

“A paisagem que ajudou-me para esse projecto foi Gabriele Basilico. Ele expôs varias fotografias de Matosinhos numa exposição mesmo em Matosinhos. Interessou-me muito a atmosfera que aparecia nos seus fotogramas de edifícios industriais abandonados, as lâmpadas de inverno, porque parecia um filme dos anos Quarenta. O projecto é portanto conseguir no recriar essa atmosfera de porto.”⁹³

A exposição em questão é aquela organizada no 1996 pela Câmara Municipal de Matosinhos, com o título “Uma cidade assim”, à qual Souto de Moura participa activamente, como curador da apresentação.

A circunstância era única porque ao ponto de vista excepcional sobre a cidade, de um arquitecto de fama internacional como Álvaro Siza, acompanhava-se a interpretação preciosa e fora do comum dum fotografo de arquitectura entre os mais famosos e universalmente apreciados, Gabriele Basilico.

Para o Siza Matosinhos representava a realidade que havia visto a sua nascida e o lugar característico da infância dele, portanto um ambiente muito familiar e ao qual o arquitecto português demonstrava-se muito aficionado.

Para o Basilico constituía um interessante campo de estudo, dessa vez para o seu carácter substancialmente industrial, preferido do fotografo como sujeito dos seus fotogramas: para essa razão, além que provavelmente para honrar o convite do Siza, Matosinhos revelava-se uma ocasião imperdível.

Mais tarde descobriremos que também para o ESM a experiencia será importante, quando encontrara-se a resumir as próprias impressões sobre a anedota num breve texto, sucessivamente publicado como “Gabriele Basilico, um fotografo arquitecto”.

Como facilmente percebe-se já do título, o aspecto do trabalho de Basilico que ESM gosta de sublinhar é a condição particular dele: o ser, antes que fotografo, arquitecto.

Em quanto tal, e não só mero espectador que não conhece a fotografia, como sustém de ser, Souto de Moura considera as fotografias do italiano como obras de arte de inegável beleza; apesar disso, o que mais o interessa não é o extremo rigor técnico que rende possível a realização dessas, quanto um aspecto diferente, “o olhar do arquitecto, a leitura dele da cidade, do território, da sua ideologia, quase tratasse-se dum projecto.”

“As fotografias de Gabriele Basilico são cortes e alçados dum projecto, em que nada daquilo que existe é subtraído, manipulado. Não há moralismos, não envia-se à utopia; há só a lúcida gravação do que existe e do

⁹³ E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), “Conversazione con Eduardo Souto de Moura” a cura de G. Redaelli, em “I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi”, 2001, pag. 214.

*que podemos fazer...”*⁹⁴

A leitura de Souto de Moura torna-se portanto o estímulo para reencontrar esse instrumento, para aprofundar as potencialidades disso, através do exemplo culto de Basilico; pesquisa que acaba para dar vida a novas interpretações, novas possíveis chaves de leitura.

As fotografias de Basilico são, por mim, como as páginas dum livro, não simples palavras: parecem contar uma história dum lugar, atentas aos detalhes que capturam a atenção típica do arquitecto mais do que do fotógrafo, reconduzíveis à linguagem do esboço mais do que da fotografia.

As fotografias dele não são flash, não são imediatas.

A construção de cada uma delas demora tempo, assim como no desenho ou na escritura: é escolhida o enquadramento melhor a colher o carácter completivo daquilo que quer imprimir na sua memória, e nesse processo actua-se subconscientemente uma selecção, entre os elementos indispensáveis à leitura dum lugar, e aqueles que são supérfluos, pelo menos na opinião de quem fotografa.

Os seus fotogramas caracterizam-se portanto para a intimidade deles, para o carácter esquisitamente subjectivo: querem contar uma percepção única do sítio, a própria do autor, e não representar em maneira simplista a realidade.

Na tentativa de reproduzir alguma delas, tomamos conta da dificuldade que existe atrás: as fotografias que saem são palavras, não contas; é só percebendo profundamente a lição dele, captando uma parte da sensibilidade que o destaca, que podemos aproximar nos a um resultado parecido.

Esse aspecto rende as suas fotografias fora do comum, assim como os esboços do Siza: a sensibilidade arquitectónica que sai da fotografia como do desenho da arquitectura. Por esta razão as fotografias de Matosinhos podem constituir o material de base para um projecto, ao ponto de substituir o real.

*“Nas fotografias de Gabriele Basilico as margens, as periferias, as transições, as sobreposições, são mais importantes dos objectos que se encontram aí. – diz Souto de Moura – O que atravessa o diafragma não é a contemplação mas o trabalho do arquitecto.”*⁹⁵

E apesar disso, ESM encontra nessas fotografias um elemento muito caro para ele, a visão russiana da cidade por fragmentos:

*“Gabriele Basilico apartem à ‘tendência’, amigo e admirador de Rossi. Regista a cidade por fragmentos, destacando-os no tempo e no espaço, fixando-os sobre o papel.”*⁹⁶

Trata-se da confirmação da carácter extraordinário do material produzido pelo Basilico como instrumento indispensável para operar sobre a cidade.

“O seu projecto em preto e branco é instrumental e útil para nos arquitectos. Embora possa aparecer contraditório, hoje que dispomos de muitos e sofisticados meios, os instrumentos acabam para ser insuficientes

94 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), “Gabriele Basilico, un fotografo architetto”, em “Eduardo Souto de Moura”, monografia Electa, Milano, 2003, pag. 262-263.

95 Idem.

96 Idem.

e as planimetrias são desactualizadas ou de difícil leitura.”

“Hoje os discursos sobre a cidade são polarizados entre o centro histórico, quando há, e a periferia rejeita. Nas imagens de Gabriele os monumentos não são imunes, o património não é ‘fetiche’ intocável, mas parte do nosso quotidiano, através dos cavos, caminhos de ferro, barcos, semáforos e carros. O que seria o Coliseu sem uma Volkswagen com a escrita Roma na matrícula?

Hoje as periferias, assim criticadas e abandonadas pelos políticos, devem ser o nosso laboratório. Gabriele Basilico nos demonstra que aí encontramos as tensões, as sobreposições, os vazios, a persistência dos tipos, o efémero abandonado, as contaminações do novo com o antigo, do grande com o pequeno, os saltos de escala. É aí que podemos construir um ‘dicionário visual’ de alargamentos, repetições, de demolições, de resíduos, já acontecidos o que puderem acontecer. O discurso de Gabriele sobre a cidade não é feito de lamentos e de desânimos, mas de ‘inquietação’.”⁹⁷

A veracidade de tal declaração é fácil de verificar, basta relacionar os fotogramas do italiano aos esboços do português, e depois encosta-los a uma imagem da situação actual.

Sem estes fotogramas não podemos perceber onde nasce o projecto de ESM, não podemos colher a sua profundidade, tesa mais uma vez à conservação do carácter originário do lugar, em relação ao qual parece que quer dizer:

“O que seria Matosinhos sem o seu animo industrial?”

97 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), “Gabriele Basilico, un fotografo architetto”, em “Eduardo Souto de Moura”, monografia Electa, Milano, 2003, pag. 262-263.

A Autobiografia científica de Rossi

“...isso o rendia por mim ainda mais cativante: havia percebido que em frente à decadência do Movimento Moderno devia-se voltar à História, à Cidade, e depois de compreender a falibilidade do próprio método, ofereceu outras aberturas que adquiriam o elemento pessoal no interior do processo projectual.

Na Autobiografia científica, em senso geral, ele renega o que havia afirmado em precedência, nega à tipologia um valor ontológico e define a subjectividade como um dos caracteres objectivos do projecto.”⁹⁸

O ultimo ensaio de Rossi apresenta-se como o testemunho mais claro da assimilação do elemento pessoal no projecto arquitectónico: é uma autobiografia dos projectos que confunde-se àquela pessoal do autor, numa mescla de lembranças, lugares, fragmentos de objectos, formas, leituras, olhadas, citações de textos amados, dos quais dá-se notícia não ordenadamente, mas conservando a ‘discreta desordem’ na qual se encontram e à qual o autor parece aficionado.

Rossi percorre algumas das experiencias mais significativas da sua carreira tentando de não omitir nenhum aspecto, seja técnico o autobiográfico, seguro que não exista uma grande diferença entre as duas coisas, a anotação pessoal e a descrição; o melhor, na reconstrução desse percurso, intelectual e mental, de tal sistema de correspondências, como as chama citando Baudelaire, reconhece o interesse desta operação, no gosto de cada artista autentico no refazer, para apreciar as pequenas alterações.

“...como quando tiram uma segunda vez a mesma fotografia, porque nenhuma técnica perfeita tirará as mudanças do objectivo e da luz, e em fim também porque será um objecto diferente. Certo, um objecto diferente.”⁹⁹

Essa é a autobiografia que nas paginas do seu livro gostaria de contar, uma autobiografia que passa através do abandono da arquitectura, que é um instrumento, um meio, não o objectivo.

Em quanto instrumento, a arquitectura deve caracterizar-se pouco, o tanto que serve à fantasia ou à acção; e para ser grande deve ser esquecida, deixando a cena às lembranças que nascem duma imagem de referencia.

“Podia indiferentemente titular esse livro Esquecer a arquitectura porque posso falar duma escola, dum cemitério, dum teatro, mas é mais preciso dizer a vida, a morte, a imaginação.”¹⁰⁰

Rossi declara portanto de querer esquecer a arquitectura, para concentrar-se sobre a memoria e sobre o significado original que está á base da sua teoria da arquitectura, da sua poética: conta nos da assimilação do projecto dum conjunto escolástico à imagem da vida, da felicidade, à fotografia tanto cara de duas crianças sobre uma escala em baixo dum grande relógio, a casa da vida que contrapõe-se à casa da morte, do cemitério de Modena, das fotografias amarelas e dos flores de cera.

Certamente a referencia mais directa à qual refere-se no construir esse processo psicológico é a Autobiografia científica de Max Planck, da qual fala nas primeiras paginas do ensaio, lembrando uma das anedotas que nessa se mesclam aos princípios físicos, como na mente do autor, seguindo conexões pessoais e não totalmente racionais.

98 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), “Eduardo Souto de Moura” a cura de A. Esposito, “d’Architettura”, 2003, pag. 189.

99 A. Rossi (traduzido pelo autor), “L’Autobiografia scientifica”, Parma, 1990, pag. 98.

100 Idem.

No acto de enumerar as conexões às quais é irracionalmente sujeito e que condicionam o seu operado, Rossi toma consciência do aspecto fragmentário e repetitivo que as caracterizam: alguns elementos repetem-se com constância até tornar-se quase omnipresentes.

A repetição parece uma característica fundamental da sua psicologia, delineando portanto um percurso de educação formal, que desde uma observação das coisas passa à memória das coisas, na construção de um dicionário da própria linguagem, um ‘ervário’ onde recolher os fragmentos, no qual a mente possa atingir para dar vida as construções lógicas mais disparadas e surpreendentes.

Os fragmentos, depois, repetem-se, mudam de sítio desde uma composição à outra, desaparecem dum lado e aparecem do outro, construindo sempre na nossa frente um desenho diferente, que lembra nos outras coisas, que instaura outras ligações; a enumeração, entre a imaginação e a memória, não é neutral, insiste sobre alguns objectos, sobre algumas referencias particulares; chega assim à repetição de um fragmento, à colagem, à leve alteração, através da qual possa acontecer o imprevisto, a emoção.

“...nada pode ser mais imprevisto de um mecanismo repetitivo. E nenhum mecanismo parece mais repetitivo das questões tipológicas da casa, das construções civis, do teatro.”¹⁰¹

A natureza fragmentária, que Rossi diz de amar, caracteriza a sua leitura da cidade contemporânea: um acampamento de vivos e de mortos onde alguns elementos ficam como sinais, símbolos, avisos; uma beleza da admirar com um olho arqueológico, feita de ruínas também, de sedimentos, de sobreposições, assim como havia iniciado a fazer com o primeiro livro dele, a *Arquitectura da cidade*, beleza da qual reconhece a confirmação na imagem de Nova York, que representa em alguns desenhos com o título emblemático: *Fragmentos*.

O projecto de Rossi persegue portanto estes fragmentos, numa trama de nexos lógicos e ilógicos, de lembranças, de imagens que se repetem, sabendo que ao fim deverá definir-se numa ou na outra solução.

Assim, no projectar a casa do estudante de Chieti, enumera mentalmente uma serie infinita de analogias, desde as cabanas da Elba, as construções temporárias da feira de Sevilha, desde as lembranças do verão às *Impression d’Afrique* de Roussel, desde as casa inumeráveis dos subúrbios da América do Sul às casas dos frades da Certosa de Pavia, chegando, em fim, a utilizar o conjunto dessa experiencias, que voltavam nos anos nas sua observações e nos desenhos, para um projecto.

“Sempre pensei que cada acção tinha que ter alguma coisa escondida e isso não tem a ver só com a relação entre as pessoas e as coisas, mas também com a fantasia. É difícil pensar sem alguma obsessão; é impossível criar alguma coisa fantástica sem uma base rígida, incontroversa e repetitiva.”¹⁰²

Esta passagem, em particular, acho tinha sido iluminante para mim.

Nas arquitecturas de Rossi, assim como em muitos dos seus desenhos, uma das coisas que eu na conseguia explicar-me, e inevitavelmente a apreciar, era a insistência sobre algumas formas, sobre alguns elementos arquitectónicos, o simplesmente sobre alguns objectos.

Não era nova a obsessão dele para a coluna de Filarete, que sustenha encontrar em cada sua observação e considerar um fragmento possível de milhares de outras construções; mas ainda mais aquela das bandeirinhas de ferro destinadas a invadir os seus desenhos, que eu descobria provir da leitura de uma poesia de Holderlin,

101 A. Rossi (traduzido pelo autor), “L’Autobiografia scientifica”, Parma, 1990, pag. 34.

102 A. Rossi (traduzido pelo autor), “L’Autobiografia scientifica”, Parma, 1990, pag. 40.

tradução na psique do autor do 'chiar' descrito pelo poeta.

Nesse aspecto achei genial Rossi: no prefigurar-se formas nunca desenhadas e fazer dessas, sem saber a motivação, uma própria fixação, o objecto da própria continua e repetitiva atenção; no declarar que um projecto não construído, como aquilo de Colmar, seja penetrado nos seus pensamentos como uma nascente segreda.

Posso dizer de ter provado uma emoção parecida quando o professor de projecto no primeiro ano ao Politécnico de Milão pedia-me o motivo da minha obsessão para o preto e branco, testemunhada da minha ultima ideia, de encostar uma parede preta a uma branca, a criar um contraste que emocionava-me e satisfazia-me, mas do qual pouco sabia explicar com as palavras: tomava assim consciência duma parte irracional de mim, que entrava em jogo no projecto como nascente segreda, mas à qual não podia renunciar para reconhecer-me na minha criação.

Só agora compreendo a paixão de Souto de Moura para a lição dele, aquela gratidão que permite-lhe de dizer com pesar que os rossianos destruíram Aldo Rossi e forneceram uma imagem morta dele, em decomposição, pensando que bastasse encher um projecto de bandeirinhas, colunas ou janelas quadradas para perceber a sua mensagem e tornar-se portadores dessa. De tal maneira transformavam em vez a forma em formula, contradizendo a vontade rossiana, expressa mais duma vez, de não fornecer modelos mas alargamentos do saber; é sempre ESM que diz:

*"O problema é que Rossi baseava a própria arquitectura sobre a leitura em chave dum livro genial como a Autobiografia científica, portanto quem adería às ideias expressas naquele livro havia de usar a própria autobiografia, não aquela de Rossi."*¹⁰³

É para todas essas razões, para ter compreendido e partilhado as teorias, para ser-me reconhecido e apaixonado à sua figura intelectual, através dos seus escritos, dos seus desenhos e da leitura de quanto dele dizia um dos meus mestros, e para não repetir o erro que foi feito no passado, que penso que a única justa conclusão, coerentemente com quanto escrito até agora, deve ser autobiográfica, deve chegar a dizer o projectista que quero ser, levando-me a escrever a biografia duma minha arquitectura.

Conclusões: como nascem algumas minhas arquitecturas

É por coerência, portanto, e para testemunhar a minha profunda compreensão da reflexão rossiana que decido agora, através dessas ultimas palavras, de concluir autobiograficamente; achei cativante a ideia de jogar reinterpretando as palavras de Russels, que Rossi citava num celebre passo da sua Autobiografia, e de dedicar então a conclusão da dissertação à uma conta pessoal, titulando ironicamente ‘como nascem algumas minhas arquitecturas’.

A escolha caiu sobre uma experiencia muito recente, na qual encontrei-me envolvido ultimamente e que pareceu-me surgir de propósito, permitindo-me de verificar se o que me apaixonava das palavras e dos projectos dos dois architectos amados, havia depois uma correspondência no caso pratico, no desenvolvimento da minha actividade projectual.

Tive a ocasião de fazer isso no Março desse ano (2011), quando me foi pedido de ocupar-me da reconversão de um refugio alpino nas Alpes Ocidentais, do qual um meu familiar é gerente desde muito tempo.

Aceitei desde o inicio com muito prazer a proposta, reconhecendo a circunstância feliz na qual involuntariamente me encontrava.

O sitio em questão, Chamois, uma pequena aldeia situado em cota, sobre um planalto desde o qual é possível admirar o monte Cervino, constituía já em si uma excepção pelas suas características ambientais: uma vista panorâmica de extraordinária beleza, à qual unia-se o facto de ser alcançável só através dum teleférico, impossibilitando o utilizo de meios motorizados e transformando portanto esse lugar num paraíso natural.

E alem disso, a estrutura turística pela qual pedia-se a reabilitação deslocava-se bem longe do centro urbano, numa situação ainda mais privilegiada por isolamento e contacto com a natureza.

Tudo isso concorria a convencer-me da bondade da experiencia e a por em segundo plano os temores do jovem projectista à primeira concreta aventura projectual.

Iniciei portanto a esboçar formas na minha mente e no papel, tentando de pensar naquilo que haveria de ter em consideração: os sinais do lugar, a topografia, as preexistências ambientais, os percursos principais; a amenidade do sitio pode ser um importante estimulo, ma certamente numa fase constitui uma causa de grande preocupação; e depois as questões mais praticas, as vistas que interessava-me preservar, as volumetrias máximas, a tipologia arquitectónica, o desenho dos tectos, o material que teria gostado de utilizar.

O temor mais grande era o de não satisfazer as minhas exigências, de não alcançar com o desenho uma coisa que eu pudesse chamar conscienciosamente ‘arquitectura’; assim iniciava a interrogar os meus amigos architectos, introduzindo-os ao projecto e explicando as ideias que com o tempo surgiam na minha cabeça, porque pudessem avalia-las com um olho externo e critico; e também se cobrava o sucesso e os elogios, que substancialmente incentivava-me a perseguir aquela estrada, parava-me e fazia alguns passos atrás, pensando que assim não funcionava, que faltava alguma coisa.

No entretanto, para alentar o tio comitente, enviava-lhe sistematicamente as considerações as quais chegava e os desenhos, porque não tivesse duvidas sobre o meu empenho.

Numa das respostas dele, havia em anexo um artigo que narrava dum albergue construído nas arvores, onde cada quarto aparecia uma casa de madeira como aquela que os meninos sonham de realizar entre as frondes, qual lugar próprio de jogo.

A coisa parecia-me tremendamente kitsch; repetia entre mim que nunca podia projectar uma intervenção desse género, abstraía do meu sentimento de arquitectura, do meu bom gosto; e repensava a Rossi, as suas Cabine dell'Elba, imaginando como se seria comportado em tal circunstância: teria provavelmente feito um desenho no qual reutilizar uma forma conhecida, aplicando-a ao caso concreto, dizia-me.

E pelo contrario lembrai-me as suas palavras, quando dizia da necessidade de esquecer a arquitectura, de caracteriza-la pouco, o que basta à acção ou a fantasia, deixando depois a cena as lembranças.

Repensava então à minha experiencia daquele lugar conhecido e ligado à minha infância, onde eu havia passado as vezes as férias no inverno, para desfrutar o posicionamento feliz, no meio das pistas de esqui, ou onde havia construído de primavera, quando era puto, uma casinha nas arvores, junto ao meu pai, vivendo a construção mesma como um jogo.

Eram lembranças ofuscadas, que eu pensava de mesclar à imaginação, ao sonho. Mas os meus familiares confirmavam a anedota, acrescentando pormenores e detalhes que entusiasmavam-me, embora eu sentisse tudo isso já longe e remoto.

Nessa maneira, subconscientemente e casualmente, encontrava a imagem de referencia que eu estava a procurar, a chave de leitura capaz de focalizar a ideia de projecto e de convencer-me da bondade do que estava a fazer, afastando as duvidas iniciais.

A partir desse momento libertai-me do que havia avaliado como temor, como freio inevitável à minha actividade projectual, deslocando a atenção noutros aspectos que só em aparência tinham a ver com a arquitectura, mas que pouco acrescentavam à hipótese de projecto.

Hoje, quando projectando acontece-me novamente de encontrar um aspecto que parece por em crise o inteiro percurso a sustenho duma determinada solução, devo só pensar aquelas palavras, simples, quase ingénuas, mas que parecem-me tanto caras.

*"...esquecer a arquitectura, porque posso falar duma escola, dum cemitério, dum teatro, mas é mais preciso dizer a vida, a morte, a imaginação."*¹⁰⁴

Por esta razão sinto-me grato e posso afirmar, como ESM, que *"ser rossiano, para mim, significa perceber a cultura, compreender a historia do próprio lugar, da própria memoria, e cruza-las, seguindo uma lógica afectiva."*

¹⁰⁵

Nenhuma frase me parece mais adapta para concluir, nenhuma mais definitiva.

104 A. Rossi (traduzido pelo autor), "L'Autobiografia scientifica", Parma, 1990, pag. 98.

105 E. Souto de Moura (traduzido pelo autor), "Eduardo Souto de Moura" a cura de A. Esposito, "d'Architettura", 2003, pag. 189.

BIBLIOGRAFIA

- _ A. Aalto, "Architettura e arte concreta", pubblicato in "Domus", n. 223-224-225, Milano, 1947
- _ AA.VV., "Alvaro Siza. 1954-1976", monografia Blau, Lisbona, 1997
- _ AA.VV., "Casabella", n° 800, Milano, 2011
- _ AA.VV., "Casa de férias em Ofir", serie Portfolio Blau, Lisbona, 1992
- _ AA.VV., "Eduardo Souto de Moura", monografia Blau, Lisbona, 2000
- _ AA.VV., "Eduardo Souto de Moura. Obra reciente", rivista 2G n°5, Barcelona, 1998
- _ AA.VV., "Eduardo Souto de Moura. Obra reciente", TC Cuadernos, Valencia, 2004
- _ AA.VV., "Proyecto y ciudad historica. I seminario internacional de arquitectura en Compostela", Galizia, 1976
- _ AA.VV. "Uma cidade assim", Camara Municipal de Matosinhos, 1996
- _ F. Bucci, "Luigi Moretti. Works and writings", NY, 2002
- _ I. Calvino, "Le città invisibili", Milano, 1993
- _ C. Castanheira e C. Porcu, "As cidades de Alvaro Siza", Lisbona, 2001
- _ G. Celant, "Aldo Rossi. Drawings", Milano, 2008
- _ J. Charters Monteiro e J. Sousa Martins, edizione portoghese de "L'architettura della città" di A. Rossi, Lisbona, 1977.
- _ A. Esposito, "Eduardo Souto de Moura", in "d'Architettura", Milano, novembre 2003
- _ A. Esposito e G. Leoni, "Eduardo Souto de Moura", monografia Electa, Milano, 2003
- _ A. Esposito e G. Leoni, "Eduardo Souto de Moura", monografia GG, Milano, 2003
- _ A. Ferlenga, "Aldo Rossi. Tutte le opere", monografia Electa, Milano, 1999
- _ M. Fontes, "Le Corbusier. Urbanismo", São Paulo do Brasil, 2000
- _ K. Frampton, "Alvaro Siza. Tutte le opere.", monografia Electa, Milano, 1999
- _ P. Lambert, "Mies in America", Montréal, 2001
- _ L. Moretti, articoli pubblicati in "Spazio", dal n.1 al n.7, Roma, 1951-53
- _ L. Moretti, "Trasfigurazioni di strutture murarie", pubblicato in Spazio n°4, 1951
- _ L. Peretti, "Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti", Milano, 1998
- _ J.-M. Pérouse de Montclos, "Etienne-Louis Boullée", Parigi, 1994
- _ G. Redaelli, "I paesaggi invisibili. Tre conversazioni portoghesi", Milano, 2007
- _ P. Reed, "Aldo Rossi. 1898-1976", monografia Electa, Milano, 1998
- _ E. N. Rogers, "Tradizione e attualità", in "Zodiac", n. 1, Milano, 1957
- _ E. N. Rogers, "La responsabilità verso la tradizione", in "Casabella-Continuità", n. 202, Milano, 1954
- _ E. N. Rogers, "Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei", in "Casabella-Continuità", n. 204, Milano, 1954
- _ E. N. Rogers, "La problematica di Mies Van der Rohe", in "Casabella-Continuità", n. 214, Milano, 1957
- _ A. Rossi, "Architettura per i musei", riportato in "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", 1978
- _ A. Rossi, "Introduzione a Boullée", riportato in "Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città", 1978
- _ A. Rossi, "L'architettura della città", Padova, 1966
- _ A. Rossi, "L'autobiografia scientifica", Parma, 1990
- _ L. Trigueiros, "Eduardo Souto de Moura", monografia Blau, Lisbona, 1994
- _ J.L. Valdivia, "La ciudad de la arquitectura. Una relectura de Aldo Rossi", Barcelona, 1996
- _ R. Weston, "Alvar Aalto", Londra, 1995
- _ F. Zamora Mola, "Eduardo Souto de Moura. Architect", Barcelona, 2009

Web

- _ Archivio informatico de "Il Sole 24Ore", <http://www.ilsole24ore.com>
- _ <http://www.oma.eu>

