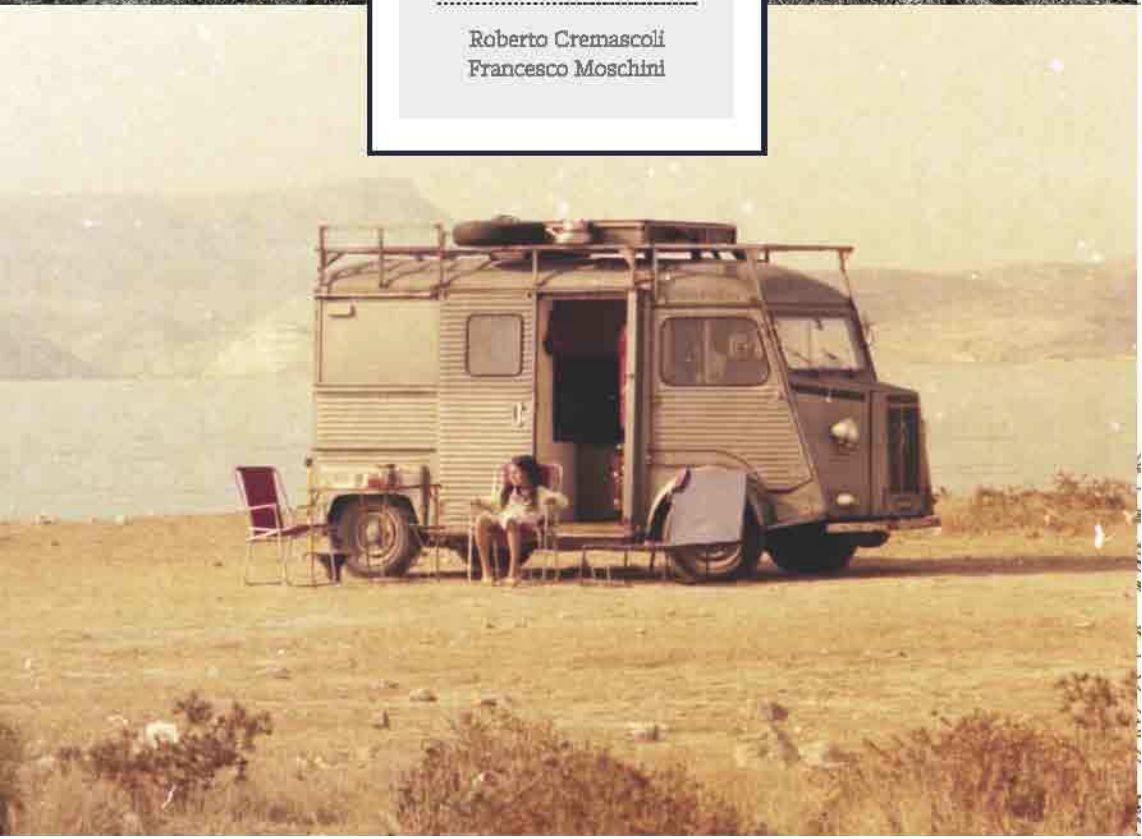




ÁLVARO SIZA  
IN ITALIA

Il Grand Tour  
1976 - 2016

Roberto Cremascoli  
Francesco Moschini





ACCADEMIA  
NAZIONALE  
DI SAN LUCA



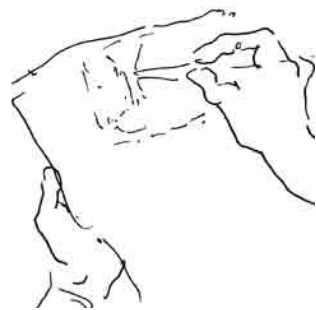
# ÁLVARO SIZA IN ITALIA

---

Il Grand Tour  
1976 - 2016

---

Roberto Cremascoli  
Francesco Moschini



**Álvaro Siza In Italia**  
**Il Grand Tour**  
**1976-2016**

A cura di  
Roberto Cremascoli e Francesco Moschini

Coordinamento  
Laura Bertolacchini

Revisione  
Anna Merci  
Nicolò Galeazzi

Progetto Grafico  
Paulo Patrício

Si Ringrazia  
Anabela Montelro e Chiara Forcu dello studio Álvaro Siza.

CCA – Canadian Centre for Architecture, Montreal per i materiali di archivio presenti in questo libro appartenenti a Álvaro Siza fonds, Canadian Centre for Architecture, Montreal.

Cristina Araujo, Carla Correia, Edison Okumura, Marta Braga Rodrigues dello studio COR Arquitectos.

Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), La Biennale di Venezia.

Per le fotografie Antonio Angelillo, Emilio Battisti, Rita Burmester, Giovanni Chiaromonte, Alessandra Chemollo, Roberto Collovà, Adri Duivesteljn, Tiago Figueiredo, Brigitte Fleck, Nicolò Galeazzi, Fausto Giaccone, Fernando Guerra, Alberto Lagomaggiore, Fabrizio Marchesi, Metropolitana di Napoli, Michele Nastasi.

Per i testi Antonio Angelillo, Enrico Baleri, Emilio Battisti, Roberto Cremascoli, Pierre-Alain Croset, Roberto Collovà, Cristiana Collu, Francesco Dal Co, Alberto Ferlenga, Nuno Grande, Vittorio Gregotti, Francesco Moschini, Pierluigi Nicolini, Lorenzo Pietropaolo, Mirko Zardini, Paolo Zermani.

La pubblicazione è stata redatta in occasione della mostra organizzata sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica dal titolo "Álvaro Siza In Italia, Il Grand Tour 1976-2016" all'Accademia Nazionale di San Luca dal 26 ottobre 2016 al 25 febbraio 2017 con il patrocinio dell'Ambasciata del Portogallo a Roma.



Embasciata de Portugal em Italia



Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo senza l'autorizzazione scritta degli aventi diritto e dell'editore.

© 2016 Accademia Nazionale di San Luca  
00187 Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77  
+39 06 6798850 | [segreteria@accademiasanluca.it](mailto:segreteria@accademiasanluca.it) | [www.accademiasanluca.eu](http://www.accademiasanluca.eu)

ISBN 978-88-97610-19-9

A Fernando Távora e Paulo Cunha Silva, uomini da Grand Tour.

## INTRODUZIONE

- 9 Giro D'Italia  
*Roberto Cremascoli*
- 14 Álvaro Siza E L'Italia: La Perturbante  
Modernità Del Classico  
*Francesco Moschini e Lorenzo Pietropaolo*

## 1. ARCHITETTO FUORI MODA

- 1972
- 33 Architetture Recenti Di Álvaro Siza  
*Vittorio Gregotti*

## 2. EUROPA AMERICA

- 1976
- 41 Europa America: Gregotti, Rossi, Siza  
*Roberto Cremascoli*
- 41 Europa-America, Centro Storico-  
Suburbio – La Biennale di Venezia | 1976

## 3. TOURNÉ

- 1977
- 49 In Tour  
*Roberto Cremascoli*
- 49 Tour SAAL PORTOGALLO Nelle  
Università Italiane | 1977
- 57 Omaggio Ad Álvaro Siza Vieira  
*Emilio Battisti*

## 4. AL PAC DI MILANO

- 1 marzo – 30 aprile, 1979
- 63 La Prima Mostra  
*Roberto Cremascoli*
- 63 Álvaro Siza Architetto | 1954 - 1979

## 5. LA PRIMA STAGIONE AL SUD

- 1980 – 1997
- 69 La Vicenda Dei Progetti Per Salemi  
*Roberto Collovà*
- 69 La Prima Stagione Al Sud | 1980 - 1997
- 81 Ricostruzione Della Chiesa  
Madre Di Salemi | 1984-1998

- 88 Idee Per Caserta | 1984
- 90 Piano Di Monteruscello E Campi  
Flegrei, Napoli | 1986 - 1987
- 92 Studio Urbanístico Del Quartiere  
Pendino, Napoli | 1986 - 1987
- 95 Un Progetto Per Siena: Piazze  
Matteotti E Gramsci | 1988
- 96 Piazza Alicia, Strade E Altri Spazi  
Pubblici, Salemi | 1991 - 1998
- 100 Risanamento, Recupero, Ricostruzione  
Ambientale E Architettonica Del  
Piano Cascio, Salemi | 1992 - 1997
- 104 Centro Storico Di Salemi | 1984-1998
- 106 Impianti Sportivi A Palermo: Palazzo  
Dello Sport, Stadio Di Atletica,  
Edificio Per Servizi Generali | 1995
- 111 Laurea Honoris Causa  
Dell'Università Di Palermo | 1995
- 115 Álvaro Siza: Opere E Progetti, San  
Marino | 1995

## 6. CAMPO DI MARTE, GIUDECCA

1985

- 117 Imparare da Venezia Minore  
*Nuno Grande e Roberto Cremascoli*
- 117 Campo Di Marte Alla  
Giudecca, Venezia | 1985

## 7. PROFESSIONE POETICA

1986

- 129 Professione Poetica  
*Roberto Cremascoli*
- 129 Professione Poetica | 1986
- 131 Álvaro Siza: I Recenti

Lavori In Portogallo

*Antonio Angelillo*

- 140 Álvaro Siza: Tre Progetti Per Kreuzberg  
*Pierluigi Nicolin*
- 145 La Svolta Di Penafiel:  
Una Conversazione Con Álvaro  
*Pierre-Alain Croset*

## 8. LA STAGIONE VENETA

1993 - 1999

- 155 Venezia e Dintorni  
*Roberto Cremascoli*
- 155 La Stagione Veneta | 1993 - 1999
- 160 Laboratori, Showroom, Residenza  
Dimensione Fuoco, San Doná  
Di Piave | 1993
- 167 Parco Villa Colonnese, Vicenza | 1995
- 169 Villa Zileri, Vicenza | 1999
- 172 L'Esposizione Di Álvaro Siza Alla Basilica  
Palladiana, Vicenza | 2000-2001
- 172 Álvaro Siza E L'Arte Della Mescolanza  
*Francesco Dal Co*

## 9. NUOVO MILLENNIO

1998 - 1999

- 181 Il Disagio Di Un Rifiuto Immeritato  
*Enrico Baleri*
- 181 Chiesa Di Santa Maria Del Rosario,  
Roma | 1998

## 10. LA SECONDA STAGIONE AL SUD

2003 - 2010

- 195 Sud  
*Roberto Cremascoli*



195	La Seconda Stagione Al Sud   2003-2010
197	La Luce Gialla <i>Paolo Zermani</i>
203	MADRE. Museo D'Arte Contemporanea Donna REgina, Napoli   2003 - 2006
209	Laurea Honoris Causa Dell'Università Federico II Di Napoli   2004
212	Stazione "Municipio" Della Metropolitana Di Napoli   2003 (in corso)
224	Parco Delle Musica Nelle Ex Cave Di Marco Vito, Lecce   2010 (in corso)

## II. LA STAGIONE MILANESE

	1999 - 2016
229	Moderno Milanese <i>Roberto Cremascoli</i>
229	La Stagione Milanese   1999 - 2016
231	Nuova Sala Per La Pietà Rondanini Al Castello Sforzesco, Milano   1999 - 2005
241	Laurea Honoris Causa Dell'Università Degli Studi Di Pavia - Facoltà Di Ingegneria   2007
244	Edificio Residenziale E Uffici Tra Via Sempione E Via Noè, Gallarate   2007 - 2008
250	Casa A Leggiuno   2008
258	Ristrutturazione Di Corso Sempione, Milano   2008
261	Complesso Residenziale Tra Via Roma E Via Postporta, Gallarate   2012 - 2017
265	Una Modesta Proposta Per L'Europa <i>Mirko Zardini</i>
265	Porto Poetic, Triennale di Milano   2013
272	Laurea Honoris Causa Del

Politecnico Di Milano | 2013

## 12. LE BIENNALI

	1976 - 2016
279	Leoni D'Oro <i>Roberto Cremascoli</i>
279	Le Biennali   1976 - 2016
282	Padiglione Percorso Nel Giardino Delle Vergini Per La 13 <sup>a</sup> Biennale Di Architettura, Venezia   2012
289	Incontri Veneziani <i>Alberto Ferlenga</i>
289	Neighbourhood, Where Alvaro Meets Aldo, Padiglione del Portogallo, XV Biennale di Architettura, Venezia   2016
296	Introduzione Al Catalogo Dell'Esposizione Álvaro Siza, Inside The Human Being <i>Cristiana Collu</i>
296	Álvaro Siza, Inside The Human Being - Museo MART di Rovereto   2014 - 2015
299	Nota Biografica

# Giro D'Italia

*Le mattine di Teoria Geral da Organização do Espaço passavano in un istante. Sul palco dell'auditorio di Belle Arti di Porto (alcune lezioni teoriche della Facoltà di Architettura si tenevano ancora presso l'Accademia in attesa che venisse ultimata la costruzione della nuova sede) Fernando Távora imitava i lottatori di sumo, saltava tra gli acciottolati e i fiori di loto dei giardini imperiali di Katsura, descriveva strade antiche romane e pietre miliari, procedeva di profilo tipo figura geroglifica spiegando il significato della divinità Janus, il dio romano con due faccie che guardano in direzioni opposte che, oltre a dare il nome al mese di janeiro (gennaio), simbolizza il dentro e il fuori (janela, che in portoghese significa finestra).*

*Nei suoi racconti di viaggio c'era tutta l'architettura del mondo, le mani di Álvaro, gli occhi di Eduardo. Ma c'era anche Porto, tutte le parole della città, dei poeti, di Sophia de Mello Breyner Andresen, di Eugénio de Andrade e di molti altri. C'erano anche le rive del fiume Douro, quelle nei film "Douro, Faina Fluvial" e "Aniki Bobó" di Manoel de Oliveira. Ho conosciuto il Portogallo, l'architettura portoghese attraverso le riviste (prima), durante gli studi a Porto (dopo). La mia permanenza provvisoria (prima), e definitiva (dopo) dura da più di un ventennio.*

*Le mie guide di viaggio sono state i diversi numeri di "Casabella" (quella diretta da Vittorio Gregotti) e il mitico "Professione Poetica", quaderni di "Lotus" (collana diretta da Pierluigi Nicolin) che traccia, con la sua uscita, il cammino internazionale di Álvaro Siza, la scuola portoghese, il gruppo di Porto <sup>1</sup>.*

Con l'esposizione *Porto Poetic* (2013, Triennale di Milano) è iniziato un percorso che spiega l'importanza della cultura italiana nella vicenda professionale di Álvaro Siza e dell'architettura portoghese in generale. Attraverso i

1. Introduzione al catalogo dell'esposizione *Porto Poetic* Palazzo dell'Arte - Triennale di Milano, Milano, 12 settembre - 27 ottobre 2013. Esposizione e catalogo a cura di Roberto Cremascoli.

contributi di alcuni critici, direttori e ex-direttori delle riviste di architettura nazionale, abbiamo fatto conoscere l'importanza del ruolo editoriale italiano come veicolo promozionale dell'architettura portoghese. *Porto Poetic* è stata la prima *tappa*.

Con *Álvaro Siza, Inside The Human Being* (2014, MART di Rovereto)<sup>2</sup> abbiamo raccontato che la “Rivoluzione dei Garofani” del 1974, che permise al Portogallo di liberarsi dall'oppressione di una dittatura durata quarant'anni, è il pretesto per molti architetti stranieri e soprattutto italiani di conoscere il Portogallo. Incuriositi dal clima post-rivoluzionario si recano sul posto e scoprono l'architettura portoghese e gli architetti che stavano contribuendo alla ricostruzione del paese che i diversi anni di regime totalitario avevano arretrato.

Con *La Misura Dell'occidente* (2015, Teatro Rivoli di Porto)<sup>3</sup> viaggiamo all'interno della rappresentazione. Due modi di *cogliere* il paesaggio, inteso come tutto quello che occupa il campo della visione ottica: il disegno di Álvaro Siza, la fotografia di Giovanni Chiaramonte. Oltre ai testi critici e ai saggi, l'importanza delle immagini di molti fotografi italiani, sono alla base del successo dell'architettura portoghese nel mondo: Gabriele Basilico, Giovanni Chiaramonte, Mimmo Jodice, Roberto Collovà, Duccio Malagamba, Alessandra Chemollo, Alberto Lagomaggiore, Michele Nastasi, Nicolò Galeazzi hanno fotografato *il corso dei lavori*.

Con *Neighbourhood, Where Alvaro Meets Aldo* (2016, Biennale di Venezia)<sup>4</sup>, oltre a illustrare il ritorno di Álvaro Siza ai quattro quartieri europei progettati da lui nella decade del 1980 (Porto, Berlino, L'Aja e Venezia), presentiamo le affinità e gli incroci professionali di Aldo Rossi e Álvaro Siza. Usando linguaggi diversi, Siza e Rossi trasmisero un messaggio comune: la città che conosciamo e che continuiamo a disegnare è il risultato dell'accumulo di diverse tipologie architettoniche - così come un *objets trouvés* - che la “memoria

2. *Álvaro Siza, Inside The Human Being*, MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto 3 luglio 2014 – 8 febbraio 2015. Esposizione e catalogo a cura di Roberto Cremascoli.

3. *A Medida Do Ocidente. Álvaro Siza E Giovanni Chiaramonte, Viagem Na Representação*, Teatro Municipale Rivoli, Porto 24 gennaio – 31 marzo 2015. Esposizione e catalogo a cura di Roberto Cremascoli e Laura Geronazzo.

4. *Neighbourhood, Where Alvaro Meets Aldo*, Padiglione Portoghese, XV Biennale Architettura Venezia 2016, Venezia, 25 maggio – 27 novembre 2016. Esposizione e catalogo a cura di Nuno Grande e Roberto Cremascoli.

collettiva” ripropone o ricicla nel corso della Storia. Mentre Rossi si dedicava agli studi urbani sistematizzando un numero definito di (arche)tipi architettonici ritrovandoli nella città storica, Siza destinava la sua carriera moltiplicando i suoi (etero)tipi, ritrovandoli in diverse geografie e culture.

Con la monografia *Álvaro Siza – Luce, Tempo, Luogo E Storia* (2016, Corriere della Sera)<sup>5</sup>, che fa parte della collana *Lezioni di Architettura e Design* realizzata dal *Corriere della Sera* e la rivista *Abitare* in collaborazione con il Politecnico di Milano, abbiamo scelto quindici progetti realizzati da Siza durante quasi sessant’anni di carriera, presentati al grande pubblico, e non solo agli addetti ai lavori. Raggiungere un pubblico più allargato fa parte della pratica quotidiana di Siza.

Con *Álvaro Siza, Sacro* (2016, MAXXI di Roma)<sup>6</sup> il tema del sacro si presenta, sotto forma di contenuti narrativi, come un pretesto per dar senso al supporto espositivo, supporto che nasce nello stesso istante in cui i contenuti contaminano gli spazi. Oggetti religiosi disegnati per il Santo Padre (l’uovo d’argento per Benedetto XVI e i paramenti sacri per Francesco), crocifisso, calice, piastrelle decorative, vesti sacre si alternano alla serie di venti disegni figurativi e a dieci progetti di architettura (non solo di tipologia religiosa), tra i quali: la Chiesa Santa Maria a *Marco de Canaveses* e la Cappella a *Santo Ovidio* in Portogallo; la Chiesa del Rosario a Roma (non realizzata) e la Chiesa di Saint-Jacques-de-la-Lande a Rennes in Francia (in costruzione); la ricostruzione della Chiesa Madre di Salemi; ma anche progetti come la Stazione Municipio della Metropolitana di Napoli in cui la vita e la morte sono la continuità che permette alle stratificazioni di una rovina di rivelarsi in tutta la sua bellezza.

Con *Álvaro Siza in Italia, Il Grand Tour 1976-2016* (2016, Accademia Nazionale di San Luca a Roma)<sup>7</sup> raggiungiamo l’ultima tappa. La presenza costante di Álvaro Siza in

5. *Álvaro Siza – Luce, Tempo, Luogo E Storia*, monografia della collana *Lezioni Di Architettura E Design* realizzata dal *Corriere della Sera* e la rivista *Abitare* in collaborazione con il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano, collana diretta da Alessandra Coppa. Distribuita con il quotidiano *Corriere della Sera* dell’11 giugno 2016. Monografia a cura di Alessandra Coppa, Maria Vittoria Capitanucci e Roberto Cremascoli.

6. *Álvaro Siza, Sacro*, MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, Roma, 9 novembre 2016 – 26 marzo 2017. Esposizione a cura di Achille Bonito Oliva e Margherita Guccione. Responsabile scientifico Roberto Cremascoli. Catalogo a cura di Alessandro D’Onofrio

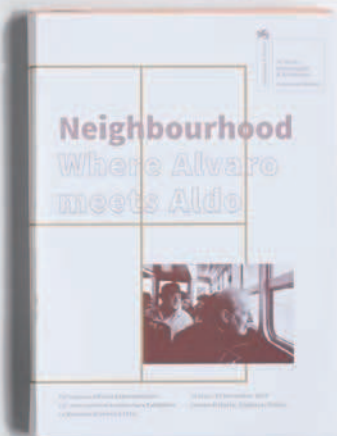
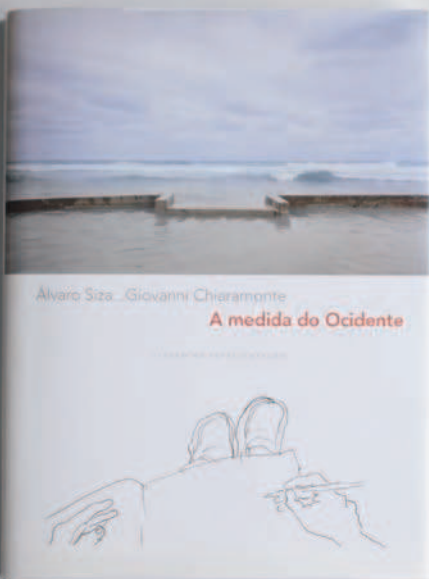
7. *Álvaro Siza In Italia, Il Grand Tour 1976-2016*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 26 ottobre 2016 – 25 febbraio 2017. Esposizione e catalogo a cura di Roberto Cremascoli e Francesco Moschini.

Italia come traccia sul territorio lungo quarant'anni di viaggi intrapresi per lavoro di progettazione, costruzione, conferenze, laboratori, esposizioni, *lauree ad honorem*. Partiamo dall'esposizione del 1976 Europa-America alla Biennale di Venezia, il *Tour Progetto SAAL* del 1977 nelle università italiane, e la prima esposizione monografica del 1979 al PAC di Milano arrivando all'ultima al MART di Rovereto del 2014. Attraverso gli scritti sulla sua opera pubblicati nella prima monografia internazionale del 1986 - *Professione Poetica* - Quaderni di Lotus, giungiamo fino a quelli della XV Biennale di Venezia 2016. L'importanza della critica italiana gioca un ruolo importante nel processo di internazionalizzazione della sua architettura: ventitrè progetti italiani e un'antologia critica con i testi di Vittorio Gregotti, Pierluigi Nicolini, Mirko Zardini, Francesco Dal Co, Alberto Ferlenga, Antonio Angelillo, Pierre-Alain Croset, Roberto Collovà, Emilio Battisti, Cristiana Collu, Enrico Baleri, Paolo Zermani, Roberto Cremascoli e Francesco Moschini, Francesco che insieme a me ha intrapreso il *tour*.

Giro concluso, siamo pronti per altre tappe.

Álvaro indossa la "maglia rosa" del *GIRO* sopra quella "gialla" del *TOUR* e sopra molte altre come un campione epico quando affronta le grandi cime, perchè come ama spesso dire: *non c'è genio senza allenamento*.

Roberto Cremascoli



# Álvaro Siza E L'Italia: La Perturbante Modernità Del Classico

Il legame tra Álvaro Siza Vieira e la cultura architettonica italiana ha origini profonde, che risalgono alla sua formazione, quando ancora studente nell'autarchico Portogallo della dittatura di António Salazar, l'architetto di Matosinhos resta impressionato dall'architettura razionalista di Giuseppe Terragni e di Adalberto Libera, che costituirà – insieme all'opera di Le Corbusier, di Alvar Aalto, di Oscar Niemeyer e degli altri moderni brasiliani – uno dei suoi primi riferimenti, così come poco più tardi sarà – mutuata anche attraverso l'amicizia con Fernando Távora – l'architettura degli anni eroici del secondo dopoguerra italiano. Negli anni Cinquanta, l'ambiente della Escola de Belas Artes di Porto – fino ad allora isolato e tradizionalista – è scosso dall'azione di Carlos Ramos, che chiama all'insegnamento giovani professori neolaureati come José Carlos Loureiro, Mário Bonito e lo stesso Távora, creando così le premesse per un rinnovamento radicale, che sarà animato – come ricorderà più tardi lo stesso Siza – da un clima di *“sincera fraternità”* tra studenti e docenti, e che potrà avvantaggiarsi, terminata la guerra, da un lato delle progressive aperture del regime alla libertà di stampa – con la circolazione nelle facoltà di architettura portoghesi delle prime riviste inglesi e italiane, e di quelle giapponesi *“che tutti compravano perché costavano meno”* – e dall'altro della possibilità di viaggiare fuori dal Paese, facendo così esperienza diretta delle opere degli architetti moderni, e in particolare di quella di Le Corbusier, *“nume tutelare di quella nuova generazione, che rappresentava l'anelito verso il rinnovamento, verso la modernità”*. Il ruolo di Carlos Ramos – convinto estimatore della Bauhaus, dell'architettura nordica e di quella olandese, che nel '47 era stato tra i fondatori dell'Organizzazione nazionale degli

architetti moderni – nell'introdurre l'architettura moderna europea in quella scuola allora così tradizionalista, è ricordato molti anni dopo da Siza con un affettuoso aneddoto, secondo cui Ramos, dopo aver visto un suo disegno ancora intriso degli studi degli ordini classici, lo aveva invitato a procurarsi almeno una rivista di architettura, e il giovane Siza, accompagnato dal padre, aveva per la prima volta acquistato sei numeri de "L'Architecture d'Aujourd'hui", incontrando tra le pagine la Baker House al MIT (1947-48) di Alvar Aalto. Rimastone profondamente colpito, l'aveva mostrata entusiasta ai compagni di studi, ricavandone un umiliante diletto e una *"terribile frustrazione"* per essersi lasciato affascinare da *"orribili forme curve"*.

In questo contesto culturale, è per Siza decisiva – anche per superare l'estrema difficoltà nell'aver occasioni di confronto e di apertura con il panorama internazionale – la figura del suo amico e maestro Fernando Távora, nel cui studio lavora tra il 1955 e il 1958. Come altre personalità tra le più avvertite della cultura spagnola e portoghese di allora, Távora in quegli anni guardava da una parte all'organicismo scandinavo e finlandese, e dall'altra alla migliore tradizione della cultura illuminista lombarda e alle sue estenuanti raffinatezze, intessendo proficue relazioni tra gli altri con Ernesto Nathan Rogers, con Franco Albini e Ignazio Gardella, sia in occasione delle loro puntate nella penisola iberica e degli appuntamenti culturali internazionali alla Triennale di Milano, che nel più vasto ambito dei CIAM.

Nel '55 ha poi inizio l'inchiesta su scala nazionale intrapresa da Távora – quell' "Inquerito sobre a arquitectura popular portuguesa", successivamente pubblicato nel '61 come "Arquitectura popular em Portugal", i cui criteri metodologici ed esiti interpretativi si riveleranno decisivi per la formazione di una nuova cultura lusitana autenticamente moderna – che apre una sorta di "terza via" per l'architettura portoghese, né provinciale, né astrattamente cosmopolita. Capace di opporsi tanto all'internazionalismo di maniera – nelle fasi iniziali



del regime, al servizio della retorica della modernizzazione del Paese – quanto allo stucchevole, eclettico e pasticciato storicismo reazionario – che mirava a stabilire i caratteri di una pretesa forma autentica dell’abitare portoghese, ricercata tramite strumenti e argomentazioni non dissimili da quelli che animavano lo Heimatstil in Germania durante il Terzo Reich – Távora contrappone all’internazionalismo più superficiale uno sguardo autentico sulla cultura del luogo, che prende forma in una radiografia meticolosa di quell’architettura popolare, se non vernacolare: un deposito di conoscenze di re-invenzione dei fondamenti per un’intera generazione di architetti, Siza compreso. E non è da escludersi che all’origine della ricerca di Távora ci fossero da una parte l’attenzione ai valori dell’abitare popolare ereditati dalla straordinaria campagna fotografica della Farm Security Administration (1935-43), che negli anni seguenti alla Grande Depressione aveva visto impegnati fotografi come Walker Evans nella ricognizione dell’abitare domestico delle sterminate campagne americane, e dall’altra l’esperienza italiana di Giuseppe Pagano, che nel ’36 per la VI Triennale di Milano aveva condotto un’analoga campagna fotografica alla ricerca di quel medesimo abitare *senza architetti*. Se la “Mostra dell’architettura rurale nel bacino del Mediterraneo” promossa da Pagano aveva contribuito a venare di populismo l’intera cultura architettonica del nostro Paese, almeno fino alla conclusione dei due settennati del Piano INA Casa, al contrario in Portogallo l’Inquerito di Távora radicherà invece in un’autocoscienza metodologica e linguistica le forze più giovani, e anche per Siza sarà di fondamento per la costruzione di un rapporto evolutivo e moderno con la tradizione. Távora è inoltre per Siza anche il tramite per scoprire gli scritti di Bruno Zevi su Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto, e per interpretare la stagione del neorealismo italiano.

È utile ricordare che Siza – come tutti i giovani architetti portoghesi di allora – fino al ’68 (dunque fino all’età di trentacinque anni, quando già aveva costruito con precoce talento le quattro case, 1954-57, e il centro parrocchiale,

1956-59, a Matosinhos, la casa Luís Rocha Ribeiro a Maia, 1960-69, la Casa del Tè di Boa Nova a Leça da Palmeira, 1958-63) aveva potuto vedere solo in fotografia l'architettura di Aalto e di Le Corbusier, come quella di qualsiasi altro maestro del Moderno. Dal momento in cui si apre finalmente anche per lui la possibilità di viaggiare all'estero, Siza inizia a visitare spesso l'Italia, instaurando dalla fine degli anni Sessanta in poi legami importanti con gli architetti italiani (tra gli altri, particolarmente rilevanti quelli con Vittorio Gregotti, con il giovane Emilio Battisti e con Pierluigi Nicolini, e quello con Aldo Rossi, rinsaldato da una empatica sintonia), in un periodo in cui la cultura italiana del progetto si rifondava a partire da una rinnovata attenzione alla storia e alla città, e poneva al centro la dimensione autonoma del disegno, inteso come un momento di riflessione teorica strutturante della stessa disciplina architettonica, e non più come mero strumento di trasmissione professionale del sapere operativo. E *L'Architettura Della Città* (1966), anche per tramite di Siza, avrà un'eco decisivo tra gli architetti di Porto, e per quelle generazioni più giovani di cui egli era nel frattempo già divenuto un punto di riferimento. Eduardo Souto de Moura, ripensando agli anni della sua collaborazione nello studio di Siza tra il '74 e il '79, ricorda l'incontro con il libro di Aldo Rossi come una rivelazione, poiché *“stabiliva un metodo per leggere la città e per progettare con riferimenti alla storia non solo dell'architettura, ma anche al cinema e ad altri mondi; era una cosa che noi non avevamo mai conosciuto: fino ad allora avevamo guardato la città come un bue guarda un palazzo, la città era per noi come un foglio bianco, che avevamo davanti e del quale non sapevamo cosa fare”*.

La cultura architettonica del nostro Paese, d'altra parte, è stata tra le prime – specie dalle pagine dell'aurorale “Controspazio”, e della “Casabella” gregottiana – a prestare grande attenzione al suo lavoro quando ancora non erano terminati gli effetti del lungo isolamento della cultura portoghese, e a contribuire alla sua consacrazione internazionale, a partire dalla XV Triennale di Milano diretta

nel 1973 da Aldo Rossi, cui seguirà per altro una universale riscoperta e una progressiva rivalutazione della cultura architettonica lusitana, quasi in coincidenza con la Rivoluzione dei Garofani (1974) e la riconquistata democrazia del Portogallo. Di qui iniziano per Siza anni di continue conferme progettuali nazionali e internazionali, attraverso progetti e realizzazioni che diventeranno pietre miliari della cultura architettonica, a cominciare dal complesso residenziale di Schlesisches Tor (il “*Bonjour Tristesse*”) per l’IBA berlinese (1980-84).

Nel corso del lungo e sempre sorprendente “viaggio senza programma” di Siza nell’arte di costruire lo spazio, non sono poi di certo mancate nei quattro decenni a seguire le occasioni per rinnovare e rafforzare il legame tra Siza e la cultura architettonica italiana. Le importanti mostre, le approfondite iniziative editoriali, i prestigiosi premi e riconoscimenti accademici che nel nostro Paese sono stati tributati nel corso dei decenni all’architetto portoghese, hanno posato uno sguardo ogni volta nuovo sulle diverse e molteplici prospettive della sua arte pluriforme (dal disegno, alla scultura, all’architettura). Un’attenzione talvolta al limite dell’eccesso amoroso, ma mai retoricamente celebrativa, che è stata sempre ricambiata da Álvaro Siza con la naturale generosità e la pudica riconoscenza che lo contraddistinguono, e con cui ha sempre accettato di mostrare e discutere il suo lavoro – senza per questo fare mostra di sé – sia nei luoghi più centrali che in quelli più liminari e periferici della Penisola, influenzando trasversalmente (con il suo parlare semplice e sommesso, con la sua capacità di fondere regola ed arbitrio, con il suo rigore che conosce l’ironia) almeno due generazioni di architetti e studenti di architettura, anche in occasione delle ormai mitiche conferenze e lezioni da lui tenute in Italia, sempre festosamente gremite, eppure del tutto distanti da quella mediaticità talvolta sopra le righe che troppo spesso pervade la scena architettonica internazionale contemporanea.

Più che un’elegiaca corrispondenza di amorosi sensi,

il rapporto tra Siza e il nostro Paese sembra avere insomma assunto lungo la strada il carattere di una domestica familiarità, come dimostrano tra l'altro la presenza – pressoché costante durante gli anni – di apprendisti italiani nel suo studio, o i progetti a quattro mani intrapresi nel corso del tempo con più giovani architetti (a partire dal rapporto molto fecondo, soprattutto in ambito siciliano, con Roberto Collovà), o ancora il suo italiano ben appreso “qua e là” fino a diventare per l'appunto un suo “lessico familiare”. Ma i fitti intrecci di fili rossi che legano Siza e la sua opera all'Italia raccontano anche di un rapporto più intimo e profondo, che non si esaurisce nella pur evidente appartenenza ad una comune radice mediterranea di braudeliana memoria.

Il modo in cui Siza pratica l'architettura – come un racconto che si sviluppa caso per caso, su piani diversi e compenetrati tra loro, in cui la storia e i luoghi sono parte di un processo di scoperta che si genera nella spontaneità non razionale dell'esperienza del disegno (la “mano pensante” di cui parla Juhani Pallasmaa, o che elogia Henri Focillon), per poi maturare e assumere autenticità con l'incontro con il luogo e infine con l' “improbabilis labor” dell'esperienza conflittuale dello spazio in costruzione – appare di per sé come una manifestazione permanentemente inattuale della tradizione stessa dell'architettura, intesa come espressione di un'identità in continua evoluzione, che è sfida – e dunque origine – di ogni innovazione.

È un *modus operandi* che Eduardo Souto de Moura ha icasticamente definito come una “*vocazione animale*”: all'inizio è il disegno, con il suo brulichio di notazione avida, frenetica, automatica (“*schizzi rapidi, nervosi, angeli senza sesso, senza luogo, animali senza anatomia e fuori scala*”), a cui segue l'incontro con il luogo, spesso in solitudine, e il cui esito rende evidente “*che l'animale è ancora molto debole; bisogna sentirgli il polso e scoprire il tono dell'intervento; i suoni, i gesti sono ancora sconnessi, come nelle orchestre a sipario chiuso prima di aprire la scena*”. Il disegno a mano libera lascia allora il posto al disegno con

riga e squadra, a piante, sezioni e prospetti di preparazione dei modelli di studio, che saranno bianchi e instabili, privi di quell'eleganza che potrebbe turbare e distrarre, e fissare inopportunosamente già in questo momento una forma di cui cadere innamorati fino a non poterla più lasciare andare: *“il problema è trovare la scala adatta, sapere se l'animale può essere grigio come un gatto di Soutinho o avere righe, come una tigre della Malesia; l'analogia con gli animali non è figurativa, ma intima: ciò che si ricerca è la naturalità, la ferma postura, il portamento dell'animale”*. Ha inizio quindi la progettazione costruttiva dell'architettura, e la faticosa battaglia – quasi un travaglio – che condurrà per via della tecnica l'idea concepita ad assumere la sua forma vivente: *“un animale non è mai una massa molle dentro una forma, ha un'anatomia interna che lo regge e lo fa muovere. Allora arrivano gli ingegneri che, lavorando in equipe, cercano di mascherare lo sforzo dei risultati”*. Al termine, l'architettura si mostrerà con il distacco e con la sprezzatura di raffaellesca memoria, così che l'arte di costruire lo spazio di Siza appare come un'arte senza dramma, fatta della autentica complessità della vita, e alla vita consegnata: *“il pubblico, per apprezzare e per sentirsi bene, non deve percepire la difficoltà, non deve avvertire lo sforzo di altri: l'animale non può gemere”*.

Nella sua domestica e rassicurante metafisica – laddove il rapporto con il classico è ineludibile, e la modernità si mostra nelle forme di un'intima, imprevedibile e mai passiva continuità con il passato – l'architettura di Siza sembra avere come principale interlocutore il tempo, nell'accezione leonardesca di “tempo consumatore” (*“O tempo, consumatore delle cose, in te rivolgendole, dai alle tratte vite nuove e varie abitazioni”*, annota Leonardo nel Codice Arundel). I suoi edifici ingaggiano di volta in volta una partita a scacchi con il tempo che scorre, il cui esito è una sorta di dualità indissolubile tra il processo del costruire e quello opposto del “ruinare”. Essendo concepito come vivo, l'animale architettonico siziano dalla vita è tratto e ad essa è affidato, nell'accettazione implicita della sua incompletezza e imperfezione: in questo risiede probabilmente

la più intima autenticità delle opere di Siza, troppo spesso confusa con una generica artigianalità. È una autenticità che implica l'appropriatezza (ai luoghi, e alle esigenze degli uomini), e che deriva dal senso di responsabilità di cui egli si fa carico con la sua maestria di “muratore di opera grave”, come Fernando Távora lo ha definito in un omaggio a lui tributato nel 1992 (*“Mi piace usare l'espressione muratore di opera grave, che in un documento portoghese del Seicento designava il maestro che pratica l'architettura; si tratta di un'espressione molto felice: il maestro è colui che costruisce con la pietra o con un altro materiale; l'opera è un'opera grave, vale a dire seria, importante, significativa, meditata; [...] gravità si applica al comportamento [...] però, nella sua accezione fisica, gravità fa riferimento a una forza che ci colloca, ci attribuisce un peso, assicura la nostra verticalità [...] ciò significa che la gravità del comportamento, morale o intellettuale, deve essere messa in relazione con la gravità fisica [...] che la gravità, fisica o plastica, contribuisce in modo significativo alla stabilità temporale o simbolica dell'architettura; di muratori c'è abbondanza: sono sempre di più e sempre più ambiziosi, ma muratori di opere gravi se ne trovano sempre meno [...] rivolgiamo il nostro plauso ad Álvaro Siza, che ne è un esempio e che pratica quest'arte in maniera eccellente”*).

Rimane nelle sue architetture una sorta di felicità introversa, quasi una consapevolezza malinconica dei confini che delimitano il diritto alla vitalità, senza però mai scendere in una dimensione pauperista o moralista. Anche il nitore e la chiarezza delle architetture di Siza non implicano l'astrazione del *noli me tangere* per esistere, ma presuppongono invece di essere sporcati, modificati e deteriorati dal tempo: pareti piane, aperture elementari, percorsi articolati, volumi compressi o espansi, prendono corpo con tecnologie in sé intelligenti e modeste – strutture semplici in cemento armato, intonaco, calce, rivestimenti in pietra, carpenteria metallica – cosicché il materiale primario è lo spazio abitabile, che il tempo può contribuire a scolpire mettendolo a nudo, erodendolo senza per questo cancellarlo. Appare possibile insomma immaginare le opere di Siza quasi come potenziali

“rovine al contrario”, che anziché cadere, sorgono; le sue figure architettoniche, in quanto “animali”, sembrano da una parte interrogare le leggi dell’universale e dell’immutabile, e dall’altra parte accettano al contempo le leggi della metamorfosi, agita dal tempo e propria di ogni processo, storico o naturale che sia, nella consapevolezza che gli edifici ben costruiti si corrompano e invecchino meno in fretta degli uomini, ma come loro sono inevitabilmente imperfetti.

L’Italia – per il suo essere ancora uno stupefacente mosaico di palinsesti stratificati dal tempo, la cui complessa continuità è in una regola ed eccezione, e dove i conflitti tra modernità e storia, tra progetto e conservazione, assumono una posizione centrale, fino a costituire forse la più profonda essenza della cultura italiana stessa, e non solo di quella architettonica e artistica – appare dunque anche come la scacchiera più ardua, capace di mettere a dura prova – con le sue straordinarie altezze, come con le sue ordinarie e quotidiane bassezze – anche la pazienza, la concentrazione e la capacità di ascolto delle imprevedibili perturbazioni conflittuali di un sapiente “giocatore senza fretta” come Álvaro Siza.

Le occasioni che a partire dagli anni Ottanta hanno portato l’architetto portoghese a confrontarsi progettualmente con la complessità italiana appaiono infatti tracciare uno specifico itinerario all’interno del lavoro di Siza, che consente per altro di rileggere in filigrana molti dei tratti fondativi della sua intera opera. Si tratta di un viaggio ancora in fieri, dispendioso, e certamente gravoso, che per alcuni aspetti potrebbe anche apparire come una “fatica ingrata”.

Riperkorrendolo a ritroso adesso, il confronto tra Siza e i contesti italiani, avviatosi ormai trent’anni fa, sembra infatti sovente assumere i connotati di un autentico corpo a corpo, segnato da progetti dapprima entusiasticamente condivisi per poi essere lasciati in sospensione limbica – se non discutibilmente accantonati – dalla committenza pubblica (è il caso ad esempio dei progetti palermitani per le Universiadi e del progetto per il Municipio di Caorle, elaborati tra il ’94 e

il '95, o ancora di alcuni tra quelli della più recente stagione milanese, come il progetto elaborato insieme a Roberto Cremascoli nel 2008 per il riassetto del Corso Sempione a Milano, o il progetto della nuova sala per la Pietà Rondanini al Castello Sforzesco, 1999- 2005); da realizzazioni parziali e incomplete di una più ampia e calibrata visione urbana (si pensi ad esempio ai progetti per Salemi, ideati tra il 1984 e il 1998 con Roberto Collovà); da cantieri dall'evoluzione travagliata e complessa (è il caso soprattutto della stazione "Municipio" a Napoli, i cui lavori dal 2003 sono stati avviati, poi lungamente interrotti e infine ripresi, ma non ancora del tutto completati); o ancora, da interventi complessi alla scala urbana, la cui realizzazione è stata intrapresa nonostante la persistente mancanza di risorse che garantiscano la completa attuazione della visione di partenza (come nel caso del Parco della Musica alle cave di Lecce, dal 2010). Eppure – specie se riletti in contrappunto all'interno del lavoro complessivo dell'architetto portoghese, con le sue continue ripartenze e i suoi continui ritorni – i progetti italiani di Siza, al di là della sorte toccata a ciascuno di essi, assumono il valore indiscutibilmente fertile che ha ogni promessa di architettura, che potrà inverarsi in sé, o in altre architetture dello stesso come di altri autori, nel tempo in cui sono state espresse o in un altro tempo a venire, secondo quella condizione – al contempo sublime e tragica – insita nello stesso mestiere dell'architetto, di cui Siza è pienamente consapevole: *“c'è una seconda città dentro ogni città; irreal, immaginaria, fatta di case demolite e di progetti mai realizzati e nonostante tutto presenti; la maggior parte del lavoro di un architetto ha a che vedere con questa seconda città; e non è mai un lavoro perduto”*.

Tra i lavori italiani di Álvaro Siza, quello per l'area di Campo di Marte all'isola della Giudecca è forse tra i più emblematici, non solo perché al centro di un'estenuante vicenda iniziata nei primi anni Ottanta (con il concorso indetto dall'allora Istituto Autonomo per le Case Popolari per sostituire alcune residenze ormai irrecuperabili) e non ancora terminata,



ma anche perché rappresenta un'importante occasione di incontro e di confronto diretto sull'architettura della città tra Siza e la cultura progettuale italiana, che in quegli anni a Venezia – città per molti da considerarsi irrevocabilmente refrattaria alla modernità, come starebbero a ricordare le occasioni mancate che già hanno avuto per protagonisti tra gli altri Le Corbusier, Frank Lloyd Wright e Louis I. Kahn – si cimentava con il tema residenziale per ricostituire tessuti urbani minori in punti periferici del sistema lagunare, con le prove di Giancarlo De Carlo a Mazorbo (1980-1997), di Vittorio Gregotti con un giovane Carlo Magnani nell'area Saffa a Cannaregio (1981-2001), di Gino Valle nell'area Trevisan (1980-86, sempre alla Giudecca), di Pietro Mainardis, Iginio Cappai e Valeriano Pastor a Sacca Fisola (1985 e 1995-98). Il progetto urbano complessivo con cui Siza vince il concorso (a cui erano stati invitati tra gli altri anche Aldo Rossi, Carlo Aymonino e Rafael Moneo, e che Siza, ancora una volta con straordinaria generosità, coinvolgerà nella fase realizzativa dell'intervento) asseconda e rafforza la trama nord-sud di divisione topografica delle proprietà e dell'edificato che caratterizza l'isola della Giudecca, attraversandola dal fronte d'acqua che guarda le Zattere fino a quello opposto. La composizione di Siza riprende la ragione urbana suggerita dalla Chiesa delle Zitelle, con la sua facciata architettonicamente chiusa sul fronte nord, e le due braccia ad essa ortogonali che proseguono verso sud senza chiudersi. Attraverso la composizione al contempo reiterata e variata di un corpo lineare di base, il progetto rende esplicita la misura della regola insediativa della Giudecca, producendo attraverso misurati scarti, arretramenti, piegature e accentuazioni, le eccezioni spaziali che configurano senza mimetismi le sequenze spaziali urbane delle calli, dei portegghi, dei campielli e del campo. Sembrano qui cripticamente apparire – trasmutati nelle forme di una "Venezia minore", come quella indagata da Egle Trincanato – lo stesso intimismo dell'abitare coniugato con il carattere urbano, e la medesima sobria ricerca di magnificenza

civile, pur nel pauperismo dei mezzi impiegati, che trovano invece più distesa e aulica riconfigurazione nelle abitazioni sociali di Schilderswijk-West a L'Aia (1983-88, mirabili riletture queste dell'avventura abitativa delle Siedlungen tedesche e olandesi degli anni Venti). Se la dimensione osteologica delle quinte urbane che ordinano un'urbanizzazione fondata sulla coazione a ripetere appare rinvenire dalle esperienze di Bouça a Porto (1973), o ancora di Malagueira a Évora (1977-97), le anomalie figurative d'angolo e di testata appaiono come un possibile rinnovato ed esoterico omaggio a un maestro segreto come Aris Konstantinidis.

Lo studio urbanistico del quartiere Pendino a Napoli (1986-1987) è invece un'ulteriore e raffinata declinazione di quell'architettura per blocchi di matrice ottocentesca che è all'origine della Großstadt architektur, tema di cui Siza – ad altra scala e in altro contesto – ha dato dimostrazione di profonda padronanza nel “Bonjour Tristesse”, laddove rivisitava in questa prospettiva il tessuto berlinese delle mietkasernen. Nella trasformazione del fronte portuale napoletano proposta da Siza, i tracciati e i luoghi urbani si definiscono a vicenda: gli spazi aperti e i blocchi edificati si compenetrano, nell'accettazione delle diverse giaciture retrostanti; la strada di lungomare è concepita nella sezione in modo da configurarsi come una doppia quinta, aperta di volta in volta sull'acqua o sulla città; la geografia artificiale del sistema portuale è ripensata attraverso lo sviluppo e l'articolazione dei tessuti adiacenti, mentre la disposizione degli edifici sui moli e sulle banchine definisce un sistema di luoghi a loro volta in continuità con le nuove relazioni stabilite in profondità tra la città e il mare.

Il fronte urbano a mare del Pedino appare quindi come un'ulteriore declinazione del tema del limite che spesso ritorna nel lavoro di Siza: qui il rapporto della città con il mare è interpretato attraverso calibrate collimazioni visive e geometriche, ed è reso esplicito dalla forza verticale delle facciate sull'acqua, dal contatto tra solido e liquido che si

stempera nella grande piazza acquatica. Il progetto ha la capacità di ordinare i diversi e complessi materiali urbani: tutti gli elementi (il porto, l'asse di piazza Mercato e quello di corso Garibaldi, via Marina e il parco limitrofo, la circolazione perimetrale che taglia attraverso i blocchi) sono addizionati e composti da Siza “*senza dramma*”, come ha sottolineato efficacemente Ignasi de Solà-Morales; risolto con mirabile “sprezzatura”, lo studio per il Pendino è dunque un’ulteriore prova della capacità di Siza di lavorare sulle relazioni tra elementi eterogenei alle diverse scale, che nel corpo della città si declina in una stratificazione interna del progetto, offerto esso stesso come palinsesto, come ordine “aperto” capace di modificarsi per accoglierne la complessità spaziale e storica. Se lo studio urbanistico per Monterusciello in quegli stessi anni si confronta con l’aporia della città moderna concepita come espansione autonoma, astratta e autocentrata, cercando di reinserirla nella più ampia scala territoriale del complesso sistema della metropoli napoletana attraverso il rafforzamento della matrice insediativa urbana, così da ricalibrare il rapporto tra questa e il paesaggio altrimenti dominante e spiazzante delle infrastrutture e della viabilità, il progetto per Siena (1988) appare invece agire alla scala più ravvicinata dell’innesto e della riscrittura urbana, con modalità e attenzioni forse non dissimili dal ben più articolato e complesso saggio urbano di riscrittura del Chiado che Siza avvia in quello stesso anno. Il concorso senese – poi vinto da Oriol Bohigas, e a cui partecipano tra gli altri anche Giancarlo De Carlo, Vittorio Gregotti con Giorgio Grassi, e Adolfo Natalini con Cristiano Toraldo di Francia – è indetto dalla Camera di Commercio e dal Monte dei Paschi per ristrutturare il Palazzo Ciacci e riorganizzare l’intero sistema costituito dalle piazze Matteotti e Gramsci, ossia quella parte, più prossima al cuore storico, dell’addizione moderna che dalla stazione ferroviaria conduce alla città compatta, e che funge – ospitando l’irrisolto spazio destinato all’arrivo delle corriere – da porta di accesso alla parte più intima della città. Il progetto di Siza, elaborato con José Paulo Santos,

ricostituisce la dimensione della spina urbana, centrandosi sul perno del palazzo tra le due piazze e articolandosi come una sorta di Giano bifronte: per un verso, la partitura continua e compatta in allineamento con la via Matteotti ricostituisce quest'ultima come una storica strada-corridoio urbana, per poi ripiegarsi a ricalibrare la piazza Matteotti; sul fronte opposto, invece, la spina si presenta aperta e arretrata, capace di ordinare in sé, attraverso un complesso sistema basamentale di spazi urbani e risalite, gli scarti geometrici e di quota che si riversano sul viale Tozzi. L'architettura si fa quindi elemento ordinatore e nodo urbano capace di accogliere in sé le complessità irrisolte della città storica al limite sfrangiato e indefinito con la città moderna. È un principio che appare ritornare, pur in mutate forme e condizioni, anche nel progetto per il Municipio di Caorle (1995), o nei più recenti interventi per Gallarate (con Roberto Cremascoli, dal 2007), fino a concentrarsi nella forma ad elevata intensità dell'edificio condensatore, che racchiude nella propria solidità geometrica di Medina fortificata sequenze compenstrate di spazi che riannodano e sciogliono le trame stratificate della città, secondo una soluzione magistralmente rappresentata da Siza nel Centro Gallego de Arte Contemporanea a Santiago de Compostela (1988-93), e che sembra ritornare anche nel progetto per la Chiesa di Santa Maria del Rosario alla Magliana (1998, per altro memore della liricità della Chiesa di Santa Maria a Marco de Canavezes, 1990-96), oppure ancora – dispiegata in altre, nuove e sorprendenti potenzialità – anche nei progetti napoletani per il Museo di Arte Contemporanea Donna REGina di (2003-06), e per la stazione “Municipio” (dal 2003).

Nel riconfigurare per sottrazione – attraverso una straordinaria capacità di lettura delle preesistenze, rafforzata con rari ma appropriati segni – l'immagine perduta del complesso testo architettonico di Palazzo Donna Regina, Siza non solo dà prova di magistrale “sprezzatura”, rendendo quasi magicamente impercettibile la presenza stessa del suo intervento, ma riannoda anche per tramite dell'edificio museale

relazioni funzionali, visive e spaziali con il corpo del quartiere San Lorenzo e con la straordinaria chiesa “doppia” di Santa Maria Donnaregina, così che l’edificio condensatore, questa volta ricavato nel bozzolo di un complesso storico esistente, diventa continuazione dello spazio urbano da cui la *promenade* museale trae origine e a cui infine riconduce, per mezzo della freccia poetica dell’archetipico taglio di salita alla terrazza di copertura da cui lo sguardo può riabbracciare, dall’alto, il vitale tumulto urbano da cui tutto ha avuto inizio alla quota di ingresso. In modo ancora più articolato e complesso, il progetto elaborato con Eduardo Souto de Moura per risolvere il nodo di interscambio della stazione metropolitana di Piazza Municipio interpreta il problema infrastrutturale attraverso una nuova ed ulteriore declinazione dell’edificio condensatore, questa volta chiamato a raccordare la città vivente e le città della storia sedimentate al di sotto di essa, trasformandolo in una straordinaria occasione di progetto urbano, capace di contribuire a superare il dualismo storico tra città, mare e linea di costa, e di ricostruire una visione moderna di Napoli, in continuità evolutiva con l’accorto coraggio trasformativo dei secoli passati, ed ora colpevolmente irrigidito nella contrapposizione tra modificazione e conservazione che non può che essere acuita dalla frammentarietà e dalla contraddittorietà che a Napoli (come nel resto d’Italia) affliggono ormai da tempo la pianificazione e la programmazione dei grandi interventi urbani.

Con pochi, laconici, efficaci quanto potenti segni planimetrici, il progetto di Siza ed Eduardo Souto de Moura opera una radicale riorganizzazione del traffico urbano, per altro riconnettendo così in unico percorso da “museo obbligatorio” Palazzo San Giacomo e la via Marina, coinvolgendo il Castel Nuovo e il suo fossato, e reimmettendo in questo articolato palinsesto anche le tracce del porto di età greco-romana riemerse durante gli scavi.

La capacità di Siza di costruire complessi palinsesti architettonici, inverandoli con precisi e raggelati segni capaci

di controllare con mirabile precisione e padronanza le diverse scale dell'architettura, della città e del paesaggio, è poi mostrata nelle idee per Caserta (1984), che ripercorrono e ricompongono un territorio saturo di architettura attraverso la ricerca di una moderna funzionalità che recupera e trasforma San Leucio e il sistema vanivittelliano anche attraverso un sistema aperto di risposte ai frammenti incontrati nella interpretazione dei luoghi, dalla montagna alla città ideale, attraverso il percorso territoriale dell'acqua. In una dimensione più domestica, la scala del paesaggio entra poi in relazione diretta con la dimensione dell'abitare, come accade nelle sette case al Parco di Villa Colonnese (1995), laddove la declinazione di palladiana memoria della variazione sul tipo abitativo in stretta relazione spaziale e visiva con la natura incontra l'unicità da "cantuccio poetico" che Siza ha sempre delegato alle case di abitazioni unifamiliari, a cominciare dalla *Alves Costa* (1964-'68), fino a quella per *David Vieira de Castro* (1984-'97), con la parallela per *Luis Figueiredo*. Oppure ancora, come accade nella residenza con annessi laboratori "Dimensione Fuoco" a San Donà di Piave (1993), quest'ultima vera e propria architettura della fortificazione, nel suo ergersi come nuovo suolo in un processo di cristallizzazione di una "altra" porzione di terra.

Vi sono poi nel regesto delle prove d'autore italiane di Siza progetti e architetture che indagano la dimensione sacra – o piuttosto la religiosità – dell'architettura della memoria, che è rovina, e frammento, cioè luogo limite in cui è il tempo a farsi architetto. Sembrano appartenere a questa dimensione estremamente iconica e lirica, ma pur sempre autenticamente appropriata, in particolare i progetti siciliani sviluppati con Roberto Collovà per Salemi (la ricostruzione della Chiesa Madre, 1984-98, intesa come baricentro della successiva presa in cura dell'intero intorno urbano, fino alla definizione di una forma urbis ricercata nella allargata dimensione del paesaggio), ma forse – per vie più intime e segrete – anche la sistemazione della sala per la Pietà Rondanini al Castello Sforzesco di Milano (1999- 2005), laddove Siza non esita a ripristinare le condizioni

precedenti all'allestimento dei BBPR per collocare l'incompiuto michelangiolesco in uno spazio assoluto da Neue Wache.

E alla stessa religiosità dell'architettura potrebbe essere ancora in altra declinazione ascritto il Padiglione "Percorso" nel Giardino delle Vergini alla 13.a Biennale di Architettura (2012): un osso di seppia, una sorta di grado zero dello spazio architettonico, scarnificato e fissato nella essenza dei suoi elementi, capace di promettere nuove e articolate rinascite.

A ben vedere dunque, ripercorrendo seppur sommariamente i suoi lavori italiani, attraverso lo sguardo di Siza si ha la sensazione di riscoprire quella tensione tra continuità e rottura della migliore tradizione dell'architettura, in cui non è dato riconoscere né il risultato di una deterministica accettazione di ideologici vincoli moderni, né l'abbandono degli attributi storici, al contrario costantemente presenti nella loro più vera e fattuale essenza, e reinventati di volta in volta con una espressività ricavata nella rarefazione dei contenuti e di un linguaggio che conduce ad una lettura intuitiva dell'opera e con essa dei luoghi, del tutto distante dalla eteronomia che circonda l'architettura attuale.

Il suo sguardo sull'Italia si inverte insomma attraverso architetture e promesse d'architettura che interrogano la storia nel suo portato e nella sua contemporaneità, senza acquietarsi, e che sono al riparo, come del resto tutta la sua opera, dalla vera solitudine che pervade l'architettura quando si confida nella sua lucentezza, o nella sua prepotente perfezione meccanica o iconica: Siza attraversa invece l'Italia come classico tra i classici, in questo fatalmente inattuale come un vero moderno.

Francesco Moschini e Lorenzo Pietropaolo



373  
7/94



# ARCHITETTO FUORI MODA

1972

HOUSE IN THE "ARDENNES"

edizione: Dedalo - numero 9 - gennaio 1972 - lire 300

*Architetture di Alvaro Siza e Leon Krier  
Saggi di Antonino Terranova e Renato Nicolini*

1.

# Architetture Recenti Di Álvaro Siza

Vittorio Gregotti

Álvaro Siza Vieira è un architetto fuori moda: non dispone di un apparato teorico, non ha mai affrontato grandi temi di sviluppo urbano, parla poco, timidamente, solo il suo cantante portoghese, con parole comuni, a bassa voce; non si sente, come architetto, politicamente impegnato, non ha venerazioni tecnologiche o monumentali, ama le piccole cose, i segni sottili; ha dell'architettura una concezione molto tradizionale, dentro al contesto del movimento moderno. Eppure egli è al mondo uno dei dieci o quindici architetti intorno a quarant'anni in grado di fare con l'architettura affermazioni autentiche in grado di sorprendere ancora una cultura tanto blasé con l'entrare in scena dalla parte dove nessuno l'aspetta. La qualità della rete di tensioni che egli istruisce, precise, commoventi (per usare una parola fuori moda come lui) è fatta, io credo, principalmente di due materiali: l'attenzione e il disagio, la chiara certezza cioè che ciò che è essenziale è sempre un po' spostato rispetto alle direzioni scelte come alle spiegazioni possibili.

Se si vuol parlare dell'architettura di Siza bisogna cominciare con l'ammettere la sua non descrivibilità: non si



Vittorio Gregotti, *Architetture Recenti Di Álvaro Siza*, in *Controspazio* n. 9, settembre 1972.

tratta solo di una non descrivibilità critica o letteraria (che anzi quest'ultima sarebbe certo uno dei mezzi migliori allo scopo nella forma del racconto), ma la stessa scarsa capacità dei disegni e della fotografia a comunicare il senso specifico del suo lavoro. Anche perché egli è in grado di sviluppare nel progetto una particolarissima dimensione temporale; non solo per la processualità necessaria per entrare in contatto con le sue secche architetture, ma per la capacità di istituire una sorta di archeologia autonoma fatta della serie di strati dei tentativi precedenti, delle correzioni, degli errori in qualche modo presenti nell'assetto finale, costruito per accumulazione e depurazione di successive scoperte che si costituiscono come dati degli assetti posteriori.

Niente viene sperimentato singolarmente, ma sempre per rapporto ai suoi legami, alle sue adiacenze, alla sequenza degli eventi che portano a quella esperienza, alla memoria delle esperienze precedenti. Poi lo stesso processo si rovescia all'esterno ed il manufatto si presenta in primo piano come modificazione e potenziamento del contesto esistente nella misura in cui in esso è possibile riconoscere sempre riflessa la condizione fisica del sito e dell'ambiente (e la sua dimensione temporale ossia, in questo caso, storica) con cui l'architetto ha lungamente discusso il progetto.

Esempi chiari di questo doppio procedimento sono le due piccole banche e la piscina a mare a nord di Oporto. L'edificio di quest'ultima è quasi totalmente riassorbito dalla differenza di quota tra la strada e il livello dell'acqua: appena un piccolo segno ne rivela la presenza sulla lunga linea della passeggiata a mare: poi si scende con la rampa alle attrezzature compatte dentro un parallelepipedo allungato ed appoggiato nel dislivello tra spiaggia e strada. Alcune leggere deviazioni dalla ortogonalità danno allo stretto percorso una sorprendente dinamica: poi la piscina vera e propria altro non è che un accorto sfruttamento delle condizioni naturali, legate tra loro da piccoli segni a formare un bacino d'acqua controllato a livello naturale come una

condizione di crescita dell'Atlantico. La rigorosa economia di intervento opera sugli elementi delle loro singole qualità, relazioni, dimensioni: sabbia, acqua, rocce, cemento.

Nel progetto per la nuova sede del Banco di Oporto ad Oliveira de Azeméis, agli strati dei segni curvi che ritagliano seccamente il volume è affidato tutto il senso del raccordo tra la strada principale del paese e la piazza irregolare che fiancheggia la banca con un estremo sforzo di raccolta dei piccoli dati ambientali presenti, mentre la stessa famiglia di segni curvi si ribalta all'interno disegnando i balconi dell'altra banca di Vila do Conde a nord di Oporto.

L'ampliamento di questa seconda (che già occupava una vecchia casa sulla statale n. 13, che è anche la strada principale del paese) è tutto dominato dalla presenza sopra la collina attorno alla quale si è sviluppato il paese stesso, di un enorme edificio conventuale. L'ingrandimento della banca è realizzato mantenendo intatte le fronti degli edifici e creando a breve distanza una fronte interna indipendente; lo stacco è concepito in modo da traguardare l'imponente mole del convento, recuperandone la presenza come attraverso un teleobiettivo. All'interno la serie dei balconi curvi definisce lo spazio unico interno misurato secondo una strategia che si stabilisce a partire dal procedimento dell'entrare, dell'orientarsi, dello scoprire; una specie di riconsegna dell'intenzione globale in ogni momento percettivo.

Il tema più grande che Siza Vieira abbia affrontato sino ad ora è l'edificio per uffici e centro commerciale sulla Avenida Afonso Henriques a Oporto. Si tratta di un punto fondamentale della città dove è particolarmente evidente il cambiamento di livello tra l'antico porto, la città storica e il ponte costruito nel 1866 da D. Luiz. Naturalmente si possono strumentare molti discorsi sulla formazione e sullo sviluppo di una città tanto straordinaria come Oporto, sulla sovrapposizione della cultura inglese alla tradizione locale, sul suo sviluppo come città industriale e sulla sua attuale decadenza. Ad Oporto non vi sono stati dei Marquis de Pombal, ma il vitale

disordinato scontro tra uno straordinario supporto geografico, la città antica ed il prepotente sviluppo ottocentesco (non si dimentichi che poco più nell'entroterra Eiffel fu chiamato a costruire il suo famoso ponte sul Douro); ma a noi interessa soprattutto vedere come Siza utilizza questo materiale.

Egli mette in atto tre strategie principali: ingloba nel progetto con un procedimento collagistico alcuni edifici preesistenti, riproduce all'interno dell'intervento una serie di spazi urbani pedonali che mimano in qualche modo le misure della città antica; infine propone attraverso le sottili inclinate della grande parete vetrata un grande schermo che riflette la sequenza degli edifici storici molto frazionati che fronteggiano il nuovo intervento.

Il tema della riflessione in architettura ha illustri precedenti; ma diversamente da chi utilizza questo strumento per annullare dentro la natura l'oggetto costruito o, come nel caso di Van der Rohe, la riflessione diviene un gioco tutto interno all'edificio, di rimando tra le varie parti di una stessa architettura, nel caso dell'edificio di Siza il problema è mettere in atto una strategia che permetta al luogo, come preesistente geografico e storico, di diventare la materia protagonista del progetto. Non si tratta affatto di annullarsi, o adeguarsi, o di rendere minimo il proprio intervento in un ambiente che si pensa compiuto e non si vuol turbare, ma al contrario di entrare diagonalmente dentro ad una situazione con tutte le energie di una presenza in grado di proporre una nuova lettura dell'insieme. Così ciò che egli mette in questione è tutto il tema della specificità del luogo come storia e come fisicità dell'ambiente, quale materiale portante il progetto architettonico; ma questa lettura è fatta a partire non dal consenso mimetico rispetto all'esistente ma dal dialogo che ne rende contemporanea l'abitabilità. Non solo, ma questo diventa l'unico materiale in grado di restituire attraverso la differenza, il dislivello, la possibilità comunicativa. Contro il linguaggio istituito dell'indifferenza tecnologica, il linguaggio situazionale (che da molti anni non è più quello dialettale),

la capacità di offrire all'architettura la condizione fisica come regola del presente. In modo sorprendente l'approccio di Siza Vieira è, in questo senso, paragonabile a quello di Robert Venturi; e, a dire il vero, le somiglianze tra i due non finiscono qui. Solo che nel caso di Bob Venturi la decisione di vivere una situazione specifica (quella della tradizione e della attualità nordamericana) come condizione strutturale dell'architettura, richiede uno sforzo di riduzione agli elementi basilari di quella condizione, attraverso una complessa operazione di intellettualizzazione, della storia; né potrebbe essere altrimenti in una situazione dove le contraddizioni sovrastrutturali sono tanto evidenti. Paradossalmente il linguaggio situazione nasce qui dallo sfruttamento ideologico del linguaggio di massa.

Nell'uno e nell'altro caso la risoluzione è affidata alla tecnica del racconto letterario, anche se gli strumenti sono, nel caso di Siza, più rigorosamente e tradizionalmente disciplinari. Un esempio di questo procedimento è la piscina di *Quinta da Conceição* del 1958-65. Inserita in un piano per la sistemazione di un parco urbano progettata da Fernando Távora (un altro interessante architetto di Oporto) questo lavoro, certamente influenzato dalla calligrafia aaltiana (un altro architetto fuori moda da noi, troppo empirico, troppo poco ideologico) risente di un'attenzione all'architettura popolare portoghese, ma è comprensibile appieno solo a partire dal suo modo di insediarsi che stabilisce, col visitatore che si avvicina da rovescio e dal basso, un rapporto di indecifrabilità fatto di una serie di muri bianchi che man mano rivelano successive proposte nella direzione di penetrazione dell'organismo.

Lo stesso accade nella piccola casa della Avenida dos Combatentes a Oporto del 1967-70, dove al di là del rigore del dettaglio e dell'impianto, la comprensibilità è tutta affidata alla relazione tra gli ambienti, alla continua sorpresa nella successione delle misure, dei livelli schermati, interrotti o connessi dalla continuità di sottili elementi di dettaglio. Il dettaglio non è per Siza né un'occasione decorativa né un'esibizione tecnologica, ma una dimensione intima

di accessibilità all'architettura, un modo di verificarne tattilmente la consistenza, l'unicità della cosa fatta per quel posto in quel momento, per entrare in contatto con il manufatto. Una tecnologia del dettaglio fatta di distanze ispettate tra le parti che introducono una tensione spaziale tra gli elementi più piccoli e comuni per la loro reciproca collocazione, sovrapposizione, relazione.

Un altro esempio: Caxinas, trenta chilometri a nord di Oporto sulla costa, è un villaggio di poche centinaia di pescatori che da qualche anno affittano parti della propria casa a gente che viene al mare dall'interno durante l'estate. Poi questa modesta spinta turistica ha fatto sorgere spontaneamente qualche casa a uno o due piani, spesso abusiva. Il comune chiede che Siza regolamenti con una proposta lo sviluppo. Egli comincia con uno studio dei caratteri degli insediamenti esistenti: si tratta quasi di un'operazione di immaginazione tentando di ricucire una visione morfologica tratta dagli scarsi segni che la povertà ha lasciato sotto forma edilizia: colori, materiali, tipi, misure, ritmi.

Poi, su questa base, egli imposta un progetto a sviluppo lineare di case su due piani: un piccolo fronte a mare. Le case di testata sono progettate ed eseguite in mezzo a molte difficoltà su suo disegno: una di queste definisce a nord una piccola piazza che mette in comunicazione la strada interna con il mare, l'altra ingloba addirittura un caffè già esistente al piano terreno; il resto è regolamentato attraverso una serie di norme per la costruzione, immaginando che esse verranno eseguite quasi spontaneamente.

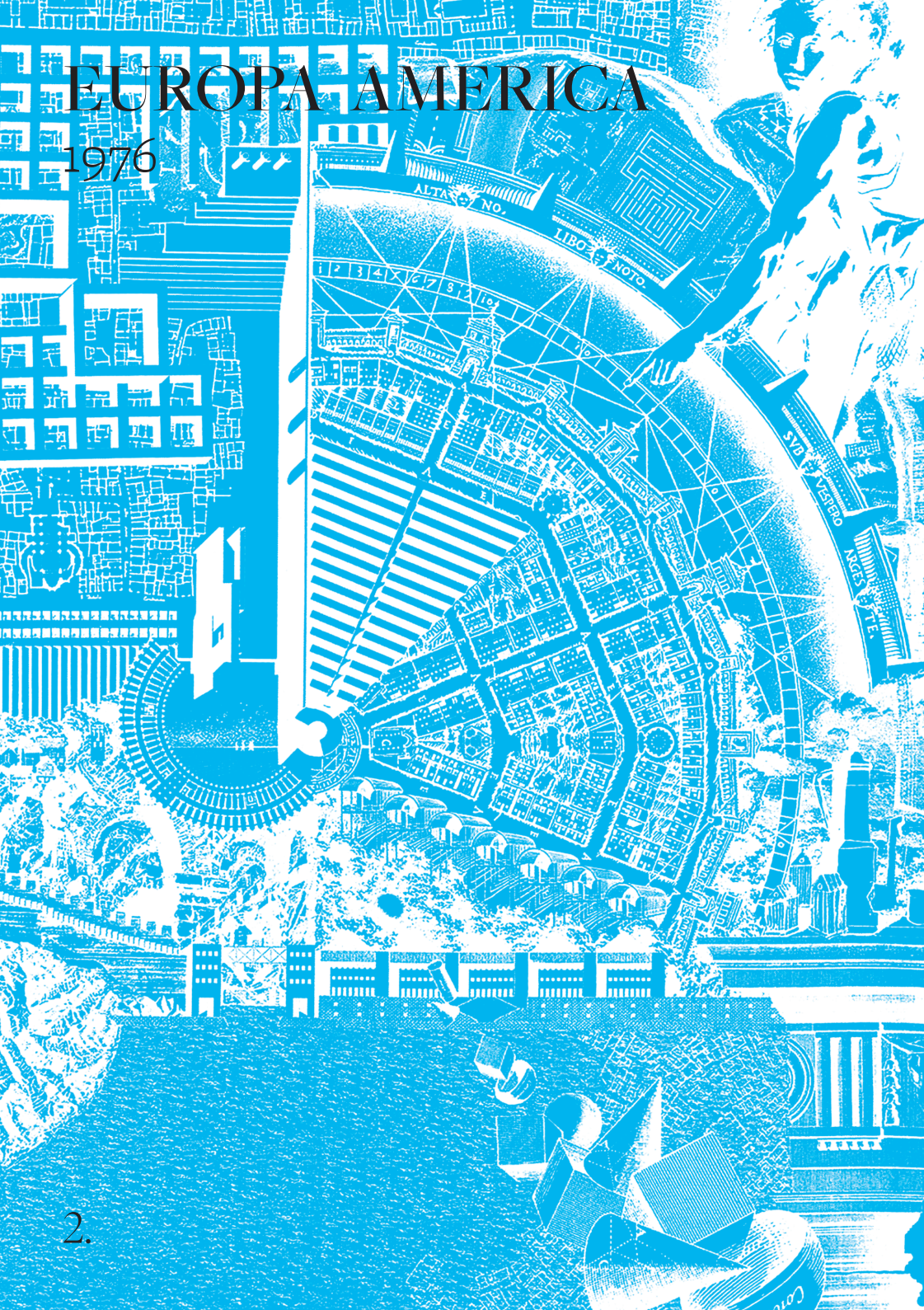
L'estrema povertà dell'intervento è messa a frutto con orgoglio approfittando di ogni segno disponibile teso tra superfici di semplicissimo intonaco colorato, in una forte luce atlantica, dei gesti elementari: alzare un muro, collocare una finestra, aprire un vuoto nel volume, colorare un serramento, cominciare, finire. In un'atmosfera niente affatto primitivistica o folklorica in cui la villeggiatura sembra riportare sull'Atlantico all'estremo dell'Europa le citazioni

di molta cultura europea moderna: da Mackintosh al primo razionalismo a “l'uomo di Aran”. Le qualità del lavoro di Siza Vieira, non ci permettono di limitarci alla constatazione sorprendente di scoprire tanto talento crescere (anche se faticosamente) dentro ad uno dei contesti più provinciali d'Europa, scarso di tradizione architettonica recente e, sul piano sociopolitico, tanto arretrato e reazionario; né credo ci consentono di forzare la lettura del suo lavoro solo come rispecchiamento oppositivo della durezza, della povertà, delle umiliazioni con cui è costruita la silenziosa umanità del popolo portoghese: anche se questo è ben vivo nel lavoro di Siza. Io credo che la sua architettura meriti il rischio, che sempre si vuole evitare, dello scontro con le contraddizioni di una soggettività concreta, non nella dimensione intimistica ma in quella della storia dei suoi rapporti reali con il mondo circostante, delle piccole occasioni di lavoro, delle molte delusioni ed esclusioni, delle difficoltà di comprensione da parte del contesto che conducono ad un isolamento non più compensato (come ai tempi dell'avanguardia internazionale) da una solidarietà ad alto livello. Ed anche della sua passione paziente, profonda, piena di trepidazione verso l'architettura: egli ne ha trovato un punto certamente interno; ora accerta con le mani le qualità dei margini anche se sa che tutto ciò che è essenziale sta oltre: a destra, a sinistra, in alto: fuori.



# EUROPA AMERICA

1976



# Europa America: Gregotti, Rossi, Siza

Roberto Cremascoli

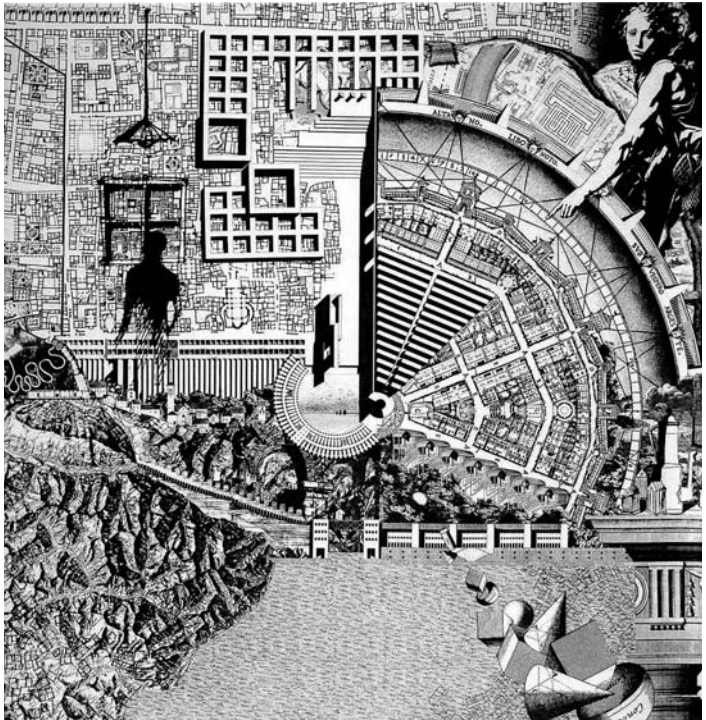
Nel 1976 Álvaro Siza fu invitato a partecipare a Venezia all'evento collettivo Europa-America, Centro Storico-Suburbio coordinato da Vittorio Gregotti (Europa) e Peter Eisenman (America). Ventisette studi di architettura vennero chiamati a riflettere sulla trasformazione della città contemporanea, tra storia e tradizione del movimento moderno, dando origine ad una esposizione ai Magazzini del Sale e una giornata di dibattito. Gli americani si concentrarono sul tema del "suburbio", mentre gli europei mostrarono attraverso i loro progetti le diverse condizioni e soluzioni che in Europa definivano in quel momento il rapporto con l'ambiente fisico e la cultura urbana.

In quella occasione Álvaro Siza e Aldo Rossi allestirono una mostra con le proprie opere in due sale attigue. Siza presentò i primi progetti di abitazione economica, realizzati a Porto e Caxinas, in una bellissima composizione di cartelle a schizzo. Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart esposero invece l'inedito e celebre disegno La città Analoga. Usando linguaggi diversi, Siza e Rossi trasmisero



Carlo Ripa di Meana (sinistra), Aldo Rossi (centro) e Vittorio Gregotti (destra) fuori dalla sede dell'esposizione ai Magazzini del Sale, Zattere, 1976.

un messaggio comune alla Biennale di Venezia: la città che conosciamo e che continuiamo a disegnare è il risultato dell'accumulo di diverse tipologie architettoniche - così come un *objets trouvés* - che la "memoria collettiva" ripropone o ricicla nel corso della Storia. Mentre Rossi si dedicava agli studi urbani sistematizzando un numero definito di (arche) tipi architettonici ritrovandoli nella città storica, Siza destinava la sua carriera moltiplicando i suoi (etero)tipi, ritrovandoli in diverse geografie e culture.



*La Città Analoga*, fotografia del lavoro di collage di Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart presentato all'esposizione, 1976.

**Europa / America**  
**Centro storico e suburbio**  
**25 architetti contemporanei**

.....  
 Questa mostra di architettura contemporanea tende ad istituire un dialogo tra le opere e le teorie di 25 tra i maggiori architetti internazionali della generazione di mezzo. Una generazione caratterizzata da un rinnovato interesse per il sito come geografia e come storia, e da un complesso rapporto con la tradizione del movimento moderno.

Nord America ed Europa sono due aree culturali campione per la loro differenza strutturale.

Gli americani si concentrano sul tema del "suburbio" e si impegnano a produrre progetti che analizzano il rapporto tra architettura e cultura suburbana come cultura tipica del contesto americano contemporaneo. Gli architetti europei invece mostrano attraverso i loro progetti le diverse condizioni e soluzioni che in Europa definiscono il rapporto del progettista con l'ambiente fisico e con la cultura urbana in particolare.



**La Biennale di Venezia**  
 Ente autonomo

**Settore arti visive e architettura**

S. Marco, Ca' Giustinian  
 30100 Venezia  
 Telefono 700.311

**EUROPA-AMERICA: 26 ARCHITETTI O GRUPPI DI ARCHITETTI**

Elenco degli artisti selezionati e proposti dalla Commissione Architettura.

**EUROPA**

- AILLAUD, Emile
- A.J.A.
- AVONNINO, Carlo
- BOHIGAS, Oriol
- ERSKINE, Ralph
- ERTZBERGER, Herman
- HOLLER, Hans
- KROLL, Lucien
- LUDWIG, Leo
- ROSSI, Aldo
- SIZA Y VIEIRA, Alvaro
- SMITHSON, Peter & Alison
- STIRLING, James
- TALLER DE ARQUITECTURA
- UNDERS, Oswald Mathias
- UTZON, Jorn
- VAN EYCK, Aldo

**AMERICA**

- ABRAHAM, Raymond
- AMBASZ, Emilio
- EISENMAN, Peter
- HEJDUK, John
- HODGETTS, Craig
- MEIER, Richard
- MOORE, Charles
- PELLI, Cesar
- STERN, Robert
- TIGERMAN, Stanley
- VENTURI, Robert e SCOTT BROWN, Denise

In alto a sinistra: esposizione *Europa/America, Centro Storico E Suburbio*. La Biennale di Venezia 1976 - Magazzini del Sale, Zattere, Venezia, 24-31 Luglio, 1976. Introduzione del catalogo. In alto a destra: elenco degli architetti Europei e Americani selezionati proposti dalla Commissione Architettura per l'esposizione.



Schizzi di Álvaro Siza con i suoi progetti di abitazione presentati all'esposizione, 1976.

Venezia, il maggio 1976

Egregio Architetto:  
ALVARO SIZA Y VIEIRA  
Rua de Alegria 1732 sp. 41  
PORTO

Caro Alvaro,

Ti ringrazio di aver accettato di partecipare alla mostra di architettura "Europa/America: architetti contemporanei", che aprirà a Venezia il 12 luglio per il settore Arti Visive e Architettura della Biennale.

Il carattere di questa mostra è documentario rispetto al lavoro individuale degli architetti invitati. Non vi è cioè una tematica storico-critica rispetto alla quale interpretare il lavoro degli architetti. L'ipotesi è quindi quella di un confronto fra personali filosofie dell'architettura.

Gli architetti americani hanno scelto un tema progettuale o meglio un'area ambientale: il suburbio. Rispetto a questa realtà ambientale e culturale tipicamente americana essi produrranno dei progetti.

Quello che un carattere distintivo della cultura architettonica europea rispetto a quella americana sia invece la complessità del contesto ambientale, storico e culturale in cui l'attività ed i progetti degli architetti europei vengono calati. Questa complessità urbana ha dei riscontri presenti nei progetti e nella poetica degli architetti europei.

L'obiettivo è quello di rendere manifesta attraverso una serie di contesti individuali la filosofia progettuale di ognuno.\*

Il materiale sarà costituito da disegni e schizzi originali, modelli, fotografie e fotomontaggi, diapositive, ecc.

In uno spazio separato verranno proiettati film e video, realizzati in passato, riguardanti l'attività e la figura dei singoli architetti, cui li documenti verranno reperiti su indicazione degli architetti stessi.

Lo spazio e disposizione di ciascuno, come risulta dalle piante, che riceverai separatamente, è di 60 metri quadrati circa, con uno sviluppo perimetrale di circa 23 metri lineari. All'interno dello spazio assegnato possono essere suggerite dagli autori alcune modifiche (ad esempio il colore dei pannelli) o aggiunte di altri pannelli secondo le possibilità indicate negli schizzi.

2

Ogni architetto disegnerà un lay-out dello sviluppo lineare delle pareti e dei pannelli indicando la disposizione delle opere e degli espositori, una pianta dello spazio con indicate le posizioni degli eventuali progetti per diapositive, plastici, ecc.

Nel catalogo generale della Biennale vi sarà una scheda introduttiva della mostra di circa 8 pagine, nella quale saranno esposti i criteri della mostra stessa e date brevi note biografiche di ogni architetto (data e luogo di nascita, luogo dove si è formato a lavoro, elenco dei materiali presentati e breve descrizione dei progetti, una o due immagini scelte dal materiale esposto).

Entro il 15 settembre verrà invece stampato un catalogo monografico della mostra di circa 220 pagine (circa 8 pagine per ogni autore).

I termini di consegna sono:

- 30 maggio, per l'assenda introduttiva del catalogo generale;
- 30 giugno, per il lay-out indicante la disposizione dei materiali originali sui pannelli e nello spazio assegnato; per l'invio di eventuale materiale fotografico e grafico da elaborare (foto, ingrandimenti, didascalie, ecc.) e per la richiesta di eventuali attrezzature (schermi diapositive, basi per modelli, ecc.);
- 16 luglio, per l'invio di tutto il materiale originale (disegni, modelli, ecc.)

Naturalmente tutti i costi di trasporto e assicurazione saranno a carico della Biennale.

Accluse troverai le schede di notifica per il prestito delle opere alla Biennale.

Spero di sentirti presto, nel frattempo ti invio i miei più cordiali saluti.

- Vittorio Gregotti -

Lettera, firmata da Vittorio Gregotti, ad Álvaro Siza con ringraziamento per aver accettato l'invito a partecipare all'evento, in cui viene spiegato il processo di allestimento dell'esposizione (11 Maggio, 1976).

11/05/76  
Alvaros Siza  
R. de Alegria 1732 sp. 41  
Porto  
Portugal

Porto, 20 Março 1976

Arquiteto Carlos Ripa de Meana  
c/o Biennale di Venezia  
S. Anna, Ca' Giustinian  
2200 Venezia  
Italia

Eu respeito à carta de 14/2/76, com vossa convite, com a  
entusiasmo e muito participação no projecto e corpo America:  
de arquitectura contemporânea.

Muito obrigado por se convidar para a exposição Biennale 1976.

Procurarei dar o maior contributo, dentro das minhas possibilidades,  
e como iniciativa da Biennale de Venezia que julgo de maior  
interesse.

Apresento a oportunidade para apresentar os meus trabalhos complementares

Alvaro Siza

Aldo Rossi  
Architetto  
via Marconi 2, I  
20139 Milano-RODARI

Milano 24 Febb 76

Al Presidente della Biennale  
Carlo Ripa di Meana  
Venezia

Caro Presidente,

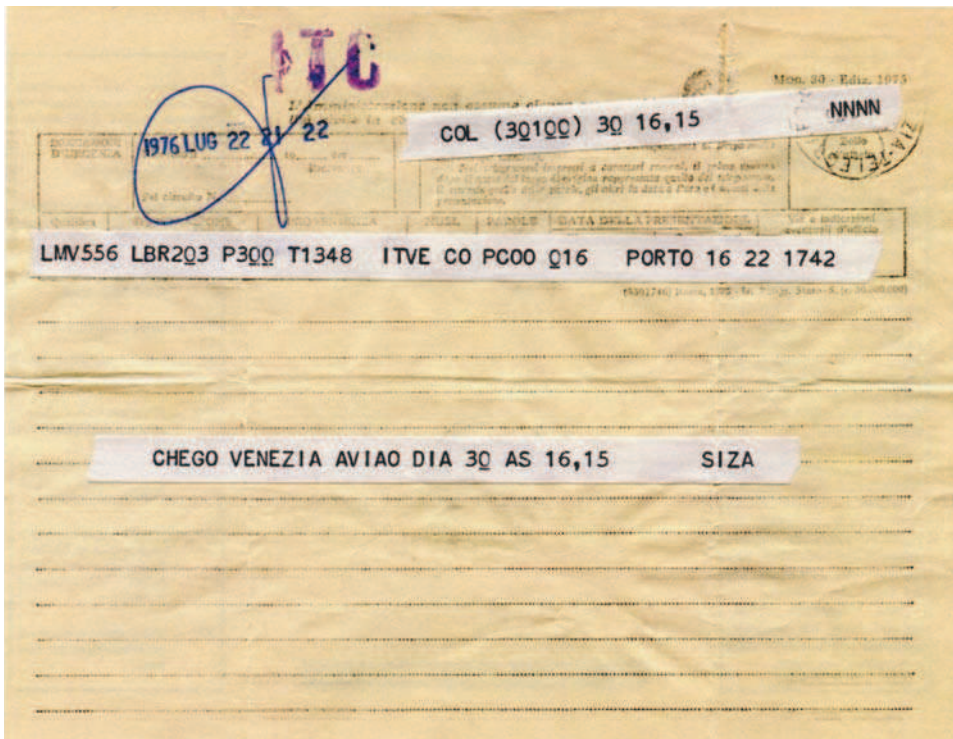
La ringrazio per il Suo invito a partecipare alla mostra di architettura della Biennale di Venezia nel periodo da Lei indicato. Invito che accetto con la presente lettera.

In attesa di altre informazioni Le invio i migliori saluti.

Aldo Rossi  
(aldo rossi)

Spero di vederla presto a Venezia.  
Con amicizia. Aldo

A sinistra: lettera, firmata da Álvaro Siza, al presidente della Biennale di Venezia, Carlo Ripa di Meana, nella quale accetta l'invito a partecipare all'esposizione (20 Marzo, 1976). A destra: lettera, firmata da Aldo Rossi, al presidente della Biennale di Venezia, Carlo Ripa di Meana, nella quale accetta l'invito a partecipare all'esposizione (20 Febbraio, 1976).



Telegramma di Álvaro Siza nel quale comunica il suo arrivo a Venezia (22 Luglio, 1976).



Salone Il B. Magazzini del Sale, Zattere, Venezia (allestimento di Álvaro Siza).



Dibattito: “Quale movimento moderno?”, La Biennale di Venezia 1976. Palazzo del Cinema, Lido di Venezia, Venezia, 1 - 2 agosto, 1976. Nella fotografia (dal fondo in avanti, da sinistra a destra): Stanley Tigerman, John Hejduck, Carlo Ripa di Meana (in piedi), Joseph Rykwert, Lucien Kroll, Álvaro Siza, Oriol Bohigas; James Stirling, Robert Venturi, Denise Scott Brown, Emilio Ambasz, Carlo Aymonino, Peter Eisenman, Robert Stern; Jean Deroche, Henri Ciriani, Paul Chemetov, Aldo Van Eyck, Hans Hollein, Giancarlo De Carlo, and Herman Hertzberger, 1976.



Nella fotografia in alto: sulla destra, Álvaro Siza tra Lucien Kroll e Oriol Bohigas, 1976. Nella fotografia in mezzo: sulla sinistra, un discreto Aldo Rossi, 1976. Nella fotografia in basso, *Seminario: El Espacio Público Urbano* Facultad de Arquitectura, Universidad de Los Andes, Bogota, 22 marzo 1982 (da sinistra a destra: Álvaro Siza, Oriol Bohigas, Aldo Rossi, Fernando Montes, 1982).





Arch. Alvaro Siza Vieira

Rua da Alegria 399/K/1º

PORTO

# TOURNE

Arch. Alexandre Alves Costa

R. 1977 Batista Lavanha, 33-4º-esq.

PORTO

Milano, 5 marzo 1977

Caro Alexandre, Nuno e Alvaro,

sono finalmente in grado di formulare la nuova proposta per il vostro viaggio in Italia, che spero non debba essere più modificata.

Il programma è il seguente:

- Domenica 17/4 : partenza da Lisbona, arrivo a Milano e trasferimento a Torino in serata;
- Lunedì 18/4 : seminario a Torino e trasferimento a Milano in serata;
- Martedì 19/4 : seminario a Milano e trasferimento a Venezia in serata;
- Mercoledì 20/4 : seminario a Venezia e trasferimento a Firenze in serata;
- Giovedì 21/4 : seminario a Firenze e trasferimento a Pescara in serata;
- Venerdì 22/4 : seminario a Pescara e trasferimento a Roma in serata;
- Sabato 23/4, Domenica 24/4 e Lunedì 25/4: soggiorno a Roma;
- Martedì 26/4 : seminario a Roma e trasferimento a Napoli in serata;
- Mercoledì 27/4 : seminario a Napoli e trasferimento a Cosenza in serata;
- Giovedì 28/4 : seminario a Cosenza e trasferimento a Reggio Calabria in serata;
- Venerdì 29/4 : seminario a Reggio Calabria e trasferimento a Palermo in serata;
- Sabato 30/4 : seminario a Palermo.

Nella serata del 30/4 si potrà prevedere il trasferimento in aereo a Roma.

Domenica 1/5 partenza da Roma per Lisbona.

Nel periodo della vostra permanenza in Italia avrete a disposizione un'automobile ed i buoni per acquisto del carburante; potrete alloggiare in alberghi di 1ª categoria, avendo a disposizione stanze doppie, eccettuate le località nelle quali i compagni avranno la possibilità di ospitarvi.

# In Tour

Roberto Cremascoli

Nell'aprile del 1977 Álvaro Siza, Alexandre Alves Costa e Nuno Portas partono da Torino a bordo di una *Alfasud* con destinazione Palermo.

Inizia una *tournee* organizzata dalle università italiane (importante fu l'impegno logistico di Emilio Battisti) e dai comitati di agitazione<sup>77</sup> che li avrebbe condotti dal Politecnico di Torino fino alla Facoltà di Architettura di Palermo, passando per le università di Milano, Venezia, Pescara, Roma, Napoli, Cosenza, Reggio Calabria con lo scopo di presentare l'esperienza portoghese delle brigate SAAL (*Serviço Ambulatório de Apoio Local*). Esperienza irripetibile vissuta da Álvaro Siza tra il 1974 e 1976, condivisa con gli amici-colleghi Nuno Portas, Alexandre Alves Costa, Adalberto Dias, Eduardo Souto de Moura, Domingos Tavares che segnò per sempre la sua attività professionale. Un esempio, quello del progetto SAAL, che condizionò la pratica progettuale internazionale.

In Italia, Giancarlo De Carlo aveva *aperto la strada sul campo* dell'architettura partecipata alla fine degli anni sessanta e il celebre saggio del 1972 *L'architettura della partecipazione\**

\* “Quando tutti intervengono in egual misura nella gestione del potere, oppure – forse così è più chiaro – quando non esiste più il potere perché tutti sono direttamente ed egualmente coinvolti nel processo delle decisioni.”

è un contributo fondamentale come anche la costruzione del Villaggio Matteotti a Terni del 1970, il primo esempio di architettura partecipata in Italia, che vide protagonisti gli operai del quartiere e le loro famiglie nella costruzione delle loro case insieme al gruppo di progettisti guidati da De Carlo.

Ma il caso portoghese aveva qualcosa di diverso, un'energia folgorante. In Europa suscitò immediatamente la curiosità generale per un paese che stava festeggiando la sua emancipazione: 25 aprile 1974, la “rivoluzione dei garofani”. Molti architetti italiani in quell'epoca scoprono il Portogallo e l'architettura portoghese, grazie alla rivoluzione. In seguito alla rivoluzione che – senza spargimenti di sangue, senza sparare un colpo – aveva depresso il regime totalitario vigente da più di quarant'anni, un vasto gruppo di architetti locali aiutarono le popolazioni ad organizzarsi al fine di partecipare alla trasformazione di vari quartieri e zone del paese costruendosi le proprie case. La realizzazione delle abitazioni collettive di Bouça e di São Victor a Porto, sotto la guida di Álvaro Siza, sono un magnifico esempio di *community empowerment*, un momento *irripetibile di democrazia*.

Quando parla dell'Europa di quel periodo, Siza descrive una situazione unica, di instabilità politica e sociale: la primavera di Praga, le rivoluzioni studentesche di Parigi, la caduta dei regimi autoritari di Portogallo e Spagna, i gruppi terroristici dell'Irlanda del nord, gli anni di piombo in Italia. Racconta spesso delle riunioni con le cooperative nei progetti SAAL di Porto. Racconta di infuocati incontri notturni, settimanali con gli abitanti – “senza conflitto non esiste partecipazione, esiste manipolazione !” – “partecipazione non era ancora parola maledetta” – “anche l'Europa di oggi ha bisogno di tutta la nostra partecipazione”.

Nella pagina seguente: lettera di Emilio Battisti a Nuno Portas, Álvaro Siza e Alexandre Alves Costa, 5 marzo 1977. Programma di viaggio delle conferenze nelle università italiane (Facoltà di Architettura) di Álvaro Siza insieme a Nuno Portas e Alexandre Alves Costa in aprile del 1977.

Arch. Nuno Portas  
Laboratorio Nacional de Engenharia  
Av. do Brasil  
LISBOA 5

Arch. Alvaro Siza Vieira  
Rua da Alegria 399/A/1º  
PORTO

Arch. Alexandre Alves Costa  
R. Jose Batista Lavanha, 33-4º-esq.  
PORTO

Milano, 5 marzo 1977

Care Alexandre, Nuno e Alvaro,

sono finalmente in grado di formulare la nuova proposta per il vostro viaggio in Italia, che spero non debba essere più modificata.

Il programma è il seguente:

- Domenica 17/4 : partenza da Lisbona, arrivo a Milano e trasferimento a Torino in serata;
- Lunedì 18/4 : seminario a Torino e trasferimento a Milano in serata;
- Martedì 19/4 : seminario a Milano e trasferimento a Venezia in serata;
- Mercoledì 20/4 : seminario a Venezia e trasferimento a Firenze in serata;
- Giovedì 21/4 : seminario a Firenze e trasferimento a Pescara in serata;
- Venerdì 22/4 : seminario a Pescara e trasferimento a Roma in serata;
- Sabato 23/4, Domenica 24/4 e Lunedì 25/4: soggiorno a Roma;
- Martedì 26/4 : seminario a Roma e trasferimento a Napoli in serata;
- Mercoledì 27/4 : seminario a Napoli e trasferimento a Genova in serata;
- Giovedì 28/4 : seminario a Genova e trasferimento a Reggio Calabria in serata;
- Venerdì 29/4 : seminario a Reggio Calabria e trasferimento a Palermo in serata;
- Sabato 30 : seminario a Palermo.

Nella serata del 30/4 si potrà prevedere il trasferimento in aereo a Roma.

Domenica 1/5 partenza da Roma per Lisbona.

Nel periodo della vostra permanenza in Italia avrete a disposizione un'automobile ed i buoni per acquisti del carburante; potrete alloggiare in alberghi di 1ª categoria, avendo a disposizione due stanze doppie, eccettuate le località nelle quali i compagni avranno la possibilità di ospitarvi.

I biglietti per il trasferimento aereo vi verranno messi a disposizione in tempo utile dalla Agenzia di Viaggi Bonomi + Pagani, via Paolo da Cannobio, 2 - Milano, che provvederà anche all'organizzazione del vostro viaggio in Italia.

Purtroppo non mi sarà possibile accompagnarvi nei vostri trasferimenti in Italia perchè in quel periodo io dovrò a mia volta recarmi all'estero. Ho insistito con Francesco Marconi perchè sia lui ad accompagnarvi, e spero che vorrà accettare.

Resto in attesa di una vostra sollecita conferma, raccomandandovi di considerare che non sono possibili ulteriori rinvii.

Ho il piacere di informarvi che è stato pubblicato il libro di Paula Oliveira e Francesco Marconi sull'esperienza del SAAL e sono certo che la Vostra venuta in Italia susciterà grande interesse.

Vi saluto cordialmente.



Prof. Emilio Battisti  
via Chiossetto, 16  
20122 MILANO

A destra: locandina di presentazione tour progetto SAAL PORTOGALLO nelle università italiane. Nella locandina, una fotografia di Fausto Giaccone della mostra *Una Storia Portoghese* di Fausto Giaccone all'Università di Palermo. Sotto: Quartiere *Bouça*, Porto. Fotografia di Adri Duivesteijn, 1979.

Nelle pagine seguenti: *Camper Tol Ondulé*, foto di Emilio Battisti, Portogallo, 1976.

**S.A.A.L. PORTOGALLO**

**MOSSA** 26 aprile-4 maggio 1977 - ore 10.00-13.00/16.00-18.00  
aula 9 della facoltà di architettura di Palermo

**INCONTRO** 28 aprile 1977 ore 10.00 aula magna della facoltà di architettura

**NUNO PORTAS** responsabile di classe per Edilizia e Urbanistica

**ASIZA VIEIRA** responsabile di classe per Urbanistica

**AAAVES COSTA** responsabile della S.A.A.L.

la mostra è curata per l'Italia da Emilio Battisti e presentata in collaborazione con Emilio Battisti e i gruppi studenteschi

**Una giornata con i braccianti portoghesi che occupano i latifondi, sett.75**

**MOSSA** reportage fotografico di Fausto Giaccone











In alto: lezione all' Università di Palermo. Nella foto Álvaro Siza tra Alexandre Alves Costa e Pierluigi Nicolin. Foto di Roberto Collovà, Palermo, 1977. In basso: *Grande Comicio*, foto di Emilio Battisti, Porto, 1976.



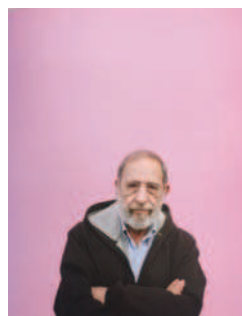
# Omaggio Ad Álvaro Siza Vieira

Emilio Battisti

Ai reduci del '68, la “rivoluzione dei garofani” del 25 aprile 1974 rinverdì le speranze che erano naufragate con la crisi delle ideologie, dei movimenti e con l'avvento nel nostro paese degli “anni di piombo”, della lotta armata e del terrorismo, mentre proprio quella data assumeva un particolare significato simbolico poiché corrispondeva con l'anniversario della nostra liberazione dal nazifascismo

Nel '74, senza alcuna esperienza professionale, avevo un rapporto con l'architettura ancora esclusivamente disciplinare, coltivato in ambito accademico, collaborando con Vittorio Gregotti alla redazione di Edilizia Moderna e partecipando, nel gruppo che si era formato attorno a lui anche con Franco Purini, Pierluigi Nicolini e altri, ad alcuni dei più importanti concorsi internazionali: Vienna Sud, Università di Firenze e Università della Calabria.

L'aver saputo che in Portogallo erano state costituite le “brigade SAAL”, che sperimentavano iniziative di progettazione



Emilio Battisti, *Omaggio ad Álvaro Siza Vieira* in *Álvaro Siza, Inside The Human Being*, catalogo dell'esposizione al MART di Rovereto, Electa, Milano 2014.

partecipata per affrontare e risolvere la “questione delle abitazioni” suscitò il mio interesse e mi riempi di speranza.

Nel frattempo, nel nostro paese la situazione politica era precipitata con le stragi di Piazza della Loggia a Brescia e del treno Italicus, le reiterate uccisioni di militanti di opposte fazioni, fino all’assassinio nel novembre del ’75 di Pier Paolo Pasolini, che aveva drammaticamente dimostrato quanto fosse impraticabile la strada di un impegno politico e culturale autonomo e indipendente.

Non avendo aderito ad alcuna convenicola accademica, per evitare di perdermi nel caos della politica o di restare del tutto incapsulato nell’astrattezza della disciplina, tentai una sintesi con la pubblicazione di alcuni saggi raccolti sotto il titolo *Architettura, Ideologia e Scienza*. Teoria e pratica nelle discipline di progetto, e curai la collana “Casa, Città, Territorio” che documentò le lotte per la casa in Italia negli anni ’70 e alcuni libri sull’Avanguardia sovietica.

Ho descritto sommariamente la situazione politica italiana e la mia condizione personale per far comprendere con quali aspettative io abbia intrapreso il mio avventuroso viaggio attraverso la Francia del sud fino a Carcassonne, i Pirenei fino a Santiago de Compostela, arrivando con il mio camper “tol ondulé” sulle ventose spiagge portoghesi nell’agosto del ’76.

L’incontro con Álvaro Siza, che non avevo ancora conosciuto se per come me ne aveva parlato Vittorio Gregotti, è stato straordinariamente amichevole perché casualmente si trovava a Oporto anche Oriol Bohigas, che io avevo già avuto modo di frequentare a Milano dove veniva con Federico Correa fin dagli anni ’50.

Ricordo che appena arrivato ho partecipato a un pranzo all’aperto animato dalle battute di Bohigas e che nel pomeriggio Siza ci ha accompagnato a visitare le sue prime opere: il ristorante Boa Nova, la piscina a Leça da Palmeira,

la banca a Oliveira de Azeméis. Poi ricordo che mi portò a visitare il cantiere del SAAL a São Victor, spiegandomi che quanto restava delle murature dell'insediamento originario sarebbe stato recuperato e nulla distrutto.

Mi illustrò inoltre, senza retorica, come venivano portati avanti la discussione e il confronto con gli abitanti e come riteneva di poter aderire con piena disponibilità e reale coinvolgimento al processo di progettazione partecipata e condivisa con gli abitanti, senza venir meno alle proprie competenze e responsabilità.

Sono stato molto influenzato da quell'incontro con Siza e, per quanto non abbia mai avuto la tentazione di imitarne il linguaggio, mi sono senz'altro riferito al suo metodo d'indagine analitico-interpretativa che mi illustrò descrivendo in modo semplice e senza supponenza come aveva governato il rapporto tra l'intervento, fortemente condizionato dalla situazione preesistente, e il contesto. Osservazioni di cui feci tesoro soprattutto nel progetto che sviluppai qualche anno dopo a Milano in prossimità della Galleria Vittorio Emanuele, perché anche in questo caso, con il sedime rigidamente assegnato, era necessario ridefinire soprattutto il rapporto dell'edificio con il contesto.

Alla mia partenza da Porto ho ricevuto in dono lo specchio da tavolo che porta il suo nome e che nella sua sofisticata e geniale elementarità sintetizza esemplarmente quanto Siza ha teorizzato e praticato nell'ambito del design.

L'anno successivo l'università italiana e le facoltà di architettura erano in agitazione, le occupazioni da parte degli studenti si alternavano agli esperimenti di autogestione dei corsi e dei laboratori. In questo clima, prendendo accordi con i comitati di agitazione delle varie sedi, organizzammo una missione per far conoscere l'esperienza delle "brigade SAAL" attraverso la testimonianza di chi le

aveva fondate e praticate: Álvaro Siza, accompagnato da Alves Costa, responsabile del SAAL nord, e Nuno Portas, Segretario di Stato per l'abitazione e l'urbanistica. Io non fui in grado di recarmi con loro perché l'attività didattica tra aprile e maggio era ancora in pieno svolgimento.

In quindici giorni visitarono tutte le facoltà da Torino a Palermo e ogni qual volta Álvaro Siza ha occasione di *testimoniare* dei suoi rapporti con il nostro paese non manca di citare quel viaggio, che gli diede l'opportunità di esplorare l'intero paese e registrarne le differenze antropologico-culturali, dall'efficiente, formale, sabaudo Piemonte alla sofisticata, indolente, arabeggiante Sicilia e allo stesso tempo di farsi conoscere in Italia.

Ebbi l'opportunità di incontrare nuovamente Álvaro Siza in occasione della straordinaria mostra che si tenne nella Basilica di Vicenza nell'ottobre del 1999, alla cui inaugurazione mi sono recato con la preoccupazione di non ritrovare quella confidenza e familiarità che egli mi aveva riservato più di vent'anni prima, nel timore che, come avvenuto per molti altri colleghi di successo, la fama e la notorietà l'avessero cambiato.

Ma dovetti ricredermi, perché ritrovai lo stesso sobrio calore umano, per nulla formale che ha dimostrato anche in due visite successive, e nell'ottobre del 2011 presso l'Ordine degli Architetti e nell'ottobre del 2013 per il conferimento della laurea ad Honorem in occasione delle celebrazioni per il 150° anniversario della fondazione del Politecnico di Milano.

In tale occasione, rivedendo il suo volto espressivo sempre più segnato dal tempo, mi è venuta l'ispirazione di fargli un ritratto con la tecnica, che ho nel frattempo adottato, di dipingere con le dita su carta e usando solo il colore nero. Siza si è riconosciuto nel ritratto e l'ha apprezzato. Con esso gli esprimo e rinnovo il mio affetto e la mia stima.

Milano, maggio 2014





# La Prima Mostra

Roberto Cremascoli

Dal 1 marzo al 30 aprile del 1979, il PAC di Milano (Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano) ospita la prima esposizione internazionale dedicata al lavoro di Álvaro Siza curata da Vittorio Gregotti con la collaborazione di Italo Rota. *Álvaro Siza architetto 1954-1979* si inserisce nella programmazione di varie iniziative dedicate all'architettura tra il 1979 e 1980 nel celebre spazio milanese (*Gino Valle, architetto 1950-1978, Gae Aulenti, Luigi Figini e Gino Pollini architetti, Lluís Domènech i Montaner, architetto 1850-1923*).

All'interno della mostra e del catalogo c'è tutta la produzione di Siza dei primi anni di carriera, quella svolta in Portogallo, prima della grande stagione che lo vedrà per la prima volta fuori dai confini nazionali, in Italia, Germania e Paesi Bassi a partire dal 1980. Ci sono i progetti di Matosinhos, le piscine (*Leça da Palmeira e Quinta da Conceição*), Il ristorante e sala del tè di Boa Nova, le case unifamiliari a Porto e nord del paese (*Casa Alcino Cardoso, Casa Avenida dos Combatentes, Casa Beires*), gli interventi urbanistici nel centro di Porto (*Avenida da Ponte e Quartiere Barredo*) e le realizzazioni parziali di edilizia



Catalogo della mostra *Álvaro Siza Architetto 1954-1979*, curata da Vittorio Gregotti con la collaborazione di Italo Rota. Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, 1 marzo - 30 aprile 1979.



economica (Quartiere *Caxinas*, Quartiere *Bouça* e *São Victor*).

*L'opera di Álvaro Siza Vieira è conosciuta pochissimo fuori dal Portogallo e dalla cerchia ristretta degli amici architetti italiani, spagnoli o francesi che lo reputano uno dei dieci migliori architetti della sua generazione. Questa situazione oscura che d'altronde si addice un uomo naturalmente modesto, discreto e quasi timido, è dovuta a diversi motivi...*

*...dipende sia dalla personalità di Siza che dal modo in cui pratica il suo mestiere. Parla poco e si rifiuta di scrivere: confessa di ritenere che la sua "esperienza professionale non sia sufficientemente ricca e globale per poter teorizzare" quello che fa.*

(Così scrive Bernard Huet nel catalogo dell'esposizione).

Álvaro Siza nel corso degli anni oltre a insegnare, disegnare, progettare, costruire ha dimostrato, come dice Pierluigi Nicolini, di essere anche un eccellente scrittore.

La sua introduzione al catalogo del 1979:

*Continua ad essere presente nella mia memoria la frustrazione dei miei primi anni di scuola e di esercizio della professione, quando all'analisi ipoteticamente esauriente (statica) di un problema seguiva l'incontro senza protezione di un foglio di carta in bianco.*

*A partire da allora ho avuto sempre la preoccupazione di "analizzare il posto" e di fare un disegno prima di calcolare i metri quadrati dell'area da costruire.*

*A partire dal primo confronto tra l'uno e l'altro atto ha inizio il processo di progettare.*

*Ho cercato di selezionare, per questa esposizione, il materiale che potesse documentare o che considero essenziale in questo processo; la ricerca continua e paziente,*

*la lenta approssimazione del disegno che corrisponda ai complessi obiettivi e circostanze, che racchiuda ogni lavoro e tutto il lavoro.*

*Testimonianze di tale ricerca, al posto del disegno trovato. Prove di giorni e giorni di dubbi, di piccoli progressi e di errori, dell'abbandono di un'idea e di riprendere qualcosa di diverso della stessa idea, del difficile perseguimento della forma.*

*Nell'iniziare uno studio, ci troviamo davanti a degli obiettivi che determinano tensioni contraddittorie in una realtà concreta che ha radici molto profonde, fatta di sovrapposizioni, trasformazioni, recuperi, davanti ad un insieme di esperienze e di informazioni preliminari proprie o estranee, davanti a modelli, interessi, e contatti.*

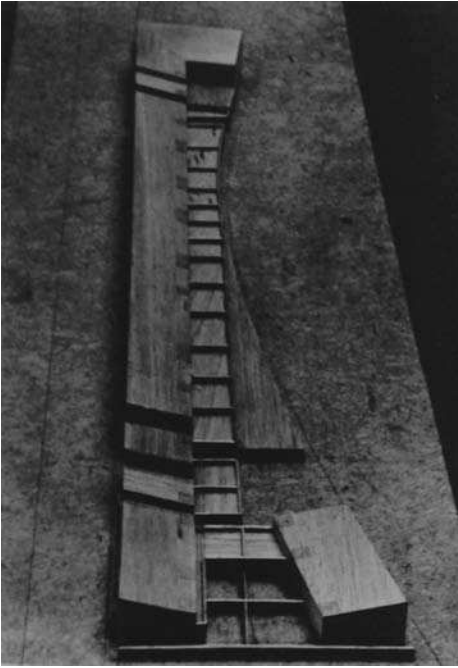
*Credo che in questa rete così complessa di fatti e di "progetti" si trovi, come fosse una matrice, quasi tutto quanto determina il "progetto".*

*I rapidi schizzi esposti – uno strumento di lavoro come qualsiasi altro e non una romantica proposta metodologica – più del riflettere, aiutano a creare una coscienza della molteplicità delle tensioni che coinvolgono ogni risposta ipotetica a un problema concreto.*

*In quanto strumento di lavoro, aiutano a stabilire un permanente rapporto dialettico tra intuizione e verifica rigorosa, in un processo progressivo di completa comprensione e visualizzazione.*

*In questa progressiva visualizzazione, in un'immagine provvisoriamente finale, si va strutturando il quasi nulla così importante più in là del preesistente, la leggera torsione, tante volte materializzata nel disegno.*

*Álvaro Siza*



In alto: tra i progetti in mostra. Fotografia della costruzione del Quartiere *Bouça* a Porto del 1976, Portogallo. In basso: tra i progetti in mostra. Plastico dell'intervento di abitazione collettiva a *Caxinas, Vila do Conde*, 1970-1974, Portogallo.





Tra i progetti in mostra.  
Casa Alcino Cardoso a Moledo  
do Minho del 1971, Portogallo.

# LA PRIMA STAGIONE AL SUD

1980 - 1997



# La Vicenda Dei Progetti Per Salemi

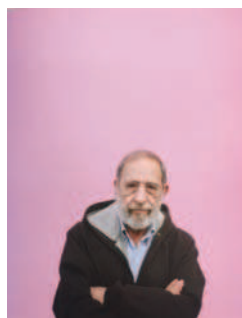
Roberto Collovà

I progetti per il Centro Storico di Salemi non sono dei semplici incarichi di progettazione ma una vera e propria vicenda, anche perché, insieme a diversi altri progetti, elaborati nel Belice da altri architetti, hanno la loro origine in una situazione speciale, nata proprio a Gibellina.

Nel 1980 infatti si realizza con i Laboratori del Belice, tenuti a Gibellina, un intreccio, indipendente da condizionamenti politici, tra la ricerca di un gruppo di docenti della Facoltà di Architettura di Palermo, la disponibilità delle Amministrazioni comunali del Belice e la partecipazione di un folto gruppo di Architetti di diverse generazioni e orientamenti, tra i più interessanti, in Italia e all'estero.

Una situazione rara e vitale.

Una meticolosa indagine del gruppo di Palermo individua e raccoglie in un dossier i temi di lavoro più sensibili del territorio del Belice, come *l'accesso all'archeologia, le nuove tipologie di residenza, la trasformazione degli spazi pubblici, il*



Roberto Collovà, *La Vicenda Dei Progetti Per Salemi*, in Álvaro Siza, *Inside The Human Being*, catalogo dell'esposizione al MART di Rovereto, Electa, Milano 2014.

*recupero e la ricostruzione nei centri storici, ... e alcune anomalie della ricostruzione, come l'ipertrofia delle infrastrutture o il fenomeno delle tre città: la città delle rovine, la città delle baracche, la città nuova.*

Dai Laboratori del Belice escono alla fine una ventina di progetti per i diversi comuni, la loro azione fa innalzare la qualità delle richieste delle Amministrazioni, tra cui le più sensibili, Gibellina e Salemi, daranno corso ad una vera e propria sperimentazione nelle due città.

È nel 1982 che Álvaro Siza e io veniamo incaricati dalla Curia di Mazara del Vallo del progetto di "ricostruzione" della Chiesa madre di Salemi, quasi completamente demolita su sé stessa a causa dei gravi danneggiamenti causati dal terremoto del 1968.

Nel 1991 il sindaco di Salemi, che aveva suggerito alla Curia quell'incarico, ci affida il progetto della Piazza Alicia, lo spazio di una vera e propria acropoli della Salemi storica, costituita dalla Chiesa e dal Castello; l'incarico comprende un complesso sistema di vie, di scale, di rampe e di piccoli spazi pubblici che conducono dalla Piazza della Libertà, a valle, fino alla Piazza Alicia, in cima. Dal '92 al '97, con il terzo incarico, lavoriamo al progetto per il recupero e la ricostruzione del quartiere – semidistrutto – di Piano Cascio, alle spalle della Chiesa.

I primi due progetti sono realizzati. Lavori lenti, per i finanziamenti frammentari e per la surreale inerzia delle approvazioni. L'esperienza dei progetti della Chiesa e della Piazza – per me le prime costruzioni, dopo il Teatro all'aperto di Salemi (1982) - è stata un addestramento insostituibile per diverse ragioni: la scala, che comportava il lavoro su edifici storici unici nella città, per di più in rovina, il rapporto di questi con le costruzioni ordinarie, la compresenza o l'integrazione di operazioni e di tecniche specifiche diverse come il restauro, il recupero, la sottrazione o l'aggiunta di parti nuove,

l'introduzione di nuovi edifici o di nuovi spazi, il progetto della città - per la trasformazione a causa della catastrofe e per le opportunità che la trasformazione faceva affiorare. Infine due vere e proprie condizioni: la prima che viene dalla particolarità del rapporto di lavoro con Álvaro Siza, la seconda che trova nella durata di quasi vent'anni il tempo delle azioni, ma anche quello della loro elaborazione profonda; in questi due aspetti di una specie di laboratorio si concentra grande parte della qualità personale di questa esperienza. Paradossalmente sono stato testimone di cambiamenti importanti nel lavoro di Álvaro, che coincidono con il momento della sua *uscita* dal Portogallo; allo stesso tempo io stesso sono cresciuto nell'esperienza di Salemi che, sebbene lenta e circoscritta - forse proprio perché tecnologicamente elementare - si sviluppava con grande densità ed efficacia, potrei dire didattica, proprio sui fondamenti dell'architettura di ogni tempo, diventando un materiale determinante di formazione.

Nel 1980 Siza aveva trascorso un mese in Sicilia per partecipare ai Laboratori del Belice, erano con lui Nuno Lopes e Eduardo Souto de Moura, mentre io avevo il ruolo di architetto residente del gruppo e con gli studenti eravamo in dieci. In quel periodo Siza aveva poco lavoro, qualche abitazione e molti concorsi. Erano i primi anni del cantiere di Malagueira, poverissimo, del concorso di Berlino e, subito dopo, dei quartieri olandesi.

Nel progetto del Laboratorio del Belice per Salemi la lezione, all'inizio inavvertibile, era stata molto precisa: dal pretesto del tema proposto, che consisteva proprio nel lavoro sulla rovina della Chiesa madre e delle case addossate alle sue absidi, Siza aveva elaborato una complessa strategia di intervento utile per l'intero Centro storico, l'essenza di un vero *piano*, per niente *urbanistico*, che conteneva concetti di lavoro precisi, quasi una filosofia, e linee di metodo tali da permettere di affrontare qualunque problema specifico di quel posto e di



profittare della condizione disastrosa dovuta al terremoto.

Nel primo dei progetti, quello della Chiesa, si sono orientate le azioni sulla rovina per fare affiorare i due aspetti: dell'anatomia costruttiva – perché oltre il sisma, si potesse ancora vedere la consistenza della struttura – e del rudere romantico senza nostalgia. L'obiettivo era far convivere l'eccezionalità della rovina e la nuova identità della sua trasformazione per sottrazione. A questa operazione si affiancava l'ordinarietà del lavoro di recupero delle costruzioni addossate a valle, con cambiamenti tipologici minimi, necessari ad accogliere un programma più articolato e complesso. Infine si è lavorato alla *liberazione* delle absidi, senza perdere la continuità e la compattezza dell'isolato che contiene la Chiesa, e dunque della struttura urbana.

Il trascorrere del tempo intanto andava cambiando anche il nostro stesso modo di lavorare: per il progetto della Chiesa la motivazione era forte, Siza aveva fatto viaggi frequenti e il progetto era stato, fin dall'inizio, molto autoriale.

Dopo la Chiesa il clima nell'Amministrazione era cambiato, anche per il cambio del sindaco, Siza avvertiva l'assenza di interlocutori e una lentezza a volte insostenibile; io stesso spesso mi sono sentito senza committente e solo il ritmo degli altri lavori e il senso di responsabilità mi hanno aiutato a non desistere. Paradossalmente per molti anni siamo stati gli unici promotori dei progetti per Salemi.

I viaggi si sono fatti più radi e la maniera di lavorare ai progetti più discontinua, ma Álvaro ha sempre trovato il modo di *fare un salto*, anche di pochi giorni, e sempre con grande piacere.

Per la Piazza Alicia e le strade del Centro Storico e poi per il Piano Cascio, la lezione di metodo del primo progetto è stata preziosa, il lavoro d'informazione disegnata che andavamo sviluppando era ampio e meticoloso e dunque

non c'era scelta che non fosse fondata e, in ogni modo, sufficientemente appropriata, sebbene non l'unica possibile.

In pochi giorni di lavoro si depositava una tale densità di scelte potenziali da potere continuare a lavorarci per mesi.

Il progetto della Piazza Alicia si è fondato sul cambiamento della tipologia e della dimensione della piazza, che ora trova nella sezione trasversale del transetto il suo nuovo fondo in altorilievo e guadagna alla piazza l'antico *interno* della chiesa, allungandola.

Un lavoro meno evidente ma non meno importante per la città è stata la codificazione dell'*ordinario* che governa le superfici pavimentate e le diverse tipologie e varianti degli accessi a case e magazzini lungo strade e altri spazi, come soglie, scale, raccordi e rampe.

Infine un salvataggio: la trasformazione in pergola e passaggio pubblico di una striscia di stanze di un palazzo nobiliare, affacciato a un angolo della piazza, demolito per via di un ottuso piano particolareggiato che prevedeva di aprire nuove strade per la circolazione carrabile.

L'intera trasformazione tende a modernizzare la città senza dimenticare l'antica chiesa settecentesca di Mariano Smiriglio, né gli effetti del terremoto, a partire dall'accettazione del disastro come materia stessa del progetto di trasformazione.

Il progetto, non realizzato, di Piano Cascio è fondato sulla riconversione di una specie di "sventramento naturale" causato dal sisma, in una nuova piazza, a valle della piazza Alicia. Intorno ad essa si recupera un intrincato tessuto di vie, di corti e di passaggi coperti da città araba. L'impianto del quartiere, formato dalle basi di alcuni palazzetti e da un connettivo di abitazioni semplici, viene utilizzato come uno zoccolo urbano

resistente innestato e completato con nuovi volumi, adatti ad ospitare i nuovi programmi funzionali, soprattutto di tipo pubblico, come sale di spettacolo e altri locali per i giovani, insieme ad uffici, locali commerciali e case-albergo.

I lavori nei cantieri della Chiesa e della Piazza si sono conclusi nel 1998; nei diciotto anni precedenti abbiamo lavorato soprattutto a Palermo e qualche volta a Porto, spesso ci siamo incontrati in altre città: a Parigi, a L'Aja, a Lisbona, a Vicenza, in occasione di mostre, di convegni e di altri lavori... mi è capitato di condividere con Álvaro anche alcuni viaggi; io portavo i miei disegni e così si ragionava sui progetti e sui cantieri in corso, al bar di un hotel, in un ristorante di Barcellona o di Bilbao, in una casa di Malagueira.

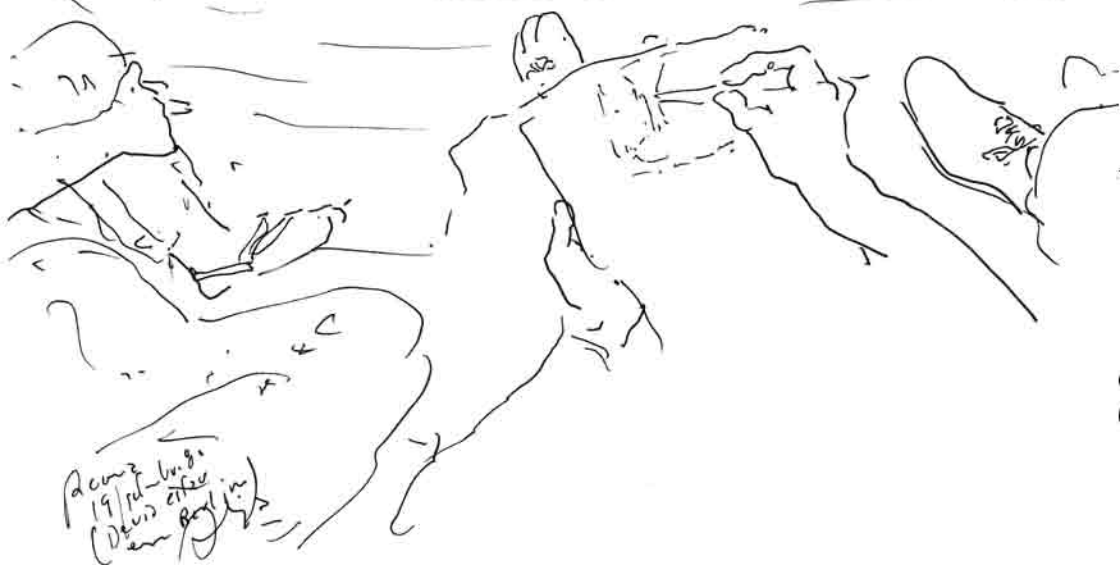
Palermo, 3 giugno 2014

Pagine seguenti: *Quaderno 61*, settembre 1980, Salemi, Álvaro Siza. *Quaderno 66*, ottobre 1980, Roma, Álvaro Siza. *Quaderno 66*, ottobre 1980, Roma, Álvaro Siza. *Quaderno 66*, ottobre 1980, Roma, Álvaro Siza. *Quaderno 66*, ottobre 1980, Roma, Álvaro Siza.









Paris  
19/10/80  
Dessin after  
Van Gogh

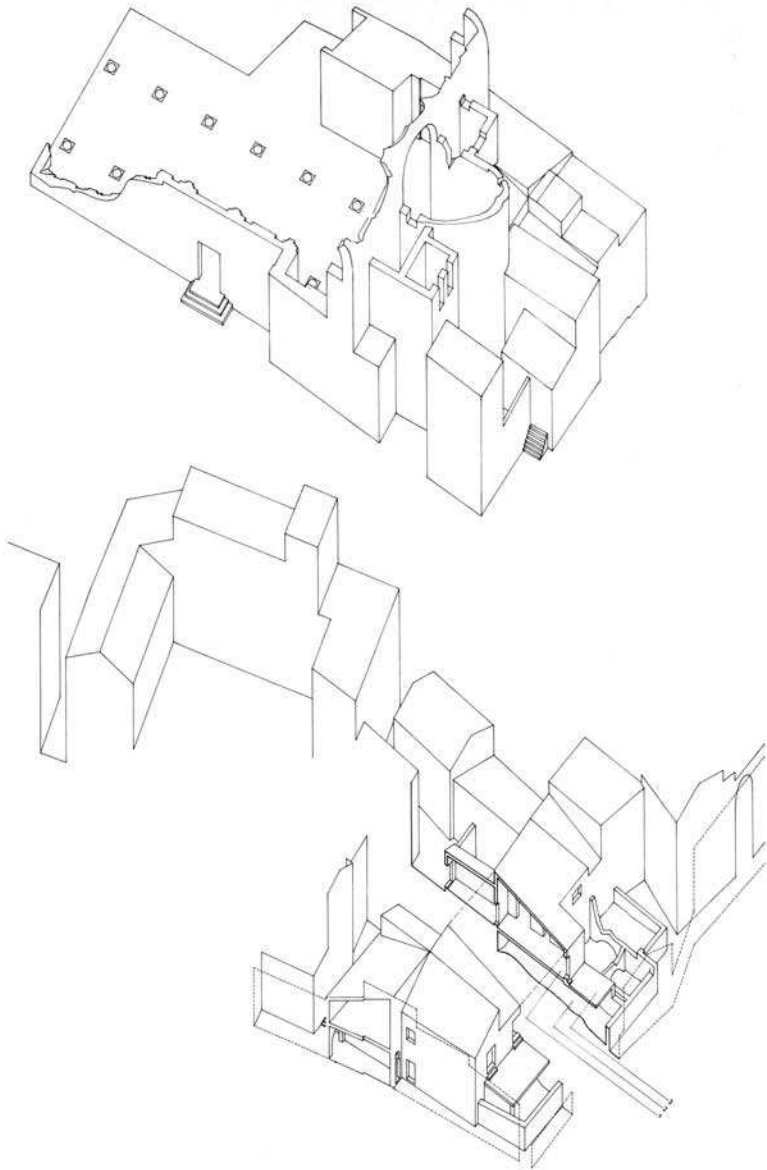




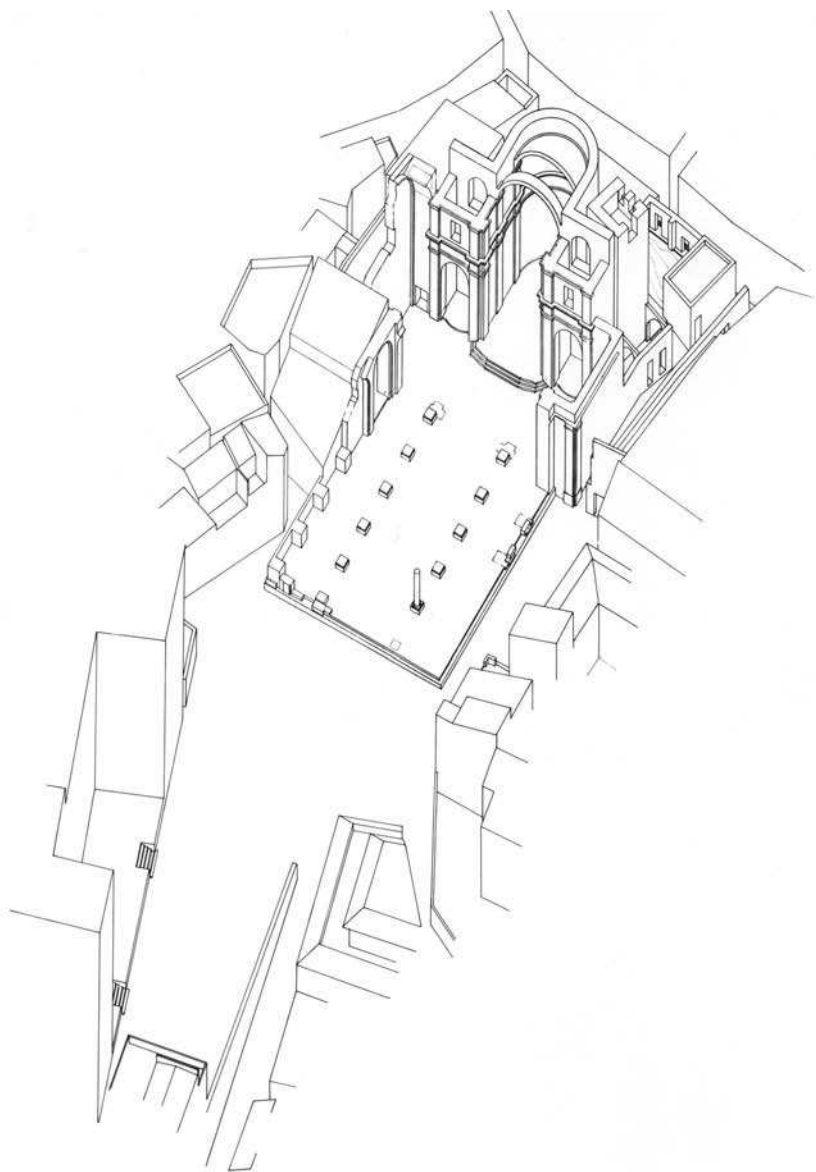


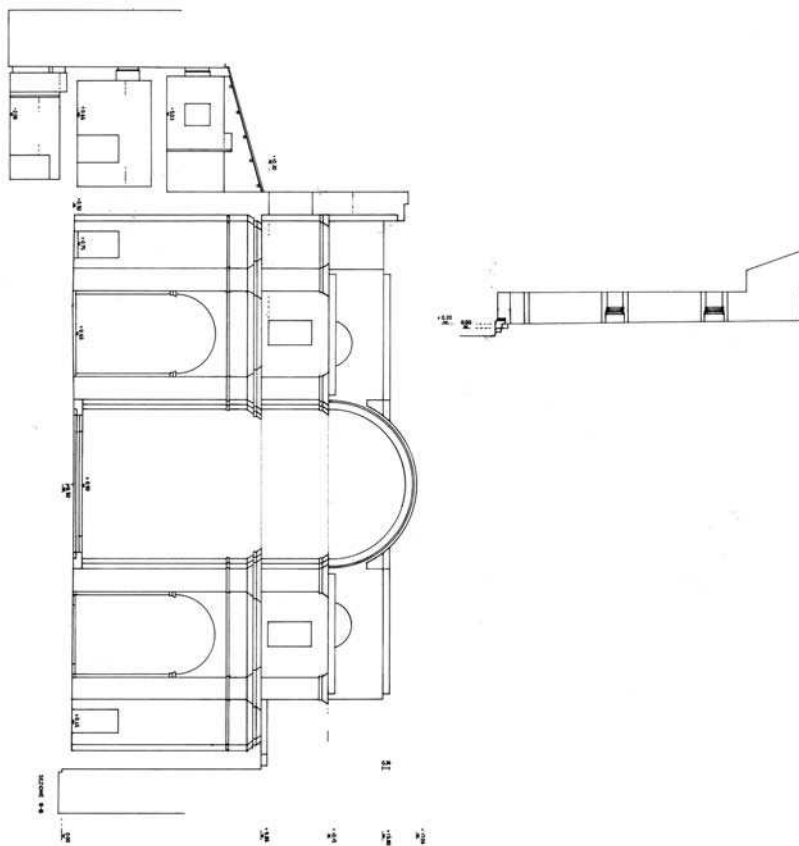


*Ricostruzione della Chiesa Madre di Salemi 1984 - 1998, Salemi, Italia (con Roberto Collovà e UT Curia Mazara del Vallo). Fotografia di Roberto Collovà, 1998.*

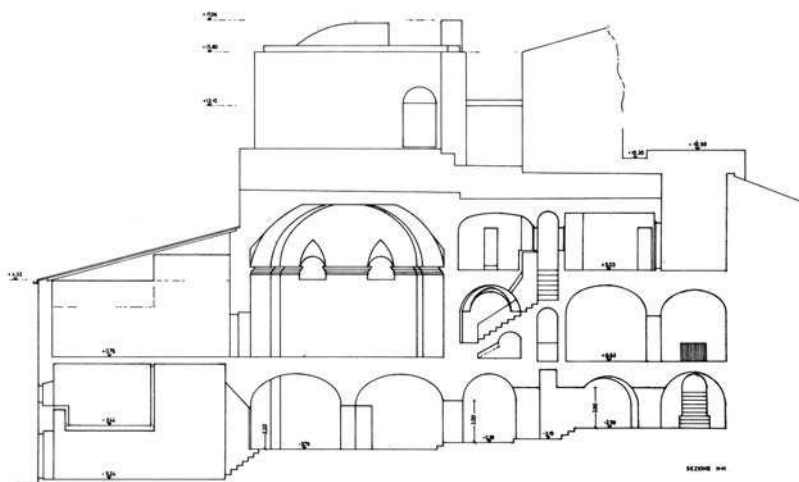
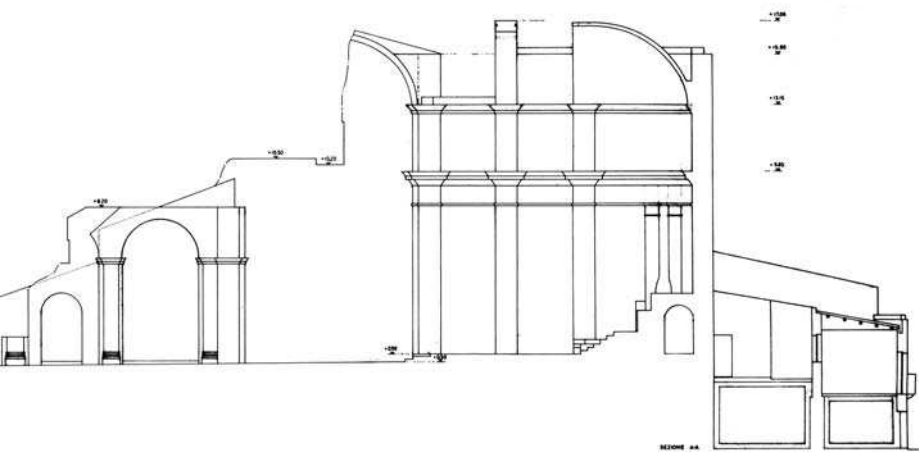


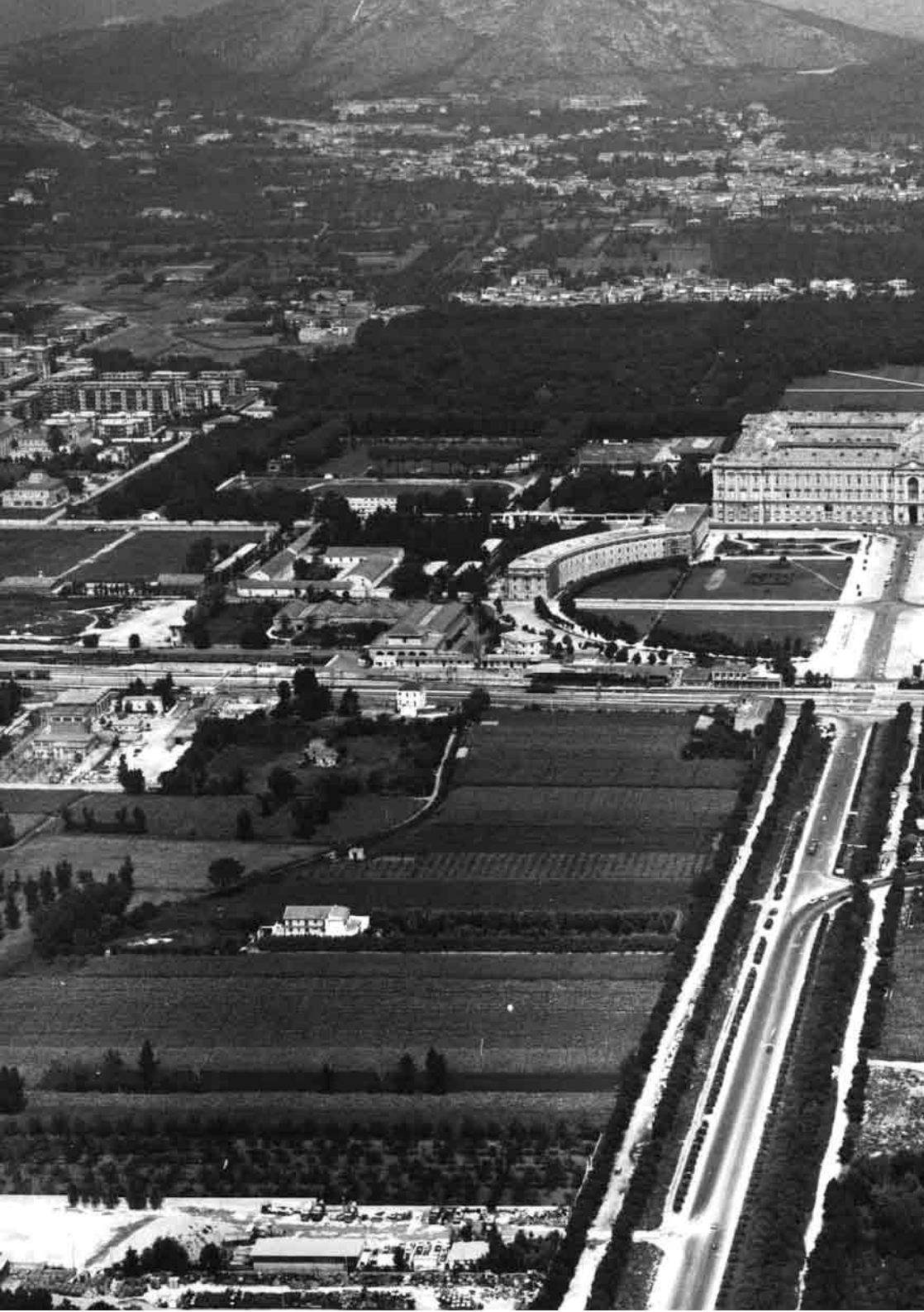
*Ricostruzione della  
Chiesa Madre di Salemi,  
viste assometriche  
dell'intervento generale.*





Disegni di sezione della Chiesa Madre di Salemi.





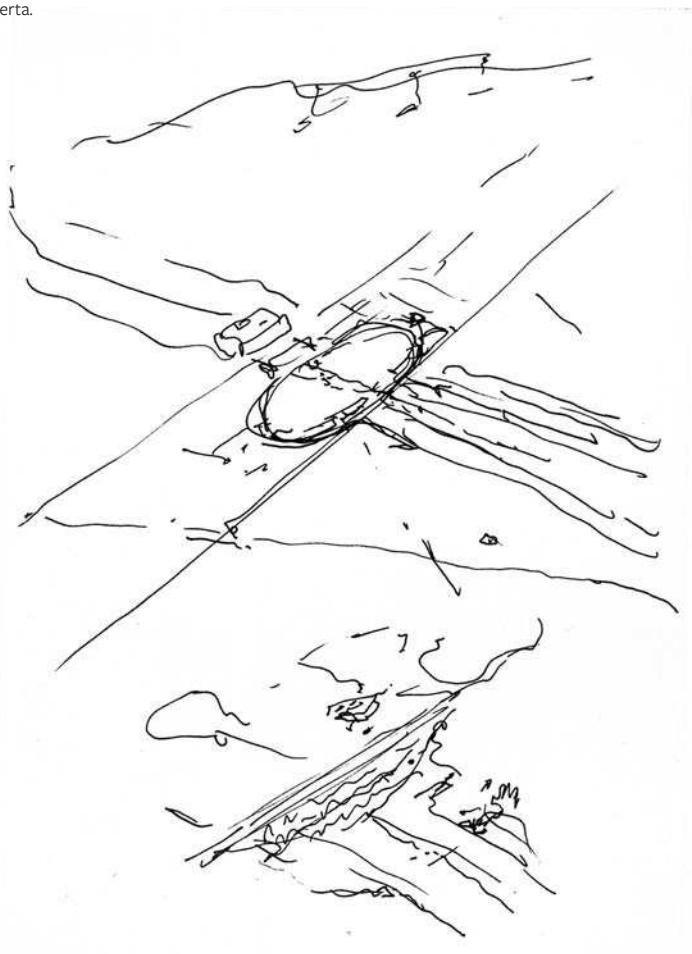


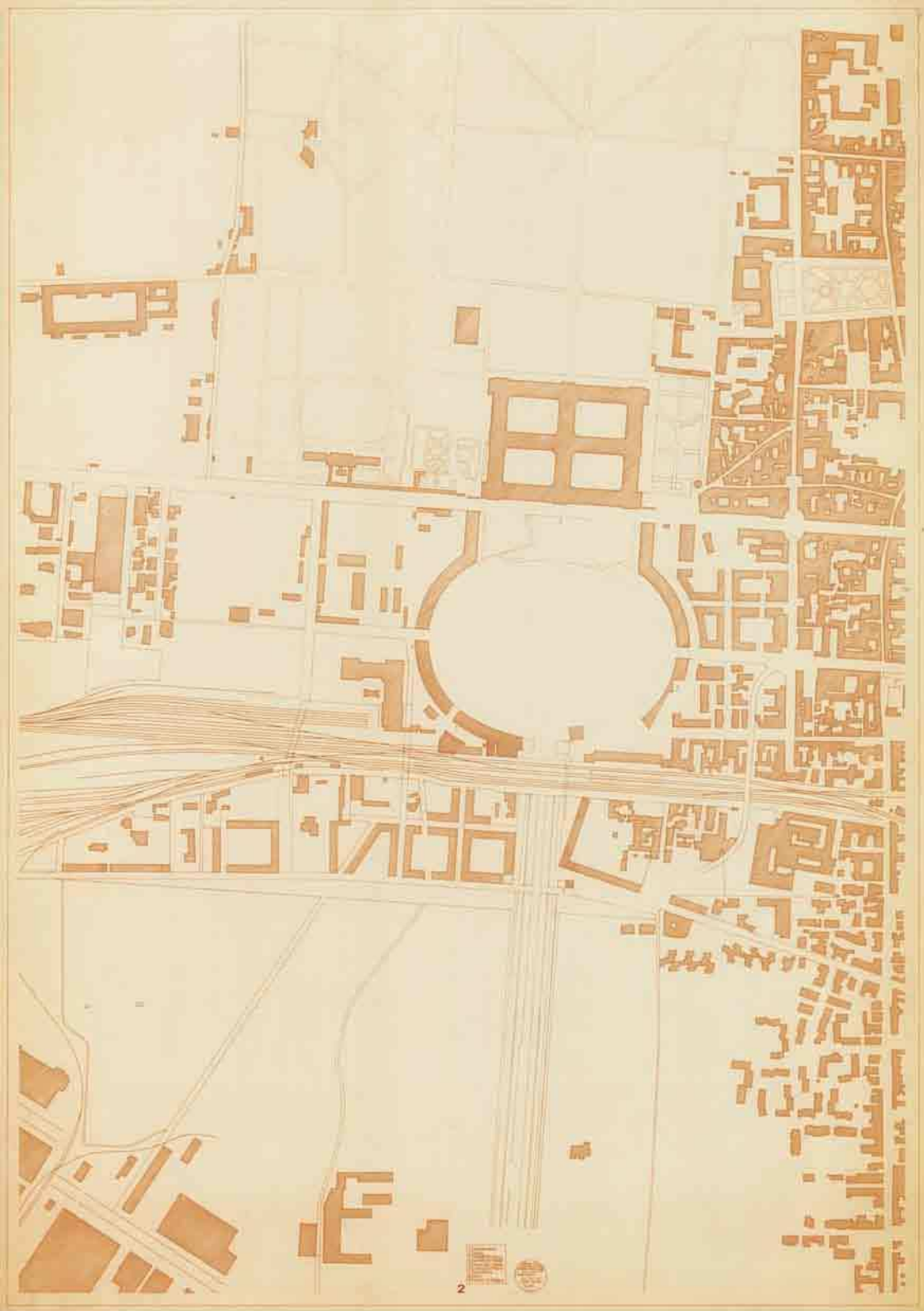


Nelle pagine precedenti:  
la Reggia di Caserta in una  
fotografia del 1983.

—  
In basso e nella pagina  
seguito: idee per Caserta  
(Caserta, 1984).

La proposta di Álvaro Siza si  
riferisce alla risistemazione  
dell'accesso alla reggia con il  
completamento della piazza.  
Realizzata nell'ambito di un  
concorso internazionale al quale  
hanno partecipato: Leon Krier,  
Richard Plunz, Franco Purini,  
Álvaro Siza, Francesco Venezia.  
Il progetto di Siza si concentra  
in luoghi diversi che vanno da  
San Leucio a Caserta.









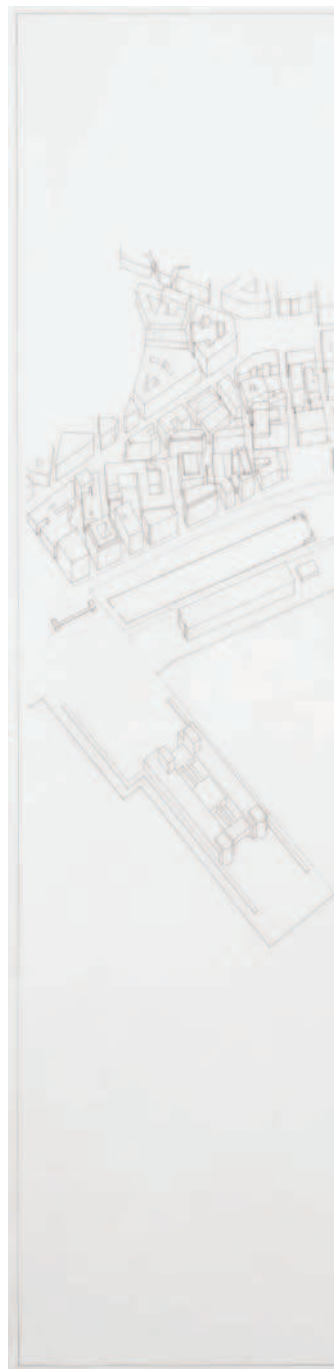
Nelle pagine precedenti: piano di Monteruscello e Campo Flegrei (Napoli, 1986 – 1987).

Proposta di trasformazione del quartiere Monteruscello in nuovo centro urbano in alternativa alla zona di Pozzuoli, vittima di intermittenti terremoti. Gli assi viari definiscono la maglia delle nuove costruzioni che integrano quelle esistenti.

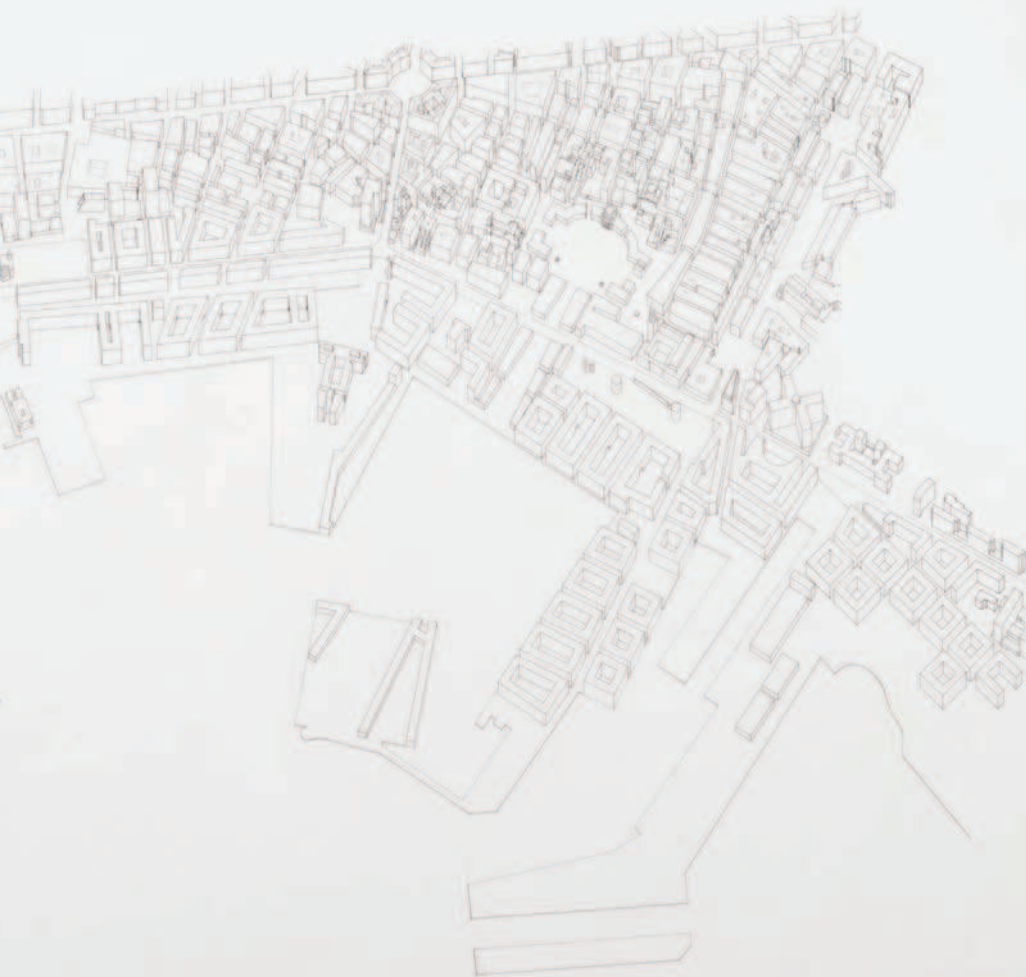
A destra: studio urbanistico del quartiere Pendino (Napoli, 1986 – 1987).


La struttura greco-romana di Napoli si sviluppa in una valle limitata da una cresta vulcanica. La città, porto privilegiato per la rotta commerciale del Mediterraneo, si sviluppa lungo la costa e occupa integralmente i margini della baia, avanzando in seguito verso le circostanti zone alte e lungo la costa stessa e al di là della baia. Il continuo sviluppo ha comportato un susseguirsi di trasformazioni della strada costiera e del fronte marittimo e la conseguente conquista di terreni al fine di incrementare i moli, fino all'effettivo allontanamento della città e del mare.

La zona scelta per l'intervento (quartiere Pendino) è parte importante del centro storico della città di Napoli essendo delimitata da importanti arterie (Duomo, Corso Garibaldi e Corso Umberto) strutturatrici dell'ordinamento barocco della città nei dintorni di piazza Mercato. La proposta sviluppata prevede la riorganizzazione del frastagliato fronte marittimo e la creazione di un nuovo fronte a sud di via Nuova Marina riutilizzando la zona portuale attualmente disattivata.



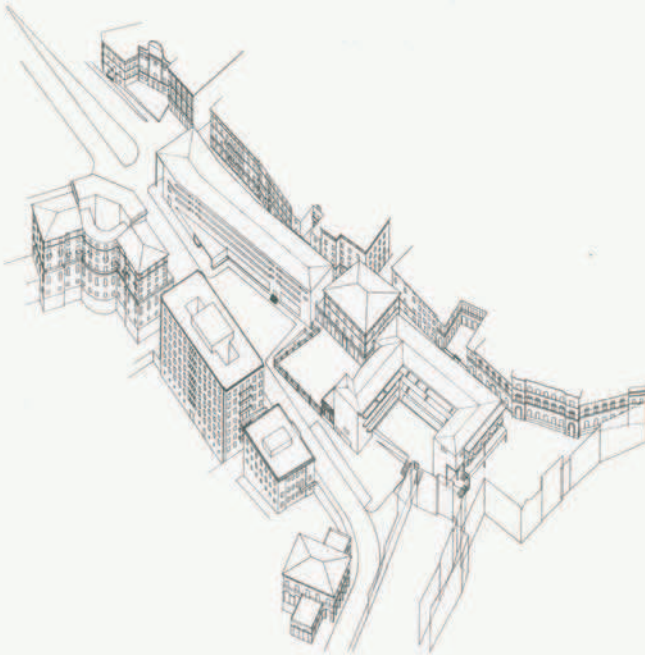
PROGETTO DEL NUOVO  
INTERMEDIO DEL QUARTIERE PENDINO  
A. GIARDINO  
1986





UN PROGETTO PER SIENA  
ALVARO SIZA  
JOSE PAULO SANTOS  
SITE PLAN  
SCALE 1:1000

UN PROGETTO PER SIENA  
ALVARO SIZA  
JOSÉ PAULO SANTOS  
ARCHITETTICO  
SCALE 1:500

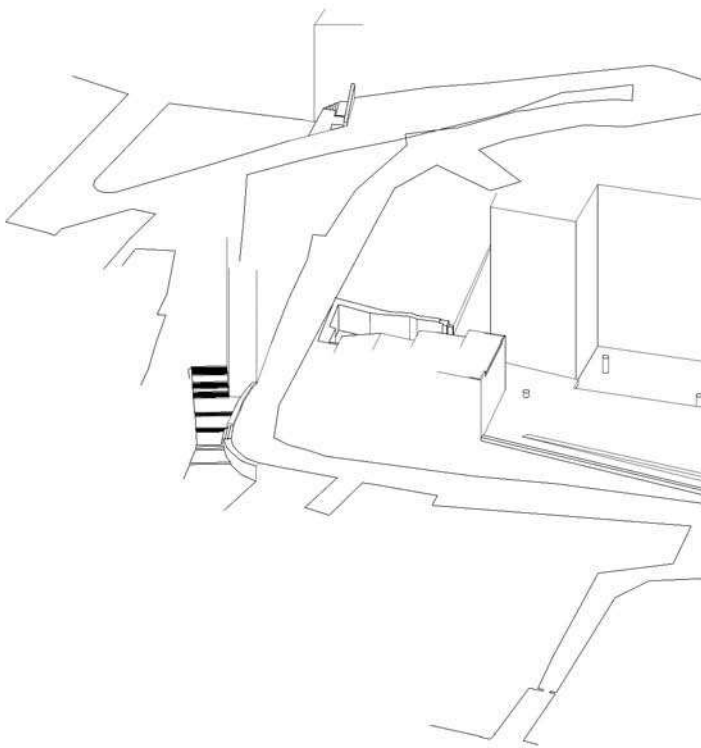


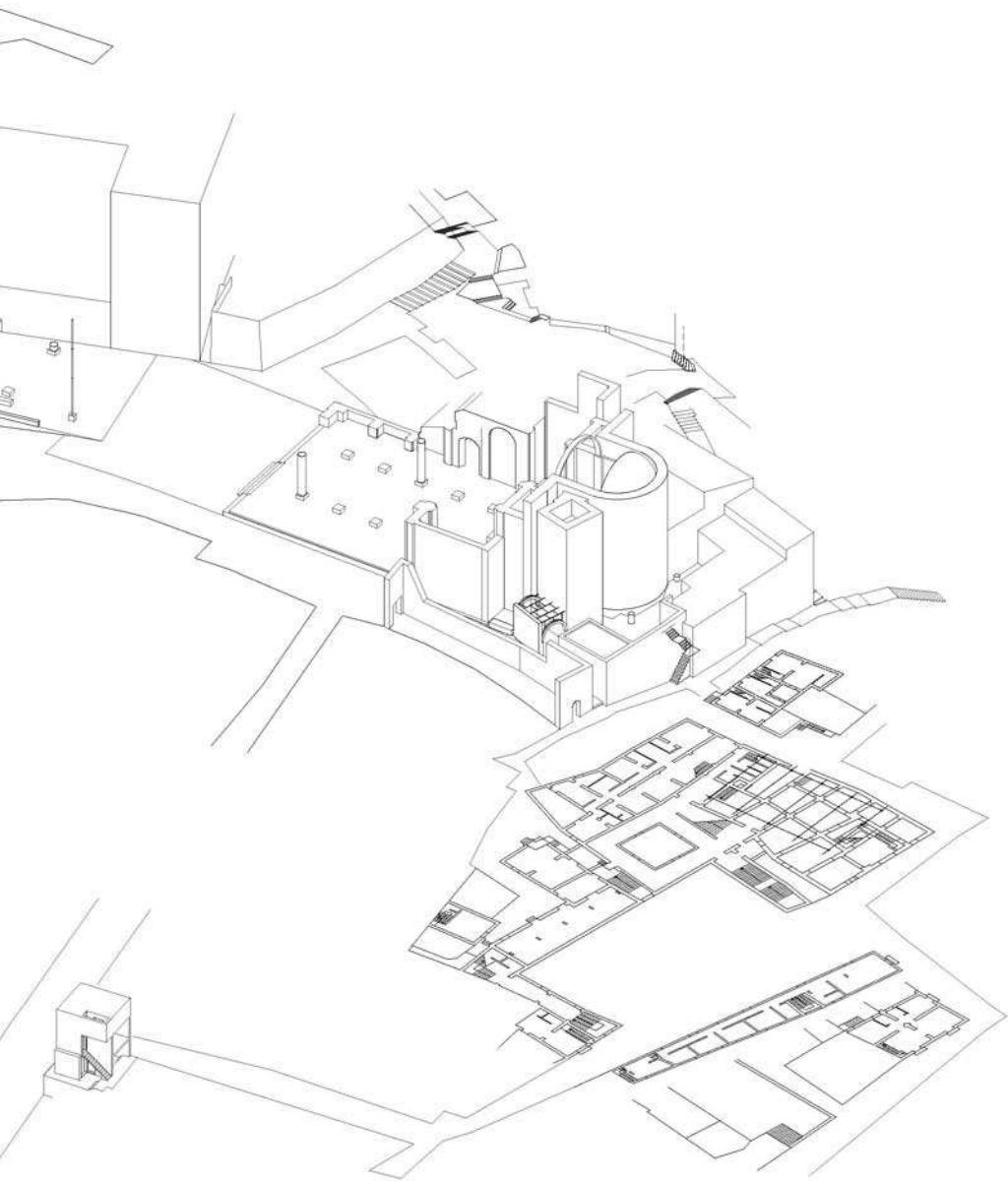
Un progetto per Siena: piazze Matteotti e Gramsci, 1988, Siena, Italia (con José Paulo dos Santos).

Progetto partecipante al concorso internazionale per le aree di piazza Matteotti e Gramsci nel centro storico di Siena. Si tratta di un concorso a cui partecipano molti architetti (tra gli altri Ralph Erskine, Oswald Mathias Ungers, Vittorio Gregotti, Giorgio Grassi, Oriol Bohigas) che affronta un tema di progetto urbano in un luogo a ridosso del centro storico. Gli enti committenti, una nota banca e la Camera del Commercio di Siena avrebbero dovuto ospitare le loro sedi, ristrutturare il Palazzo Ciacci e riorganizzare lo spazio tra le due piazze.

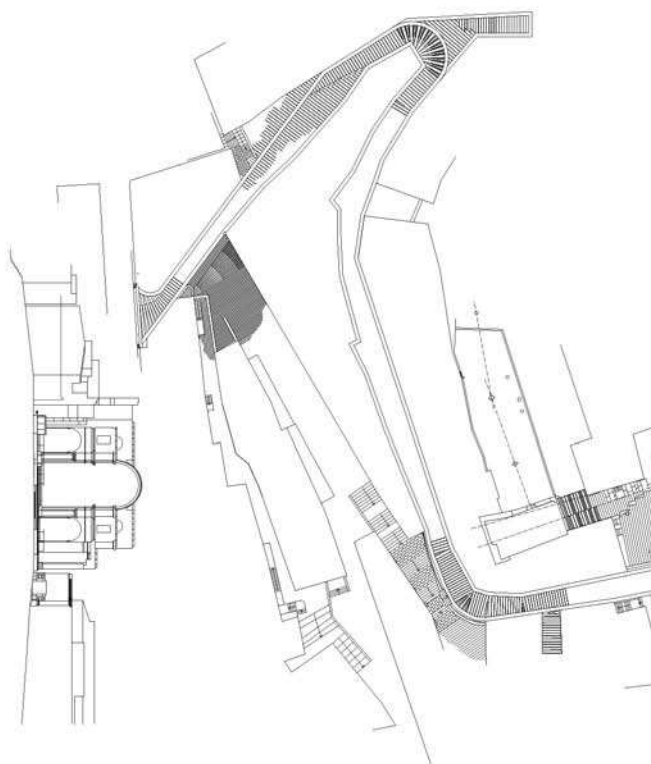


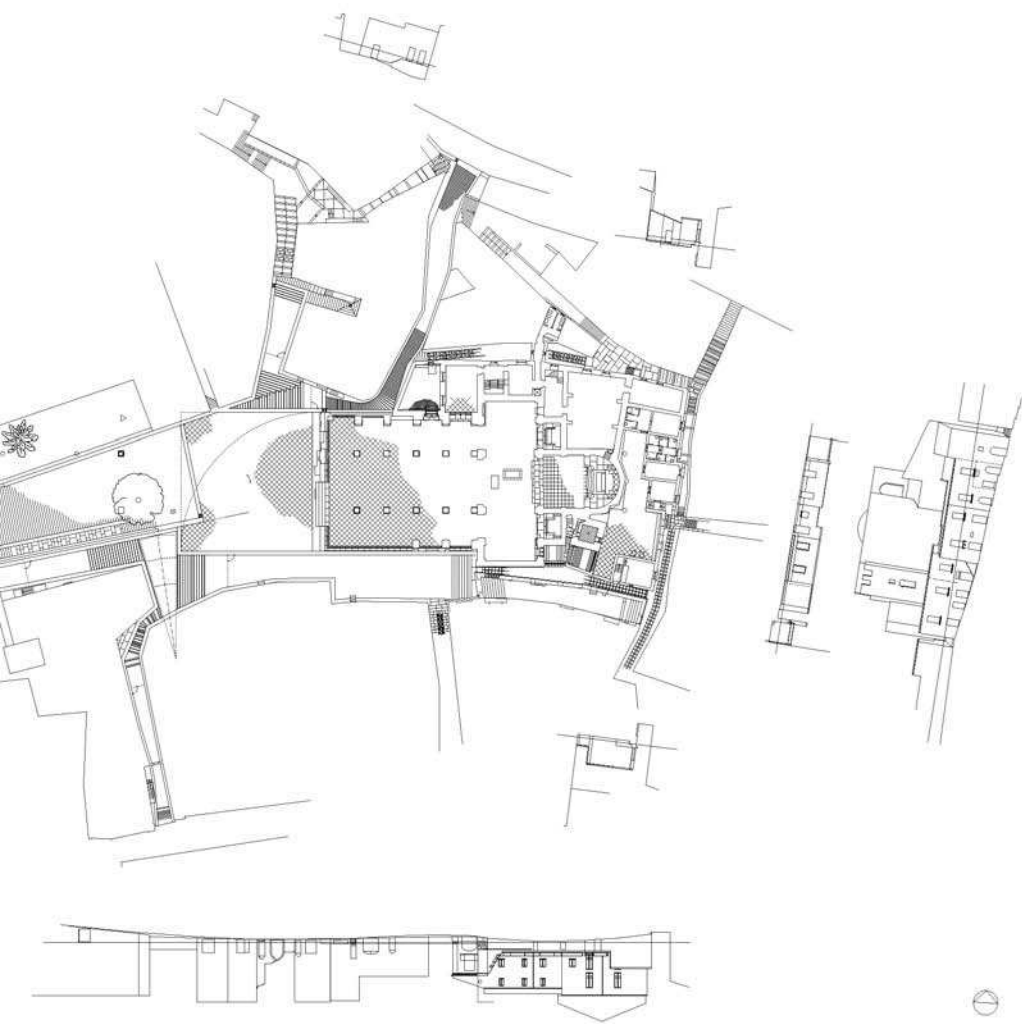
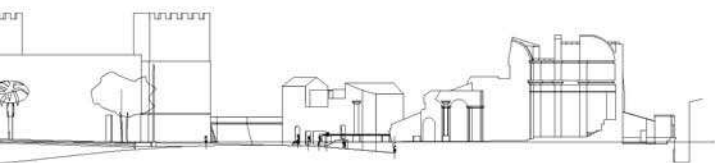
Piazza Alicia, strade e altri spazi pubblici, 1991-1998, Salemi, Italia (con Roberto Collovà).

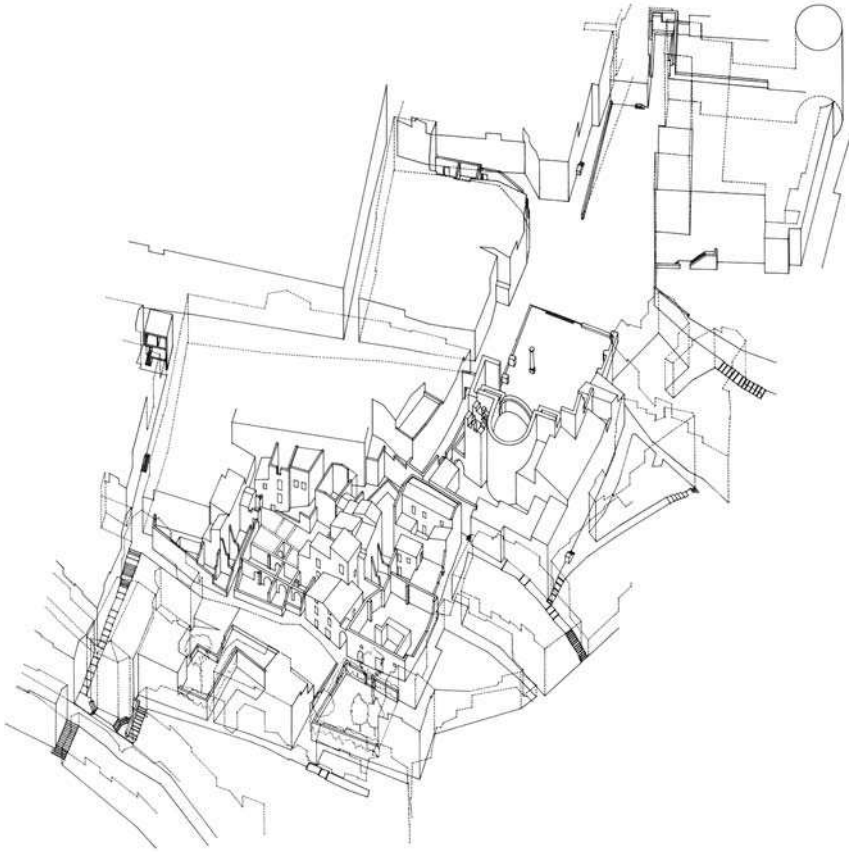




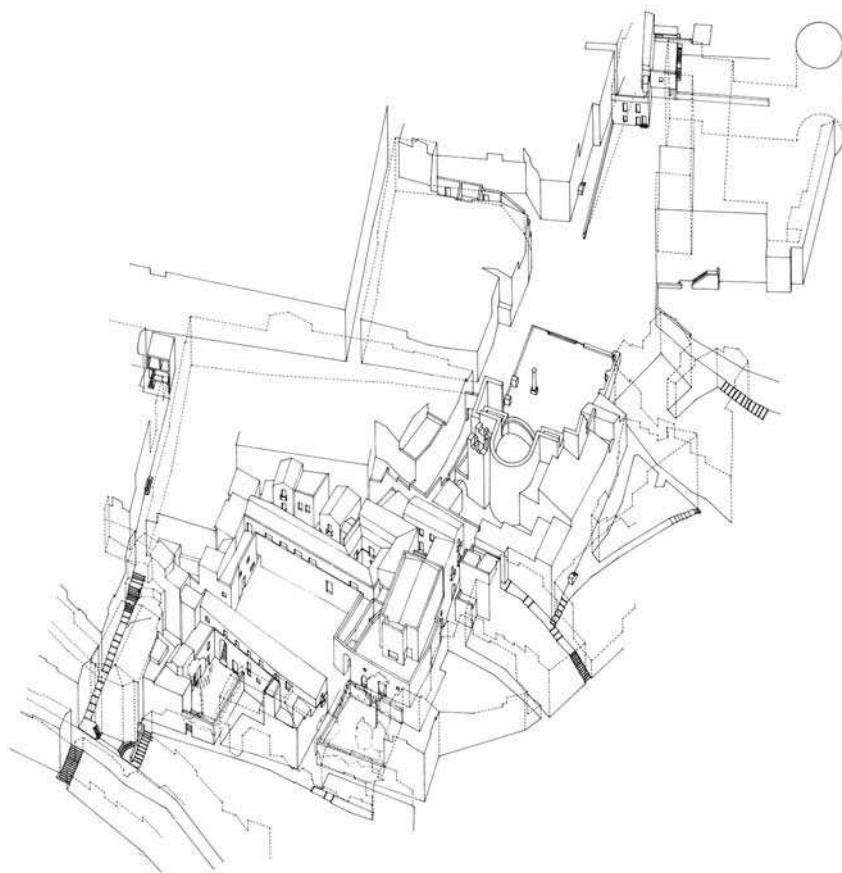
Piazza Alicia, strade e altri spazi pubblici nel disegno di piano generale che integra la Chiesa Madre.

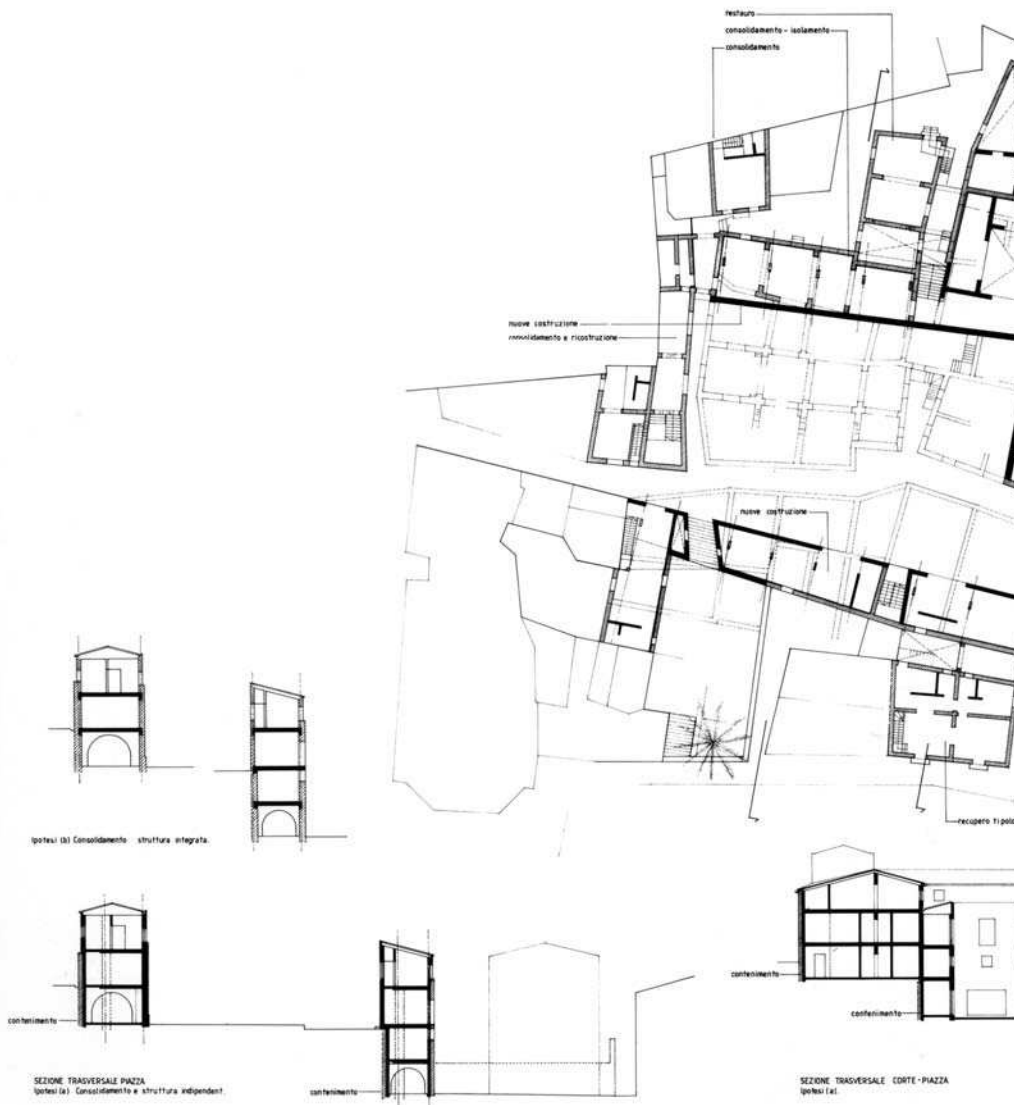




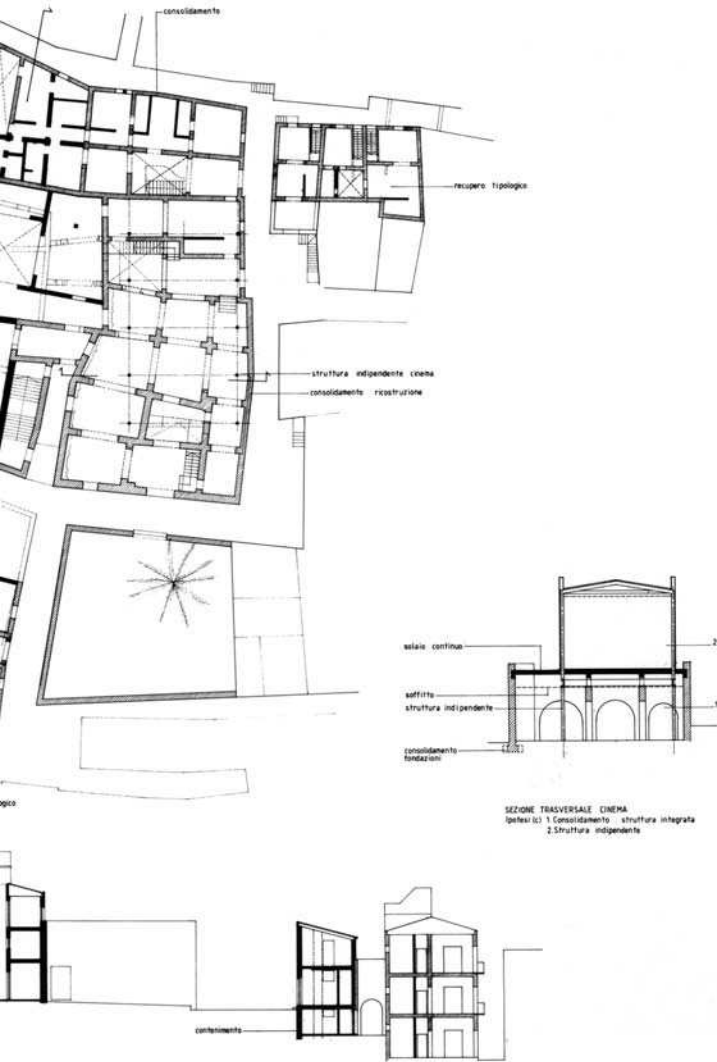


Risanamento, recupero, ricostruzione  
ambientale e architettonica del  
Piano Cascio, 1992-1997, Salemi,  
Italia (con Roberto Collovà).





Risanamento, recupero,  
ricostruzione ambientale e  
architettura del Piano Cascio.  
Nel dettaglio: lo studio delle  
ristrutturazioni dei fabbricati.







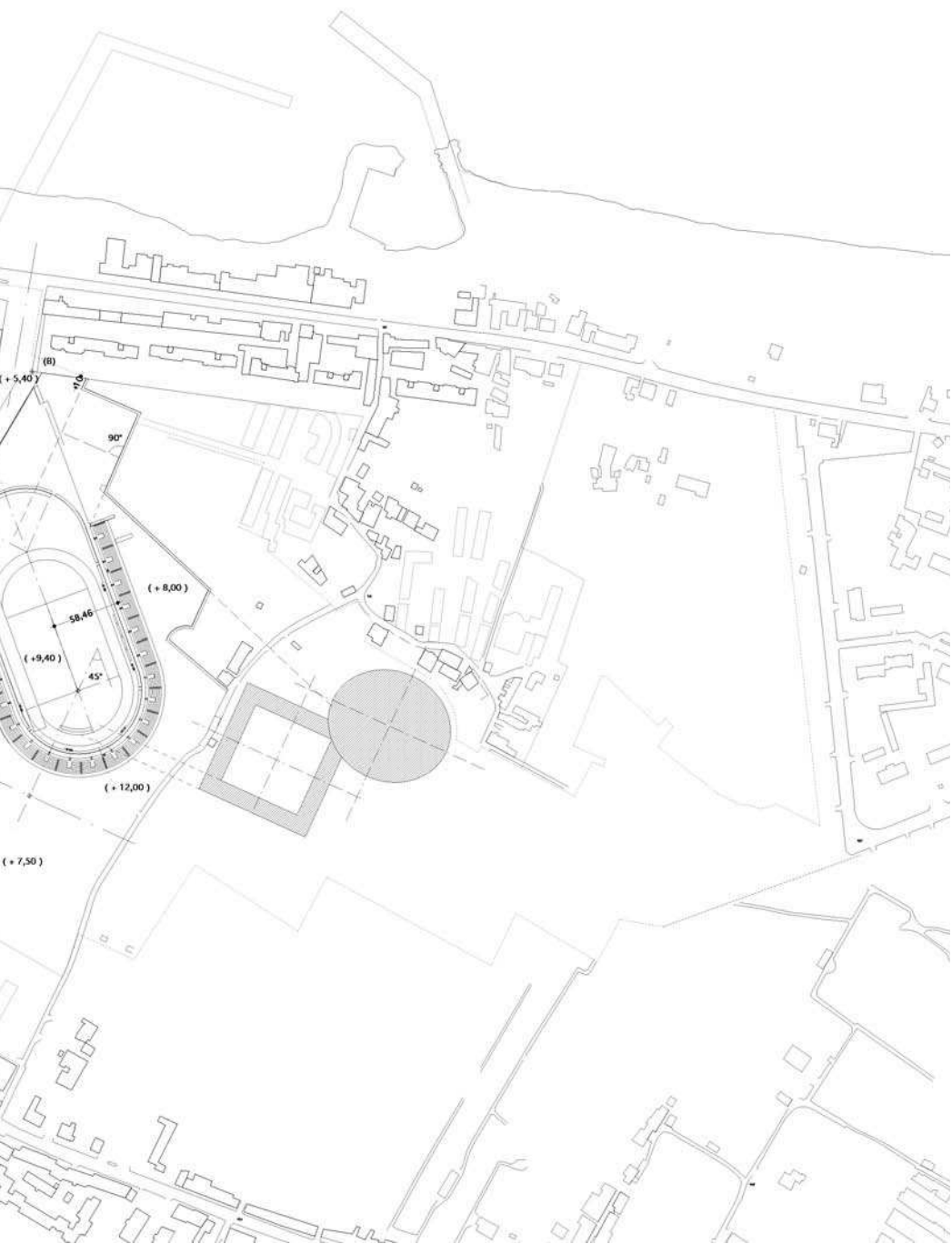


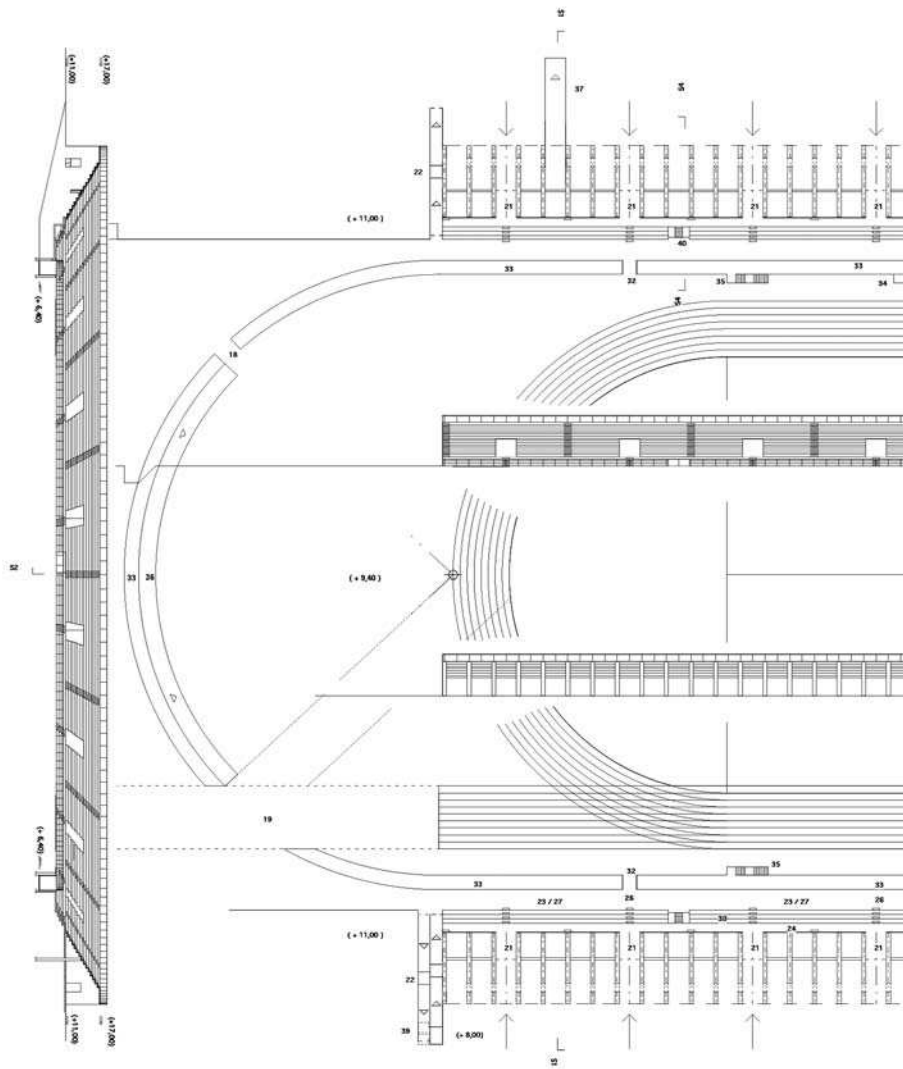
Recupero del centro storico di Salemi. Fotografie di Roberto Collovà, 1998.

Impianti sportivi a Palermo:  
palazzo dello sport, stadio  
di atletica, edificio per servizi  
generali 1995, Palermo, Italia  
(con Roberto Collovà e Cecil  
Balmond - Ove Arup &  
Partners Intl).

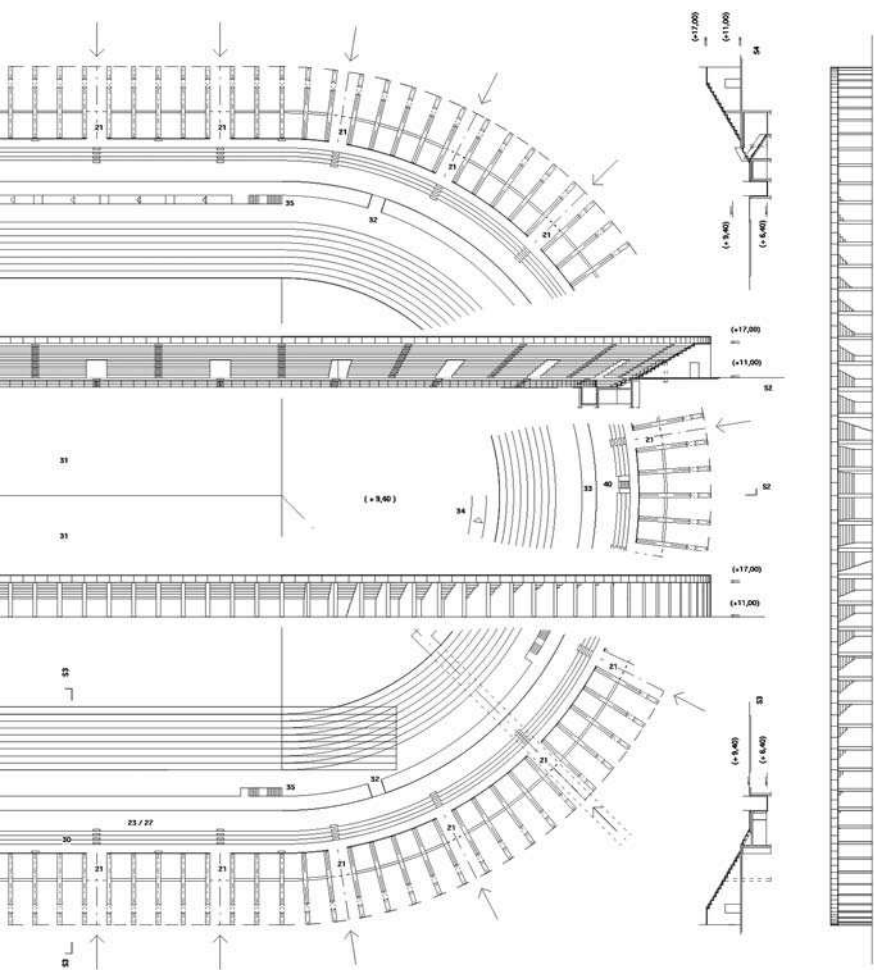
Progetto per l'Amministrazione  
Comunale per organizzare le  
Universiadi a Palermo del 1997.  
La prosta di Siza e Collovà  
prevedeva la costruzione  
dello stadio e del palazzetto al  
coperto, oltre all'edificio dei  
servizi generali per il pubblico.







Disegno con pianta, sezioni e prospetti per il nuovo stadio delle Universiadi 1997.



376  
7/59



Palermo è una delle mie Città.

Amo questa quadrícula - queste strade che finiscono nella montagna o nella intuizione del mare.

Mi piacciono le fontane scolpite nell'incrocio degli assi - come a Roma - le statue dallo sguardo magnetico nella Piazza Pretoria, gli alberi nei boulevards modernisti che quasi occultano le facciate di tante epoche inevitabilmente classiche; le uscite dall'autostrada, tra case spesso abusive disseminate nel paesaggio, che montano disordinatamente per la montagna.

Mi attraggono i moli dove arrivano le navi da Napoli e da Genova all'alba, quando le strade sono deserte e i tassisti dormono; la vista della costa e della montagna attraverso i vetri appannati dell'aeroplano.

Amo queste porte enormi e solide, le mani che le attraversano, di ferro fuso, serrate, annerite dalle nostre quando in gloria annunciamo la nostra presenza; i cortili intravisti e le statue di marmo nelle nicchie, nei canti, fratturate, vestite di rampicanti; le cancellate di ferro ossidate e i rami dei ficus trasformati in radici; gli intonaci disfatti che rivelano frammenti di coccio, cementi diseguali, pietre recuperate, capitelli e pilastri sovrapposti a caso, fusi ad altri materiali.

Mi piace questa persistenza rinnovata, turbata dalle contaminazioni - sicani, fenici, greci, romani, arabi, normanni, francesi e catalani e inglesi.

Amo questa città tra l'azzurro del mare e quello della montagna - e il verde e il dorato - i bordi dei viali, fuori dalle mura, quando scorrono verso la base della montagna mostrando un alzato verde quasi orizzontale; la sorpresa di una torre spagnola sopra la roccia o sopra la spiaggia, dopo uno spostamento di terra selvaggio, o l'improvvisa apparizione di un baglio di austera geometria, o di un magazzino di pesca

Discorso *Letio Magistralis* di Álvaro Siza. *Laurea honoris causa* all'Università di Palermo, 1995. Traduzione di Roberto Collovà.  
Pagina precedente: *Quaderno* 376, luglio 1994, Palermo. Álvaro Siza.



all'estremità di una rampa lastricata.

Mi piacciono le prospettive sopra la montagna, e quelle aeree dal Monte Pellegrino o da Monreale, quasi come nelle incisioni antiche, quando il cielo è limpido e le forme sono nitide, delineate dalla luce –strane tracce rivelano strati sotterrati della città.

A Palermo – letteralmente o indirettamente – camminiamo sopra tutte le civiltà. La solidità di questo suolo viene da tali sedimenti, così vicini al mare.

Amo ancora le sale dei palazzi e degli appartamenti di altezza generosa, i pavimenti alla veneziana o di mosaico, le lastre di pietra di Billiemi lucidate da noi e dal tempo.

Mi piacciono le palme del Giardino Botanico e i disegni floreali in pietra o in ceramica, le costruzioni stravaganti e i cubi appena perforati.

Non dimentico i banchi del mercato giornaliero, tra la folla, carichi di bluejeans e di plastica e di frutta e di ceramica, di legumi e di pesce ancora vivo; i rigattieri, le incisioni dei viaggiatori inglesi, i libri antichi e le cose coperte di polvere, le vetrine dei pasticceri, dipinte di zucchero colorato; le moto nella via e i vicoli bloccati da tavoli, sedie, giocatori di carte; le canzoni che fluiscono dalle radio portatili, dalle radio delle automobili o dai banchi dei venditori ambulanti.

Amo le strade scure del centro, silenziose dopo il tramonto, il respiro indovinato di quelli che ci abitano, le luci smorzate delle lampade impolverate e le spianate inondate di luce e di rumore; la possibilità di un bagno notturno e il soprassalto di un rumore di passi, nell'oscurità, quando vaghiamo di notte.

Amo infine l'impressione di presenza-assenza dei parenti di Milano, degli Stati Uniti d'America. Questa gente aiuta a

creare città, trasportando con sé la propria, facendola rivivere.

Di queste altre città si trovano i segni e i modelli, di queste città le cui case sono uguali, o quasi; così come sono nei disegni dei bambini. In ciascuna di esse un ritratto ingiallito trasporta la leggera differenza; o anche qualche fantasia. Da esso nasce la grandezza dei monumenti che, per raro privilegio, noi architetti siamo chiamati a disegnare.

Dopo sorgono i campi piani, a perdita di vista a Buenos Aires, e la montagna, e il mare che i fiumi raggiungono; la quadrícula e le diagonali perfette di Belo Horizonte, città di cento anni, o le sue favelas, nei morros, nei più alti dirupi, fatti di un solo colore e di un solo materiale - in ogni cortile i panni stesi, qualche bambino, lama, miseria, più lontano la frescura dell'architettura di Niemayer, riflessa in un lago, tra giardini di Paradiso.

Se apriamo gli occhi alle colline, alle montagne e alle pianure intorno ad ogni città, polverizzate di case fino all'orizzonte, prima dei prati e dei campi di grano - case degradate e anche in quello simili - non potremo disegnare maschere e finzioni e artificiose differenze, ogni giorno più uguali.

Qui, nel Sud dell'Europa, di fronte e così vicino all'Africa che non si vede, territorio della sovversione e della gioia e della miseria, dall'altra parte delle acque che di nuovo possono unire e trasformare e trasfigurare la frustrazione, rompendo le parentesi, forse quegli esseri di marmo della Piazza, stanchi di passato e di saggezza del Nord, del Sud, dell'Est e dell'Ovest, rinnovano il discorso e gli sguardi si incrociano con un'altra intensità; forse i canti naturali e gli strumenti che le mani controllano restituiscono al pensiero il desiderio di creare.

Non comprendiamo i discorsi degli Dei di Marmo; ma da queste terrazze attraverso esse, malgrado la nebbia eventuale, si

indovina un altro confine, i gesti agili degli animali in libertà.

Forse ciò che abbiamo scoperto e che ha fruttificato, ma solo in epidermide, un giorno ci riempirà. Forse hanno da congiungersi l'armonia e gli ordini sovrapposti sotto il suolo, con la degradazione - ma anche la fecondità - del caos apparente. Sarà questo per fortuna il lavoro necessario, la nostra responsabilità, la giustificazione per Professori e Studenti - qui come in qualunque altro posto.

Palermo è una delle Mie Città. Nulla Le ho offerto, solo il mio sguardo meravigliato.

La Facoltà di Architettura di questa Città oggi mi onora, in una forma che non credo di meritare, ma che mi compiace molto.

Grazie.

Porto, marzo 1995



Álvaro Siza, inaugurazione dell'esposizione  
(basso) *Álvaro Siza: Opere E Progetti*, San  
Marino, 7 ottobre - 26 novembre, 1995, a  
cura di Pedro de Llano e Carlos Castanheira.  
Fotografia di Antonio Angelillo, 1995.

An aerial, top-down view of a city grid. The buildings are represented by white line-art outlines on a solid blue background. The perspective is from a high angle, looking down at the city blocks. The buildings are arranged in a regular grid pattern, with some larger, more complex structures interspersed among the smaller, uniform blocks. The lines are clean and sharp, creating a geometric and architectural feel.

# CAMPO DI MARTE, GIUDECCA

1985

# Imparare da Venezia Minore

Nuno Grande e Roberto Cremascoli

Il progetto di Álvaro Siza per la zona di Campo di Marte, è il risultato di un concorso a inviti, organizzato alla metà degli anni '80, dallo IACP (Istituto Autonomo Case Popolari) – oggi ATER Venezia –, nell'ambito di un'area residenziale molto degradata (in parte demolita) alla Giudecca. L'architetto portoghese è stato il vincitore di questo interessante confronto di idee che vide invitati anche gli architetti: Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Rafael Moneo, Mario Botta, Boris Podrecca, Aldo Van Eyck, James Gowan, Gianfranco Caniggia e lo studio di Mankowsky e Bojanowsky. Con il francese Bernard Huet come presidente della giuria, il concorso prevedeva, non solo la definizione delle fasi sui vari fronti proposti dal vincitore, ma anche la possibilità di trasformarsi in un piano particolareggiato con l'intervento di vari autori.

Prevedendo dunque questa possibilità, Álvaro Siza disegnò un tessuto urbano ordinato e ritmato, prendendo come riferimento la forma dei lotti preesistenti, fortemente segnato da nord a sud – tra il Canale della Giudecca e la Laguna –, e riprendendo alcuni degli archetipi architettonici



Nuno Grande e Roberto Cremascoli, *Imparare da Venezia Minore* in catalogo dell'esposizione *Neighbourhood, Where Alvaro Meets Aldo*. Padiglione Portoghese XV Biennale di Architettura Venezia 2016.

presenti sull'isola di Giudecca: porticati, portici, cortili, logge e terrazzi. A questo scopo, ha studiato meticolosamente l'analisi urbana sviluppata da Egle Trincanato, celebre ricercatrice dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, nel suo prolifico libro *Venezia Minore*, pubblicato nel 1948. Con questa opera ha imparato a conoscere le invariabili tipologie di quel tessuto abitazionale, di origine operaria, che ha preso forma all'interno dell'isola di Giudecca, e dal quale sono emersi, anche in contrasto, con le chiese e i palazzi che costeggiano il canale e la laguna. Questa analisi di tipo morfologica, proposta dalla Trincanato nell'ambito della "Scuola di Venezia", alla fine degli anni '40, anticipa lavori della stessa natura come quelli di Giuseppe Samonà, Saverio Muratori e Aldo Rossi nei decenni a seguire.

Con la stessa sensibilità, Siza scelse per il piano urbanistico generale, una composizione urbana coerente, un'altezza di linea di gronda uniforme, e un ritmo costante di finestre disposte lungo le facciate. Questa sorta di "meta-progetto", fu interpretato, successivamente al concorso, da Aldo Rossi, Carlo Aymonino e Rafael Moneo, i tre architetti partecipanti e in seguito invitati a progettare gli edifici vicini all'isolato assegnato ad Álvaro Siza, nella zona centrale di Campo di Marte. Nei decenni seguenti (1986-2006), solamente i due architetti italiani riuscirono a completare le loro opere. Quella di Siza parzialmente costruita (interrotta dal 2010 a causa del fallimento del costruttore), e dello spagnolo Rafael Moneo che rimase in fase di studio preliminare.

Nel 2015, il Portogallo propone all'ATER Venezia, di installare la rappresentazione ufficiale alla Biennale di Architettura di Venezia 2016, nella parte incompleta del lotto disegnato da Álvaro Siza, iniziativa che ha aiutato a *riaccendere* l'interesse sul completamento anche del Campo (piazza). Durante l'evoluzione del progetto portoghese alla Biennale, Siza è tornato a Campo di Marte, nel febbraio del 2016, e ha conosciuto alcuni dei residenti che abitano nella parte di edificio terminata nel 2008. L'incontro gli ha permesso di

capire il modo in cui la popolazione si è appropriata delle tipologie edificate, ma anche degli spazi collettivi. Nella visita ai diversi abitanti, ha conversato, fumato e anche brindato, durante un pomeriggio piacevole e animato.

Nei loro appartamenti, gli hanno raccontato in dialetto locale, che la Giudecca è l'ultima isola dove vivono ancora gli autentici veneziani, controcorrente all'accelerata desertificazione e "turistificazione" dell'isola centrale sul Canal Grande. A Campo di Marte, Siza ha finalmente compreso che è valsa veramente la pena studiare la forma urbana e la vita sociale di questa Venezia Minore, dove è ancora possibile costruire autentici legami di vicinato.



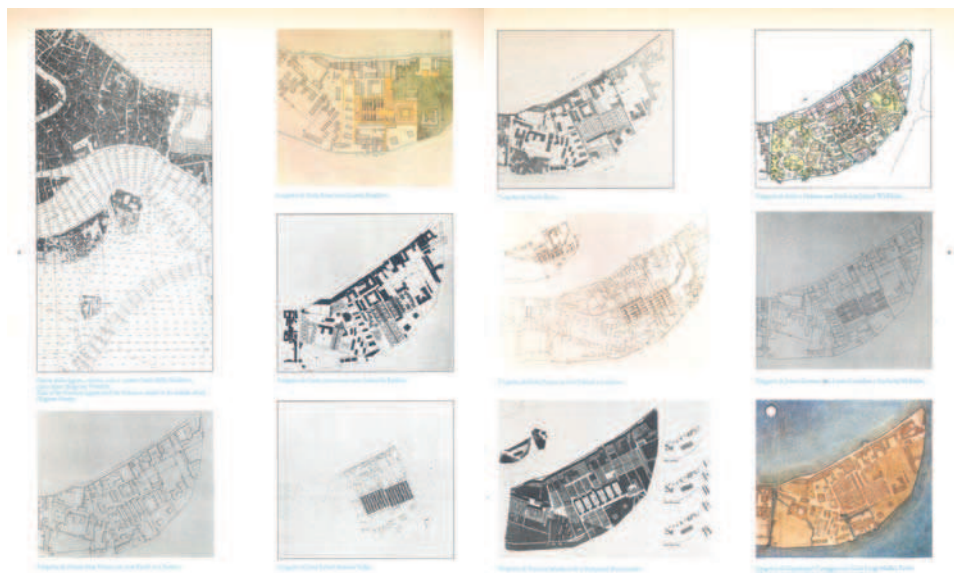


A sinistra: Campo di Marte, Giudecca, Venezia, 1983.

A destra: Campo di Marte alla Giudecca Venezia, Italia, 1985, concorso (con José Paulo dos Santos).

1995 - (progetto di costruzione del blocco ad "L").

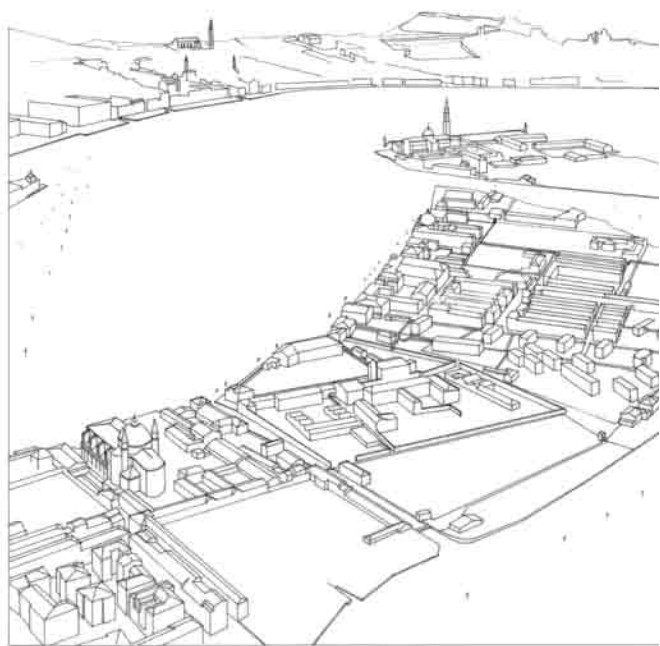
Il progetto per un quartiere alla Giudecca è vincitore di un concorso internazionale ad inviti per la costruzione di una zona di edilizia economica e popolare al Campo di Marte. Dal 1995 è in atto il processo di realizzazione dell'unico blocco del progetto risultante dal piano di concorso: un blocco ad "L" inserito tra gli interventi di Aldo Rossi (realizzato), Carlo Aymonino (realizzato), e di Rafael Moneo (non realizzato).

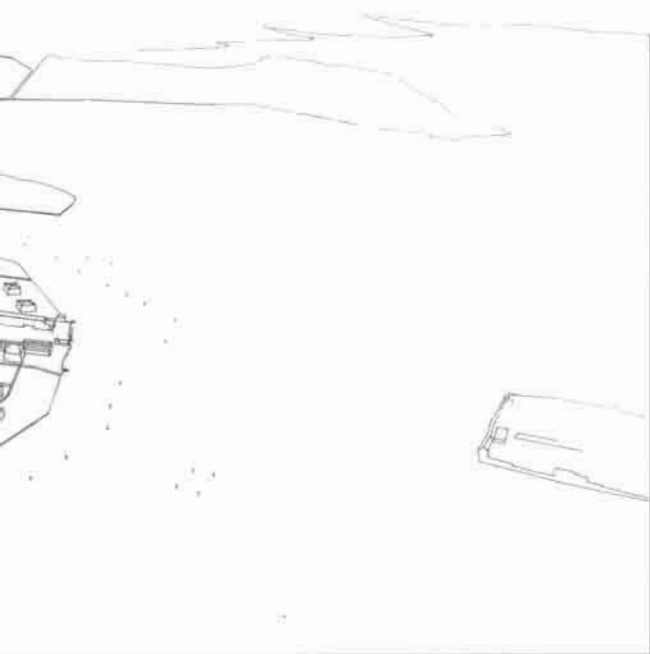


Casabella n. 518, novembre 1985  
In alto, zona di progetto tra il Canale della Giudecca e la laguna. In alto: pianta della laguna veneta; proposta di Aldo Rossi; di Carlo Aymonino; Rafael Moneo; Álvaro Siza.

A destra, in senso orario: Mario Botta; Aldo Van Eyck; James Gowan; Gianfranco Caniggia; Tomasz Mankowski e Krzysztof Bojanowski; Boris Podrecca.

Nelle pagine seguenti: Campo di Marte, Giudecca. Disegno di concorso, 1985. Álvaro Siza.





STUDIO SIZA  
1978

ESPLANADE, CAMPO DE MARTE - LISBOA - PORTUGAL  
PERSPECTIVE





In alto: edificio per alloggi di Álvaro Siza a Campo di Marte, vista da Calle Michelangelo Buonarroti. In basso a sinistra: la calle a Campo di Marte tra l'edificio di Siza e quelli di Aymonino e Rossi. In basso a destra: vista da Calle Mason. Fotografie di Alberto Lagomaggiore, 2008.

—  
Nelle pagine seguenti: Campo di Marte, Giudecca. Piano di riqualificazione, proposta generale. Disegno di concorso, 1985, Álvaro Siza.









# PROFESSIONE POETICA

1986



# Professione Poetica

Roberto Cremascoli

I successi urbanistici e sociali dei primi interventi di Álvaro Siza di edilizia economica in Portogallo contribuiscono alle chiamate sul campo internazionale a Berlino e L'Aja.

Dall'inizio degli anni ottanta, Álvaro Siza è interpellato sul campo, nel nord Europa, perchè ascolta e comprende i problemi delle comunità dando risposte immediate. Sapeva parlare con la gente, come dice Pierluigi Nicolin. La celebre fotografia di Giovanni Chiaramonte con l'edificio a Berlino "Bonjour Tristesse" è l'immagine di copertina della prima monografia internazionale su Siza del 1986, Álvaro Siza, *Professione Poetica*, Quaderni di Lotus, Electa - collana diretta da Nicolin. In quella pubblicazione, i saggi di Kenneth Frampton, Nuno Portas, Alexandre Alves Costa, Pierluigi Nicolin, Bernard Huet, Oriol Bohigas e Vittorio Gregotti in sequenza alternata alle fotografie di Chiaramonte e Collovà sono la consacrazione internazionale di Álvaro Siza, ma anche dell'architettura portoghese. La "missione" di Siza stava contribuendo alla costruzione di una nuova Europa che si preparava ad eliminare le frontiere, a far cadere i muri.

Con la vittoria del concorso internazionale a Kreuzberg (1980) e i successivi incarichi a L'Aja (1984), Álvaro Siza si confronta per la prima volta con l'integrazione di immigrati, i nuovi europei. Nei progetti a Berlino (isolato 121 nella zona a Schlesisches Tor a Kreuzberg, 1980-1990) e nel quartiere a L'Aja (nella zona di Schilderswijk West, 1984-1993) i suoi clienti arrivano da Turchia, Marocco, Capo Verde o Suriname, ma sono anche famiglie locali tedesche o olandesi.

La rivista Lotus (diretta da Pierluigi Nicolini) e Casabella (diretta da Vittorio Gregotti prima e da Francesco Dal Co più tardi) sono i veicoli informativi fondamentali della pratica professionale di Siza e di tutta l'architettura della scuola portoghese.

# Álvaro Siza: I Recenti Lavori In Portogallo

Antonio Angelillo

## L'Effetto Chiado

Nel settembre del 1988, all'indomani dell'incendio che distrusse il Chiado, si aprì un ampio dibattito, che interessava a diversi livelli la cultura e la politica del Portogallo, sulle opportunità offerte dalla ricostruzione del quartiere per la ristrutturazione del centro storico di Lisbona. Per la prima volta anche gli architetti portoghesi, a conferma di un crescente riconoscimento istituzionale del loro ruolo, vennero chiamati ad esprimere un giudizio su un problema che aveva implicazioni storiche e culturali notevoli. In sostanza, alla tesi della sostituzione fisica del centro storico con un nuovo grande centro culturale – una sorta di «Beaubourg di Lisbona» - si contrapponeva una tesi mirante al recupero e al consolidamento dei frammenti dell'antico magazzino del Chiado, con l'inserimento di nuove funzioni legate alle attività preesistenti.

L'opinione pubblica si schierò decisamente per la seconda ipotesi, sostenuta, tra gli altri, apertamente dallo stesso Álvaro



Antonio Angelillo, Álvaro Siza: *I Recenti Lavori In Portogallo*, in *Casabella* n. 579, maggio 1991.

Siza. Per questo, ed anche per sfatare l'idea di una abituale indecisione politica, il sindaco di Lisbona assegnò ad Álvaro Siza – che proprio in quel periodo stava ottenendo una serie di riconoscimenti ufficiali all'estero – il compito di eseguire gli studi preliminari per la ricostruzione del Chiado.

Nel giro di poche settimane la sua celebrità divenne tale che i consueti sondaggi dei settimanali lo classificarono come il personaggio più conosciuto nel Paese, secondo solo alla maratoneta Rosa Mota (ma davanti a Michail Gorbaciov). Questo dimostrava un maggior interesse da parte dei mass media per le questioni urbane e per la cultura architettonica nella sua globalità, anche in concomitanza di altri concorsi pubblici e progetti di una certa entità in corso nel medesimo periodo a Lisbona. Era la prima volta, tra l'altro, che un architetto di Porto, superando gli ostacoli di natura culturale derivanti dal bipolarismo tra le due grandi città del Paese, veniva chiamato ad eseguire un progetto del genere nella capitale. Inoltre, essendo questo il primo progetto di recupero a scala urbana di una certa importanza, poteva diventare un modello per i successivi interventi di questo genere, indicando di fatto una linea di condotta da seguire nella conservazione dei centri storici.

## Dalla Bic Al Cad, Alla Bic

Questa improvvisa notorietà (con la conseguente assegnazione di ulteriori progetti anche di una certa dimensione) creò le condizioni per una trasformazione dello studio di Porto, non tanto nella sua dimensione quanto nella struttura organizzativa. Per quanto ciò possa apparire paradossale, l'introduzione del personal computer è però l'innovazione che ha meno inciso sull'elaborazione dei singoli progetti, e – a differenza di quello che solitamente accade – più nella fase iniziale e sperimentale che in quella esecutiva; questo, naturalmente, anche perché Siza non dispone di un campionario di dettagli costruttivi o di soluzioni

ripetibili che possano ottimizzare l'impiego del computer, in quanto il progetto costituisce una risposta sempre diversa di adeguamento del programma alle condizioni iniziali, di mediazione da una situazione preesistente ad una nuova e non definitiva, attuata attraverso la pratica del disegno. L'importanza dello schizzo come osservazione/annotazione della realtà prima, e di simulazione della nuova condizione creata dal progetto poi, è un metodo che in qualche modo risale alla sua formazione nella Scuola di Belle Arti di Porto. Fino a pochi anni fa a Porto i corsi di disegno venivano svolti indifferentemente per gli studenti di architettura, di pittura e di scultura, e tuttora nell'attuale Facoltà di Architettura esistono corsi di disegno del corpo umano. In particolare, nei programmi dei corsi di disegno e rilievo hanno una certa importanza lo schizzo a mano libera degli edifici ed il loro ridisegno a memoria, che accentuano la capacità di osservazione della realtà nella sua globalità, dai dettagli alle proporzioni degli spazi, alle ombre...

È quindi questo uno dei motivi per cui lo schizzo prospettico e l'assonometria – che più si avvicinano alla rappresentazione della percezione reale – sono preferiti da Siza nella pratica progettuale a scapito delle proiezioni ortogonali (non schizza quasi mai la pianta). In questa fase Siza utilizza, quando gli è possibile, un plastico di studio, che osserva, ridisegna, taglia e modifica di continuo fino a raggiungere una composizione che lo soddisfi, spesso solo temporaneamente. Accade una cosa simile con le prospettive e le assonometrie fornitegli dal programma CAD di elaborazione grafica, in cui disegni di volumi molto semplici (che richiedono quindi poca elaborazione) ma precisi per scala e proporzione vengono ritoccati aggiungendo e togliendo, arricchiti con nuovi elementi. Il CAD stesso viene utilizzato per verificare continuamente gli schizzi e solo in seconda fase per il disegno definitivo. In questo modo si può sostenere che l'introduzione del personal computer non ha modificato nella sostanza né il sistema di lavoro né i risultati: non è per questo motivo che le

piante di alcuni dei suoi ultimi progetti sono più semplici, anzi questo è spesso il risultato di scelte progettuali complesse.

## Condizioni Veramente Particolari

Nonostante Siza sia ampiamente conosciuto all'estero, solo recentemente sta costruendo importanti opere pubbliche in Portogallo, e questo grazie soprattutto alle mutate condizioni politiche ed economiche del Paese. Si tratta nella gran parte di edilizia scolastica di una certa dimensione: la nuova Facoltà di Architettura di Porto, la biblioteca del complesso universitario di Aveiro, l'Istituto superiore per l'educazione di Setúbal. L'apertura di questi grandi cantieri ha richiesto una precisazione del ruolo dell'architetto e della sua relazione con le imprese di costruzione e con gli ingegneri. Una condizione peculiare della produzione edilizia in Portogallo è la compresenza di tecnologie importate – altamente costose, i cui esiti spesso non sono del tutto controllabili dalle stesse imprese di costruzione – ed una larga disponibilità di materiali locali e di un artigianato ancora capace di lavorarli con una certa maestria, sebbene limitato ad aree geografiche specifiche (si estraggono e si lavorano ottimi graniti nel nord e marmi nel sud). La posizione internazionale assunta recentemente dal Portogallo lo pone come un partner preferenziale per gli scambi con ex-colonie e soprattutto col Brasile, da dove provengono metalli e legni poco diffusi nel resto d'Europa. D'altra parte, però, non si è ancora formato un mercato nazionale ampio ed omogeneo per i prodotti dell'edilizia (solo recentemente si sta procedendo alla loro normalizzazione) per cui è sempre più difficile lavorare con la tecnica sicura dell'assemblaggio di componenti, ma si devono assumere criteri progettuali differenti caso per caso. Per questo motivo i dettagli costruttivi variano spesso a seconda dell'impresa o da regione a regione. Nel caso dei serramenti costituiti da profilati di acciaio con diversa figura (adattati e saldati) si è spesso costretti a disegnare gli elementi a seconda dello

stock di cui si può disporre in quel determinato momento.

Date queste condizioni Siza, che ha avuto l'opportunità di lavorare all'estero, è anche uno dei primi a sperimentare l'uso di nuovi materiali nei progetti più recenti eseguiti nel proprio paese. L'impiego dell'isolamento termico e dell'impermeabilizzazione già sperimentato nei progetti del nord Europa, viene ripreso sia nei piccoli lavori di ristrutturazione sia nei grandi complessi universitari, a volte con esiti non del tutto soddisfacenti. Spesso questi edifici danno modo di sperimentare sistemi costruttivi misti: strutture in cemento armato per i grandi volumi e rivestimenti interni in marmo e legno.

## Tra Architettura E Ingegneria

In opere di tali dimensioni diventa sempre più rilevante l'apporto dell'ingegneria, che da semplice strumento di dimensionamento delle strutture sta diventando un mezzo indispensabile a Siza per lo studio di forme sempre più complesse. D'altro canto gli stessi interessi dell'ingegnere a cui Siza si rivolge hanno portato ad una sorta di simbiosi tra i due. Questo dà modo di indagare ed insistere sugli aspetti tettonici del progetto e porta ad una liberazione delle forme architettoniche dalle certezze e dalle necessità della costruzione, ad un modo di plasmarle che si avvicina talvolta alla scultura: va ricordata a tale proposito la passione giovanile di Siza per gli architetti/scultori come Gaudì.

Così a Penafiel si sperimentano tettoie, pensiline ed altri elementi aggiuntivi che ricordano gli studi tipologico-strutturali condotti dal movimento moderno in Brasile. Nei padiglioni della facoltà di architettura di Porto, Siza parte da semplici parallelepipedi per aggiungere improvvisamente pensiline, strani brise-soleil, setti verticali appesi e sospesi a pochi metri da terra che gli permettono di disegnare dei prospetti con forme antropomorfe in cui qualcuno ha voluto



vedere i volti dei membri del consiglio direttivo della facoltà di architettura (una piccola Mt. Rushmore portoghese).

Anche nella biblioteca del Campus universitario di Aveiro (il cui piano, di Nuno Portas, presenta progetti di importanti architetti della Scuola di Porto) Siza indaga il tema della aggiunta e della sottrazione di pezzi in un impianto relativamente semplice: un parallelepipedo a cui affianca una controparete ondulata alta tre piani che contiene tutti gli impianti e permette l'illuminazione naturale nella parte inferiore dell'edificio.

È invece il tema della vertigine, dopo Casinò Winkler e Casa Baía, ad essere indagato nella torre dell'acqua, primo progetto realizzato per il Campus. Qui l'alta colonna/tubo che sorregge il serbatoio d'acqua si trova al limite dell'instabilità elastica e chiede ad un sottile setto in cemento armato di collaborare mediante due semplici tiranti. L'ingegneria della costruzione raggiunge così, con semplicità, note di alta poesia.

A Setúbal invece, ad un impianto ad "H" originato dallo schema distributivo delle aule si aggregano lateralmente, come corpi autonomi, le grandi sale dei servizi in comune.

In questi ampi spazi la variazione della luce si accompagna a giochi di carattere linguistico e ad intuizioni che complicano gli spazi al punto di rasentare lo scenografico: il grande foro, un cerchio irregolare sulla copertura della sala esposizioni, lascia filtrare un filo di luce che, attraversando una finestra circolare, batte sul pavimento di un corridoio di distribuzione del piano superiore. Nel portico Siza gioca con le colonne la cui sezione non è sempre circolare, ma ellittica, a ferro da stiro, rettangolare... Qui, vicino ad un grande parco naturale ed immerso nelle querce da sughero, il grande portico centrale sembra suggerire la visione di una costruzione interrotta ed abbandonata, proprio come Nossa Senhora do Cabo Espichel, un complesso votivo costruito nei pressi di Lisbona nel XVIII secolo, dove ad una concezione erudita si sovrappongono elementi vernacolari. Sempre che in quest'ultima opera Siza voglia chiudere un cerchio a lui

caro, quello che lega le fonti vernacolari, il modello erudito e la sua reinterpretazione popolare. Siza si compiace nel vedere nella campagna lì intorno una anonima casa autocostruita che imita le forme del portico della scuola di Setúbal.

Nelle pagine seguenti:  
Block 121 a Kreuzberg, edificio  
“Bonjour tristesse”, Berlino,  
Germania. Fotografia di  
Giovanni Chiamonte, 1983.





BONJOUR

TRIERRE

# Álvaro Siza: Tre Progetti Per Kreuzberg

Pierluigi Nicolin

Invitato più volte a collaborare al risanamento del quartiere di Kreuzberg, Álvaro Siza ha finito per fare tre progetti: i primi due su aree contigue (tra Fränkelufer e Kottbuserstrasse) e il terzo nei pressi della stazione di Schlesisches Tor. Se a questi aggiungiamo il progetto per la piscina... e le proposte disegnate per Neukölln nel corso della seconda settimana dell'IDZ il contributo di questo architetto alla città di Berlino non può essere visto soltanto come risultato di una semplice consulenza esterna. La particolarità della situazione berlinese non ci impedisce di collegare queste proposte alle esperienze portoghesi, anche perché l'opera di Siza a Kreuzberg – l'area dove si cimenta il versante “partecipativo” dell'IBA – ha un precedente negli interventi SAAL di Oporto nella seconda metà degli anni settanta.

Di quella avventura, per tanti versi drammatica, nella quale con Siza furono coinvolti altri compagni di strada (che vorremmo ormai menzionare come scuola di Oporto) non restano soltanto alcuni edifici costruiti in fretta e in circostanze che consentirono un vero e proprio boicottaggio



Pierluigi Nicolin, *Álvaro Siza: Tre Progetti Per Kreuzberg*, in *Álvaro Siza, Professione Poetica, Quaderni di Lotus*, Electa, Milano 1986.

da parte di quelle forze che oggi hanno preso il sopravvento in Portogallo, ma anche, per fortuna, alcune notevoli indicazioni di metodo.

Certamente, come è stato già notato, tutti gli edifici di Siza incorporano innumerevoli “tracce” trovate e messe in evidenza da un attento lavoro di osservazione sul luogo, anche quando il terreno è quello di una casa di campagna o di una piscina su una costa rocciosa.

Ma negli interventi SAAL di Oporto questo procedimento è messo a confronto con una diversa scala di problemi e si carica di responsabilità pubbliche e politiche, attraverso uno sforzo che permette di raggiungere una dimensione metodologica e non più soltanto poetica.

Una diversa chiarezza concettuale affranca queste prove di architettura urbana dai limiti di un semplice realismo architettonico (nella accezione più vicina al neo-realismo italiano del dopoguerra le cui idee erano diffuse nella cerchia degli architetti impegnati di Oporto negli anni in cui la lunga dittatura volgeva al termine) o di brillanti esercitazioni in chiave aaltiana.

Nei progetti per Kreuzberg, l'incontro con i resti di una città in frantumi avviene in un clima meno “caldo”, in uno sfondo di priorità assai diverso nel quale gli aspetti più propriamente disciplinari del metodo inaugurato a Oporto possono essere più nettamente isolati.

Nella situazione berlinese degli anni ottanta viene meno anche il carattere dimostrativo e progressista di una scelta che aveva portato Siza e i suoi compagni a ritrovare “quasi istintivamente l'evidenza razionale di May a Francoforte o di Oud a Rotterdam” (cito Bernard Huet).

Il contesto berlinese non suggerisce neppure l'incontro tra questa “evidenza razionale” e una pratica del collage e del bricolage. Questa dialettica tra razionalità e contesto è stata puntigliosamente messa a punto nei vari progetti per Berlino nell'arco di più di cinque anni “con metodo”, assai meno episodicamente di quel che potrebbe sembrare considerando

singolarmente i vari progetti. Una precisazione, questa, indispensabile per comprendere la continuità e la coerenza dell'insieme di queste proposte.

Potremmo vedere in una speciale sensibilità nei confronti della topografia e nella flessibilità del linguaggio architettonico le direzioni principali di questa ricerca.

Nell'impostazione dell'IBA la ricostruzione della città avviene "per isolati". L'isolato urbano di Berlino, che supera spesso l'ettaro di superficie, è stato, nei progetti premiati nei vari concorsi, affrontato per lo più proponendo una ricostruzione perimetrale, mettendo in luce una preoccupazione volta principalmente a ricostruire gli allineamenti stradali come nel caso dei progetti per Friedrichstadt.

Se dovessimo descrivere gli effetti della particolare sensibilità di Siza verso la topografia dovremmo far luce sulle attenzioni per gli elementi prioritari, prelinguistici, della costruzione urbana come la suddivisione catastale (con i muri di confine e le pareti cieche), la eterogeneità degli usi, la compresenza di cose diverse, le stratificazioni di una storia sedimentaria. Materiali utilizzati da una raffinata strategia, da un sottile dispositivo che guida l'inserimento dei nuovi edifici.

Volendo fare un elenco per punti potremmo indicare: 1. Le materie di una storia catastale: tracce, confini, geometrie della suddivisione del suolo. 2. Una strategia delle attribuzioni d'uso e dei percorsi al fine di articolare lo spazio e renderlo permeabile. 3. La trasgressione dei limiti: una soglia viene introdotta quasi sempre per essere varcata. Così nei muri vengono inseriti passaggi, porte e scale; il perimetro su strada viene raggiunto, ma a partire da fenomeni indotti dall'interno dell'isolato. Inoltre, in questo perimetro, porte, brecce, scorci fanno affiorare la materia interna e spesso, nel punto chiave, un edificio particolare, leggermente "glissé" forma uno slargo o una porta di ingresso. 4. Negli spigoli l'isolato può essere segnato da un edificio d'angolo che riassume espressionisticamente le tensioni tra la città e gli spazi interni.

5. Emerge un tracciato regolatore una trama geometrica dagli accidenti di quella storico-geografica, indagata nei reperti catastali; il suolo diventa una sorta di piano archeologico sul quale camminare in punta di piedi, parzialmente illuminato da quella geometria che vi si sovrappone in filigrana. 6. Su questi tracciati di riferimento si allineano gli edifici isolati, oggetti che reagiscono con il contesto introducendovi con discrezione un ordine geometrico. 7. Infine la capacità di appagamento. Siza è convinto di non essere mai l'artefice di una soluzione definitiva. Il progetto non vuole essere più che l'aggiunta di un ulteriore strato ai sedimenti di una parte di città. Nei suoi edifici di Kreuzberg Siza cerca più volte un accordo tra la propria vocazione spaziale e plastica e la disciplina ripetitiva suggerita dagli edifici del quartiere nel quale deve inserire i suoi progetti.

Del resto le "sintesi" cui egli ci ha abituato trovano qui una formulazione particolarmente suggestiva in un equilibrio tra ovvietà ed essenzialità.

Una vocazione spaziale vera e propria trova il destro di esprimersi acutamente più negli interspazi tra un edificio e l'altro, sottilmente calcolati piuttosto che nelle forme dei singoli edifici. In uno sforzo di conciliare l'esigenza di individualità necessaria alla qualità stessa dei luoghi e la morale di una edilizia di massa. Cercheremo anche questa volta di fare un elenco per punti. Nei progetti per Kreuzberg: 1. Ogni singolo edificio è costituito da un volume semplice. 2. Le piante sono elaborate a partire dagli schemi tipologici più usuali sottoposti ad una sottile opera di trascrizione: vani scale sono tradizionali, consueta è la distribuzione delle stanze (non manca neppure la tradizionale "berliner Zimmer"). 3. Le superfici esterne sono il campo per un esercizio di adeguamento dei linguaggi a disposizione in funzione di diverse reattività del contesto. Uno sforzo di inclusione che produce una serie di variazioni sul tema della finestra: a nastro, verticale, quadrata. 4. In questa trama di ripetizioni con varianti irrompono i temi plastici



eccezionali: la parete dell'edificio viene scavata da nicchioni, modellata in forme concavo-convexe, slanciata a formare una prua. 5. Le variazioni sono comprensibili come accorgimenti per adeguarsi alle diverse condizioni del sito. Questo ha prodotto anche lo sforzo di includere e legittimare un tema ricorrente nel "vernacolare berlinese" come quello della parete cieca; o di costruire il proprio edificio sopraelevando un piano di negozi esistenti o di inscrivere la scuola esattamente nel perimetro della parcella catastale.

# La Svolta Di Penafiel: Una Conversazione Con Álvaro

Pierre-Alain Croset

Pierre-Alain Croset. Il progetto di Penafiel mi sembra esemplare di un modo di concepire l'architettura come opera di modificazione dell'esistente. All'inizio ti era stato richiesto solo di migliorare un progetto preesistente: hai prima rifiutato questo incarico, ma successivamente ti sei reso conto che anziché una semplice operazione di "maquillage" il progetto poteva diventare estremamente ricco, lasciandoti molto libero di inventare nuovi modi di mescolare elementi architettonici diversificati.

Álvaro Siza. Effettivamente il progetto anteriore ha fortemente condizionato il mio progetto: non potevo cambiare tutto ma solo migliorare l'esistente, perché i piani erano già stati approvati insieme con i capitolati costruttivi, e l'impresa era pronta a dare avvio al cantiere. Mi sono quindi limitato ad effettuare una specie di distorsione della pianta esistente. D'altra parte è stato il contesto che ha fornito la base della mia soluzione. Si trattava di un sito importante della città, a lato del Palazzo di giustizia allora in cantiere, un sito segnato dalla



Pierre-Alain Croset, *La Svolta Di Penafiel: Una Conversazione Con Álvaro*, in *Casabella* n. 579, maggio 1991.

presenza di una piccola collina con delle rocce. Dall'altro lato del Palazzo di giustizia era già stato approvato un altro progetto per uno stabile di uffici. Il tema era quindi molto difficile, con due scelte di partenza: o eliminare totalmente la collina, ma si trattava di una soluzione troppo costosa in quanto non potevo superare di molto il preventivo di spesa; oppure tentare di fare qualcosa da questo insieme eterogeneo che forma l'ingresso nella città percorrendo la strada principale. Il problema principale è quindi diventato quello del rapporto con il Palazzo di giustizia. Mi sono quindi messo a lavorare sul tema del fronte stradale con la proposta di prolungare un colonnato previsto davanti al Palazzo di giustizia e di stabilire una relazione in altezza con lo stesso Palazzo rispettando gli allineamenti di facciata per rinforzare le relazioni tra i due edifici. Ho voluto costruire un edificio molto neutrale, con un muro di cinta di altezza costante. Ho solo inserito il tema dei tre lucernari che introducono una scala ridotta e maggiormente accidentata rispetto a quella del Palazzo di giustizia, che è un edificio forte e massiccio. Le rampe d'accesso consentono d'altra parte di stabilire una relazione più dolce tra i due edifici. Devo aggiungere che durante la prima visita a Penafiel, ho scoperto una chiesa con una torre coronata con un tetto di vetro: questo fatto mi ha impressionato, e così ho pensato di introdurre una di queste torri nel mio progetto. Solo successivamente è nato il tema dei tre lucernai di altezze diverse: il profilo dell'edificio, su una base orizzontale assai neutrale, è così caratterizzato da una sezione degradante in direzione del Palazzo di giustizia.

P.A.C. Durante la visita all'edificio, ho impiegato parecchio tempo prima di riuscire a capirlo a fondo. Lo spazio centrale è apparentemente molto semplice: una pianta centrale con tre volumi iscritti, che fanno pensare al tema delle "bambole russe" usato da O.M Ungers nel Museo d'architettura di Francoforte. Si tratta in realtà di uno spazio estremamente raffinato, nel quale succedono una grande quantità di eventi. Mi sembra che nel tuo lavoro, e in particolare nei tuoi

progetti recenti, mescoli spesso diversi temi architettonici che normalmente si tengono separati: mescoli per esempio a Penafiel una pianta perfettamente simmetrica, e quindi di una fissità assoluta, con una progressione in altezza e della luce visibili in sezione, senza che sia possibile leggere una corrispondenza immediata tra pianta e sezione. Penso che da questo provengano precisamente la complessità e la ricchezza dello spazio: una specie di tensione tra la stabilità della pianta e la dinamica in altezza e verso la luce delle tre cupole, una tensione che obbliga il visitatore a spostarsi nello spazio.

A.S. Si tratta effettivamente di uno spazio difficile da capire materialmente, ed è precisamente questo che mi piace: l'architettura non deve essere troppo evidente. Quando capisco immediatamente uno spazio, ho l'impressione che qualcosa non vada. E questo mi stanca subito: questo edificio mi dice che probabilmente non invecchierà bene.

D'altra parte il programma di una scuola è molto più ricco di quello di una banca, e diverso da quello di una semplice casa. Ho pensato molto al movimento dei bambini. Ho dovuto fare una specie di regressione fino alla mia infanzia, per pensare come amavo giocare. Ho parlato anche con i professori, e ho visitato alcune scuole dello stesso tipo. Ho osservato i movimenti dei bambini durante le ore di classe e durante le pause. E questo ha cambiato molte cose rispetto al semplice rettangolo del progetto originario. Una delle mie principali preoccupazioni è stata quella di ottenere un grande spazio, dove tutti potessero sostare o giocare, e dove fosse possibile anche tenere un'assemblea o proiettare un film la sera. Uno spazio che potesse nello stesso tempo aiutare a fornire appoggi per una libera organizzazione in piccoli gruppi. I bambini, o una parte di loro, amano infatti formare piccoli gruppi, sedersi per terra per giocare, ecc.. Non è vero che i bambini non hanno bisogno di niente per giocare, in realtà se li osservi in un giardino, cercano spesso per organizzarsi in piccoli gruppi qualcosa su cui appoggiarsi:

un muro, un albero, un ostacolo. È naturalmente pericoloso cercare di accidentare tutto per rispondere a tutti i movimenti o a tutte le attitudini. È il pericolo di disegnare troppo.

Dopo aver introdotto i pilastri e le differenze in altezza per caratterizzare questo spazio centrale, ho cominciato a ritirare di nuovo molte cose, perché il disegno era ad un certo momento troppo carico. E questo lo faccio sempre: analisi in dettaglio, introduzione di elementi nel disegno, critica, necessità di ridurre. Talvolta il disegno torna ad essere semplice quanto lo era all'inizio, ma si introducono sempre delle variazioni, una nuova complessità. È questo carattere particolare che hai senza dubbio percepito.

P.A.C. È molto interessante osservare il modo in cui colleghi lo spazio centrale con il refettorio attraverso la lievissima pendenza del tetto: un legame assai sottile, che si nota solo dopo qualche tempo. Si è prima attirati dalla luce, e si risente l'accelerazione prospettica creata dalla pendenza del soffitto. Mi sono però chiesto perché avevi collocato un'unica colonna nell'asse del refettorio.

A.S. Sono contento della tua lettura e della tua reazione, perché ho effettivamente investito molta ricerca introducendo molte nuove soluzioni in questo edificio, rispetto a tutto quello che avevo progettato finora. Questo proviene soprattutto dal fatto che l'incarico era molto speciale: dovevo riprendere in mano un pessimo progetto, e la mia prima reazione è stata di rifiutare questo lavoro. In un secondo tempo, ho accettato questa specie di sfida: ho usato un mese di vacanza per lavorare a questo progetto. C'erano molte difficoltà nuove per me. Per esempio il rapporto tra questo grande spazio e il refettorio, con tutta una serie di problemi di articolazione, difficili perché interamente nuovi. Se avessi potuto fare un progetto dall'inizio, sarebbe stato completamente diverso, mentre la necessità di partire da un progetto preesistente mi ha obbligato a sperimentare cose interamente nuove

per me. Per esempio, volevo legare i due grandi spazi, ma volevo nello stesso tempo che si sentisse molto bene che si trattava di due spazi diversi. Riguardo al problema del pilastro centrale, la risposta è abbastanza semplice: in uno spazio lungo, stirato, un'unica colonna al centro produce l'effetto che la prospettiva finisca in un angolo, che tutto lo spazio si appoggi su questo pilastro centrale. L'ho fatto anche per evitare che lo spazio apparisse troppo statico. È per questo che volevo creare questa grande fuga, in contrasto con spazi più sereni, più calmi come per esempio il patio. Nel patio, ho giocato invece con i rapporti tra le finestre, talvolta nello stesso asse, talvolta indipendenti o staccate. Per controllare tutte le relazioni tra gli spazi e tra le diverse aperture, non nascondo che ho fatto appello ad una serie di "trucchi". Quando si ha un'esperienza di architettura, occorre usarla in modo che l'edificio funzioni: si tratta quindi di una specie di ricerca di codice per organizzare l'architettura dell'edificio, e in questa ricerca sono comparse molte cose nuove per me.

P.A.C. A livello urbano l'edificio presenta l'immagine di una specie di Acropoli all'ingresso della città. D'altra parte il grande muro bianco di cinta termina su un portico aperto sulla valle: il profilo a mo' di "visiera" del portico crea uno spazio di ombra con una certa densità e materialità che consente così di terminare il muro bianco mediante un contrasto di natura plastica. Sei d'accordo con questa lettura?

A.S. La forma assunta da questo portico proviene effettivamente dal pericolo che il progetto diventasse troppo "banale", e quindi senza interesse. Un semplice volume insediato sulla parte alta di una piccola collina isolata non poteva in sé creare rapporti con la continuità urbana della strada. Per tentare di creare un tutto a partire dai diversi volumi, i due elementi importanti sono diventati da una parte una passeggiata sul lato della strada, e dall'altra parte, dove la collina si apre su un ampio paesaggio, la conclusione dell'edificio in una copertura che crea

l'illusione che l'edificio "prenda il volo" sul paesaggio. Il rischio era però che questa apertura dell'edificio si effettuasse a scapito del suo carattere di densità: per questo il solaio di copertura è stato ribassato, e si ottiene così contemporaneamente un volume che si apre sul paesaggio e una forma densa e rinchiusa.

P.A.C. Quale è la ragione della pensilina sulla facciata laterale dell'edificio, che sembra evocare una stazione di rifornimento?

A.S. Il pretesto era effettivamente un riparo per le macchine dei professori. Questa forma corrisponde d'altra parte ad una preoccupazione che mi accompagna nei miei progetti recenti: la preoccupazione di rompere la continuità del volume che caratterizzava i miei progetti fino alla fine degli anni '60. Tendo sempre di più a rompere questa continuità per introdurre scale diverse nella stessa unità, e per favorire le relazioni tra diversi linguaggi. Faccio questo in particolare quando lavoro nella città, che è per essenza sempre costituita da elementi molto diversificati per stile, volume, scala, ecc.. Questa caratteristica dell'urbano, cerco di assumerla nelle mie architetture urbane. È per questo che uso talvolta elementi staccati, perfino separati, per tentare di introdurmi in questo continuum fatto di elementi diversi.

P.A.C. Mi chiedo se questa preoccupazione non si sia sviluppata in particolare ad Évora, dove compaiono, specie nelle piccole strutture di servizio, elementi formali separati come tettoie, pareti, oggetti quasi archetipici: sono accidenti, eventi locali che segnano il territorio.

A.S. Non so se questo sia effettivamente iniziato ad Évora, ma questa intenzione è sicuramente diventata più chiara ad Évora, più conscia, per il fatto che Évora è stata la prima esperienza reale di costruzione a grande scala, nella quale si pongono tutti i problemi di relazioni con la città, ma anche di relazioni all'interno del progetto tra programmi e scale

diverse. Evora ha quindi avuto sicuramente una grande importanza su tutta la mia produzione successiva. Penso anche di esser stato influenzato del fatto di viaggiare molto e di lavorare in altri paesi: conoscere una quantità di cose nuove ha provocato reazioni nel mio lavoro. Si tratta di un'apertura a influenze molto diversificate e non solo a un unico architetto o tipo di architettura: posso essere influenzato da cose che ho visto sia in Cina che in Olanda. Aprirsi ad una grande quantità di informazioni e di impressioni è importante per impedire una scelta linguistica troppo chiusa.

P.A.C. Cerchi quindi sempre più un'apertura per introdurre nella tua architettura questa ricchezza di esperienze che acquisisci nei luoghi visitati. Ho tuttavia l'impressione che parallelamente a questo arricchimento del tuo "bagaglio" di esperienze la tua architettura subisca un lavoro di forte riduzione a livello linguistico: la tua architettura sembra riferirsi più immediatamente a certi momenti "eroici" del movimento moderno – si pensi in particolare all'opera purista di Le Corbusier o alla parte più funzionalista dell'opera di Aalto – e soprattutto riducendosi all'essenziale evoca essa stessa uno spirito "eroico" del moderno. Se il linguaggio diventa apparentemente sempre più essenziale e purificato, è forse perché questa semplificazione ti consente di lavorare sempre meglio sulla complessità dei contenuti. Il progetto di Penafiel mi interessa molto proprio per questo: a livello linguistico, si tratta di un progetto estremamente semplice, ma è precisamente questa semplicità che consente di mettere in evidenza l'intenso lavoro prodotto, molto sottile, per riuscire a mettere insieme elementi eterogenei che tradizionalmente non potevano mai essere mescolati. Fernando Távora a proposito del carattere compositivo della cultura portoghese mi ha parlato di una opposizione presa a prestito dalla chimica: l'opposizione tra composizione e miscela, che considera valida per l'architettura. Nella composizione, gli elementi si mescolano perdendo le loro proprietà fisico-chimiche per formare un



unico composto, mentre nella miscela gli elementi sono assiemati ma conservano l'integrità delle loro proprietà fisico-chimiche. Penso che nella tua architettura si verifichi una simile miscela sottile di elementi diversi. Come nella miscela chimica, si percepisce una complessità ma nello stesso tempo i singoli elementi architettonici conservano la loro integrità formale. Così a Penafiel la cupola si afferma come cupola "tradizionale", la pianta centrale è percepita come elemento tipico e simmetrico, mentre è precisamente nel modo in cui mescoli questi elementi che risiede il lavoro di invenzione formale.

A.S. Più complesso è il contenuto e più semplice deve essere il linguaggio. Altrimenti il risultato apparirà eccessivo. Quando dicevo prima che per il progetto di Penafiel ho osservato una scuola in funzione e che ho pensato ai miei ricordi di bambino per immaginare un comportamento nello spazio, affermando che era pericoloso introdurre tutta questa complessità direttamente nel disegno, mi riferivo a questa necessità di semplificare e purificare il linguaggio. Se desideri introdurre in uno spazio, attraverso la sua organizzazione, una grande complessità e una grande apertura per l'uso, questo ti obbliga ad una intensa purificazione per evitare di caricare questo spazio con troppe forme. È precisamente per questo che un tema come il convento è così semplice, percepito come qualcosa di estremamente semplice, ma che nello stesso tempo si rivela come un'architettura di grande complessità, aperta ad una infinità di usi e di comportamenti: un convento può servire come albergo, come scuola, come caserma, ecc.. È quindi chiaro che la semplicità di un convento – un portico, un patio e una corona di camere – sia il risultato di un enorme accumulo di esperienze. In generale, penso che la via della ricerca architettonica debba andare in questa direzione: non di semplificare, ma di condensare tutta questa complessità di esperienze.

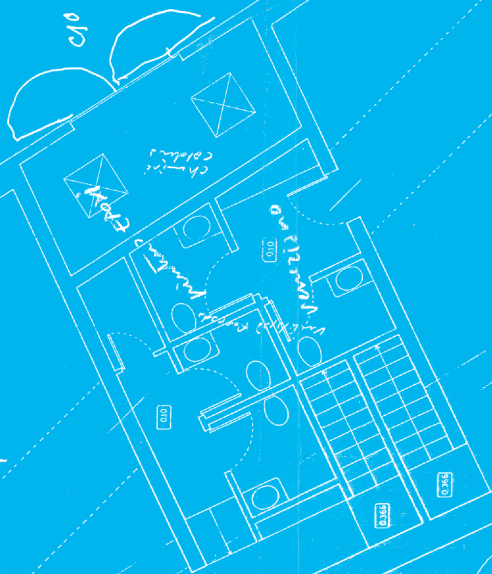
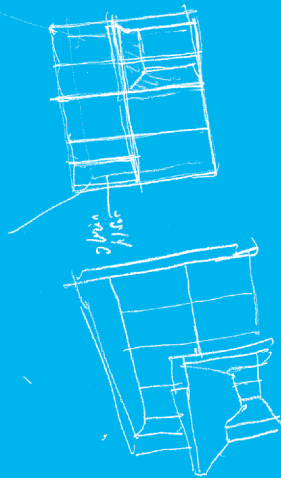
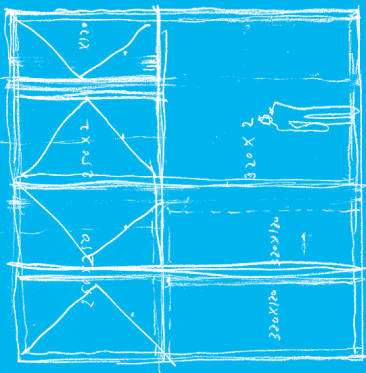
(Da una conversazione nello studio di Porto, maggio 1980.)



Álvaro Siza a Berlino. Fotografia di Brigitte Fleck, 1980.

# LA STAGIONE VENETA

1993 - 1999



*Infine a Venezia*

*Veneziana o  
road to Venezia  
No matter what you*

*from now to forever*

# Venezia e Dintorni

Roberto Cremascoli

L'incarico nel 1993 per la progettazione della sede, laboratorio e sala esposizioni per una azienda che produce manufatti di pittura su vetro a San Donà di Piave, segna il ritorno professionale di Siza in Veneto dopo l'esperienza a Campo di Marte, Giudecca.

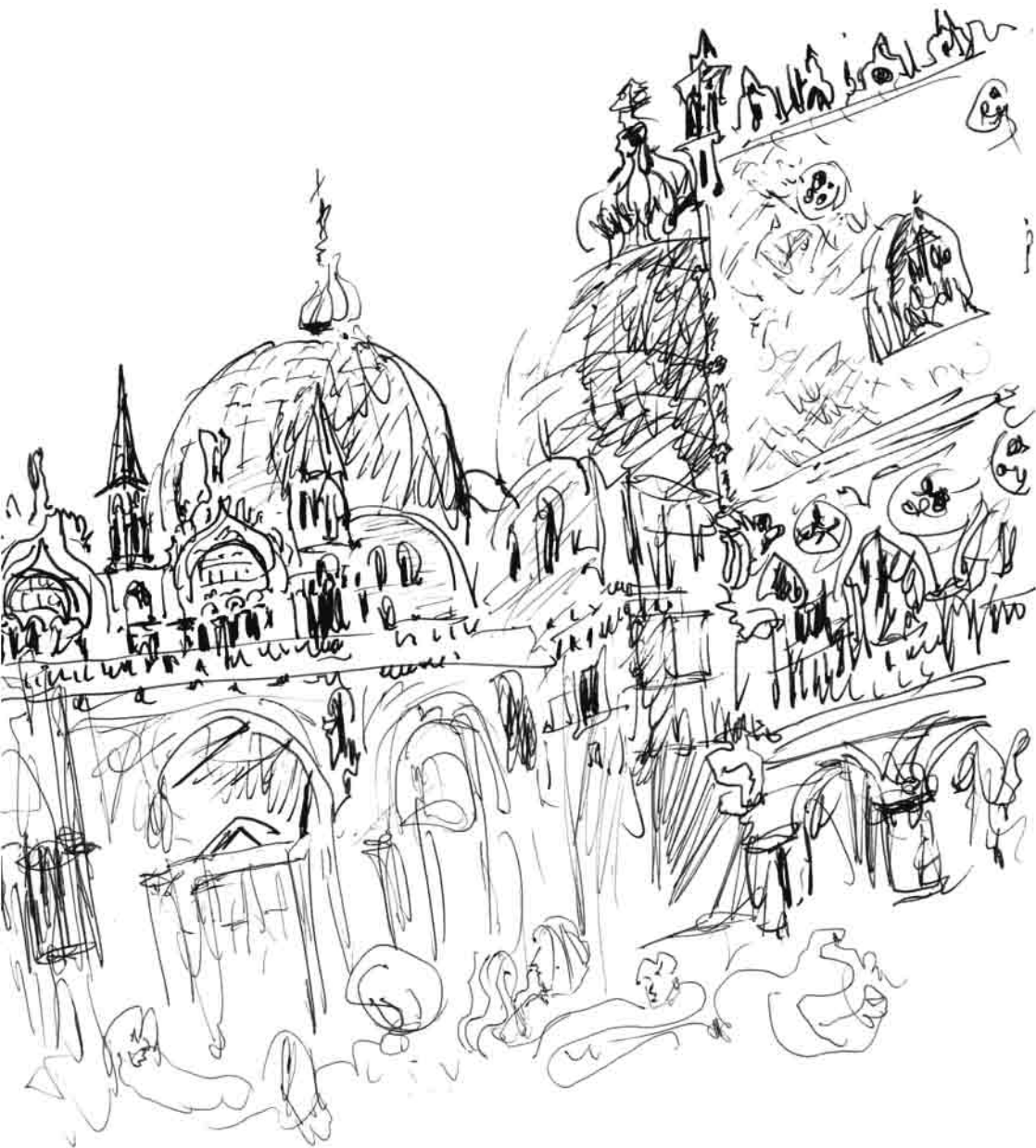
La costruzione dell'edificio per "Dimensione Fuoco" che rimase incompiuta prevedeva, oltre alle zone produttive e di esposizione al pubblico, la progettazione per un "giardino di sculture" con la collezione privata del committente. Tra il 1995 e il 1996, Siza affronta invece il progetto per il nuovo municipio di Caorle, nel comparto via Roma-Municipio sul lungomare cittadino. Affronta anche la Soprintendenza per i Beni Architettonici e del Paesaggio del Veneto che non approva il suo progetto esprimendo parere negativo dovuto ad "alcune scelte dell'architetto portoghese in materia di demolizione" di un'edificio nei pressi dell'area. Le indicazioni della Soprintendenza prevedevano, a quel punto, una nuova progettazione del Comparto Municipio: una situazione con la quale Álvaro Siza decise di non confrontarsi e, con una

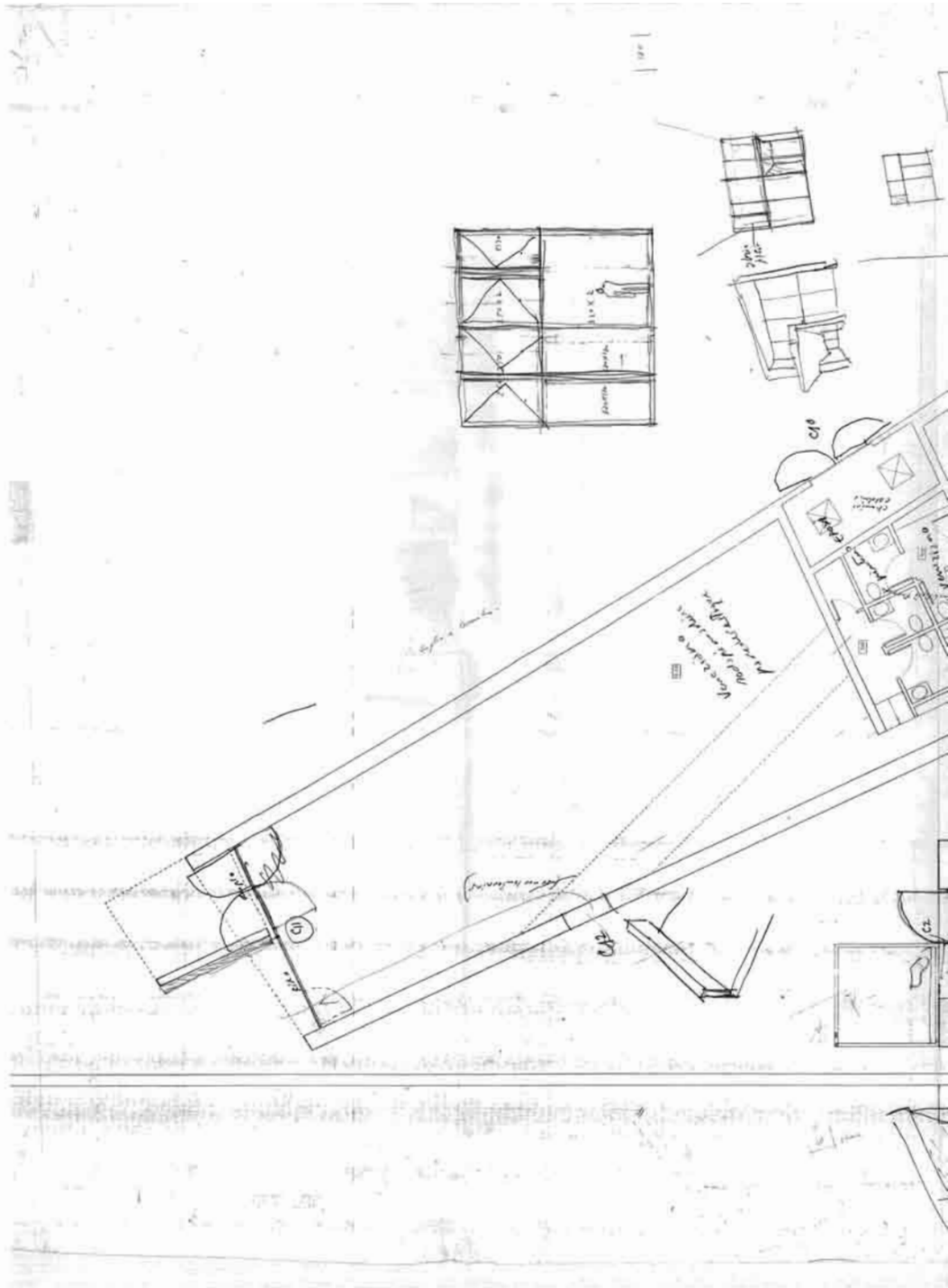
lettera al Comune di Caorle del 2002, intese esprimere la propria rinuncia “a causa dei numerosi impegni di lavoro” alla rielaborazione del progetto.

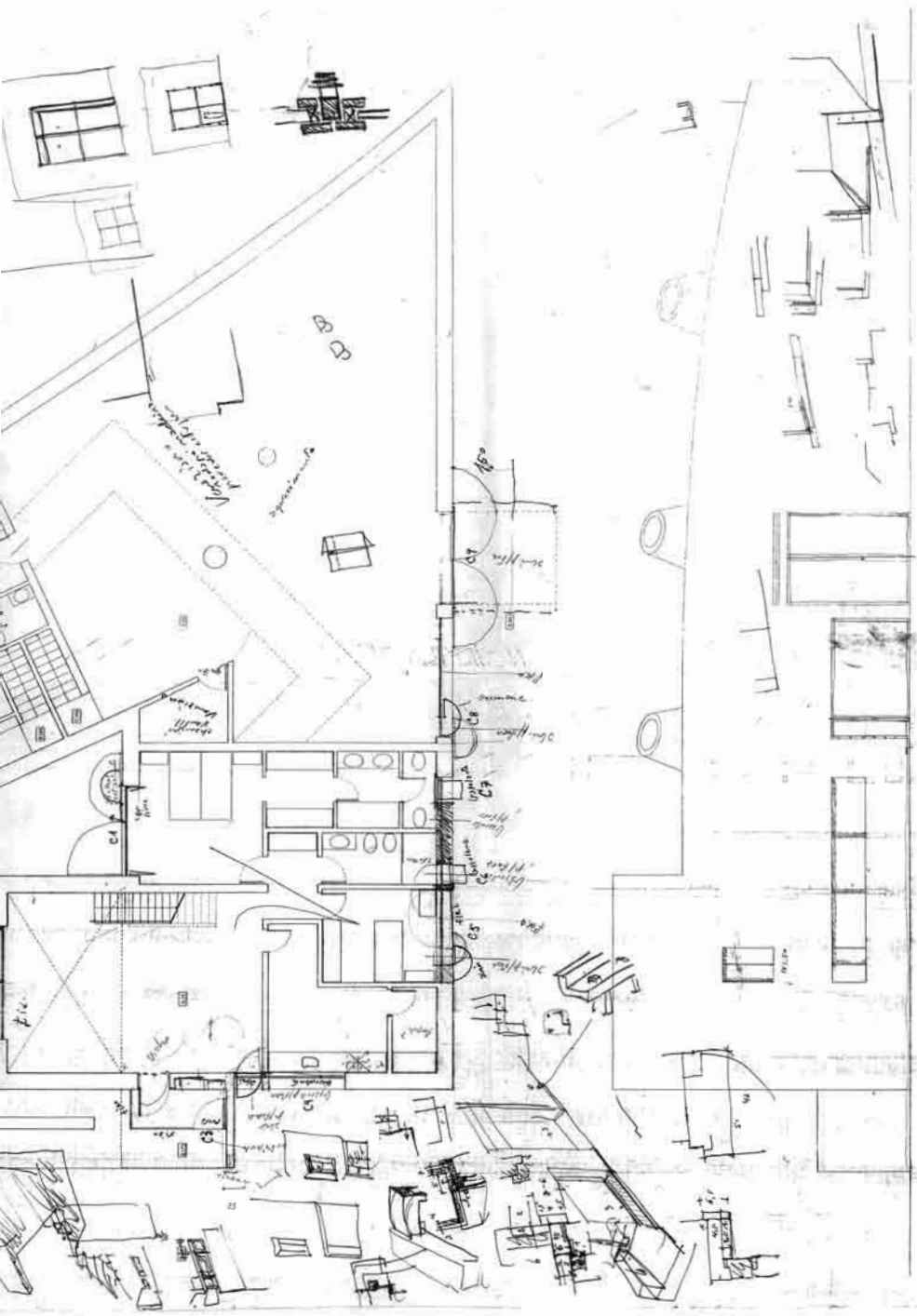
A ridosso dei Colli Berici ad Arcugnano vicino a Vicenza, nel 1995 disegna invece il recupero di Villa Colonnese, il suo giardino e le sette case che sorgeranno sulle pendici della collina circostante. Non lontano dalle ville palladiane, Álvaro Siza dispone sapientemente le sue all'interno della proprietà sfruttando i dislivelli del terreno per strutturare il percorso tra un *corpo* costruito e l'altro come una successione di eventi che si scoprono a poco a poco e di sorpresa.

A destra: *Quaderno 373*, luglio 1994, Venezia. Álvaro Siza.

—  
Pagina seguente: Laboratori, showroom, residenza Dimensione Fuoco (San Doná di Piave, 1993).







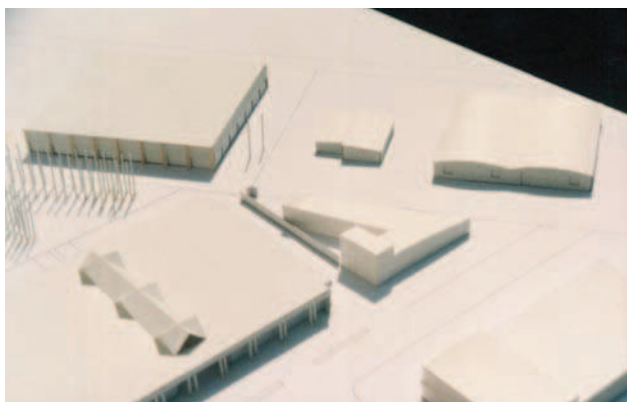




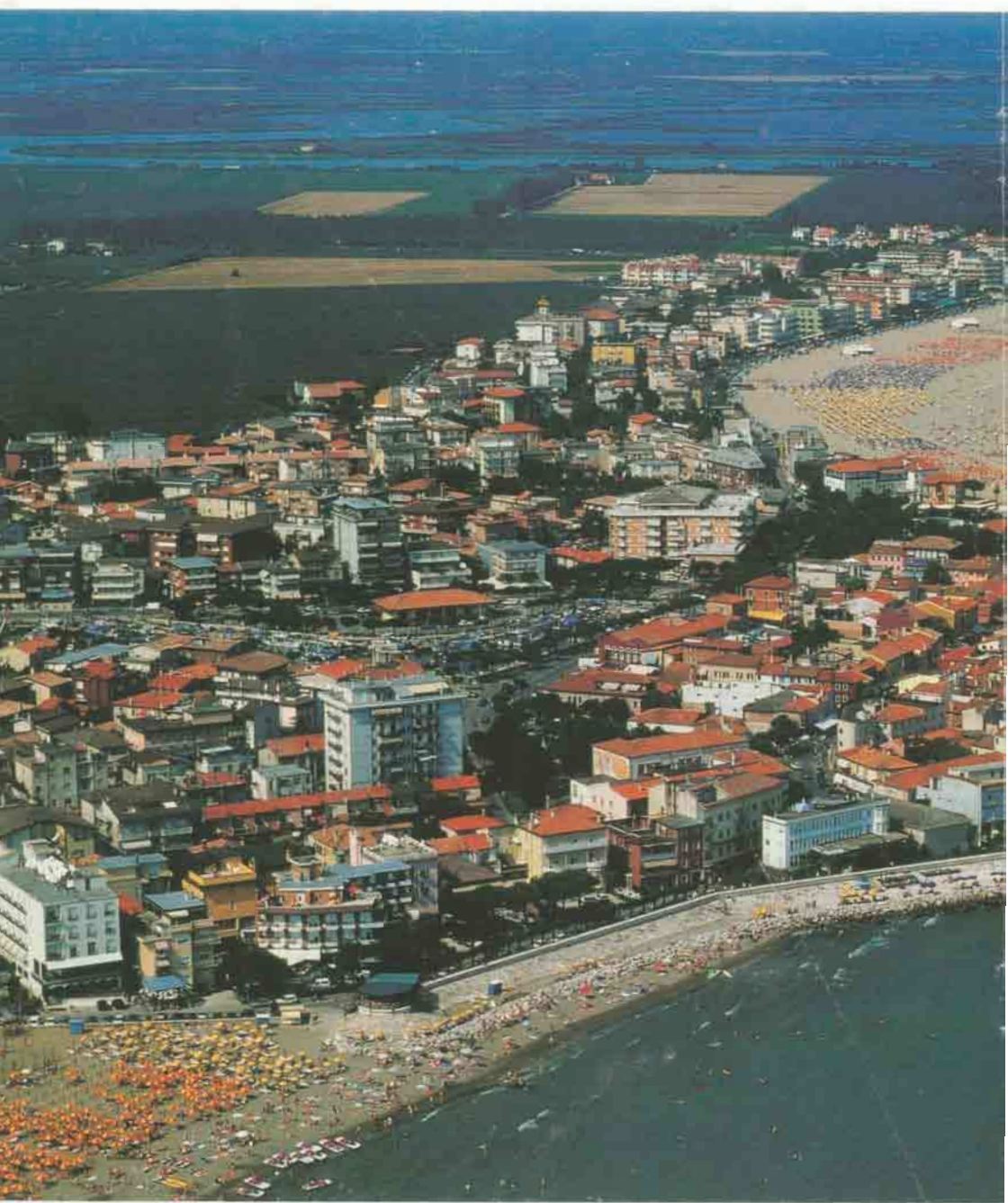
In alto: edificio in rustico, vista dell'ingresso.  
In basso: vista dal "giardino delle sculture".  
Fotografie di Alessandra Chemollo, 1995.

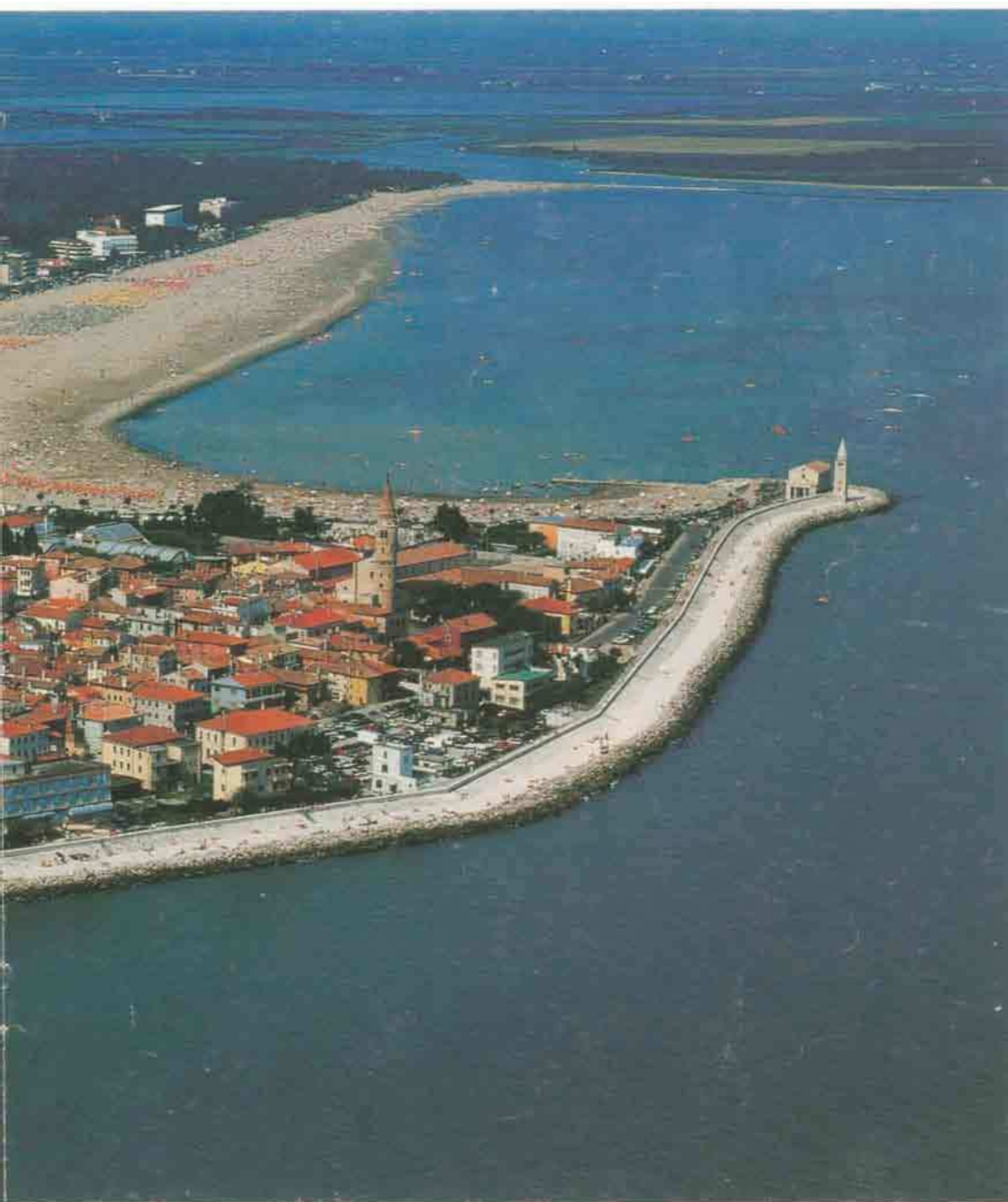


Sopra. Cantiere, “opera non finita”. Foto di Alessandra Chemollo, 1995. A sinistra: plastico di progetto.

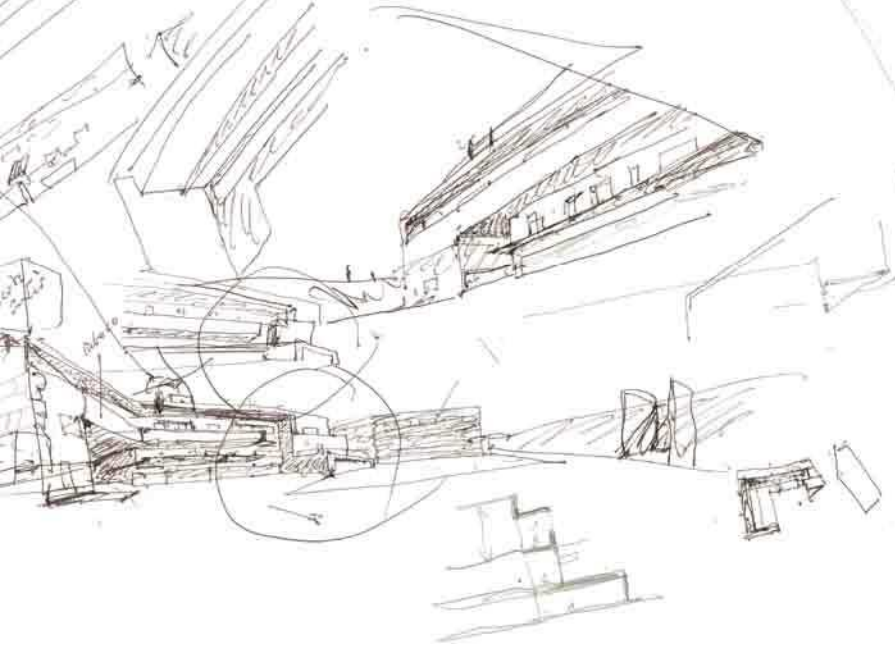


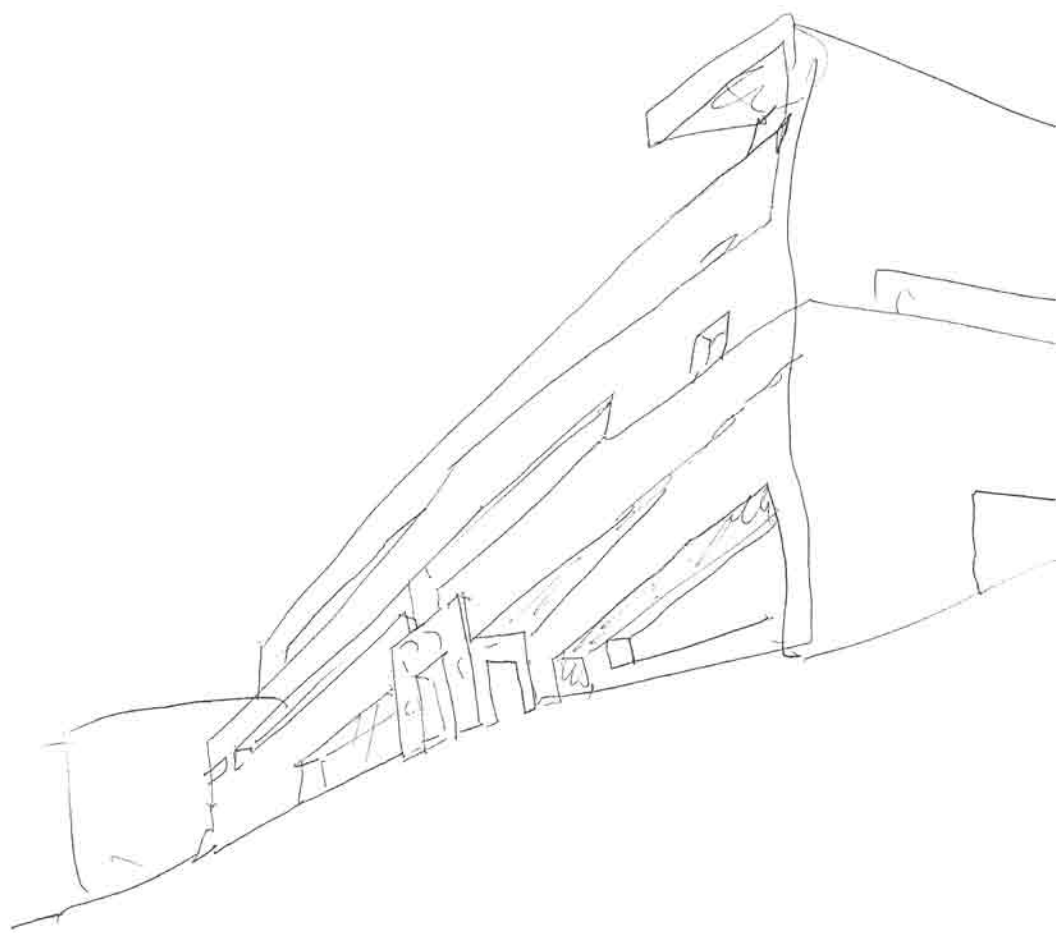
—  
Nelle pagine seguenti: Caorle  
in una vista aerea del 1990 ca.







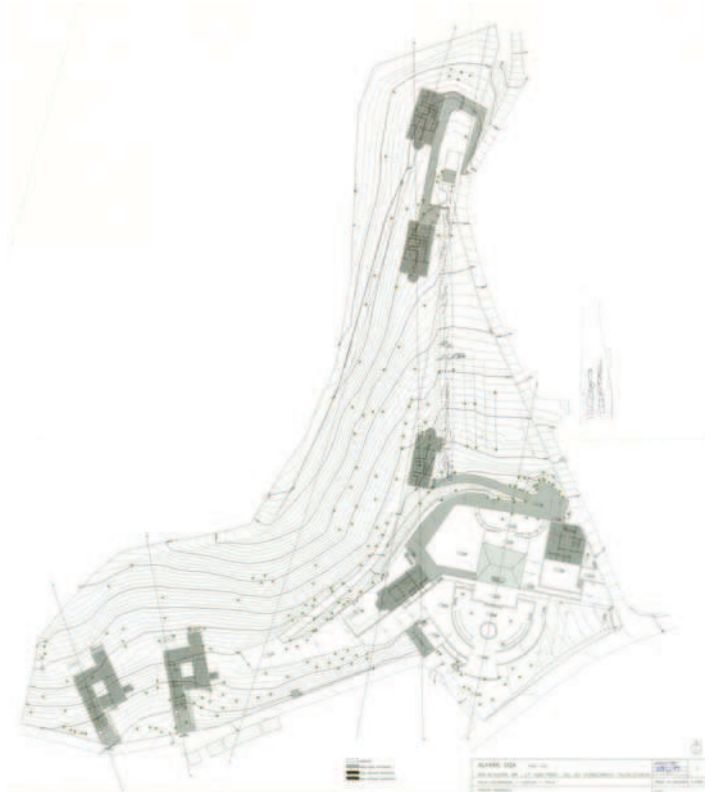






Apertura precedente:  
Municipio di Caorle, Caorle,  
1995 (con Antonio Trabucco).

—  
In alto: Parco Villa Colonnese  
(Vicenza, 1995): una delle sette  
ville costruite nel giardino.  
Il percorso che collega le ville.  
Planimetria generale del  
parco con le ville.  
Sotto. Planimetria generale  
del parco con le ville.



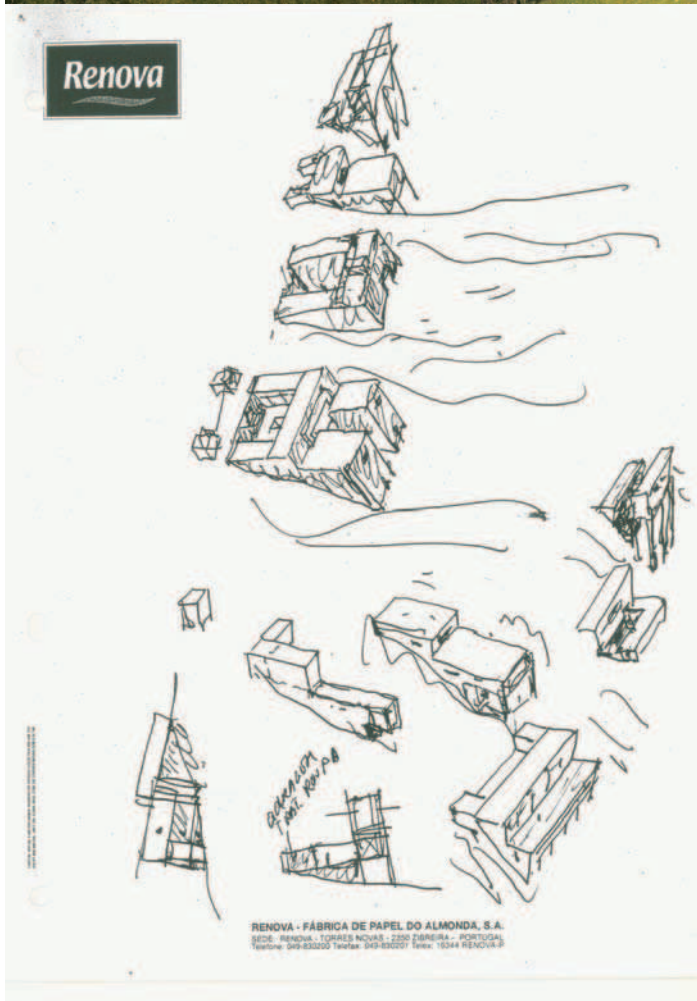
A sinistra: Municipio di  
Caorle, schizzo con la facciata  
principale.



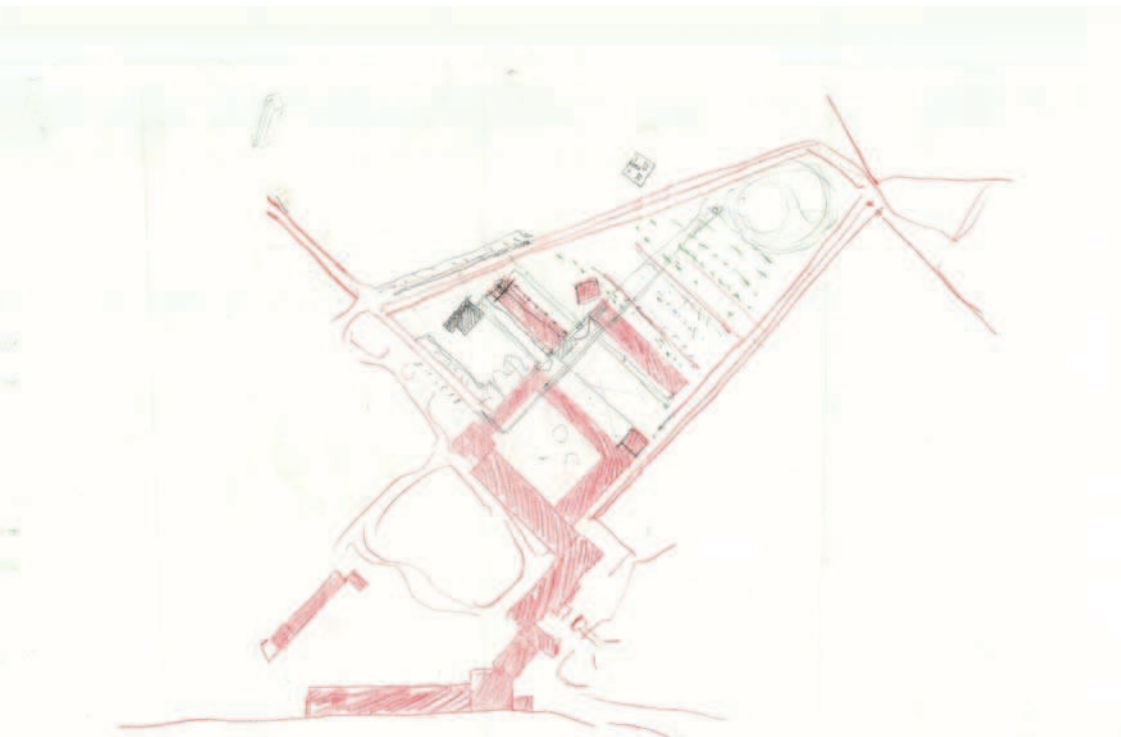


In alto: le ville e giardino.  
 In basso: Schizzi delle varianti tipologiche delle ville.

—  
 Pagina seguente: schizzo del casale antico di Villa Zileri a Vicenza.

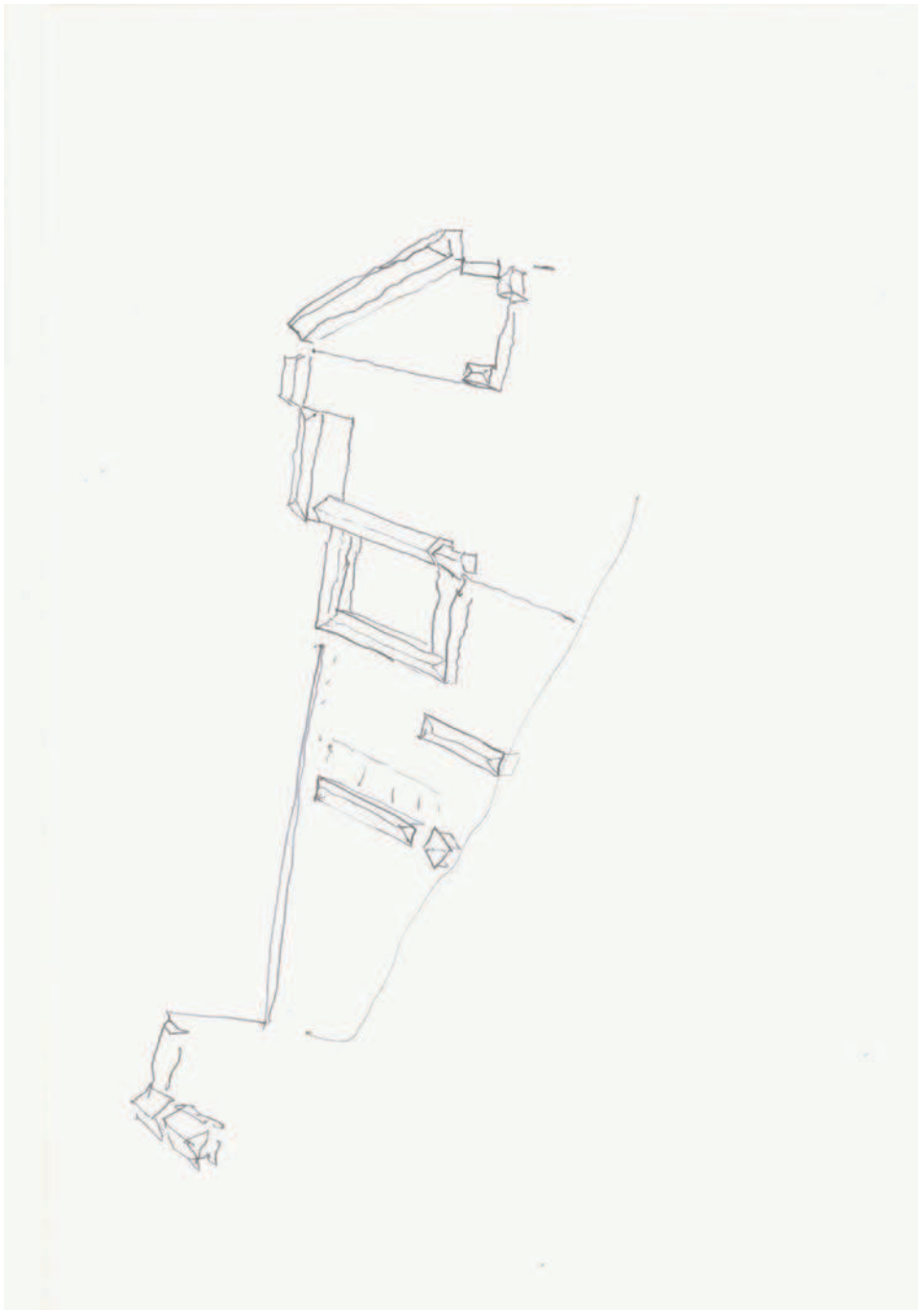






Sopra. Studio di ampliamento di  
Villa Zileri

—  
Pagina seguente: schizzo con  
la sequenza delle corti.



# Álvaro Siza E L'Arte Della Mescolanza

Francesco Dal Co

Pochi architetti contemporanei godono del prestigio, dell'autorità e, soprattutto, del rispetto riconosciuti ad Álvaro Siza Vieira. L'onesta coerenza del suo lavoro è indiscutibile e indiscussi, per quanto spesso travisati, sono i suoi meriti. Il successo che la sua opera riscuote, suggellato dalle numerose manifestazioni di stima che gli sono state tributate in patria e all'estero (fra l'altro, negli anni dal 1988 al 1998 Siza ha ricevuto il premio Mies van der Rohe, il Pritzker Prize e il Praemium Imperiale) è frutto di una carriera lunga, laboriosa e fortunata, vissuta con ammirevole equilibrio. La misura, d'altro canto, è cifra del suo lavoro, come provano già i progetti giovanili e le prime realizzazioni portate a termine a Porto (in questa città Siza svolge la sua attività professionale e qui si è laureato nel 1955) e nel limitrofo comune di Matosinhos, dove è nato nel 1933.



Francesco Dal Co, *Álvaro Siza E L'Arte Della Mescolanza*, in Kenneth Frampton, *Álvaro Siza - Tutte Le Opere*, Electa, Milano 1999.

Dalla fine degli anni sessanta, la cultura architettonica e i critici più avvertiti hanno iniziato ad occuparsi con attenzione crescente dell'architetto portoghese, capofila di un ambiente professionale, quello lusitano, che, per vivacità e originalità

del lavoro collettivamente svolto, è divenuto un riferimento privilegiato nel panorama della produzione architettonica internazionale negli ultimi due decenni. Da quando, nel 1974, il Portogallo è approdato alla democrazia ed è entrato in un periodo di notevole sviluppo sociale ed economico, l'opera di Siza è divenuta un simbolo della rinascita del paese.

Una volta conseguito il diploma all'università, Siza ha lavorato, nei secondi anni cinquanta, con un maestro dotato di forte personalità, quale Fernando Távora. L'opera e l'attività di Távora, non ancora sufficientemente apprezzate e studiate fuori dal Portogallo, hanno contribuito in maniera determinante a garantire la conoscenza e la diffusione, a Lisbona e Porto, sin dagli anni cinquanta – nonostante l'oscurantismo isolazionista del regime dittatoriale instaurato da António de Oliveira Salazar (1932-68) – delle esperienze compiute dall'architettura contemporanea europea, che hanno trovato negli ultimi congressi dei CIAM altrettanti momenti di verifica e occasioni di confronto. Da Távora, Siza ha appreso, soprattutto, un metodo di lavoro; avendone apprezzato le attitudini professionali e la raffinata cultura, ne ha rinnovato l'impegno sul piano progettuale, come testimoniano le più che promettenti opere del debutto, quattro abitazioni unifamiliari a Matosinhos (1954-57), il ristorante Boa Nova (1958-63) e la piscina pubblica (1962-63) costruiti a Leça da Palmeira. In concomitanza con il processo di trasformazione democratica che il Portogallo ha subito a partire dalla metà degli anni settanta, Siza ha offerto un contributo determinante agli esperimenti compiuti nel suo paese per indirizzare, su basi nuove, gli interventi nel campo dell'edilizia popolare, con le attività promosse dal programma SAAL. I complessi residenziali che ha costruito a Bouça e a São Victor (Porto, 1974 e segg.) nel quadro delle iniziative SAAL, hanno anticipato di pochi anni l'avvio dei lavori per la realizzazione del quartiere di Quinta da Malagueira a Évora (1977 e segg.), prova di una ormai raggiunta maturità: si tratta una delle sue opere più felici, capace di rinnovare con accenti quanto mai originali la più nobile

tradizione dell'architettura europea del Novecento. Questi quartieri residenziali, che fanno tesoro delle più significative esperienze compiute dall'architettura radicale in Germania, Austria, Svizzera e Olanda negli anni venti (per merito di architetti quali Oud e Stam, May e Taut e, soprattutto, Loos, ma questi riferimenti andrebbero approfonditi), rivelano, tra l'altro, l'influenza esercitata sul loro autore dalla cultura del neorealismo italiano, di cui condividono e condividevano, come è stato osservato, "l'orgogliosa rivendicazione dei valori della povertà". Progettando, in situazioni disagiate e in ambienti sociali compromessi, i quartieri di Porto ed Évora, Siza ha dato una prima dimostrazione dell'importanza dell'idea che è divenuta cifra della sua ricerca: l'onesta, disponibile modestia con cui affronta ogni occasione professionale, il convincimento secondo il quale per lui, eccellente narratore, "un'architettura non è brutta per il tema, perché in architettura non ci sono temi belli o brutti; c'è solo il trattamento buono o cattivo del tema", per parafrasare il modo in cui Julio Cortázar ha definito i compiti di chi scrive racconti.

Quanto Siza ha progettato e costruito, dalla metà degli anni settanta, a Berlino, quando la città non era stata ancora travolta dall'ondata di danaro e aspettative che l'ha investita dopo la caduta del muro, è il risultato della costanza con cui l'architetto portoghese è rimasto fedele a questa sua convinzione. Per Berlino, del resto, Siza ha elaborato alcuni progetti, in particolare per il risanamento del quartiere (allora marginale di Kreuzberg, cui molto deve l'evoluzione della sua ricerca e la maturazione della sua poetica. A Kreuzberg, ha costruito il complesso residenziale di Schlesisches Tor (1980 e segg.): quest'opera, la prima da lui completata fuori dal Portogallo, gli ha meritato, per il carattere paradigmatico e per l'attualità della lezione che interpreta (essendo la configurazione dell'edificio frutto del personalissimo dialogo intrattenuto dall'architetto con i caratteri dell'ambiente in cui si è trovato a lavorare), l'attenzione della critica internazionale.

Conseguito questo risultato, la notorietà e la fama di Siza

sono cresciute costantemente; incarichi sempre più impegnativi e prestigiosi gli sono stati conferiti in diversi paesi europei. Invitato ai più importanti appuntamenti concorsuali degli anni ottanta e novanta, da allora Siza ha realizzato opere, oltre che in Portogallo, in Olanda, Spagna, Germania e Italia. Tra le costruzioni più significative di questa recente fase della sua carriera, emergono la Facoltà di architettura e il Museo della Fondazione Serralves a Porto, la Biblioteca dell'università di Aveiro, la chiesa a Marco de Canaveses, il padiglione portoghese all'Expo '98 di Lisbona, gli insediamenti residenziali a L'Aja, la fabbrica Vitra a Weil am Rhein, il Rettorato dell'università di Alicante e, soprattutto, il Museo d'arte contemporanea a Santiago de Compostela.

Rigorosa e eclettica, severa ma non aliena all'ironia, banale e altera, indifferente alla novità ma spesso sorprendente, l'architettura di Siza assume la semplicità come propria ricchezza. "Muratore di opera grave" come l'ha definito Fernando Távora (e "grave" è da intendersi nel senso di "soggetta alla gravità" e, insieme, di "impegnativa", come ricorda un documento del Seicento, dal quale Távora ha tratto l'espressione), Siza esibisce il suo impegno accompagnandolo a brevi sorrisi; mescola la ragione all'arbitrio; sul parlare sommesso, fonda la sua retorica; alla parsimonia espressiva alterna scatti magniloquenti; la sua cultura giustifica la libertà di cui sa dare prova; con l'esercizio del buon gusto, controlla ogni velleità di ostentazione; con leggerezza maschera i furti che compie con destrezza per arricchire il repertorio di cui si serve.

A quanti si ostinano ad interpretare la sua architettura come il meccanico prodotto delle suggestioni che il progettista può trarre dallo "studio dei luoghi", riducendola ad espressioni di un più o meno raffinato ambientalismo, Siza risponde: "non sono per la soggezione al contesto, l'idea stessa mi fa orrore". Della massima trasmessa dal grammatico e scoliasta Servio Onorato, "Nullus enim locus sine genio est", Siza ha fornito interpretazioni che la critica ha per lo più banalizzato, proprio



a partire dalla rivisitazione delle sue prime opere. Il ristorante Boa Nova e la piscina a Leça da Palmeira, infatti, chiariscono come i “rapporti” che le costruzioni di Siza da allora in poi si sforzano di definire con gli ambienti in cui si inseriscono non mirino affatto ad esaltarne le naturali vocazioni, quanto a rendere palesi i conflitti che il fare progettuale genera sovrapponendo alle apparenze delle cose il rigore della geometria che dell’architettura, come a Siza è ben chiaro, è il fondamento. Ciò che dei luoghi Siza coglie sono la chance e le sfide, le possibilità nascoste che trasforma in materiali del suo comporre. Ciò avviene a partire dalla convinzione secondo la quale quello che nei luoghi si custodisce, nelle rocce della costa atlantica a Leça da Palmeira come nel Chiado a Lisbona, a Santiago de Compostela come a Berlino, è l’opera del tempo. Le stratificazioni naturali rilevano tale opera con la medesima evidenza con cui le città offrono a chi sa vedere, come Siza ama ribadire, la straordinaria ricchezza delle sedimentazioni che le compongono, rendendo gli ambienti costruiti simili a barriere coralline, offerte alla vista dalle onde del mare e del tempo.

A chi insiste nel sottolineare genericamente la sua vena “minimalista”, sfugge come per Siza (in questo vero seguace di Loos) siano centrali invece il rispetto e la ricerca dell’economia dei mezzi espressivi, poiché, come egli sostiene, “una cosa che nell’architettura mi impressiona molto è lo spreco, che si manifesta anche nell’impiego della luce” e, conseguentemente, decisiva sia per lui la distinzione tra decorazione e ornamento.

Le opere di Siza, inoltre, sono segnate dal continuo dialogo che con spirito critico egli intrattiene con la tradizione dell’architettura contemporanea. Non solo le sue costruzioni presentano asistematiche fioriture di citazioni e, più o meno, criptiche allusioni a F. Ll. Wright, Le Corbusier, Loos, Oud, Aalto (soprattutto) e Barragán (in quest’ultimo caso, molte e interessanti distinzioni andrebbero fatte, a differenza di quanto si legge nella letteratura corrente, a partire dall’opposto fascino che, su ambedue, esercita tutto ciò che “sporca” la vita delle opere costruite) ma fondamentale è l’impianto

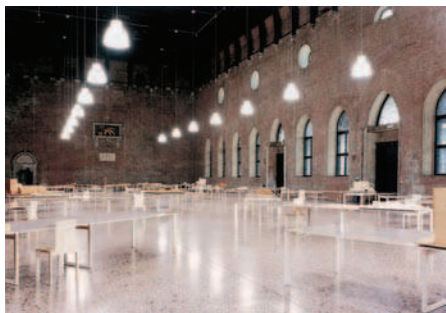
concettuale, di cui sono espressione e che le congiunge, modellato a partire dallo studio dell'edilizia spontanea e tradizionale, portoghese e mediterranea, cui Siza si è dedicato sin dagli anni della formazione. È una visione diversa della modernità, quella che l'opera di Siza dischiude, sollecitando la storiografia a confrontarsi con il problema (tuttora trascurato ma tuttavia evidente) dello studio della mescolanza di modelli che è all'origine delle esperienze fondamentali compiute dall'architettura contemporanea. È infatti evidente come, tra questi modelli, l'architettura spontanea, le casbah nordafricane e magrebine, i bianchi insediamenti mediterranei, le pietre squadrate dell'architettura spontanea rurale iberica abbiano altrettanta importanza delle suggestioni tratte dall'asettica razionalità che informa l'universo formale della produzione meccanica.

Disegnatore inesauribile, Siza ha fatto dello schizzo il suo principale strumento di ricerca e comunicazione, il luogo (verrebbe da dire) dove deposita la sua irrequietezza e soprattutto esercita quell'arte della contaminazione, per nulla innocente, che costituisce la premessa della sua alta maniera. Nei suoi disegni, tracciati, parrebbe, senza mai staccare la penna dal foglio ove si distillano e depositano i materiali da cui puntualmente vengono tratti quelli utilizzati nei progetti, si rincorrono impressioni, memorie, ombre e orme. Nell'affollarsi delle figure così convocate si chiariscono le modalità del confronto e del rapporto che Siza instaura con quanto lo circonda, lo incuriosisce o l'attrae, le emozioni e i ricordi che la natura e le città, i precedenti illustri e le costruzioni gli comunicano, fungendo da fecondo spunto per ciascuna delle sue opere. Di questi intrecci e di queste conversazioni, le sue architetture restituiscono, con ricercata parsimonia, rarefatti (e per questo chiarissimi) i passaggi e i nodi essenziali. Negli schizzi, nei disegni di progetto e, infine, nelle costruzioni Siza esprime un atteggiamento selettivo, originato anche dall'inappagato e inappagabile desiderio di solitudine che segna la sua poetica. Questa aspirazione si traduce nel tono

mesto, controllato, curioso e disponibile che egli adotta, nel confrontarsi con situazioni e cose, rassegnato, nel prendere melanconicamente atto che il desiderio di “costruire nel deserto” di cui parla, non ha alcuna speranza di venire appagato, poiché nella “terra degli architetti”, “en esta tierra non hay desiertos”.

Soffrendo il mondo, Siza si ingegna di fronteggiarne l’insospitale volgarità, la formicolante rapidità, l’inutile fretta, l’arrogante bisogno di conclusioni. Le sue costruzioni richiedono tempo e attenzione; sorprendono, con i conflitti che esibiscono, soprattutto, contrappongono il tempo astratto e soggettivo degli spazi che le costituiscono allo scorrere distratto e veloce della vita nella quotidianità. Il disincantato realismo che le anima le rende capaci di esprimere virili nostalgie e dalle contraddizioni che, per queste ragioni, le attraversano traggono alimento. Nella vita e nella quotidianità, tuttavia, le sue opere sono confitte; al punto che ogni lavoro di Siza parrebbe compendiarsi nella ripetizione della frase: “io sono io e la mia circostanza, e se non la salvo non salvo nemmeno me stesso”, come si legge nelle Meditazioni sul Chisciotte di Ortega.

Enunciando sommessamente aspirazioni impossibili, con l’eleganza che solo l’arte del sottrarre assicura all’architettura, le opere di Siza sembra osservino il mondo e ne accolgano ogni giorno il risveglio con le stesse parole che, scritte con grafia incerta, campeggiano sull’angolo arrotondato dell’edificio di Schlesisches Tor a Berlino: “bonjour tristesse”.



In alto: l'esposizione di Álvaro Siza a cura di Carlos Castanheira, alla Basilica Palladiana, 16 ottobre 2000 - 30 gennaio 2001, Vicenza. In basso: Siza alla inaugurazione della mostra di Vicenza. Fotografia di Emilio Battisti.



17.000

# NUOVO MILLENIO

1998 - 1999

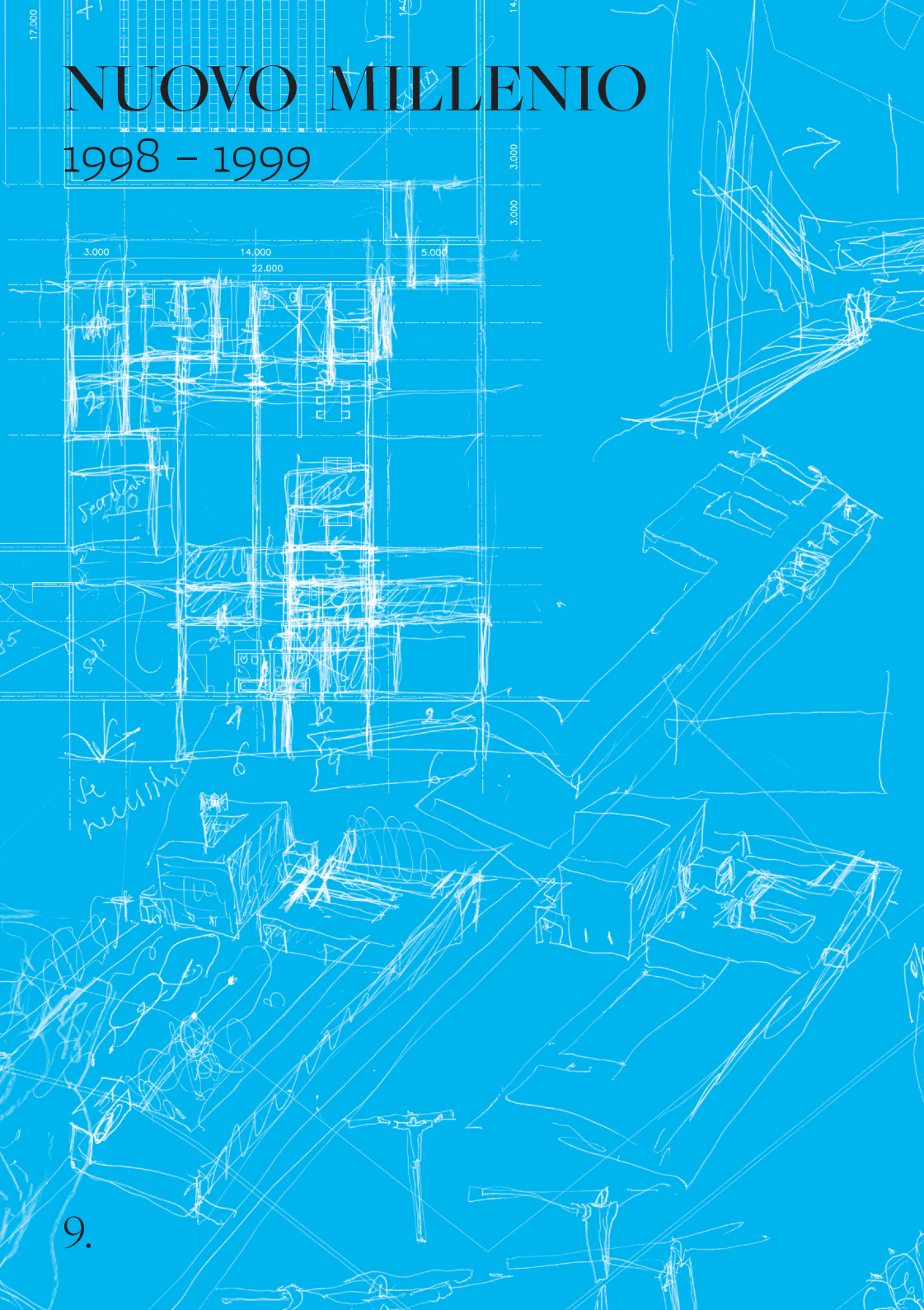
1.4  
3.000  
3.000

3.000 14.000 22.000 5.000

Scandalo  
20

Se  
necessita

1 2 3  
6 7 8 9



# Il Disagio Di Un Rifiuto Immeritato

Enrico Baleri

È il 4 ottobre 2000 in una giornata di triste pioggia milanese, nel centro della città, dove si parla quasi solo di “arredamento”, in un ristorante storico “da Peppino” in via Durini si trovano attorno a un tavolo quattro notabili persone e alle loro spalle un grande décollage di Mimmo Rotella, che racconta Liz Taylor nel film “Cleopatra”.

I notabili sono: Sua Eccellenza il vescovo Mons. Francesco Coccopalmerio, ora cardinale e presidente del Pontificio Consiglio per i Testi Legislativi, Mons. Giuseppe Arosio, don Peppino per gli amici, responsabile dell’Ufficio per le nuove chiese della Curia Arcivescovile Milanese dal 1984 al 2001; la grande star dell’architettura (e non archistar!) Álvaro Siza Vieira, oltre al meno notevole sottoscritto che organizza quella cena per almeno tre ragioni:

1 - Festeggiare il Premio Internazionale di Arte Sacra “Frate Sole” consegnato a Siza Vieira quello stesso giorno per la sua Chiesa di Marco de Canaveses, Oporto, insuperabile esempio di

luce e di misticismo.

2 - Tentare un rimedio al grande rifiuto del Vicariato di Roma al progetto già assegnato al grande architetto portoghese per il Concilio Vaticano II, la Chiesa di Santa Maria del Rosario alla Magliana, che un parroco senza cultura e senza dignità si era ostinato a rifiutare e quindi nessuno poteva più niente, nonostante Álvaro Siza avesse già fatto progetto di massima, calcoli strutturali, progetto quasi esecutivo.

Il grande rifiuto determina anche un grave fatto di forma per la Chiesa: nessuna delle spese sostenute dall'architetto gli verranno mai riconosciute...

3 - E infine per commentare il suo concorso per la nuova collocazione della Pietà Rondanini di Michelangelo, all'interno del Castello Sforzesco, in un allestimento già progettato dai BBPR (Banfi, Belgioioso, Peressutti, Rogers). Un concorso di idee, ottobre 1999, al quale erano stati invitati sei grandi studi di Architettura dall'organizzatore François Burkhardt, allora direttore di Domus:

Álvaro Siza, Umberto Riva, Hans Hollein, Enric Miralles, Sverre Fehn, Gabetti&Isola e saranno loro a fornire indicazioni di progetto e di luogo, un'idea che sarà poi analizzata e discussa nel terzo giorno dell'incontro, in un pubblico dibattito, con la partecipazione di Gae Aulenti, Emilio Tadini e Arnaldo Pomodoro. Il progetto di Siza verrà ritenuto il migliore e quindi aggiudicato l'incarico, ma alla fine anche qui il diavolo ci metterà le corna, perchè non se ne farà più niente!

Solo recentemente il progetto viene affidato a Michele De Lucchi dall'Assessore alla cultura milanese Stefano Boeri, che non si preoccupa di meriti e decisioni del passato.

Non voglio qui commentare e confrontare il risultato...

Il 23 febbraio 2010 mi recai in visita in Vaticano per incontrare il Cardinal Francesco Coccopalmerio in compagnia

di monsignor Arosio per ottenere una mostra su quelle due chiese, quella portoghese multipremiata di Porto e quella rifiutata della Magliana ma trovammo i "portoni" della Chiesa inesorabilmente chiusi!

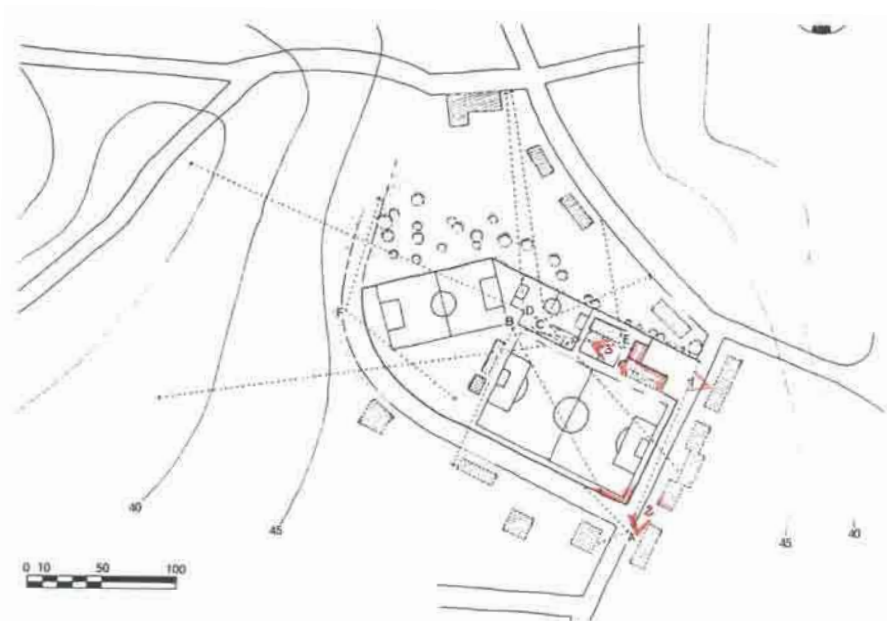
Proprio quel giorno accompagnai gli alti prelati in visita al MAXXI che si inaugurava ma l'assistente di Zaha Hadid non ci fece entrare perché in anticipo, di nuovo un rifiuto...

Ora che Álvaro Siza Vieira viene festeggiato proprio in quegli spazi del MAXXI, con una sua mostra sull'Arte sacra, mi auguro che qualche parroco benpensante documentato e sensibile riesca a ottenere da lui un nuovo dono, una sua Architettura fatta di silenzi di sorprese e di emozioni come lui ci ha sempre regalato a grandi mani...

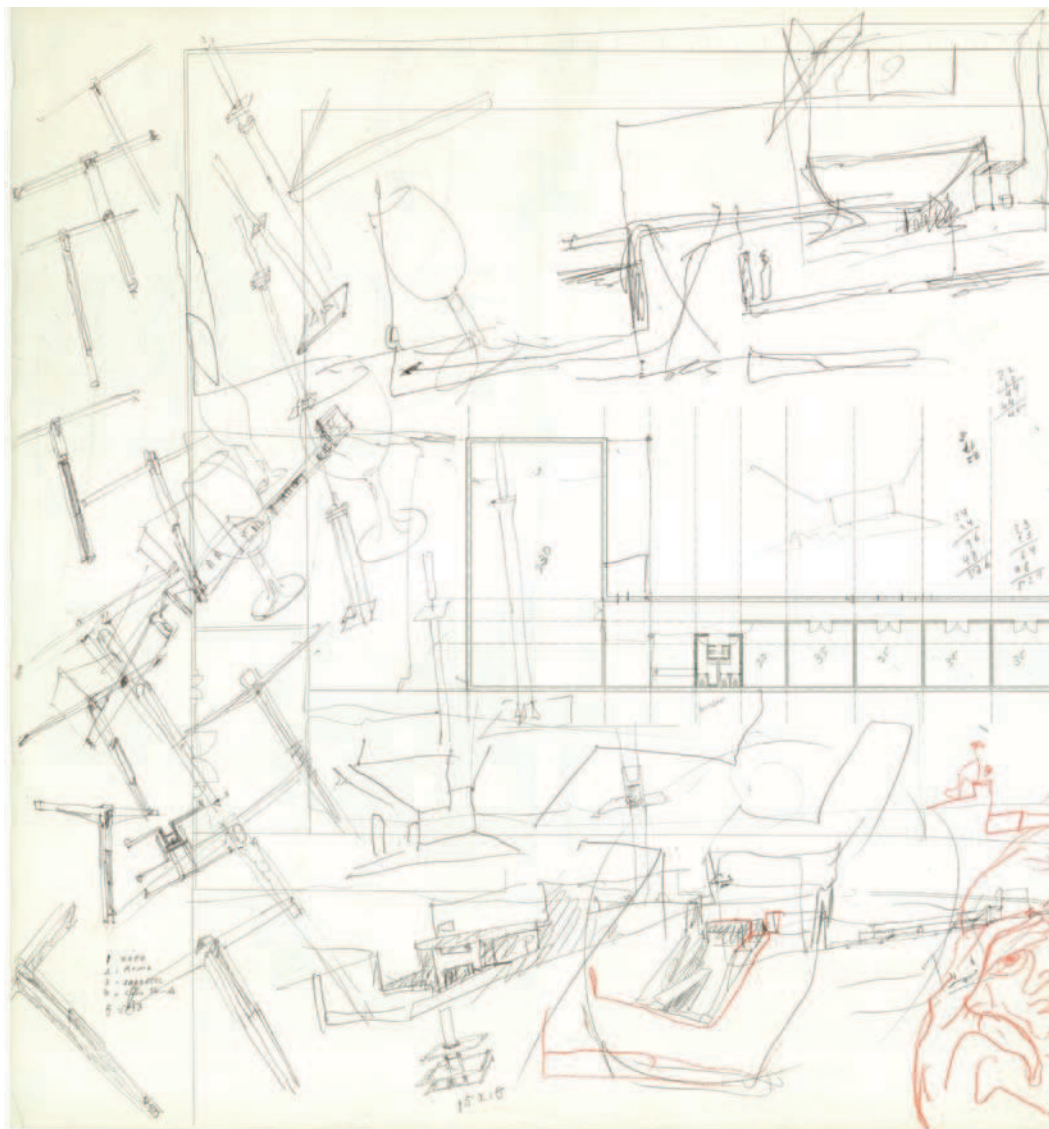
Perché chi meglio di Álvaro Siza Vieira, laico di Porto, può progettare Architetture di Dio?

Nelle pagine seguenti: zona di intervento nel quartiere Magliana a Roma, 1998.



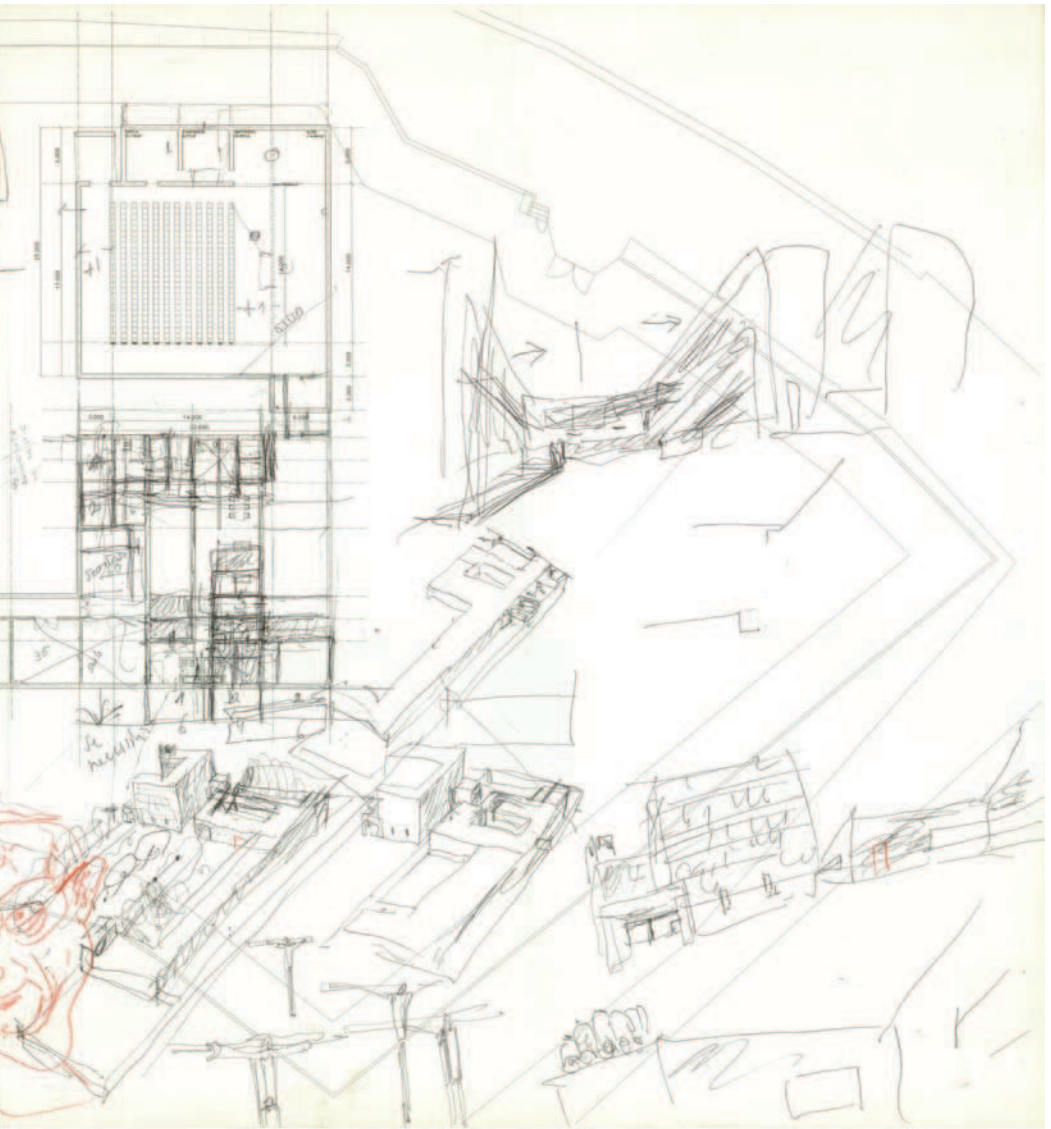




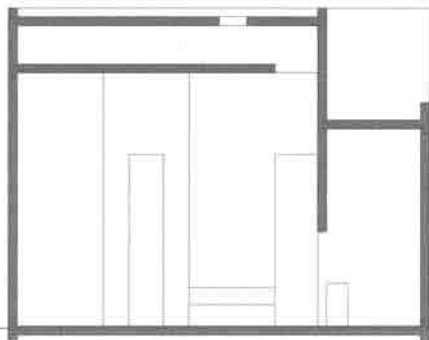


Chiesa di Santa Maria del Rosario (Roma, 1998)  
Progetto affidato dal Vicariato di Roma ad Álvaro Siza per la Chiesa di Santa Maria del Rosario in Via delle Vigne nel quartiere Magliana di Roma, nell'ambito del programma "50 Chiese per Roma 2000" e in vista del Giubileo. Disegno di studio del complesso parrocchiale.

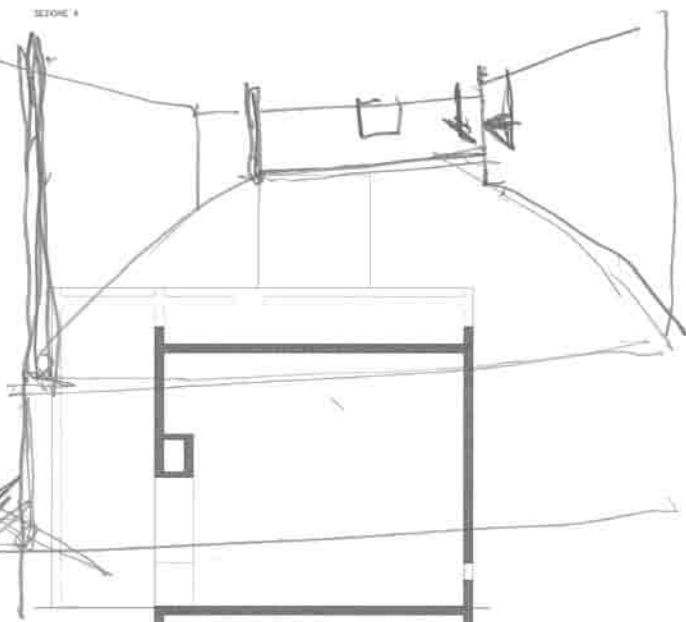
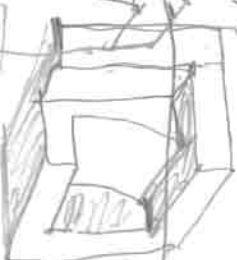
—  
Nelle pagine seguenti: studio della sala centrale della chiesa.







SEZIONE 4



SEZIONE 5

AREA UTILE - 132,042  
AREA TOTALE - 870,042

ÁLVARO SIZA Arch. Lda.

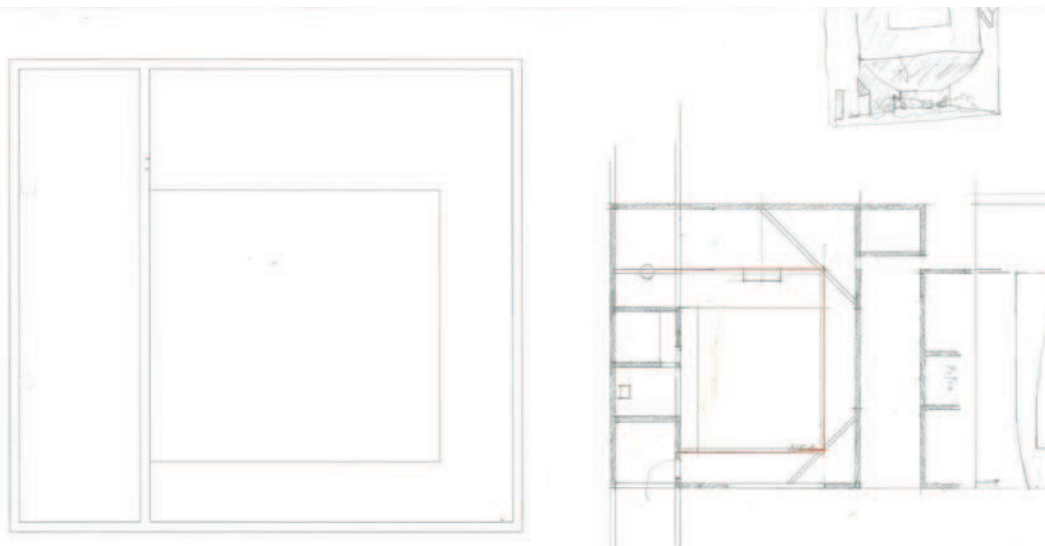
RUA DA ALEGRIA, 269 - 2º - 4000 PORTO TEL. 02 - 570855/580612 FAX. 02-5103518

CHIESA DI S. MARIA DO ROSARIO - ROMA - ITALIA

RECEBIDO U 5 AGO. 1999

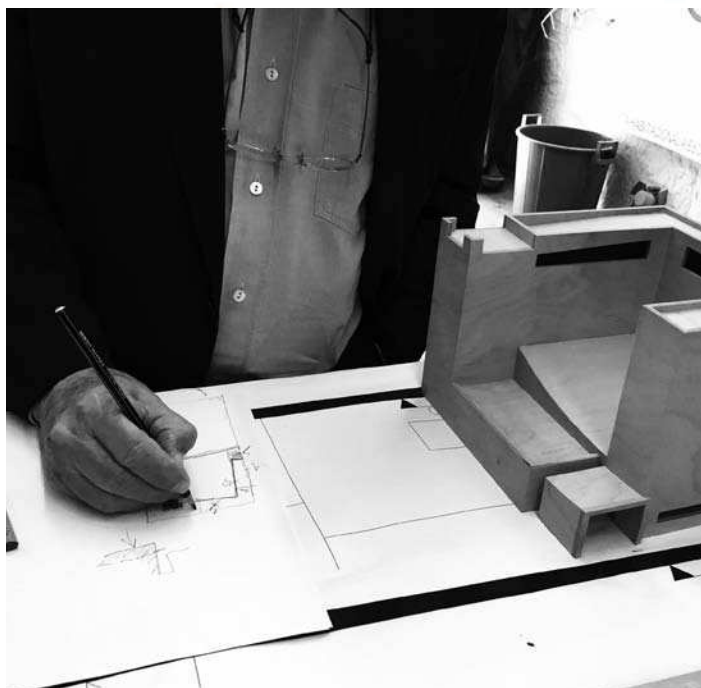
OTTOBRE 88

1/100



Pianta, sezione, alzati e schizzi del nucleo del centro parrocchiale: la grande sala senza colonne.

—  
In basso a destra: Álvaro Siza, nell'officina dei plastici di Alvaro Negrello a Porto nel 2016, per la definizione di realizzazione di un grande plastico della chiesa per l'esposizione "Álvaro Siza, Sacro" al Museo MAXXI di Roma.





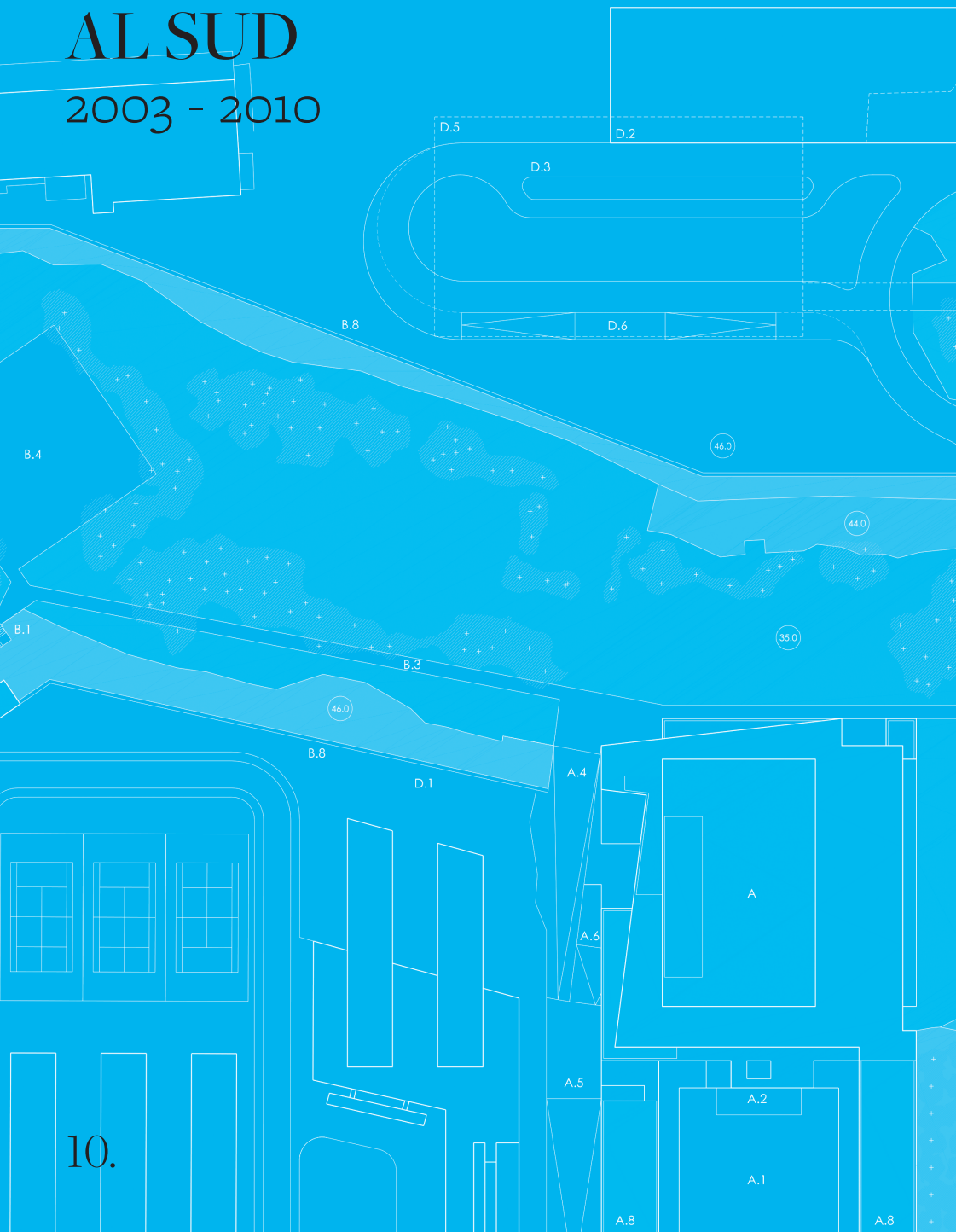


Chiesa di Santa Maria  
del Rosario a Roma.  
Plastico realizzato dall'officina  
di Alvaro Negrello in occasione  
dell'esposizione "Álvaro Siza,  
Sacro", Museo MAXXI.  
Fotografia di Nicolò  
Galeazzi, Porto, 2016.



# LA SECONDA STAGIONE AL SUD

2003 - 2010



# Sud

Roberto Cremascoli

Il ritorno progettuale al sud della penisola italiana nei primi anni del nuovo millennio, dopo il passaggio negli anni ottanta del secolo passato, è dovuto alla lungimiranza di alcune amministrazioni locali e di agenti culturali rivolta ad un miglioramento dell'offerta qualitativa degli spazi collettivi, ma anche alla collaborazione tra nuovi studi di progettazione emergenti, proprio in quelle realtà.

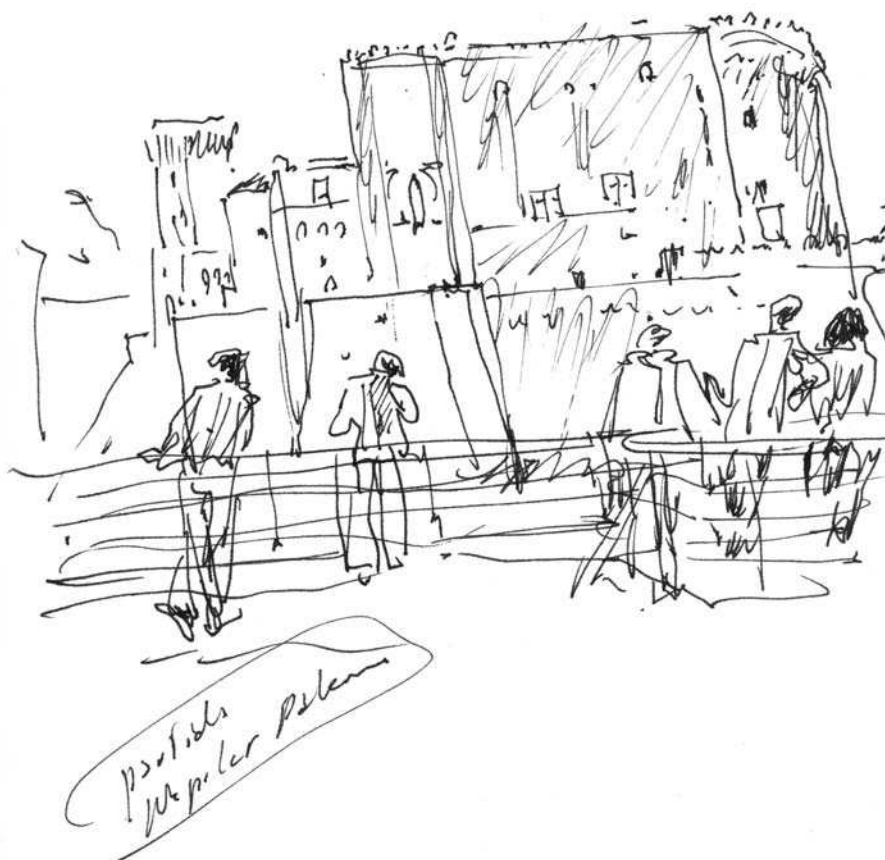
È il caso dello Studio DAZ Architetti Associati (Dumontet, Antonini, Zaske) di Napoli, che firmano insieme ad Álvaro Siza il progetto per il Museo MADRE Museo d'Arte Contemporanea DonnaREGina di Napoli e la Stazione della Metropolitana "Municipio" (con Eduardo Souto de Moura).

Ancora una volta, come a Salemi, si assiste al confronto in prima linea con la storia.

I resti archeologici, gli scavi, i reperti sono parte dei progetti. Le stratificazioni danno senso ai nuovi interventi, sono al contempo continuità e trasformazione. Le rovine sono

la costruzione del futuro rivelandosi in tutta la loro bellezza.

Nel 2004 l'Università Federico II di Napoli  
conferisce ad Álvaro Siza la *laurea honoris causa*.



# La Luce Gialla

Paolo Zermani

## Etruscan Places

Attraverso, su un pullman, insieme ai miei studenti dell'Accademia di architettura di Mendrisio, i luoghi etruschi dell'Italia centrale.

In questo momento, in cui scrivo alcune riflessioni sul rapporto tra l'opera di Álvaro Siza e l'Italia, abbiamo lasciato la necropoli di Orvieto e ci dirigiamo verso Tarquinia, Vulci, Sovana.

Abbiamo guardato, in sezione, la differenza di quota che determina il rapporto tra la città dei vivi, le mura, la città dei morti. Esiste un'assoluta continuità, con la differenza che la città dei vivi e la rupe sezionano la terra emergendo da essa, la necropoli scavandosi nella terra. La postura del corpo vivo, verticale, e quella del corpo morto, orizzontale, sono la base del principio insediativo...

Gli Etruschi hanno creato per primi, come ci ricorda Lawrence – prima dei Romani, la civiltà italiana che ha le sue radici nel rapporto tra corpo e natura.

Anche Álvaro Siza progetta per sezioni e scavi. Cosa sono i suoi edifici se non frammenti di natura lavorata e incisa?

Una natura scolpita, eternamente viva, ma dolente, rediviva, a volte risorta, ma senza enfasi; nulla di più vicino alla condizione italiana. Poche ore dopo nel book shop del Duomo di Sovana trovo alcuni splendidi schizzi di William Turner, a documentare uno dei suoi numerosi viaggi in Italia, a partire dal 1818.

Turner ha studiato intensamente la “Teoria dei colori” di Goethe e in quel periodo ha compiuto un’intenso viaggio nell’antica Etruria, di cui restano appunto 23 disegni di viaggio, oggi conservati alla Tate Gallery di Londra. Gli schizzi commentano in modo rapido e sintetico i profili dei paesi già etruschi posti sui crinali delle colline umbre o laziali.

Nei disegni a colori che ne derivano invece la luce investe improvvisamente la descrizione, finchè quasi tutto, alberi, colli, costruzioni, sparisce in un unico principio di fusione, in una dissoluzione potente e irreale.

Un’atmosfera “stregata”, tra verità e menzogna, evanescenza e concretezza, caratterizza il disegno “Civita di Bagnoregio” del 1828. Che cosa rappresenta questa luce gialla e intensa se non il tempo?

Se gli schizzi definiscono un promemoria, assimilabile a un rilievo a vista, i disegni a colori fissano un programma, se pure di sparizione. La dissoluzione finale aveva bisogno di una comprensione profonda degli elementi da distruggere. Ogni foglio registra l’irripetibile rapporto tra quel paesaggio, in quel momento, e l’osservatore, fino a fissarne il carattere di assoluta irripetibilità, come se fosse l’ultima osservazione possibile.

Un’analogia luce illumina le opere di Siza, quasi appartenessero a un malinconico meriggio dell’Occidente.

## Nostalgia

Tra le Polaroid di Andreij Tarkowskij, scattate durante le riprese del film “Nostalgia”, del 1983, un viaggio in Italia alla

ricerca della verità, in un paesaggio di rovine non solo esteriori, appare, sopra le figure, un’analoga luce gialla.

Ai bordi della piscina urbana di Bagno Vignoni si celebra la consunzione di un secolo, il Novecento, che ha segnato una divaricazione profonda tra spirito e materia consegnando al nostro tempo l’impossibilità di montare i pezzi della vita secondo un principio di continuità.

Nel suo libro *Scolpire Il Tempo* Tarkowskij spiega bene questo disagio, ove parla del montaggio. Il regista russo, che ha vissuto nel paesaggio italiano l’ultimo quarto del secolo scorso e ne ha misurato le distanze mutate, a proposito della tecnica cinematografica, ma, più generalmente, dell’arte, attribuisce all’inquadratura un ruolo fondamentale nella costruzione del racconto finale. Questa operazione di rilievo contiene infatti già precisamente in sé il significato delle cose.

Scagliandosi contro il fine ideologico del montaggio teorizzato da Ejzenstein, egli concede al montaggio soltanto il destino di compiere la migliore scelta di ciò che è stato già visto nell’inquadratura, precludendone il ruolo di pratica combinatoria delle possibili soluzioni e, soprattutto, alienandone, fin dal principio, ogni pretesa e gratuita creatività tecnica.

La verità del montaggio è nella congiunzione del tempo fissato nelle inquadrature girate, che già per loro conto contengono la verità interiore del tempo.

“Dirò di più: il tempo nel film scorre non grazie alle saldature, bensì nonostante queste. È appunto questo scorrere del tempo, fissato nell’inquadratura, che il regista deve cogliere nei brani collocati davanti a lui sugli scaffali del tavolo di montaggio.

È proprio il tempo, impresso nell’inquadratura, che detta al regista questo e quel criterio di montaggio, mentre, come si suol dire, “non si montano”, ossia si collegano male insieme, quei brani nei quali è fissata una forma di esistenza del tempo radicalmente diversa. Così, ad esempio, il tempo reale non può essere montato assieme a quello convenzionale, come non si



possono congiungere tra loro tubi di differente diametro”.

“Il montaggio, in ultima analisi, è soltanto una variante ideale del collegamento dei piani che è già contenuto a priori nel materiale ripreso sulla pellicola. Montare correttamente un film significa non disturbare l’unione organica delle singole scene e inquadrature, poiché esse, per così dire, si montano anticipatamente da sé, dato che dentro di loro agisce la legge in base alla quale esse vengono unite e che occorre soltanto comprendere e avvertire effettuando, in obbedienza a essa, la giunta e il taglio di questo e di quel fotogramma. Avvertire la legge della correlazione, del collegamento delle inquadrature, talvolta è tutt’altro che semplice, specialmente quando la scena è stata girata in maniera imprecisa. Allora al tavolo di montaggio non avviene un semplice collegamento – logico e naturale – dei vari brani, bensì una tormentosa ricerca del principio di unificazione dell’inquadratura, durante la quale gradualmente, passo dopo passo, tuttavia si andrà manifestando in maniera sempre più evidente l’essenza dell’unità racchiusa nel materiale”.

Siza attinge al paesaggio e monta pezzi anche diversi, sfidando il disagio della loro difficile congiunzione. C’è una tomba etrusca a Sovana, detta Tomba della Pisa, la cui pianta consiste in un dromos accostato a un organismo di più camere assolutamente organico: potrebbe averlo progettato Siza.

Vi convivono l’ordine e la sua sconfessione e i due elementi, classico e anticlassico, permangono l’uno accostato all’altro, funzionalmente connessi, ma solo accostati.

L’atto dell’integrarsi non si compie. Solo, si sublima.

Scolpire il tempo.

Siza scolpisce il tempo.

Il nostro tempo non produrrà più rovine – secondo Marc Augè – non ne ha il tempo. Ma amo sempre osservare che il campo di rovine è sotto i nostri occhi, dietro ogni bivio, fuori dal nostro finestrino. È davanti a noi una colossale dilatazione

di scala. Possiamo considerare il paesaggio italiano una grande rovina. Se la rovina è un insieme costituito da due mancanze, l'originale distrutto o disperso da una parte, ciò che non sappiamo dall'altra, si può nuovamente leggere il Gran Tour come attraversamento delle rovine. Non edifici, ma città, non colonne, ma unità scomposte di paesaggio costruito.

Attraversiamo, dalle Alpi alla Sicilia, una immensa grande rovina a scala territoriale che si frantuma ogni giorno in mille piccoli frammenti, che disperde ogni momento qualche relazione tra le sue parti costitutive, che è costantemente aggredita e resa irriconoscibile rispetto al suo iniziale esistere e apparire.

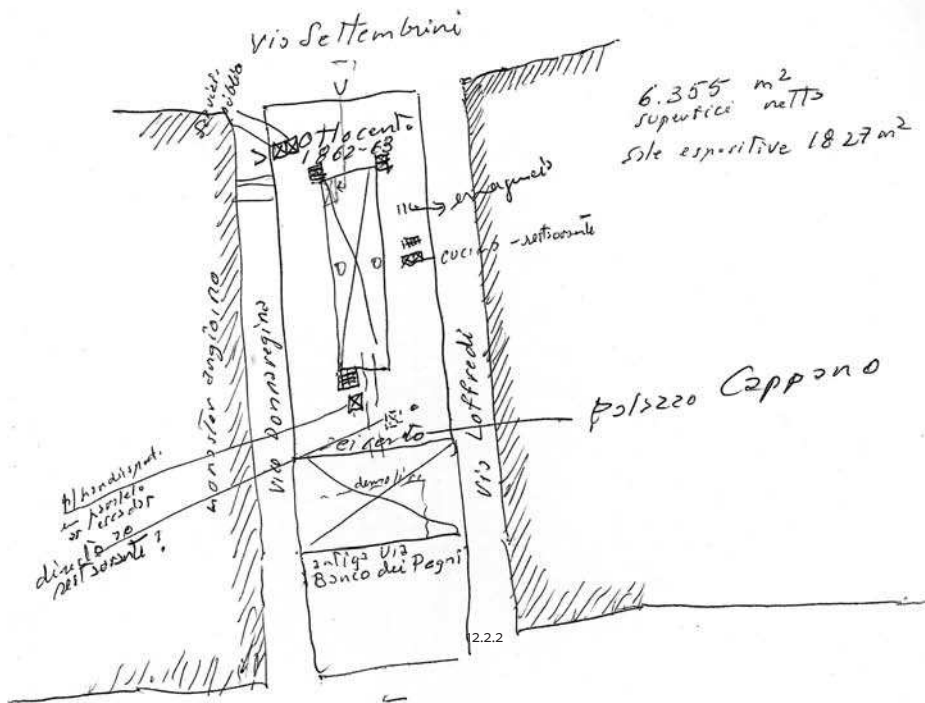
Noi produciamo oggi quasi soltanto macerie, ma lo scarto tra due incompiutezze che le rovine rappresentano non può essere confuso con le macerie. Le prime sono disponibili a ospitare un raccordo, un innesto, predisposte a un germoglio, perché sottintendono una trama, un'attesa, un'ipotesi di tempo. Le seconde non sono disponibili e funzionali a nulla.

La distesa di rovine che il Novecento ci ha restituito chiede di guardare al progetto del paesaggio italiano con lo stesso rapporto che intercorre, nel cinema, tra inquadratura e montaggio. Mai come ora la sottile lettura di questo rapporto è determinante e non riguarda solo la finzione e la documentazione cinematografica.

Lo spessore che divide la vita dalla morte è uno spessore sottilissimo e permeabile, illustrato dalle tante porte rosse dipinte che appaiono nelle tombe etrusche.

Allora il rappresentare e montare nell'architettura parti di questo paesaggio solo apparentemente morto non significa rappresentare la morte in sé, ma forse, per Siza, la continuità della vita dell'Occidente, di cui l'Italia è, per prima, paradigma e metafora.

entro la murazione  
greca del secolo V



LARGO Donna Regina

impugnato

EPISCOPATO

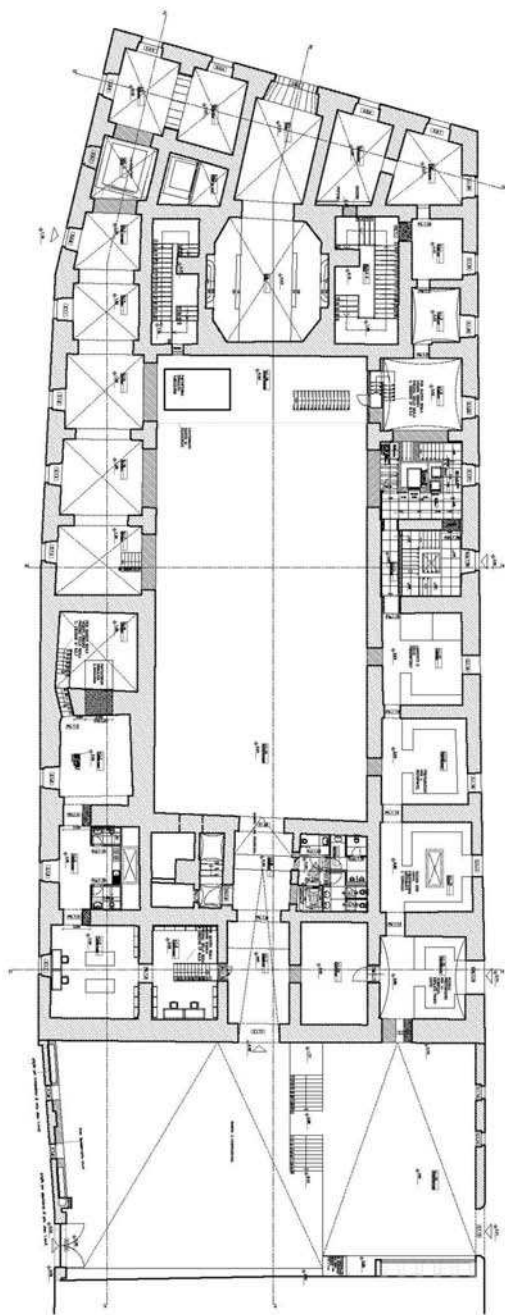


MADRE - Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina, 2003-2006, Napoli, Italia (con STUDIO DAZ, Dumontet Antonini Zinke architetti associati e Massimo Sibilio).

La configurazione dell'edificio storico nell'insula monastica del convento Donna Regina, è il risultato di parte delle stratificazioni architettoniche che hanno interessato tutta l'area di via Duomo tra il XVI e il XVII secolo. Il programma dell'edificio è quello di un museo rispondente ai più attuali criteri di allestimento e fruizione di uno spazio della città che non è solo dedicato alle attività espositive. All'interno dell'edificio ristrutturato esistono, oltre alle zone spazio mostre, un auditorium-sala polivalente, un bookshop, una biblioteca, un ristorante con caffetteria e laboratori per restauro e allestimento.

A destra: planimetria generale.  
In basso: plastico di studio

—  
Pagina precedente: studio degli accessi e isolato.





HOMAS  
TRUTH  
19/01/08 28/04/08

MIE  
M  
02/08

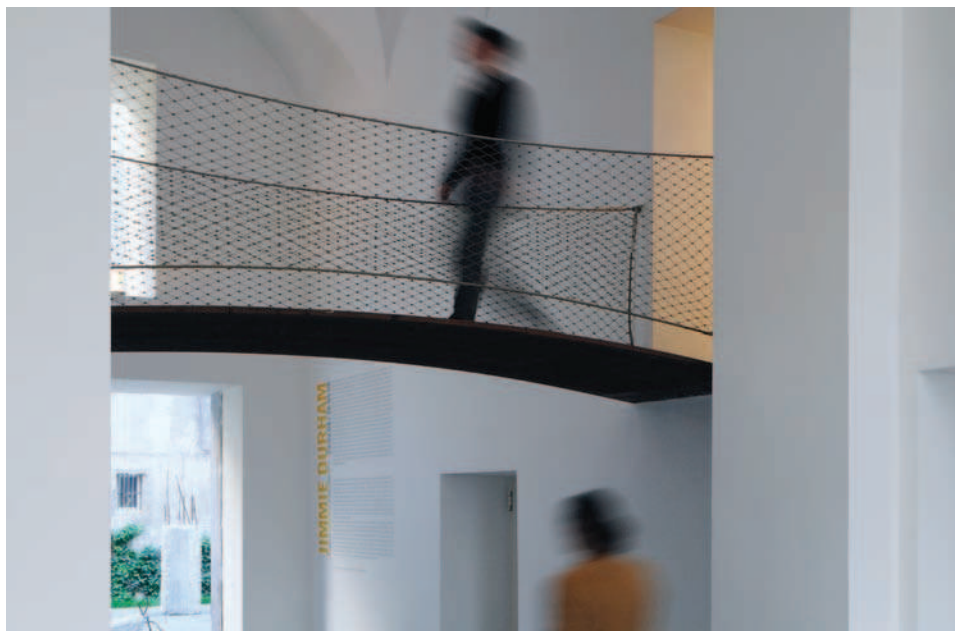
DUI  
29/03

MICHAEL ANGELO  
PISTOLETTI

ROOMS  
FOUR  
16/08/02 05/08

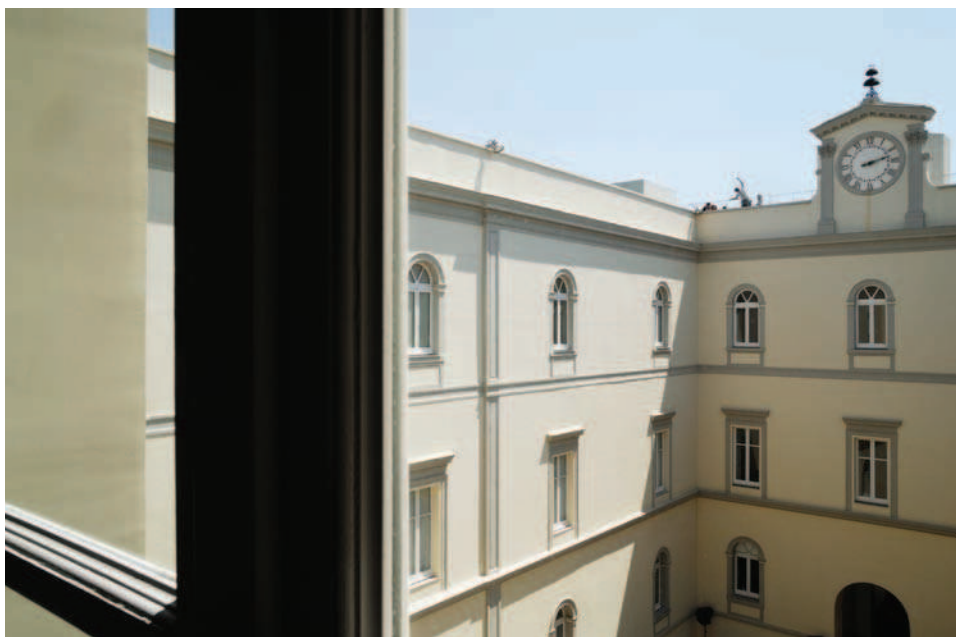
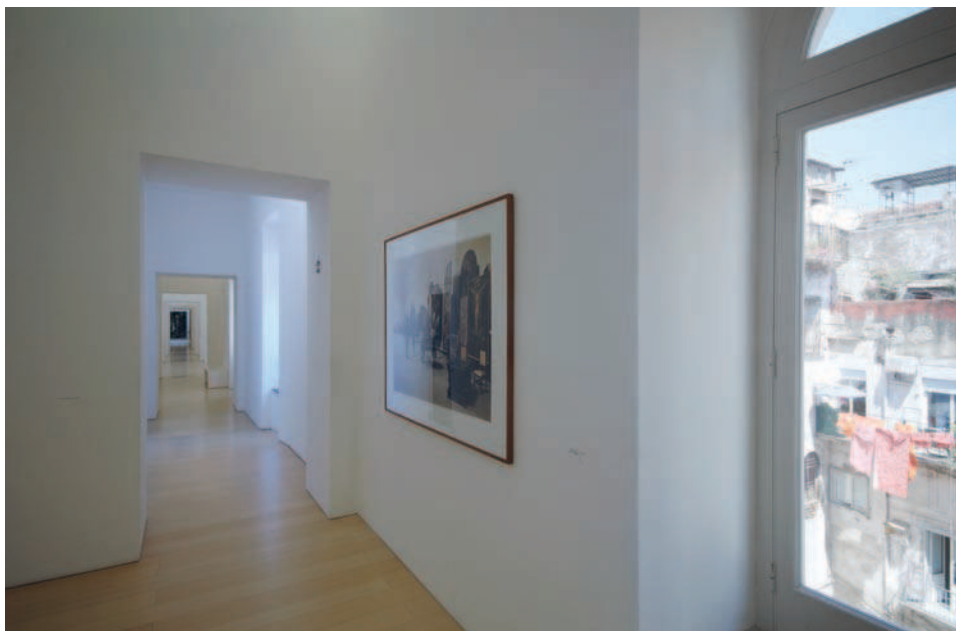
ALICE  
CATALA  
23/02/08 18/05/08





In alto: tra l'atrio e il cortile.

—  
Nelle pagine precedenti: atrio di  
ingresso. Fotografia di Michele  
Nastasi, 2008.



Le sale per esposizioni.  
Fotografie di Michele  
Nastasi, 2008.





Sulla copertuta si intravede il cavallo di Mimmo Paladino.  
Fotografia di Michele Nastasi, 2008.

Magnifico Rettore dell'Università degli  
Studi di Napoli Federico II  
Gentile Preside della Facoltà di Architettura  
Carissimo Professore Uberto Siola  
Illustri Docenti dell'Università  
Cari Studenti  
Signore e Signori

Due città in Italia mi emozionano in modo particolare, ogni volta che le visito, anche dopo molte visite: Venezia e Napoli. Certo ne esistono altre di enorme bellezza, ma è in queste che tutto quello che vedo e sento raggiunge la nitidezza dorata di ciò che si vede nei sogni; qua e là sperimento la sensazione insolita di stare in un sogno.

Da un anno, per ragioni di lavoro, visito regolarmente Napoli, città che conosco tanto o tanto poco quanto la può conoscere un viaggiatore. Nel 1983 sono stato invitato dal professor Vittorio Gregotti a progettare, insieme ad altri architetti, una proposta per Caserta. Nel 1986, su invito del professor Uberto Siola, all'epoca preside della Facoltà di Architettura di questa Università, ho elaborato uno studio urbanistico per il Quartiere Pendino e, nello stesso anno, un piano per Monterusciello e i Campi Flegrei. Nel 1998, su invito del professore Benedetto Gravagnuolo, ho tenuto una conferenza presso l'Istituto italiano per gli studi filosofici, presentando il libro «Immaginare l'evidenza» e inaugurando un'esposizione con i disegni del Museo di Serralves. Durante quei viaggi, guidato dal professore e vecchio amico Francesco Venezia o da altri amici, ho avuto il privilegio di visitare Pompei, Ercolano e la piscina Mirabilis, alcuni dei monumenti della città e molti luoghi che Napoli non rivela facilmente.

Ma Napoli non è solo ciò che si vede, in gloria o in degradazione. Si sente quasi, sotto i piedi, il respiro di un mondo invisibile o difficilmente visibile che da molti secoli costruisce la città attuale. Un'enorme e frammentata fondazione di molti strati, materiali tante volte sovrapposti,

*Discorso Letio Magistralis di  
Álvaro Siza. Laurea honoris  
causa all'Università Federico II  
di Napoli, 2004. Traduzione di  
Guido Giangregorio.*

collocati da gente di differenti regioni e religioni. Così emergono magnifici monumenti, che talvolta gli uomini scoprono scavando. Tale materia accumulata condiziona e orienta quanto si costruisce oggi.

Quando lavoro qui ho l'abitudine, alla fine della giornata, di sedermi sul balcone dello stesso hotel, balcone aperto alla pace e al rumorio della città.

Per un napoletano è normale e spontaneo condividere il territorio con tutto ciò che rende febbrile l'atmosfera della città contemporanea: automobili, motociclette e ciclomotori, autobus, tram, treni e grandi navi che si mescolano con i potenti edifici di cui è fatta la città.

Ben diversa è la vocazione di Venezia. Il fascino di Venezia nasce soprattutto dalla sensazione di totale libertà dei movimenti, laddove gli unici ostacoli sono i canali costantemente attraversati da ponti. Tale fascino ha influenzato profondamente Le Corbusier, l'architetto che sognava una città nuova costruita per l'uomo libero.

L'utopia nata dal fascino di Venezia avrà dato origine all'idea moderna – comunque un compromesso – di pedonalizzazione di parti di città. Un'idea ingiusta e pregiudizievole alle altre parti, moltiplicatrice dei nodi di conflitto. Infatti, ogni spazio che esclude il traffico meccanico, creando presunte oasi, è bilanciato da uno saturo.

Non manca chi cita Napoli come esempio di caos.

Secondo me Napoli, l'altro sogno, resta un riferimento inevitabile. Secondo me tale presunto caos è l'essenza dell'ambiente di questa città senza incidenti – anche quando non sono rispettati i semafori, oggetti strani e eccessivi, resi qui inutili dalla forza della convivenza e della tolleranza, ovvero dalla civiltà.

Il trasporto meccanico è qui l'amico dell'uomo, un complemento al quale augurare una buona giornata.

Penso così molte volte, quando torno all'hotel, uscendo dal vecchio e solido palazzo che trasformerò in un museo. Un palazzo limitato da strette e massicce costruzioni, così che

non è possibile percepire totalmente la sua forma. Si tratta di strutture costruttrici di spazi pieni di intimità e di mistero, conquistatrici di luce a partire dalla penombra, traforate da porte enormi, porte che rivelano cortili coperti di piante, polvere e vecchie pietre.

Attraverso il Largo Donnaregina. I ragazzi del quartiere giocano a pallone. C'è una porta dipinta di bianco sul cancello arrugginito del sagrato di una chiesa. Una porta intermittente. Il pallone si allontana lungo la strada stretta, supera una coppia su un ciclomotore. Il ragazzo ferma il pallone prima di tirarlo verso il campo improvvisato. Si riparte. La ragazza ha gli occhi semichiusi e un sorriso di felicità.

Sono in hotel, mi siedo di nuovo sul balcone della mia camera, con il Castel dell'Ovo di fronte. Sullo sfondo il Vesuvio e Capri, una portaerei e molte barche piccole; più vicino, lungo la marina, alberi di yacht e spiazzi, muri, balastrate, rampe e scale. Quindi, muovendo lo sguardo, l'arco continuo e denso della strada litoranea. E il mare.

Termina il giorno, la luce tinge il cielo di colori che gradualmente si trasformano – lilla, oca, verde, azzurro – colori sfumati e delicatissimi, dai limiti invisibili. Ci sono nuvole, una lieve foschia e sprazzi di azzurro.

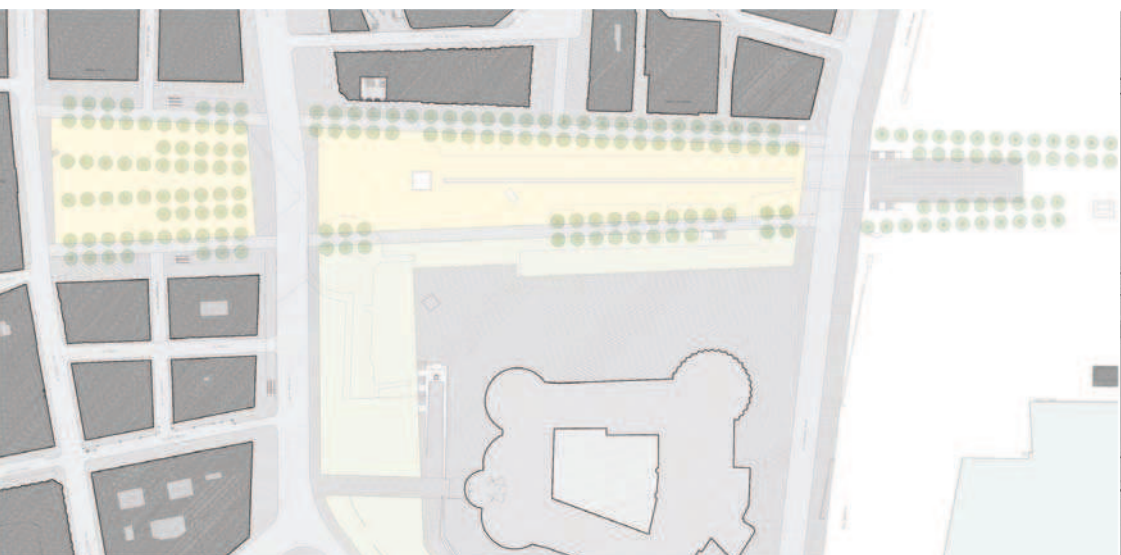
Ricordo che riceverò il dottorato dall'Università di Napoli, onore inatteso, sicuramente esagerato. Sono turbato ma anche in pace. La luce di Napoli pacifica l'anima mentre, sotto i piedi collocati sull'aggetto del balcone, vedo e ascolto una colonna interminabile di macchine, moto, persone, clacson, risate e canzoni.

Fisso l'orizzonte.

Sono grato, commosso e in pace.

Álvaro Siza

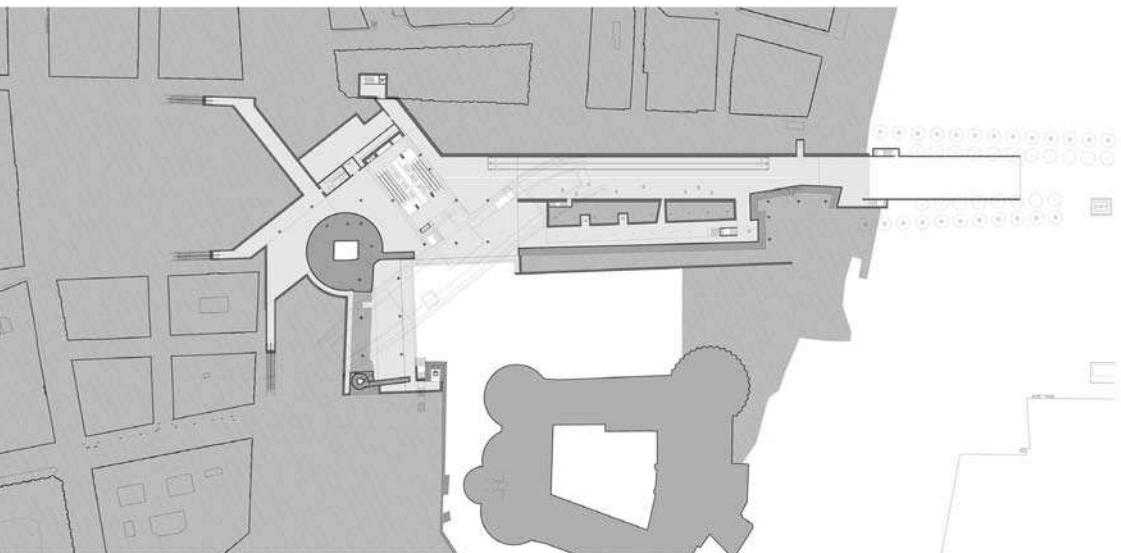
Napoli, ottobre 2004



Stazione “Municipio” della Metropolitana di Napoli (2003 - in corso) Napoli, Italia (con Eduardo Souto de Moura e STUDIO DAZ, Dumontet Antonini Zaske Architetti Associati).

Planimetria con la sistemazione urbana e a destra il disegno con la stazione sotterranea

Il progetto della Stazione di Piazza del Municipio nasce dalla sequenza delle opere strutturali iniziate dalla Metropolitana di Napoli, secondo un piano globale della nuova rete metropolitana della città. La Stazione, al livello del mezzanino, convive in tutta la sua estensione con le rovine dell'antica muraglia di epoca Angioina di Castel Nuovo e con le altre costruzioni di epoca più antica, su livelli storici successivi, fino all'epoca romana. Gli scavi necessari, le deviazioni della rete di infrastrutture, gli accessi ed altri condizionamenti obbligano alla definizione di un nuovo disegno urbano che comprende la realizzazione di un continuo spaziale tra Piazza del Municipio e la Stazione Marittima.











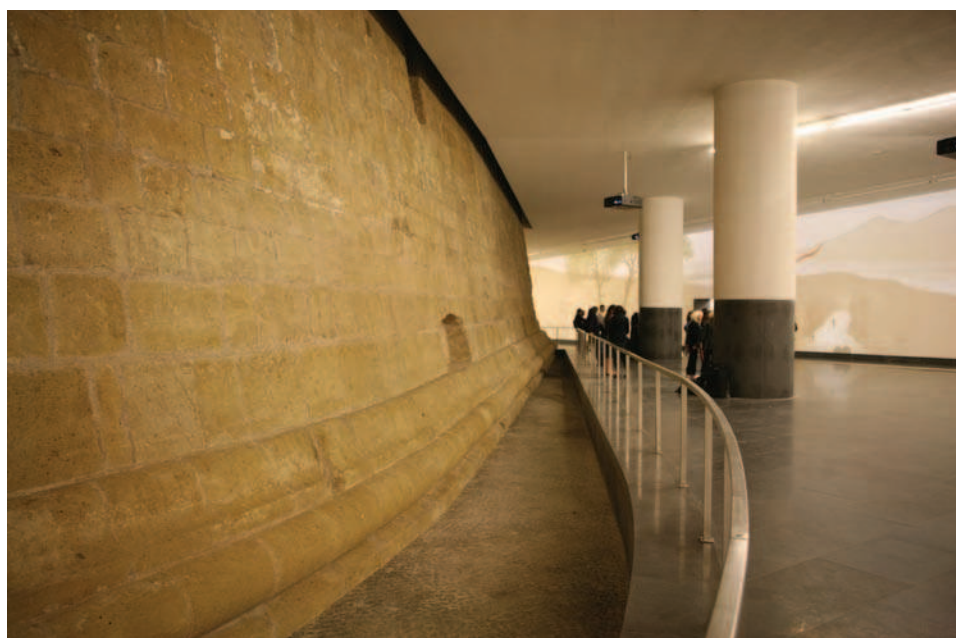






Preesistenze archeologiche.  
Fotografia di Tiago Figueiredo,  
2013.

—  
A sinistra: Álvaro Siza e Eduardo  
Souto de Moura in visita al  
cantiere a Napoli. Fotografia di  
Tiago Figueiredo, 2013.



In alto: stazione "Municipio" della metropolitana di Napoli. In basso: preesistenze archeologiche. Fotografie di Roberto Collovà, 2015.



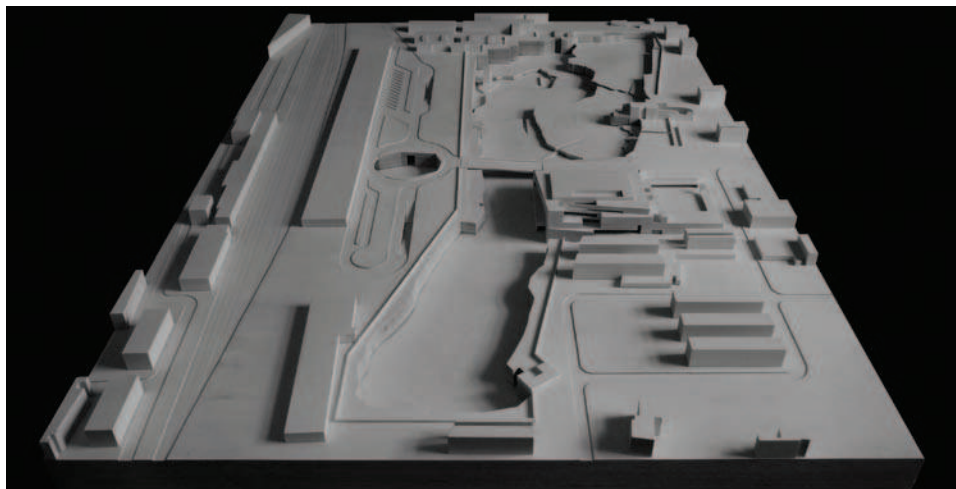
Ex cave di Marco Vito a Lecce.

—  
Nelle pagine seguenti:  
planimetria generale del  
concorso.









Parco della Musica Nelle Ex Cave di Marco Vito, 2010 (in corso), Lecce, Italia (con Carlos Castanheira e Luigi Gallo).

Progetto vincitore del concorso per la Riqualificazione urbana e ambientale dell'area ex cave di Marco Vito per il nuovo Parco delle Musica. Attualmente in fase di realizzazione, il Parco della Musica si divide in quattro interventi: parco, Casa della Musica, ponte e caffetteria.

Nelle fotografie: il plastico generale del concorso e il corso d'opera del giardino all'interno della ex-cava.





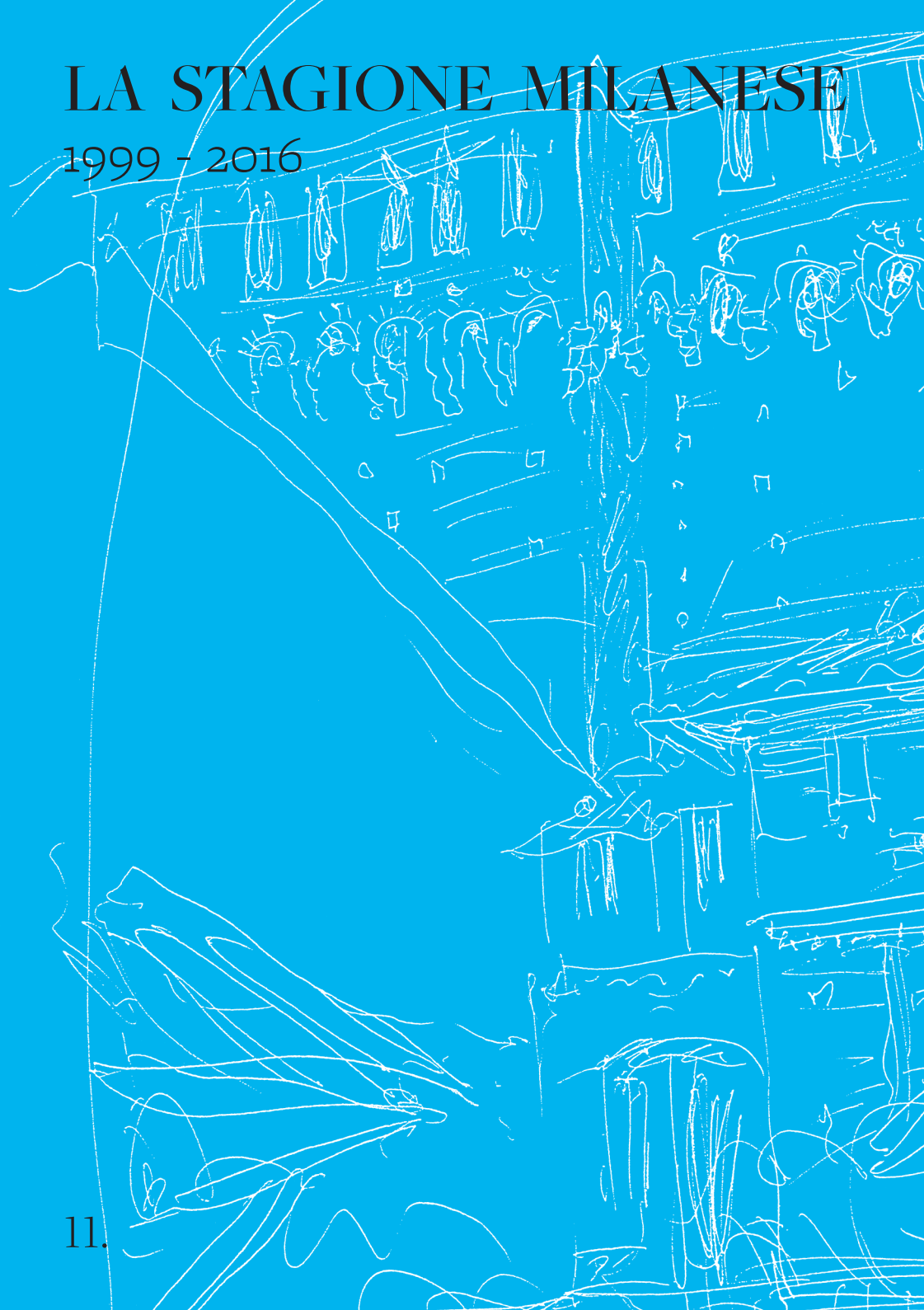


Costruzione tra il ponte e  
caffetteria.

—  
Pagina precedente: schizzi di  
studio tra il ponte e caffetteria.

# LA STAGIONE MILANESE

1999 - 2016



# Moderno Milanese

Roberto Cremascoli

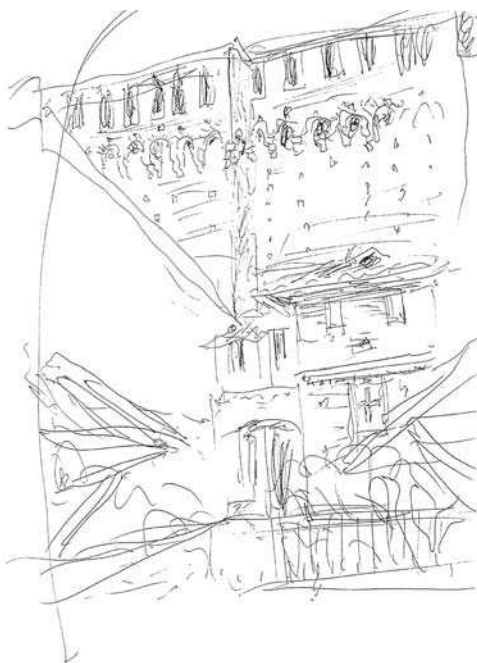
Scolpita in diverse fasi e in punto di morte, opera non finita, acquistata dai marchesi Rondanini a metà del settecento e successivamente dal Comune di Milano negli anni cinquanta del secolo scorso per le collezioni del Castello Sforzesco, la Pietà Rondanini è una delle opere più straordinarie della storia e di Michelangelo. Il celebre allestimento di BBPR (Belgiojoso, Banfi, Peressutti, Rogers) è il luogo da cui parte il maestro portoghese per il confronto con il maestro del rinascimento e con quelli dell'architettura milanese del dopo guerra (Ponti, Gardella, Albini, BBPR).

Il progetto elaborato nel 2001 a seguito del workshop-concorso del 1999 che decretò il disegno di Siza come vincitore, anticipa la stagione progettuale milanese (e dintorni) che insieme allo studio COR Arquitectos (Cremascoli, Okumura, Rodrigues) viene intrapresa a partire dal 2007 ad oggi con la costruzione in corso di un complesso residenziale a Gallarate.

I due progetti a Gallarate, la casa a Leggiuno e la ristrutturazione del Corso Sempione a Milano sono per Siza il pretesto per approfondire gli studi sull'architettura moderna

nel capoluogo lombardo.

Nel 2007 riceve la laurea *honoris causa* dell'Università degli studi di Pavia – Facoltà di Ingegneria e nel 2013 quella del Politecnico di Milano in concomitanza con la grande esposizione *Porto Poetic* (Triennale di Milano), dedicata a lui e ai maestri della scuola portoghese Fernando Távora e Eduardo Souto de Moura.



2. vista da Cortina Serena



Pietà Rondanini

Nuova sala per la Pietà  
Rondanini al Castello Sforzesco  
(Milano, 1999 - 2005).

Nel 1999 vengono invitati Umberto Riva, Enric Miralles, Álvaro Siza, Hans Hollein, Gabetti & Isola nel “Workshop Michelangelo” al fine di intervenire per una nuova proposta dell’allestimento della “Pietà Rondanini”. Nel settembre del 2001 Siza, vincitore del Workshop porta a termine il progetto definitivo. Nell’allestimento dello studio BBPR, con il quale Siza è

tenuto a confrontarsi, la Pietà è racchiusa in una nicchia di pietra Serena, che la separa dal resto della sala e dalle altre opere e permette solo una visione frontale.

Nel nuovo allestimento proposto da Siza, la Pietà è isolata e collocata direttamente sul pavimento in pietra, senza alcun basamento.

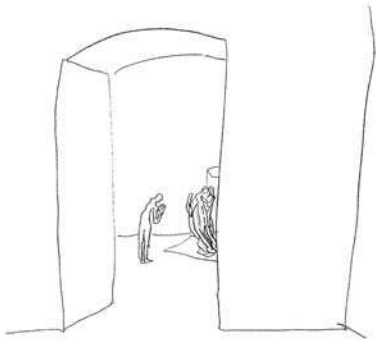




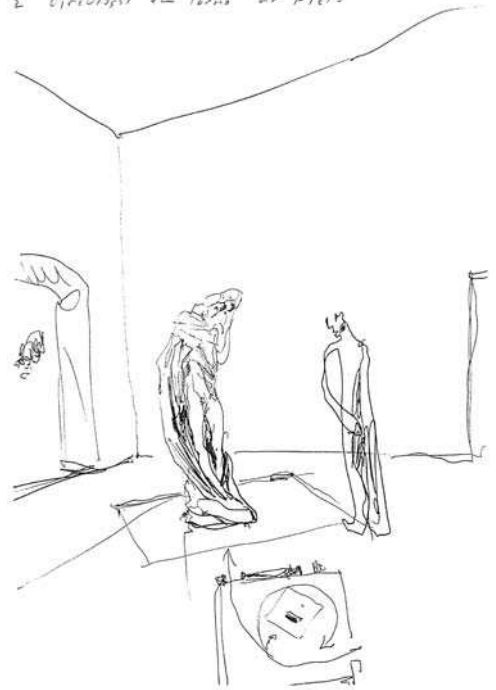
La Pietà Rondanini su tela, su piedistallo (pavimento, su pedana realizzata 2 cm (quadrato di 3x3 m))

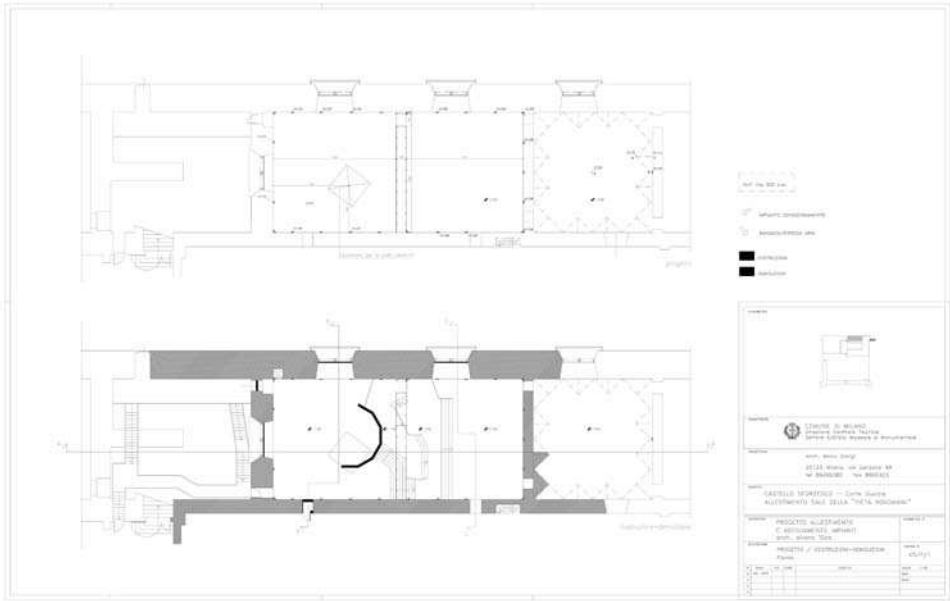
#### Dorso della Pietà Rondanini.

Collocare sul pavimento la scultura, senza basamento e permettere al visitatore di osservarla “a tutto tondo”, è la soluzione che Siza necessita per porre direttamente in contatto uomo - arte - divino, “umanizzando” la relazione tra il celebre manufatto e il pubblico.

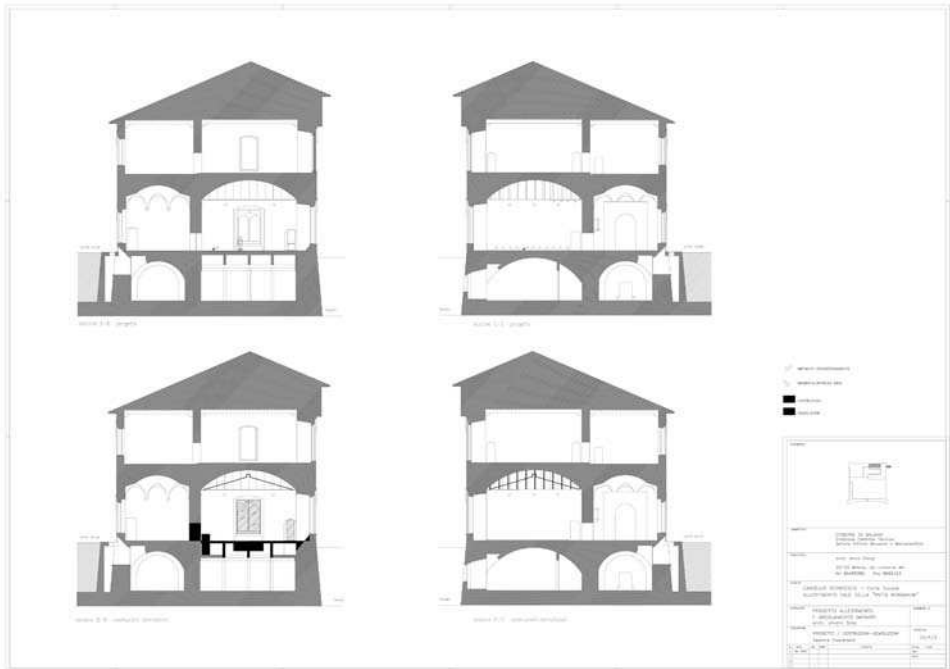


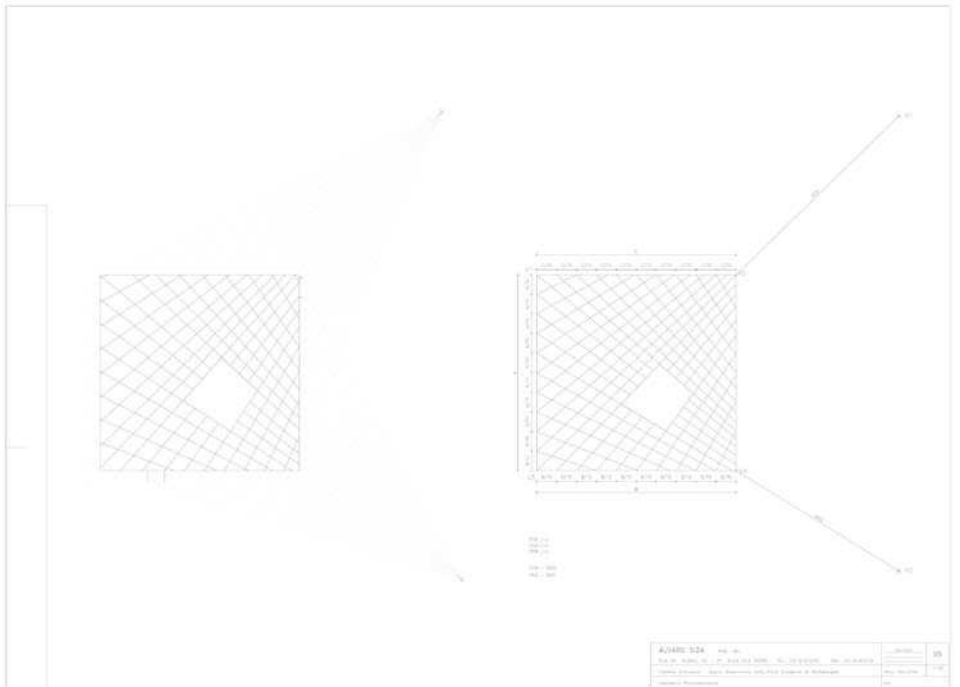
2. *Orchestra* ← tema di Pietà



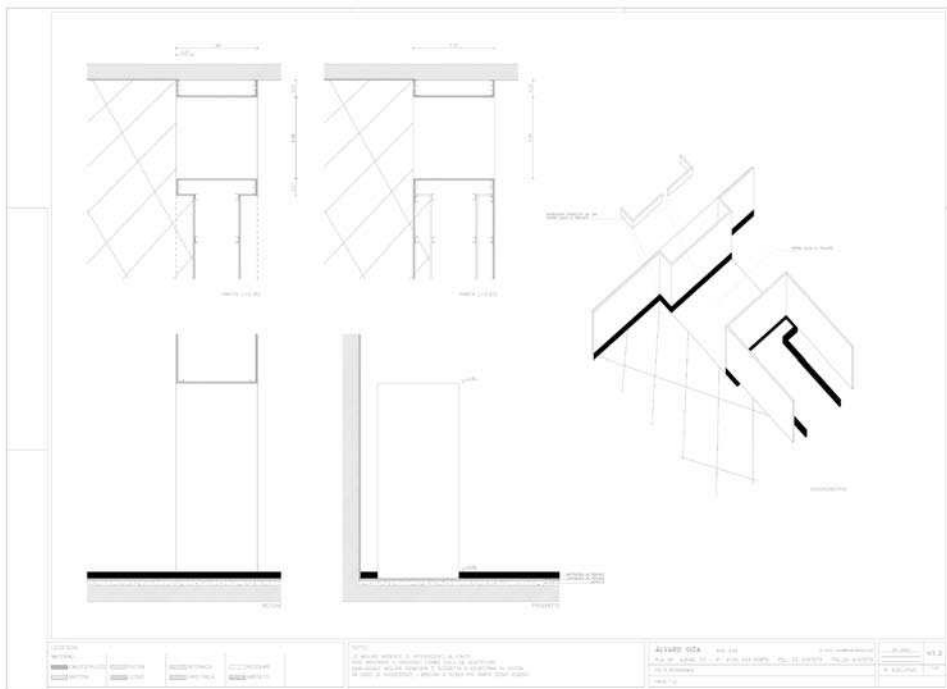
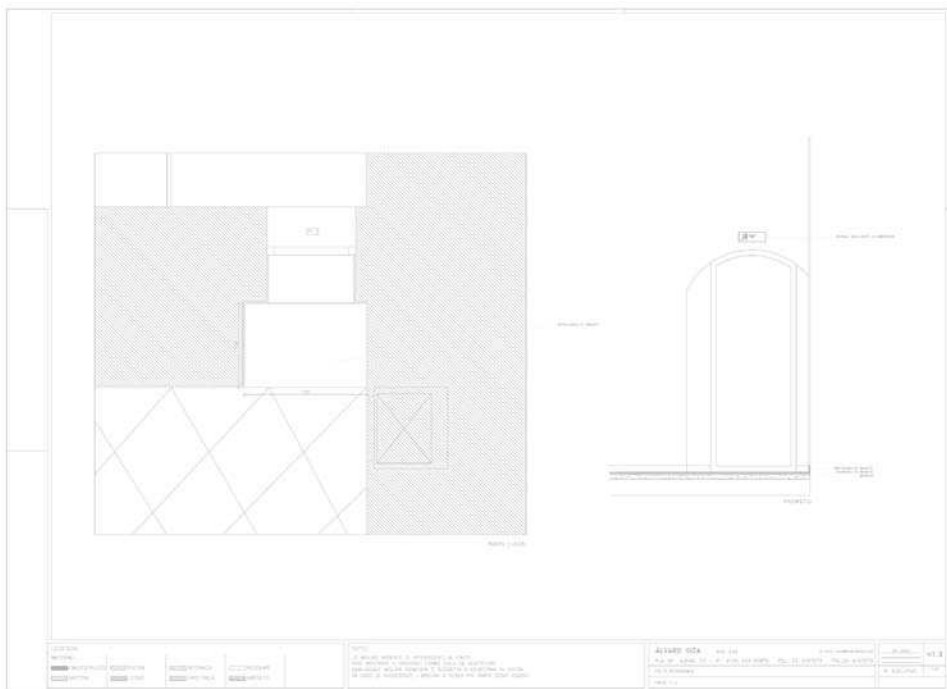


13.2.6





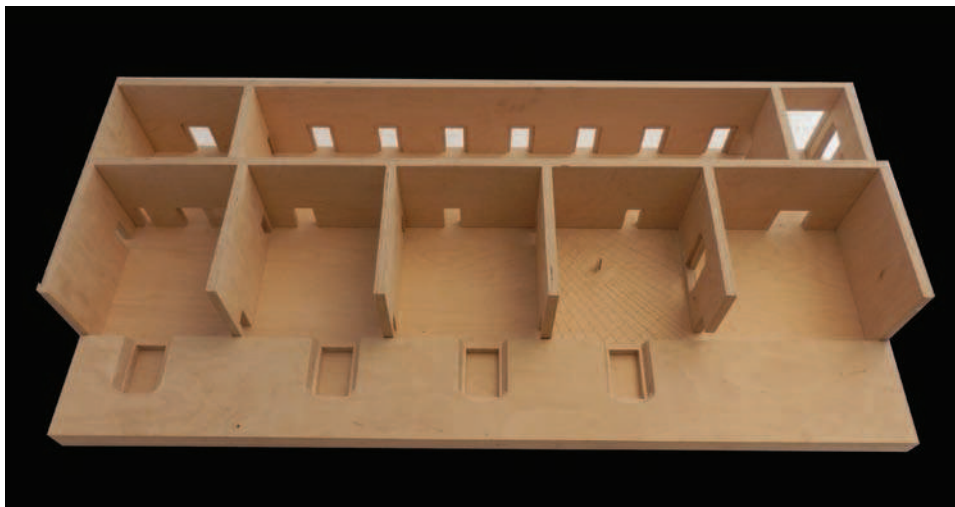












Fotografia del plastico di presentazione, in cui è evidente il disegno della pavimentazione e la collocazione della scultura, padrona della sala.

Magnifico Rettore, Professori, Signore e Signori

Pratico la professione di Architetto da più di 50 anni.

Assisto, sono partecipe alla continua trasformazione dell'Architettura, dalla predominanza del lavoro artigianale fino all'industrializzazione e la pre-fabbricazione, dalla fiducia nella costruzione di una Città radicalmente Nuova per l'Uomo Nuovo fino alla consapevolezza di continuità, del permanente fluire della Storia e la sua persistenza di assorbire e amalgamare e trasformare tutto quello che sembra assolutamente nuovo – tutto quello che si muove o si agita.

E molto si muove vertiginosamente.

E ancora di più si agita.

Il mio percorso, personale o condiviso, è stato alternatamente di resistenza e di dedizione; costantemente di dubbio, anche negli anni di attività pedagogica, di aperto e partecipato dibattito nell'esigente ricerca a cui il dubbio ci costringe.

Non credo ciecamente nella benevolenza di questo percorso. Di nuovo il dubbio accade.

È stata così sorprendente e inaspettata la notizia dell'onore che mi concede questa prestigiosa – secolarmente prestigiosa – Università di Pavia.

Lo considero come un sostegno e uno stimolo, in tempi difficili di pratica della mia professione.

Predominano, negli ultimi anni, l'ansia di novità e l'associazione di efficacia a rapidità; come se i preziosi progressi tecnologici, presenti negli strumenti di lavoro di cui oggi disponiamo, potessero ridurre i tempi di riflessione e maturazione.

Ricordo, in modo particolare oggi, un antico proverbio che più che mai mi pare opportuno.

Permettetemi di pronunciarlo nella mia lingua: “Roma e Pavia não se fizeram num dia” (non sono state fatte in un

Discorso *Letio Magistralis* di Álvaro Siza. *Laurea honoris causa* all'Università degli studi di Pavia – Facoltà di Ingegneria, 2007.

giorno). Credo che questo proverbio esista solo in Portoghese, forse per la rima, per l'effetto musicale che la lingua concede, meno sonante o da ricordare se pronunciato in un'altra forma.

Questa breve frase contiene, per me, due idee complementari.

La prima è rivelata immediatamente, quando si cita, certamente con intenzione, città senza dubbio bellissime di cui la bellezza è associata a secoli di storia, di desideri inscritti nei volumi e negli spazi, nella complessità di un tessuto compatto, unitario nonostante sia composto da differenze e dalle sovrapposizioni che gli uomini e il tempo muovono. Un tessuto continuo, amalgama di singolarità lentamente, paziente e lentamente e solo così svelate – come segreti.

Da questo tessuto di città emergono, in gloria, le costruzioni che in momenti particolari chi vi abita sogna.

La seconda idea latente insinua, in una interpretazione senza confini, che la bellezza dell'Architettura dipende invariabilmente dalla predisposizione al tempo e da ciò che il tempo trasporta.

Mi attrae questa idea, questo evidente avvertimento. Desidero, ogni giorno di più, un'Architettura a-temporale, per accettare il movimento del tempo, e universale, per scoprire meglio quello che è vicino. Un'Architettura quasi schematica all'origine, quasi freddamente neutra, ma in verità tanto disponibile quanto esigente e duratura. Un'Architettura fondata a partire dalle circostanze, dipendendo da esse e superandole.

La bellezza di Roma e Pavia, la bellezza dell'Architettura, è fatta sia dagli uomini di talento che dal tempo, quando accettata da uomini di talento.

Oppure: è fatta di sovrapposizioni, di iscrizioni, di solchi tracciati nel suolo da uomini celebri o anonimi.

Quando giunge l'ora di sospendere il lavoro, quando le

macchine che mettiamo in moto si placano, passeggiamo tra costruzioni in parte consumate, più belle di qualunque opera finita.

E noi cosa faremo?

Credo che ci sia una risposta da trovare in ogni istante e in ogni circostanza, e una traccia da scoprire che le unisca.

Per un Architetto, ogni casa che progetta è la sua casa, inevitabilmente sua, costruita con scienza e emozione, da lui – un altro, trasformato da coloro che andranno ad abitarla.

L'emozione è la ragione dell'Architettura.

Magnifico Rettore

Non so se quello che ho fatto e faccio corrisponde esattamente a quello che penso, come desidero e ricerco.

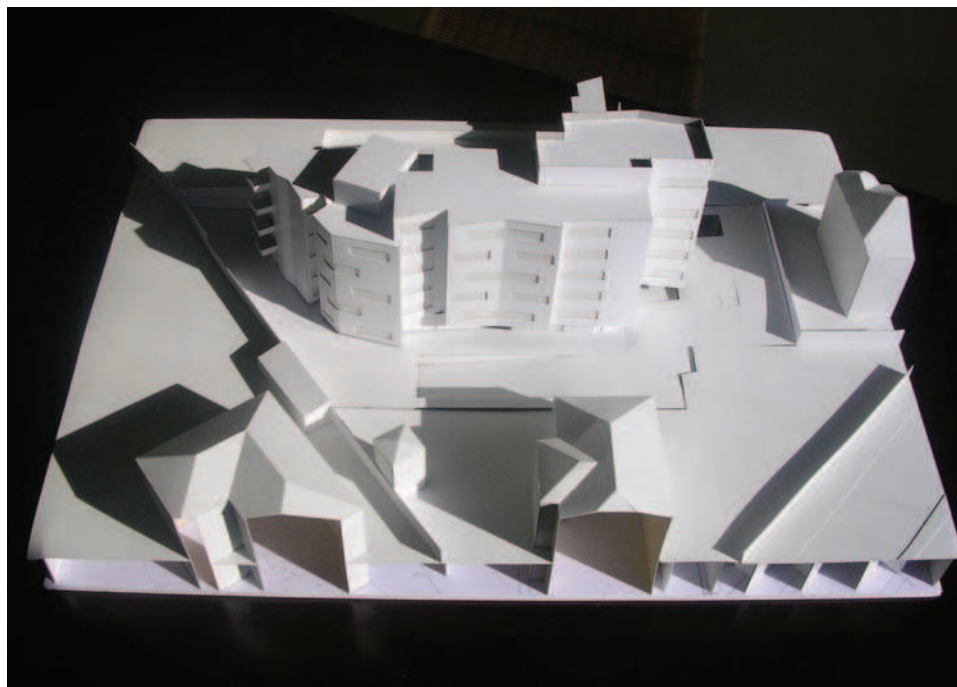
Neppure so se quello che prendo come certezza lo è interamente.

Tuttavia, lo stimolo che oggi ricevo è per me motivo di speranza – anticamera della convinzione.

Obrigado.

Álvaro Siza

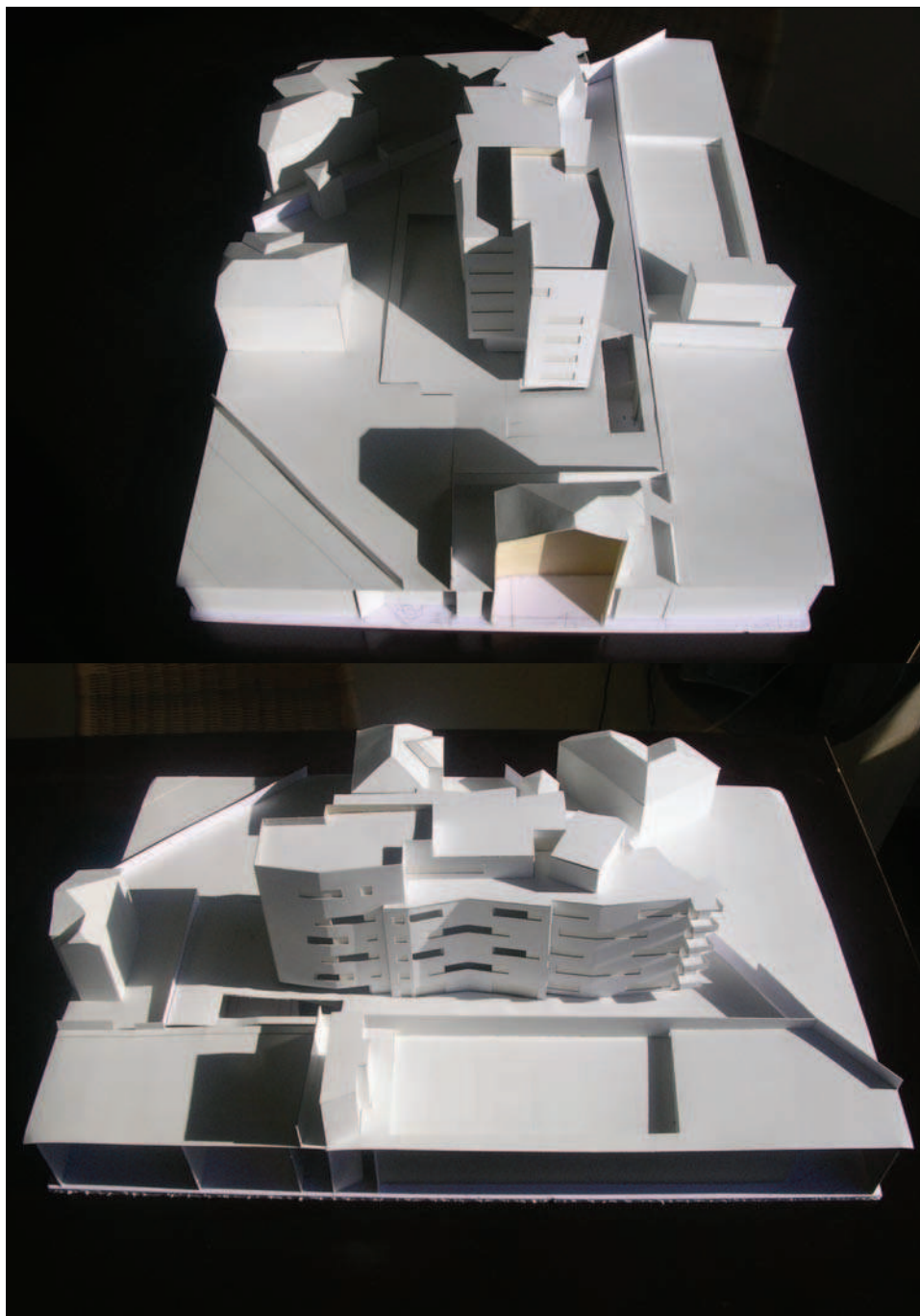
24 settembre 2007

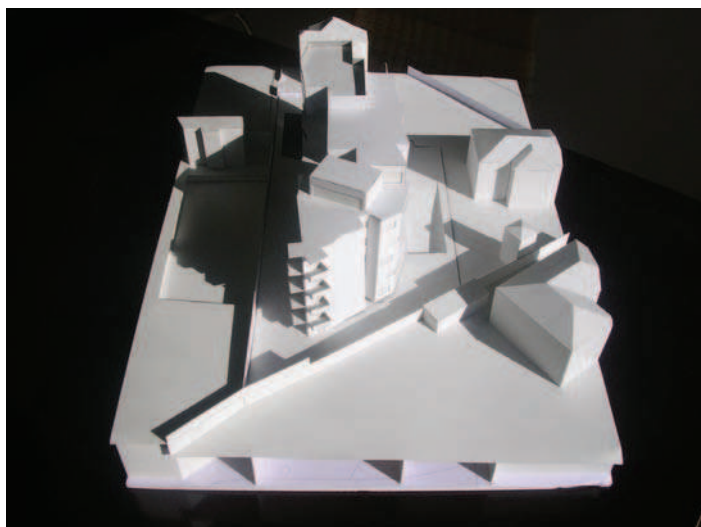


Edificio residenziale e uffici  
tra Via Sempione e via Noè a  
Gallarate, 2007 - 2008 (con  
COR Arquitectos - Cremascoli,  
Okumura, Rodrigues).

Il lotto affaccia sull'asse del  
Sempione, storico percorso  
"napoleonico" che collega la  
città di Milano alle Alpi. Nelle  
vicinanze rimangono ancora i  
segni dei Visconti e degli Sforza,  
della città rinascimentale, e  
alcune ville "liberty" come  
quelle di Villa Sironi e Villa Rosa.  
L'edificio di sei piani fuori terra,  
possiede diciotto appartamenti  
e due uffici al piano terra. Si  
confronta con il paesaggio e i  
giardini delle ville circostanti  
aprendosi verso le Alpi da un  
lato, e verso la città moderna  
dall'altro.

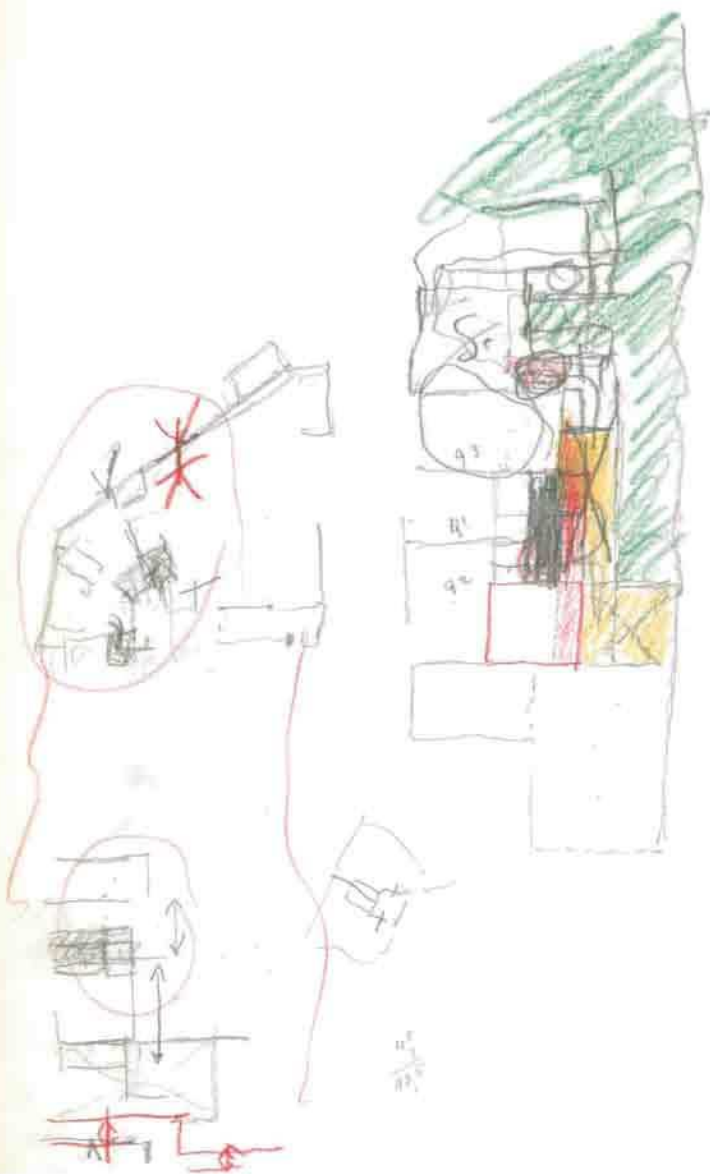
Plastico per lo studio delle  
facciate e inserimento urbano.  
L'edificio sembra scolpito e  
sagomato a partire da una  
forma pura.



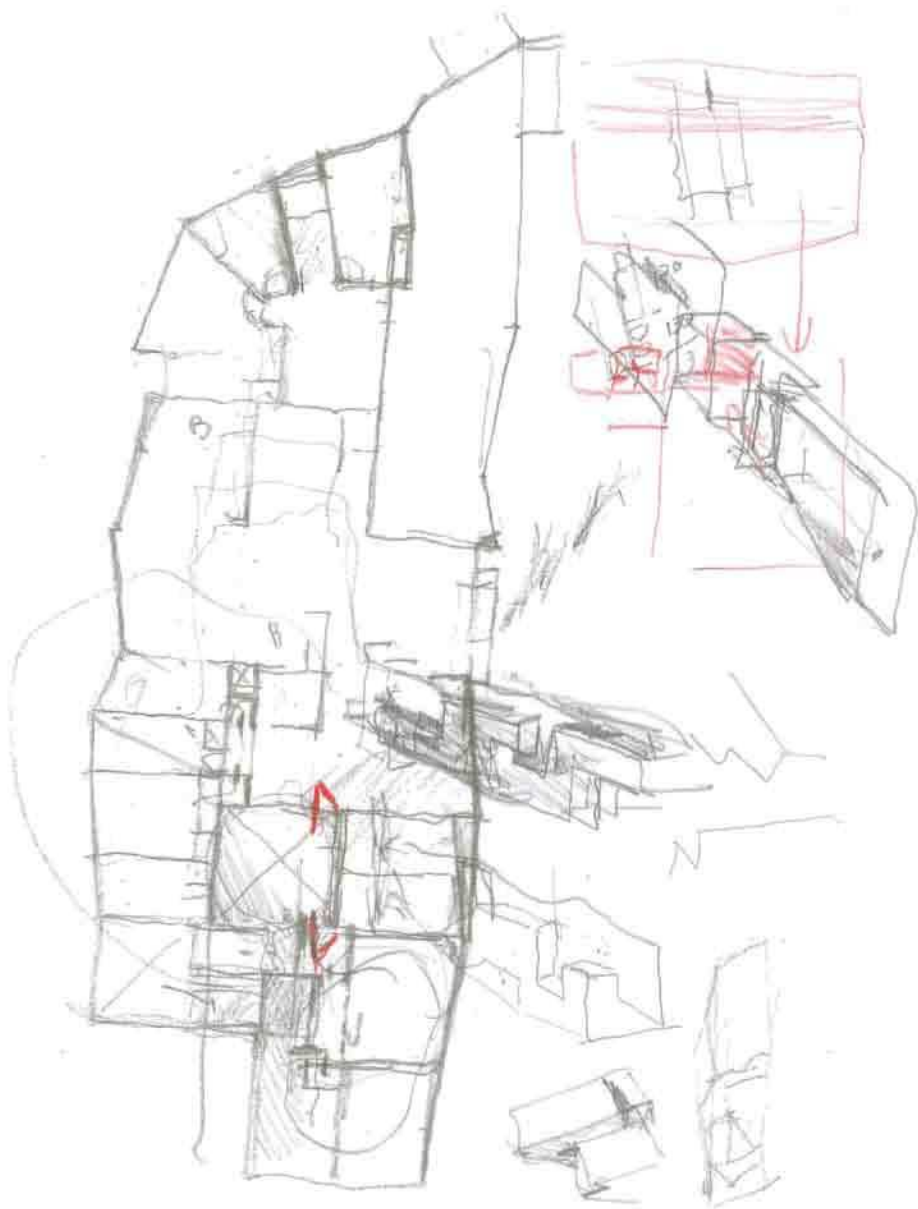


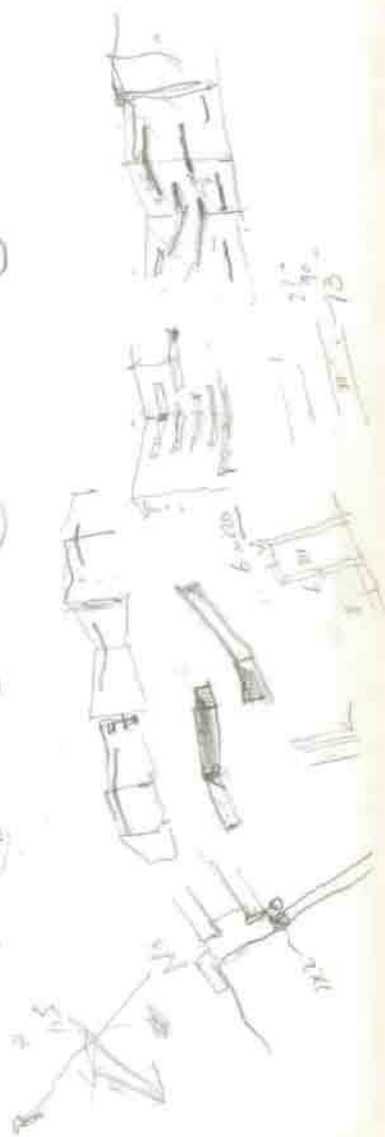
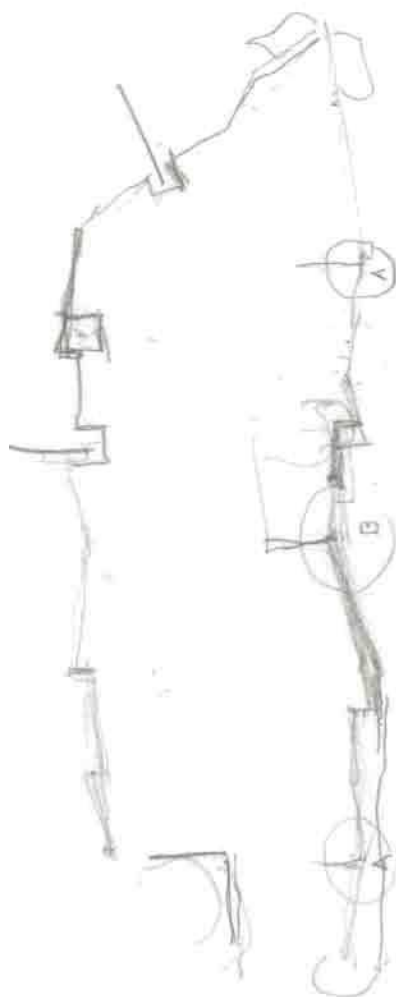
In alto: plastico, facciata lungo le vie principali. A sinistra: plastico, soluzione dei balconi nell'angolo dell'edificio verso i giardini delle ville "liberty".

—  
Nelle pagine seguenti: studi con la suddivisione del fabbricato in appartamenti. Sagomatura del lotto con gli appartamenti. Studio "ritmico" delle aperture in facciata. Finestre.











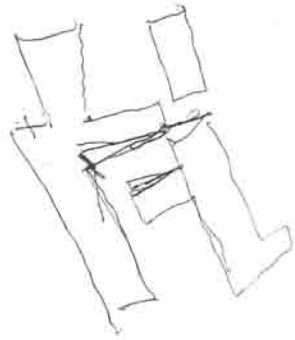
Casa a Leggiuno, 2008 (con COR Arquitectos - Cremascoli, Okumura, Rodrigues).

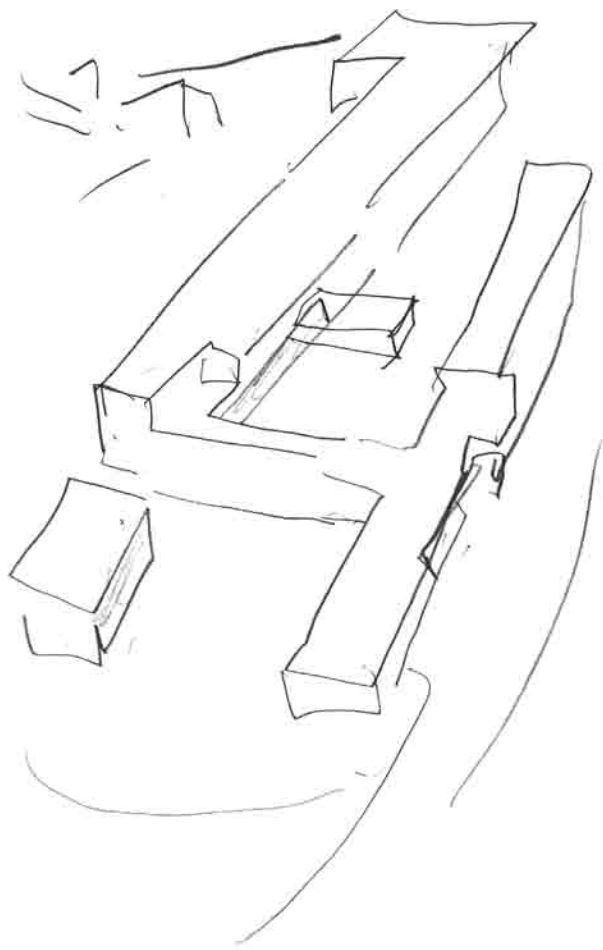
Il progetto per una famiglia è in una zona boscosa nei pressi del Lago Maggiore. Il terreno disponibile è di circa 4000 mq e l'abitazione di 800 mq. Sviluppata su due corti e in quattro corpi principali, la casa si divide in: abitazione, piscina, autorimessa per veicoli agricoli, garage.

Siza sfruttando il declino del terreno, rielabora la tipologia delle corti agricole lombarde.

In alto: zona del terreno di progetto.

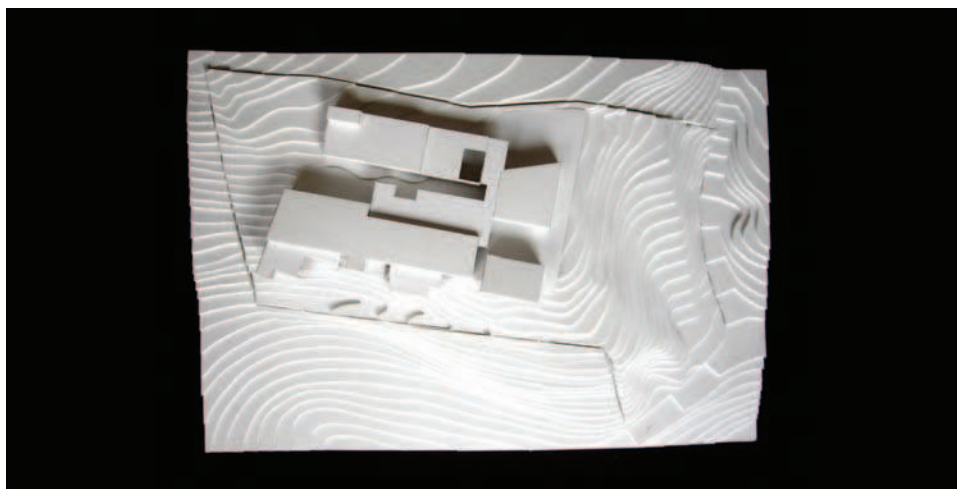
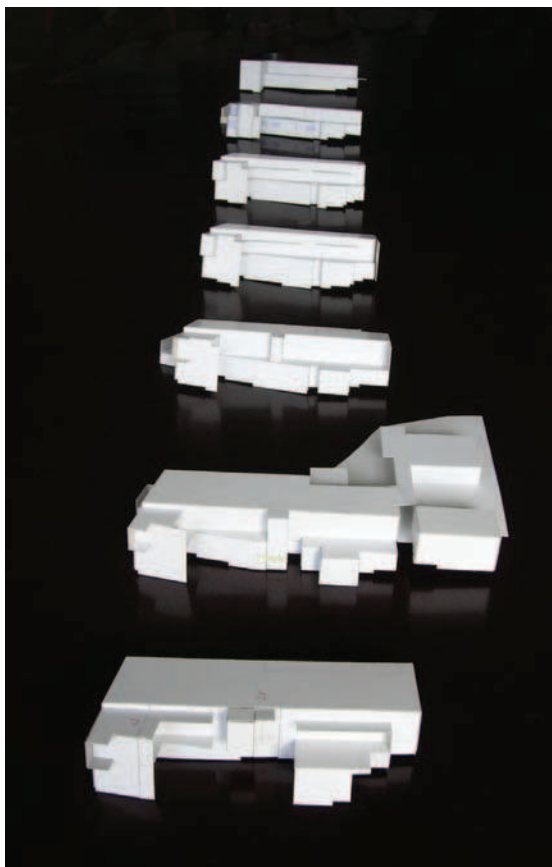
—  
Pagina seguente: schizzo con l'impianto tipologico.



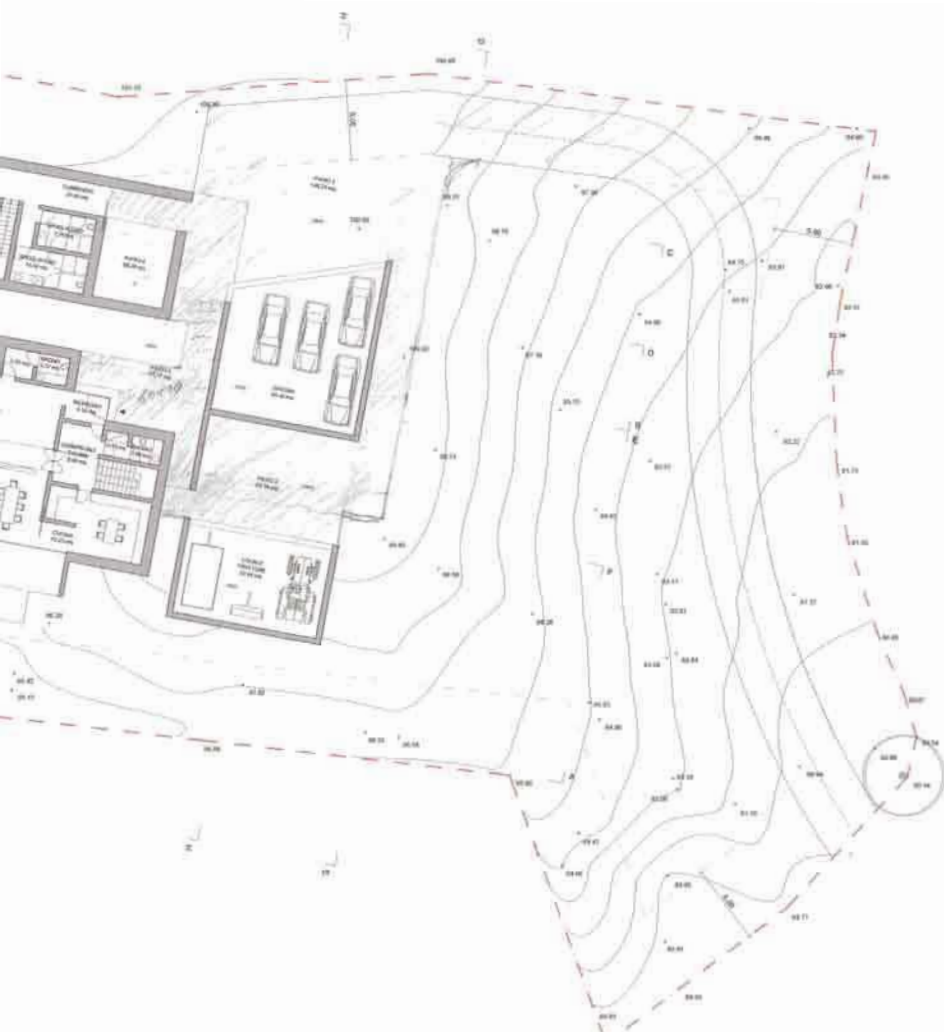


Pagina precedente: volumetria  
dove sono evidenti i due cortili  
in cui si sviluppa la casa.

—  
In questa pagina: plastici, con la  
sequenza degli studi volumetrici  
e della tipologia. Plastico con la  
soluzione finale.







ÁLVARO SIZA 2 - Arquitecto, S.A.

RUA DO ALEXO, 53 - 2º - 4100-043 PORTO TEL: 32-6167276 FAX: 32-6167276

roberto cremascoli  
edison okumura e  
maria rodrigues arquitectos, Lda.

rua sãe, catimã, 42 2º d.f. 4200-441 porto portugal  
tel / fax: +351 22 268 1961 email: roa@roaarquitectos.com

CASA PERUCCHINI  
Via Pessino, Luggino (VA)

PIANO 0

Studio Tecnico Bela

Via della Vite, 4 - 21029  
Vergate (VA), ITALIA  
Tel. 0321 046900 / Fax. 0321 994300  
e-mail: btecnica@com.it

PRELIMINARE

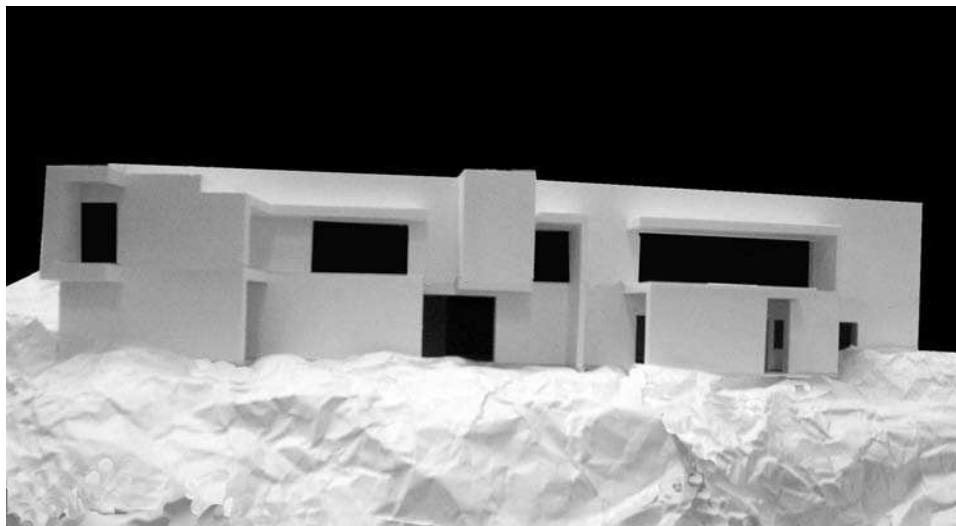
1/200

08.01.2009

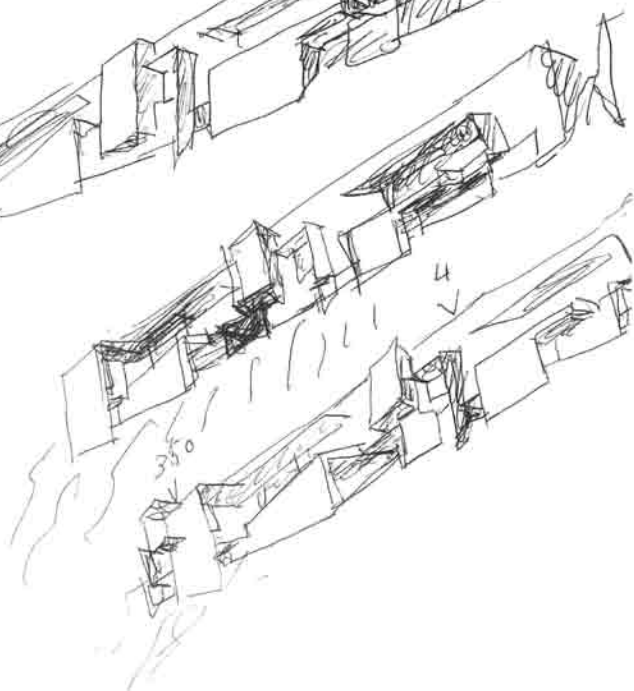
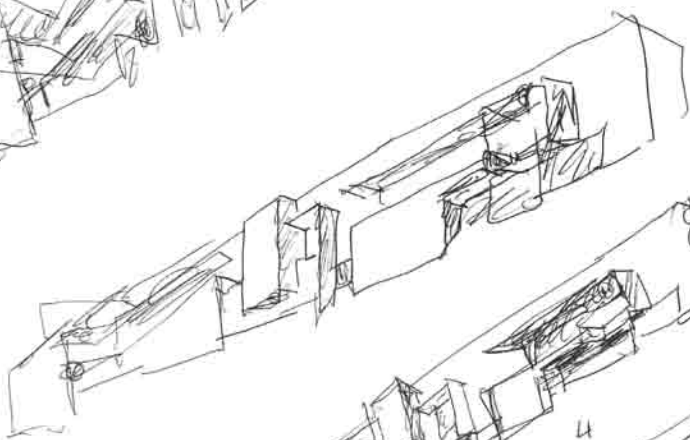
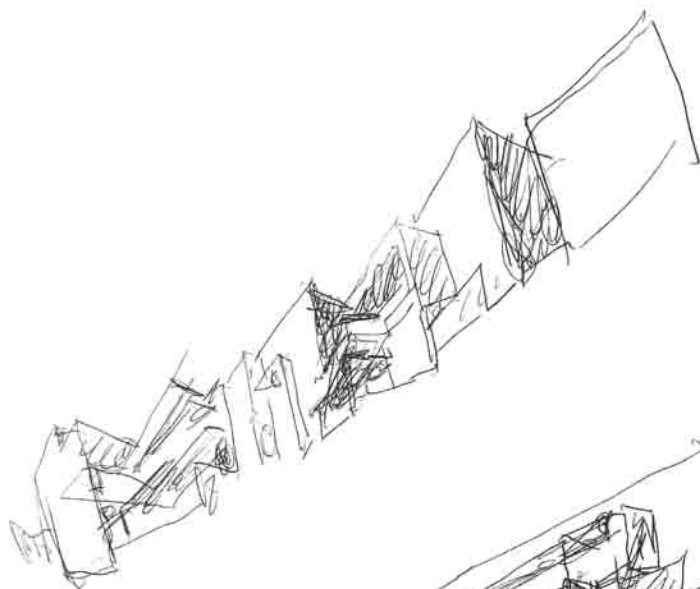
TAVOLA

01.01





Plastico di studio. Studio del volume e aperture della facciata principale nella zona dell'abitazione.



Ristrutturazione di Corso Sempione, Milano, 2008 (con COR Arquitectos - Cremascoli, Okumura, Rodrigues).

Il Corso Sempione a Milano è un'asse viario storico paragonabile ai Campi Elisi di Parigi o le "Ramblas" di Barcellona. Con novanta metri di larghezza (quasi il doppio dell'arteria di Parigi) e due chilometri di lunghezza, doveva essere una delle zone da ristrutturare per EXPO2015 firmate da Álvaro Siza.

Da Piazza Firenze all'Arco della Pace, il Museo per gli Arazzi Trivulzio del Bramantino, padiglioni tematici, la ricollocazione della copia del cavallo di Leonardo da Vinci (ora all'ippodromo), autorimesse pubbliche e private nel sottosuolo, nuovi sottoservizi e ampie zone pedonali, caratterizzano l'intervento di Álvaro Siza.

In alto: *Il Giornale*, 30 di luglio 2008; in basso: *La Repubblica*, 30 di luglio 2008.



**FINANCIAL TIMES**

**La 'Lady di ferro' attira capitali arabi**

Una Lady di ferro, come si chiama il Palazzo Siza, è stata inaugurata a Milano il 30 luglio. È un edificio di 15 piani, con un'area di 150 mila metri quadrati, che ospiterà il Museo per gli Arazzi Trivulzio del Bramantino, padiglioni tematici, la ricollocazione della copia del cavallo di Leonardo da Vinci (ora all'ippodromo), autorimesse pubbliche e private nel sottosuolo, nuovi sottoservizi e ampie zone pedonali, caratterizzano l'intervento di Álvaro Siza.

**Chiesa Siza**

Il titolo del quotidiano è: "Il titolo del quotidiano è: 'Chiesa Siza'".

**L'architetto Siza offre un progetto al Comune: strada pedonale da Metà di Erli a Domodossola**

Il progetto di trasformazione della parte del corso tra Domodossola e Metà di Erli, una strada grande circa per un chilometro, con un'area pedonale da Metà di Erli a Domodossola.



**Il Cavallo**

Il Cavallo di Leonardo, ora oggi all'ippodromo, è stato restaurato e sarà esposto al Museo per gli Arazzi.

**L'AREA PEDONALE**

L'area pedonale in via Metà di Erli, che ospiterà il Museo per gli Arazzi, è stata restaurata e sarà esposta al Museo per gli Arazzi.

**PIAZZA FIRENZE**

Piazza Firenze, che ospiterà il Museo per gli Arazzi, è stata restaurata e sarà esposta al Museo per gli Arazzi.

**Venerdì il Copen a Roma**

Venerdì il Copen a Roma, il mio amico Leonardo sarà sempre a Milano.

**Il Cavallino**

Il Cavallino di Leonardo, ora oggi all'ippodromo, è stato restaurato e sarà esposto al Museo per gli Arazzi.

**CRONACA**

**Il piano Champs Elysées per rifare corso Sempione**

**All'Arco della Pace il cavallo di Leonardo**

**IL CAVALLO**

Il Cavallo di Leonardo, ora oggi all'ippodromo, è stato restaurato e sarà esposto al Museo per gli Arazzi.

**L'AREA PEDONALE**

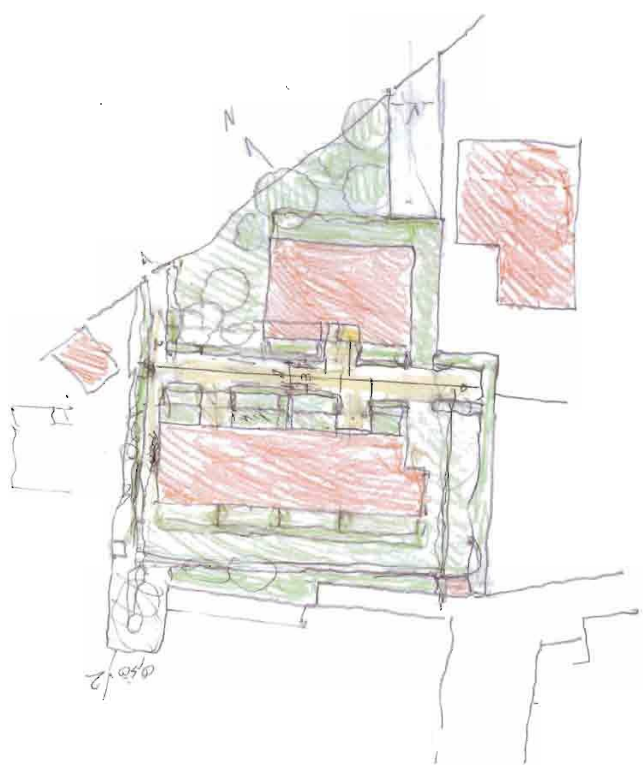
L'area pedonale in via Metà di Erli, che ospiterà il Museo per gli Arazzi, è stata restaurata e sarà esposta al Museo per gli Arazzi.

**PIAZZA FIRENZE**

Piazza Firenze, che ospiterà il Museo per gli Arazzi, è stata restaurata e sarà esposta al Museo per gli Arazzi.



*Dromas medialis?*

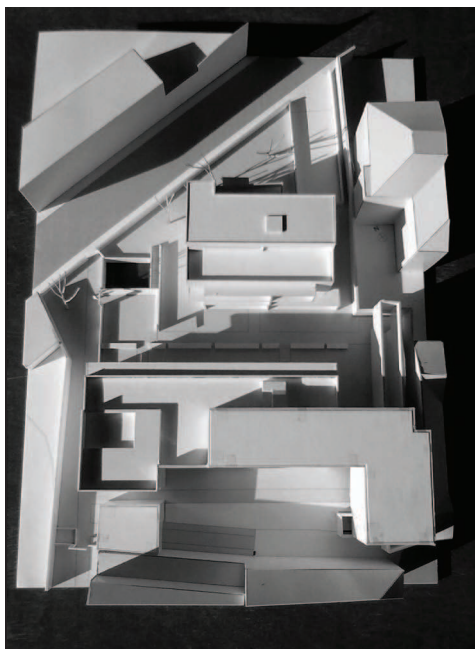


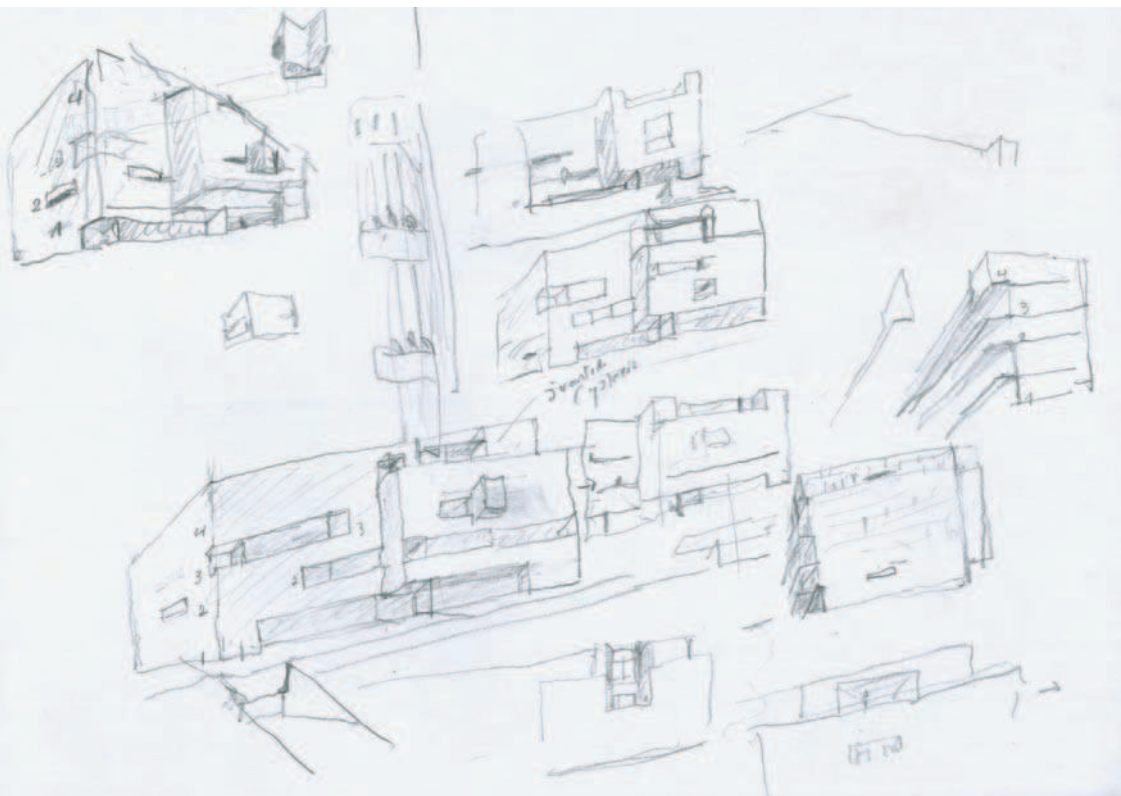
Complesso residenziale tra via Roma e Via Postporta a Gallarate, 2012 – 2017 (con COR Arquitectos - Cremascoli, Okumura, Rodrigues).

Attualmente in costruzione la realizzazione di 19 appartamenti nel centro storico di Gallarate tra via Roma e Via Postporta distribuiti in due fabbricati di quattro piani fuori terra. L'impianto tipologico è pensato per dare grande importanza agli spazi esterni, ai percorsi pubblici e privati, riproponendo il cortile e i vicoli del borgo antico.

In alto: planimetria con schizzi di progetto. In basso: plastico del progetto in costruzione.

—  
Pagina precedente: disegno degli edifici, le corti e il giardino.





Studio compositivo della  
facciata su via Roma.



In alto: foto inserimento del progetto.

In basso: cantiere. Fotografia di Nicolò Galeazzi, 2016.





Álvaro Siza in cantiere a  
Gallarate. Fotografia di Nicolò  
Galeazzi, 2016.

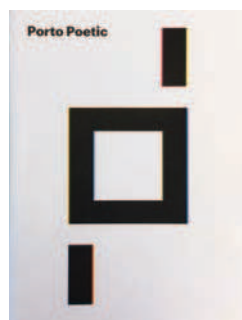
# Una Modesta Proposta Per L'Europa

Mirko Zardini

Sin dal loro apparire nel paesaggio rurale e urbano del Portogallo, e nelle pagine delle riviste europee, le costruzioni di Álvaro Siza ci sono apparse lontane e vicine nello stesso tempo.

Lontane, perché appartenevano a una realtà, quella del Portogallo, ritenuta allora periferica, e solo dal 1974, dopo la rivoluzione della Primavera portoghese, e il successivo periodo di profonde trasformazioni sociali ed economiche, oggetto di una rinnovata attenzione. Nello stesso tempo questi edifici ci sono apparsi da subito prossimi a noi, parte di una nuova cultura europea, in grado, dopo il dramma della seconda guerra mondiale, non tanto di ricostruire ma di costruire delle prospettive per un futuro diverso.

Gli edifici di Álvaro Siza, sono sembrati sempre più contigui man mano che le sue architetture venivano realizzate a Berlino prima, e poi, via via, in Olanda, Spagna, Germania, Svizzera. Questo senso di prossimità non era dovuto alla vicinanza dei luoghi, ma alla capacità di queste costruzioni di



Mirko Zardini, *Una Modesta Proposta Per L'europa* in *Porto Poetic*, catalogo dell'esposizione alla Triennale di Milano, Ordem dos Arquitectos Secção Regional Norte, Porto 2012.

assumere ogni volta un tono, un carattere, una declinazione diversa, grazie ad elementi come il taglio delle finestre, l'uso dei materiali, la tipologia, la diversa relazione con l'impianto urbano, l'occupazione del lotto. Sono architetture nate dal desiderio di partecipare al mondo, alla storia espressa nella realtà delle città e dei paesaggi di cui entravano a far parte, contribuendo nello stesso tempo alla loro trasformazione. In un'Europa che ci appare sempre più non come un insieme di stati, ma una famiglia di culture, Siza è riuscito a catturarne di volta in volta i diversi caratteri, ricomponendo in questo modo uno dei ritratti più veri della realtà europea, nella sua unità e nelle sue diversità.

Il suo lavoro è sempre sfuggito alle facili classificazioni. Il suo operare, come lui stesso lo descrive, all'interno delle contraddizioni, dei conflitti e delle tensioni, volto alla conquista, attraverso il dialogo, di possibili future condizioni di libertà, ha reso difficile inquadralo. Nello stesso tempo è stato impossibile non riconoscere la coerenza del suo lavoro, il suo emergere come un corpo di opere rilevanti e significative. Sono tuttavia architetture reticenti. La loro misura e compostezza non rivelano, infatti, a prima vista, la complessità e ricchezza dei progetti, le discontinuità, la frammentazione e le contraddizioni, riflesso di una sua particolare attenzione ai diversi aspetti del reale che solo un'appropriata archeologia del progetto, come suggerito da Gregotti, sarebbe in grado di restituirci.

L'Europa odierna è molto diversa da quella di qualche decennio fa. Una penisola, secondo la sua definizione geografica, segnata da una profonda crisi, e non solo economica. Essa stessa periferia, rispetto ai nuovi equilibri mondiali, sta producendo al suo interno nuove periferie. Portogallo, Italia (o Irlanda), Grecia, Spagna sono oggi ritornati a ricoprire il ruolo di indesiderate periferie. Tuttavia, ancora una volta, è a queste aree marginali, o ai margini, che forse vale la pena guardare.

L'architettura di Siza, per qualche decennio simbolo della rinascita del Portogallo, acquista oggi, in Europa, un significato diverso. Essa suggerisce un atteggiamento, offre una lezione di metodo, un modo di guardare alla realtà che ci circonda. Ci impone di non sfuggire alle nostre responsabilità, di accettare la nostra storia personale, collocarci in un punto specifico, e nello stesso tempo essere parte della storia dei luoghi e soprattutto parte dei contraddittori processi di trasformazione, offrire loro, ancora una volta, una diversa idea di futuro.



To come that summer to meet him,  
so I want to see him in Pisto





Nelle pagine precedenti:  
 esposizione *Porto Poetic*,  
 Triennale di Milano,  
 12 settembre - 27 ottobre 2013,  
 a cura di Roberto Cremascoli.  
 Progetto di allestimento: COR  
 Arquitectos - Cremascoli,  
 Okumura, Rodrigues.  
 Fotografia di Rita Burmester.

In basso: *La Repubblica*,  
 13 settembre 2013.

**la Repubblica**  
 VENERDÌ 13 SETTEMBRE 2013  
 MILANO

**CULTURA**

PER SAPERNE DI PIÙ  
 www.ilmuseo.org

**XVII**

Fino al 27 ottobre "Porto Poetic", la mostra su tradizione e innovazione lusitane



**SIZA**  
 Alvaro Siza, nato nel 1933. Tra le sue opere, le terme di Vialago (accanto)





**SOUTO DE MOURA**  
 Eduardo Souto de Moura, 61 anni. Souto, tra l'altro, lo stadio di Braga

# Maestri portoghesi in Triennale

## "Noi, leggeri grazie alla luce"

### Siza e Souto de Moura: "Il sole addolcisce i volumi"

**CHIARA GATTI**

UNA gigantesca prua bianca di calcocemento fende l'aria come una lama nel progetto del Museo Mimnesis, in Corea del Sud, il palazzo della Fondazione Iberê Casagiro a Porto Alegre, in Brasile, sembra un cubo di carta rimpiauto a origami. Lo stadio di Braga, in Portogallo, ha una vela lunghissima di cavi d'acciaio sospesi sul campo e un lato incastonato nella roccia della collina accanto. Tutte le soluzioni dell'architettura contemporanea di origine portoghese hanno in comune di essere solide e leggere allo stesso tempo. «Merito della luce, che ha sempre il potere di addolcire i volumi», spiegano Alvaro Siza ed Eduardo Souto de Moura, i due grandi architetti della Scuola di Oporto, che ieri, in Triennale, hanno inaugurato da protagonisti la mostra curata da Roberto Cremascoli e dedicata alla tradizione progettuale del loro Paese, che durerà fino al 27 ottobre.

«La luce in Portogallo — raccontano — ha due nature differenti. Calda, marittima, esotica al sud. Atlantica, piena di vento e nebbia al nord. Per questo abbiamo imparato tutti a rileggere la tradizione araba degli archi e dei porticati, e allo stesso tempo a fendere gli spazi dove è necessario catturare il sole che non c'è. Lo si vede negli edifici aligdi che, sulla costa, spingono le vetrate sul mare come periscopi. E persino nelle stazioni del metro che Souto de Moura ha disegnato per Porto, temperate di allucinanti. Così si comprendono decine di progetti, corredati di modelli e oltre 500

**"I nuovi grattacieli di Milano? È poco comprensibile questo cambio di scala che la trasforma in una città americana"**

scatti di fotografi, da Basilio a Fernando Guerra a Mimmo Iodice, che hanno catturato tagli, spigoli e prospettive.

Sotto il titolo, quasi da romanzo di formazione, «Porto Poetic», ecco una mostra di architettura che è anche la storia poetica, appunto, di un luogo ai confini dell'Europa, diventato, con l'esperienza di Porto, rifinito nell'architettura internazionale. Tanto che Siza e Souto de Moura hanno conquistato — il primo nel 1992, il secondo nel 2011 — il Premio Pritzker, il corrispettivo del Nobel in architettura (in Ita-

lia lo hanno ricevuto Rossi e Piano negli anni Novanta), Colpisce che entrambi, con una modestia lontana dai colleghi archistar, dichiarino un debito con la lezione italiana. Il razionalismo, Scarpa, Gregotti, ma anche Muzio e Piacentini, di cui Siza confessa di possedere alcuni disegni recuperati nei cantieri della vecchia Porto, dove proprio Muzio fu chiamato negli anni Trenta come urbanista. Un debito che oggi onorano insieme, lavorando in coppia nella metropoli di Napoli: «Sono otto anni che guardiamo un buco dall'alto — commenta Souto de Moura ironico — ma è bello sapere che il nostro lavoro sovrerà in mezzo a rovine romane e angiolesse».

Su Milano è meno ottimista: «Non capisco questo cambio di scala che mira a trasformarla in una città americana. Non sono ostile ai grattacieli, ma devono essere messi nei punti giusti, nel progetto armonico di un quartiere, un downtown, altrimenti si rischia solo di diventare ridicolo».

REPORTAGE DI CHIARA GATTI



In alto: Inaugurazione dell'esposizione *Porto Poetic*, 12 settembre 2013. In basso: Inaugurazione dell'esposizione, dibattito da sinistra: Giovanna Borasi, Francesco Dal Co, Eduardo Souto de Moura, Álvaro Siza, Vittorio Gregotti, Pierluigi Nicolini. Fotografie di Fabrizio Marchesi.



Magnifico Rettore  
Preside Ilaria Valente  
Commissione di Laurea  
Professor Remo Dorigati  
Professori, Studenti, Signore e Signori

Qualche anno fa passeggiavo per le vie di Kreuzberg in compagnia di un architetto di Berlino.

Dietro alla lunga sequenza delle facciate austere, segnata a spazi regolari dall'esplosione degli angoli, ho visto una gru e un gruppo di persone che lavoravano un volume – emergente dalla massa compatta di un isolato.

“Qualcuno sta copiando l'angolo di Bonjour Tristesse” – ho commentato.

Il mio amico si è messo a ridere e mi ha detto che se c'era qualcuno che aveva copiato, quello ero stato io.

Si stava demolendo un vecchio edificio.

Mi rimase il dubbio: avevo già visto o no, quella singolare parete curva?

Sempre di più mi convinco di averla vista, era molto vicina a Schlesisches Tor e mi rendo conto che forse è rimasta impressa nel mio subconscio, riferimento ignorato e latente.

In attesa.

La capacità di apprendimento di un architetto – apprendimento mai concluso – è basata sulla capacità di vedere, registrando e forse comprendendo.

Questo materiale di progetto è infinito, al punto di non essere possibile – e a volte neanche desiderabile – renderlo totalmente consapevole.

Tuttavia non si perde.

È questo bagaglio in continua crescita di immagini, temi, idee e risposte che permette, almeno credo, di creare – innovando. L'apparente invenzione o intuizione. O come la si voglia definire.

Questo materiale che possediamo e che anche ci possiede reagisce, a spazi, a qualche stimolo – rivelando allora

un ignorato sapere fluttuante, libero da preconcetti, e che inaspettatamente sovviene, risvegliato dai nostri dubbi e tentativi (“Io non cerco – trovo” – diceva Picasso).

È il filo della matassa che dipaniamo, nel seguire un destino; matassa che resiste agli incidenti, intralci, dubbi o incertezze. Le successive difficoltà che riguardano qualunque progetto.

Nel piano di studi del Bauhaus non esisteva la disciplina di “Storia” e nel “Plan Voisin” svaniva Parigi a eccezione di qualche monumento isolato. Tutto sarebbe stato nuovo: Uomini e Città.

Ma velocemente altri e gli stessi protagonisti sentirono la necessità delle dense, vicine o secolari presenze nella Città. Sentirono il vuoto della tabula rasa e l’incalzare della Memoria.

Parlo dell’appoggio inestimabile di un percorso di continuità essenziale, motore e spiegazione – anche – di quello che è nuovo, risposta, tra tante, alle trasformazioni della Terra e degli Uomini. Qualcosa in grado di assimilare quello che sorge, dapprima sconosciuto. Qualcosa di più solido di ciò che sostiene il rapido consumo degli ismi,

loro stessi frammenti emergenti di questa continuità, anche se modificanti.

Questa necessità, sentita collettivamente, spiega, in parte, l’odierno impegno nella difesa del patrimonio, costruito o no, e nel registrare o mostrare i successivi strati nascosti sotto il suolo che calpestiamo.

È questo un proposito universalmente dichiarato, con tanta forza che tende ad omettere, alcune volte, che il patrimonio non è un’insieme chiuso – e che ogni giorno, consapevolmente o no, si crea patrimonio.

In una maniera quasi sempre diversa, la presenza e l’influenza del passato attraversa secoli di trasformazione e salti tecnologici. Ma seguendo lo stesso ritmo con cui si demoliva e si sostituiva, alcuni costruttori misuravano e disegnavano rovine affioranti, o dissotterrate, oppure costruivano su antiche fondazioni, in successione, rispondendo a nuove necessità e

*Discorso Letio Magistralis di Álvaro Siza. Laurea honoris causa al Politecnico di Milano, 2013.*

desideri. Questo movimento di distruzione – costruzione non è oggi predominante, particolarmente e ovviamente in Italia, escludendo il passato prossimo - Futurista.

Per questo e altre ragioni (come il fenomeno dell'esaurimento o della rarefazione della necessità di costruire a cui assistiamo), l'esercizio della professione dell'architetto comincia a dirigersi soprattutto verso progetti di recupero. Specialmente in Europa, enorme deposito di patrimonio storico.

Trattandosi di un lavoro di grande rigore e responsabilità, di apprendimento della coerenza costruttiva, non potrà soddisfare appieno il desiderio e la necessità di ottenere risposte alla continua evoluzione presente in tutti i campi, al peso delle grandi e universali trasformazioni contemporanee. Ai percorsi, che successivamente si aprono e si percorrono, sotto l'effetto della globalizzazione e dall'intenso intreccio tra culture.

In questo contesto, l'architetto è chiamato a rispondere in luoghi diversi dove non esiste ancora una saturazione di edifici specifici, mentre, nel suo quotidiano, lavora soprattutto alla riabilitazione di strutture e contribuisce a una loro articolazione con le vestigia del passato, che successivamente emergono.

Un nuovo museo in Oriente e un progetto di recupero in Portogallo?

Dinanzi a questa dicotomia, è depauperante e limitativa la tendenza a cui oggi si assiste, quella di trovare soluzioni attraverso la specializzazione in nome di una supposta efficienza.

Questa tendenza non è nuova, ma adesso incalza, estendendosi ad altri campi e proponendo come pratiche autonome e diverse l'architettura degli interni e quella degli esterni, il disegno degli spazi che la delimitano – la strada, la piazza, il giardino – il disegno delle facciate, il paesaggismo, l'architettura sostenibile ... e non so cos'altro.

Adolf Loos si rivolterebbe nella tomba, lui, per il quale

una finestra e la sua distribuzione, non si spiega esclusivamente né per l'aspetto esterno né per le esigenze dell'interno, ma bensì per la ricerca simultanea e senza confini. Come in tutto nell'architettura.

Ritengo che la qualità di un progetto, qualunque sia la sua dimensione, si ottenga attraverso il lavoro interdisciplinare, per la capacità di dialogo e di coordinamento, e non per una scontata conoscenza universale dell'architetto, in merito a questa o a quella prestazione. È indispensabile che l'architetto specialista non sia specializzato; lui che è responsabile della visione globale e delle relazioni che l'architettura esige. La tendenza opposta si manifesta, nonostante tutto, nelle riforme degli studi. Si addensano le frontiere, si minimizzano le relazioni tra architettura, scultura, cinema, musica, poesia....

Non sarà questa la risposta indicata alla diversità e complessità delle competenze a cui è connesso l'architetto.

Persino il tema del recupero, in non poche scuole, comincia ad essere considerato pratica autonoma.

In un certo senso, visto che ho parlato di poesia, l'architetto che lavora su questo tema, avverte la stessa sensazione, ritengo, dello scrittore-traduttore di una poesia (traduttore – traditore si dice spesso).

Il traduttore aspirerà a restituire un'atmosfera, una musicalità e senza dubbio a rendere limpido il significato di un poema. Per evitare la tentazione del proprio segno.

Ma non sempre tutto è chiaro, talvolta la bellezza deriva esattamente dall'ambiguità. Ogni parola, in sé e per il peso che la storia e gli intrecci gli attribuiscono – cesellata dal tempo e dalle contaminazioni – ha in sé una specie di disponibilità, una complessa e quasi docile apertura, una componente vaga e comunicabile, fino ad assumere più di quello che sarebbe ovvio competergli o attribuirgli.

Esiste la consapevolezza di una insufficiente competenza e la necessità di una complementare liberazione, in letteratura come in architettura.

Questa consapevolezza si trasmette a qualsiasi tipo di

lavoro. La storia resta latente così come la sua sdruciolevole interpretazione, la memoria delle rovine romane e di quello che da loro rinasce, ma anche più recentemente quella delle rovine premature di Detroit. Costantemente si rivela l'instabilità di un'idea che in un istante si considera solida.

Il dubbio sarà un' incontornabile base di supporto del progetto e condizione del progettista. Materiale di progetto, da aggiungere all' informazione in costante sviluppo.

La molteplicità di riferimenti che contribuiscono al nostro lavoro – che lo sostengono – esige assimilazione fino a divenire: io – stesso e non calcolata soluzione.

Quello che esiste dentro ciascuno di noi, in definitiva, quello che è già parte di noi, ha ali di fuoco, onde di mare – e terra ferma sugli imprevisti e gallerie da liberare, al soffio del desiderio.

Esiste un coro, che affiora nelle piazze, nelle strade, nelle favelas e nelle università, da ascoltare con la curiosità di un bambino e la nostalgia di un anziano. Questo coro, che irrompe anche sul foglio di carta bianca e nello schermo del computer, è il segnale della presenza di una nuova generazione ed è la promessa di uscita da una crisi troppo invocata e tardamente rifiutata.

Magnifico Rettore, Preside

La relazione culturale tra i nostri due Paesi è secolare, anche per quello che riguarda l'architettura.

Sono stati molti gli architetti italiani in Portogallo e molti i portoghesi che hanno costruito città su strati di fondazione romana e a vivere – tra altri viaggi di lunga durata – l'inevitabile viaggio a Roma. Questi e altri intrecci condivisi sono incisi nel territorio portoghese.

Riferendomi al nostro tempo e in particolare a Milano e a me stesso, ricordo l'invito di questo Istituto, attraverso il professor Emilio Battisti, per esporre insieme a Nuno Portas e Alexandre Alves Costa, il lavoro sull'abitazione sociale

sviluppato immediatamente dopo la Rivoluzione Portoghese dell'Aprile del 74.

Siamo stati ricevuti nelle Università da nord a sud d'Italia, da Torino a Palermo.

È iniziata così la convivenza con grandi amici, convivenza che persiste o che ricordo con nostalgia.

Ma, ben prima, Vittorio Gregotti visitò Porto e le mie poche e sconosciute opere di allora e scrisse il bellissimo testo pubblicato in Controspazio, nel settembre del 1972.

Forse senza questi e altri incontri, semplicemente, non sarei conosciuto in Italia, e non solo in Italia.

E' possibile che avrei continuato a muovermi – conosco la mia indole – tra Matosinhos, Porto e poco più.

Una vita più calma.

Ma non è quella che è giusto vivere.

Mi emoziona l'onore che mi è oggi concesso, onore di cui non mi considero meritevole. Sento allo stesso tempo orgoglio e umiltà, la consapevolezza del caso – o no – e delle circostanze di incontri che avrebbero potuto non accadere.

La mia profonda gratitudine.

Álvaro Siza

Ottobre, 2013

# LE BIENNALI

1976 - 2016



# Leoni D'Oro

Roberto Cremascoli

Dal 1976 con Europa America la presenza di Álvaro Siza alla Biennale di Venezia è stata costante nel corso delle varie edizioni. Viene insignito per due volte del Leone d'Oro: nel 2002 con l'opera del museo della Fondazione Iberê Camargo a Porto Alegre in Brasile e Leone d'Oro alla carriera nel 2012, anno in cui viene inaugurato il suo padiglione nel Giardino delle Vergini all'Arsenale.

Il padiglione Percorso realizzato da Álvaro Siza per la 13<sup>a</sup> Biennale di Architettura 2012 (Common Ground, direzione generale di David Chipperfield) ha resistito al tempo: ha conosciuto la 14<sup>a</sup> Biennale di Architettura 2014 (Fundamentals, direzione generale di Rem Koolhaas) e si è ripresentato alla 15<sup>a</sup> Biennale di Architettura 2016 (Reporting from the front, direzione generale di Alejandro Aravena). Integrato nel Giardino delle Vergini disegnato da Piet Oudolf per l'edizione 2010 della Biennale sulla riva dell'Arsenale, in compagnia della seconda installazione Windows di Eduardo Souto de Moura (smontato successivamente alla 13<sup>a</sup> Biennale), Percorso di



Álvaro Siza è stato pensato, soprattutto per la scelta provvisoria dei materiali con i quali è stato costruito, come intervento effimero e temporario. Per volere di David Chipperfield ha attraversato tre edizioni di Biennale. I setti di colore rosso cangiante a seconda della luce e delle ore di una giornata sono un tributo a Luis Barragan e a Fernando Távora. Sono anche un richiamo al tessuto urbano intricato e complesso del labirinto veneziano. La successione dei patii nei quali gli alberi sono i protagonisti, crea lo scenario fatto a misura d'uomo in cui l'architettura dà forma ad un luogo. Il miglior architetto è il tempo dice Álvaro Siza, come dire che si prende cura degli spazi e delle persone, anime degli spazi.

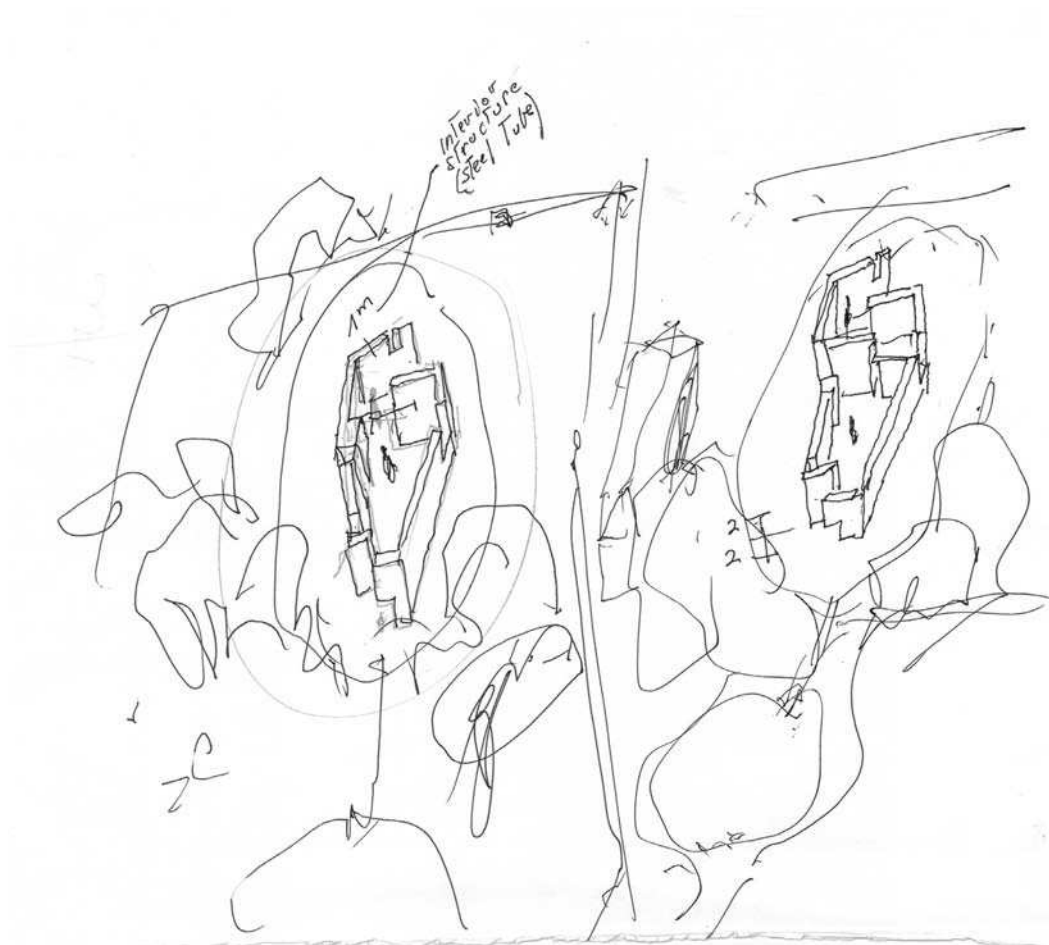
Percorso è divenuto parte integrante del Giardino delle Vergini, con la volontà di sopravvivere ancora a diverse biennali.

Nel 2014 il museo MART di Rovereto ha organizzato l'ultima grande esposizione monografica su Siza, *Álvaro Siza, Inside The Human Being*. Nel 2016 Álvaro Siza ha rappresentato per la prima volta il suo paese alla biennale di architettura come unico architetto presente nel padiglione nazionale interamente dedicato lui. *Neighbourhood, Where Alvaro Meets Aldo*, describe il ritorno di Álvaro Siza a quattro quartieri da lui progettati negli anni ottanta del secolo scorso: Venezia (Campo di Marte), Berlino (Schlesisches Tor), L'Aja (Schilderswijk West), Porto (Bouça). Durante il periodo tra gennaio e marzo del 2016, Siza è tornato nei luoghi, nelle case, negli appartamenti. Ha parlato con i residenti di allora e con i nuovi venuti. Ha ascoltato, ha dialogato, ha compreso, ha condiviso. Ancora una volta si è rimesso in discussione, si è reso disponibile. Um medico di campagna, un'assistente sociale.

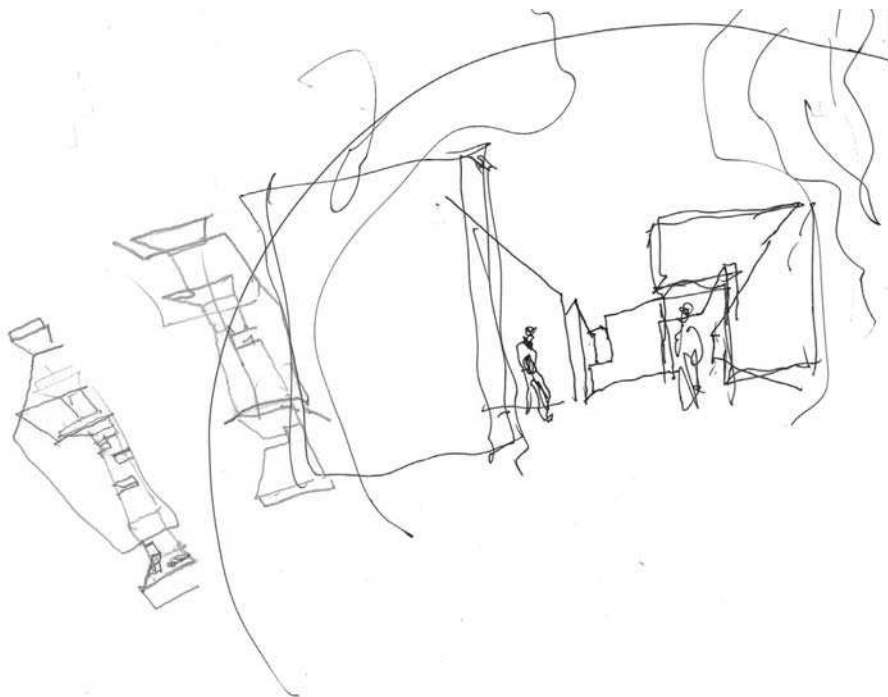
L'architettura per dare forma ad un luogo, il luogo per far vivere meglio le persone.



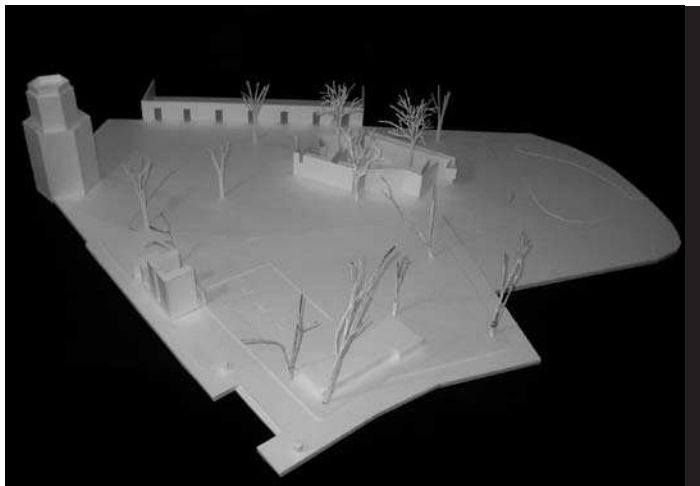
In alto: Álvaro Siza a l'Aja, Paesi Bassi. *Neighbourhood, Where Alvaro Meets Aldo*, Padiglione del Portogallo, XV Biennale di Architettura Venezia 2016, a cura di Nuno Grande e Roberto Cremascoli. In basso: Álvaro Siza a Berlino, Germania. *Neighbourhood, Where Alvaro Meets Aldo*, XV Biennale di Architettura Venezia 2016, idem. Fotografia di Nicolò Galeazzi, 2016.



Schizzi: padiglione *Percorso*  
nel Giardino delle Vergini.



Plastico: padiglione *Percorso* nel Giardino delle Vergini in alto e in basso a sinistra il padiglione *Windows* di Eduardo Souto de Moura.



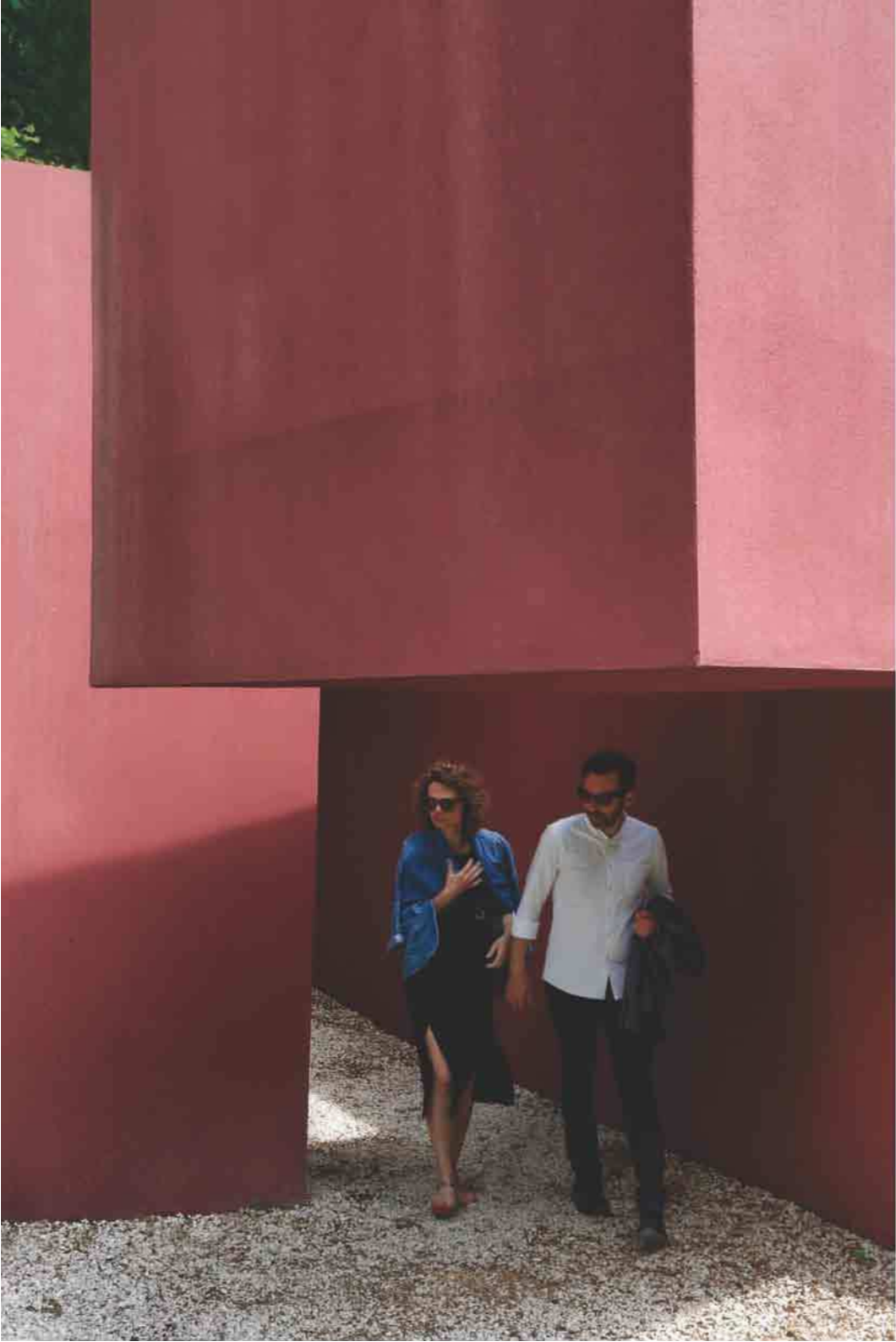
In basso e nelle pagine seguenti:  
*Percurso*. Fotografie di Nicolò  
Galeazzi, 2016.









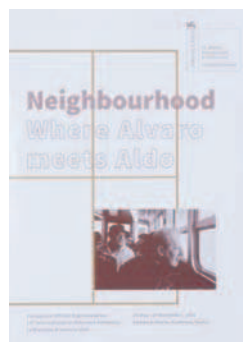


# Incontri Veneziani

Alberto Ferlenga

L'architettura contemporanea in Italia e in Portogallo ha avuto vari momenti di confronto a partire soprattutto dalla fine della dittatura portoghese, nel 1974, e dalle esperienze di housing sociale (brigate Saal) di poco successive che hanno formato una nuova generazione di architetti. Con la caduta del regime creato da Salazar non erano solo gli architetti o gli studenti a potersi frequentare liberamente e scambiare idee e progetti ma erano due culture e due paesi che potevano finalmente riscoprirsi, verificando di quanti intrecci fossero fatte le loro rispettive storie ma anche quante necessità comuni avessero le loro città e il loro territorio.

Se si disegnasse una mappa delle migrazioni, stabili o temporanee che hanno reso il bacino del Mediterraneo, almeno dal punto di vista dell'Architettura, una patria comune, si dovrebbero registrare anche i viaggi degli architetti, i percorsi dei libri, la fortuna dei progetti, e spesso i trasferimenti di tipologie edilizie (chiese, monumenti) o di altri materiali (pietre, marmi). E sono stati dei viaggi, inevitabilmente, anche ad avvicinare i percorsi di Aldo Rossi e di Álvaro Siza.



Alberto Ferlenga, *Incontri Veneziani*, in catalogo dell'esposizione *Neighbourhood, Where Alvaro Meets Aldo*. Padiglione Portoghese XV Biennale di Architettura Venezia 2016.

Viaggi di studenti portoghesi che avevano studiato in Italia, viaggi di giovani architetti italiani in visita alla Rivoluzione dei Garofani, traduzioni di libri (L'architettura della città di Rossi), o presentazioni di riviste (Casabella, Lotus, per Siza), reciproche scoperte del territorio dal vero o tramite pubblicazioni (l'Inquerito, ricerca sull'architettura popolare portoghese a cui lavora tra gli altri anche Fernando Távora), incontri internazionali in Spagna o in Sud-America.

L'approccio dei due architetti al loro comune mestiere è diverso. Per usare una catalogazione "rossiana" si può definire più artistico quello di Siza, più letterario quello di Rossi. Diversi sono anche i riferimenti e il rapporto con la modernità in architettura: più convinto quello di Siza, più distaccato quello di Rossi, ma indubbiamente comune è la loro capacità di "fecondare" luoghi a partire dai loro progetti, di far scaturire dall'ordinario un valore impreveduto o di tornare a far esprimere ciò che è straordinario fuori dalle letture convenzionali (Nella Quinta de Malagueira a Evora per Siza o nel Teatro del Mondo a Venezia per Rossi) e di stupire con opere personali, locali e universali al tempo stesso.

Álvaro Siza ha conosciuto l'Italia a partire dal sud e al sud ha lasciato alcune delle sue realizzazioni più belle: negli anni '80 in Sicilia con Roberto Collovà, a Salemi e, più recentemente, con Eduardo Souto de Moura - che è stato un importante tramite tra Rossi e Siza - a Napoli. Aldo Rossi non ha mai realizzato la lunga residenza popolare che aveva battezzato "o bacalhau", progettata nel 1976 insieme a José da Nobrega e José Charters che erano stati suoi allievi a Milano e destinata alla città operaia di Setúbal. Entrambi hanno trovato a Venezia un terreno comune nelle semplici case della Giudecca in cui la fortuna del "portare a termine" si è invertita a favore di Rossi. Venezia si presta a incontri più o meno clandestini e quello della Giudecca rimane per noi come l'incontro tra due fondamentali anime dell'architettura contemporanea. A vantaggio di chi crede che l'architettura non debba produrre esclusivamente oggetti e usi ma anche idee, emozioni, luoghi.

Pagina seguente: Álvaro Siza a Campo di Marte a Giudecca, durante le riprese per *Neighbourhood, Where Alvaro Meets Aldo*, Padiglione del Portogallo, XV Biennale di Architettura Venezia 2016. Fotografia di Nicolò Galeazzi, Venezia, 2016.





In alto: Álvaro Siza a Campo di Marte a Giudecca, durante le riprese per *Neighbourhood, Where Alvaro Meets Aldo*, Padiglione del Portogallo, XV Biennale di Architettura Venezia 2016 a cura di Nuno Grande e Roberto Cremascoli. In basso: Campo di Marte, Giudecca, 25 maggio 2016. Inaugurazione di *Neighbourhood, Where Alvaro Meets Aldo*. Fotografie di Nicolò Galeazzi, 2016.



In alto: La “Tavolata” a Campo di Marte, Giudecca, 25 maggio 2016. Inaugurazione di *Neighbourhood, Where Alvaro Meets Aldo*.  
In basso: Padiglione del Portogallo, XV Biennale di Architettura Venezia 2016 .  
Fotografie di Nicolò Galeazzi, 2016.

*Neighbourhood, Where Alvaro Meets Aldo*, padiglione del Portogallo, XV Biennale di Architettura Venezia 2016 a cura di Nuno Grande e Roberto Cremascoli. Esposizione all'interno dell'edificio in costruzione di Álvaro Siza a Campo di Marte. Progetto di allestimento: COR Arquitectos - Cremascoli, Okumura, Rodrigues & Nuno Grande. Fotografia di Nicolò Galeazzi, 2016.



Where Alvaro  
meets Aldo

CHI NE HA BASTO  
RECUPERO ASC

OPINIONI  
SOLUZIONI  
SMAGGI  
CORTI

Where A  
meets A

Small text block on the right wall, likely a descriptive panel for the exhibit.





*Quale sia lo stato delle cose, la condizione della salute umana, spirituale e culturale, l'ha detto la poesia. Eliot, Valéry, Montale, Rebora hanno dato senso alla condizione dell'uomo. Penso a Rike, a Celan, a Machado. Con difficoltà nel magma del secolo, quel che poteva la poesia l'ha fatto. Ha perseguito il sogno, continuamente deluso e continuamente ripreso, di un mondo meno ingiusto e perverso. Un mondo che, magari, potesse farci sperare in un uomo che si appartenga e non sia alieno a se stesso, quale invece rischierebbe di essere se la poesia cadesse in disgrazia. Chiediamoci, allora, non cosa ha fatto la poesia ma cosa sarebbe il mondo senza di essa.*

*M. Luzi*

Trovare nella profondità la luce, riportarla in superficie e fare i conti con l'ombra, con una sapienza antica di tanti secoli di storia avvenuta e a venire. Se l'uomo per Pico della Mirandola era il divino camaleonte, allora Siza è divino senza essere necessariamente camaleonte, è divino architetto e per lui è ancora valido l'ordito delle antiche virtù cardinali, insieme alla trama di un senso di responsabilità persino troppo umano e di una frugalità spartana che gioca a nascondino con un'irresistibile tenera curiosità, con lo spirito di avventura e con la proverbiale nostalgia portoghese. Ragioni per partire se ne trovano nel mare e nei suoi occhi misteriosi, imperscrutabili come il segreto di una distanza che unisce e separa nello stesso tempo e presuppone il viaggio da intraprendere, con quella speciale disposizione che si appresta ad accogliere e ricomporre la bellezza in un nuovo ordine e in ogni dove.

Inside the human being prova a raccontare la complessità dell'uomo Siza che è molte cose oltreché architetto e queste molte cose, intense e lievi, Siza non ha potuto fare altro che trasferirle nel suo gesto creatore e costruttore. La



Cristiana Collu, introduzione al catalogo dell'esposizione *Álvaro Siza, Inside The Human Being*, a cura di Roberto Cremascoli, Museo MART di Rovereto, 3 luglio 2014 – 8 febbraio 2015.

mostra prova a delinearne una sorta di antropologia con un comune denominatore, un uomo, l'uomo, il primo fatto di terra, abitato da molte istanze e con qualche amicizia celeste. E su Adamo, il terrestre etimologicamente, tradotto in latino con humus, su quest'uomo che è dall'humus, dalla terra, che è di terra e che è humus per la terra, su questo uomo umile, per la stessa radice, Siza edifica una filosofia e un'architettura che racconta questa appartenenza e concilia istanze primigenie, come quella di abitare la terra con quel po' di poesia che attinge la forza dal desiderio di conoscere e di prendersi la responsabilità di lasciare una traccia che renda visibile il sogno e ne faccia partecipi gli altri. Si tratta dunque di rispondere alla stessa domanda del poeta.

Cristiana Collu

Pagina seguente: progetto di allestimento (COR Arquitectos - Cremascoli, Okumura, Rodrigues). Fotografia di FG+SG - Fernando Guerra. Chiusura dell'esposizione *Álvaro Siza, Inside The Human Being*, 9 febbraio 2014 con totale numero visitatori di 62 290.





## Nota Biografica

Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira nasce nel 1933 a Matosinhos, nei pressi di Porto, Portogallo. Studia Architettura alla Scuola di Belle Arti di Porto dal 1949 al 1955. Tra il 1955 e il 1958 inizia la sua attività di architetto, collaborando con Fernando Távora, per poi aprire il suo studio professionale a Porto, città in cui attualmente vive e lavora. Tra il 1966 e il 1969 insegna nella Facoltà di Architettura dell'Università di Porto e nel 1976 viene nominato cattedratico nella disciplina di Costruzione. Termina l'attività accademica nel 2003.

È stato *visiting professor* all'École Polytechnique di Losanna, all'Università di Pennsylvania, all'Università di Los Andes di Bogotá, alla Graduate School of Design dell'Università di Harvard e all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Ha tenuto seminari e conferenze in Portogallo, Spagna, Italia, Germania, Francia, Norvegia, Olanda, Svizzera, Austria, Inghilterra, Colombia, Argentina, Brasile, Giappone, Canada, Stati Uniti, Romania e Grecia.

Fotografia di Nicolò Galeazzi,  
2016.

Álvaro Siza ha realizzato in Portogallo molte prestigiose opere, tra le quali figurano: il Ristorante e Casa del Tè e la Piscina de Marés a Leça da Palmeira; il quartiere popolare Quinta da Malagueira a Évora; la Scuola Superiore di Educazione a Setúbal; La Facoltà di Architettura a Porto; la Biblioteca del Campus Universitario di Aveiro; Il Museo della Fondazione Serralves a Porto; la Chiesa di Santa Maria a Marco de Canaveses; il Padiglione Portoghese dell'Expo di Lisbona '98; il complesso abitazionale e di uffici "Terraços de Bragança" a Lisbona; il Piano di Ricostruzione del Chiado a Lisbona, che include i palazzi Castro e Melo, Grandella, i Grandi Magazzini del Chiado, e la Stazione della Metropolitana Chiado.

Suoi sono una serie di interventi di ricostruzione nei quartieri di Berlino (Kreuzberg), dell'Aja (Schilderswijk), di Maastricht (Cèramique Terrein); ha firmato il progetto del Centro Meteorologico della Villa Olimpica di Barcellona, del Centro Galiego di Arte Contemporanea de Galizia e della Facoltà di Scienze dell'Informazione, a Santiago di Compostela, del Rettorato dell'Università di Alicante, del palazzo Zaida (uffici, negozi e residenze) a Granada, del complesso sportivo Cornellà de Llobregat, a Barcellona, dell'Edificio BBK, a Bilbao. Inoltre ha progettato l'Edificio Vitra a Weil am Rhein in Germania, i Laboratori Novartis a Basilea e attualmente è in costruzione il progetto della Chiesa di Saint-Jacques-de-la-Lande a La Morinais, Rennes in Francia (con Jean Pierre Pranlas-Descours).

Altri progetti di riferimento sono il Centro Culturale e l'auditorium della Fondazione Iberè Camargo a Porto Alegre in Brasile, il Centro del Distretto Municipale Meridionale a Rosario, Argentina, gli appartamenti del Piano di Recupero di "Cidade Velha", Capo Verde. In oriente ha progettato in Corea del Sud, Cina e Giappone: Museo Mimesis a Paju Book City e Padiglione Multifunzionale ad Anyang in Corea del Sud (con Carlos Castanheira e Jun Sung Kim), Sede dell'Industria Chimica Shihlien a Jiangsu in Cina (con Carlos Castanheira).

In Italia Siza ha progettato diversi interventi nel centro

storico di Salemi, tra cui la Ricostruzione della Chiesa Madre (con Roberto Collovà), gli spazi produttivi per Dimensione Fuoco a San Donà di Piave, il Palazzo dello Sport di Palermo (con Roberto Collovà e Cecil Balmond/Ove Arup), l'intervento di Villa Colonnese, a Vicenza, la stazione "Municipio" della linea 1 della metropolitana di Napoli (con Eduardo Souto de Moura e Studio DAZ), i cui lavori sono attualmente in corso, e il restauro del palazzo Donnaregina di Napoli, che oggi è il Museo d'Arte contemporanea DonnaREGina (MADRE. con Studio DAZ). Attualmente è in costruzione un intervento residenziale nel centro storico di Gallarate (con COR Arquitectos) e ha elaborato il progetto preliminare per la nuova riqualificazione urbana di Corso Sempione a Milano (con COR Arquitectos).

Il suo lavoro è stato presentato in tutto il mondo: in Italia, in particolare, nel 1979 al Padiglione d'Arte Contemporanea (PAC) di Milano, nel 1995 a San Marino, nel 1999 alla Basilica Palladiana di Vicenza, nel 2000 al Palazzo Ducale di Venezia, alla Triennale di Milano nel 2004 e nel 2013, al MART di Rovereto nel 2014 e alle Biennali di architettura a Venezia (nel 2016 il Padiglione Portoghese è interamente dedicato al suo lavoro).

Invitato a partecipare a concorsi internazionali, ha vinto quelli per lo Schlesisches Tor, Kreuzberg a Berlino (costruito), per il Recupero del Campo di Marte alla Giudecca a Venezia (1985 – in parte costruito) e per la Ristrutturazione del Casino e del Café Winkler a Salisburgo (1986). Ha vinto i concorsi per il Centro Cultural La Defensa a Madrid (con José Paulo dos Santos, 1988/1989), per la sala Pietà Rondanini, castello Sforzesco a Milano (1999) e per il Piano Recoletos-Prado a Madrid (con Juan Miguel Hernandez Leon e Carlos Riaño, 2002). Ha partecipato ai concorsi per l'Expo '92 di Siviglia (con Eduardo Souto de Moura e Adalberto Dias, 1986), per "Un Progetto per Siena" (con José Paulo dos Santos, 1988), per la Bibliothèque de France a Parigi (1989-1990), per il Museo di Helsinki (con Eduardo Souto de Moura, 1993), per il J. Paul Getty Museum di Malibu (con Peter Testa, 1993), per il

Centro Islamico a Lisbona (1994), per l'Ospedale di Toledo (con lo studio Sánchez-Horneros, 2003) e per la Città del Flamenco a Jerez de la Frontera, in Spagna (con Juan Miguel Hernandez Leon, 2003). Più recentemente ha vinto i concorsi per il nuovo atrio dell'Alhambra a Granada, e per il Parco delle Cave a Lecce (2010). Nel 1982 la Sezione Portoghese dell'Associazione Internazionale di Critici d'Arte gli attribuisce il Premio di Architettura dell'Anno. Nel 1987 riceve un premio di architettura dell'Associazione degli Architetti Portoghesi. Nel 1988 il premio Mies van Der Rohe e la medaglia d'oro della Fondazione Alvar Aalto. Nel 1992 ha ricevuto il Premio Pritzker. Nel 1998 il Premio Imperiale del Giappone e nel 2000, la Fondazione Frate Sole, di Pavia gli ha attribuito il Premio Internazionale di Architettura Sacra. Tra i più recenti, il Leone d'Oro nel 2002, la "Royal Golden Medal for Architecture" del Royal Institute of British Architects (RIBA), ricevuta nel 2009 come premio alla carriera (50 anni) dalla Regina d'Inghilterra, e il Leone d'Oro alla carriera della Biennale di Venezia 2012.

Siza ha ricevuto la *laurea honoris causa* dell'Università di Valencia (1992), della Scuola Politecnica Federale di Losanna (1993), dell'Università di Palermo (1995), dell'Università Menendez Pelayo, Santander (1995), dell'Università Nazionale di Ingegneria di Lima, Perù (1995), dell'Università di Coimbra (1997), dell'Universidade Lusíada (1999), dell'Università Federale di Paraíba, João Pessoa, Brasile (2000), dell'Università "Federico II" di Napoli (2004), dell'Università di Architettura e Urbanistica di Bucarest "Ion Mincu", Romania (2005), dell'Università degli studi di Pavia - Facoltà di Ingegneria (2007), del Politecnico di Milano (2013), dell'Università di Granada (2014), dell'Università di Evora (2015).

È membro dell'American Academy of Arts and Science e *honorary fellow* del Royal Institute of British Architects, dell'AIA/American Institute of Architects, dell'Académie d'Architecture de France, dell'European Academy of Sciences and Arts, dell'Accademia Reale Svedese di Belle Arti e dell'Accademia Nazionale di San Luca.





Finito di stampare nel  
mese di ottobre 2016  
da LitografTodi per conto della  
Accademia Nazionale di San Luca, Roma.



ACCADEMIA  
NAZIONALE  
DI SAN LUCA



ISBN 978-88-97610-19-9



9 788897 610199