

**ARCAISMO  
ANONIMATO  
MODERNITÀ**

**TRE OPERE DI  
ALEXANDRE ALVES COSTA**

STEFANO TORNIERI



Il presente volume è pubblicato in modalità Open Access Gold, ossia il file della pubblicazione è liberamente scaricabile dalla piattaforma Anteferma Open Books.

Anteferma Open Books è la piattaforma per pubblicare volumi di ricerca, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto.

#### **ARCAISMO, ANONIMATO, MODERNITÀ**

Tre opere di Alexandre Alves Costa  
di \ by  
Stefano Tornieri  
ISBN 979-12-5953-094-3

**Il presente volume è tratto dalla tesi di Dottorato “Una sola moltitudine. Arcaismo, anonimato, modernità in Alexandre Alves Costa”, difesa il 18 marzo 2015 presso l’Università Iuav di Venezia. La tesi è stata supervisionata dal prof. Carlo Magnani (Università Iuav di Venezia), dal prof. Jorge Figueira (Università di Coimbra), con il contributo di Carlotta Torricelli.**

Progetto grafico e impaginazione: Stefano Tornieri

Editore \ Publisher  
Anteferma Edizioni Srl  
via Asolo 12, Conegliano, TV  
edizioni@anteferma.it

prima edizione \ first edition  
gennaio 2023

Copyright



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons  
Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale  
This book is published under a Creative Commons license  
Attribution - Non Commercial - Share Alike 4.0 International



# Premessa

Questo libro esplora il ruolo del progetto nella costruzione di un'idea di architettura che sappia affrontare due importanti ambiti di riflessione: l'architettura e la realtà territoriale su cui insiste e il rapporto tra i fattori che alimentano la composizione e le tecniche messe in atto nella definizione delle forme. In particolare il libro indaga come alcuni progetti siano in grado di riflettere su temi quali l'anonimato, il rapporto con l'antico e l'idea di modernità.

In questa direzione, si è voluto approfondire un'esperienza poco nota internazionalmente, ma di fondamentale importanza per la comprensione della modernità nell'architettura portoghese degli ultimi 60 anni. Si tratta del contributo teorico e pratico dell'architetto portoghese Alexandre Alves Costa che viene sviluppato attraverso l'analisi di tre opere di architettura: la casa Marques Guedes a Moledo do Minho, la casa per anziani di Baião e la riconversione di un antico pagliaio in centro studi archeologici a Idanha-A-Velha. La particolarità della figura di Alexandre Alves Costa risiede anche nel suo costante apporto teorico, mai slegato dalla pratica, che trova compimento in un'ampia produzione scritta, in cui vengono affrontate le più vaste e rilevanti questioni della modernità in architettura. Inoltre, Alves Costa è noto anche per il suo impegno politico, concretizzato ricoprendo un ruolo attivo in una delle più forti esperienze di progettazione partecipata dell'Europa degli anni '70 (SAAL, *Serviço de Apoio Ambulatorio Local*) e per la costante dedizione all'insegnamento in quanto professore di storia e progetto presso l'università FAUP di Porto.

La ricerca volge lo sguardo alla figura di un architetto la cui vastità e diversità di contributi rende complessa la comprensione delle opere e quindi l'individuazione di una possibile coerenza tra teoria e pratica.

Molte domande hanno motivato questo studio. Quali significati possono scaturire da un'architettura? Da quali presupposti teorici parte un progetto? Quale influenza reciproca esiste tra il design contemporaneo e la storia di un luogo? Domande che rimandano al punto di partenza dell'architettura, al suo momento fondativo. Interrogativi che riflettono la necessità di analizzare, attraverso lo studio della composizione architettonica, il ruolo dell'architettura nella costruzione di un'idea del mondo, di una posizione politica, di un'espressione artistica, di un approccio alla storia.

La struttura del libro riprende, per quanto possibile, l'impostazione e la conformazione del pensiero di Alexandre Alves Costa connotato dalla permanente oscillazione e dualità tra riflessione teorica e pratica progettuale. Si compone di due parti principali: la prima riguarda specificamente la descrizione e l'interpretazione dell'architettura; la seconda ha un carattere teorico-interpretativo.

- Voto di vastità, un problema interpretativo

In questa parte vengono accennate le tematiche che caratterizzano l'opera di Alves Costa in relazione alle vicende biografiche. Vengono inoltre descritte e illustrate brevemente le opere principali con lo scopo di valutare la consonanza del suo lavoro con i principi della modernità, mostrando allo stesso tempo, il carattere eterogeneo della sua opera costruita.

- Architettura

Si analizzano la casa Marques Guedes a Moledo do Minho, la casa per anziani di Baião e la riconversione di un antico pagliaio in centro studi per l'archeologia a Idanha- A-Velha. Dopo un'accurata descrizione delle opere attraverso il completo ridisegno dei manufatti e tramite la spiegazione delle parti costitutive attraverso i concetti di scala, collocazione

e insediamento, vengono enucleati i temi che sottendono la composizione di queste opere: l'arcaico e il tellurico, per spiegare uno specifico rapporto con il territorio; l'atto primario ed epifanico del progetto, per spiegare l'idea di origine dell'architettura; l'aspirazione all'anonimato come tecnica di composizione. In questa sezione interpretativa, ci si è avvalsi di strumenti quali il ridisegno e la realizzazione di modelli che illustrano le opere e il contesto in cui si sono collocate al momento del progetto, ovvero in un territorio non ancora alterato dagli interventi speculativi, in un momento sospeso, irripetibile, che ha la funzione di svelare le intenzioni più autentiche del progetto.

- **Conflitti**

Il Portogallo, analogamente ad altri paesi europei considerati "periferici", è stato teatro di confronto di alcune tematiche strettamente legate all'architettura che soltanto alcune importanti riflessioni teoriche hanno saputo sintetizzare in maniera radicale. La seconda parte è dedicata pertanto all'indagine attorno a tali influenze e al contributo teorico di Alexandre Alves Costa all'interno di quattro coppie antinomiche.

Tradizione/Modernità

In questa prima coppia oppositiva vengono delineate le posizioni e le vicende della Scuola di Porto nella complessa importazione del moderno da cui emerge la cosiddetta "terza via" elaborata in una prima fase da Fernando Tavora e maturata successivamente con l'opera di Alexandre Alves Costa.

Politica/Architettura

Vengono qui delineati i prodromi della Scuola di Porto, costituiti dall'irripetibile biennio del SAAL, in cui studenti, architetti, lavoratori e abitanti concertarono la costruzione di nuove parti di città. Viene quindi analizzato il contributo di Alexandre Alves Costa in quanto coordinatore del programma SAAL-nord e le influenze delle sue sintesi analitiche nella pratica progettuale.

### Regionalismo/Internazionalismo

In questo terzo binomio viene criticata la Scuola di Porto focalizzando l'attenzione sulla definizione del concetto di autore con l'intenzione di evidenziare alcuni clichè che inseguono molti architetti di questa scuola. Spiegando come la necessità di creare dei veri e propri miti autoriali sia servita anche per esportare il modello "Scuola di Porto", viene contrapposta la visione di Alexandre Alves Costa e il metodo del "caso per caso".

### Storia/Progetto

In questa ultima parte viene illustrato il fondamentale apporto di Alves Costa allo studio della storia dell'architettura portoghese e di come questa disciplina rientri nell'insegnamento della progettazione e quindi del tema della trasmissibilità dei saperi. La convinzione è che dallo studio delle opere di questo maestro dell'architettura portoghese, dalle possibili interpretazioni, dagli scritti e dalle influenze che questi hanno determinato nella cultura architettonica, si possa delineare un'idea di architettura contemporanea profonda, conscia delle proprie radici antiche, dalle quali trae i principi per costruire un'idea di futuro possibile.



- Stato dell'arte degli studi su Alexandre Alves Costa

La letteratura sull'opera di Alexandre Alves Costa è relativamente limitata. Contrariamente ai suoi scritti teorici, che sono facilmente reperibili in quanto tutti pubblicati; non sono presenti né studi approfonditi sull'opera costruita né riletture critiche sul suo apporto teorico.

Le principali pubblicazioni sull'opera di Alexandre Alves Costa e dell'atelier 15, il suo studio di Porto fondato assieme all'architetto Sergio Fernandez, si limitano alla recente monografia *Atelier 15-Alexandre Alves Costa*, Sergio Fernandez, (Uzina Books, 2014) e la rivista *Archi News* che dedica il n. 18 del 2010 alle sue architetture costruite. Brevi commenti critici sono scritti da Manuel Mendes e Nuno Portas in "Portogallo, Architettura, gli ultimi vent'anni" e da Paulo Varela Gomes in "Cuestiones de lenguaje, Arquitectos y obras recientes en Portugal" nella rivista *A&V*.

Tra le principali esposizioni in cui vengono mostrate alcune opere dell'atelier 15 vi è "Disegnare Nelle Citta, un Viaggio in Portogallo" a cura di Álvaro Siza con Maddalena d'Alfonso, António Madureira, João Soares, André Tavares (Triennale di Milano gennaio - marzo 2004); "Architettura e design del Portogallo" a cura di Henrique Cayatte, Victor Mestre, Guta Moura Guedes alla Triennale di Milano (nov 2004 - gen 2005). Di maggior interesse ed utilità ai fini della ricerca sono state le conferenze "Do conceito a obra" del 2011 e "Pasado y presente" del 2012 entrambe reperibili on line.

Per documentarsi quindi ci si è avvalsi anche di informazioni dirette, attraverso interviste dell'autore e registrazioni video di conferenze reperibili in rete.



fig. 01  
Alexandre Alves Costa nel  
suo studio a Porto.  
Aprile 2014.

010 Voto di vastità. Un problema interpretativo

## ARCHITETTURA

028 Casa del dr. Marques Guedes | Moledo do Minho

040 Casa per anziani | Baião

056 Centro studi archeologici | Idanha-A-Velha

066 Arcaico e tellurico, il rapporto con il suolo

078 Epifania del progetto, memoria e luogo

087 Aspirazione all'anonimato e composizione

## CONFLITTI

Tradizione | Modernità

118 Percorrere la “terza via”

130 *La modernità come valore assoluto*

Politica | Architettura

136 La definizione della forma nel processo SAAL

148 *Elogio alla follia*

Regionalismo | Internazionalismo

160 Il mito autoriale nella Scuola di Porto

178 *Architettura di Porto*

Storia | Progetto

196 L'invenzione dell'architettura portoghese

206 Una sola moltitudine

216 BIBLIOGRAFIA



Voto di vastità.

Un problema interpretativo

Il modo in cui si è manifestata l'architettura moderna in Portogallo durante il XX° secolo non è descrivibile come un semplice processo di erosione delle caratteristiche nazionali a favore di uno stile internazionale. È stato un processo che non ha mai contemplato un sentimento di rottura preferendo invece una adozione critica del moderno. Lo stile e i modelli internazionali si sono mescolati al localismo e alle circostanze regionali originando risultati talvolta molto distanti tra loro.

I rapporti tra regionalismo/internazionalismo; tradizione/modernità; politica/architettura; storia/progetto sono binomi conflittuali che nell'architettura portoghese hanno alimentato creatività e ispirazioni plurime, dando origine a opere che non risentono del timore della discontinuità e dell'incertezza, soprattutto negli anni post-rivoluzione.

In Portogallo, dopo la rivoluzione del 1974 la volontà di uscire dalla condizione di arretratezza lasciata dal regime di Salazar ha permesso lo sviluppo delle idee progressiste che hanno inevitabilmente contaminato la produzione architettonica.

Il successo internazionale di architetti come Alvaro Siza, Eduardo Souto de Moura e successivamente del maestro Fernando Tavora<sup>1</sup> ha creato attorno alla scuola di Porto una sorta di egemonia e di mito, contribuendo alla tendenziosa interpretazione con cui sovente si leggono le architetture di questa scuola.

Le letture contestualiste di Kenneth Frampton che includono la scuola di Porto nella corrente del "Regionalismo critico" o l'analisi descrittiva dell'opera siziana di Rafael Moneo, in cui prevale l'aspetto poetico e fenomenologico, sono state fondamentali per tracciare una nuova linea interpretativa. Gli scritti di K. Frampton e R. Moneo hanno certamente contribuito alla diffusione del mito della Scuola ma sono state successivamente assunte in forma riduttiva, e hanno limitato l'approfondimento delle opere post-rivoluzione, quelle di alcuni allievi di Fernando Tavora e di Alvaro Siza. Uno studio approfondito rivela però una realtà molto vasta di architetti che

<sup>1</sup> la notorietà e l'interesse per la figura di Fernando Tavora è iniziata dopo e come conseguenza di quella di Siza. A titolo di esempio, nella rivista Lotus International, i primi progetti di architetti portoghesi pubblicati (n.9, 10 del 1975; n.11 del 1976; n.37 del 1983; n.46 del 1985, n.62, 63, 64 del 1989) sono di A. Siza, A. Soutihno, E. Souto De Moura.

2

MENDES, M. (1983). Escola do Porto. O mito, a sombra, o rosto, a memória, o desejo. Encontro possível ao encontro de uma ideia (ir)real, manoscritto, Porto. Pubblicato per la prima volta sulla rivista olandese *Wonen-Tabk* "De School van Porto. De mythe, de schaduw, het gezicht, het geheugen, het verlangen, mogelijke ontmoeting, op zoek naar een (on)werkelijk idee", *Wonen-Tabk*, n. 22, 23 - 83, 1983, pp. 32 - 44.

3

con la definizione di "Scuola di Porto" ci si riferisce né ad un movimento né ad una tendenza o moda definita e conclusa per approssimarsi al concetto di percorso. Si veda a tal proposito BORELLA, G. (1991). La scuola di Porto, Milano, Clup Città Studi, p. 7.

4

ibidem.

5

ibidem, p. 12.

lavorano con forme caratterizzate da sperimentazioni, incroci, frammenti, rotture, intersezioni, ricerca storica e impegno politico<sup>2</sup>.

L'equivoco più ricorrente infatti è quello di leggere le architetture della Scuola di Porto<sup>3</sup> come vere e proprie germinazioni della terra stessa, che nascono da una sorta di poetica implicita nel luogo, vuote di indagini teoriche, quando al contrario nascono da una cultura e da determinate forme che appartengono a una tradizione.

Il presente testo affronta un autore della cosiddetta "Scuola di Porto" che non è facilmente inseribile all'interno di una poetica definita e immediatamente riconoscibile. La stessa definizione di Scuola, spesso scomoda anche agli stessi architetti che ne fanno parte; non possiede un manifesto ed è priva di riferimenti temporali e territoriali ben definiti<sup>4</sup>.

Nonostante questa dichiarata indefinibilità, i risultati a cui alcuni architetti di Porto sono arrivati sono ritenuti alti, con un grande riconoscimento internazionale ma che hanno avuto l'inconveniente, come scrive G. Borella di "schematizzare una situazione fluida e composita dandone un'immagine chiusa e bloccata"<sup>5</sup>.

Mentre la produzione teorica unita ad una chiara visione politica risulta molto coerente e strutturata, l'opera costruita di Alexandre Alves Costa - anche se realizzata sempre in co-autoria e non paragonabile per numero e importanza a quella degli autori portoghesi più noti - rivela un percorso artistico legato da modelli che si ripetono, difficile da inquadrare, destabilizzante, in controtendenza rispetto alla produzione architettonica della Scuola di Porto.

Vi è quindi in Alves Costa la possibilità di una lettura trasversale in grado di abbracciare congiuntamente pratica e teoria, che apre a quelle analisi del moderno prospettate da Vidler, dove evitando le classificazioni stilistiche, si "andrebbe in cerca dei luoghi dove si formulano domande scomode sulla forma e sul programma in rapporto alla società e alla

6

VIDLER, A. (2012).  
Storie dell'immediato  
presente: l'invenzione del  
modernismo architettonico,  
Rovereto(TN), Zandonai.

7

a testimonianza dei  
prodotti di questo periodo  
si veda: COSTA, A.,  
PORTAS, N., ZUQUETE, E.  
(1966). Racionalização de  
soluções da habitação,  
LNEC, Lisboa; Espaços e  
tipologias da habitação,  
ficha de actividade, LNEC,  
FA 807/1972; Elaboração de  
projectos para edificios,  
ficha de actividade. LNEC,  
FA 809/1972.

8

tra le opere più  
interessanti e discusse  
in tempi recenti vi è il  
Bairro de Aleixo a Porto.  
Localizzato appena fuori  
dal centro storico di  
Porto, in una posizione  
privilegiata se valutiamo  
soleggiamento e ubicazione,  
è stato realizzato con  
il secondo programma di  
miglioramento della camera  
municipal di Porto tra il  
1956 e il 1966. La proposta  
dei progettisti è molto  
legata ai programmi INA-  
casa italiani e prevede  
la sistemazione delle  
famiglie in quattro blocchi  
a torre, che costituivano  
pertanto una novità  
tipologica rispetto alla  
complessa formazione delle  
ilhas. Per approfondimenti  
è utile consultare:  
Actas do XII Colóquio  
Ibérico de Geografia, 9  
de Outubro 2010 Porto:  
Faculdade de Letras  
(Universidade do Porto).

9

un altro progetto degno  
di nota è il blocco  
sperimentale da costruire  
nel Bairro de Contumil,  
1976.

10

ALEXANDRE, C. (1980).  
A pattern language/  
Un lenguaje de patrones.  
Barcelona, Editorial  
Gustavo Gili.

sua formazione politica; dove si dà per scontata l'irrisolutezza più che la risoluzione; dove gli sconvolgimenti provenienti dall'esterno del campo mettono scomodamente in discussione le verità delle pratiche assodate; dove proprio le forme con cui concepiamo la storia sono messe in discussione"<sup>6</sup>.

Queste le ragioni per cui, in relazione alla situazione dell'architettura contemporanea, è sembrato opportuno intraprendere una ricerca su questo autore. Ricostruire il processo progettuale di un architetto come Alves Costa, consente dunque di indagare una cultura del progetto differente, dove la perenne ricerca di una coerenza tra teoria e pratica scalfisce con domande scomode la tendenza iconica e il culto della personalità che a volte accompagna le produzioni contemporanee.

Alexandre Vieira Pinto Alves Costa nasce a Porto nel 1939. Frequenta e ottiene il titolo di architetto nella ESBAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto) nel 1966. Dimostra da subito un interesse per il rapporto tra architettura e la questione politica-sociale del Portogallo rimanendo membro del partito comunista portoghese per molti anni e sviluppando, negli anni immediatamente successivi al diploma, progetti e ricerche nell'ambito dell'architettura sociale. Appena ottenuto il titolo lavora per un anno, dal 1966 al 1967, nella sezione progetti della Sociedade Construções Soares Da Costa. Fondamentali per la sua formazione sono invece gli impegni successivi: lo stage<sup>7</sup> presso il LNEC (Laboratorio Nacional de Engenharia Civil) assieme a Nuno Portas e il periodo lavorativo alla Camara Municipal do Porto, dal 1968 al 1972, presso la quale elabora progetti di residenze sociali nell'area metropolitana di Porto<sup>8</sup>, Lisbona, Coimbra, Viseu e Matosinhos<sup>9</sup>. Durante il periodo alla LNEC Alves Costa lavora sui progetti di abitazione popolare incrociando il modello italiano del programma INA-casa con le ricerche dei *pattern* di Christopher Alexander<sup>10</sup> e il team X inglese.

È un periodo in cui si rafforza anche la necessità del lavoro interdisciplinare. In questo senso sono state importanti le



riporta Manuel Mendes che Nuno Portas aveva molti contatti con sociologi come Chombart de Lauwe, Imbert, Lefebvre e Castells. PORTAS, N., MENDES, M. (1991). Portogallo, Architettura, gli ultimi vent'anni, Milano, Electa, p.16.

ricerche di Chombart de Lauwe<sup>11</sup>, pioniere nel campo della sociologia dell'abitazione, la cui ricerca collega le funzioni dell'abitazione e le sue relazioni agli schemi distributivi degli spazi e il suo dimensionamento. Durante il periodo al Laboratorio LNEC questa ricerca si concretizza in una raccolta sistematica di dati sulle abitazioni esistenti con l'obiettivo di produrre serie tipologiche ottimizzate.

Nel 1970 inizia ad esercitare la professione autonomamente elaborando progetti a varie scale mantenendo in parallelo l'impegno universitario come professore nell'area di progetto, teoria e storia dell'architettura portoghese.

Il suo ingresso nell'accademia, per le idee progressiste di cui è portatore, non è facile e durante gli anni della rivoluzione è espulso dall'università. Rientra nel 1974 anno in cui accetta l'incarico di coordinare il SAAL/Nord, (traducibile in italiano come Servizio Ambulatorio di Appoggio Locale). La vicenda del SAAL, che verrà approfondita nel capitolo politica | architettura, ha influenzato il pensiero teorico di Alves Costa in maniera profonda. Lavorando con altri architetti e con le associazioni degli abitanti dei quartieri poveri, inizia a comprendere la città e le possibilità della sua trasformazione, affinando le idee su questioni urbane, del patrimonio, la densità, la politica.

Successivamente è una delle principali figure della riforma scolastica, contribuendo alla costruzione dei programmi di insegnamento necessari alla creazione di una facoltà di architettura, nel passaggio da vecchia scuola delle belle arti a università di architettura. Il regime di Salazar infatti, che aveva controllato la gestione delle istituzioni pubbliche definendone programmi didattici e organigramma era caduto definitivamente il 25 aprile 1974. Negli anni successivi, congiuntamente all'impegno ai programmi SAAL, Alves Costa contribuisce attivamente alla riforma scolastica portando l'esperienza del servizio ambulatorio di appoggio locale (SAAL) all'interno della scuola. È così che il nuovo corso di architettura integra

12  
a tal proposito si fa riferimento ai testi: Considerações sobre o ensino da arquitectura, Arquitectura do Porto, Learning from Coimbra, Sem ordem nem coerencia, O lugar da Historia. I saggi sono contenuti in: COSTA, A.A. (2007). Textos datados, Coimbra, e|d|arq.

13  
a tal proposito si fa riferimento ai testi: Algumas hipóteses para uma caracterização da Arquitectura Portuguesa; A proposito de um percurso, Os modernos são em geral superiores aos antigos. I saggi sono contenuti in: COSTA, A.A. (2007). Textos datados, Coimbra, e|d|arq.

14  
COSTA, A.A. (1995). Introdução ao Estudo da Historia Portuguesa. Porto, FAUP, pp.150.

15  
a tal proposito si fa riferimento ai testi: Alvaro Siza; Quando o patrimonio é a casa do Vilão, in Alexandre Alves Costa, candidatura ao premio jean tschumi, prize nominee, uia 2005, / ed. lit. Ana Vaz Milheiro, João Afonso. - Lisboa; Caleidoscopio, 2006.

16  
a tal proposito di fa riferimento ai testi: Notas sobre nostalgia e construção, in COSTA, A.A. (2007). Textos datados, Coimbra, e|d|arq, e il testo Habilidade propria e misterios da arquitectura; o patrimonio entre a aposta arriscada e a confidencia nascida da intimidade in MILHEIRO A.V., ALFONSO, J. (2006). Alexandre Alves Costa, candidatura ao premio Jean Tschumi, prize nominee, UIA 2005, Lisboa, ed. lit. Caleidoscopio.

al suo interno l'idea di radicamento nella realtà sociale. Nel 1976 vengono approvate dal consiglio direttivo della scuola di belle arti di Porto le Basi Generali<sup>12</sup>, (*Bases Gerais do curso de arquitectura do Porto*) che definiscono le modalità di inserimento delle discipline più tecniche come completamente delle materie considerate indispensabili alla formazione scientifica dell'architetto.

La produzione teorica di Alves Costa ha una rilevanza pari a quella delle sue alle realizzazioni progettuali. Il suo contributo critico, abbracciando numerosi campi disciplinari, lo differenzia dalla comune interpretazione della scuola di Porto che vede una assoluta prevalenza della pratica professionale rispetto alle riflessioni teoriche.

In quanto allievo di Tavora si interessa di progetto del nuovo quanto della comprensione dell'antico. L'esistenza o meno di un'architettura specificatamente portoghese è una domanda che rappresenta il filo conduttore di una ricerca costante, espressa sia in un'opera costruita sia in una vastissima produzione scritta. Il suo testo più noto, "Introduzione allo studio della storia dell'architettura portoghese" così come altri numerosi testi<sup>13</sup>, cerca di definire le caratteristiche dell'architettura portoghese<sup>14</sup> mentre la sua attività di critico<sup>15</sup> contribuisce alla rilettura dell'opera dei maestri portoghesi.

Il suo interesse per la questione del patrimonio storico e sulle modalità di intervento in ambito archeologico, alimentato dai numerosi interventi progettuali realizzati ad Idanha-A-Velha, è teorizzato e dichiarato in altrettanti testi e saggi<sup>16</sup> che hanno influenzato e definito un pensiero, una teoria, un metodo, e in generale, una visione del mondo.

L'eterogeneità stilistica e linguistica delle opere di Alves Costa delineano una figura complessa il cui interesse culturale si innerva oltre i confini del paese. Stili e ibridazioni che non seguono un ideale di bellezza puro, piuttosto la volontà di sperimentare soluzioni, verificare l'applicazione di correnti

17

traducibile come isolato,  
identifica una porzione di  
lotto stretta e allungata,  
con il fronte minore  
adiacente alla strada  
pubblica.

artistiche differenti e le loro capacità adattive in un paese, il Portogallo, ancora in attesa di sguardi internazionali. Il Centro studi di chimica nucleare della facoltà di ingegneria di Porto, che si può considerare una sorta di opera prima, è un piccolo edificio innestato in un lotto triangolare al bordo interno di una serie parallela di *Ilbas*<sup>17</sup>, nel centro storico di Porto. È un progetto che esprime, nel programma e nell'immagine, un interesse nei confronti del linguaggio brutalista di matrice inglese, eco dei lavori di ricerca svolti nella LNEC. Formalmente non si osservano particolari spazialità degne di nota ad esclusione di una finestra a nastro lunga quanto il corridoio interno che, collocata ad una quota troppo alta per poter vedere fuori dall'interno, sembra staccare l'edificio dal muro laterale dove esternamente ed ad una quota superiore è posizionato un percorso che porta all'uscita sul retro. Di maggior interesse invece è la volontà dei progettisti di frammentare la compattezza del prisma triangolare lavorando sulle diverse altezze delle sale interne e su sottrazioni al volume di partenza per dar spazio a due patii ad uso privato.

Alvaro Siza commenta quest'opera elogiandone il rigore e la sperimentazione: "La più feconda, quella in cui alcune idee laboriosamente trovate saranno ormai passate al subconscio per poi essere reintrodotte senza sforzi nè certezze in altri processi"<sup>18</sup>.

Nel blocco di abitazioni di Massarelos, costruito tra il 1971 e il 1974, collocato in prossimità della sponda del fiume Douro e al limite tra una condizione urbana densa e l'apertura verso il paesaggio fluviale, è il deciso contrasto cromatico che instaura con l'intorno a risaltare. La vicinanza con la chiesa barocca del Corpo Santo di Massarelos è interpretata anche in questa situazione opponendo un linguaggio asciutto e povero rappresentato dalle ampie vetrate che scandiscono i piani.

L'ingresso comune alle abitazioni è collocato sul fronte stradale principale e determina in quel punto una lieve piegatura del volume che segue la giacitura della strada. A queste due opere

18

COSTA, A.A. (1980).  
Dissertação para o  
concurso de Habilitação  
para Obtenção do Título  
de Professor Agregado.  
Porto, Edições do Curso de  
Arquitectura da E.S.B.A.P.,  
pp. 3-10.



fig. 02  
Centro studi di chimica  
nucleare della facoltà di  
ingegneria di Porto.  
Foto: Tornieri S.



fig. 03  
uno dei padiglioni della  
scuola, appena ultimato,  
si posa sul basamento di  
pietra. Archivio Atelier 15.

iniziali, volte alla sperimentazione di un linguaggio moderno fatto di uso del calcestruzzo, dell'intonaco colorato e del vetro, si contrappone la Scuola d'infanzia di Moledo do Minho costruita tra il 1989 e il 1990. Si tratta di un'opera che trova la sua ragion d'essere nell'asciuttezza della conformazione planimetrica, impostata in un tracciato geometrico minimale, e che nel ricorrere ad elementi archetipici come il tetto a quattro falde ricerca una atemporalità quasi arcaica.

Scrive Jorge Figueira: "Quest'opera, si riferisce in maniera singolare ai temi di Louis Kahn, perchè tenta l'instaurarsi di un assoluto: nell'uso del quadrato, nell'austerità dei materiali, nel segno astratto ma ancora vernacolare del tetto"<sup>19</sup>.

Aggiunge Paula Varela Gomes che quest'opera è "una capanna primitiva di naturalezza kahniana che funziona come manifesto, nel suo essere impegnata nella critica all'attuale orientamento dell'architettura del nord del paese. Nonostante la rudezza costruttiva, nella sua artificialità geometrica e senso morale, il giardino d'infanzia è più vicino ad un commentario architettonico, teorico e intellettuale, che ad un'architettura neo-vernacolare o una terza via, fuori dal tempo"<sup>20</sup>.

Planimetricamente il progetto lavora sulla costruzione di uno spazio centrale, una piazza, attorno alla quale si dispongono con leggere rotazioni i tre piccoli ambienti quadrati e coperti da un tetto a quattro falde. Elementi costruiti con la stessa tecnologia, con gli stessi materiali e le stesse dimensioni che però accolgono varie funzioni, con significati diversi ma complementari. Il primo volume costruisce una simmetria per segnalare l'ingresso ed è completamente aperto, privo di serramenti, attraversabile e percorribile. Al suo interno, in posizione centrale troviamo una vasca di sabbia e una fonte d'acqua. Gli altri due volumi, collocati in una posizione arretrata rispetto al primo padiglione e rispetto all'ingresso, sono invece chiusi da serramenti metallici e accolgono funzioni più legate alla didattica.

Si compone qui il tentativo di riportare l'architettura al gesto fondativo, lavorando esclusivamente sul sistema delle relazioni

19

FIGUEIRA, J. (2015).  
A periferia perfeita: pós-modernidade na arquitectura portuguesa, anos 60 - anos 80, Coimbra, Caleidoscopio.

20

VARELA GOMES, P. (1994).  
Cuestiones de lenguaje, Arquitectos y obras recientes en Portugal. A&V, Portugueses, n. 47, p.23.



fig. 04  
Il lavadouro di Afurada,  
Vilanova de Gaia, Porto.  
Foto: Tornieri S.



fig. 05  
Opere di musealizzazione  
del sito archeologico di  
Castelão Velho.  
Archivio Atelier 15.

degli spazi e sul controllo scalare dei volumi lasciando sullo sfondo le questioni legate al linguaggio. Una nuda architettura che esclude nel suo anonimato ogni spettacolarità della forma.

Dalla relazione di progetto si legge: “costi limitati, amministrazione diretta di operai non specializzati, sviluppo della costruzione con permanenti discontinuità. [...] Per questo motivo non ci sembra opportuno parlare di composizione, linguaggio, materiali”.

Tra il 1998 e il 2006 si afferma la possibilità di lavorare in contesti archeologici, con la sistemazione del sito archeologico di Castelo Velho a Freixo de Numão e con l'insieme di opere di riqualificazione del villaggio di Idanha a Velha. A Castelo Velho i resti archeologici presenti hanno reso necessarie delle opere di musealizzazione consistenti in un percorso sinuoso che reinterpreta i tracciati dei resti archeologici e di una torre di acciaio e legno dalla quale si può godere della vista panoramica sui resti e sul paesaggio. Tra il 2002 e il 2006 Alexandre Alves Costa e Sergio Fernandez elaborano il piano particolareggiato degli interventi per Afurada e Vila Nova de Gaia che comprende un programma di riqualificazione di una vasta porzione di waterfront fluviale. Sulla banchina del porto progettano il piccolo lavatoio, una tettoia quadrata ad impluvium di calcestruzzo, aperta su tutti i lati allo spazio circostante. Architettura poverissima di dettagli si riconosce per la scelta planimetrica del quadrato e per la coerenza tra forma e struttura, scelte legate anche all'idea di democrazia e di efficienza, concetti che appartengono alla popolazione di pescatori che ancora abita queste rive.

Negli stessi anni, Alves Costa e Sergio Fernandez completano il progetto di valorizzazione del monastero di Santa Clara-A-Velha a Coimbra, un intervento molto discusso nel panorama dell'architettura portoghese recente. Le opere di risistemazione e il museo costruito sono il frutto di un concorso di progettazione che ha visto l'atelier 15 vincitore.

Il complesso su cui intervengono gli architetti era in stato di abbandono da quando le suore clarisse lo lasciarono definitivamente nel 1677.





figg. 06,07  
Opere di valorizzazione del  
Monastero di Santa Clara i  
Velha a Coimbra.  
Archivio Atelier 15.

Il convento infatti, era soggetto a continue e frequenti inondazioni del fiume Mondego che gli scorre accanto e tutta l'area della chiesa era stata interessata da opere idrauliche di contenimento già a partire dal 1331, l'anno successivo alla consacrazione della chiesa. La chiesa di Santa Clara-A-Velha è un tempio a tre navate, privo di transetto, con le cappelle terminali poligonali e irregolari. Il corpo principale del tempio si presenta diviso in due aree distinte come è di norma nell'architettura monastica femminile: un corpo avanzato destinato alla preghiera e un corpo arretrato diviso dal precedente da un muro con una finestra a grate. Lateralmente alla chiesa, un maestoso chiostro a forma irregolare oggi di nuovo alla luce grazie alle operazioni di scavo.

Alcune considerazioni sul tema della rovina, sorte nei dibattiti sulle prime idee di progetto, meritano di essere riportate perché illustrano il pensiero teorico di Alexandre Alves Costa sulla questione del rapporto con gli spazi archeologici.

Gli interventi sul complesso ecclesiastico sono costituiti da opere di pulizia dagli elementi che pregiudicavano la lettura dello spazio originale. All'interno, oggi, si è guidati da una sequenza di percorsi e piattaforme anche se gli autori insistono sul fatto che l'opera di architettura, importante o meno dal punto di vista patrimoniale, dovrebbe essere visitata liberamente, senza percorsi obbligati, per usufruire di uno spazio nel "silenzio della sua inutilità"<sup>21</sup>. Nell'idea di Alves Costa gli spazi andrebbero percepiti per come erano, calpestando direttamente il suolo originale, incontrando gli elementi dell'architettura collocati nel loro sito evitando per quanto possibile quella tendenza di una certa idea di museificazione che mitizza, monumentalizza e spesso disloca gli elementi cambiandone il senso.

Il centro di interpretazione trova una collocazione precisa nel lato opposto del lotto per poter inquadrare una vista panoramica che ingloba il volume della chiesa e la collina alta di Coimbra sullo sfondo.

21  
inutilità intesa qui  
come assenza di programma  
funzionale della rovina,  
come manufatto artistico da  
contemplare. Lo si legge  
nella relazione di progetto  
pubblicata in atelier 15  
| Alexandre Alves Costa |  
Sergio Fernandez, Archi News  
n 18, otc,nov,dic 2010.

Disposto parallelamente al monastero in rovina, il museo si presenta come un volume astratto e pulito, con una vetrata su tutta la facciata nord che riflette la scena che dallo stesso museo si osserva.

L'accesso avviene dal lato sud e la parete cieca del museo su questo lato rimanda la vista del paesaggio ad un secondo momento. Il lungo volume accoglie un circuito museale semplice che non prevale sulla vista del monastero in lontananza mediata dalla grande vetrata e dallo specchio d'acqua adiacente. Dall'interno del museo il grande specchio d'acqua mostra la rovina ad una quota più bassa e ripropone l'immagine dell'edificio immerso nell'acqua, come perenne testimonianza del potere distruttivo del tempo e del trionfo della natura.

Uno scritto di Aleves Costa sul progetto rivela che la questione è molto più articolata e riguarda anche il tema dell'evocazione della dimensione storica, del paesaggio e della collettività: “nonostante la sua inutilità, la rovina può svolgere un suo ruolo grazie all'immaginazione che vede in lei un simbolo degli avvenimenti del passato, rivestendola di valori particolari, diventando fonte di conoscenza storica. [...] Ad ogni visitatore ci piacerebbe lasciare spazio al suo proprio discorso: la creazione del luogo, la percezione del paesaggio, conferendogli protagonismo, stimolerà, forse, la creatività”<sup>22</sup>.

22

AA.VV. (2009). Ressurreição Santa Clara-A-Velha. Em cima do joelho, Coimbra, e|d|arq editorial do departamento de Arquitectura de Coimbra, p. 14.

Architettura





Casa Marques Guedes  
Moledo do Minho



figg. 08,09  
Esterno ed interno di Casa  
Marques Guedes, Moledo do  
Minho.  
Foto: Tornieri S.



A Moledo do Minho, lungo il cammino per Portela, piccolo aggregato di case per vacanze sulle colline di Caminha, c'è una piccola deviazione sulla destra. Nascosta tra la vegetazione e impostata in un terreno dalla forte pendenza è difficile notare, anche per chi la cerca, la sagoma dura e massiccia della casa Marques Guedes. Tra la fitta vegetazione e oltre ogni siepe, si scorge Santa Tecla e le prime spiagge della Galizia.

Posti all'entrata, disposta alla quota alta, si scorge un volume basso, di pietra e calcestruzzo, incastrato nel terreno. Procedendo nel sentiero si scorge un'apertura e via via proseguendo alcune finestre bordate di legno. L'ingresso alla casa si trova sul lato destro, scendendo ancora di quota mentre ormai ci si ritrova al coperto, sotto una piastra di calcestruzzo sostenuta da muratura in pietra grezzamente squadrata che contrasta con il legno finemente lavorato. L'interno è una sorpresa perché si è immersi in una atmosfera opposta.

La rudezza e la ruralità del primo prospetto nord lasciano spazio all'artificialità e dalla luminosità degli spazi domestici. L'intonaco interno che ricopre tutte le pareti è color rosa pallido ed è presente sin dallo stretto ambiente di ingresso che conduce rapidamente alla sala principale. In linea con i principi moderni, la casa è un montaggio di sequenze ed elementi che dominano lo spazio. Il programma funzionale è molto semplice, un percorso distributivo che conduce a tre camere e due bagni e una zona giorno ampia e luminosa unita alla cucina.

Scendendo alcuni gradini si accede alla grande sala, illuminata da una luce mai diretta in quanto rivolta a nord, ma intensa grazie alle grandi aperture vetrate che danno sul giardino. All'interno della sala l'arredo fisso gioca un ruolo fondamentale nell'organizzazione dello spazio come in un moderno appartamento dell'*Unité*. Le panche che organizzano le zone angolari, la colonna-camino, i pilastri (uno esterno e uno interno in un dialogo a distanza) conferiscono all'abitazione un senso della misura e della scala umana.

L'uscita sul giardino culmina con lo sguardo sul paesaggio della foce del Minho e, voltandosi, la scoperta di una facciata molto articolata e complessa, i serramenti metallici a comporre una vetrata curva e un grande bow-window di legno che contrasta ancora una volta con la rude disposizione delle pietre a vista. caratteristiche fisiche del contesto e risposta progettuale Caminha si trova all'estremo nord del Portogallo, è l'ultima città al confine con la costa spagnola. Il carattere accidentato della topografia, gli stupendi paesaggi godibili dai rilievi e la prossimità con l'oceano atlantico convincono chi vuole costruire qui la casa per le vacanze.

“Da Caminha, sulla strada per Portela, tra gli alberi e gli accidenti del terreno si scorge l'edificio” con queste parole Manuel Mendes<sup>1</sup> descrive l'accesso alla casa, confermando che è la fitta vegetazione che colpisce, che occlude momentaneamente la vista della foce del fiume. Il terreno ha una forte pendenza in discesa verso nord e l'edificio si compone di un volume in apparenza compatto ma che si dispone attentamente sulla topografia traendone qualità spaziali. Nell'atto di disporsi e modificare il suolo il volume si deforma, la copertura è indipendente rispetto ai dislivelli interni e configura una spazialità interna articolata.

<sup>1</sup>  
una delle poche letture  
critiche della casa è  
contenuta nel libro PORTAS,  
N., MENDES, M. (1991).  
Portogallo, Architettura,  
gli ultimi vent'anni,  
Milano, Electa, pp. 142-143.

#### Logica distributiva

La logica che domina il progetto in pianta è quella dell'involucro chiuso e protetto che sviluppa all'interno la qualità spaziale cercata. Un possibile riferimento per il trattamento volumetrico va cercato in Casa em Ofir di Tavora dove gli ambienti sono aggregati in una forma compatta che si apre verso l'esterno.

Il programma funzionale è semplice e minimo. Tre camere da letto e un bagno per la zona notte e una grande sala con cucina comunicante e un piccolo bagno di servizio con lavanderia per la zona giorno, collocata a nord-ovest. Un corridoio distributivo che conduce alle camere rimane ad una quota alta aprendosi nello stesso tempo verso lo spazio centrale della grande sala



fig. 10  
Casa Marques Guedes,  
planimetria.  
Disegno di Tornieri S.



fig. 11  
Casa Marques Guedes,  
pianta.  
Disegno di Tornieri S.

terminando poi in una zona studio. L'ingresso alla casa è collocato a sud, alla quota alta e vi si arriva scendendo il pendio e percorrendo uno spazio coperto ottenuto dalla sporgenza del solaio di copertura. Varcata la soglia d'ingresso, si possono scendere i gradini che conducono alla sala o rimanere al livello alto svoltando a sinistra per andare alle camere da letto e alla zona studio posta al termine. Le camere da letto, di dimensioni minime, sono rivolte a sud ma godono della protezione dei maestosi alberi presenti sul pendio.

Indubbiamente lo spazio che maggiormente attrae il visitatore è la sala centrale collegata alla cucina. I quattro angoli della sala accolgono diversi episodi architettonici che sottolineano la volontà dei progettisti di sperimentare elementi e spazi. In un angolo è collocata la scala illuminata dall'alto da un lucernario, a destra il passaggio per la cucina è anticipato dalla vista di un bow-window sottolineato da una panca di legno. Sull'angolo opposto predomina una grande vetrata curva, elemento preso direttamente dal linguaggio industriale qui ricomposto alla scala domestica. Sul lato corto a sinistra della vetrata sono collocati arredi fissi di legno che conducono lo sguardo verso il corridoio alla quota alta, delimitato al termine da una colonna bianca. È un vero e proprio esperimento quello composto in questa sala dove gli elementi, gli arredi, e gli spazi in generale concorrono per incrementare la sensazione di estremo controllo della misura e della scala umana di questa piccola casa.

2

in una versione precedente del progetto, appare una ulteriore divisione altimetrica posta tra la sala e la cucina. Questa soluzione frammentava ulteriormente lo spazio giorno e ne alterava il prospetto. Nell'ultima versione, quella poi costruita, alcuni gradini e in generale le piastre intermedie formate dai pianerottoli e percorsi esterni scompaiono, riducendo la complessità e la frammentazione della pianta.

### Logica funzionale e spaziale della sezione

Per questo progetto sono state elaborate molte sezioni trasversali utilizzate dai progettisti per controllare spazialmente gli ambienti interni. Seguendo i dislivelli del terreno si possono individuare delle piastre posizionate a varie quote che gestiscono lo spazio della casa. Sono pertanto individuabili quattro livelli diversi a cui corrispondono gli ambienti della casa, l'ingresso, il corridoio distributivo, le camere e la zona giorno<sup>2</sup>. Possiamo leggere il progetto come uno spazio compreso tra due superfici,

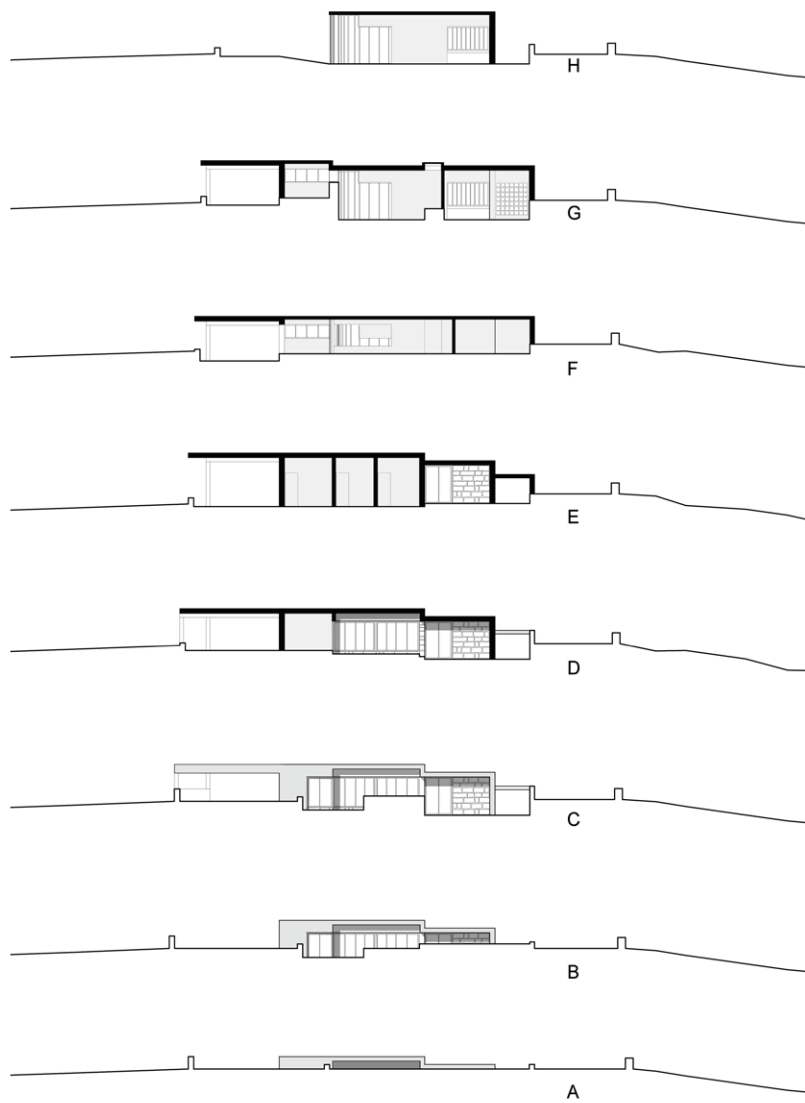


fig. 12  
 Casa Marques Guedes,  
 sequenza di sezioni  
 trasversali mostrano la  
 varietà spaziale di questa  
 piccola casa.  
 Disegno di Tornieri S.

il suolo e la copertura, che modificando la loro conformazione conferiscono allo spazio interno varietà e dinamicità. Dalla quota alta, appena entrati nell'area di proprietà, si scorge la linea dura del calcestruzzo della copertura. Avvicinandosi alla casa il terreno cambia inclinazione lasciando intravedere l'accesso. All'interno della casa è costante il rapporto di tensione generato dall'andamento della copertura e la conformazione del suolo. Il rapporto tra movimento discendente e l'aumento dello spazio interno è sottolineato anche da un graduale aumento della luminosità. La casa per vacanze del dr. Marques Guedes è una casa che cerca qui una forte relazione con il sito. L'aspetto che colpisce è il carattere estremamente rurale del trattamento esterno, dove ogni materiale è lasciato al suo aspetto naturale. In questo senso la casa si approssima al movimento brutalista di stampo anglosassone promosso principalmente dal team X e dagli Smithson che in quel periodo influenzavano le idee degli architetti portuensi. Qui la pietra è il materiale più economico e che più rappresenta un legame materico con il luogo. Da lì la scelta di far apparire la casa come un grande masso incastrato nel terreno lasciando al movimento di chi la visita il piacere della scoperta.

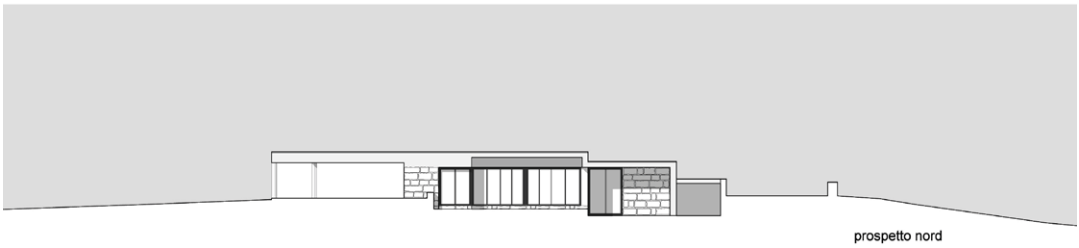
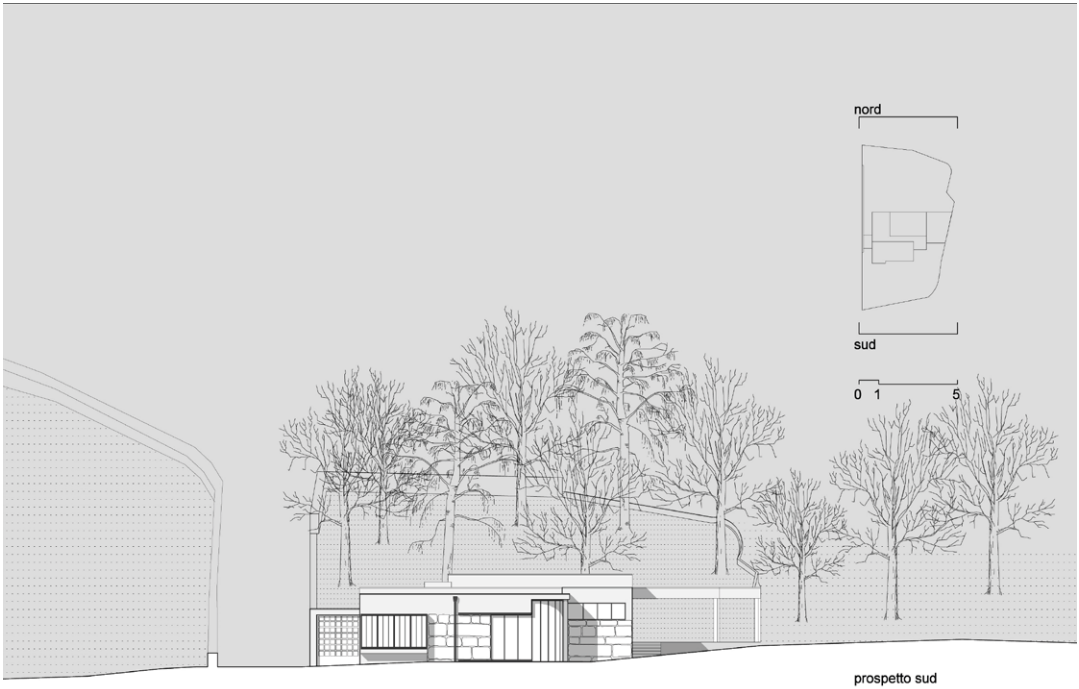
L'ambiente interno è volutamente contrastante con la rudezza esterna. Seguendo i principi del funzionalismo, l'interno non spreca spazio anche se la logica aggregativa della casa è da intendersi più nel senso di volontà sperimentale che di modello funzionale. La copertura, è formata da un gioco di lastre piane in calcestruzzo. È ben visibile dall'entrata da dove si percepiscono le tre parti poste a diverse altezze. Dall'esterno la casa appare leggermente orientata verso la foce del fiume, e con tale collocazione orienta lo sguardo e regola la scala dell'edificio rispetto al contesto tanto da apparire come un volume assente, sospesa tra una volontà mimetica e una presenza perentoria.

Gli elementi della facciata nord, rimandano ad un universo industriale e la loro composizione rende completamente



fig. 13  
Casa Marques Guedes,  
prospetto ovest.  
Disegno di Tornieri S.

asimmetrica la facciata. Il massiccio volume di pietra è aggredito da elementi metallici a costruire vetrate piane e vetrate curve, la zona cucina è illuminata da un bow-window con struttura lignea molto fitta. La revisione critica del moderno si attua qui nel momento in cui Alves Costa e Camilo Cortesão scelgono di liberare i linguaggi, senza paura della disomogeneità, rivelando una capacità di manipolazione degli elementi, tramite il libero montaggio delle parti.



figg. 14, 15  
Casa Marques Guedes,  
prospetto sud e ingresso a  
nord.  
Disegno di Tornieri S.





fig. 16  
Casa Marques Guedes,  
interno.  
Foto: Tornieri S.



Casa per anziani  
Baião



figg. 17, 18  
Casa per anziani, Baião.  
Il ponte che collega i due  
blocchi e la facciata del  
volume a nord.  
Foto: Tornieri S.

Il Portogallo post rivoluzione mostrava la volontà di uscire da una condizione di arretratezza, maggiormente visibile soprattutto nelle regioni interne del paese. Nascono a partire dalla metà degli anni '70 delle organizzazioni internazionali come l'OCDE<sup>1</sup> che appoggiate dalle forze locali spingono verso la modernizzazione dell'apparato produttivo e dello stato assistenziale, promuovendo la costruzione di scuole, palazzi di giustizia, poste, centri sanitari, stazioni antincendio, servizi pubblici locali e centri per la terza età.

La casa per anziani di Baião è, in questo ambito, un'opera che interpreta le questioni dell'integrazione urbana delle strutture di servizi come mezzo di riqualificazione del territorio affermandosi come vero e proprio «strumento di modernità»<sup>2</sup>. È un progetto caratterizzato da un'autoria complessa e plurale. Negli anni che precedono il progetto, Alexandre Alves Costa, impegnato nella gestione della brigata SAAL nord, conosce quelli che faranno poi parte del gruppo di progettazione della casa per anziani. Al progetto preliminare che risale al 1977 partecipano Alexandre Alves Costa congiuntamente a J.L. Carvalho Gomes, J. Manuel Soares e Antonio Corte Real<sup>3</sup>.

caratteristiche fisiche del contesto e risposta progettuale Baião è un piccolo comune del distretto di Porto, immerso nel verde delle sponde del fiume Douro. Un'accentuata orografia caratterizza tutto il centro abitato che si apre come una cavea teatrale verso valle, luogo di grande ispirazione per Eça de Queiroz il maggior romanziere portoghese che qui vi ambientò una delle sue opere più conosciute "A cidade e as serras"<sup>4</sup>.

Il luogo scelto è un pendio, una conca nel terreno, appena fuori dal centro abitato che, aprendosi verso sud e accogliendo un ottimo soleggiamento, viene ritenuto un luogo adatto per la costruzione di questa casa per anziani.

La composizione adottata è caratterizzata da una forte componente geometrica e si configura come un rapporto a distanza tra due volumi e da un ponte chiuso che li tiene assieme. L'apparente rigidità è negata invece da una

1  
Organização para a  
cooperação e desenvolvimento  
económico, Trad. OCSE,  
Organizzazione per la  
Cooperazione e lo Sviluppo  
Economico.

2  
PORTAS, N., MENDES, M.  
(1991). Portogallo,  
Architettura, gli ultimi  
vent'anni, Milano, Electa.  
cap. Strutture del potere e  
della produzione.

3  
J. Manuel Soares e Antonio  
Corte Real infatti  
compaiono come studenti  
sotto la guida di Sergio  
Fernandez in occasione del  
progetto degli alloggi nel  
quartiere Leal di Porto, un  
progetto iniziato con la  
"brigata SAAL" nel 1974.

4  
EÇA DE QUEIROZ, J.M.,  
(1901). A cidade e as  
serras, Porto, Chardron.  
Nel romanzo trapela  
un'ambivalenza tra la  
civiltà e la  
nostalgia rurale. Anche  
J.Saramago, nel suo  
"viaggio in Portogallo"  
fa un brevissimo cenno  
ai pendii e ai boschi di  
Baião.

dinamicità planimetrica dovuta alla diversa giacitura dei due corpi, che sbarrano come due dighe il versante scosceso. Un lungo ponte sospeso si incastra nei due parallelepipedi principali, rompendo ritmi e facciate, penetrandole in tutto lo spessore ed esce a nord, generando una figura tonda, l'unica eccezione all'ortogonalità imperante in tutto il progetto.

La relazione tra oggetto e suolo è comprensibile dall'analisi dell'attacco a terra. In questo caso, la conformazione del terreno fornisce occasioni plurime di confronto. I due corpi di fabbrica sono immersi nella topografia e propongono un costante raffronto con la forma del terreno descrivendosi a vicenda.

Il confronto e la sovrapposizione tra il sedime e le curve di livello del sito mostrano che i due corpi costruiti giacciono perpendicolarmente al versante ovest, più ripido e scosceso del versante est. La casa per anziani ha due ingressi, entrambi posizionati nella parte diurna del complesso, quella a valle.

L'ingresso principale è collocato centralmente rispetto alla facciata mentre un ingresso secondario è collocato sul lato minore del parallelepipedo, dove la pendenza dolce del versante est permette un facile accesso. Il corpo a monte giace perpendicolarmente alle curve di livello del versante ovest e non presenta accessi diretti dall'esterno, scelta che sottolinea la presenza della passerella sospesa di collegamento.

Le facciate svolgono un ruolo fondamentale nella caratterizzazione dei due corpi di fabbrica. Il corpo a sud si presenta come un corpo massiccio e decisamente più chiuso del volume nord. Tale effetto è ottenuto grazie al trattamento delle aperture costituite da una doppia successione ritmica di vuoti (piano terra e primo piano) e dalla scelta del mattone rosso come materiale principale. I serramenti lignei, collocati sul filo interno, rendono percepibile la matericità del muro in tutto il suo spessore. Contrariamente, la facciata sud dell'edificio dedicato alle camerate, adottando un linguaggio spiccatamente neo-razionalista, assume un carattere più moderno, ed è



fig. 19  
Casa per anziani, Baião.  
Planimetria.  
Disegno di Tornieri S.

composta da un basamento di mattoni rossi su cui poggia la reiterazione di un modulo di serramenti metallici impostati sul filo esterno. La colorazione rossiccia dei serramenti indica la volontà di mantenere un'idea unitaria anche se i due linguaggi, come i due materiali, sono semplicemente accostati e sovrapposti.

Le facciate nord di entrambi i volumi a livello materico sono ugualmente trattate e l'uso esclusivo del mattone rosso conferisce loro un aspetto austero ed astratto sottolineato dalla presenza di pochissime aperture collocate al livello del suolo e destinate esclusivamente ad ingressi secondari e di servizio.

#### Logica distributiva

A livello planimetrico, l'opera si compone di due rettangoli 9.2 m per 47.3 m quello a sud e 8 m per 65 m quello a nord. Le due figure principali sono collegate dal ponte chiuso e vetrato, un parallelepipedo di 22 m per 2.8 m, sostenuto da una trave reticolare metallica posizionata come spina centrale.

Il complesso si compone di un corpo sud destinato alle attività diurne contenente la sala refettorio, le cucine, il salone, e di un corpo nord in cui trovano collocazione tutte le camere e i servizi igienici.

Si distingueranno da ora, per agevolare la lettura, edificio A il corpo a monte e edificio B quello a valle. Uno dei due ingressi è situato esattamente nella testata dell'edificio B. Qui la strada si allarga fino ad incontrare il lato corto dell'edificio dando luogo ad un piccolo piazzale di accesso. Il volume parallelepipedo è scavato dall'alto, da una bucatina si accede alla rampa di discesa contenuta in una stanza a cielo aperto di chiara matrice moderna con una bucatina aperta sul paesaggio. Scendendo ancora una rampa si accede agli ambienti interni.

Sul lato opposto, anche se la situazione orografica è analoga, il volume abitato si interrompe più bruscamente e, come ad indicare un prolungamento all'infinito dell'edificio, la facciata sud non termina con la disposizione degli spazi interni ma



prosegue fino a fondersi e sparire nella topografia formando un piccolo ambito raccolto, una sorta di piccolo teatrino all'aperto.

Al corpo a monte non si può accedere se non attraversando il ponte sospeso. La chiusura a est delimita il solido, lo rende riconoscibile, ed è una facciata cieca che vuole sottolineare la forma del solido incluso. Il lato corto a ovest invece sparisce totalmente nel terreno fondendosi con il pendio e da cui vengono ricavati, sfruttando la differenza di quota, degli accessi per il personale.

La distribuzione interna favorisce una circolazione lineare in cui la rampa centrale di collegamento si conferma come asse principale della composizione. La rampa di collegamento svolge una funzione complessa in quanto non si configura soltanto come elemento connettivo dei due corpi ma è anche spazio collettivo di incontro. La grande rampa, anche se occupata da una trave reticolare ben visibile all'interno che separa idealmente due flussi di percorrenza, accoglie numerose occasioni spontanee di sosta, configurandosi come spazio funzionalmente ibrido, compreso tra la funzione di transito e quella di permanenza.

In pianta, nei due volumi, il corridoio distributivo è collocato a monte configurando l'impianto come un blocco a ballatoio con vano scale collocato nel mezzo. L'impianto a ballatoio chiuso è più definito nel corpo A dove un lungo lucernario, un taglio di luce sulla copertura piana, illumina gli accessi alle camerate di entrambi i piani. Le camerate sono composte da tre vani: la zona dei letti, il bagno e una veranda che si configura come spazio filtro tra interno ed esterno. In questa scelta tipologica vi è probabilmente una reinterpretazione in chiave moderna delle antiche *galerías*<sup>5</sup> delle case galiziane e del nord del Portogallo. Queste *galerías* sono dei dispositivi nati principalmente a scopo di controllo climatico che hanno avuto enorme diffusione nell'architettura residenziale del XIX° e XX° secolo nel nord della penisola iberica. La ripetizione

5  
per approfondire si rimanda  
al testo di FERNANDEZ  
MADRID, J. (1992). La  
galería en Galicia como  
elemento de la arquitectura  
del agua, La Coruña, A  
Coruña Universidade,  
Servicio de Publicacion.

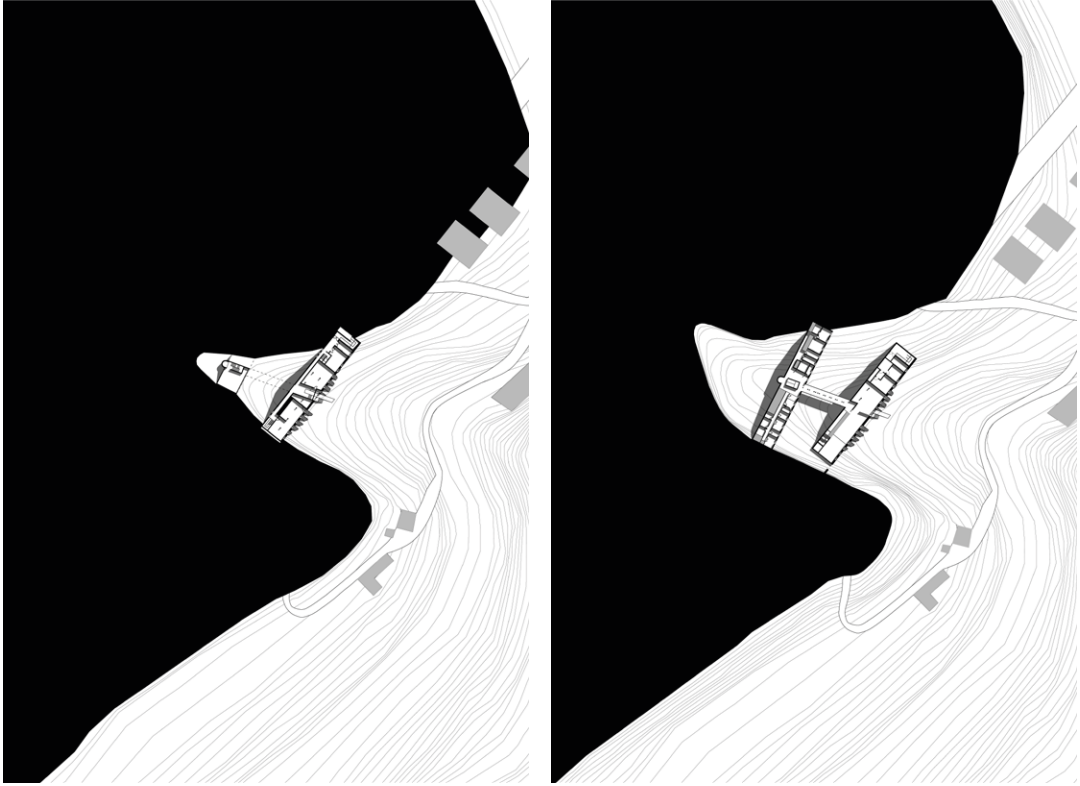
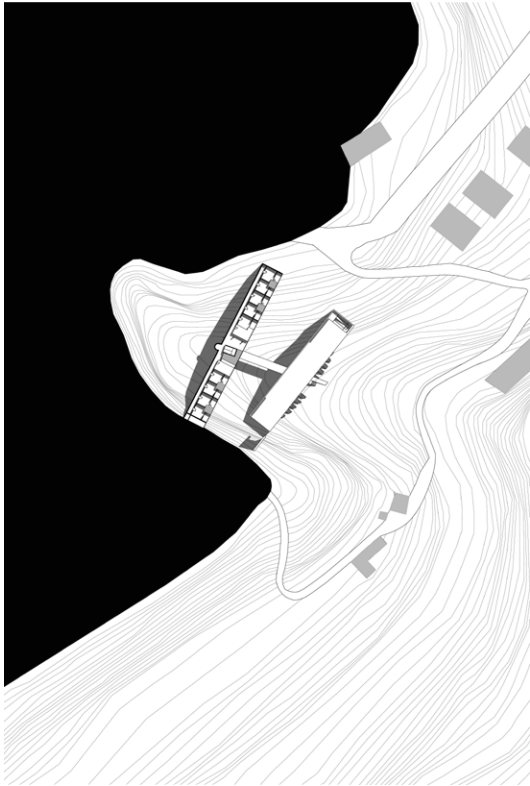


fig. 20  
casa per anziani, Baião. La  
sequenza di piante mostra  
il principio insediativo  
e quindi la relazione tra  
architettura e suolo.  
Disegni di Tornieri S.



delle vetrate conferisce a queste case un carattere unitario, una volontà che si ritrova anche nel trattamento della facciata sud delle camerate della casa per anziani.

#### Logica funzionale e spaziale della sezione

Del progetto della casa per anziani di Baião esistono due versioni. La prima proposta, poi rifiutata dalla camera municipale per questioni normative, rappresenta una sorta di "progetto ideale" prima dell'intervento delle questioni normative, costruttive, economiche e accidentali. In questa versione sono sostanzialmente il corpo diurno (il blocco a sud), e il ponte di collegamento a presentare le maggiori differenze rispetto alla proposta realizzata. Non differisce nella giacitura o nella dimensione ma nel linguaggio della facciata che appare nei disegni molto più simile al corpo nord.

Su di un basamento di calcestruzzo disegnato come una linea spezzata che riprende l'inclinazione dei versanti, sono impostate lunghe vetrate scandite da uno stretto ritmo verticale che conferisce alla facciata un effetto di trasparenza ed apertura verso il paesaggio.

Il ponte centrale, l'asse della composizione, è qui diviso in due percorsi che si biforcano. Partendo dalla stessa quota dal corpo nord, il percorso si divide in due collegando i diversi piani del corpo a valle. Il tema compositivo, leggibile nella sezione, è il ruolo del movimento e del percorso in relazione al contesto fisico del terreno. L'asse della composizione, materializzato dal percorso vetrato che collega i corpi di fabbrica, ripercorre la linea di massima pendenza e riprende la giacitura di un piccolo ruscello ora interrotto dalla costruzione. È nel percorrere questo asse che si sviluppano le sequenze spaziali e visuali più interessanti, anche nella versione costruita dove la separazione delle vie di circolazione non è presente. In questo spazio infatti, tutt'oggi realmente funzionante come spazio dell'incontro, è importante il ruolo dello spazio del contesto nella percezione spaziale della galleria. Il costante guardare il paesaggio ed

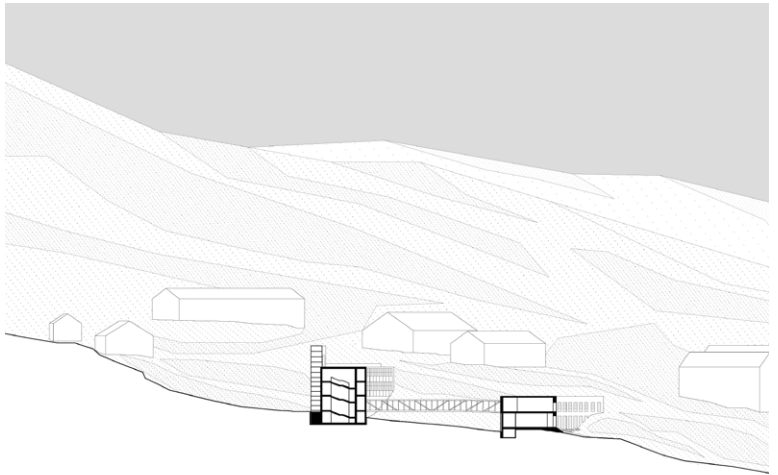
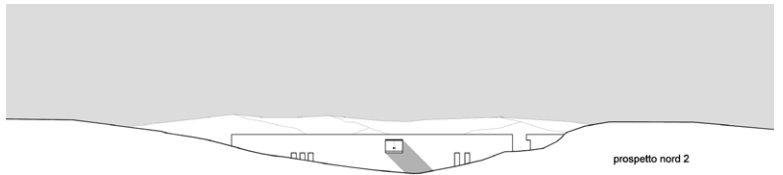


fig. 21  
 casa per anziani, Baião.  
 Sezione longitudinale lungo  
 il pendio.  
 Disegno di Tornieri S.

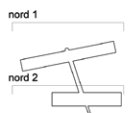


prospetto nord 2



prospetto nord 1

fig. 22  
 casa per anziani, Baião.  
 Prospetti nord dei due  
 blocchi.  
 Disegno di Tornieri S.



6  
COSTA, A.A. (1980).  
Dissertação para o  
concurso de Habilitação  
para Obtenção do Título de  
Professor Agregado, Porto,  
Edições do Curso de  
Arquitectura da E.S.B.A.P.

essere guardati dall'esterno è la condizione che traduce questi elementi di derivazione industriale, alla misura dell'uomo e alla scala del sito.

Questo percorrere l'edificio, dal corpo diurno agli spazi dormitori, viene descritto da Alves Costa anche come un percorso simbolico legato alla linearità della vita. Si legge nella prova per la nomina di professore (*agregação*)<sup>6</sup> “Gli attacchi con la galleria sono per un lato segnale di vita, luce e movimento, per l'altro salita monumentale per il mondo, loro scenario. Pietosa bugia per chi sta per uscire, già senza vita, per la timida porta leggermente referenziata”.

I riferimenti progettuali della casa per anziani di Baião sono spiccatamente moderni. Se da un lato la prima versione guarda agli anni '20 del '900 e alle esperienze del Bauhaus, la versione costruita rimanda al razionalismo e al neo-razionalismo italiano dove troviamo citazioni rossiane (l'ordine gigante dell'ingresso riprende quello del complesso del Gallaratese a Milano) e applicazione delle teorie gregottiane sul principio insediativo. In entrambe le versioni il ponte, completamente in acciaio e vetro con la trave reticolare nel mezzo, adotta un linguaggio fortemente industriale citando quasi letteralmente le passerelle delle fabbriche Van Nelle a Rotterdam di Lendert Van Der Vlugt e Mart Stam.

Dalla scuola italiana proviene l'attenzione per il concetto di contesto e di modificazione qui risolti però senza eccessivi studi sulla struttura urbana o le questioni tipologiche. La casa per anziani è evidentemente un'opera incerta sul piano del linguaggio dato che i progettisti non hanno cercato nell'unità linguistica la dimostrazione della “bontà” dell'opera. Al contrario si riconosce che è invece nel principio insediativo e nell'interpretazione del contesto fisico che l'opera trova maggior valore. È questo uno dei temi trainanti il dibattito architettonico degli anni compresi tra il 1965 e il 1974 cioè il rapporto tra architettura e la singolarità del paesaggio delle diverse località. Nuno Portas e Manuel Mendes, a proposito

di quella stagione dell'architettura portoghese e di questa specifica questione, scrivono “Nella morfologia dei luoghi, programma e costruzione si provocano reciprocamente nella suggestione-sedimentazione dei rapporti armonici e dei principi compositivi dell'oggetto architettonico”<sup>7</sup>.

7  
PORTAS, N., MENDES, M.  
(1991). *Op.Cit.*, p.138.

La casa per anziani è inserita in un attivo momento di sperimentazione per la Scuola di Porto in cui “si intrecciano fenomeni differenti, quali il brutalismo, il realismo, il neoempirismo dal volto aaltiano, il tutto in una sintesi provvisoria e predisposta all'assimilazione utile delle lezioni dell'architettura vernacolare”<sup>8</sup>.

8  
*Ibidem*, p. 17.

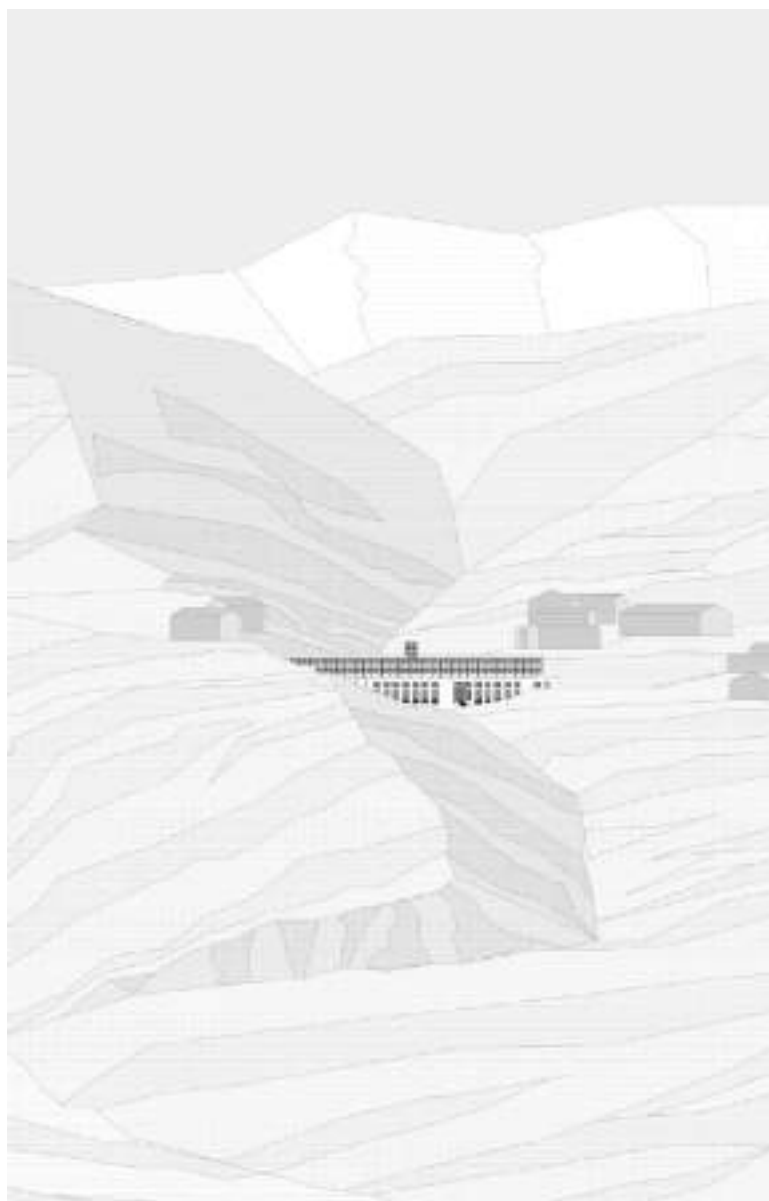


fig. 23  
Casa per anziani, Baião.  
Le facciate guardano la  
valle verso il fiume Douro.  
Disegno di Tornieri S.





fig. 24  
Casa per anziani, Baião.  
Volumi che si innestano nel  
suolo.  
Foto di Tornieri S.



Centro studi archeologici  
Idanha-A-Velha



figg. 25, 26  
Centro studi archeologici,  
Idanha-A-Velha  
Foto: Archivio Atelier 15.

1

per approfondire le origini di questa città è utile consultare PROENÇA, R. (1991). Guia de Portugal, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

2

Paul Ricoeur commentando il libro di Tzvetan Todorov, *Les abus de la memoire*, (Paris, Arlea, 1995) ricorda che gli abusi di memoria hanno a che vedere con i problemi dell'identità dei popoli. RICOEUR, P. (2004). Ricordare, dimenticare, perdonare, l'enigma del passato. Bologna, Il mulino. Funes, protagonista di un racconto di J.L.Borges, aveva una memoria perfetta che gli permetteva di ricordare ogni dettaglio della sua vita. Tuttavia, questa abilità lo rendeva incapace di fare qualsiasi tipo di riflessione o di astrazione, poiché era sopraffatto dai troppi dettagli che gli occupavano la mente.: BORGES J.L. (2003). Funes, el memorioso. Ficciones, Milano, Adelphi.

Idanha-A-Velha è una città di fondazione romana (prende il nome di Civitas Igaedinorum) risalente al I° sec. a.C di rilevante importanza strategica per le conquiste a ovest, data la vicinanza con i centri di Merida e Guarda<sup>1</sup>. La città, durante il periodo romano, visse un momento di grande sviluppo interrotto soltanto dalle invasioni musulmane e le conseguenti guerre di riconquista dell'inizio del VIII° secolo.

Ai confini con la Spagna, la città ha vissuto periodi di isolamento con conseguenti stasi dello sviluppo urbano; oggi la città ha bisogno di comprendere il suo futuro laddove la storia costituisce un confronto a cui il progetto del nuovo non può sottrarsi. I progetti contemporanei per Idanha-A-Velha costituiscono un congiunto di opere caratterizzate da un forte dialogo con il patrimonio. Questi piccoli interventi, dove la presenza delle tracce storiche costituisce quasi un *abus de la memoire*<sup>2</sup>, rappresentano ogni volta una presa di posizione nei confronti dell'intervento contemporaneo sull'antico.

Si possono quindi analizzare questi progetti come una manifestazione critica, una materializzazione del pensiero di Alexandre Alves Costa sulla riqualificazione del patrimonio esistente. La grande coerenza, più etica che estetica, che accomuna il congiunto di progetti per Idanha-A-Velha è leggibile comparando di volta in volta i piccoli interventi: il recupero della chiesa della Misericordia, il recupero del frantoio e archivio epigrafico, una piccola casa di proprietà dello stesso Alves Costa, restauro della porta nord e realizzazione della passerella pedonale sulle mura, il recupero e trasformazione di un fienile in centro studi di archeologia. Il frantoio di Idanha-A-Velha è un esempio di archeologia industriale e si decise per il suo recupero data l'importanza della produzione di olio nell'economia della regione. Si legge, nella relazione di progetto "il lavoro consistette in un esercizio radicale di moderazione dell'architettura d'autore" propendendo quindi per il suo recupero integrale, una ricostruzione il più possibile fedele ai documenti archeologici che mantenesse il significato simbolico che l'edificio rappresentava.

In contrasto con la ricostruzione e il consolidamento di questa porzione di edificio, ubicato nello spazio adiacente, è stato realizzato un piccolo ampliamento per consentire l'archiviazione e l'esposizione di alcuni frammenti archeologici. L'edificio, volutamente astratto e matericamente "alieno" si relaziona al luogo attraverso il riconoscimento di rapporti dimensionali con le preesistenze vicine: Il volume rettangolare dalla struttura metallica si inserisce tra un muro di cinta esistente e una serie di quattro colonne lapidee il cui ritmo definisce la metrica su cui l'archivio è stato disegnato. La sua collocazione, in parallelo rispetto al volume del frantoio, crea un cortile pubblico da cui si può accedere ai due edifici. Nel recupero della chiesa della Misericordia si interviene in un interno. La sostituzione del tetto ligneo con uno metallico - pur mantenendone la forma a due falde - permette l'ampliamento dello spazio interno disponibile. La particolare forma del controsoffitto, a formare una volta a botte sopra la navata che si trasforma in mezza cupola sopra lo spazio dell'altare, indica che la costruzione di un tetto falso modifica radicalmente la percezione della spazialità originaria e che le misure in sezione sono calibrate in funzione della pianta della chiesa. Dietro all'altare il controsoffitto non si appoggia al muro lasciando spazio per una fenditura di luce radente.

Nella piccola casa di Alves Costa invece troviamo espressi in maniera ancor più elementare e sintetica alcuni temi che si ritrovano nella casa Marques Guedes. Gli esterni, lasciati come erano, di nuda pietra, non fanno intuire il trattamento degli interni, volutamente contemporanei. Il piccolo edificio cerca la qualità spaziale lavorando sul tema loosiano del raumplan. Quattro livelli separano con leggere differenze di quota altrettanti ambienti: una zona giorno con una parete cucina aperta, un bagno, un ripostiglio, zona notte all'ultimo livello. Vi sono, come si è preannunciato, affinità con casa Marques Guedes; scrive Alves Costa "tutto può essere pensato al dettaglio, ma con la preoccupazione di non esagerare; avendo in

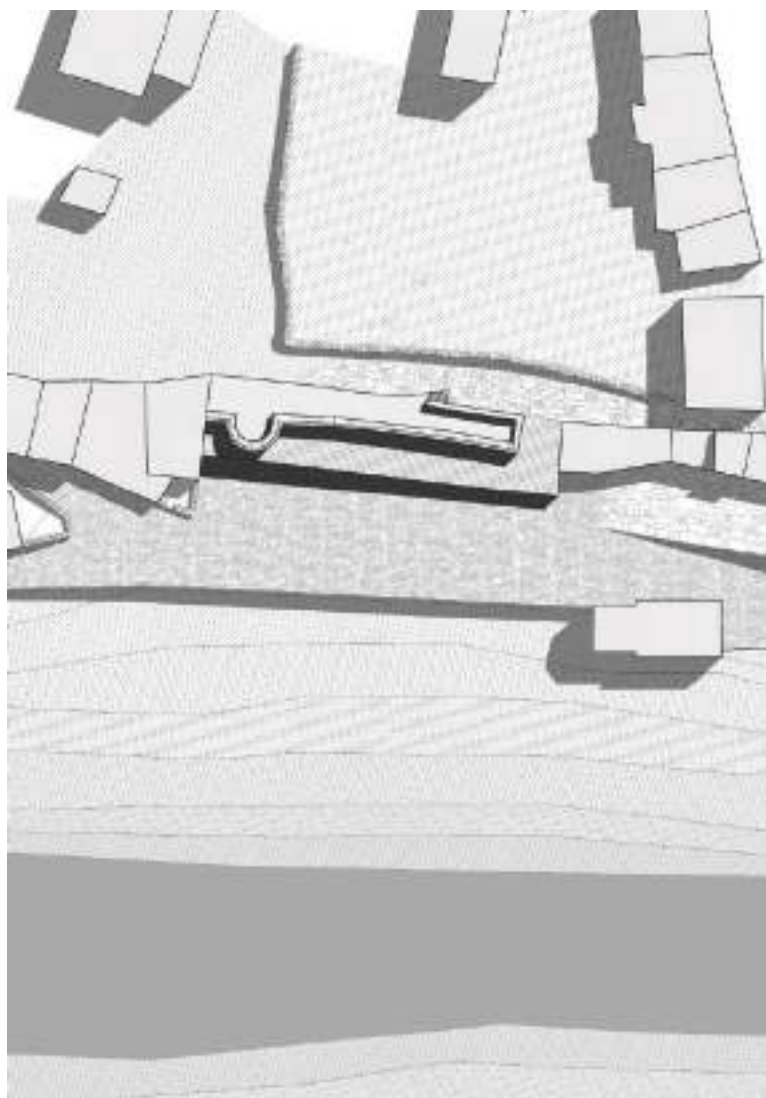


fig. 27  
Centro studi archeologici,  
Idanha-A-Velha  
Planimetria  
Disegno di Tornieri S.

mente che la mancanza di manodopera specializzata diverrebbe più efficace con un progetto più succinto e operativo. Anche così, a opera conclusa, riflette alterazioni accidentali che non modificano la sua essenza, anzi, avranno contribuito al suo arricchimento.”. Tra le opere realizzate dall’atelier 15 a Idanha-A-Velha si ritiene di maggior importanza, data la densità e la complessità di temi che racchiude, la riconversione di un fienile in centro studi per l’archeologia.

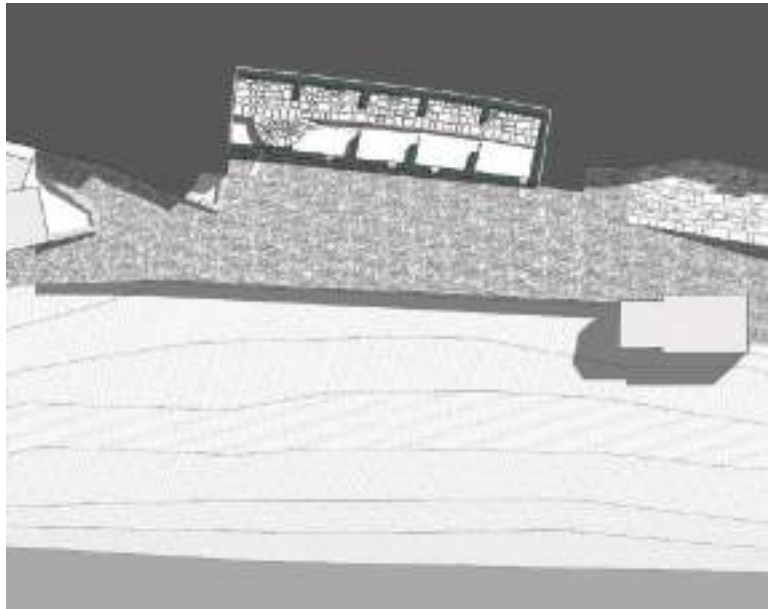
Si riporta in seguito la nota descrittiva del progetto che lo stesso Alves Costa redige, in grado di sintetizzare al meglio le questioni poste in essere dal progetto<sup>3</sup>.

“La necessità di montare una struttura di appoggio ai lavori archeologici ha portato la municipalità a programmare il riutilizzo di un pagliaio, apparentemente ubicato sul lato esterno di un tratto di muraglia romana di Idanha-A-Velha non visibile in quel preciso punto. Si dovrebbero prevedere, oltre agli spazi laboratoriali, l’esistenza di un dormitorio, una piccola cucina, una sala giorno e locali sanitari. Le ricerche archeologiche determinarono alterazioni sostanziali rispetto alla situazione di partenza, facendo diventare il progetto molto più complesso ma, anche, molto più ricco di implicazioni formali e di contenuti. Di fatto, l’apparizione, all’interno del fienile, della base di un tratto di muraglia romana, incluso un pezzo di torre semicircolare di dimensioni considerevoli, e ancora, vestigia e altre costruzioni, provocarono una drastica riconsiderazione della proposta che si era prefigurata. L’idea di progetto si basò nel tentativo di formalizzare due intenzioni, che senza essere contraddittorie, dovrebbero mantenere la loro autonomia. La prima fu quella di restaurare l’immagine esterna del fienile, mantenendo la sua modulazione interna attraverso le pareti trasversali che la definiscono. L’immagine complessiva di questo fienile è un’immagine serena, corrispondente all’uso di infrastruttura rurale che si mantenne per molti anni, corrispondente al carattere dominante del paese. La seconda fu, non soltanto mantenere visibile e utilizzabile la base della

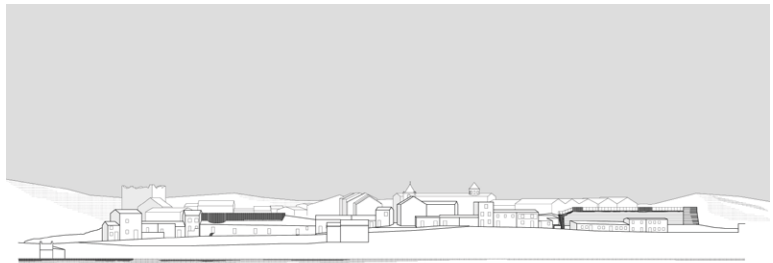
3  
per una visione complessiva  
dei progetti per Idanha-  
A-Velha si consulti la  
rivista monografica atelier  
15 | Alexandre Alves Costa  
| Sergio Fernandez, Archi  
News n. 18, ott, nov, dic  
2010, pp. 52-66.



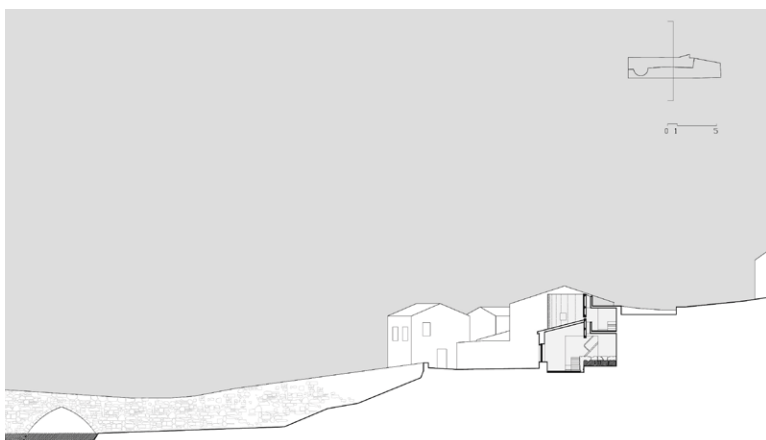
fig. 28  
Centro studi archeologici,  
Idanha-A-Velha. Relazione  
planimetrica tra nuovo e  
antico.  
Disegno di Tornieri S.



muraglia, ma anche come configurare all'esterno il suo volume, la sua scala, il suo disegno. Prolungandola virtualmente, fino al limite prevedibile della sua altezza, rivestita con materiale ben distinto dalla pietra, dandole un'immagine scenografica, mai confondibile con un restauro che mimetizzasse la sua costruzione primitiva. La copertura sarà visitabile dall'esterno, come allargamento di un percorso pedonale del paese. Da qui si può godere di un interessante panorama sul fiume Ponsul e il suo ponte romano, oltre ad un vasto territorio sull'altro lato”.



figg. 29, 30  
Centro studi archeologici,  
Idanha-A-Velha. Inserimento  
dell'edificio nel contesto  
urbano, relazione con le  
mura storiche.  
Foto: Archivio Atelier 15  
Disegno di Tornieri S.



figg. 31,32  
Centro studi archeologici,  
Idanha-A-Velha. Relazione  
tra contesto archeologico  
e urbano. Una fessura di  
luce, evocando l'antica  
muraglia, qualifica lo  
spazio interno.  
Foto: Archivio Atelier 15  
Disegno di Tornieri S.



Arcaico e tellurico,  
il rapporto con il suolo



Una marcata sensibilità verso lo sconfinato patrimonio della cultura popolare e una profonda attenzione al dibattito sull'architettura internazionale pervade l'opera di Alves Costa. Questa commistione ha dato forma ad opere ibride e difficilmente inquadrabili all'interno di una tendenza. Purtuttavia il testo vuole dimostrare che vi sono delle forme ricorrenti nelle opere di Alexandre Alves Costa che interpretano in modo originale le possibilità di contaminazione tra i caratteri dell'architettura moderna e quelli più specifici dell'architettura portoghese.

<sup>1</sup>  
FRAMPTON, K., (1994).  
En busca de una línea  
laconica, Notas sobre la  
Escuela de Oporto. A&V,  
Portugueses, n. 47, p. 30.

In un passo sulla Scuola di Porto, Kenneth Frampton<sup>1</sup> descrive due approcci che la caratterizzano: l'approccio tettonico e quello geologico come due modalità espressive dell'enfasi topografica e territoriale adottata dai suoi protagonisti. Nel primo caso "la topografia è modellata per ricevere una forma tettonica particolare in un punto specifico" mentre nel secondo caso "è l'edificio stesso ad essere trattato come metafora geologica". Questo insistere sul suolo come materiale attivo di progetto è un'intenzionalità riscontrabile con evidenza nei progetti di casa Marques Guedes e casa per anziani di Baião.

Descrivendo gli spazi e tramite il ridisegno della pianta scopriamo l'essenzialità e la sinteticità funzionale di casa Marques Guedes: la grande sala, il corridoio distributivo e le camere della zona notte, sono spazi minimi, asciutti, moderni. Si tratta di una *Casa das férias*<sup>2</sup>, rivolta ad una famiglia della borghesia portoghese; costruita in un lotto grande, anche se si preferisce una soluzione molto contenuta nelle dimensioni per lasciar spazio ad un esterno diversificato. Il sistema strutturale dell'edificio, costituito da muri perimetrali portanti in pietra e alcuni pilastri interni di forme diverse, si presenta come una soluzione economica e poco rilevante nell'immagine complessiva dell'opera. La casa è generata quindi non solo da un'essenzialità costruttiva ma anche da un'economia spaziale le cui ragioni sono rintracciabili nell'idea di efficienza di cui l'architettura portoghese è pervasa. Scrive Alves Costa

<sup>2</sup>  
in Portogallo è usuale,  
tra le famiglie con più  
possibilità economiche,  
avere una casa dove passare  
il fine settimana fuori  
città, in località sulla  
costa o piccoli paesi  
dell'entroterra.

a tal proposito “l’efficacia dell’architettura portoghese è permanentemente verificabile, non soltanto nella giusta considerazione dei mezzi di produzione ma anche nella comprensione degli obiettivi da raggiungere”<sup>3</sup>.

Affrontando la questione della scelta dei materiali si nota il procedere per contaminazioni tra elementi moderni ed elementi del luogo appartenenti al mondo vernacolare. Analogamente all’indagine progettuale di F. Tavora, procede scoprendo relazioni inusuali nell’accostare legno, cemento a vista, muri di pietra, vetro, parti metalliche ed elementi sovrapposti, accatastati. Non si ricerca l’equilibrio geometrico e l’unità della composizione ma un’immagine globale dove prevale un atto semplice e sintetico mosso da un desiderio di conquista e captazione di alcuni dati essenziali del paesaggio. Da queste iniziali considerazioni si può intuire come il concetto di appropriatezza di un’architettura con il luogo che questa pubblicazione vuole indagare andrebbe ricercato in questa idea di economia dei mezzi e delle risorse, nell’idea di efficacia intesa come risultato di scelte nella concezione del progetto. Se si volesse indagare il tema della sostenibilità vale in questo progetto l’idea di durata e di permanenza di certe azioni compositive che in architettura non sono soggette alle mode e alle tendenze.

Nella casa Marques Guedes gli elementi del paesaggio prossimi e lontani vengono catturati qui come occasioni di progetto: il legno dei serramenti a nord dialoga con un piccolo boschetto a monte, il ferro e la vetrata curva della sala a sud guardano al paesaggio lontano del monte di Santa Tecla. Le sezioni e il modello interpretativo evidenziano alcuni aspetti della composizione di questa piccola opera mostrando la scelta di lavorare con dei volumi chiaramente distinti tra loro. Il volume complessivo è infatti suddiviso in tre parti riconoscibili, la sala, il corridoio distributivo e la zona delle camere. Questa ripartizione corrisponde in senso generale alla suddivisione delle quote interne alla casa ed è percepibile esternamente



soltanto dalla quota alta, dalla quota d'accesso alla casa, osservandone la copertura piana. È il progetto della sezione quindi che evidenzia il desiderio di appartenenza ad un luogo, la volontà di radicamento al suolo che si traduce in senso letterale attraverso operazioni di scavo, di inclusione e di attenta collocazione altimetrica. L'effetto che si ottiene è un oggetto che dalla quota alta quasi scompare e si fonde con il contesto. Non sono distanti gli echi dell'esperienza di Rio de Onor, la piccola cittadina di Tras-Os-Montes dove Sergio Fernandez, e per alcuni periodi anche Alves Costa, trascorsero un periodo di studio. Il rilievo di quei manufatti mostra che erano case minimamente trattate a livello di confort. Scarne e nude erano soltanto protezione contro pioggia, neve ma costituivano un unicum con il paesaggio. Sergio Fernandez ne sottolinea così il rapporto con il paesaggio: "cittadina e territorio praticamente sono la stessa cosa, le scisti e l'ardesia era ciò che si estraeva e ciò che si utilizzava, e questo, in termini architettonici, da un'integrazione impressionante"<sup>4</sup>. Vi è in questa ammirazione per l'arcaico un possibile equivoco: che l'architettura nasca assieme al concetto di semplice riparo e che abbia a che fare esclusivamente con l'idea di difesa<sup>5</sup>.

Alves Costa scrive invece della nascita dell'architettura parlando della consapevolezza e dell'ambizione dell'uomo al dominio della natura: "l'architettura nasce quando l'uomo lotta, avanza nel pensiero e nelle conoscenze, quando inizia il suo processo di dominio della terra". È quindi con la consapevolezza delle azioni, con una volontà artistica e con un'idea di progresso che inizia ad esistere l'architettura. In questo senso possiamo leggere casa Marques Guedes come un'opera analoga ad alcune opere antiche, dove due semplici azioni compositive costruiscono il carattere dell'oggetto architettonico: il complesso radicamento al suolo e la appropriatezza scalare dell'oggetto rispetto al contesto. Queste azioni primarie, veri e propri atti fondativi del progetto sono evidenti anche nel processo compositivo della casa per anziani di Baião. Come già esposto nel capitolo

4

FERNANDEZ, S. "Rio de Onor, 1963-1965", JOELHO 02, rivista di cultura architettonica, e|d|arq universidade de Coimbra. Il tema della ruralità estrema di alcune aree della penisola iberica aveva colpito anche Luis Buñuel che nel film "Las Hurdes" mostra un paesaggio rurale estremamente povero e arretrato, dove la popolazione vive in condizioni difficili e primitive. La zona è stata dimenticata dalla modernità e le persone che vi abitano sono isolate dal resto del mondo, senza accesso a servizi essenziali come l'istruzione e le cure mediche. Il paesaggio è selvaggio e montuoso, con pochi sentieri e strade, e la vita quotidiana è caratterizzata da estrema povertà e miseria. Le abitazioni costruite in pietra locale sono completamente fuse con il paesaggio e sembrano emergere dal suolo come zolle di terra.

5

il dizionario Treccani riferisce che riparo è "l'azione di riparare o di ripararsi; il mezzo, il modo di ripararsi da una cosa dannosa, pericolosa o sgradita".

quarto dedicato alla descrizione di quest'opera, la questione di maggior interesse attorno a questo edificio è la collocazione planimetrica dei volumi rispetto alla topografia del luogo. Nella prima ipotesi tutto il programma funzionale veniva inserito in un grande edificio posizionato su di un solo livello, senza sfruttare il declivio mentre la seconda ipotesi, sviluppata in parallelo, mostrava già la volontà di suddividere il programma funzionale in due, andando a posizionare a nord le camerate e nel corpo sud gli spazi per le attività diurne.

La forza insediativa di questa soluzione non si limita però alla sola disposizione planimetrica. Anche il gioco della sezione, più volte rivista e modificata, soprattutto per quanto riguarda la configurazione del ponte di collegamento dei due corpi, è frutto di un attento studio dei rapporti che il nuovo edificio instaura con le quote del terreno circostante. Se si esclude il ponte, i due edifici sono apparentemente senza relazioni reciproche ma trovano ragion d'essere quando si mette in luce la capacità di dialogo con il paesaggio lontano della valle di Baião. Dalla quota alta, alle spalle del corpo nord, c'è una strada comunale dalla quale si riescono a vedere le creste delle colline sul versante opposto della vallata e la parete nord della casa per anziani, quasi cieca, si percepisce come base, piano di appoggio visivo. Il volume a sud, di soli due piani, è immerso nel terreno affinché anche la vista del paesaggio dalle camerate a nord non venga preclusa. Come è stato sottolineato<sup>6</sup> questo progetto deve molto anche alle esperienze della scuola italiana, in particolare il progetto dei bastioni di Cefalù di V. Gregotti del 1976, elaborati quasi negli stessi anni del progetti di Baião. Presentato per la prima volta sulla rivista Lotus n.15 del 1977, quello per Cefalù è stato un progetto esemplare in relazione al tema del principio insediativo. Dalla relazione di progetto: “verso l'esperienza del sito per mezzo del principio insediativo: il principio insediativo è qui la descrizione specifica della geografia della valle di fronte al mare”. È questa relazione reciproca tra oggetto e territorio, la tensione delle due scale

<sup>6</sup>  
si veda a tal proposito il capitolo descrittivo della casa per anziani. In ogni caso, i rapporti tra Portogallo e Italia erano, negli anni '70, molto intensi: COSTA, A.A. (2007). *Textos datados*. Coimbra, e|d|arq, p. 12.

di progetto che accomuna i due progetti. Le operazioni di ossificazione e di depurazione sul quale i modelli interpretativi sono stati elaborati hanno messo in luce architetture che prendono vita da un gesto primario, un atto fondativo che rimanda ad un tempo lontano. Il radicarsi al suolo è in questi progetti anche un gesto ideologico di critica al moderno perchè in questo caso i concetti di collocazione e radicamento rappresentano il legame concettuale forte con la cultura popolare. L'idea di "macchina" equivale all'idea di separazione dal contesto e i pilotis, elementi che meglio rappresentano tale volontà di sradicamento non sono mai utilizzati in queste architetture. Il radicarsi al suolo è un'operazione che richiama una condizione ancestrale, e non è un caso che siano proprio le architetture antiche ad essere connotate maggiormente da tale azione. Lo stesso Alves Costa parlando di una piccola chiesa nordica, la chiesa di São Pedro das Aguias, ne descrive l'importanza dell'attacco al suolo dove la cappella maggiore è ad una quota più alta rispetto alla navata della cappella, seguendone il naturale declivio del terreno.

Tornando per un momento al passo di K. Frampton esposto all'inizio possiamo leggere casa Marques Guedes nell'approccio geologico e la casa per anziani di Baião come verifica dell'approccio tettonico. In ogni caso entrambe le opere si affermano come architetture che si stagliano nella natura come interventi artificiali, senza nessuna volontà mimetica. Per questo aspetto, possiamo qui proporre una analogia con il lavoro Luigi Snozzi. Ricorda Siza<sup>7</sup>, analizzando il lavoro di Snozzi: "le case di declivio, volumi isolati che controllano un territorio limitato, quasi invisibili dalla strada, gioielli distanti, dettagli di un paesaggio meraviglioso". Contrariamente al moderno in Svizzera, gli architetti portoghesi, enormemente influenzati dall'inquerito da *Arquitectura Popular em Portugal*, hanno compreso che anche l'architettura popolare era moderna<sup>8</sup>. Da lì l'equivoco, da cui l'opera di Alves Costa si allontana, dell'architettura portoghese pervasa da volontà mimetiche,

7

CROSET, P., DIENER, R., SIZA, A. (2003). Luigi Snozzi l'opera completa. Lugano, ADV publishing house.

8

LEAL, J. (2011). *Entre o Vernaculo e o Híbrido: a partir do inquerito a Arquitectura popular em Portugal*. Joelho, n.02, Coimbra, e|d|arq editora, p.71.

come fusione con il popolare, talmente conservatrice da confondersi con il luogo. L'opera di Alves Costa per alcuni aspetti si presenta in continuità con il lavoro teorico e pratico iniziato dal maestro Tavora, di cui Alves Costa è allievo. I temi della presenza dell'arcaismo e dell'appropriazione del moderno vengono assorbiti nell'opera di Alves Costa senza conflittualità, in maniera ancor più pacifica che in Tavora. In Tavora il "conflitto" si risolve nella teorizzazione e successiva concretizzazione della cosiddetta "terza via" dove accanto al gioco compositivo per inclusioni e contaminazioni coesiste un altro modo, "basato sulla propensione per la riduzione formale" come scrive D. Vitale. Tale modo si concretizza nel lavoro sia di Tavora sia di Alexandre Alves Costa nella ricerca di uno schema, di una legge costitutiva, estremamente sottintesa ed astratta, in grado di istituire la forma. Mentre il lavoro di Tavora prosegue in operazioni di affinamento del giunto e del dettaglio con "il rischio costante di mutarlo in una forma di decorazione basata sul dettaglio", la ricerca di Alves Costa si caratterizza per uno spostamento dall'idea di linguaggio alla ricerca dell'atto primario. È lì che nasce una sorta di apparente disinteresse, volutamente espresso ma non realmente perseguito con la stessa determinazione, per le fasi successive del progetto. Essendo tutto dato nell'aspetto fondativo, ciò che viene posteriormente, come la composizione tipologica, la questione costruttiva, l'armonia e l'immagine della superficie dell'architettura è in qualche modo irrilevante perché appartiene al quotidiano, alla praxis, alle contingenze, al gusto. L'idea della giacitura e della collocazione appartengono invece ad una modernità del tempo lungo, ad un'idea di modernità come valore assoluto. Il concetto di arcaismo, precedentemente introdotto per delineare alcuni aspetti dell'opera di Alves Costa è un tentativo che cerca di risolvere il legame tra localismo e cosmopolitismo e di un ritorno al vernacolare in senso Rudofskiano. Dice Rudofsky: "Architettura senza architetti tenta di intaccare un ristretta visione dell'arte del costruire,

<sup>9</sup>  
VITALE, D. (2005). Tavora. Nostalgia e civiltà. in ESPOSITO, A., LEONI, G. Fernando Tavora. Opera completa. Milano, Electa, pp.364-368.

10  
RUDOFISKY, B. (1964).  
Architecture without  
architects, a short  
introduction to nonpedigreed  
architecture. New York,  
Doubleday.

11  
FRAMPTON, K., (1991).  
Regionalismo  
critico: Architettura  
moderna e identità  
culturale. In BOSSI, P.,  
COMBA, M., IACOBONE,  
D. (a cura di), Storia  
dell'architettura moderna,  
Bologna, Zanichelli.

12  
LEAL, J., op.cit., pp.68-83.

presentando il mondo sconosciuto dell'architettura non blasonata. Essa è così poco nota che non abbiamo ancora un termine per definirla. In mancanza di qualsivoglia etichetta, la chiameremo architettura vernacolare, spontanea, indigena, rurale, a seconda dei casi"<sup>10</sup>. Rudofsky sottolinea nell'incipit che l'architettura vernacolare è l'architettura senza architetti e termina con l'idea di spontaneità. Le forme vernacolari invece, se da una parte sono caratterizzate dall'instaurare un rapporto sempre dialettico con la forma e con la materia della natura, dall'altro non adottano mai un atteggiamento di dominio nei confronti degli elementi naturali. Le forme vernacolari sono pervase da una duplice natura: non sono casuali, in quanto il modello che le ha prodotte è il risultato di una ricerca collettiva consapevole, ma neanche intenzionale, in quanto chi le ha prodotte non era mosso da finalità estetiche. Se ne comprende pertanto la differenza di significato con l'idea di arcaico, inteso come ripresa intellettualistica di forme primitive da parte di un artista di civiltà più matura. La presenza dell'artista, dell'architetto, di chi reinterpreta e usa le forme antiche coscientemente e intenzionalmente, è fondamentale. Per tale motivo ci si è concentrati maggiormente sulla questione dell'arcaismo, distanziandosi dall'idea di ripresa del vernacolare nell'architettura moderna portoghese. Purtroppo uno degli aspetti fondamentali del dibattito sul regionalismo<sup>11</sup>, la definizione stessa di architettura vernacolare tanto studiata dagli architetti dell'inquerito; risulta, come nota l'antropologo João Leal<sup>12</sup>, mai sistematicamente definita. Leal aggiunge che rispetto al contesto l'architettura vernacolare è ciò che è più prossimo alla natura, di fronte alla questione autoriale è ciò che nega l'individuale, e rispetto alla storia è ciò che permane in una condizione statica.

In Portogallo, nell'ultimo secolo, uno dei temi centrali del dibattito dell'architettura è la questione del rapporto tra Architettura Nazionale e Stile Internazionale. Questa tensione, nella scuola di Porto in particolare, è emersa di volta in volta

con espressioni diverse. Dall'etnografia nazionalista della casa portoghese fino al "Regionalismo critico" il Portogallo è stato un ottimo esempio di come il "Ritorno al regionale" non abbia dimenticato le teorie moderniste ma le abbia rinvigorite.

In quegli anni in Europa il dibattito si divide tra la continuità Rogersiana e la corrente inglese del neo-brutalism di R. Banham. L'influenza del dibattito inglese sulla prima produzione di AAC è evidente e si trasmette operativamente grazie alle teorie e alle opere del team X. La critica avanzata dal team X durante l'ultimo CIAM ravvivarono il gusto per il "povero" il "rude" come tecnica espressiva. Per Alves Costa non si tratta di una scelta puramente stilistica, ma rappresenta anche un modo per superare la conflittualità tra tradizione e modernità. In architettura, si assiste alla carica critica dell'indipendent group, trainata da Alison e Peter Smithson e rafforzata dagli scritti di R. Banham, che ha la capacità di introdurre la categoria dell'informale all'interno della composizione architettonica<sup>13</sup>. L'informale è inteso qui, sottolinea Banham<sup>14</sup>, come forza positiva dove la composizione non è assente: "la composizione c'è, ma non si basa sulla geometria elementare di squadra e compasso su cui si fonda tanta composizione architettonica; bensì su un senso intuitivo della topologia"<sup>15</sup>. Questa categoria dell'informale è rafforzata dagli apporti antropologici delle teorie del Team X esposte nel primer dove l'interesse per le popolazioni primitive serve per marcare la mancanza di "umanità" del movimento moderno considerato troppo slegato dai modi di vita dell'uomo. A questa immersione nell'antichità non è associata nessuna nostalgia di un passato ma piuttosto una volontà di realismo.

Per descrivere l'opera di Alves Costa si rivelano appropriate le parole che Gianfranco Contini utilizza per descrivere il pensiero di Pier Paolo Pasolini dove ritroviamo il gusto per il popolare e per un certo arcaismo elevato a lingua erudita. Sono molte le affinità riscontrabili nella figura dell'intellettuale italiano con Alexandre Alves Costa, a partire dalla sua

13

la categoria dell'informale nella composizione architettonica è stata trattata esaustivamente da numerosi studiosi. Nel trentennio tra il 1935 e 1965 si riportano i più noti: RUDOFISKY, B. (1964). *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*. New York, Doubleday. PAGANO, G. (1935). *Architettura rurale in Italia*. Casabella, annata VIII, n.96, Milano, Electa. PAGANO, G., GUARNIERO D. (1936). *Architettura rurale italiana, quaderni della triennale*, Milano, Hoepli. SAMONA', G. (1954). *Architettura spontanea: documento di edilizia fuori della storia*. Urbanistica, n.14. MAKI, F. (1964). *Investigation in collective forms*, Washington, University St. Louis.

14

BIRAGHI, M. (2004). *Reyner Banham. Architettura della seconda età della macchina*, scritti 1955-1980. Milano, Electa.

15

L'enciclopedia Treccani riporta che in geografia, la topologia è lo studio del paesaggio e delle sue caratteristiche per individuare e definire i vari tipi di forme del suolo (l'insieme dei segni che si usano per rappresentare tali forme prende il nome di codice topologico) e in linguistica è lo studio della collocazione delle parole, o di determinate parole, nella frase.

16

MAGRELLI, V. (2005). Pasolini e Roma, crocevia irrisolto, In [www.corriere.it/Primo\\_Piano/Spettacoli/2005/11\\_Novembre/02/pasolini\\_magrelli.shtml](http://www.corriere.it/Primo_Piano/Spettacoli/2005/11_Novembre/02/pasolini_magrelli.shtml). (Ultima consultazione gennaio 2022)

17

FIGUEIRA, J. (2011). Sobre o arcaico e o sofisticado na arquitetura. in *Joelho 02*, Coimbra, edarq editora, p. 15.

18

PAZ, O. (1999). Che cos'è la modernità. Casabella, n. 664, Milano, Electa.

straordinaria sensibilità per i paesaggi antropologici che, nel caso di Pasolini, lo portano ad elevare la letteratura dialettale all'aura della poesia come suggerisce Contini; o alla produzione “di un'opera in cui la più raffinata erudizione produce un'appassionante adesione alla lingua del popolo”<sup>16</sup>.

L'opera di Alves Costa, si colloca all'interno di questo progetto culturale dove l'esperienza della tradizione popolare viene costantemente mediata dalla cultura europea e dalle idee progressiste. Una sorta di fusione tra arcaico e sofisticato come scrive Jorge Figueira<sup>17</sup> sottolineando come esista una parte del pensiero moderno che lega la ricerca della purezza con l'idea della nudità, del primitivo, e dell'essere “autentico”. È negli anni '50/60 che si ritorna all'arcaico come luogo dell'origine, dove la maschera africana di Picasso rappresenta un rifugio, un luogo profondo dove la modernità si ritrova ascoltando le voci del folklore, della cultura primitiva. Anche il poeta ed intellettuale messicano Octavio Paz riflette sull'idea di modernità come ritorno al punto di partenza: “la ricerca della modernità è una discesa verso le origini. La modernità mi ha condotto al mio inizio, al mio passato”<sup>18</sup>. Ricercare le radici significava, per quella generazione di architetti di Porto, anche trovare le radici della storia portoghese dal punto di vista etnografico. In aggiunta, il tema picassiano della maschera e del folklore, trova un analogo in Portogallo nella figura di Rosa Ramalho, scultrice e artista nota per le sue statuette di ceramica raffiguranti bizzarri personaggi colorati. I personaggi d'invenzione, metà animali e metà umani esplorano la cultura primitiva, la tradizione locale nella scelta dei materiali, sfociando in risultati iscrivibili nel puro surrealismo. Da lì l'importanza anche del lavoro teorico di Alves Costa dove storia e luogo confluiscono assieme mediati, analogamente all'opera di Rosa Ramalho, da una sorta di “ascolto” delle voci del popolo e le voci del moderno; un desiderio di appropriazione che in definitiva si fa materia, nel senso letterale del termine, attraverso l'innesto tra architettura e suolo.





Epifania del progetto,  
memoria e luogo



A Baião come a Moledo di Minho, il paesaggio del Douro e della foce del fiume Minho contano molto. Più a sud, quasi al confine con la Spagna nella località di Idanha il paesaggio è meno accidentato e, dovuto alla maggior lontananza dai centri principali, la speculazione edilizia non ha avuto sviluppo.

È un territorio, si dice, di frontiera; dove il tempo appare sospeso e forse congelato in una grande opera, la città di Idanha-a-Velha. Quando Alves Costa racconta il passeggiare tra le vie di Idanha mostra la sua affezione ai territori che ancora accolgono, incontaminati, natura, arcaismo, povertà.

Nei progetti dell'atelier 15 per la città di Idanha-A-Velha si legge il ricorso al linguaggio contemporaneo che in questi piccoli interventi testimonia la volontà di conservazione slegata da una concezione nostalgica del passato. Si tratta invece di un istinto di trasformazione indissociabile dalla speranza del futuro dove i nuovi interventi, innescando processi urbani inediti, costituiscono una parte fondamentale della riattivazione dei piccoli centri storici a rischio di abbandono.

L'insieme di interventi per Idanha-A-Velha costituisce tante occasioni per ripensare al ruolo della storia e del patrimonio nella città contemporanea ma è, in particolare, la riconversione del *palheiro* (pagliaio o fienile) in spazi per gli archeologi che evidenzia come, per Alves Costa, non esista differenza di qualità tra luogo e preesistenza. Essi sono simultaneamente materiali attivi di progetto e vivono della relazione con il nuovo. Come è stato descritto nel quinto capitolo, in questo progetto la scoperta delle mura romane sotto il fienile di epoca medievale ha rimesso in discussione la forma del nuovo intervento. Esternamente l'immagine del fienile viene mantenuta, così come la modulazione interna delle pareti portanti su cui si poggia il nuovo volume mentre esternamente l'immagine dell'antica muraglia viene evocata attraverso un volume muto che emerge e ricompone, con le sue misure, un'antica figura, con la sua scala e il suo carattere. È un'evocazione della storia che però non termina alla scala del manufatto ma si

estende, analogamente agli altri progetti, alla scala territoriale. L'indissolubile legame di questo piccolo edificio con il tratto di mura romane ancora visibili, che si sviluppano a nord accanto alla porta della città, è sottolineato, oltre che dalla forma analoga, dal materiale scelto per i rivestimenti, pannelli di rame che con la loro regolarità e uniformità rievocano l'idea della costruzione romana. Le coperture, contrariamente agli altri progetti, sono praticabili, e svolgono un ruolo attivo nella costruzione e riattivazione delle dinamiche urbane della piccola cittadina. Nel tratto di mura a nord il progetto consta di un camminamento in quota, formato da una passerella metallica e di terrazze semicircolari poste in corrispondenza dei vecchi torrioni. Analogamente la copertura del centro studi per l'archeologia si trasforma in terrazza-belvedere agganciandosi alla stradina superiore. Anche in questa occasione è l'attenta collocazione dei volumi, e quindi il disegno della sagoma negli alzati, il disegno della copertura e la misura della sezione a determinare la relazione con il centro urbano e con il contesto naturale. L'attenzione dedicata alla questione della scala dell'intervento e quindi al disegno del prospetto complessivo della città mostra una chiara volontà di ricostituzione dell'immagine della città. E, di nuovo, le parole di Pasolini ci restituiscono la necessaria sintesi per descrivere la relazione tra città e paesaggio. Riguardo alla città di Orte egli dice che il problema della forma della città e il problema della salvezza della natura che circonda la città, sono un problema unico. L'edificio è un segno sul prospetto della città; inserendosi tra piccole case rurali e anonime per chi viene da est costruisce un piano astratto, un segno la cui dimensione nella sua stretta relazione con le sequenze di muri e torrette rimasti ricompono la figura della città. Al di sopra di esso si scorgono le chiese con le torri campanarie e il tessuto minore a costituire un equilibrio che si preserva. Il progetto reagisce al contesto specifico, che sia un'arcaico povero o un'arcaico monumentale come nel caso della muraglia, e trova la sua definizione in un confronto

con la rovina, con una topografia, dove il linguaggio moderno non è rottura e contrasto ma ricerca di una continuità.

“Rispetto al patrimonio è importante saper assumere una posizione forte, operare una trasformazione radicale. Si tratta di trovare un modo per unire ciò che è separato, per ricostruire ciò che è stato distrutto, per valorizzare la vita e l’occupazione attraverso antiche e nuove funzioni. In questo senso io parlo di annullamento dell’architettura. Si tratta evidentemente di un annullamento relativo”<sup>1</sup>. Per gli antichi, da Vitruvio a Palladio, i resti della civiltà romana erano elementi strumentali per la comprensione di una tradizione. Gli elementi e le tecniche costruttive antiche erano approfonditamente studiati ed erano alimento costante dell’invenzione progettuale. In questo senso il progetto di Alves Costa per Idanha-a-Velha si colloca nel solco tracciato dalle opere di Vignola, Giulio Romano, Bramante, L.B. Alberti, per citare alcuni emblematici autori.

Durante l’epoca medievale non sono rari i casi di costruzioni che facciano uso di elementi provenienti dai monumenti antichi; in alcuni casi erano le fondazioni originali a fornire la base formale e strutturale per nuove costruzioni che potevano così assorbire, in una matrice sottointesa, l’impianto e la spazialità delle costruzioni antiche (emblematico in questo senso è il teatro romano di Lucca, la cui forma è diventata nei secoli la base su cui è sorto un intero quartiere di residenze). In aggiunta, per riportare un esempio più complesso e forse ancor più conosciuto si ricordano le vicende trasformative del teatro di Marcello, ricostruito com’era per poi essere usato come basamento per il palazzo Savelli. La questione degli interventi in edifici antichi e tutte le ipotesi di intervento, come è evidente, si sono poste da sempre: introdurre il nuovo nell’antico, non toccare l’antico, ricostruire l’antico in accordo con i rilievi archeologici e le ricostruzioni storiche, ricreare un simulacro dell’antico.

Nel dibattito moderno, che non è possibile riassumere in poche righe ma a cui si fa riferimento richiamando alcuni cenni, si è

1

D’ALFONSO, M., SOARES, J. (2006). Disegnare nelle città, un viaggio in Portogallo. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Luso-Americana para o desenvolvimento, Instituto das Artes, Ministerio da Cultura.

2  
international charter  
for the conservation  
and restoration of  
monuments and sites (the  
venice charter 1964); e  
CRISTINELLI, G. (a cura  
di) (2002). La carta di  
Cracovia 2000. Principi  
per la conservazione e il  
restauro del patrimonio  
costruito.

3  
COSTA, A.A. (2003).  
O património entre a aposta  
arriscada e a confiança  
nascida da intimidade. JA -  
jornal arquitectos, n. 213,  
Porto.

creato un concetto di intervento che si è espresso principalmente con la Carta di Venezia<sup>2</sup>: la netta riconoscibilità dell'intervento nuovo che deve mantenersi chiaramente differente dall'antico. Questa posizione, a partire dagli anni '60, ha causato secondo l'opinione critica di Alves Costa, un'atteggiamento troppo "rispettoso" della storia, dove il passato non viene interpretato ma solamente usato come sfondo, come esistenza muta, indifferente e intoccabile. Anche Solà-Morales intuisce una nuova problematica connessa alla percezione e alla fruizione dei luoghi e degli edifici patrimoniali, ed è la condizione di museificazione e congelamento del patrimonio che, connessa alle nuove situazioni generate dal turismo, approssima la fruizione delle città a quella dei parchi a tema. A tal proposito Alves Costa ribadisce che "la museificazione dell'architettura nei monumenti o nelle rovine li rende soggetti ad un processo di esposizione che fatalmente produrrà la loro sparizione come oggetti legati a situazioni e significati concreti"<sup>3</sup>. Il pensiero teorico di Alves Costa, in questo senso, assume una posizione molto chiara nei confronti della questione del patrimonio ed è in accordo con il pensiero di Solà-Morales in cui si riconosce che non vi è, nella cultura contemporanea, un'unica ragione, un'unica interpretazione e pertanto non può esistere un unico metodo per confrontarsi con le questioni della conservazione del restauro o della riutilizzazione. La molteplicità delle interpretazioni della realtà, elemento caratterizzante la realtà contemporanea, rendono valida la possibilità di un progetto che caso per caso analizzi tutte le possibilità concrete offerte dal manufatto di partenza. "Tutto è patrimonio" dichiara Alves Costa negli scritti e nelle interviste, e tutto ciò che può costruire una specificità, entra a far parte del materiale di progetto del nuovo. È il criterio dell'esperienza personale che elegge - di volta in volta e a partire dall'esistente - regole sottointese, rapporti dimensionali, relazioni urbane, spazialità. Ma è anche il criterio che vede la fatica maggiore concentrata nel desiderio di conoscenza degli

strati della storia, nel tentativo di ricostruire cause e ragioni del patrimonio costruito, nell'ascoltare e nell'evocare. In questi progetti per Idanha-A-Velha non vi è nessuna volontà fondativa perchè esiste una situazione, un tempo, un momento riconoscibile. In questo senso, la riconoscibilità dell'aggiunta del nuovo, così fortemente legata alla forma del suolo (archeologico in questo caso) non vuole prevalere, non vuole sovrapporsi, non vuole in-sistere ma con-sistere. Si ritiene opportuno, a questo punto, osservare come alcune scelte compositive attuate per la riconversione del pagliaio in centro studi per l'archeologia siano legate al metodo di F. Tavora. Nel progetto per la riconversione dell'antico convento di Santa Marinha da Costa a Guimarães in *Pousada* (Albergo), iniziato nel 1976 e terminato nel 1985, ritroviamo ugualmente lo sguardo indagante di Alves Costa, dove l'edificio antico, non solo nella sua configurazione attuale ma anche nella successione di trasformazioni, è visto come materiale attivo di progetto. La struttura conventuale da cui è iniziato il progetto era formata da un accostamento di due volumi paralleli longitudinali di diversa lunghezza che agganciati al lato lungo di una chiesa, definivano un piccolo chiostro<sup>4</sup>.

4

per una sintesi prendere visione di PORTAS Nuno, MENDES Manuel, Portogallo, Architettura, gli ultimi vent'anni, Milano, Electa 1991.

L'ampliamento consta di un volume aggiunto a completamento dell'ala corta e non viene pensato come atto fondativo in grado di generare un ordine proprio ma viene pensato come completamento di un ordine e di una regola già presente nel luogo. C'è la volontà di vedere la storia come una narrazione, dove l'idea di stratificazione è metafora della ricerca - come esposto a proposito del tema dell'origine e dell'arcaismo - di una modernità del tempo lungo. Anche in questo progetto come per Idanha-A-Velha, il ricorso ai materiali e ad un linguaggio tipico del moderno non rappresenta semplicemente volontà di marcare una differenza estetica giacchè si opera nel nome di un'etica complessiva su multiple scale. Entrambi i progetti, quello appena menzionato di Tavora e il centro studi per l'archeologia lavorano sul tema dell'aggiunta, dell'innesto,

5

in letteratura questo non è inusuale. "Il Processo" di Franz Kafka, completato da Max Brod, e alcuni romanzi di John O'Brien, terminati dalla sorella Erin.

integrando qualcosa che si percepisce come mancante. In senso astratto e generico possiamo trovare un'analogia con l'idea di racconto e narrazione quando accade che un romanzo venga completato da un'altro autore sulla base di pezzi e frammenti<sup>5</sup>. In una narrazione il progetto del nuovo si inserisce individuando la parte perduta che non è da intendersi soltanto come volume mancante, in senso di ri-descrizione e ri-presentazione di un'immagine precedente. L'aggiunta del nuovo non ripropone un linguaggio ma se ne discosta cercando invece la completezza nei concetti di proporzione, di misura dell'oggetto rispetto al tutto. All'interno di questa narrazione della storia, trova spazio anche il contributo dell'autore contemporaneo che interroga l'antico per trovare le ragioni del nuovo.



# Aspirazione all'anonimato e composizione



Nei progetti di casa Marques Guedes e della casa per anziani di Baião si riconosce una caratteristica comune: un combinare diversi linguaggi architettonici che il risultato costruito restituisce come sensazione di apparente disequilibrio e fragilità figurativa. Allo stesso modo il processo di costruzione della forma è ridotto a pochi passi dove appare più importante il visualizzarsi di un'immagine iniziale, spesso catturata in un unico e rapido schizzo. La ricerca spaziale, lo studio tipologico, la riflessione sulle proporzioni degli elementi passano in secondo piano rispetto ad altre tecniche di controllo della forma. Ogni progetto "inizia" in maniera diversa e rimane aperto al cambiamento fino al termine della costruzione. Una "disomogeneità che non temo"<sup>1</sup> si traduce qui in opere eteronime. Una citazione di Francis Bacon, riportata da Denise Scott Brown<sup>2</sup>, afferma che non esiste bellezza eccellente che non abbia una stranezza nelle proporzioni, alludendo forse a quella creatività che, per Picasso, è nemica del buongusto. Opere in cui si offusca anche la stessa nozione di metodo, inteso come "criterio sistematico e funzionale di procedere in un'attività teorica o pratica, oculatamente finalizzato al raggiungimento dell'esito prefissato"<sup>3</sup>. I progetti della casa Marques Guedes e della casa per anziani di Baião evidenziano, come si è dimostrato nell'astrazione dei plastici interpretativi, attenzione e cura alla definizione del momento primario e fondativo dell'architettura. La potenza dell'atto inaugurale, di appropriazione del contesto, è un gesto che rimanda alla condizione originaria dell'architettura. Il tema dell'origine dell'architettura evoca un tempo pre-storico dove concetti recenti come "arte", "impulso estetico", "maestria individuale", "stile collettivo" non possono essere considerati appropriati. Oltretutto nei primi insediamenti rupestri, ancora non si può parlare di architettura intesa come scienza anche se sono già presenti alcuni strumenti mentali e nozioni fondamentali di questa disciplina come il progetto, la nozione di scala, la presa di possesso del territorio<sup>4</sup>. Riferendosi al tema delle origini

1  
la frase fa parte della relazione di progetto per una casa a Leça de Palmeira e compare integralmente pubblicata su *Architecti* 11/12 1992.

2  
BROWN, D., S. (1969). On pop art, permissiveness and planning. *Journal of the american institute of planners*, Taylor & Francis, pp. 184-186.

3  
COSTA, A, A. (1995). *Introdução ao Estudo da Historia da Arquitectura Portuguesa*, Porto, FAUP.

4  
si veda a tal proposito: BENEVOLO, L., ALBRECHT, B. (2022). *Le origini dell'architettura*. Bari editori laterza. cap.1.

5

Gubler fa riferimento alla casa di Viollet-Le-Duc, La Vedette, costruita a Losanna tra il 1874 e il 1876. L'apparente banalità della casa allude all'arcaismo dell'abitazione umana.

6

FLEMING, J., HONOUR, H., PEVSNER, N. (1966). The penguin dictionary of architecture and landscape architecture. London, Penguin.

7

si preferisce escludere da questa affermazione la generazione più recente di architetti portoghesi. Ciò è dovuto al fatto che per gli architetti post-inquerito fare riferimento al mondo vernacolare aveva un significato molto più complesso e profondo rispetto ad oggi. Questa affermazione non è un giudizio di valore e necessiterebbe, per esserlo, di una trattazione a parte. Su questo tema si rimanda al testo VARELA GOMES, P. (1994). Cuestiones de lenguaje, Arquitectos y obras recientes en Portugal. A&V, Portugueses, n.47.

8

AA. VV. (1961). Arquitectura popular em portugal. Lisboa, Associação dos arquitectos portugueses.

9

il termine raumplan è stato utilizzato a riguardo di alcuni progetti di A. Loos in cui i livelli interni si dispongono su quote diverse anche ai vari piani. Raumplan topografico spiega la volontà di lavorare con uno spazio interno suddiviso in ambienti disposti ad altezze diverse che seguono le quote del terreno su cui insistono.

Jaques Gubler si interroga su un possibile legame con il tema dell'anonimato scrivendo che "la messa in opera dell'essenziale conduce ad un risultato estremo"<sup>5</sup>. È quindi la necessità del gesto, nel suo realismo e nel suo collocarsi prima dell'immagine e prima del linguaggio, a legare l'opera alla dimensione anonima. Anonima è per definizione l'architettura vernacolare, quella prodotta da una cultura locale e costruita analogamente alla lingua nativa dagli indigeni, in un contesto globale denominata architettura senza architetti<sup>6</sup>. Essa delinea l'architettura senza autore - ma non priva di qualità o significato - ed è a questo mondo a cui molti architetti di Porto hanno fatto riferimento<sup>7</sup> per alimentare il processo progettuale. La famosa inquerito<sup>8</sup>, l'indagine dell'architettura vernacolare, condotta in parte sotto la guida di Tavora a cui Alves Costa riconosce l'inizio di tutte le riflessioni sull'esistenza di un'architettura portoghese, nasce in prima istanza come ribellione all'idea di un'architettura promulgata come vernacolare, ma in realtà di completa invenzione del regime, cioè lo stile portogues soave. L'inquerito rappresenta un manifesto dell'architettura anonima, pubblicato per legittimare le nuove architetture della scuola di Porto e radicarle in un contesto culturale che grazie all'inquerito appare maggiormente consolidato. Attraverso questa chiave interpretativa, si possono rileggere alcuni aspetti di casa Guedes e della casa per anziani di Baião. Senza alcuna volontà mimetica Casa Guedes si presenta in maniera differente a seconda dei punti di osservazione. Dalla quota alta di accesso alla proprietà è percepibile come volume scomposto immerso nel terreno, che lascia intravedere in una fessura l'ingresso alla casa. Dall'esterno il muro di cinta fa percepire l'intero volume come volume assente, volutamente introverso, dove notevole impegno è riservato alle oscillazioni tra volume emerso e volume immerso alla ricerca di una appropriatezza di scala dell'oggetto rispetto al contesto. Lo spazio e l'articolazione interna della casa invece offrono una spazialità che, sviluppando un "raumplan topografico",

10

vi si legge, nel commento di Grassi, riguardante la necessità dell'idea di lavoro collettivo una citazione di Mies V. D. Rohe: "L'architettura è l'espressione visibile di un punto di vista che altri desiderano condividere." GRASSI, G. (a cura di) (1974). Heinrich Tessenow, Osservazioni elementari sul costruire. Milano, Franco Angeli, p.40.

esprime una volontà quasi tellurica, geologica di cui si è parlato in precedenza. Durante la costruzione il progetto originale della casa subì numerose variazioni ad opera delle maestranze locali. Le modifiche, concordate con i progettisti ma dettate dalle esigenze del momento, conferiscono all'opera un carattere di prodotto collettivo inteso qui come necessità sociale. È l'idea di prodotto collettivo come la intendeva anche Giorgio Grassi commentando il pensiero di Tessenow in "Hausbau und dergleichen"<sup>10</sup>. Si tratta di un'opera di artigianato, come ebbe a dire Alves Costa, sia nella progettazione che nella sua realizzazione in cantiere. L'innesto delle nuove tecnologie nel linguaggio vernacolare ha portato sperimentazione nei dettagli: nei serramenti, nel disegno dei mobili e lampade. Gli errori di interpretazione dei disegni, invece di dissolvere la purezza dell'opera, hanno aperto nuove possibilità, dove si concretizza la figura dell'artigiano come un sapere teorico-pratico e come una pratica consapevole che è in qualche maniera contrapposta alla produzione industriale. Quest'ultima non ammette errori ed è poco incline per ragioni economiche alla sperimentazione, l'artigianato è invece il campo dell'apertura e della sedimentazione e trasmissibilità del sapere. La ripetitività dei gesti dell'artigiano, per nulla favorevole all'invenzione gratuita, diventa un modello per definire e in qualche modo limitare il ruolo dell'architetto contemporaneo e rappresenta, in quest'opera, un possibile rifiuto all'estetica globalizzante dell'industria. Casa Marques Guedes è un'opera che in questo senso esprime un forte timbro etico, perché la ricerca e la passione per il lavoro fatto a "regola d'arte" tollerano una certa incompletezza o irrisolutezza intese come apertura dialettica tra concetto astratto e lavoro artigianale e non come una rinuncia da parte dell'architetto a mantenere fede ai suoi schemi progettuali. L'anonimato, in questa prima opera, più che volontà di cancellazione dell'autore in nome di un possibile legame con l'architettura spontanea, è loosianamente, coscienza dei limiti e della responsabilità etica del ruolo dell'architetto.

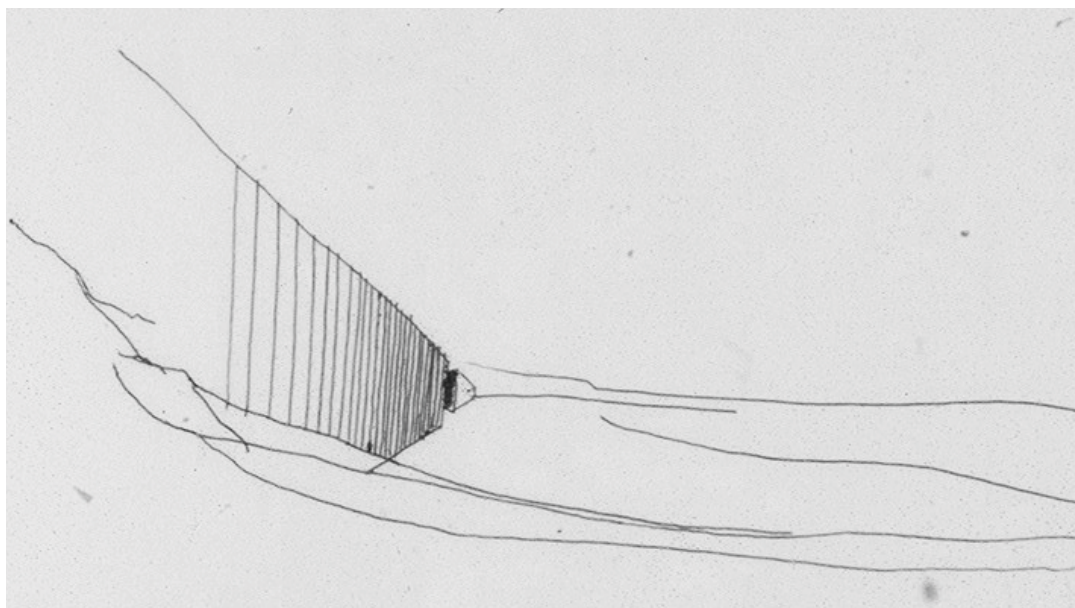


fig. 33  
Alexandre Alves Costa,  
schizzo per la prova di  
Agregação.  
Arquivo Atelier 15.

La casa per anziani di Baião invece rimanda ad una riflessione sulla questione del principio insediativo in relazione alla struttura orografica del sito. La rotazione delle figure e la sovrapposizione dei linguaggi svelano una difficoltà di fondo: “Manovre di diversione rivelano volontà e gusti. Prospettive utopiche, assi, simmetrie. Grandi composizioni in terreni inclinati verso i paesaggi ricreano in altre scale e con altri obiettivi la realtà del lavoro ora in crisi. Appare nebulosamente, come l’uovo di Colombo, l’immagine solutiva: la duplicazione del corpo trasversale, attraversato da un asse della composizione e circolazione”<sup>11</sup>. Nasce un progetto che ambisce alla dissoluzione dell’unità della composizione, una antimodernità in cui, afferma F. Purini“ si rifiuta il continuo proiettarsi in avanti nella direzione di nuove prospettive di elaborazione linguistica; non si crede all’autografia della scrittura; si vuole evitare la competizione tra diversi linguaggi come strumento per conquistare un’egemonia culturale<sup>12</sup>”. La potenza del disegno insediativo rimanda ad una concreta capacità di dominio della scala del progetto, dal territorio

11  
COSTA, A. A. (1980).  
Dissertação para o  
concurso de Habilitação  
para Obtenção do Título  
de Professor Agregado.  
Porto, Edições do Curso de  
Arquitetura da E.S.B.A.P.

12  
PURINI, F. (2010).  
Architettura e attualità  
del moderno, XXI secolo. in  
Enciclopedia Treccani, [www.treccani.it/enciclopedia/architettura-e-attualita-del-moderno\\_%28XXI-Secolo%29/\(ultima-consultazione-marzo-2018\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/architettura-e-attualita-del-moderno_%28XXI-Secolo%29/(ultima-consultazione-marzo-2018)).

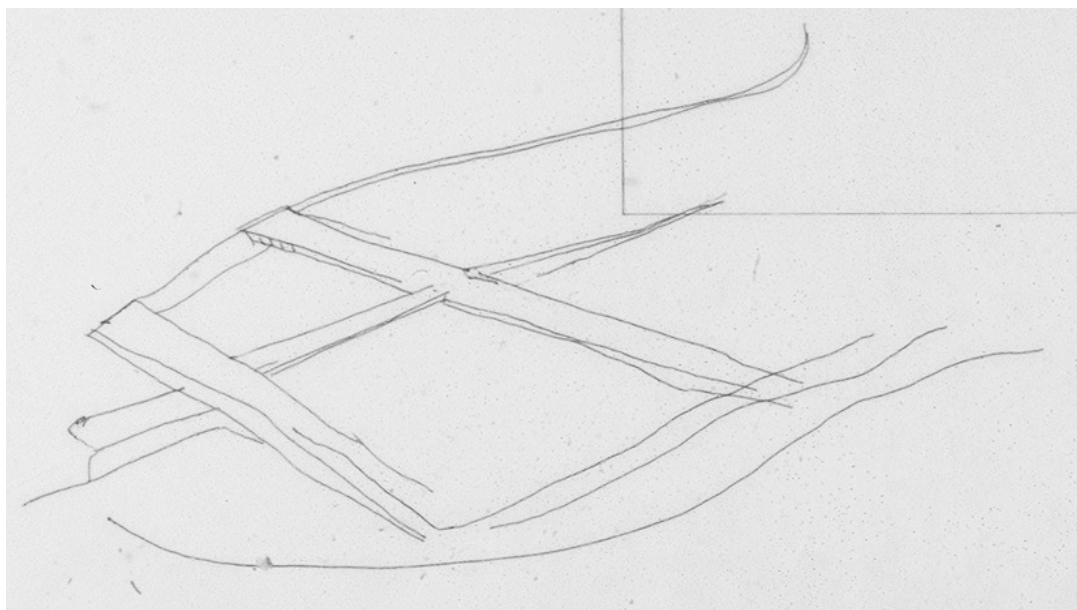


fig. 34  
Alexandre Alves Costa,  
schizzo per la prova di  
Agregação.  
Archivio Atelier 15.

13  
VARELA GOMES, P. Op.  
cit. In questo saggio  
si affrontano i diversi  
approcci degli architetti  
portoghesi nelle  
generazioni post Tavora.  
Una parte dedicata ai  
cammini positivi viene  
descritto il progetto  
di Alves Costa e Sergio  
Fernandez per il giardino  
d'infanzia di Moledo do  
Minho.

14  
D'ALFONSO M., SOARES,  
J. (2006) (a cura di).  
Disegnare nelle città, un  
viaggio in Portogallo.  
Barcelona, Actar D,  
pp.162-163.

all'architettura, dando vita ad una dimensione territoriale dell'architettura in cui si evidenziano le relazioni tra la scala del paesaggio e il linguaggio dell'architettura. In questo senso possiamo affermare una tecnica di composizione, una aspirazione all'anonimato in senso positivo, come lo intende Giorgio Grassi seppur con risultati differenti, connotato da "radicale esemplarità" nella loro lotta contro la facilità delle scelte e della moda<sup>13</sup>. Una ricerca dell'anonimato che si manifesta nel ruolo delle facciate a nord; mute e prive di apparati decorativi servono più a sottolineare il paesaggio del Douro che altrimenti senza un meditato posizionamento dei volumi non sarebbe visibile dalla quota alta. Citando ancora una volta le parole dello stesso Alves Costa "Il paesaggio esiste solo nel silenzio del pensiero di chi lo guarda e l'architettura, in questo senso, deve sembrare assente"<sup>14</sup>. Non vi è molta preoccupazione di definire un linguaggio per cui essere più riconoscibili tra le molteplici voci del dibattito architettonico, ma piuttosto una riflessione profonda sulle condizioni reali e le problematiche dei singoli temi progettuali affrontati caso

15  
GRASSI, G. (1981) (a cura di). Heinrich Tessenow. Osservazioni elementari sul costruire. Milano, Franco Angeli, p. 25.

16  
SIZA, A., Introduzione a, in COSTA A.A (1980), Op. cit., p.10.

17  
si rimanda per una introduzione al tema alla voce "patrimonio culturale" di Salvatore Settis del dizionario di storia dell'enciclopedia treccani. [www.treccani.it/enciclopedia/patrimonio-culturale\\_%28Dizionario-di-Storia%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/patrimonio-culturale_%28Dizionario-di-Storia%29/) (ultima consultazione maggio 2018).

18  
Carta di Venezia e Carta di Cracovia richiamate nel capitolo precedente.

per caso. Il desiderio, a Baião, è produrre un'architettura che più che all'architetto autore, appartenga immediatamente alla vita della città e del territorio. Continua Grassi "non c'è architettura che emerga senza esaltare contemporaneamente quanto essa sembra superare"<sup>15</sup> cioè la necessità delle opere di architettura non tanto di "relazionarsi" alla città quanto avere come "destino" la città, costruire un frammento di senso nel paesaggio. Analogamente, il progetto per Baião, nel suo gioco di citazioni sovrapposizioni e incroci viene definito da Siza come un lento accatastarsi di "frammenti di risposte disponibili"<sup>16</sup> alludendo anche ad una qualità pedagogica del progetto stesso. Anche il contesto esistente spesso è un frammento, come lo sono le rovine e le testimonianze di epoche passate che, stratificandosi, compongono i paesaggi contemporanei. Intervenire negli edifici antichi è un tema che si pone da quando esiste la nozione di patrimonio storico<sup>17</sup> e tra le diverse teorie del progetto è possibile tracciare molteplici e differenti modalità di lettura della storia. Si può affermare, semplificando enormemente, che a seconda delle epoche, si è data minore o maggiore rilevanza alla preesistenza. Alves Costa legge questa alternanza e relativa indecisione sulle modalità di intervento del nuovo delineate dalle varie "carte"<sup>18</sup> come una questione culturale. Criticando gli interventi che "congelano" la preesistenza Alves Costa dichiara la necessità di una vivificazione della storia, rendendo imprescindibile la riattivazione e la partecipazione attiva delle preesistenze alla definizione del nuovo. Il progetto per la riconversione del pagliaio a Idanha-A-Velha traduce questa teoria in opera. Nessun principio a-priori determina il progetto che invece si definisce con regole derivanti dall'interpretazione della storia, includendo la situazione contemporanea. L'evocazione della muraglia come figura che compare sul nuovo prospetto assume il duplice ruolo di elemento di definizione e misura del prospetto della città e di "piazzetta" pubblica sulla quota alta, elementi che evidenziano la considerazione della storia come



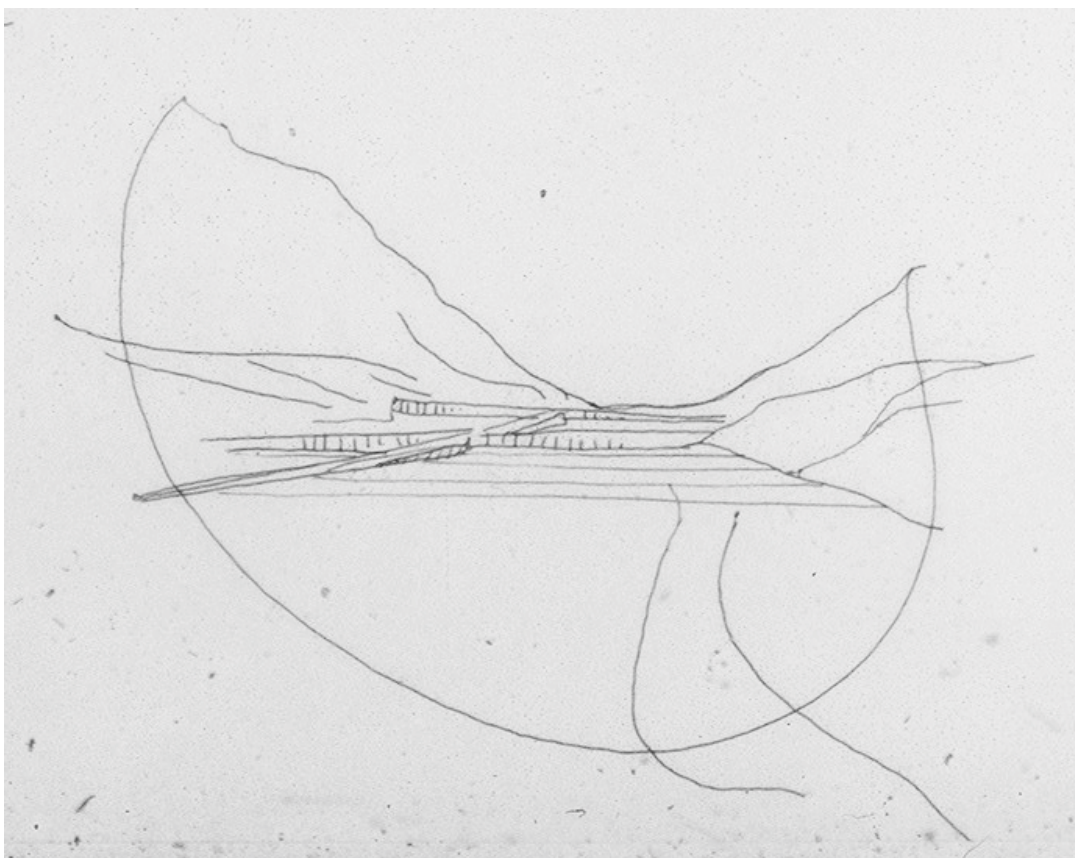


fig. 35  
Alexandre Alves Costa,  
schizzo per la prova di  
Agregação.  
Arquivo Atelier 15.

materiale attivo di progetto. È un metodo che presuppone una profonda conoscenza della storia (e del suo sviluppo) e che, guidando e ispirando il processo creativo del progetto, limita le scelte “gratuite” derivanti dalla ricerca formale dell’architetto. Suggerisce Alves Costa come essi siano interventi meno ostensivi, che mai servono obiettivi puramente personali di affermazione dei suoi autori rafforzando l’ipotesi di un’ambizione all’anonimato nella sua opera. Si tratta della stessa posizione teorica del Bernini quando è chiamato dal cardinale Scipione Borghese per aggiungere un giaciglio alla statua greca dell’Ermafrodita dormiente. Scrive il critico e storico italiano Luca Molinari che l’Ermafrodita “si appoggia su un’opera del Bernini che scompare. Bernini costruisce qualcosa di così coerente da saperne costituire solo uno sfondo; il più grande genio di quegli anni decide di riconoscere l’importanza di quest’opera scomparendo come autore”<sup>19</sup>. Il progetto del nuovo così concepito, derivando da forme e rapporti esistenti non può che perdere il suo carattere di pura invenzione.

Se nel movimento moderno l’opera costruisce il luogo, lo definisce misurandolo, lo caratterizza, nelle tre opere di Alexandre Alves Costa oggetto di studio, questa condizione risulta invertita. Il contesto fisico e le condizioni sociali mettono in dubbio costantemente ogni scelta progettuale che trova la sua definizione materica soltanto in ultima analisi. Si tratta di una tecnica di composizione che procede per accumulazione e inclusione di materia teorica e materiali concreti, che lavora in primo luogo sulla ricerca dell’appropriatezza scalare dei volumi in relazione al contesto fisico e al programma funzionale. Il metodo si interessa maggiormente alle scale di progetto intermedie, come il livello concettuale della proposta progettuale (quello ancora aperto alle variazioni consistenti) e quello della definizione dei dettagli, spesso modificati dalle condizioni reali delle lavorazioni e dei materiali presenti nel luogo e lavorando sul ruolo dei volumi inclusi o esclusi nel terreno. Non vi è in questo “assestamento” e in questo

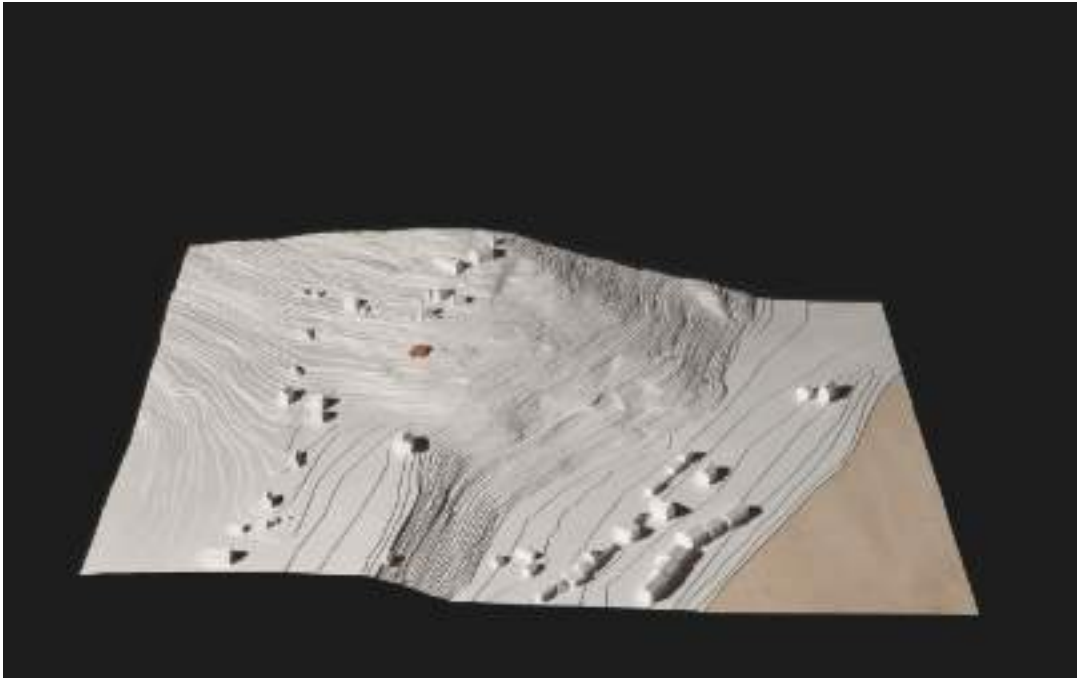
19  
ZUCCHI, C. (2014). *Innesti Grafting*. La Biennale di Venezia. 14. Mostra Internazionale di Architettura. Venezia, Marsilio.

“eclettismo” nessuna manifestazione del dubbio quanto invece l’ambizione all’anonimato come vera tecnica di composizione. Sarebbe fuorviante analizzare le opere esposte come composizioni che vanno costruendo un’immagine unitaria e quindi come percorso stilistico che si nutre della riconoscibilità propria della condizione di autore. Visti nel loro insieme i progetti costituiscono dei frammenti di città possibile, pezzi di una riflessione più ampia sull’idea di paesaggio urbano, sulla dimensione della città e sulle modalità di crescita e rigenerazione. In definitiva, questa volontà di dissolvere il concetto di autoria per concentrarsi piuttosto sulle opere in sé è la chiave di lettura di un atteggiamento costante in tutta la posizione teorica di Alves Costa.





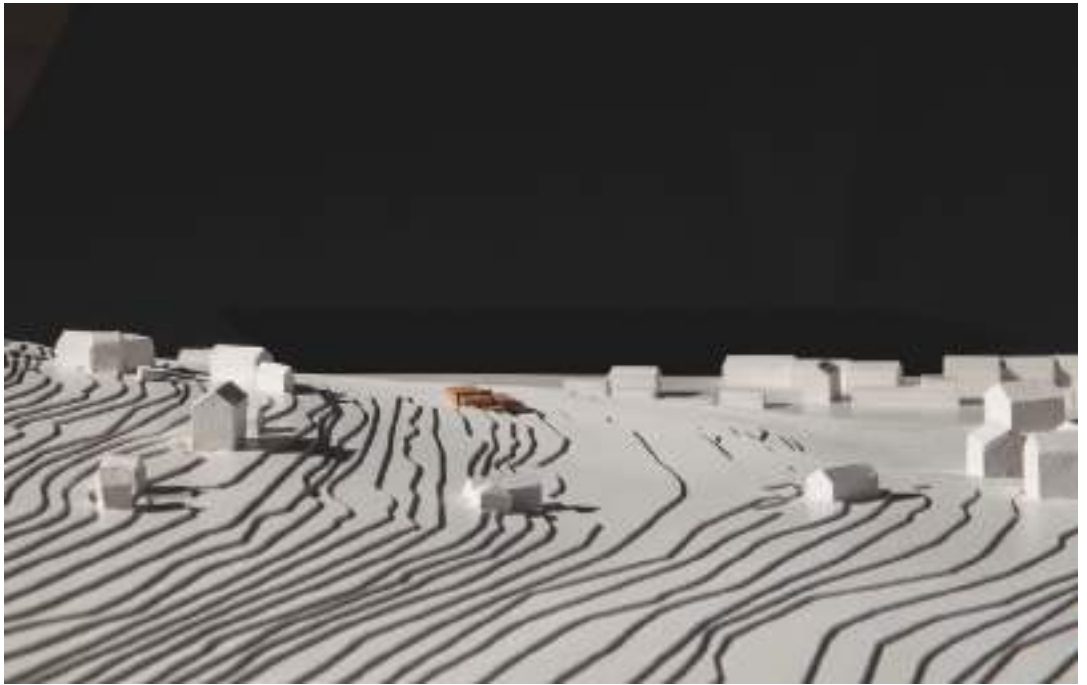
Casa Marques Guedes, vista zenitale del modello dove è percepibile la collocazione della casa rispetto alla topografia.  
Modello di Tornieri S.

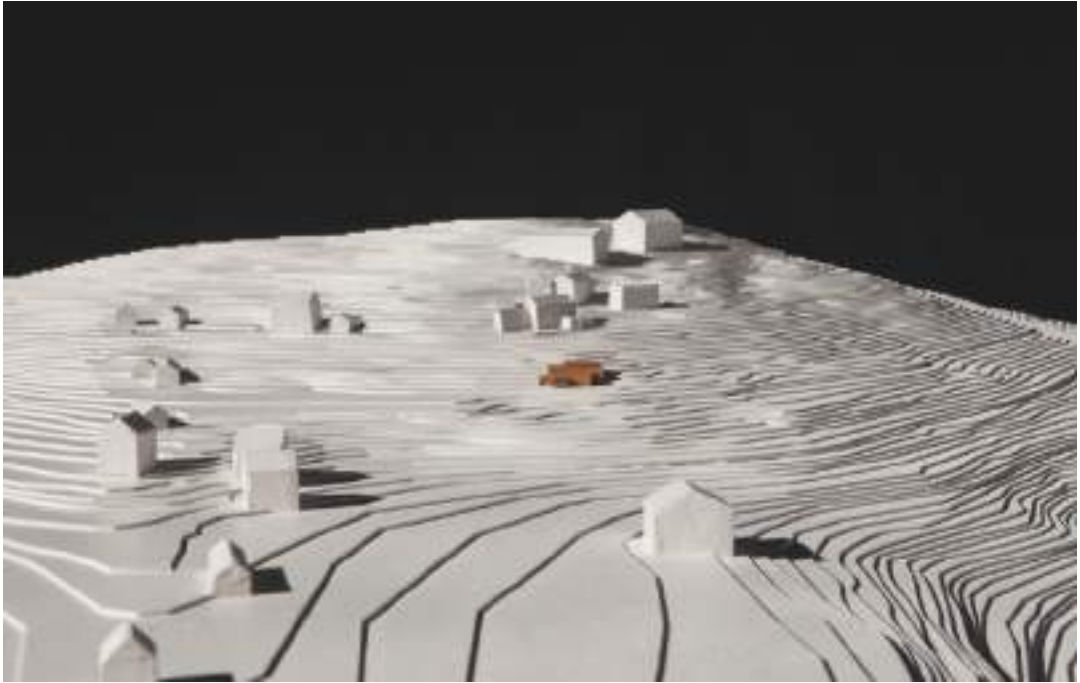


Casa Marques Guedes

Il volume complessivo è infatti suddiviso in tre parti riconoscibili, la sala, il corridoio distributivo e la zona delle camere. Questa ripartizione corrisponde in senso generale alla suddivisione delle quote interne alla casa ed esternamente è percepibile soltanto dalla quota alta, dalla quota d'accesso alla casa, osservandone la copertura piana.

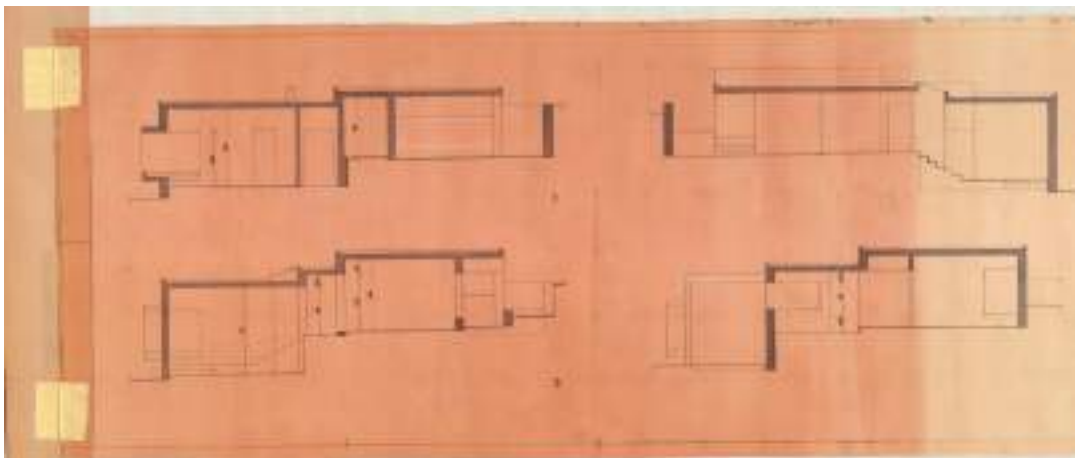
Modello di Tornieri S.





Casa Marques Guedes  
È il progetto della  
sezione che evidenzia un  
desiderio di appartenenza  
ad un luogo, una volontà di  
radicamento al suolo che si  
traduce in senso letterale  
del termine attraverso  
operazioni di scavo, di  
inclusione e di attenta  
collocazione altimetrica.  
L'effetto che si ottiene è  
un oggetto che dalla quota  
alta quasi scompare e si  
fonde con il contesto.  
Modello di Tornieri S.





Casa Marques Guedes  
Sezioni di progetto.  
Archivio Atelier 15.

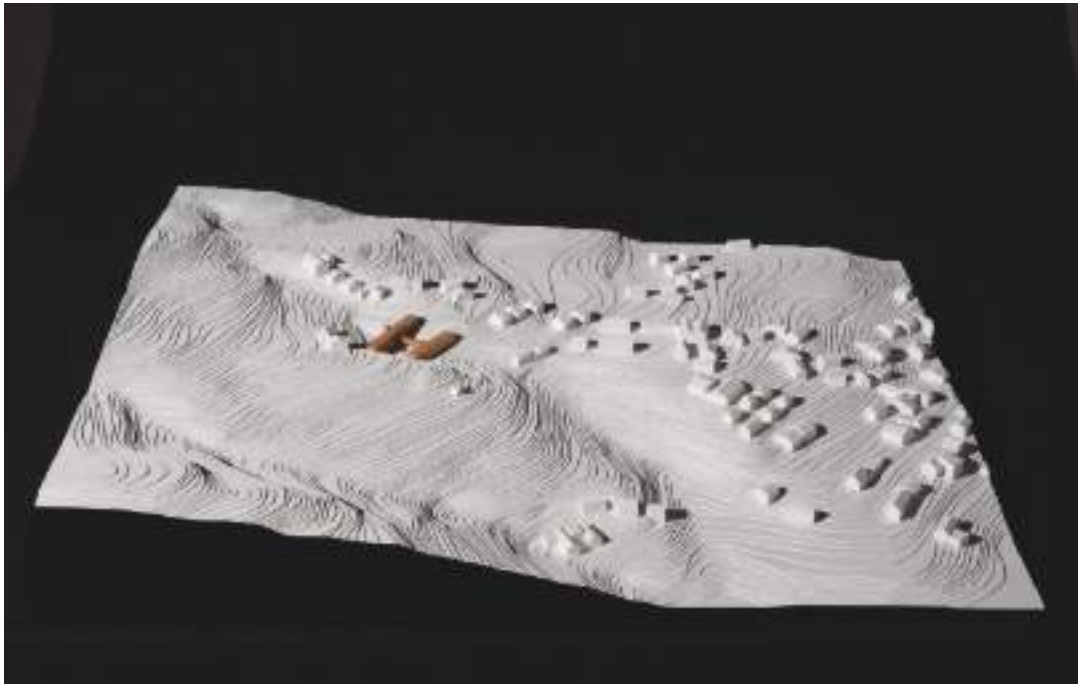


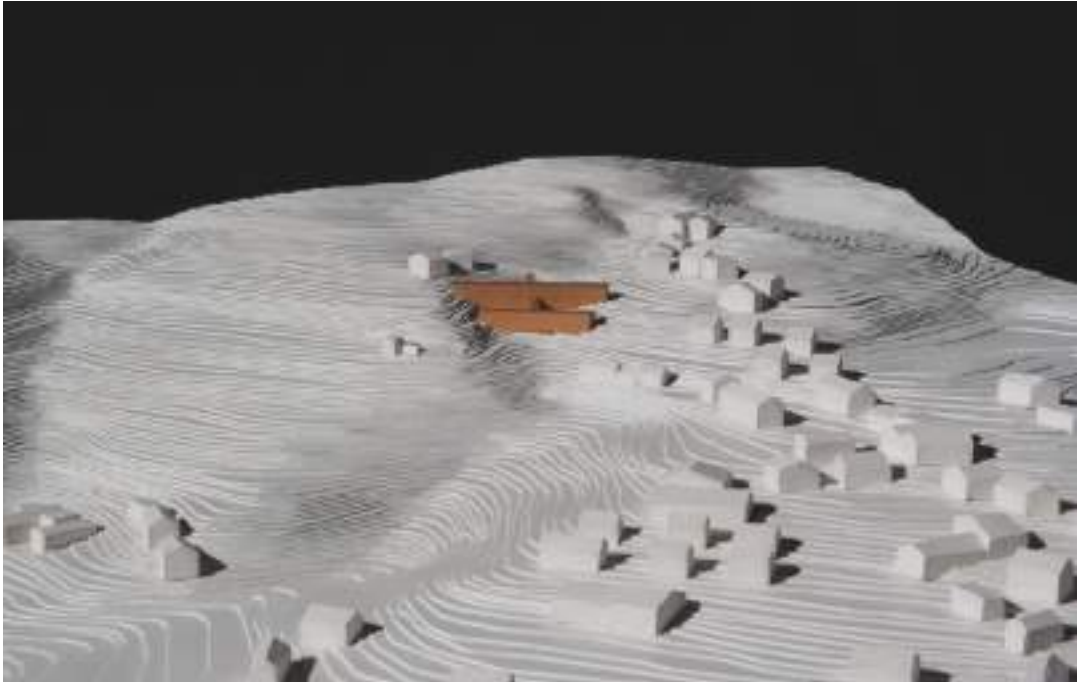


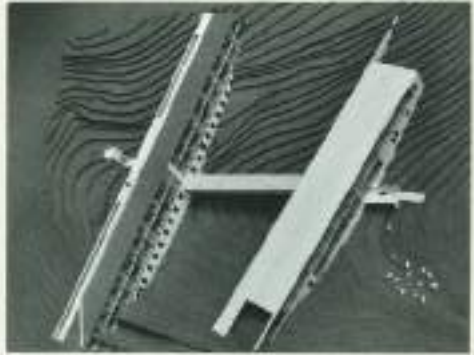
Casa per anziani di Baião  
Vista zenitale del modello  
dove è pecepibile la forza  
insediativa dei due volumi  
che costituiscono una diga,  
uno sbarramento della  
vallata.  
Modello di Tornieri S.



casa per anziani di Baião.  
La forza insediativa di  
questa soluzione non  
si limita alla sola  
disposizione planimetrica.  
Anche il gioco della  
sezione, più volte  
rivista e modificata,  
soprattutto per quanto  
riguarda l'assestamento  
del ponte di collegamento  
dei due corpi, è frutto  
di un attento studio dei  
rapporti che il nuovo  
edificio instaura con  
le quote del terreno  
circostante. Se si esclude  
il ponte, i due edifici sono  
apparentemente senza  
relazioni reciproche ma  
trovano ragion d'essere  
quando si mette in luce la  
capacità di dialogo con il  
paesaggio lontano della  
valle di Baião.  
Modello di Tornieri S.







casa per anziani di Baião.  
Foto del plastico di  
una prima versione del  
progetto. Anche senza la  
versione definitiva delle  
facciate è evidente la  
forte struttura insediativa  
del progetto.  
Archivio Atelier 15.







Idanha-A-Velha.  
Vista zenitale del modello.  
relazioni tra il progetto  
della passerella sulle  
mura, il centro studi per  
l'archeologia, il fiume e  
l'immediato contesto.  
Modello di Tornieri S.



Idanha-A-Velha.  
Modello di Tornieri S.





Idanha-A-Velha.  
Relazione tra architetture  
e forma della città.  
Modello di Tornieri S.



Idanha-A-Velha.  
Il ritrovamento  
archeologico durante lo  
scavo delle fondazioni.  
Archivio Atelier 15.

Confitti







Tradizione | Modernità  
Percorrere la “terza via”



1  
GONÇALVES, J., F. (2022).  
Ser ou não ser moderno.  
Coimbra, e|d|arq.

2  
in Portogallo ha governato  
un regime totalitario di  
stampo fascista denominato  
Estado Novo guidato da  
Antonio de Oliveira  
Salazar. Il regime, la più  
lunga dittatura europea,  
durò dal 1932 fino alla  
rivoluzione dei garofani,  
il 25 aprile 1974.  
L'Estado Novo fu un tipo  
di regime autoritario con  
orientamento conservatore,  
differente per certi aspetti  
dal fascismo al quale pure  
si ispirava.  
GARRIDO, A., ROSAS,  
F. (2020). Il Portogallo  
di Salazar. Politica,  
società, economia. Bologna,  
Bononia University Press.  
DE CARVALHO, R. A. (2018).  
Ideology and Architecture  
in the Portuguese 'Estado  
Novo': Cultural Innovation  
within a Para-Fascist State  
(1932-1945), *Fascism*, 7(2),  
pp. 141-174.

Essere o non essere moderni, come titola un libro di José Fernando Gonçalves<sup>1</sup>, appare come un interrogativo che accompagna costantemente lo sviluppo dell'architettura portoghese sin dai primi anni del 900. Il Portogallo deve avvicinarsi agli anni '30 per veder costruite le poche opere moderniste degli architetti portoghesi. Fino a quegli anni infatti la condizione di generale ruralità del paese, anche per volontà del regime<sup>2</sup>, rallenta l'acquisizione delle idee più progressiste, viste con timore e incertezza. Pochi sono i nomi attorno a cui ruotano le vicende iniziali dell'architettura moderna in Portogallo: assieme ad alcuni pre-moderni come José Luis Monteiro, Marques da Silva, Ventura Terra, gli anni '30 hanno visto sorgere le prime opere moderniste di Carlos Ramos (1897-1969), Pardal Monteiro (1897-1957), Cassiano Branco (1897-1970), Keil do Amaral (1910-1974), Rogerio de Azevedo (1898-1983), Viana Da Lima (1913-1991).

Per comprendere meglio l'interrogativo posto in apertura è utile accennare alla situazione italiana dove, negli anni '30, il tema della legittimazione dell'architettura moderna è affrontato da Giuseppe Pagano, allora direttore della rivista Casabella, che intravedeva le possibilità dell'architettura vernacolare come ipotetico veicolo per una acquisizione del moderno. Il vernacolare secondo Pagano è un enorme deposito di energie a cui attingere per scoprire i concetti moderni di chiarezza, onestà, longevità, logica e razionalità. L'esposizione del 1936, curata da Pagano per la triennale di Milano, si intitola Architettura Rurale Italiana e ha preteso di presentare un'alternativa critica all'architettura monumentale voluta dal regime fascista di Mussolini, vedendo nel rurale e nelle forme spontanee del vernacolare un legame con l'identità nazionale. Anche il regime di Salazar è ispirato alla dittatura di Mussolini e ha preteso allo stesso modo di definire un programma estetico in grado di affermarsi e di asserire un'identità nazionale. Questa situazione ha promosso, dagli anni '40, l'intensificazione di un dibattito attorno ad una certa idea di

regionalismo architettonico. Nel Portogallo in quest'epoca il tema della *Casa Portuguesa* anima il dibattito architettonico e riguarda l'interrogativo se dovesse esistere un'estetica della casa portoghese in grado di riassumere il carattere nazionalista insito nel regime dello Estado Novo di Salazar. L'architetto che in Portogallo più di tutti anima e contribuisce a questo dibattito è Raul Lino che, con le sue opere e le sue pubblicazioni come *Casas Portuguesas* (1929) e *A Nossa Casa* (1919), diviene un personaggio chiave per il regime con la sua volontà di costruire una società basata sulle virtù delle comunità rurali. Le sue opere riflettono l'idea del regime e dell'Estado Novo, in cui la vera società e i valori dell'identità portoghese non sono attaccati dalle influenze moderne, e quindi cercati al di fuori del paese, ma sono già espressi pienamente dagli stili e dagli elementi dell'architettura vernacolare portoghese, secondo la sintesi: ciò che è popolare è bello e ciò che è fatto dal popolo è nazionale. A partire dagli anni '40, per criticare e contrastare il movimento della casa portoghese e le idee del regime ad esso legate, emergono due figure chiave nel dibattito tra tradizione e modernità nell'architettura Portoghese, Fernando Tavora e Keil do Amaral. Attraverso alcuni contributi teorici<sup>3</sup> essi affermano la necessità di ricercare nell'architettura popolare quelle fonti di purezza e coerenza che permettono lo sviluppo dell'architettura moderna. Intuendo una modernità nelle forme e nella spazialità delle architetture vernacolari si critica l'idea di un regionalismo basato su elementi pittoreschi, dove l'identità dell'architettura portoghese sarebbe contenuta in una ripetizione di stili e di facciate. Tavora e Keil do Amaral sostengono che il cosiddetto problema della casa portoghese vada studiato in maniera più approfondita, guardando alla struttura interna delle forme non soffermandosi alla pura facciata, suggerendo una chiara distinzione tra i riferimenti del vernacolare e il formalismo tradizionalista supportato dal regime. Questa tensione risalta confrontando la casa sobre o mar, progetto che Fernando Tavora elabora nel 1950 e la

3  
TÁVORA. F. (1945).  
O Problema da Casa  
Portuguesa. in *Cadernos de  
Arquitectura*, n. 1, 1947.  
Il testo del 1947  
rappresenta una versione  
rivista e ampliata  
dell'articolo pubblicato  
nel settimanale «Alêo» il  
10 novembre 1945.

proposta pittoresca della casita a Beira Mar di Raul Lino del 1933 notando come la prima si collochi in un'idea di sintesi tra modernità e tradizione, affermandosi come critica diretta allo stile che si voleva imporre (il *portugues soave*). Cinque anni più tardi, nel 1955, Fernando Tavora e Keil do Amaral ottengono l'appoggio finanziario per iniziare un lavoro di rilievo diretto sul territorio delle costruzioni rurali. Inizia così la nota "*Inquérito à Arquitectura Regional em Portugal*" i cui risultati verranno pubblicati soltanto nel 1961 con il titolo "*Arquitettura Popular em Portugal*"<sup>4</sup> con l'obiettivo di indagare e conoscere gli usi e le costruzioni caratterizzanti l'intero Portogallo. La scoperta di un mondo straordinariamente unitario dove l'artificialità del costruito si legava ad un territorio attraverso relazioni di necessità e utilità, di efficacia e di logicità, è stato per Fernando Tavora e per gli architetti dell'*Inquerito*, una conferma che la modernità era già contenuta in quelle forme. Congiuntamente al carattere della città storica, impregnato di tradizione, Tavora scopre la modernità nei concetti di purezza, rigore, ordine, necessità, efficacia, ma anche il fascino dell'importazione, dell'innesto, dell'ibrido. Il documento legittima, di fatto, l'espressione di una architettura anonima ma colta, fusa con il luogo ma cosciente della modernità. Nelle sue opere successive al primissimo periodo (estremamente modernista), la composizione non è mai eccessivamente radicale ed è sempre permeata da una sorta di aspirazione al reale, quasi una critica all'eccessiva astrazione della "macchina" moderna, in cui vi è "il sentimento che l'architettura non possa più costruirsi su idee e formulazioni astratte, ma debba appropriarsi di una civiltà, ritrovare un costume, legarsi ad un patrimonio e a un paesaggio"<sup>5</sup>. L'*Inquerito* crea lo sfondo teorico per il superamento del dilemma tra tradizione e modernità e tra localismo e internazionalismo. Legittimando l'ibridazione, l'innesto, la mescolanza, l'*Inquerito*, nella scoperta di una nuova forma di razionalità, apre le frontiere alla varietà stilistica e diviene di fondamentale importanza per la concezione della cosiddetta

4

KEIL DO AMARAL, F. (1947).  
Uma Iniciativa Necessária.  
in *Arquitectura*, n.14.

5

Sindicato Nacional dos  
Arquitectos, *Arquitectura  
Popular em Portugal*.  
Lisboa, SNA, 1961.

“terza via”. Quello che si ricercava con questa espressione era individuare un cammino possibile per l’architettura fatta di proposte non strettamente moderne, non troppo radicali nei confronti del contesto storico, ma un’architettura più attenta ai valori topologici e sensibile al paesaggio e al concetto di luogo. L’architettura espressa dai sostenitori della terza via, di cui Tavora è il principale esponente, è connotata come afferma il critico portoghese Jorge Figueira dal “mantenimento di alcuni presupposti compositivi arcaicizzanti e certe forme di dialogo con il contesto come superamento dello schematismo della dottrina”<sup>6</sup>. Inevitabilmente, spiega J. Figueira, la terza via non possiede, essendo una soluzione di compromesso, quella carica e forza rivoluzionaria necessaria ad imporsi, e in poco tempo l’idea di vernacolare inizia a banalizzarsi diventando anch’essa uno stile, con il conseguente rischio di avvicinarsi pericolosamente alle idee del regime capitalista di Salazar. Tavora esprime nelle sue opere questa volontà di compromesso pacificante discostandosi così da chi, come Siza nella piscine a Matosinhos o di casa Beires, intraprende una via più internazionalista. Tra gli allievi di Tavora si annovera anche Alexandre Alves Costa, il cui fondamentale apporto teorico all’architettura portoghese è notevolmente influenzato dalle idee del maestro. Sono numerosi i testi<sup>7</sup> di Alves Costa che tentano una rilettura dell’opera del suo maestro con lo scopo di comprenderne ragioni e fondamenti. Comprendere le caratteristiche della “terza via” risulta quindi fondamentale per osservare come gli allievi di Tavora abbiano intrapreso questo percorso e come, per alcuni e come nel caso di Alves Costa, abbia significato un punto di partenza piuttosto che un traguardo. L’opera di Tavora non ha mai tradito il movimento moderno e si è visto come il dialogo con la tradizione non abbia rappresentato una rottura ma, con volontà inclusiva invece di esclusiva, una ricerca pacifica. Questo aspetto, così come il tentativo di elaborazione di un metodo e non una difesa di codici formali, la considerazione della storia come

6  
FIGUEIRA, J. (2022).  
Escola Do Porto: Um  
mapa crítico. Coimbra,  
ed|darq ed Departamento de  
Arquitectura de Coimbra,  
p. 54.

7  
interessanti i testi:  
“Legenda para un Desenho de  
Fernando Tavora Aguardado  
por Nadir Alfonso”, “Quando  
o património é a casa do  
Vilão”, in MILHEIRO, A., V.,  
ALFONSO, J. (2005). Alexandre  
Alves Costa candidatura ao  
premio Jean Tshumi prize  
nominee. Lisboa, Ordem dos  
Arquitectos, Caleidoscopio.

fattore operativo e come strumento attivo di progetto, sono aspetti che connotano l'estrema contemporaneità dell'opera di Tavora. Evitando l'elaborazione di nuovi modelli ogni opera è un caso specifico, che nasce dall'interpretazione del sito, da tutte le vicende del luogo, con la consapevolezza che è l'architetto a scegliere, tra le infinite risposte possibili, quella che più permette una visione del tutto, che integra e ridefinisce un valore universale. L'opera di Tavora, scrive D. Vitale, avviene secondo due modalità compresenti: un primo modo inclusivo dove prevale la contaminazione, l'innesto, l'accostamento inedito di materiali moderni e tradizionali; ed un secondo modo basato sulla riduzione formale ricercata attraverso una riconduzione della composizione ad una regola geometrica chiara che governa il tutto. In aggiunta vi è in Tavora una raffinata ricerca del disegno del dettaglio a cui alcuni architetti della Scuola di Porto guarderanno come possibile percorso di ricerca personale, con il rischio, a volte, di far prevalere la cura del "vestito" e della superficie lavorando meno sulla sperimentazione formale<sup>8</sup>. I riferimenti, anche per i caratteri "periferici" del paese, sono l'architettura nordica di Alvar Aalto, nei valori artigianali e nella riflessione sui valori regionalisti, comuni anche a Coderch in Cataluña e Kostantinidis in Grecia. Il lavoro di Alves Costa, come evidenziato, intraprende similmente una sperimentazione materica, anche se i riferimenti del moderno provengono dal mondo anglossassone. L'influenza di Luis Kahn è presente in Alves Costa nell'uso dell'idea di archetipo, intesa però come operazione compositiva e non come forma così come le influenze brutaliste del team X nella ricerca dell'autenticità materica. Casa Marques Guedes è a tal proposito emblematica essendo un'opera che accosta liberamente materiali locali (le grandi pietre perimetrali) ed elementi metallici e vetrate (Stirling e Smithson). Possiamo includere in questo periodo di influenza inglese opere come il laboratorio di chimica nucleare a Porto e il blocco di residenze di Massarelos. Nelle opere successive le

<sup>8</sup> si rimanda a tal proposito al capitolo "il mito autoriale nella Scuola di Porto". Semplificando possiamo dire che alcuni autori di Porto affidano alla cura del dettaglio un'importanza massima, facendo diventare questa una firma, una caratteristica, riconoscibile come una sorta di marchio. Questo approccio è evidente nel lavoro di Souto De Moura, Manuel e Aires Mateus, Graça Correia e Roberto Ragazzi, Nuno Brandão Costa.



fig. 1  
Alexandre Alves Costa e  
Sergio Fernandez, casa  
Sousa Branca. I volumi  
si dispongono seguendo  
l'orografia del terreno.  
Fonte: Archi News n. 18,  
otc,nov, dic 2010.

influenze cambiano allargando gli orizzonti al primo moderno olandese (Mart Stam) affiancato al neorazionalismo italiano (A. Rossi) evidente soprattutto nella casa per anziani di Baião. Il museo del Monastero di Santa Clara-A-Velha a Coimbra, opera pubblica recente, si ispira ad un linguaggio siziano, e ancor più recentemente casa Sousa Branca (2007) allude all'espressività materica del calcestruzzo di Tadao Ando. Da queste considerazioni si può dire che il contributo di Alves Costa e dei suoi colleghi è stato anche quello di interpretare la "terza via" in maniera ancor più libera rispetto al lavoro di Tavora intravedendo anche, nelle opere, un'aspirazione all'anonimato inteso anche come non riconoscibilità e ripetizione delle forme e delle superfici. In questo eclettismo si ravvisa anche la volontà di uno sguardo al moderno europeo molto libero, come se i linguaggi adoperati fossero intesi come risposte applicabili anche in altri luoghi. Questa libertà espressiva è l'orizzonte, l'ideale di modernità a cui le opere di Alves Costa tendono. Parlando di terza via però è necessario chiarire anche come i linguaggi moderni utilizzati da Alves





fig. 2  
Alexandre Alves Costa  
e Sergio Fernandez,  
casa Sousa Branca, il  
muro perimetrale in  
pietra contrasta con il  
calcestruzzo del volume  
della casa.  
Fonte: Archi News n. 18,  
otc,nov,dic 2010.

Costa si sono fusi con la tradizione. Ci si è soffermati sul fatto che il mondo arcaico a cui l'opera di Alves Costa tende non è un fatto di superficie, non è una questione linguistica come in parte avviene in Tavora. È fondamentale in questo senso richiamare i termini che le opere analizzate hanno sollevato: collocazione, giacitura, appropriatezza scalare, per affinarne il significato anche dal punto di vista teorico e non solo operativo. Questa terminologia è legata all'idea di arcaico a cui Alves Costa si ispira, ma non riguarda il concetto di popolare, di vernacolare, di forma anonima della costruzione rurale; perché è contenuta nelle azioni primarie dell'architettura. In questo senso l'idea di arcaico si rifà all'idea di insediamento, di aggrappo al terreno come segno fondativo e quindi radicato nella tradizione del costruire. Quando Alves Costa analizza l'architettura portoghese, parla di efficacia, di rapporti di necessità, di commistione e mutua influenza di culture, scova l'identità plurale dell'architettura portoghese. La lucidità di questa lettura la ritroviamo nelle azioni progettuali iniziali, quando la forma ancora non ha assunto la conformazione



fig. 3  
Alexandre Alves Costa e  
Sergio Fernandez, archivio  
epigrafico, Idanha-A-Velha.  
Il volume "muto" che si  
confronta per contrasto con  
l'esistente.  
Fonte: Archi News n 18,  
otc,nov,dic 2010.

finale ma si trova in uno stato limite tra l'astratto della pura idea e una prima definizione formale. Riprendendo alcuni concetti dell'opera di Tavora vediamo che, anche nel rapporto del progetto con la preesistenza, la "terza via" esprime una nuova idea di architettura. Tavora, come analizza più volte Alves Costa, lavora la preesistenza rileggendo in essa il fluire della storia, accetta le sovrapposizioni e le opposizioni stilistiche e di linguaggio. L'intervento del nuovo diventa un com-porre senza introduzioni di nuove regole dato che queste, senza volontà impositive, vengono recepite a partire da ciò che esiste. Tavora, come è chiaramente visibile nell'emblematico progetto per il convento da Costa trasformato nella pousada de Santa Marinha a Guimaraes, non è un restauratore, non studia un'epoca per ricostruirne i fasti e i decori ma, senza a-priori stilistici, interviene con un progetto di riordino e di ricerca di una profonda unità. Lo studio, come illustrato nella prima parte, si è occupato della riconversione di un pagliaio in centro studi per l'archeologia a Idanha-A-Velha osservando come aderisca, nelle sue premesse teoriche, al pensiero di

Tavora. Sintetizzando, possiamo dire che rispetto alla vasta questione della trasformazione del patrimonio, Alves Costa basa le sue affermazioni sull'idea della non musealizzazione dell'architettura. La museificazione infatti, assoggettando la rovina al processo di esposizione, produrrà inevitabilmente la sua sparizione come oggetto legato a situazioni e significati concreti, oltre che legato a dinamiche urbane del presente. Come questa posizione teorica si traduca in opera lo si è visto nel progetto per Idanha-A-Velha, dove sono presenti congiuntamente lettura degli strati della storia (nella comprensione degli elementi del muro romano e le porzioni medievali); con capacità trasformativa (nell'innesto delle nuove funzioni e cambiamento della percezione dell'oggetto e dell'intorno) e chiarezza materica (nella scelta dell'unico materiale di rivestimento e nella reciproca valorizzazione tra antico e nuovo). L'architettura quindi diventa strumento in grado di leggere i segni ancestrali dell'uomo sul terreno, ed è questa sensibilità che è determinante nella costruzione di una identità architettonica.

In conclusione, il contributo di Alves Costa alla riflessione sul conflitto tra tradizione e modernità, anche se con alcuni apporti personali, si affianca all'intenso percorso intellettuale di Tavora. La maggiore differenza sta nel come questo conflitto si è tradotto in opere e in linguaggio costruito. Sotto l'aspetto dei contributi teorici Alves Costa ha apportato una teorizzazione più sistematica e più definita avendo elaborato una quantità maggiore di scritti a differenza del suo maestro. Non si possono pertanto slegare i contributi teorici dei due architetti dato che costituiscono uno la prosecuzione e l'affinamento dell'altro ed entrambi sono da considerarsi come capisaldi teorici della Scuola di Porto.



# *La modernità come valore assoluto.*

*Alexandre Alves Costa*

*tratto da: CANNATA' Michele, FERNANDES Fatima,  
Moderno escondido, arquitectura das centrais hidroelectricas  
do Douro 1953-1964, FAUP publicações, Porto, 1997*



*La diga, uno dei gesti più perturbanti dell'uomo nel suo processo ancestrale di difesa, dominio ed esplorazione della natura. Non distrugge, usa il disegno della topografia e da quello ne trae la ragione, non senza opporre, radicalmente, la sua logica alla logica preesistente. In questo modo afferma la sua opposizione, paradossalmente contenuta nella sua essenza e nel sito stesso. Così la sua struttura e il suo disegno sono parte di un mondo che si definisce come altro, matrice artificiale al di sopra del territorio. E non è casuale che ci si riferisca al territorio e non alla natura. È che in questo caso, l'intervento di senso puramente tecnologico e funzionale si disegna, di fatto, su e a partire da tutta la natura includendo quella umanizzata o addomesticata. Ciò vuol dire che l'intervento si costruisce attorno alla globalità che lo precede. Bloccata la storia che così, incontra il suo termine. Come se si trattasse di un nuovo inizio, non di un processo, ma della concretizzazione istantanea, totale e definitiva di una nuova struttura civilizzatrice. Paesaggio e storia come uno stesso sfondo statico, senza tempo, pura forma. Senza modellare i luoghi, tutti sappiamo che la diga distrugge ancestralità strutturali. I grandi cammini di scolo delle acque, di penetrazione delle culture e delle genti, di uscita dei prodotti verso gli oceani, frontiere per i popoli, fossi in cui si sedimentano specificità, sono repentinamente tagliati da linee trasversali che rinnegano tutto il passato. I torrenti sono addomesticati, dando origine ai laghi dai nuovi margini e a fiotti d'acqua di inspiegabili e monumentali margini antichi. Generata una nuova maglia di relazioni, non scontata, diviene prevedibile la distruzione del mondo antico o l'enigmatica manutenzione di alcuni suoi segnali. Per lungo tempo ancora si incrociano senza dialogo possibile vite e tempi diversi. È questo il nostro tempo, l'utopia del futuro che inizia a rovinarsi senza essersi conclusa e il passato trasformarsi senza nesso in nuove sedimentazioni senza uscite programmabili. Rovine e potenziali rovine costituiscono un mondo tragico che ci provocano una nostalgia dai contorni contraddittori che hanno a che vedere con l'infanzia e con la speranza del progresso. Con la sensazione di aver perso tutto in questa ruralità post-moderna, attraversata da riluttanti autostrade, ci resta ancora la città come rifugio e sede di una allegria possibile. Qual miglior posto per questi eccessi delle terre di Miranda, e quale crepa più profonda potrebbe far tacere il dolore di avere il fiume Douro assente?*

*Son stato in Tras-os-Montes in cerca di architettura moderna, quarant'anni dopo l'inquerito. Tanto più interessante quanto si trattava di opere contemporanee di quello, costruite nel suo territorio, senza alcun avvicinamento alla realtà che avrebbe costruito argomento, tra gli altri, per il rinnovo dell'architettura portoghese di allora. Ho trovato nelle dighe dell'alto Douro la più radicale manifestazione della modernità che sono riuscito a vedere fino ad oggi in Portogallo, manifestata come qua nella sua potenza più astratta o più plastica. Prima la diga, poi i servizi tecnici e finalmente le aree residenziali. Tutto questo sistema si è costituito in forma completamente auto-sufficiente. Si separa ostinatamente dall'impopolamento esistente e dai terreni lavorati, rifiutando qualsiasi relazione funzionale o formale con questa realtà. Cerca terreni selvaggi, agresti, di pietra per piantarci sopra un nuovo mondo di utopia tecnologica. Non si indovinano benefici diretti per le popolazioni, non si svelano riflessi in qualche sviluppo locale, ma non è questo che importa. Si tratta di una società marginale, apposta, non sovrapposta, moderna, civilizzata, urbana, gerarchizzata, di operai, tecnici, ingegneri, di altre terre. Non si chiede che l'architettura trasformi la realtà, ma che la costruisca nuovamente, e in questo senso è naturale non trovare alcuna relazione di continuità con l'esistente.*

*E gli architetti che lavorarono qui assumono con superiore intelligenza la sensibilità e i contenuti pragmatici di questa operazione, ritrovando la ragione pratica per le opzioni linguistiche. E dopo è lo svelarsi magnifico delle monumentali navi sotterranee, nuovi spazi sacri per i generatori, dei tunnel e nei pozzi, percorsi emozionanti nelle crepe della terra con inattese aperture a inquadrare e regolare il paesaggio. Tutto è artificio, non sapendo mai se la bellezza degli spazi è il risultato di una ragione tecnica o funzionale o di un più sofisticato progetto, essendo certamente di tutti e due. La superficie, i volumi puri dei depositi del trattamento delle acque riaffermano l'artisticità di tutta l'azione progettuale. La scelta del luogo, il controllo della scala nella relazione che i volumi stabiliscono tra loro e con la dimensione del territorio, la delicatezza della collocazione nel terreno, il rispetto per i suoi valori morfologici e finalmente l'attenzione quasi ossessiva, disegno di dettaglio trasformano queste impronte di occupazione in veri monumenti alla modernità favorendo, per contrasto*



*formale assente di qualsiasi naturalismo, la lettura del paesaggio in tutta la sua autenticità. In tutti gli edifici che costituiscono il nuovo insediamento, troviamo questa stessa oggettualità, rigore compositivo senza alcuna tendenza mimetica, esclusione radicale dei materiali del posto, uso corrente di sistemi costruttivi e materiali moderni, cls, intonaci dipinti, materiali ceramici, ferro. Sono opere in cui nulla, nemmeno gli impianti è lasciato al caso. Il totale controllo, il risultato definitivo, inalterabile nel suo assoluto minimalismo. Proposte per rispondere ad un programma funzionale ideologico preciso, si sono stabilite le regole che gli conferiscono coerenza e si accettarono come regole di un codice linguistico, di precisione, razionalità ed estrema intelligenza esecutiva, nacquero opere d'arte totali come lo sono le navate di Miranda, la cappella, le case, la pousada e la piscina di Picote. Direi: quasi inaspettatamente. Dal rifiuto che provoca il tradimento criminoso di Miranda do Douro e il suo disastroso accrescimento, dalle incongruenti trasformazioni nelle popolazioni, tra le distruzioni e le rovine, le fontane e le turbine antarchiche del progresso, ci resta, nelle terre di Miranda, la natura, tanto forte che ci fa dimenticare l'abbandono latente delle terre che prima erano sostenute. Ci rimangono alcuni monumenti sparsi e classificati, castelli e cattedrali, ci rimangono, ancora, le opere delle dighe. E dico ancora, perché ho sentito il pericolo in cui si trovano, di abbandono o peggio di questo, di diventare oggetto di impure trasformazioni che le rendano economicamente appetibili. Perché il progetto del futuro di cui vogliamo rispondere, forse l'ultimo in cui la conformazione del luogo e la costruzione darebbero forma indispensabile per la stessa esistenza, è stato sostituito da altri che disperdono l'architettura. Sembra urgente salvaguardare questo patrimonio costruito e classificare come interesse pubblico la totalità dell'opera di Rogerio Ramos, João Archer, Nunes de Almeida realizzata per l'idroelettrica dell'alto Douro.*



Politica | Architettura  
La definizione della forma  
nel processo SAAL



<sup>1</sup>  
PORTAS, N., MENDES, M.  
(1991). Portogallo,  
Architettura, gli ultimi  
vent'anni, Milano, Electa.

Negli anni che precedettero la rivoluzione portoghese (1974) la crescita delle città avvenne in maniera disordinata e disorganizzata. Scrive Manuel Mendes<sup>1</sup> che negli anni '60 lo sviluppo dei quartieri residenziali popolari era sotto il controllo esclusivo del potere centrale che decideva in base a valutazioni che consideravano unicamente l'economicità nell'acquisizione dei terreni. Le conseguenze di queste politiche capitalistiche furono la rapida apparizione di quartieri dormitorio, malserviti e periferici. Questa situazione, che caratterizzò la politica nel campo dell'edilizia durante gli anni '60, cambia assetto con la rivoluzione del 1974, anno in cui avvennero i maggiori mutamenti politici. La rinnovata vitalità delle forze sociali, rinvigorita dal clima di fermento che seguì la rivoluzione si mostrò principalmente sotto forma di iniziative di contestazione locale, in alcuni casi intimidatorie, nelle aree urbane sottosviluppate. La lentezza della produzione edilizia pubblica era inadeguata a fronte della richiesta di nuovi alloggi e questa situazione diventò drammatica soprattutto nei centri di Porto e Lisbona dove il crescente sviluppo industriale non era supportato dalla nascita di nuovi alloggi. Il governo decise di affrontare la questione creando sistemi alternativi di interazione stato-cittadino, dei programmi di supporto e promozione dell'attività edilizia. Il programma SAAL (Serviço Ambulatorio de Apoio Local) è stata la principale di queste iniziative ed ambiva ad un decentramento del potere decisionale, offrendo alle associazioni e le cooperazioni tra abitanti la possibilità di cooperare con i tecnici per la costruzione degli alloggi. Nel documento ufficiale<sup>2</sup> che dà origine al SAAL si legge che "per far fronte alla grave carenza di alloggi, fundamentalmente nei grandi agglomerati, tenuto conto delle difficoltà di varare programmi di edilizia convenzionata a breve termine - nella misura in cui questi programmi prevedono terreni già individuati, progetti e concorsi, e garanzia di disponibilità finanziarie da parte dello stato o degli enti locali il FFH (Fundo de Fomento da Habitação, traducibile in italiano come fondo di sostegno alle

<sup>2</sup>  
il rapporto, intitolato  
"programma di azione  
prioritaria nel settore dei  
servizi" è stato  
presentato e approvato  
dal SEHU (segreteria di  
stato per l'abitazione  
e l'urbanistica) al FFH  
(Fondo di sostegno per le  
abitazioni) il 6 agosto del  
1974.

abitazioni) organizza un corpo tecnico specializzato, chiamato servizio ambulatorio di appoggio locale (SAAL) col compito di appoggiare, attraverso i comuni, le iniziative delle popolazioni mal alloggiate, collaborando con esse nella trasformazione dei quartieri.”. La creazione del SAAL fu possibile grazie alla decisione dell’allora segretario di stato Nuno Portas con il preciso intento, come si è visto, di costruire case per i ceti meno abbienti che, quando la dittatura terminò, vivevano in baracche e ripari, spesso autocostruiti, malsani e assolutamente inadeguati alle esigenze dell’abitare moderno. I conflitti urbani che si originarono dopo la rivoluzione del 1974 diedero origine a movimenti sociali che in qualche modo modificarono le logiche di funzionamento della struttura urbana. Le alleanze che i movimenti popolari riuscirono a stabilire resero possibile la stretta collaborazione tra tecnici e abitanti, permettendo un’intervento attivo sia nella comprensione delle strutture urbane sia nell’elaborazione delle proposte progettuali. Una volta formata l’associazione di lavoratori si iniziò uno stretto dialogo con le “brigade tecniche” dove vennero discusse, assieme ad altri fattori, i programmi funzionali, gli schemi tipologici, le scelte formali, la gestione dell’opera. Il finanziamento statale avvenne principalmente in due forme: tramite l’acquisizione dei terreni o tramite la fornitura dei materiali quando il terreno era già di proprietà. Le operazioni si svolsero in un periodo di tempo molto ristretto, (circa due anni) in varie zone del Portogallo ma fu nei centri principali, Lisbona e Porto, dove il conflitto sociale si presentò con maggior evidenza e dove si concretizzarono le iniziative più interessanti. Non si intende ripercorrere le vicende del SAAL nel suo complesso ma soltanto mostrarne alcuni aspetti strettamente relazionati con la figura di Alexandre Alves Costa. Più precisamente il testo si occupa del caso di Porto, dove Alves Costa ricoprì un ruolo di coordinamento delle “brigade tecniche” del SAAL-nord, importante perchè rappresentò un momento culminante per la Scuola di Porto e per la sua capacità di incidere nella realtà.

Per tutti gli architetti che credevano nell'utopia della partecipazione come arma politica, incidere nella realtà era essenziale, un'occasione di verifica degli strumenti di lavoro, una possibilità di azione concreta. Mentre nel panorama europeo si stavano realizzando tante e frammentate occasioni di progetto partecipato, troppo spesso rimaste in forma di teoria, a Porto si privilegiava la sperimentazione diretta e si usavano alcune esperienze italiane come modelli qualitativi di riferimento<sup>3</sup>. Il programma SAAL, seppur di breve durata fronteggiò 271 richieste di intervento, di cui 174 ricevettero risposta coinvolgendo 41759 famiglie<sup>4</sup>. L'iniziativa venne soppressa nel novembre 1976 e fu un'esperienza che liberò grandi energie creative, spiriti di iniziativa e capacità di organizzazione in cui si introdussero innovativi modelli partecipativi, di autogestione e autocooperaazione finalizzati alla progettazione e alla rigenerazione di intere parti di città. V. Gregotti, sulla rivista Lotus commentò un lungo resoconto del SAAL<sup>5</sup>, offrendo molto spazio ai progetti più interessanti come il Bairro de Bouça di A. Siza, il Bairro de Leal di Sergio Fernandez. Affrontando il caso specifico di Porto si deve precisare che qui il programma SAAL si è caricato di altre valenze sociali, diventando un'occasione di contestazione dei piani statali. Con l'appoggio dei tecnici e con il dinamismo scaturito dalle associazioni dei lavoratori, si sperimentarono alternative metodologiche e progettuali che diedero origine a nuove letture della città e a realizzazioni più frammentate e puntuali, in contrasto con le previsioni dei piani. Rispetto alle previsioni, quindi, a Porto si sviluppò una sorta di "contropiano", un'azione di contestazione appoggiata dagli stessi tecnici implicati nelle brigate SAAL, dove la contestazione, come ebbe a dire N. Portas<sup>6</sup>, assunse i connotati della "guerriglia" e SAAL si trovano ad operare, sta nel fatto che a Porto si viveva nelle cosiddette *ilhas*<sup>7</sup>, collocate nel tessuto denso della città e non nelle periferie. All'iniziale ipotesi di trasferimento degli abitanti delle *ilhas* nei quartieri

3

ci si riferisce ai quartieri Matteotti a Terni di Giancarlo De Carlo (1969-75), il complesso del Gallaratese a Milano di Carlo Aymonino (1969-73), il Corviale di Roma di Mario Fiorentino (1973) e il quartiere Zen di Palermo di Vittorio Gregotti e Franco Purini (1970).

4

dal resoconto sul SAAL-nord di A.A.Costa, apparso su Lotus n.18 anno 1978.

5

Lotus n.18, 1974.

6

per approfondire è utile prendere visione del documentario "As Operações SAAL". João Dias. Lisboa: MIDAS FILMES, 2007.

7

«Nella città di Porto la prima rivoluzione industriale appare tardiva ma con una certa ampiezza, e con questa la concentrazione della manodopera che aveva inurbato migliaia di lavoratori. Questa situazione darà origine alla creazione e all'espansione di un tipo di abitazione chiamata "ilha" (isola). La sua tipologia "back to back houses", è in primo luogo il risultato diretto dello sfruttamento speculativo dei fondi dei lotti, in cui la parte prospiciente alla strada viene riservata agli alloggi borghesi.» tratto da RODRIGUES Manuel José "Teoria e critica de arquitectura Seculo XX" Caleidoscopio, Lisbona, 2010.



fig. 4  
SAAL, Bairro de Bouça,  
Alvaro Siza.  
Foto: Tornieri S.

8  
con particolare riferimento  
alla conferenza di Alves  
Costa fatta in occasione  
del "ciclo de conversas"  
organizzata dalla FAUP il  
31 maggio 2012. La sessione  
è presentata dal prof.  
Manuel Mendes e il video  
integrale della discussione  
è visualizzabile sul sito  
tv.up.pt

9  
per approfondire è utile  
prendere visione del  
documentario "as operações  
SAAL" di João Dias.

operai (*bairros camerarios*) a Porto, con il SAAL, si rifiuta la sistemazione nei blocchi isolati in spazi anonimi per preferire i tipi e le forme delle case esistenti, la tipologia della casa operaia, case basse a due o tre piani, con un contatto diretto con la strada, con piccoli cortili privati. Alexandre Alves Costa, in quanto coordinatore del programma SAAL/nord, è in definitiva la persona più accreditata per offrire un resoconto dello stesso SAAL. Dalle sue parole<sup>8</sup> possiamo riassumere il significato di quell'esperienza nei seguenti concetti:

- Si è trattato di una azione coordinata dove si è sedimentato un metodo di lavoro. Si giunse ad una consapevolezza del potere del popolo, dove anche il ruolo sociale delle donne trovò un'importanza fino ad allora molto relativa<sup>9</sup>.

- La scuola di Porto ha trovato in quell'esperienza la reale concretizzazione delle idee sulla composizione urbana, esprimendo un'idea alternativa ai modelli di città che il regime indicava. In questo senso il progetto urbano si è configurato come un'azione multidisciplinare in cui le conoscenze specializzate furono fondamentali, assieme alla capacità



organizzativa dei movimenti popolari, nel compimento degli obiettivi. In accordo con la volontà popolare, si sono discusse soluzioni a basso costo per la definizione degli spazi domestici.

- Obiettivo comune era la continuità con la città. I nuovi interventi dovevano saper leggere la città storica e il contesto in cui si inserivano senza dimenticare la dimensione sociale.

- I progetti hanno lavorato sul tema dell'efficacia.

- Nei progetti, e nella loro reinvenzione di un razionalismo e del suo della "guerra civile". La differenza, rispetto alle altre località in cui le brigate progressismo tardivo, hanno rotto definitivamente con il problema della casa portoghese. Con la dinamica delle operazioni SAAL, il popolo ha avuto l'opportunità di discutere l'importanza della qualità dello spazio residenziale e delle infrastrutture fondamentali trovando una nuova consapevolezza dello spazio pubblico concepito da allora, come "diritto al luogo".

- Fu la reale esecuzione della terza via.

- Analogamente all'architettura classica l'architettura del SAAL era più attenta alla struttura che alla materia.

Dai punti appena elencati emerge quindi come la capacità critica di Alves Costa risulti necessaria per una tematizzazione dell'esperienza SAAL, sia per scopi comunicativi che per la messa a punto di una possibile attualizzazione del SAAL stesso.

Si è visto come il SAAL avesse il compito di appoggiare, attraverso i comuni, le iniziative delle popolazioni mal alloggiate, collaborando con esse nella trasformazione dei quartieri. È questa volontà di appoggio, come dice il nome stesso del programma, che offre lo spunto per un'interpretazione: che il SAAL nel suo operare collettivo, assieme alle organizzazioni degli abitanti, abbia costituito una reale esperienza di produzione architettonica caratterizzata dall'assenza della volontà autoriale in nome di un progetto uniformemente condiviso, dove il mito della partecipazione nonostante le contraddizioni ha avuto luogo con un carattere di necessità talmente forte ed "eroico"

10

DE OLIVEIRA Paula, MARCONI  
Francesco, *Politica e  
progetto: un'esperienza  
di base in Portogallo*,  
Feltrinelli, 1977.

da far dissolvere l'idea dell'architetto come creatore di forme. Nuno Portas, nella prefazione al libro "Politica e progetto, un'esperienza di base in Portogallo"<sup>10</sup>, apre a questa possibile interpretazione con una critica. Egli si chiede quali fattori, condizioni o combinazioni di fattori, risultino determinanti per l'emergere, tra le costruzioni del SAAL, di nuove tipologie considerate tali in quanto non consuete o normali all'interno della struttura urbana in cui sorsero.

Le quattro condizioni da lui individuate sono così riassunte:

- a) condizioni di programma rispetto al valore d'uso dello spazio;
- b) condizioni di finanziamento;
- c) condizioni della produzione tecnica e di organizzazione del cantiere;
- d) condizioni di controllo della rappresentazione dei valori della collettività a livello di linguaggio architettonico e di immagine urbana.

La combinazione di questi fattori ed in particolare dall'incidenza di quest'ultimo scrive Portas, "non si collocano pacificamente e naturalmente all'interno del processo progettuale, la cui chiave continua ad essere, in buona parte interiorizzata o esplicitata sul talento e sulla prepotenza del mito dell'Autore"<sup>11</sup>. Chiamando in causa il concetto di "deformazione professionale" che tenderebbe "ad annullare le evoluzioni oggettive del processo che minaccia la logica interna dei modelli progettuali che ne derivano e dalla posizione professionale, privilegiata in quanto egemonica nella determinazione del prodotto e della sua significazione" la critica che viene esposta al progetto SAAL è direttamente legata alla questione della determinazione della forma nell'ambito del progetto partecipato. Attività autonoma ed eteronoma rappresentano due modi antitetici di intendere la disciplina dell'architettura e in particolar modo negli anni '70 costituivano un nodo fondamentale nel dibattito sul rapporto tra architetti e società. In entrambi i casi però la figura dell'architetto non scompare, ma cambiano le modalità con cui

11

PORTAS Nuno, *ibidem*.



fig. 5  
autocostruzione in Alentejo  
e la presenza attiva delle  
donne.  
João Dias, *As Operações*  
SAAL, 2009.

egli interviene nella decisione della forma. L'architetto fa scelte personali e di autore anche quando orchestra un processo o un dialogo partecipativo, anzi dilata il proprio ruolo, partecipa egli stesso a tutte le fasi della progettazione, all'impostazione, alla definizione, alla redazione dell'opera fino alla consegna al committente. L'autore è il perno del processo di definizione dell'architettura, non nel mettere in campo la propria creatività quanto la propria capacità di gestire, trattenere e convogliare le energie produttive di molti alla definizione di un'idea di spazio. Da questo punto di vista emerge l'idea di un'architettura "narrativa" non intesa come successione di spazi ma come un'architettura capace di ascoltare, accogliere, annettere quelle che sono le tensioni della città e dei suoi abitanti. Un'architettura che deve farsi "processo", scardinando la visione consolidata dell'edificio come un unicum perfetto e concluso in cui sussiste una nuova concezione della figura dell'architetto inteso qui come un avviatore di processi. Si è visto come i processi SAAL, soprattutto a Porto si siano caricati di valenze politiche. Come sintetizza J. Figueira "il SAAL è il

12

FIGUEIRA Jorge, "Traduzir para a mesma lingua. Notas sobre o trabalho teorico de Alexandre Alves Costa", in Alexandre Alves Costa, Candidatura ao premio Jean Tschumi UIA 2005, Caleidoscopio, p. 9.

luogo della rivoluzione di aprile che appartiene all'architettura: la vocazione rivoluzionaria dei progetti nel centro antico della città"<sup>12</sup>. La relazione tra politica ed architettura in Italia, ad esempio, è stata particolarmente forte quando il regime fascista ha trovato nelle architetture dei razionalisti italiani l'adeguato linguaggio in grado di rappresentarne l'ideologia.

Anche in Portogallo questa relazione tra politica e architettura si è resa evidente ma le forme espresse dal moderno si sono caricate di sensi e di valori diversi. In Portogallo il moderno ha assunto significati di opposizione al regime che imponeva la definizione di uno stile nazionale che, per legarsi all'ideologia, veniva cercato nella tradizione popolare riducendolo ad una questione operativa, quasi tassonomica, di riproposizione di tipi e modelli. In quanto opposizione al regime il moderno significò anche rappresentazione di un movimento popolare, di una resistenza, che in poche altre occasioni come in Portogallo si è verificata con tanto carattere: in primo luogo attraverso l'architettura del movimento moderno<sup>13</sup> e successivamente un'architettura che reinventa la tradizione regionale.

13

in questo senso le architetture di Viana Da Lima e Rogerio de Azevedo costituiscono un esempio di pura applicazione del linguaggio lecorbuseriano.

Oggi la questione della partecipazione in architettura e in urbanistica è ancora molto dibattuta in Portogallo. L'operazione SAAL, essendo un processo che ancora non ha esaurito del tutto la propria influenza, manca di una verifica completa che mostri il rapporto tra progetti, realizzazioni ed effetti. Da questa importante esperienza SAAL, in cui ha occupato posizioni di coordinamento, Alves Costa ha tratto un'impostazione metodologica. L'intervento del "popolo" nelle decisioni progettuali altera la volontà di controllo totale e ideale dell'opera. Questa alterazione, si è visto, non è concepita come negativa nel compimento del processo creativo e Casa Marques Guedes ne rappresenta un esempio, seppur con le dovute differenze. In questo caso è la manodopera locale che apportando modifiche non totalmente controllate dall'autore contribuisce alla definizione dell'immagine finale senza

14  
dal resoconto sul SAAL-nord  
di A.A.Costa, apparso su  
lotus n.18 anno 1978.

15  
PORTAS Nuno, MENDES Manuel,  
Op. cit., p.26.

compromettere quei principi fondativi ritenuti fondamentali per la qualità dello spazio. Gli interventi del SAAL, riassume Alves Costa, “sono progetti ambigui, provvisori e contraddittori. Frammenti, nonostante ciò, di una città libera”<sup>14</sup> che insistendo nel centro storico, nei brani densi di città, si configurano come i primi interventi legati alla questione del patrimonio. La costruzione sulle tracce esistenti, alla ricerca della soluzione economica ma efficace, l’attivazione di nuove dinamiche urbane all’interno della città, la metodologia che vuole essere libera dai pregiudizi di “demiurgia formale”<sup>15</sup> finalizzata ad un’accettazione sociale dei progetti, sono questioni che ritroviamo risolte con la medesima radicalità nei progetti per Idanha-A-Velha. In questo progetto la riproposizione della forma della muraglia rappresenta anche la volontà di evocare una figura già presente nella definizione dell’immagine della città, dove si annulla la pura invenzione formale per far prevalere la capacità di intessere nuove relazioni urbane, nuovi rapporti nel paesaggio.



# *Elogio alla follia*

*Alexandre Alves Costa*

*tratto da: COSTA Alexandre Alves, Textos datados, e|d|arg,  
Coimbra, 2007*





*Costituisce un luogo comune l'opinione per cui la crisi rivoluzionaria del 1974/75 non provocò rotture negli interventi urbani e architettonici degli architetti portoghesi e che, sia quelli di Porto che di Lisbona, riferiscono gli antecedenti prossimi, ideologici o formali, come punto di partenza per lo sviluppo di una azione progettuale di pura continuità. Si indicano i modelli di partenza per provare che si trattò di un allargamento quantitativo di modelli già sperimentati, sia le altezze interne relativamente basse e accessi diretti alle abitazioni, come a Restelo di Nuno Teunio Pereira o a Bouça di Siza, o nell'opzione maggiore per i blocchi articolati per accessi verticali collettivi che molte volte danno nelle gallerie di distribuzione. Le tipologie o i linguaggi sono, nel loro insieme, un riflesso continuato del dibattito in corso che propone un allargamento dei riferimenti storicamente relazionati con il denominato movimento neo-razionalista italiano e una maggiore apertura alle esperienze che in questa area programmatica, quella dell'abitazione popolare a basso costo, era stata sviluppata in momenti anteriori dagli architetti moderni come J. P. Oud e Bruno Taut. Soltanto non si intendende come avrebbe potuto essere in altro modo dato che, nella fretta di "servire il popolo", la principale istituzione di promozione delle abitazioni, il Fondo do Fomento da Habitação, semplicemente proseguì e intensificò i programmi in corso. Il movimento rivoluzionario non aveva contorni chiari, le istituzioni e i tecnici si mantennero e l'urgenza di costruire non permise l'approfondimento di programmi alternativi. Solo il SAAL, di cui parleremo più approfonditamente, costituì una novità senza precedenti, ma la sua breve durata, tra l'agosto del 1974 e l'ottobre del 1976, non ha consentito il consolidarsi né l'approfondirsi di una teoria e una pratica in processo di elaborazione tra i conflitti che, dal generale al particolare, ebbero un arco di importanza che potrebbe andare dalla probabile guerra civile, con conseguente intervento militare esterno, fino al più domestico dibattito sulla tipologia o materiale da costruzione, passando per la critica urgente agli strumenti di pianificazione ancora in vigore. Il permanente blocco burocratico da parte delle strutture intermedie di gestione territoriale, che vedevano minacciati i loro privilegi, e che utilizzavano argomenti consolidati nel piano legale e nel piano teorico, obbligò a qualificare la lotta di strada sviluppata dagli abitanti, con altri argomenti che necessitavano, per avere la dignità della proposta alternativa*

*non meritando l'epiteto di terrorismo urbano, di una riflessione profonda e nuova sulla città. Così, se le abitazioni costruite furono un riflesso poco innovativo dei modelli acquisiti, costituirono importanti segni nella città, dei primi e unici effetti urbani e politici del movimento degli abitanti. Furono per gli architetti, progetti rapidi, costruzioni provvisorie, punti di partenza per il dibattito, alloggi volanti nel processo di rialloggiamento, segni simbolici di inizio di un processo irreversibile per la forza consolidante che rappresentavano. Non si trattava di innovare, appena di iniziare, per la concretezza costruita, un processo che avrebbe elaborato, a partire dal confronto permanente con il reale in trasformazione, una metodologia certamente innovatrice di intervento nella città che invertisse la logica degli interessi fino a lì praticata. A Porto, per esempio, furono avviate 33 operazioni corrispondendo a 11500 famiglie. Oltre agli studi generali di impianto o urbanizzazione, studi brevi e preliminari, furono archiviati progetti, punti di partenza per iniziare la costruzione, di circa 3500 casi. Senza riferire concretamente questi progetti, è in qualche modo, possibile dire che, per lo meno a Porto, il SAAL ha costituito un momento di grande importanza come riflesso sulla città storica e il suo destino. A Porto, gli architetti ebbero nel 1975 la prima opportunità di lavorare nel centro storico della loro città e l'azione delle brigate portuensi aveva implicitamente una critica in relazione alle grandi pianificazioni urbane della tradizione moderna, apportando un nuovo tipo di urbanistica adeguata ad una nuova cultura e una nuova era: il piano era costantemente afferto e alterato dalla sua propria applicazione, un piano meno rigido, più frammentato, più pragmatico, che tiene conto delle conflittualità di interessi che regge la città contemporanea. Il progetto SAAL di Porto si integrava di fatto in quello che gli urbanisti riformisti italiani designavano come una terza generazione di piani, fatti non per l'espansione ma per il consolidamento e l'ordinamento della città. Con il SAAL, la rivoluzione portoghese dimostrò di aver giocato, anche, nel terreno dell'urbanistica e dell'architettura, simultaneamente con il passato e con il futuro, con la tradizione moderna e pos-moderna. L'importanza del processo SAAL fu immediatamente intesa dalla critica europea. Alvaro Siza è chiamato ad Evora, a Berlino, L'Aja, evidentemente per il suo riconosciuto talento, ma anche per la sua identificazione con il SAAL. I suoi progetti per*

questi luoghi, oltre agli interventi a S. Vitor, a Porto, costituiscono la più espressiva concretizzazione di una riflessione collettiva che fu protagonista importante e che ebbe luogo durante questi anni intensi.

2. La crescita delle città si opera disordinatamente, costituendo un mero sottoprodotto dello sviluppo capitalista. Le carenze di tutto l'ordine, l'accumulazione delle contraddizioni e il pericolo delle esplosioni che l'esplorazione non integrata possa causare, portano alla necessità di rinnovamento delle regole di attuazione. La pianificazione urbana è una delle conseguenze logiche di questo rinnovamento. Dopo aver servito l'accumulazione iniziale ora la speculazione selvaggia è il male da combattere. In questo contesto si inserisce la politica dei suoli urbani. L'avanguardia tecnocratica del regime si affretta a divulgare soluzioni radicali come la municipalizzazione dei suoli, l'appropriazione sistematica o la stessa separazione del diritto di proprietà e del diritto a edificare. La concessione dei terreni dalla amministrazione a promotori particolari e la loro collaborazione con enti privati nelle opere di urbanizzazione e sviluppo dell'abitazione dovranno essere strumenti adeguati per i quali si favorirà e si incrementerà la realizzazione di grandi complessi e opere, quartieri popolari, centri urbani, complessi turistici, lotti urbani, etc. etc.. Anche se a partire dagli anni '50 si nota una progressiva generalizzazione dei concetti moderni di pianificazione e contrariamente al discorso ufficiale, accessibile per la prima volta alla voce dei tecnocrati, il reale disinteresse per la pianificazione fa sospettare che il sistema socio-politico-economico portoghese non sia veramente interessato nel suo utilizzo come strumento di una politica urbana che non sia quella del suo adeguamento allo sviluppo speculativo della città. Sono le contraddizioni interne di un regime che impiegò anni a disfarsi. Nessuna politica si indirizzava alla riabilitazione dei centri storici e, al contrario, si favoriva la demolizione degli edifici di qualità, con rendite congelate, per costruire appartamenti e uffici di rendita nuova ed espellere i vecchi abitanti. La politica dei bassi salari e la minimizzazione dell'investimento nel settore mantenne il Portogallo, negli ultimi decenni, in caduta per quanto riguarda la politica dell'abitazione. Create le condizioni esterne che obbligavano la politica portoghese a guidare per la via dell'industrializzazione, aumenta il disequilibrio, già esistente tra la necessità crescente e l'offerta delle abitazioni. Il settore

*privato controlla la gestione e la dirige con maggiore potere d'acquisto. I lavoratori, esclusi dal circuito, sono obbligati ad accettare soluzioni estremamente precarie, sublocazione, quartieri di latta o abitazioni clandestine, speculazione o autocostruzione, soluzioni tollerate in quanto fattori di stabilizzazione. L'esplosione fu immediata al crescere dei mezzi repressivi del golpe militare del 25 aprile. Nelle zone urbane si svilupparono multiple azioni di appropriazione di case, a cominciare dai quartieri sociali ancora non distribuiti e per finire in edifici o abitazioni destinate alla demolizione in un ampio e impaziente movimento di rivendicazione dei nuovi alloggi per le classi di minor rendimento, così come servizi e infrastrutture. In ogni dove si costituirono commissioni di abitanti e si stabilirono programmi. Si puntava alla capacità dell'impresa, sottoutilizzata, la disponibilità di manodopera senza impiego. Si esigeva dal nuovo stato un intervento significativo che allontani gli ostacoli che impediscono una politica popolare di rialloggiamento e servizi urbani. Cito i monopoli dei terreni meglio situati dai proprietari, immobiliari e banche, il disinteresse per la riabilitazione del parco immobiliare antico, la segregazione sociale e geografica dei quartieri sociali. Sappiamo bene, oggi, che si stava per iniziare un processo e, se lo Stato non era più lo stesso, nemmeno non si era sostanzialmente trasformato, nemmeno esisteva un consenso minimo tra le forze di governo su una possibile strategia di questa trasformazione. Il SAAL fu uno dei più significativi teatri del conflitto che vide lo stabilizzarsi del nuovo potere democratico e il vecchio all'estinzione.*

*3. Il 6 agosto del 1974 è nato l'ufficio che creò il SAAL (servizio di appoggio ambulatorio locale) che voleva appoggiare, attraverso la camera municipale, le iniziative della popolazione mal alloggiata, nel senso di una collaborazione per la trasformazione dei quartieri. Il servizio è definito attraverso un corpo tecnico specializzato per attuare, attraverso la camera municipale le richieste, riconoscendo che i servizi messi a disposizione dalla camera stessa, sono, in generale, insufficienti. La designazione ingloba non soltanto il citato corpo tecnico ma anche eventuali squadre multidisciplinari contrattate specificatamente. Essendo la camera l'interlocutore diretto con la popolazione e competendo il controllo urbanistico, al SAAL era destinato la selezione dei casi, la valutazione della viabilità urbanistica, i*

*tracciati urbani, la lottizzazione, l'elaborazione dei progetti di abitazione e infrastruttura e assistenza al lancio e fiscalizzazione delle imprese di costruzione e la gestione sociale delle organizzazioni degli abitanti. Si ammetteva che, con lo sviluppo degli interventi del SAAL, si sarebbe attuato nell'eventuale trasformazione della struttura burocratica e corrotta della maggior parte delle antarchie. Ciò che si verificò fu il contrario. Non solo non fu possibile intervenire in forma efficace nella ristrutturazione dell'autarchia dato che erano queste le principali agenti di blocco delle iniziative. Il programma SAAL si comprese come risultato di una lunga lotta e riflessione collettiva tra abitanti e tecnici. Gli abitanti, quando iniziarono a comprendere la positività e la garanzia che avevano, unita ad una certa autonomia decisionale, iniziarono a rifiutare quasi genericamente, l'autocostruzione. Vi era coscienza che il lavoro delle brigate inizialmente, il metodo e le opzioni urbane e architettoniche messe in gioco sarebbero stati i primi modelli oggetto di osservazione critica. Per questo, si considerò fondamentale la garanzia di un certo carattere di esemplarità. Così come il gruppo di coordinamento, i tecnici mantennero un perenne contatto, che permise uno scambio costante di esperienze e verifiche complessive del processo. Si cercava un metodo che considerasse come elemento fondamentale la partecipazione dei futuri utenti. Si studiava anche, la possibilità di applicazione di una processualità con alcune norme metodologiche in casi abbastanza differenziati di localizzazione nel territorio. La delimitazione delle aree di intervento, che si chiamavano unità operative, costituì uno dei più delicati problemi. Doveva essere un'area con una certa unità architettonica e urbana, coincidente con la zona di influenza della commissione di abitanti, voleva dire con altre identità di natura sociologica e politica. Sarebbe, a partire da un luogo antropologico, identitario, relazionale e storico. Doveva avere potenzialità affinché, all'interno dei suoi rigorosi limiti, si risolvessero tutti i problemi di alloggio, per quanto, oltre al costruito recuperabile, doveva esistere una riserva di terreno disponibile per la nuova costruzione. Era obbligatorio definire criteri chiari per la manutenzione o la demolizione di edifici degradati, utilizzando, oltre alle considerazioni di carattere economico, altre che avevano a che vedere con la difesa del patrimonio e del paesaggio della città. L'intervento progettuale dovrebbe, consolidare o reinventare*

*un luogo praticato che, come i luoghi antichi fosse promosso a luogo della memoria. Questa delicata e rigorosa delimitazione di frontiere, che diede unità formale a ogni operazione e garantì l'effettivo controllo da parte degli abitanti, accentuò la comprensione che dovrebbe essere la maglia dei consensi locali che si dovrebbe riformare. La partecipazione degli abitanti si verificò essenziale e desiderabile in questa prima fase, non solo nella definizione del luogo ma anche in tutte le questioni di ordine programmatico come la tipologia, sistemi costruttivi e materiali appropriati, gestione dei futuri agglomerati e processo di finanziamento. La disponibilità degli architetti fu totale per lo stabilimento delle regole programmatiche e nessuno volle uscire dalla propria competenza disciplinare. Non siamo stati noi a cambiare ma le condizioni del nostro lavoro. (A. Siza) I conflitti inevitabili furono mediati dal coordinamento, dando ragione all'uno o all'altro, chiarendo durante il processo i rispettivi campi di competenza.*

*4. Le difficoltà con la camera municipale iniziarono ad accumularsi con un carattere di incomprensione tecnica, sabotaggio politico, da parte del funzionalismo municipale e in nome di una razionalità e neutralità urbanistica. Questa situazione, contrapposta alla manifesta capacità di mobilità e organizzazione delle associazioni degli abitanti, favorì che il SAAL, in assenza di un regolamento di interventi delle camere nei suoi schemi di lavoro e progetti, assuma, nella pratica, la totale responsabilità della conduzione e valutazione dei lavori delle brigate. Il SAAL, in quanto strumento dello Stato, traeva beneficio da un impoverimento globale e conseguì una grande autonomia nella definizione della sua propria competenza e della sua metodologia. Tende, legittimata dal potere rivoluzionario che gli è conferito dall'alleanza e la fedeltà ai movimenti popolari, ad assumere la gestione della città, trasformando le camere in meri esecutori delle sue decisioni tecniche e politiche. La riorganizzazione dello stato, chiamato di diritto, avrà chiaro queste contraddizioni in termini di conflitto dentro di uno strumento nel quale il SAAL è corpo estraneo da espellere o integrare. Gli attacchi terroristici sono un avviso dell'impossibilità di conciliazione. Le richieste di intervento si erano moltiplicate nel territorio. Le associazioni di abitanti iniziarono ad occuparsi di altre questioni oltre agli alloggi. Si concluse che il SAAL non*

*poteva, allo stesso modo, avere attività esclusiva nel settore dell'alloggio, dovendo allargare i suoi interventi ai settori dei servizi sociali e culturali e delle infrastrutture. Si propose pertanto la creazione di una struttura nazionale. Le zone di influenza di ogni associazione iniziavano a toccarsi. La necessità di accordo su problemi che oltrepassano l'ambito ristretto di una sola associazione è il pretesto per l'elaborazione di programmi più generali per la definizione di zone geografiche che abbracciano varie associazioni. L'articolazione degli interventi andando dal quartiere alla zona, dalla zona alla città, è accompagnata da crescente complessità nell'organizzazione degli abitanti. La considerazione del tutto emerge gradualmente e congiuntamente agli atti locali e questa pratica si va trasformando in metodo e teoria, considerando sistemi più vasti che comprendessero problemi di articolazione comune. La pianificazione esistente appare chiaramente come una barriera. Non si tentò mai di prefigurare la città, la vita quotidiana, nemmeno le forme di vita socialiste, non si tentò mai di costituire un contropiano ai piani elaborati dai tecnici, dopo le indagini sistematiche, da assumere come motore della storia. Si trattò di proporre, praticando, un'alternativa metodologica che intendesse la pianificazione urbana, il progetto e la costruzione come sintesi di un'attività multidisciplinare risultante dei successivi consensi tra tecnici e abitanti. Dal particolare al generale, dal quartiere alla città, dal diritto al luogo al diritto alla città. Empirismo e buon senso, la teoria e il modello derivati dalle pratiche più urgenti, come sempre in Portogallo. Oggi leggo, della presenza del passato nel presente che lo sovrasta e rivendica, in questa conciliazione, l'essenza di un processo da dove decorrono le immagini che mai arrivammo a concretizzare.*

*5. Senza la preoccupazione di riferire dei progetti, ci sono differenze decisive tra il carattere degli interventi a Porto e a Lisbona. Nella capitale la maggioranza delle operazioni avvennero in zone sub-urbane e costituiscono insieme da occuparsi con popolazioni di quartieri poveri recentemente urbanizzati. Sono blocchi collettivi di media altezza raggruppati attorno ad un patio, a U, in bande, con accessi verticali e gallerie molto accentuate: partito tipologico anteriore alla rivoluzione, ora ricostruiti in condizioni di emergenza. A Porto, al contrario, le operazioni avvennero nel centro urbano, in spazi aperti a fianco ai vecchi quartieri operai e corrispondono*

*a popolazioni urbane presenti lì da molto tempo. Furono interventi che, anche se puntuali e frammentati, puntavano semplicemente ad un modello radicale di città e di pianificazione: una città in cui i poveri hanno diritto al centro storico, dove sono ammessi vari strati sociali di abitanti e varie funzioni urbane; una città dove i nuovi tipi di abitazioni possono riferirsi ai modelli antichi e, essendo diversi nella forma, assumere il carattere frammentato della città, contrapponendo il vecchio e il nuovo senza perdita del carattere generale solidificato dall'uso e dal tempo. (P. Varela Gomes) Tutti i progetti iniziati a Porto si basavano in una posizione critica rispetto alla politica di rialloggiamento della popolazione delle zone degradate, più centrali, in nuovi quartieri periferici. Questa politica, in vigore a partire dagli anni '60, provocò ampie demolizioni di vecchi congiunti operai costruiti all'interno dei quartieri del secolo XIX, le ilbas, che, aprendo terreni mai più rioccupati, facilitarono l'apertura di nuovi fronti che stavano già per essere sostituiti da nuovi edifici in totale rottura formale e tipologica, ma anche sociale, con le strutture anteriori. Implicitamente si suggerisce nel SAAL il rinnovamento di un ordine spaziale e sociale preesistente, nel quale si deposita un valore positivo. Nell'intervento a S.Vitor, Siza concluse che ai frammenti di una evoluzione urbana piena di contraddizioni era possibile sovrapporre una maglia che, nell'oscurarli, garantiva non soltanto l'unità desiderata del tutto, ma anche la chiarezza tipologica dei nuovi interventi puntuali.*

*Questa matrice dovrebbe essere elaborata nel dialogo creativo con il contesto così come trovato e non a partire da soluzioni universali o invenzioni soggettive. In tutti gli scritti dell'epoca appaiono ossessivi riferimenti alla ricerca di una metodologia adeguata che nulla avesse a che fare con l'improvvisazione o l'autoritarismo e la considerazione del rigore come non stabilendo nessun limite alla creatività. Siza parte per Berlino e tutti noi per altre avventure, forse disillusi, ma portando con noi conquiste vitali e un accurato discorso.*







Regionalismo | Internazionalismo  
Il mito autoriale della  
Scuola di Porto



La scuola di architettura di Porto nasce dalla trasformazione e dalla graduale autonomia di una parte della scuola di belle arti. Attraverso l'integrazione di altre discipline venne attuata la riforma voluta da Keil do Amaral, che con la sua visione progressista aprì la scuola di belle arti a quelle componenti più tecniche necessarie allo sviluppo di una scuola di architettura moderna<sup>1</sup>. Caratteristica fondante della scuola di belle arti era il rapporto stretto tra docenti ed alunni. Chi insegnava nella scuola, come Marques Da Silva direttore della scuola a partire dal 1913, operava attivamente nella città come architetto ed era inevitabile che insegnare architettura divenisse un fatto di trasmissione di manualità e di sensibilità più che di regole e modelli. Avendo instaurato un legame più forte con la cultura umanista ed artistica era inevitabile che il centro del progetto fosse l'uomo e non la "macchina" lecorbuseriana.

Rifiutando la riproducibilità dei sistemi automatizzati la scuola di Porto difendeva e preferiva la tradizione umanista legata allo spazio dell'invenzione individuale, la ragione, il funzionalismo. Alves Costa, in una lettura sulle influenze fondatrici della scuola scriveva che "Dal neo-razionalismo italiano si adotta la critica del movimento organico (Zevi) al razionalismo, alla sua stretta ideologia, alla sua vocazione tecnologica, al suo purismo linguistico. Si rivalutano gli aspetti psicologici, ambientali, naturali, nel ridimensionare la scala degli interventi, nell'aderire maggiormente alle condizioni storiche-sociali proprie di ogni comunità"<sup>2</sup> (...) "Dal neo-empirismo nordico si adotta l'ampliamento dei termini linguistici della lezione razionalista, conferendole nuove caratteristiche. il termine funzione passa ad essere usato in senso lato, includendo ad esempio gli aspetti di carattere psicologico. Si sostituiscono le rigide norme programmatiche con il buon senso, conformando edificio e ambiente in forme più articolate, usando materiali ed elementi costruttivi tradizionali"<sup>3</sup>. Questo procedere "incerto" nei confronti di un linguaggio spiccatamente moderno, possiede una duplice ragione. In prima istanza è da considerarsi

1  
per approfondire le vicende della creazione della scuola di Porto: AMARAL Keil do, "Uma iniciativa necessaria", in *Arquitectura 14*, 1947; COSTA Alexandre Alves, "Recuperação de algumas notas, talvez a proposito", *Paginas brancas (arquitectura de docentes do curso de arquitectura da ESBAP)*, FAUP, Porto, 1986

2  
COSTA, Alexandre Alves, "Arquitectura do Porto" In: *Teoria e crítica de arquitetura seculo XX*, José Manuel Rodrigues Gomes; selecção de Ana Tostes, Jorge Figueira, José Antonio Bandeirinha. Lisboa 2010. pp. 823-831.

3  
ibidem.

come una critica al moderno in quanto linguaggio legato ad un'ideologia e, in secondo luogo, anche il mantenimento in vita del razionalismo critico. In Portogallo bisogna attendere la metà degli anni '60 per veder esaurita la polemica tra lo stile internazionale e quello imposto dal regime (portugues suave) in quanto quest'ultimo, in declino, aveva allentato il controllo sulle questioni stilistiche per concentrarsi maggiormente sui problemi strettamente politici<sup>4</sup>. Questo passaggio non avvenne rapidamente ma ebbe un'accelerazione nella metà degli anni '50<sup>5</sup> quando iniziò il processo di demistificazione dello stile portoghese con la realizzazione dell'*Inquerito à Arquitectura Popular Portuguesa*. Gli architetti coinvolti in questa indagine avevano come obiettivo la conoscenza "scientifica" degli usi costruttivi e le costruzioni che caratterizzavano il Portogallo. Trovando nell'antico e nel popolare la manifestazione di una "modernità portoghese" l'inquerito fu un'esperienza fondante per tutta la vicenda della scuola di Porto. Il razionalismo, l'estrema funzionalità delle costruzioni, l'efficacia costruttiva che viene riscontrata nelle case rurali divenne il supporto culturale per la costruzione di un linguaggio moderno. L'operazione avviata da F. Tavora e Keil do Amaral ebbe l'ambizione di riconoscere nell'ancestralità di certe costruzioni la manifestazione di un'architettura anonima ma colta, legata al luogo in maniera tanto profonda da divenire una sorta di emanazione della cultura di un popolo.

Come appuntano Nuno Portas e Manuel Mendes<sup>6</sup> è la casa singola o la casa per le vacanze delle famiglie borghesi l'occasione privilegiata per l'affermazione di un linguaggio e quindi di una riconoscibilità autoriale necessaria alla divulgazione delle opere. L'abitazione unifamiliare, il piccolo oggetto architettonico collocato nel paesaggio naturale divenne la principale occasione di espressione di modernità. In questa direzione Paulo Varela Gomes vede Villa Alcina di Sergio Fernandez (1973) e casa Marques Guedes (1974) di Alexandre Alves Costa e Camilo Cortesão come manifestazioni della "Scuola di Porto allo stato

4  
FIGUEIRA Jorge, *Escola Do Porto: Um mapa critico*, edarq Departamento de Arquitectura de Coimbra, 2002.

5  
ibidem.

6  
PORTAS Nuno, MENDES Manuel, *Portogallo, Architettura, gli ultimi vent'anni*, Milano, Electa 1991, p. 14.

fig. 6  
casa em Caminha (villa  
Alcina), arch.Sergio  
Fernandez, 1971-1973.  
Archivio Atelier 15.



fig. 7  
casa em Caminha (villa  
Alcina), arch.Sergio  
Fernandez, 1971-1973. Il  
portico d'ingresso alle due  
abitazioni.  
Archivio Atelier 15.



puro”<sup>7</sup>. In queste opere, ma in particolar modo in casa Marques Guedes, le scelte tipicamente arcaicizzanti abbinate a soluzioni “hi-tech” dimostrano l’acquisizione della cosiddetta “terza via” vista qui non soltanto come una soluzione di compromesso e pacificante ma anche come volontà di mantenere vivo il pensiero critico dimostrando la costante “fertilità” del moderno. Con questo panorama culturale si arrivò alla rivoluzione del 25 aprile, momento celebrato dalla scuola come il termine dell’intromissione del regime nell’idea di estetica e di pedagogia. A seguito della rivoluzione si creò il SAAL, che ebbe, tra gli altri, la capacità di mutare profondamente il ruolo politico e sociale della figura dell’architetto. Mentre l’esperienza dell’inquerito aprì l’architettura popolare a nuove interpretazioni, e mentre il SAAL consentì di testare questa visione nelle nuove costruzioni, la Scuola di Porto iniziò un percorso di riflessione attorno ai propri fondamenti. Da questo momento la figura predominante fu Alvaro Siza I Vieira che a seguito di alcune importanti realizzazioni nell’ambito del SAAL (S.Victor, Bouça, Largo de Lada/Barredo) iniziò ad essere uno dei pochi architetti portoghesi dotato di una riconoscibilità internazionale. Le sue opere, lette, interpretate e divulgate attraverso innumerevoli pubblicazioni erano il veicolo con il quale la Scuola di Porto era conosciuta fuori dal Portogallo. Il suo modus operandi, l’uso del disegno come indagine della realtà, il suo continuo riferirsi al sito come luogo in attesa di un progetto il cui tema è già contenuto nel sito stesso, diverranno inevitabilmente un modello non solo metodologico. I modelli formali del movimento moderno di cui Siza si serviva per i suoi progetti sono inseriti in luoghi che iniziano ad essere intesi non solo nell’accezione di entità morfologica ma anche “entità artificiali, culturali, caricati di desiderio da un’architettura che è già stata formulata previamente”<sup>8</sup>. La presenza del modello, per essere trasmissibile e funzionare come elemento cardine dell’impostazione pedagogica di una scuola, doveva essere “una creazione artificiale, astratta, perchè dev’essere universale,



fig. 8  
casa Marques Guedes, la  
facciata sud.  
Foto: Tornieri S.



fig. 9  
casa Marques Guedes,  
l'ingresso a nord.  
Foto: Tornieri S.



garantendo l'integrazione tra teoria e pratica, costruendo quindi dal reale, come lo furono i trattati che raccoglievano, selezionavano, schematizzavano e divulgavano"<sup>9</sup>. La Scuola di Porto, in questa oscillazione tra concezione del modello trasmissibile (moderno) e la continuità con la tradizione beaux-art da cui deriva, viveva una contraddizione. La via empirica del progetto infatti si basa sulla riproposizione di soluzioni che già hanno dato esiti positivi procedendo inevitabilmente verso la conservazione di segni riconoscibili che, come spiega Foucault, riflettono sull'idea di autore<sup>10</sup>. Fernando Tavora tentò una via d'uscita dall'impasse stilistica dichiarando in alcuni passaggi che "Lo stile non conta, conta invece la relazione tra l'opera e la vita. [...] non è lo stile che definisce la qualità". Il lavoro teorico di Tavora, in questo senso, guardava ad una qualità inscritta nella definizione e nell'organizzazione dello spazio, come cita il titolo di un suo libro<sup>11</sup>, qualità che si rivolgono al tempo lungo, ad un'idea di permanenza. In un paese povero come il Portogallo quest'idea di permanenza è tutt'oggi riscontrabile nell'architettura rurale dove le soluzioni costruttive e di dettaglio si sono messe a punto nel corso della storia. Il gusto per un purismo e una riduzione formale, il razionalismo inteso più come espressione di un'efficacia costruttiva che si affina con il costruire, la sobrietà, sono condizioni relazionate ad una precisa condizione politica e sociale del paese.

Nonostante il mutare di queste condizioni, la scuola di Porto ha mantenuto nel tempo un gusto per la ripetizione degli stessi modi formali, come se questi costituissero un serie di modelli riproducibili. La mitificazione della scuola di Porto, passata attraverso l'esaltazione delle opere di Siza e di altri autori che successivamente hanno ottenuto riconoscimenti internazionali, ha "favorito alcune disattenzioni in relazione alla realtà e il conseguente pericolo della coerenza plastica in sè, come valore assoluto del formalismo e non in un complesso sistema di relazioni che si dovrebbero chiarire"<sup>12</sup>. Ancora

10

FOUCAULT Michel, "Que est-ce que un auteur?(1969)", in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 789-821. Traduzione italiana a cura di Cesare Milanese, *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 1-21.

11

TAVORA Fernando, *Da organização do espaço*, Faup publicações, Porto, 1962.

12

COSTA, Alexandre Alves, "Arquitectura do Porto" In Teoria e crítica de arquitectura século XX" José Manuel Rodrigues Gomes; selecção de Ana Tosties, Jorge Figueira, José Antonio Bandeirinha. Lisboa 2010, p. 825.

13

TAVARES Domingos, Da rua formosa a firmeza, Porto, ESBAP, 1985, p. 33.

14

in questa dicotomia si possono leggere alcune esperienze della scuola di Porto. In Souto de Moura ad esempio la definizione ossessiva del dettaglio, il controllo totale del processo costruttivo costruiscono un'opera di artigianato puro anche se è ben presente anche la componente industriale e tecnicista. Si pensi alla struttura del grattacielo Burgo (completamente industriale) contrapposta alle celebri case a patio (completamente artigianali).

15

si veda a tal proposito l'opera e l'insegnamento di Antonio Quadros e Alberto Carneiro.

16

COSTA, Alexandre Alves, op. cit., p. 831.

più riduttivo e sintetico in tal senso è parlare della scuola di Porto come "un'architettura bianca, architettura di intonaco"<sup>13</sup> con cui Domingos Tavares, anche se in modo volutamente provocatorio, etichetta la scuola di Porto.

Si è visto come F. Tavora definisca lo spazio come la materia centrale del progetto. Il suo libro, "*Da organização do Espaço*", (l'organizzazione dello spazio) diventato un testo di culto per gli architetti di Porto, contempla l'organizzazione dello spazio come condizione e obiettivo primario dell'architettura, assunto che diverrà il nocciolo disciplinare della scuola. A Porto quindi, dove l'organizzazione dello spazio è il cardine attorno al quale avviene l'atto progettuale, si preferisce l'educazione della sensibilità spaziale all'elaborazione teorica, si preferisce l'istinto che deriva dall'esperienza ai problemi del linguaggio che invece attenagliano altre esperienze europee. Si rafforza a Porto l'idea dell'autonomia disciplinare che però, come si è visto, non passa per un'affezione alla sfera tecnicista del moderno ma permane in una sorta di esitazione tra la macchina, l'industria e l'artigianato artistico<sup>14</sup>. A Porto, lo strumento principale di indagine della realtà è il disegno. La pratica del disegno, con chiare origini nella scuola di belle arti<sup>15</sup>, diventa il mezzo per l'espressione individuale, per la libertà del pensiero. La pratica del disegno però, che in qualche modo a Porto ha sostituito l'indagine teorica, è fatta anche di azioni ricorrenti che vengono ripetute per potersi affinare, e da lì nascono alcune "licenze poetiche" degli autori che preoccupati maggiormente dalla definizione dei loro cammini individuali e soggettivi si stabilizzano in formalismi ricorrenti, dove "l'uso a-critico e irritante di alcuni tic, pericolosamente uniformanti"<sup>16</sup> contribuiranno all'indebolimento e alla banalizzazione della Scuola di Porto. Tavora, nella sua personale ricerca di un'unità, vedeva l'unione indissolubile tra architettura e vita. È un pensiero che vede l'architettura come un fatto giocoso; un processo che come la vita si esprime con naturalezza, l'atto del progettare, alimentando il mito della scuola-atelier.

Internazionalmente, la Scuola di Porto è percepita come un'esperienza eccezionale, dove il rigore formale è il legante tra la cultura erudita e la cultura popolare, arcaica e stabile. In ogni caso la Scuola di Porto si è sempre voluta definire una "scuola" in grado di determinare una tendenza, che per essere difesa ha sentito la necessità di essere riconoscibile e identitaria. Anche se lo stabilizzarsi di codici formali è sempre stato il timore principale, per l'antinomia che questi rappresentano rispetto all'idea di metodo, come rileva Manuel Mendes "senza elaborazione teorica esplicita, senza passaggio dalle cose architettoniche all'articolazione delle idee, i principi si dislocano nel disegno, e nella sua mezza verità di disegno come mezzo unico di espressione, i principi si riportano allo schematismo formale, in cui la qualità si esprime nella fedeltà pratica al modello"<sup>17</sup>.

La questione della fedeltà ai modelli formali, il loro ripetersi nell'atto creativo dell'architetto in quanto parte del "bagaglio" che si ripropone per analogia, è uno degli aspetti basilari della teoria russiana. Tutto ciò è contenuto anche nell'insegnamento di Siza, che concepisce la pratica del disegno come strumento di accumulazione mentale di spazi, sensazioni, immagini. Il disegno, come è evidente, è fatto di segni. Questi segni sono elementi che nel loro insieme costituiscono già di per se un'interpretazione del reale determinata dall'autore. Ritornando alle considerazioni di Michel Foucault a proposito della definizione di autore ne scopriamo il rapporto con il segno. L'autoria, spiega Foucault<sup>18</sup>, non è semplice ricostruzione a partire dal testo come materiale inerte, ma è una ricostruzione del senso fatta dal lettore che vede un certo numero di segni che rimandano all'autore. La nozione di autoria si costruisce quindi nel lettore a partire dall'interpretazione di questi segni<sup>19</sup>. Anche le opere di architettura possiedono segni che richiamano l'autore che li ha concepiti tanto da diventare, in casi eclatanti<sup>20</sup>, una marca.

Scriva Roland Barthes<sup>21</sup> che l'autore è un personaggio moderno,

17

MENDES Manuel, "Escola ou generalismo, ecleticismo ou tradição, uma opção inevitável", in *Paginas Brancas*, Porto, 1986.

18

FOUCAULT Michel, op. cit.

19

la lettura per segni delle opere di architettura (teoria semiotica dell'architettura) è stata affrontata in modo coerente da Renato De Fusco in *Segni, storia e progetto di architettura*, Laterza, Bari, 1973. L'autore individua nella conformazione spaziale il carattere specifico del linguaggio architettonico, e fonda sull'identità tra spazi e segni la sua «lettura» di alcuni momenti fondamentali della storia dell'architettura: il tempio greco, la Rotonda palladiana, Sant'Ivo alla Sapienza e l'Unité d'habitation di Le Corbusier.

20

in questo senso l'opera di Daniel Libeskind è emblematica. Dopo la costruzione del museo ebraico di Berlino le opere dell'autore polacco hanno ripetuto gli stessi meccanismi compositivi diventando repliche o variazioni dello stesso tema.

21

BARTHES Roland, "La mort de l'auteur," in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67.

prodotto dalla nostra società e non è altro che l'incarnazione del borghese moderno e dell'ideologia capitalista.

La questione si densifica quando si considerano, nella costruzione di un'opera di architettura, anche i segni apportati dai tecnici, artigiani, il cliente stesso, la legislazione in vigore, le disponibilità di materiale locali e tutti quei fattori che, anche se rimangono "anonimi", contribuiscono alla definizione dell'immagine finale.

Nel caso specifico della Scuola di Porto si è visto come alcuni fattori abbiano contribuito alla mitizzazione di alcuni autori. Tra questi vi sono la necessità di ottenere un consenso internazionale, la volontà di costruire una tendenza riconoscibile della scuola definendo un metodo di interpretazione del reale, il disegno, che potesse colmare la pochezza dei ragionamenti teorici, e il perdurante arcaismo di molte zone del Portogallo che ha accompagnato e guidato la volontà espressiva personale degli architetti. L'assegnazione dei premi Pritzker ad Alvaro Siza (1992) ed Eduardo Souto de Moura (2011) ha definitivamente consacrato la Scuola di Porto ma nello stesso tempo ha determinato un impasse critico lasciando in secondo piano una varietà di esperienze di cui ancora poco si conosce, ma che costituiscono momenti fondanti della scuola stessa. Alexandre Alves Costa in questo senso rappresenta un caso emblematico. L'enorme produzione teorica di Alves Costa, includendo i più ampi campi della critica e della conoscenza e incrociando discipline e saperi costituisce, nel suo insieme, un'importante corpus teorico necessario alla comprensione delle vicende della Scuola di Porto.

Soffermandosi sui testi che affrontano la scuola e l'architettura portoghese e in particolar modo in alcuni passaggi fondamentali, vi è la volontà di costruire una sintesi: "ci si chiede se il Portogallo, a forza di mescolare razze e mentalità, [...] finirà per sbocciare in una sintesi originale, un passo, un soffio d'aria fresca che apra il cammino ad altre ragioni." scrive Alves Costa in un testo del 1994 intitolato "Architettura Portoghese". Nel

22

José João da Conceição Gonçalves Mattoso, 1933, storico medievalista portoghese. Mattoso definisce e studia la formazione del concetto di nazionalità portoghese interpretandolo come un fenomeno umano, collettivo, cosciente e politico. La coscienza nazionale e il processo di formazione di una nazionalità per Mattoso sono processi che accadono in relazione allo spazio geografico, al territorio e alle sue specificità. fonte: universidade nova de Lisboa.

23

si veda "elogio da locura (1974-1976)" "Portugal, cidade e arquitectura".

24

si veda "a modernidade como valor absoluto", "os modernos sao em geral superiores aos antigos", "a tradição è legado e não sobrevivencia do passado".

25

si veda "Coimbra è Portugal inteiro", "a cidade e a acropole".

26

si veda il già citato "arquitectura do Porto", "o lugar da historia" "considerações sobre o ensino da arquitectura", "o ensino do projecto na FAUP".

27

Alexandre Alves Costa, Candidatura ao Premio Jean Tschumi, Prize Nominee, Uia 2005, ed. lit. Ana Vaz Milheiro, João Afonso. - Lisboa; Caleidoscopio, 2006. p. 98.

tentativo di costruire una sintesi dell'architettura portoghese si scontra simultaneamente con l'indefinitività delle influenze culturali che la costituiscono. Non soffermandosi mai su questioni puramente formali la sua lettura teorica cerca influenze, echi, rapporti, in uno sforzo di comprensione delle radici culturali del paese che lo accomunano al lavoro di José Mattoso<sup>22</sup>. Nel testo ricorrono parole come valori, processo evocativo, appropriatezza, costanti, senso comune, termini che non rimandano ad uno stile, ad un linguaggio. Evitando il mondo dei segni e l'analisi stilistica i suoi testi preferiscono l'analisi della città in relazione alle dinamiche sociali e politiche<sup>23</sup>, la lettura critica della modernità in senso ampio<sup>24</sup>, la riflessione sul rapporto tra città e patrimonio<sup>25</sup>, la critica alla scuola di Porto<sup>26</sup>. Sebbene il suo contributo sia specificatamente teorico non vi è mai la volontà di costruire un trattato che definisca i limiti e i modi con cui la scuola di Porto si configura. Al contrario egli giunge ad una consapevolezza fondata sull'idea che il Portogallo si compone di opposizioni permanenti: autorità e permissività, progetto e spontaneità, centralismo e regionalismo, nazionalismo e internazionalismo, avventura radicale e conservatorismo stagnante, sperimentazione e accademia, ragione e sentimento.

In queste opposizioni l'architettura occupa un ruolo pacificante, fondata sui criteri della coerenza e dell'efficacia legati all'immediatezza della tecnica produttiva. In un testo sull'insegnamento del progetto<sup>27</sup> Alves Costa ritorna sulla necessità di non definire uno stile: "è evidente per tutti che la designazione "Scuola di Porto" si riferisce ogni volta meno alla produzione corrente in questa città o nella regione di cui è polo principale e ogni volta di più o addirittura esclusivamente ad un gruppo di architetti che si riferenziano all'esistenza di una Scuola, nel senso di piattaforma collettiva, con la coscienza che si deve investire lì, non con l'obiettivo di accademizzare un patrimonio comune, stabilizzando una somma di codici formali, ma con il desiderio di trasformare una supposta

intelligenza comune del fenomeno dell'architettura in progetto pedagogico istituzionalizzato". Questa particolare posizione nei confronti dell'idea di autore si tramuta nelle opere costruite con modalità differenti. Si è già visto come in casa Marques Guedes il progetto di partenza, rilevabile dai disegni di archivio, venga alterato nel passaggio tra l'idea e la realizzazione. La dislocazione dei volumi che assecondano la topografia nella prima proposta risultava assai più frammentato, sia all'esterno della casa nel percorso di accesso sia internamente, dove la sala era inizialmente separata dalla cucina con ulteriori due gradini. Nella casa per anziani di Baião, la prima proposta di progetto lavorava con un linguaggio unitario di entrambi i corpi di fabbrica. Finestre a nastro e un largo uso di ferro e vetro contribuivano all'espressione di facciate moderne, tipicamente razionaliste. Il cambio di linguaggio adottato con la seconda proposta poi realizzata, non sconvolgendo l'impianto generale, viene accettato come parte del processo di realizzazione dell'architettura. In alcuni progetti, questa poetica del "caso a caso" approfondita nel capitolo aspirazione all'anonimato e composizione, interpreta il luogo e il programma in maniera talmente radicale da costituire un manifesto contro l'architettura di "moda". C'è un'ambivalenza della calligrafia che da un lato guarda alla tradizione e dall'altro al moderno. In questa direzione è esemplare il giardino d'infanzia di Moledo do Minho. Il progetto si definisce attraverso la corretta interpretazione del luogo, della funzione, della dimensione che queste variabili generano, tanto nella costruzione dello spazio interno come nella sua articolazione generale in planimetria. Una figura pura, il quadrato, che ripetuto tre volte costruisce la pianta generale. Tre volumi costruiti con la stessa tecnica che lavorano sull'idea di segno primitivo sulla terra. Come rileva Paulo Varela Gomes "la forma qui è pensata come materializzazione di un processo di pensiero, e come aspra critica alla moda. Sarà necessario qui parlare di esemplare radicalità di rifiuto alla facilità del design"<sup>28</sup>. Risuonano

ancora le parole di Roland Barthes citate prima che vedono nell'autore l'incarnazione del borghese moderno, prodotto del capitalismo.

Si vuole ora delineare una sintesi degli scritti di Alexandre Alves Costa, citando dei passi utili alla comprensione del percorso di analisi teorica sull'architettura portoghese. L'intenzione è mostrare che nel tentativo di comprensione dei valori, dei processi, delle costanti dell'architettura vi sia un riferimento continuo all'architettura e alle vicende culturali del Portogallo. In un breve testo del 1979, apparso nel *Jornal de Noticias*<sup>29</sup>, Alves Costa si esprime sul rapporto tra potere, ideologia ed architettura affermando che l'architettura esiste in quanto processo di trasformazione e che anche l'atto della demolizione, costruendo il vuoto, serve per instaurare nuove relazioni, non solo a livello urbano ma anche nella modificazione degli edifici per adeguarli ai nuovi programmi funzionali. Scrive AAC che in questi processi di trasformazione, quando coincidono con l'affermazione di un potere, si tende ad opporre alla preservazione di valori culturali del passato un nuovo ordine. In questa situazione, quando il nuovo potere o la nuova ideologia non assumono i valori della cultura dominante, l'incoerenza trasforma ogni intervento in gesto inutile e gratuito che degrada il valore d'uso della città e del patrimonio. L'invenzione formale è quindi ammessa e necessaria ma dovrebbe essere legata all'espressione di valori condivisi. La comprensione, la definizione e la trasmissibilità dei valori condivisi è un tema affrontato da Alves Costa in più pubblicazioni. Il testo più importante in questo senso è "Introdução ao estudo da história da Arquitectura Portuguesa" ed è utile riportare qui alcuni passi che perseguono la lettura dell'architettura portoghese con uno sguardo sulla composizione, sulle relazioni con la storia, evitando ancora una volta la lettura stilistica. "L'architettura portoghese è marcata dalla condizione di incrocio di culture, non essendo innovatrice, non essendo di rottura, la sua inerzia non impedisce, anzi favorisce, una lettura trasformatrice

29  
il titolo dell'articolo  
è "Povo do Porto, vamos  
demolir o hospital de Santo  
Antonio, Já!".



dei modelli e sistemi importati. Essendo un fenomeno di acculturazione, è nella forma con cui interpreta i modelli e li adatta alla realtà che troveremo la sua specificità. [...] La sua storia è un processo evocativo, una specie di celebrazione della memoria che, risultando da un processo empirico, difficilmente si allontana dal senso comune. Con attenzione alla realtà, cerca elementi di una continuità, adeguando modelli del passato a nuove situazioni o trasformandosi in contatto con altri. [...] In questa logica di continuità e attività progettuale e costruttiva in Portogallo è molto poco individualizzata essendo i suoi criteri soprattutto quelli dell'efficacia della risposta e non nell'artisticità o il dominio attivo e personale del linguaggio dell'erudizione architettonica. Da questo deriva il suo conservatorismo strutturale. Da questo deriva l'idea che la risposta sperimentata sia la più sicura, le repliche, e da qui la difficoltà nello stabilire autorie fuori dalle prove documentali scritte"<sup>30</sup>. Con particolare riferimento all'ultima citazione è evidente che il lavoro teorico di Alves Costa ha fornito una chiave di lettura per molte architetture che formalmente, inseguono la via cosiddetta minimalista con cui vengono sovente interpretate le architetture di questa scuola. La questione del conservatorismo strutturale però è qui legata all'economia dei mezzi e non all'intenzionalità espressiva di un autore. È ancora l'economia dei mezzi che spiega la tendenza ai volumi semplici, esternamente semplificati che si compongono giustapponendosi, in una logica aggregativa semplice, per addizione. Questa caratteristica viene considerata come una costante, una sorta di attitudine permanente dell'architettura portoghese che si manifesta ripetutamente adeguando i modelli del passato «alle nuove situazioni o trasformandoli in contatto con altri, facendo divenire il mondo fluido, impuro, provvisorio, come il quotidiano». Rammemorando le parole di F. Tavora, dove il quesito attorno all'importanza dello stile perdeva senso di fronte alla profondità della relazione tra opera e vita, il tema preminente dell'architettura portoghese per Alves Costa “non

30  
COSTA Alexandre Alves,  
Introdução ao Estudo da  
Historia da Arquitectura  
Portuguesa, Porto, FAUP,  
1995, pp. 28-29.

è la formazione dello stile ma il risultato di un'attitudine"<sup>31</sup>. È quindi un'attitudine, un'impostazione filosofica, una visione del mondo, una volontà artistica citando Alois Riegl, che guida l'atto della composizione sia nella scrittura sia nell'architettura. È a tal motivo che si deve il senso di libertà che si coglie leggendo alcuni passi, più figli del romanzo autobiografico che del saggio scientifico: "le mie caratteristiche personali sono, di fatto, più di un raccoglitore di emozioni che l'architettura mi regala e, nell'emozione, scrivo con il nesso del momento, mai uguale a quello di un altro momento e, per questo, tutto l'insieme è un immenso discontinuo, impressivo, spontaneo, non accademico, senza note a più di pagina, senza erudizione convergente o diretta. Così parlo e scrivo come chi improvvisa su ciò che già conosce, non cercando la razionalità stretta nel taglio critico, nè una coerenza stilistica nel linguaggio. Al contrario, mescolo coscientemente senza gerarchie, oggettivo e soggettivo, memoria e vita, descrizione e invenzione, prosa e poesia, in narrativa comunicata in discorso verbale"<sup>32</sup>. In conclusione si riportano alcune riflessioni emerse in occasione dell'esposizione alla Triennale di Milano del 1996, intitolata "Il Portogallo del mare, delle pietre, delle città". In un testo elaborato da Alves Costa appaiono numerosi passaggi che invitano ad una lettura dell'architettura portoghese come un percorso perennemente in bilico tra la pura efficacia del servizio che l'architettura deve compiere e le possibilità formali, comunicative ed artistiche insite nel processo creativo. Secondo la lettura critica di Alves Costa l'efficacia è il segnale più evidente e dimostrativo della piena coscienza raggiunta dagli architetti portoghesi che hanno saputo smorzare le personalità e l'artisticità come manifestazione della propria capacità. L'architettura d'autore però, continua Alves Costa, intesa come l'apparire di un pensiero sull'architettura e sulla teoria ha origini recenti: "L'architettura d'autore, la coscienza della sua artisticità e per questo della sua autonomia, ha cinquant'anni"<sup>33</sup>.

34

Con l'avvento della modernità anche in Portogallo presero avvio molti interventi speculativi che distrussero il territorio. La serialità delle costruzioni edili e la conseguente negazione del pensiero sul paesaggio, sulla struttura urbana, sul patrimonio, ha portato alcuni architetti ad allontanarsi da questi processi. Si esprime Alves Costa dicendo che, per reazione, alcuni architetti, i più eruditi, hanno intrapreso un percorso marcatamente personale, di intenso sperimentalismo formale.

35

In filosofia il termine anonimato designa uno dei temi fondamentali dell'esistenzialismo. M. Heidegger lo descrive come lo stato dell'esistenza 'inautentica' (Uneigentlichkeit), per cui l'uomo, gettato nel mondo tra le cose e gli altri, perderebbe ogni carattere originale ed eccezionale, vivendo la vita del si impersonale e neutro" (Treccani).

Questa necessità della riconoscibilità è legata a questioni di credibilità sul mercato e alla volontà di alcuni autori di affermazione personale<sup>34</sup>. L'ambizione, inseguita in un'opera teorica che critica il formalismo e materializzata in edifici che si compongono di gesti essenziali, è quella dell'opera anonima<sup>35</sup>.



# *Architettura di Porto*

*Alexandre Alves Costa*

*tratto da: COSTA Alexandre Alves, Textos datados, e|d|arg,  
Coimbra, 2007*



*In primo luogo, premetto che non sono un critico di architettura. Dalla mia posizione come docente della scuola da 16 anni, dalla mia curiosità per le cose di storia dell'architettura portoghese e particolarmente per il lavoro dei miei amici e colleghi, sarei, a dir tanto, un divulgatore privilegiato.*

*Non ho criteri rigorosi e nemmeno mi interessa l'esercizio critico tradizionale. Con un piacere speculativo, dato che raramente le mie analisi risultano poco più che impressioni soggettive, rischio ipotesi interpretative, soprattutto a partire dal piacere che mi danno le eloquenti affermazioni che scaturiscono dall'esperienza personale di relazione con le persone, con le cose, con lo spazio.*

*Paradossalmente, dall'aspirazione di incontrare un'unità, in comune con la naturalezza, ho vissuto verificando contraddizioni, opposizioni, diversità, in maniera tale che senza di loro già non capisco l'Uomo.*

*Per piacere e per esercizio non citerò autori portoghesi e farò ricorso, sempre pensandolo in forma appropriata, a testi miei, già pubblicati. Spero che la tendenza personale per il discorso moralista non mi abbia fatto pendere per la retorica e nemmeno per la presunzione. In relazione al recente congresso del patrimonio portoghese costruito nel mondo scrissi: in un processo di gestazione, pieno di esitazioni e sovrapposizioni stilistiche, l'architettura portoghese è eclettica e contraddittoria. Marcata per la condizione di incrocio di culture, non essendo innovativa, non essendo di rottura, la sua inerzia non impedisce, anzi favorisce, una lettura trasformativa dei modelli e sistemi importati. Essendo un fenomeno di acculturamento è nella forma di come interpreta i modelli e li adatta alla realtà che troviamo la sua specificità. Il senso di efficacia che caratterizza il risultato è il riconoscimento delle proprie limitazioni della naturalezza economica e sociale e dell'urgenza delle necessità. Il suo processo si fonda in un considerevole senso pratico e capacità di memorizzare e riutilizzare esperienze. Raramente è prodotto da un pensiero assunto, risultando da un processo empirico che difficilmente si distanzia dal senso comune. Normalmente i suoi criteri non sono tanto quelli della coerenza ma soprattutto dell'efficienza e per questo molto legati all'immediatezza della tecnica produttiva. Questo carattere generico dell'architettura portoghese lo si può verificare per lo meno fino al secolo XVIII, nella forma come si intende e si adatta al terreno, con un uso equilibrato dei mezzi disponibili*

*della costruzione, aspirando permanentemente ad assicurare la continuità con i modelli del passato, adeguandosi, trasformandosi a contatto con gli altri, in un processo senza soluzione di continuità appropriandosi e reinterpretando, ancora, forme locali e ancestrali della cultura.*

*Come conseguenza, un'architettura molte volte arcaica, strutturalmente conservatrice, sempre compromessa. Il coraggio nel presente e la fiducia nel futuro furono fondate, in un paese povero, isolato all'estremo dell'Europa, nell'abilità dell'inventarsi come costruttore collettivo del Quinto Impero.*

*Nel secolo XVIII si abbasserebbe il colpo della misericordia nel lungo processo della degenerazione del mito, sempre riprogrammata la sua resurrezione in tutte le generazioni liberali e democratiche, ultrademocratiche o autoritarie. A partire da lì, un percorso angusto, specie nella infelice coscienza del romanticismo, sarà una costante dell'architettura portoghese. Del revivalismo che non oltrepassa lo stadio della giustapposizione delle decorazioni stilisticamente varie alle opere di distruzione della struttura tradizionale, l'alternanza tra il nazionalismo e gli internazionalismi più radicali, raramente si disegnò una identità possibile, accettazione del campo d'intervento dell'architetto che non permetterà mai una lettura chiara e tranquilla della produzione architettonica portoghese.*

*Da questa generalizzazione nazionale, tenterò di rivedere, nell'approfondimento della realtà, la specificità di Porto, dove trovo, più che a Lisbona, molte volte per ragioni aliene alla sua propria volontà di coscienza, la permanenza di vincoli culturali e disciplinari di una certa durabilità e trasmissibilità. Dove, in altre parole, tipologie o morfologie generate nel recupero o mantenimento dei riferimenti strutturali e spaziali del passato, tentano resistenza, molte volte combinandosi con nuovi modelli formali, attualizzandosi, senza rottura. Del resto, il fatto di considerare l'esistenza di fattori di unificazione che permettono di considerare il territorio e la storia nazionale come un tutto, dobbiamo tener presente che esistono sistemi di relazione, strutturali ed economici e schemi culturali diversi che, normalmente si possono articolare in due grandi gruppi, situati in due aree geografiche distinte. Il nord e il sud. Da questa opposizione, come la chiama Orlando Ribeiro, non è abituale tirare le somme e solo molto recentemente si è tornati alla base interpretativa della nostra storia. Si ricordano gli studi di José Mattoso e il suo sforzo di identificazione*



*del nostro paese. Mattoso si impone di studiare ognuno dei due sistemi isolatamente e continuare verificando come si è dato il processo di acculturazione e come si affrontano e si influenzano mutuamente. E, se è sicuro che questo fenomeno provoca l'eliminazione di alcuni elementi da entrambe le parti e il mantenimento di certi residui da una parte all'altra, ci si può ancora chiedere fino a che punto realizzeranno assieme una vera sintesi che definisca una vera cultura nazionale presumibilmente vicina all'insieme del territorio. In ogni caso, possiamo considerare che una delle caratteristiche peculiari della nostra storia, la maniera di come i territori agiscono uno sopra dell'altro, si completino mutuamente o si oppongono a diverse situazioni, imprimendo una dinamica propria che si deve considerare costitutiva della specificità nazionale. Così è ovvio e doveroso, studiare l'architettura del nord e il suo centro produttore principale che è Porto, nelle sue condizioni di ambiguità nella sua dipendenza o autonomia in relazione agli altri centri, nella sua identità con il tutto nazionale, e per questo, non disturberà certamente chi si considera uno dei suoi vettori contemporanei che decorrono dall'esistenza della scuola come foyers di idee e punto di riferimento obbligatorio nel saldare alcune analogie metodologiche e di stile tra gruppi vasti di professionisti. La considerazione di una Scuola di Porto, nella varietà delle sue espressioni, torna ad essere evidente quanto più non sia per riferimento la differente collocazione metodologica e di stile che un altro gruppo di professionisti che potremmo provocatoriamente chiamare scuola di Lisbona con le sue contraddizioni e ambiguità anche con il suo altro rigore. E dico provocatoriamente perchè, come nessuna ex-capitale imperiale ammetterà pacificamente l'esistenza di espressioni culturali che non siano eco della sua, ancora meno ammetterà che questa abbia confini regionali come le altre. Il castigo della presunzione è che a nessuno si dà il lavoro di stabilire il proprio carattere o che possa, agli incauti, indicare ciò che non hanno mai avuto. L'inquerito dell'architettura erudita portoghese proverebbe, negli anni '80, l'esistenza di differenze notevoli staccate dall'uniformità pittoresca dell'amalgama architettonica della produzione corrente. Questa è una verità, per me sempre comprovata, come un gioco divertente nelle giurie dei concorsi di architettura al quale ho partecipato, dividere in due gruppi di lavoro anonimi, da una parte quelli di Lisbona e dall'altra quelli di Porto. Aperte le buste, pochissimi errori,*

*come prima si distinguevano una casa del Minho da una casa dell'Alentejo. Chiarisco invece che non partecipo al movimento di mitizzazione della scuola di Porto come ex-espressione collettiva di implicità ed equilibrata qualità superiore, nemmeno sono acritico nei confronti delle sue debolezze, non riconoscendo le linee dominanti o diversità. La mitificazione della cosiddetta Scuola di Porto non ha valorizzato la qualità del dibattito internazionale e ha favorito alcune disattenzioni in relazione alla realtà e al conseguente pericolo della collocazione della coerenza plastica in sé, come valore assoluto del formalismo e non un complesso sistema di relazioni che dovrebbe essere chiarito e rappresenta il suo ruolo consapevole nell'edificazione attuale.*

*I suoi criteri, oggi, non sono tanto quelli dell'efficienza, ma soprattutto quelli della coerenza, la distanza con l'antico senso comune o l'immediatezza della tecnica produttiva non possono ovviare all'incoscienza che, perdendo la dimensione del reale, diluendo il suo messaggio o facendosi incomunicabile, l'architettura non farà il suo ruolo. Di fatto non potendo conquistare la dimensione trasformatrice, l'opera di architettura è fatalmente condannata ad essere oltrepassata per la legge del più forte che costruisce e controlla il paesaggio. Di fatto, nella mia recente peregrinazione per l'opera dei portuensi, sono stato particolarmente sensibile, nei lunghi percorsi che le separano, dalla selvaggia distruzione dell'ambiente, la degenerazione delle forme del costruire, l'ostentazione della vacuità dei valori che l'architettura serve in modo che, né come reazione ai demagogici discorsi verdi o della conservazione del patrimonio, mi è piaciuto constatare quello che chiamo monotonia della varietà post-rurale. Ma penso, per altri versi, che l'identificazione del gruppo Porto attraverso alcuni dei suoi eroi sopraregionali o soprannazionali, ridistribuendo il suo prestigio personale, è allo stesso modo ingiusta e riduttiva. Venuta dall'esterno e marcata per la circostanza, questa visione eroica e centralista, è incapace di una memoria storica allargata, nemmeno per istinto intendendo la complessità e la conformazione del mezzo. I critici, normalmente collocati nel terreno del verbale e della neutralità, giustificando la proposta e sfidando coraggiosamente i suoi propri eroi, utilizzarono le ineluttabili armi del buon senso, quelle che chiamano di rispetto agli altri, senso dell'economia, regole elementari dell'arte del costruire o di responsabilità programmatica.*

*Non gli è capitato che un'architettura, concretizzata per necessità d'uso, per rimanere gradevole o utile, ancora come opera d'arte universale e oggettiva, sia espressione di un sentimento dal quale si deve estrarre ciò che si ha in comune con gli analoghi sentimenti degli altri uomini e non ciò che si ha di personale, di particolare, di diverso da questi sentimenti, si può correre il rischio di dimenticare per fretta o minor sforzo, la necessità di proporre creativamente modi di vita personali di nuove analogie, in un processo, solo così, innovativo e trasformatore. Il percorso di Alvaro Siza, essendo dominante nel panorama dell'architettura portoghese, non è solitario bensì esclusivamente aperto. La sua opera e il suo metodo veicolano ciò che c'è di perenne e invariabile della nostra tradizione architettonica. Approfondendola criticamente, Siza esprime l'universalità del suo pensiero, in messaggi marcatamente personali. La sua spontanea capacità nel qualificare gli elementi del luogo, il suo processo empirico informato simultaneamente dalla memoria e assimilazione/ domesticizzazione dei modelli per la presenza permanente del proprio passato, il suo sperimentalismo senza rottura e in serena continuità, una rigorosa volontà di chiarezza tipologica e una tendenza per una lettura volumetrica semplice e depurata, lo integrano nelle linee dominanti della nostra architettura, essendo ancora la sua raggiunta volontà di sintesi volumetrica, una delle sue, non molto frequente tra di noi, espressioni di coerenza formale. Il portoghese è duplice e incostante, cerca, in un tempo, antico o nuovo, di inebriarsi con il progresso e la civiltà, sempre legato all'obbligo di coltivare, venerare la tradizione. Siza sta al mondo senza duplicità, forse per la prima volta risolto il conflitto che, dal nostro romanticismo ottocentesco, si è prolungato per l'architettura contemporanea. La pesante e ricca tradizione che assunse, senza drammi generazionali, in un disciplinato e rigoroso processo di disegno, gli ha permesso l'identificazione con qualsiasi luogo, senza tradire i valori che a lui stesso si conformano. Se tentassimo una lettura separata dell'evoluzione delle forme architettoniche nelle due principali regioni del paese stabilendo un parallelismo tra loro, verificheremmo facilmente, come nel nord si trovi, in ogni momento, una generale condizione eclettica e contraddittoria dell'architettura portoghese, una più elevata mancanza di unità nella sua produzione. Di fatto a nord ci sono, più che a sud, contraddizioni più evidenti, decorrenti dalla*

*presenza reale di una certa autonomia in relazione al potere centrale e ai modelli dominanti. Lì l'architettura traduce in forma evidente gli interessi e i gusti dei gruppi o classi che si esprimono e lottano tra loro, assumendo diverse opzioni formali, decorative o strutturali, un forte contenuto ideologico. Il sud è, in un certo senso, più civilizzato, più in grado di trovare piattaforme comuni di dialogo che ovvino i conflitti o li disfino in una architettura compromessa, culto scenico di un buon gusto generalizzato, inventore, o attraverso dei centri di decisione, divulgato con distratta neutralità, accettata pacificamente, garantita sempre una maggior amabilità nel vivere urbano e architettonico, una maggior fantasia di qualificazione e appropriazione dello spazio, una maggior finezza e delicatezza, nel suo disegno, un senso più organico delle relazioni con il paesaggio e la topografia. Se dovessi trovare un esempio lisboeta per oggettivare ciò che penso del carattere dominante dell'architettura del nord, parlerei della costruzione parallela di due programmi associati a due linguaggi o privilegiando modelli di origine diversa: la basilica da Estrela di iniziativa reale e il teatro de San Carlos voluta da un gruppo di borghesi della capitale. Anche qui, dovremmo cavalcare gli spigoli della contraddizione, non solo perchè a livello programmatico lo spazio sacro del sud è più spazio di teatro di costumi che di religiosità profonda, ma soprattutto perchè il barocco del sud è sempre classico, il che non aiuta ad identificare il neoclassico come linguaggio di rottura, come adottato nel palazzo real da Ajuda. Questa neutra disponibilità del neoclassico e questo intendimento allargato al livello di buon gusto, non ha nulla a che vedere con Porto.*

*L'identificazione di qualunque dei subsistemi regionali come sistema nazionale, fa sì che nel nord siano egemoni le forme che coincidono con il potere centrale. Esempi: l'architettura e l'urbanistica al tempo di Marques, prova l'indipendenza dei processi locali o con la costruzione contemporanea del palazzo della borsa a Porto e del teatro D. Maria a Lisbona, simbolizza in forma diversa i primi tempi della quiete dei capitalisti. Tutti e due convergono nello stile del nuovo regime ma, come vedremo, integrati in dinamiche divergenti. Il primo, termine di una lunga serie che si inizia con la presenza degli inglesi, solido e robusto come il commercio a Porto, si apre alle nuove tecnologie come riflesso*

*del movimento dell'industrializzazione, e prosegue nella costruzione dei ponti metallici e del palazzo di cristallo. Il secondo, inizio tardivo che si burocratizzerà, senza uscita, nel confronto con l'esotismo revivalista dei nuovi ricchi, confronto che aprirà alla capitale ampio spazio di ricerca della diversità dei linguaggi storici, chiudendo il suo ciclo di unità formale. Ora il buon gusto è l'accettazione della diversità. Sono le proprie strutture dominanti che operano nella diversità della espressione individuale. È anche considerando il dibattito più letterario che architettonico, sull'arte nazionale che va, finalmente, ad essere oggettivato nella produzione della casa portoghese, a interessare nazionalismi dai connotati tanto diversi, il desiderio o l'ambivalenza dei significati, va a potenziare gli equivoci del salazarismo che adotterà, nella fase di instaurazione, una modernità come tono inglobante. Una modernità che non ha a che vedere con la rottura del reale del modernismo in cui il funzionalismo è inteso più come alibi pragmatico di un nuovo gusto depurato di quel fondamento metodologico rigoroso della creazione. L'esposizione del Mundo Português nel 1940, consacrazione della forza del regime, prima reazione posmoderna, è alla fine l'illustrazione plastica di un discorso ideologico, o di Salazar, e conta della collaborazione degli architetti moderni che servendosi della sua esperienza, producono una architettura leggibile, didattica, scenografica e di compromesso. La menzionata virata di lisbona per una tranquilla accettazione della diversità corrisponde al trasferimento dell'entusiasmo romantico che si accenderà tra i muri bombardati di Porto. La Porto liberale del 1820, di Passos Manuel e di Maria da Fonte si corrompe con la rigenerazione. Essenzialmente la città è commerciale, brasiliana e incolta. A Porto ci si innamora per sposarsi, ci si sposa per avere figli che ordinariamente sono la faccia del paese. La tranquillità è perturbata dai poeti, non dagli architetti. Se a Lisbona si procede in un rinnovo del gusto, lato a lato con l'austero classicismo accademizzante del novo potere, a Porto si costruisce più prosaicamente, servizi che hanno a che vedere direttamente con le necessità dello sviluppo economico e si mantengono le sicurezze del tracciato neoclassico, senza accusare l'adozione di nuovi materiali. Si avanza qui nell'approfondimento tecnologico, nel rigore della costruzione, nella razionalità compositiva, brevemente trasporate*

*per la mano di Marques da Silva, in tempi più eclettici e cosmopoliti, un piedistallo per la scuola di bellas artes. Porto è definitivamente la città del lavoro!.*

*In uno sguardo retrospettivo direi che, coincidendo con la riconquista del sud e con l'affermazione dell'indipendenza, l'architettura del nord, si trova nel periodo romanico in uno dei suoi momenti di maggior coerenza, e forse, per essere per avere una responsabilità di espressione nazionale, uno dei momenti di maggiore unità. Di fatto, l'uso equilibrato dei mezzi disponibili per la costruzione, la relazione armoniosa con il paesaggio fisico e umano che aiutò a creare, la riappropriazione e la reinterpretazione delle forme locali e ancestrali della cultura, furono, oltre al clima di guerra e all'istinto di difesa, elementi che la trasformarono nel primo segnale di identità nazionale. La sua funzionalità le garantì una enorme permanenza. Se in questo lungo processo nascono alcune delle caratteristiche comuni alle espressioni architettoniche del futuro, nella diversità delle sue opposizioni sempre unite dalla fatalità del marmo, si cristallizzano anche i diversi gruppi di interesse nella società portoghese e cominciano a cavarsi le prime fosse nei rispettivi linguaggi architettonici. Da un lato la nobiltà, in lotta continua per la preservazione dei privilegi signorili, in disaccordo con la una nazione che si costruisce, sempre di espressione locale. Identificata, nell'impulso conquistatore e nella difesa della stabilità dei nuovi popolamenti, con l'architettura castrense delle fortificazioni reali o le torri difensive delle chiese/rifugio, abitando umili capanne che mal si distinguono "da quelle rurali" rapidamente necessita, nello sviluppo di un processo di seniorizzazione (eleganza) dell'uso di quei valori in disuso, come simboli del suo potere. I palazzi sono edifici a forma di torre e soltanto dopo, palazzi. Qui si lotta in simultaneo contro la nobiltà delle corti e della borghesia urbana, tra il conservatorismo più radicalmente elementare e incolto. La rivoluzione del grano e il Brasile trasportano nuovi simboli al suo potere. Ricche e ornamentali facciate con spettacolari scaloni per nobili saloni per nascondere un confuso irrazionale sovrapporsi di tettoie, ordinate nella parte posteriore, sempre in accrescimento e alterazione. È lo sviluppo del gusto per la sontuosità esterna e per l'euforia decorativa appreso nel linguaggio sensoriale delle chiese del nostro barocco regionale. Identità riconquistata dopo una controriforma povera, in cui le nuove*

*necessità della chiesa, la persuasione e la propaganda, furono soprattutto dottrinarie e repressive, in un processo egemonizzato per la presenza dei gesuiti. Questo linguaggio disornamentato, ambigualmente civile e religioso, razionale perché doveva essere esportabile e riproducibile, neutro, senza qualche tensione o conflitto, e che si approssima formalmente a gusto austero della borghesia, che abbia continuità naturale, è improvvisamente ricorperta dallo spettacolo e dalla decorazione barocca. Il barocco del nord del resto è un interessante esempio di come l'ornamento, nella nostra architettura, crea uno stile decorativo che normalmente non ha corrispondenza in termini di concezione dello spazio. È generalmente una necessità di oggettivare contenuti che i mezzi specificamente architettonici non chiarificano. Così molte volte e parallelamente all'economia dei mezzi, come conseguenza dell'incapacità di cercare o assumere i valori simbolici, significanti, propri dello spazio o del linguaggio architettonico, si ricorre al linguaggio figurativo della scultura e della decorazione, quasi sempre associata al già riferito conservatorismo strutturale e soprattutto alla necessità di efficacia, manifestando valori che fanno appello ad una adesione più emotiva e sensoriale o appena legati alla volontà di ostentazione della ricchezza. Il borghese delle ville nuove del re, lottizza con la razionalità e parsimonia i terreni urbani che attraversa per vie ortogonali, costruisce in serie un tipo di abitazione urbana che evolse paulatinamente fino alle rotture del secolo XX, sistema le piazze e i porti di mare, propone servizi a spese della collettività, commercia articoli e cultura con l'estero, e soprattutto ha del paese una visione nazionale. Si combina, a Porto, il pragmatismo empirico della ricostruzione di Lisbona al neopalladiano alle spese del vino di Porto, in un vero movimento antibarocco. Delle idee liberali adotta di più il progressismo del tradizionalismo, assumendosi come agente dello sviluppo, in quanto i nuovi baroni esibiscono le loro recenti fortune a Lisbona e Sintra, sussidiando la partecipazione degli architetti nei dibattiti culturali del loro tempo. Adotta, in relazione al capitale e al potere centrale, per la prima volta una posizione di sospetto che mai abbandonerà preferendo alleanze locali con nemici ancestrali, del resto condannati dai venti della storia, valorizzando forse per la prima volta sopra agli interessi di classe o dell'identità regionale, cercando a partire da lì di approfondire radici comuni più ampie, a cimentare un*

senso collettivo di differenza e autonomia geo-culturale che si va definendo tra la reazione alla modificazione e all'approfondimento reale e positivo di processi, proteggendo così la sua originalità contro quello che va chiamandosi prostituzione delle mode. Nel nord è, ancor di più, permanente la presenza del mondo reale e delle sue manifestazioni di cui tutti si sentono eredi. Il popolo è la fonte, da lì la rudezza e la violenza, l'esperienza più che l'intelligenza, l'esistenza separata dalla ragione e dall'emozione. Da lì il gusto per la ripetizione tipologica, per la razionalità costruttiva, per le forme solide e la geometria semplice, per il pittoresco, per i colori vivi dei vestiti, per l'esibizione dell'oro e degli ornamenti, per l'euforica decorazione festiva. Da lì il radicalismo, la difficoltà del compromesso reale che non sia quello del servilismo o dell'ipocrisia, ma per la verità. È la presenza del mondo rurale, nelle interpretazioni mitiche che di loro si fanno una delle chiavi per la comprensione dell'architettura di Porto e del nord in generale. Tante volte atavico, come reazione alla grande capitale, l'uomo del nord, iniziatore del Portogallo, si auto-inventò coscienza morale della nazione, ovviamente perverso nell'ombra delle apparenze del suo esacerbato moralismo. Porto è borghese, la sua architettura è, nello sviluppo della sua pratica disciplinare la più secca di discorsi teorici. Si afferma facendo, a partire da una coscienza pragmatica, in silenzio, puritana, rispettosa dei suoi avi. Nel frattempo, soltanto una ben nascosta, ma intensa esperienza di libertà, spiega la sensibilità e la strana delicatezza degli autori portoghesi contemporanei, destinata, forse, ai piccoli circuiti d'élite, terribilmente coscienti del loro anti-piccolo borghesismo. Non penso che sia opportuna in questa circostanza un'analisi profonda della scuola di Porto come progetto pedagogico, nemmeno discutere in forma rigorosa il termine, nel senso comune di tendenza determinando i parametri che definiscono il suo ipotetico stile e i balzi temporali del suo sviluppo. Qualche sforzo è stato fatto in altri sensi, soprattutto dai colleghi Nuno Portas e Manuel Mendes, rimandando alla lettura dei loro ultimi e polemici testi. La discussione è tra di noi e ha interessato diversi settori della critica internazionale più di quello che si è riusciti ad allargarsi dall'ambito nazionale, integrando altri punti di vista meno distanti dalle vicissitudini di coloro che, come me, son troppo compromessi all'interno del processo stesso quotidianamente. Il dibattito, del resto, per raggiungere



quella dimensione, dovrà considerare la globalità delle espressioni architettoniche attuali nel nostro paese, prendendo come linea di demarcazione, è vero, il carattere proprio di ciascun gruppo che non sempre si identificherà in una determinata zona del nostro territorio. A questo proposito, non potrei evitare di esprimere che tra le opere che visitai recentemente nel nord del paese, alla ricerca della scuola di Porto nelle sue più recenti manifestazioni, probabilmente quella dove ho trovato la sintesi più riuscita di premesse che maggiormente la qualificano, dallo sforzo di rigore sviluppato nei mezzi espressivi e per la tradizione modernista, è l'opera di un architetto di Lisbona, la grande nave di Gonçalo Byrne a Braga, dimostra più di altre opere di gente di Porto, una capacità di controllo nell'uso di quei mezzi, in un programma di scala inusuale per il nord, senza alcun dubbio sulla chiarezza, dubbi che nei nostri casi portarono alla ridondanza o all'utilizzo di mezzi espressivi stranieri. Gli architetti, coinvolti nella problematica dell'esercizio della professione hanno, insieme, dedicato molto meno sforzo nella chiarificazione della sua azione in quanto creatori di ciò che è stato speso, e bene, nella difesa del suo statuto professionale. Nel frattempo, dato che l'attività di architetto non si esercita per diletto, vuol dire che, non soltanto per gusto personale, ma per forti contenuti sociali, farà parte della difesa dello statuto la garanzia che sarà aperto il dibattito sulla naturalezza e qualità della sua produzione che infelicitamente il diploma non garantisce. Con la certezza di non essere portatore di nessuna visione innovatrice, compirei il mio ruolo di divulgatore se, portando qui alcune opere e alcuni autori, lasciassi alcune informazioni e potessi lanciare alcune piste per qualche dibattito allargato. È evidente per tutti che la designazione Scuola di Porto o architettura di Porto si riferisce ogni volta meno alla produzione corrente in quella città o regione di cui è polo principale e ogni volta più, o forse esclusivamente, ad un gruppo di architetti che si riferiscono all'esistenza di una scuola, nel senso di piattaforma collettiva, con la coscienza che negli ultimi anni si è sedimentata, che si deve investire da lì, non con l'obiettivo di accademizzare un patrimonio comune, stabilendo una somma di codici formali, ma con il desiderio di trasformare una supposta intelligenza comune del fenomeno architettura in un processo pedagogico istituzionalizzato. Porto è cosciente del suo patrimonio storico e la

qualificazione del suo passato gli permette la coesione, un desiderio di costruire un destino comune. Da lì l'aspirazione alla stabilità e alla continuità. Il linguaggio è eredità che, senza conflitto, si prosegue e si approfondisce, di generazione in generazione, come voler compiere un voto di fedeltà di qualunque associazione segreta. Il piccolo atelier privato e la scuola sono piattaforme complementari di approfondimento e garanzia di permanenza dei vincoli culturali e disciplinari di una certa durabilità e trasmissibilità. Nella relazione tra atelier e scuola sta il meccanismo che stabilisce la produzione portuense a cui ci siamo riferiti. E se in questa alleanza perfetta e pacifica fosse uno dei fondamenti della sua coerenza, anche questa è la ragione, oggi, della debolezza di un'altra parte. La teoria pedagogica della scuola attuale e alcune delle sue difficoltà si possono esprimere nelle parole di A. Siza del 1982: "la difficoltà di organizzazione di una scuola di architettura passa per la creazione di una struttura che permetta il contatto diretto con una pratica extra-scolare e simultanea applicazione delle basi teoriche rigorose che si appoggiano con orgoglio a questa pratica." Tutto ciò senza perdita di autonomia e allontanamento. Anche qui le sintesi possibili son state fatte di oscillazione e incroci, e mai furono perfettamente equilibrate, essendo tutto indispensabile, in ogni istante alla definizione della scuola. Son frammenti di conoscenza che permettono l'approssimazione sicure, nonostante il pericolo imminente di non riuscire ad integrarli in una pratica globale. Sarà lo sviluppo di questa capacità l'essenziale dell'insegnamento. È esattamente la coscienza della dissipazione una delle capacità interne della scuola, orientata più alla produzione di memoria che alla produzione di storia. Confrontata con alcuni indizi di perdita di purezza che negli ultimi anni si è cristallizzata nella produzione portuense, si troveranno gli stimoli per fondare nell'azione propositiva, pedagogica o disciplinare, le uscite da un conformismo della poetica del narcisismo. Della scuola di Marques da Silva poco restava se non rovine e la presenza, già passiva, di alcuni personaggi di grande prestigio professionale come Rogerio de Azevedo o Manuel Marques, maestri rispettati, più per l'opera costruita che per lo scettico e vuoto discorso pedagogico e che per essere intesi come lo sono oggi, necessitavano del campo di dibattito che Carlos Ramos creò e che gli danno ragione d'essere. Il coinvolgimento della scuola nella polemica implicita

nella pratica professionale di molti architetti lo si deve al corpo docente arruolato da Ramos, tra quelli che riproponevano i principi del movimento moderno e quelli che comunicavano i nuovi messaggi di rinnovamento. Carlos Ramos viene da Lisbona, capisce e si identifica con il mezzo e rinnova la scuola, accettando ed incentivando, come fece Vieira de Almeida, le manifestazioni particolari di differenza e ricerca personale. Più di quello che propone programmaticamente, gli dobbiamo la creazione della coscienza di un corpo collettivo con la capacità di procedere per la sua storia. Furono presto sollevate le questioni di fondo del significato di opposizione tra informazione tecnico scientifica e l'attività storico-creativa e fatte proposte di riflessione su ipotesi di intervento, credendo che, attraverso l'architettura, si potessero modificare le condizioni di vita. La frustrazione delle successive esperienze, mai sperimentata la critica del contesto a partire dalla costruzione di alternative libertarie, ritirò la possibilità di mantenere l'autonomia disciplinare dell'architettura, dissolta in metodi e discipline che gli sono estranee. Finendo per accusare il suo strumento privilegiato, il disegno, si sottostimò il destino dell'architettura, legato appena ai concetti di necessità e servizio e non come struttura fisica dell'immaginazione. La revoca delle illusioni illuministe o neo-realiste provate dai nuovi meccanismi tecnocratici, sfocia nella nuova coscienza acquisita sul territorio dell'architettura e della specificità dei suoi metodi e dei suoi strumenti. La scuola, riservata appena nella nostra memoria, esce nuovamente alla città. Negli ultimi anni '70, in epoca di riordino il corso di architettura resiste grazie all'esperienza accumulata e per il patrimonio costruito, un'imposizione esterna ad una immagine di provinciale tecnorazia, la formazione generalista del progetto. Oggi, nel rifiuto stesso delle teorie pos-moderniste, sito, forma e uso sono la condizione dei temi della ricreazione del disegno. Cito nuovamente Manuel Mendes: "troviamo i suoi valori più positivi, nel riconoscimento di un'autonomia disciplinare dell'architettura, nel discorso del disegno come capacità poetica di approssimazione e trasformazione del reale, nella volontà materializzatrice del progetto, in cui linguaggio e costruzione, dialogando, si sviluppano, completano nella strutturazione e nella definizione dello spazio, nella valorizzazione del disegno, nella critica all'astrattismo, e all'ortodossia, cercando nel contesto dell'intervento parametri generatori della forma,

*accettando gli elementi figurativi e di arricchimento iconografico della tradizione del nuovo, nella conoscenza allargata della storia intesa come ordine e come memoria di un disegno altro. Ma senza preoccupazioni di passare dalle cose architettoniche all'articolazione delle idee, i principi sono il processo del disegno in sé. Nella mezza verità del disegno, i principi sembrano schematismi formali in cui la qualità è la validazione del procedimento nella finalità pratica del modello. Rimane ancora la suggestione in cui nella scuola si lavora per la formazione di una elite urbana e aristocratica, impiantata in una regione marginale, ma interessata più all'affermazione autocontemplativa che nella socializzazione dei significati del suo lavoro." Le ultime opere degli architetti portuensi, oltre al mantenimento e approfondimento positivo di alcuni valori dell'esperienza passata, denunciano alcune perplessità ed ambiguità nella sua attualizzazione. È evidente che qualcosa della nuova produzione è marcata da una situazione di adattamento e da una nuova clientela che inizia ad accrescere il culto del cliente individuale. Questo fatto ha chiarito la necessità di un'apertura a nuove scale, nuovi linguaggi, nuovi contenuti, il recupero di alcune semplicità, senza a-priori sulla qualità del cliente dei suoi programmi e del suo gusto. Questo rappresenta la necessità di maneggiare gli strumenti disciplinari, ammettendo le rotture, perdita di un punto di vista costante sullo stile che non deve continuare ad essere all'oscuro, una volta che dalla loro chiarezza può dipendere l'efficacia della risposta. Da questa situazione potrà decorrere una provvisoria crisi di accrescimento, dato che l'architettura non può disgregare la sua integrità nell'assenza di relazioni reali con il mondo delle necessità, della produzione, di crescita urbana, di significazione collettiva, della propria tradizione disciplinare. Nel frattempo, dalla lettura che faccio, la risposta alle nuove necessità che stanno per essere trovate, è marcata da due debolezze, una di formazione, l'altra di convinzione che non hanno uscita facile. Se l'architetto immagina le cose con immaginazione giusta e meravigliosa dentro alle regole, ciò che trovo in molte opere è il maneggiare, a livello del controllo di scala e proporzione, della coerenza tra sistemi strutturali e i linguaggi, in sintesi, ciò che prima si chiamava composizione. Le ragioni saranno meravigliose, ma dovranno essere esatte e io vi stavo trovando lo scorrere verso la gratuità. Questa*

*scuola, che ora si rafforza istituzionalmente, arricchita nell'approfondimento teorico e della storia, mantiene al livello della costruzione e del progetto una visione pragmatica ed empirica, nella tradizione della complementarità scuola-atelier. Penso che si debba ristabilire la sua autonomia accademica, rafforzare l'insegnamento del progetto attraverso la pratica pedagogica che non debba mimetizzare l'atto del progettare professionale, il suo metodo, la sua crisi. Il modello deve essere una creazione artificiale, astratta, perchè dev'essere universale, garantendo l'integrazione tra teoria e pratica, costruendo quindi a partire dal reale, come lo furono i trattati che raccoglievano, selezionavano, sistematizzavano, e divulgavano. Non ci sono regole incompatibili con l'incentivo della creatività. Al contrario, esse sono, normalmente, stimolanti. Diceva giorni fa Januario Godinbo a proposito dell'architettura di Amancio Guedes: "è un grammatico che sta facendo la rivoluzione strutturale". E diceva ancora Godinbo senza demagogia alcuna: "dobbiamo saper ascoltare il popolo che esige che siamo l'avanguardia, nell'intelligenza della forma e nel dominio della tecnica." Questo solleva la seconda questione che io chiamai di convinzione. In un territorio in tanto profonda e rapida trasformazione, la presenza dell'opera di architettura detta di qualità, è esterna a quella trasformatrice, non avendo forza per contrariare nemmeno per qualificare. In questo senso gli appelli al realismo, alla necessità di un accordo. Trovai, nelle ultime opere, caso a caso dei cammini individuali e soggettivi per la definizione della forma, per un uso a-critico e a volte irritante di alcuni tic, sembrerebbe, pericolosamente uniformanti, di un gusto para-monumentale e decorativista, a volte timido e che mi sembra decorrente da questo timore dell'incomunicabilità. A me sembra che, per assurdo, insegnare architettura di compromesso sia una nuova attitudine illuminata e prepotente dell'architetto, una volta che domina gusto e capacità di negoziazione. Il ripudio di questa posizione provocherà l'inevitabile espressione individuale, credendo che ciò che è buono per noi può essere buono per tutti.*



Storia | Progetto  
L'invenzione dell'architettura  
portoghese





La scuola di Porto, come è descritto nel capitolo “La creazione del mito autoriale nella scuola di Porto”, è connotata da una scarsa propensione alla riflessione teorica dei suoi protagonisti. Si è messo in luce però che alcuni autori (principalmente Fernando Tavora e Alexandre Alves Costa), oppostamente a questa tendenza, hanno fatto della riflessione teorica, dello studio critico della storia, della divulgazione, una parte integrante del loro lavoro di architetti e di insegnanti, vedendo nell’idea di trasmissibilità una necessità etica. Anche se in epoca recente si riscontra una nuova e corposa produzione scritta che tenta una lettura critica della Scuola di Porto<sup>1</sup>, epoca di costruzione della scuola, nel trentennio compreso tra il 1930-1960 durante il difficile passaggio dalla concezione beaux-arts ad architettura come facoltà autonoma, i contributi critici e soprattutto studi sulla storia dell’architettura portoghese erano pressochè inesistenti. A partire dagli anni ’80, nel contesto europeo ma ancor più in Italia, un nodo cruciale del dibattito in architettura è la questione del rapporto tra storia e progetto. Il dibattito ruota attorno ad alcune figure chiave: V. Gregotti<sup>2</sup>, M. Tafuri<sup>3</sup> con i concetti di “critica operativa” e “storia operativa”, e A. Rossi con letture storiche sulla forma della città. Si forma in quegli anni l’idea della storia come fonte primaria da interrogare criticamente, per instaurare con essa un dialogo basato sull’idea di continuità. Negli stessi anni, in Portogallo, si rivela significativo l’apporto teorico dello storico dell’arte statunitense George Kubler (1912 -1996), che attraverso un’importante pubblicazione “The shape of time” (la forma del tempo) sviluppa una storia dell’arte aperta a molteplici integrazioni multidisciplinari permettendo letture incrociate tra le opere d’arte, evitando rigide classificazioni. Egli predilige il sistema delle serie individuando nel concetto di sequenza formale la correlazione e la consequenzialità tra opere anche molto diverse tra loro. Questa impostazione teorica trova applicazione nel campo specifico dell’analisi sull’architettura portoghese in un altro importante libro: “Arquitectura

1  
tra i contributi più rilevanti vi sono gli scritti di K.Frampton, J. Figueira, N.Portas, P. Varela Gomes, si rimanda alla bibliografia per un elenco più esaustivo.

2  
un intero numero di Casabella 498/9 del 1984 dedicato al tema dell’architettura come modificazione.

3  
TAFURI Manfredo, *Teorie e storia dell’architettura*, Laterza, Bari, 1980.

portuguesa Chã, entre as especiarias e os diamantes”<sup>4</sup>, che costituisce di fatto la prima vera pubblicazione in grado di proporre una, seppur parziale, lettura delle architetture portoghesi nelle varie epoche. La figura di Kubler è importante per gli architetti portoghesi perché in questo libro il critico offre una prima base interpretativa della storia dell’architettura portoghese di grande impatto nella cultura architettonica degli anni ’80. In questo fondamentale testo si definisce una categoria, quella dell’architettura portoghese “Chã” o “Chão”, letteralmente traducibile come architettura “piana” o “planare” ma che andrebbe meglio intesa come architettura senza ornamento. Con il termine “Architettura Chã” egli si riferisce all’architettura sviluppatasi nel periodo di crisi e austerità compreso tra il 1500 e il 1700 che sostanzialmente abbandona gli eccessi ornamentali del precedente stile manuelino per sviluppare uno stile basato sulla semplicità, sulla funzionalità e sulla modestia. Le forme dell’architettura portoghese, dice Kubler, sorgono dalla chiarezza formale delle architetture militari e da una sorta di “stanchezza formale” che segue il periodo manuelino caratterizzato invece da una sovrabbondanza decorativa. Gli architetti portoghesi ricordano Kubler perché avrebbe definito una nuova categoria, mai definita prima dagli storici, in grado di mostrare una nuova tradizione possibile per lo sviluppo dell’architettura moderna, una connessione tra storia e contemporaneità. Le immagini che Kubler usa per illustrare il suo saggio presentano le architetture vernacolari come la vera “machine habiter” in contrasto con il progressismo tecnologico con cui comunemente si connota l’idea di modernità. Alexandre Alves Costa, come uno dei principali interpreti della costruzione della Scuola di Porto, ha scritto di Kubler: “Kubler ci ha dato il coraggio, Tavora ci ha ispirato”<sup>5</sup>. Accanto a questo coraggio individuato da Alves Costa vi è l’ispirazione di Tavora, il maestro totale, colui che oltre a porre domande, ha saputo fornire risposte grazie ad un intenso lavoro teorico e pratico.

A lui Alves Costa si ispira per un lavoro critico di definizione, ri-definizione e riflessione sull'esistenza di un'architettura portoghese ed in generale sul ruolo dell'insegnamento della storia agli architetti. Il saggio "Introduzione allo studio della storia dell'architettura portoghese" è volutamente un testo aperto. Nell'incipit Alexandre Alves Costa lo definisce un'improvvisazione, volutamente priva di coesione stilistica e scarsa di ordinate gerarchie classificanti. Troviamo nel testo una volontà cosciente di evitare le tassonomie e gli inventari in forma di catalogo della storia dell'architettura preferendo letture instabili e tendenzialmente destabilizzanti. "Perché una cosa è certa, nasciamo e cresciamo esitanti, tra le mai risolte contraddizioni che identificammo come differenti verità. Il Portogallo si compone di opposizioni permanenti: autorità e tolleranza, progetto e spontaneità, centralismo e regionalismo, nazionalismo ed internazionalismo, avventura radicale e conservatorismo stagnante, esperienzialismo e scolastica, ragione e sentimento"<sup>6</sup>. Ciò che invece appare necessario, prima ancora di parlare di architettura portoghese, è comprovarne l'esistenza, definirne i caratteri attraverso ciò che egli indica come "valori permanenti", preferendo questa definizione al meno convincente "invarianti". Nei suoi testi sono rintracciabili alcuni passaggi che sinteticamente esprimono l'esistenza dell'architettura portoghese definendone il metodo di trasformazione legato al carattere di trasmissibilità delle forme nella storia, offrendo una visione dell'architettura portoghese mutevole, processuale, dinamica e inclusiva. "L'architettura portoghese è un terreno di incroci di culture. È nella forma di come interpreta i modelli esterni e li adatta alla sua realtà che troviamo la sua specificità. [...] La sua storia è un processo evocativo, una specie di celebrazione della memoria che, risultando da un processo empirico, difficilmente si allontana dal buon senso comune. Con attenzione alla realtà, cerca elementi di una continuità, adeguando modelli del passato a nuove situazioni o trasformandosi al contatto con altri"<sup>7</sup>.

6  
COSTA Alexandre Alves,  
Introdução ao Estudo da  
Historia da Arquitectura  
Portuguesa, Porto, FAUP,  
1995, p.21.

7  
COSTA Alexandre Alves, op.  
cit., p.27.

8  
COSTA Alexandre Alves, op.  
cit., p.28.

9  
KUBLER, George. 1965. "What  
Can Historians Do for  
Architects?" *Perspecta*,  
9/10, pp. 299-302.

La lettura processuale, narrativa, dell'architettura portoghese e la relazione tra le opere e l'artisticità o individualità autoriale proverebbe la capacità conservativa dei valori espressi dalle architetture portoghesi. "In questa logica di continuità, l'attività progettuale e costruttiva in Portogallo è assai poco individualizzata, essendo i suoi criteri soprattutto quelli dell'efficacia della risposta e non l'artisticità o il dominio attivo e personale del linguaggio dell'erudizione architettonica. Da questo deriva il suo conservatorismo strutturale"<sup>8</sup>. Ritornano in queste parole le questioni qui sollevate sulla relazione tra opera e autore. In questo senso possiamo individuare in Alves Costa una forte correlazione tra teoria (intesa come lettura critica della tradizione portoghese) e pratica, qui analizzato individuando gli atti primari e fondativi che rimandano ad un'aspirazione all'anonimato. Anche Kubler, quando scrive un articolo<sup>9</sup> dal titolo "What can historians do for architects?" riferisce che gli storici dovrebbero aiutare gli architetti a riflettere sull'illusione dell'autoria individuale. Egli considera che usualmente si racconta la storia, in particolare quella dell'arte e dell'architettura, per successioni di performance individuali, quando, al contrario, l'opera come risultato di un singolo è un'eccezione rara, contenuta in una regola che è l'autoria collettiva. È probabile che queste riflessioni siano ancora presenti negli scritti di Alves Costa in quanto in altri passaggi dell'introduzione allo studio della storia dell'architettura portoghese si scoprono parti dedicate più ai valori formali delle architetture antiche con la pretesa di consolidare un senso comune del costruire, cercando nella storia quei valori ancora espressi nelle architetture del moderno portoghese più consapevole ed erudito. "L'architettura portoghese è soprattutto costruzione, spazio di supporto per l'azione, il cui significato non contamina il progetto. Si perfeziona semplificandosi, comunica prima di tutto con la decorazione che non interferisce nei valori strutturali e così quando aspira ad uno spazio più emotivo e dinamico, come nel

10  
COSTA Alexandre Alves, op.  
cit., pp.31-32.

barocco, si contiene in una volumetria che non osa rompere con la semplicità di una geometria di volumi puri. Per necessità di affermazione, di dominio di stampo territoriale lavora sulla scala ed è soprattutto nella dimensione planimetrica che assume, i suoi più espressivi valori formali. Così si trasforma da architettura a elemento della composizione urbana, distinguendo, nella razionalità e nell'uniformità dell'architettura civile, la natura dell'edificio singolo"<sup>10</sup>. In conclusione è evidente l'interesse di Alves Costa nell'individuazione dei valori permanenti intesi come elementi costituenti la vera identità dell'architettura portoghese. Non forme e modelli da copiare quindi ma modi formali e azioni trasmissibili in quanto metodo. Si apre di conseguenza un altro aspetto fondamentale, la questione dell'insegnamento dell'architettura e quindi della trasmissibilità dei saperi legati all'architettura. Da qui l'importanza della figura di Alves Costa anche come insegnante, delle discipline di storia e teoria dell'architettura congiuntamente a quelle del progetto, considerate pertanto indissociabili. Tracciando una sintetica "storia" delle discipline e dell'insegnamento dell'architettura nella Scuola di Porto emerge che, in un primo momento, quando ancora architettura era una delle discipline della facoltà di belle arti (1931), l'insegnamento della storia dell'architettura non possedeva una autonomia, essendo quest'ultima, integrata in una generica storia dell'arte e dell'archeologia comune ai corsi di architettura, pittura e scultura. Alla prima riforma scolastica che diede origine alla facoltà di belle arti nel 1931, seguì la riforma generale del 1957 con la volontà di introdurre l'insegnamento moderno dell'architettura. La nuova riforma includeva una disciplina denominata Teoria e Storia dell'Architettura che ebbe il merito di fornire una nuova prospettiva più consapevole del ruolo della storia nell'insegnamento dell'architettura. Anche se era una disciplina con un ruolo ancora marginale, che non forniva né modelli né metodi<sup>11</sup>, inaugurò un approccio nuovo nella lettura della storia, vista dal lato dell'architettura osservando

11  
COSTA, Alexandre Alves,  
"O lugar da História", in  
Textos Datados, e|d|arq,  
Coimbra, 2007, p. 258.

spazi e non decorazioni, sistemi costruttivi e non nomenclature o tassonomie di elementi separati. Nel 1974, anno della rivoluzione, l'insegnamento di architettura venne ulteriormente modificato e una prima redazione dei programmi pedagogici venne approvata con il nome di *Bases Gerais* (basi generali), pubblicate nel 1977. In questi anni l'insegnamento della storia dell'architettura iniziò a guadagnare importanza anche all'interno dell'insegnamento del progetto. Si percepì quindi la necessità di costruire un corpo solido di conoscenze non soltanto sulla storia dell'architettura in generale, ma anche sul tema della storia dell'architettura portoghese. È in quegli anni che la disciplina di storia dell'architettura portoghese acquisisce il diritto a diventare una disciplina autonoma.

Come si è visto precedentemente Alves Costa è una figura centrale anche nella comprensione di questo conflitto, legato all'inserimento della storia nell'insegnamento del progetto. Il suo ruolo è fondamentale anche perché egli si dedica all'insegnamento della storia mettendo a punto programmi di lavoro e riflettendo lungamente sulla metodologia di insegnamento ponendosi quindi il tema della trasmissibilità dei saperi. Si propone, a titolo di esempio, la traduzione di un programma didattico del corso di storia dell'architettura portoghese tenuto da Alves Costa alla Facoltà di architettura di Porto nel 1984.

#### Esercizio di disegno, 1984

L'esercizio ha come obiettivo lo studio di alcune opere di architettura visitabili che illustrino l'ambito del programma della disciplina. Sarà sviluppato durante l'anno, diversificato in varie fasi che corrispondano alle diverse visite di studio previste. Le opere selezionate saranno visitate, usando il disegno per analizzare, captare, annotare, riprodurre e comunicare gli aspetti che le possano caratterizzare. Essendo il disegno, in questo caso, strumento di analisi e forma di comunicazione, gli elementi raccolti dovranno garantire una visione critica degli

spazi per permettere una sua discussione collettiva. Il metodo proposto tenta un cammino diverso dalle abituali analisi storiografiche, cercando un'impostazione più disciplinare, rifacendo tramite il disegno il processo di progetto di ogni edificio. Si dovranno utilizzare tutte le componenti strumentali del disegno di architettura, piante, alzati, sezioni, prospettive, presa di punti di vista. In tutti i casi dovrà essere:

- qualificata la relazione tra l'edificio e il terreno al suo intorno;
- caratterizzata la sua geometria, proporzioni e sistema compositivo;
- caratterizzato lo spazio interno, le sue articolazioni e relazioni esterne;
- codificata la struttura, i valori costruttivi, la natura e l'uso dei materiali;
- caratterizzazione dello stile negli elementi che lo definiscono.

I disegni devono chiarire capacità di analisi/sintesi di chi disegna, così, più che il carattere estetico del disegno ci si aspetta l'obiettività della sua analisi, la sua finalità di sintesi.

Leggendo il programma di lavoro è percepibile un'idea sottointesa: studiare l'architettura e le opere, ridisegnandole, per comprenderne la spazialità, la composizione, evitando letture stilistiche o in qualche modo autoriali della storia dell'architettura. L'obiettivo, come lo stesso Alves Costa scrive, non è accumulare dati con la conseguenza che il tutto entri in un grande insieme astratto e generalizzante, ma è quello di far incontrare la disciplina con la realtà concreta di una tradizione nazionale. Studiando le opere inserite nella loro realtà fisica e offrendo multiple interpretazioni, lo studente è coinvolto nell'apprendimento di un metodo che prevede un continuo interrogarsi con la prospettiva di "aprire il cammino ad una costruzione concettuale autonoma"<sup>12</sup>.

Il programma prevede lo studio delle opere di architettura usando il metodo della scomposizione e della ricomposizione critica, evitando per quanto possibile lo studio degli stili.

12  
COSTA Alexandre Alves, op.  
cit., pp. 253-264.





Una sola moltitudine



Lo stretto legame tra composizione e scrittura, caratteristico della tradizione occidentale, ha portato all'instaurarsi di una prassi compositiva articolata in fasi ben definite che nel loro insieme, in senso tecnico, vanno sotto il nome di processo compositivo. Inoltre, le tecniche della composizione vanno distinte concettualmente tanto dal momento formale quanto dal momento inventivo. Spesso si indagano maggiormente le tecniche di composizione legate al momento formale lasciando in secondo piano quelle del momento inventivo che sono invece di dominio della soggettività, che consiste pertanto in un fenomeno congiunto di manifestazione della memoria e di visione del futuro. Le tecniche di invenzione, sia che riguardino il campo dell'architettura che della letteratura, il cinema o la pittura, sono analoghe tra loro nella fase iniziale; soltanto in un secondo momento intervengono le tecniche di composizione tipiche di ogni disciplina. I ricordi sono sempre in movimento dice Lewis Carrol e sono queste evocazioni continue che fuoriuscendo dalla mente trascinano con sé "catene di associazioni già individuate anche se in modo inconsapevole"<sup>1</sup>. La questione dell'invenzione, di come le idee fuoriescono dalla mente per poi diventare elementi per una composizione è un'interrogativo studiato più dalle discipline della biologia e della psicoanalisi. Il regista americano D. Lynch a tal proposito parla di intuito misterioso: "Questa faccenda della composizione è proprio astratta. Ha un grande potere, il fatto di disporre oggetti e i rapporti in un certo modo. Ma non si lavora con elementi intellettuali. È solo un fatto di azione e reazione. È tutto intuito. Il film deve obbedire a delle regole ma queste regole non stanno scritte in nessun libro. Le regole fondamentali della composizione sono ridicole. [...] Come le grandi sinfonie. Non riesci a credere che ci sia una grande sequenza di accordi, e poi di colpo arriva il tema, travolgente. È troppo grande, troppo emozionante. E il modo in cui questo si realizza è un mistero"<sup>2</sup>.

Tornando alle opere analizzate in questo lavoro di ricerca, e osservando invece come si è giunti alla configurazione finale

<sup>1</sup>  
PURINI Franco, *Luogo e progetto*, Magma edizioni, Roma, 1976.

<sup>2</sup>  
BARNEY Richard, David Lynch, *perdersi è meraviglioso*, university press of Missisipi, 2009.

scopriamo che non è possibile parlare di vero e proprio processo compositivo controllato ed inteso in senso classico ma dovremmo parlare più di “aspirazioni” o “approssimazioni” o “avvicinamenti” ad un’idea che ingloba simultaneamente materiale concreto e materiale teorico legato ad una visione del mondo e in generale ad un modo di vedere le cose.

L’analisi critica delle opere attraverso il ridisegno e la realizzazione dei modelli astratti, volutamente privi delle caratterizzazioni linguistiche che le mode e le tendenze inevitabilmente apportano, è stata l’occasione per evidenziare alcune questioni legate alle tecniche di invenzione che animano e originano il progetto. Per seguire tale intenzione, lo studio ha proposto inizialmente una parte descrittiva delle tre opere oggetto di studio. Una parte descrittiva volutamente a-critica, estremamente didascalica, inquadrata nelle sequenze “classiche” di rappresentazione dei progetti, la pianta, la sezione, il prospetto. La parte interpretativa invece cerca di porsi altri interrogativi, più legati alle questioni di relazione tra vicinanza e distanza e dei rapporti tra l’oggetto architettonico e il contesto. I modelli, realizzati ad una scala intermedia ed ambigua, in cui l’oggetto architettonico è astratto e al limite della percezione volumetrica, ricostruiscono una porzione di territorio sufficientemente vasto da permettere confronti tra edificio e territorio. Da lì la necessità di mantenere la riconoscibilità della forma di questi oggetti nel territorio senza perdere la relazione con il paesaggio distante per ricercare quella dimensione sospesa, mai esistita nella realtà fenomenologica eppure sempre presente all’interno delle cose, in cui possiamo scorgere l’atto inaugurale, che dà senso e risolve la relazione tra architettura e luogo. Tra le tecniche di invenzione, Purini<sup>3</sup> annovera la riduzione all’archetipo inteso come viaggio a ritroso nel tempo e nello spazio alla ricerca dei caratteri primitivi che si svolge in due direzioni: “verso un’origine ipotetica del singolo oggetto e verso i sistemi generatori delle composizioni architettoniche”. Il lavoro di

3

PURINI Franco, op. cit.

ricerca qui presentato volge il suo sguardo esattamente a questa seconda ipotesi. Sono infatti le azioni primarie, i gesti fondativi costituiti dal lavoro sui concetti di collocazione, giacitura e appropriatezza scalare, radicamento al suolo a determinare la qualità di queste architetture. È quindi un ritorno all'origine non di una forma ma dei sistemi generatori delle composizioni architettoniche, un'attingere all'origine dei principi formali che evocano un mondo di gestualità legati ai modi dell'uomo di essere-nel-mondo. Da lì l'idea di appropriazione "tellurica" della terra come gesto primordiale strettamente legato alle questioni antropologiche; la collocazione e la giacitura sono intesi come atti ordinatori attinenti al contesto fisico. Si è visto che la collocazione planoaltimetrica in tutti e tre i casi comparati è fondamentale per relazionare l'edificio al contesto. Le altezze interne, i volumi disposti sul terreno, le quote all'immediato esterno dell'edificio non sono mai pure decisioni funzionali ma costituiscono il modo più articolato e complesso per costruire delle relazioni, che siano queste di vicinanza o di lontananza, in un contesto rurale o una città densa.

La prima parte relativa all'architettura ha quindi messo in rilievo l'importanza di tre termini fondamentali a cui qualsiasi progetto di architettura non può sottrarsi:

Collocazione: indica il modo e il luogo in cui una cosa è posizionata. Ci si riferisce pertanto alla collocazione planimetrica ed altimetrica di un oggetto nel luogo. Planimetricamente un corpo di fabbrica può instaurare una relazione geometrica (di parallelismo, di perpendicolarità, o di calibrata rotazione) rispetto alla geometria del terreno. Quando questa relazione è chiara e definita essa diviene una sorta di regola sottointesa che può essere assimilata al concetto di principio insediativo. Altresì, si fa esperienza del sito attraverso una descrizione, una messa in evidenza del sito attraverso la costruzione architettonica. (il progetto della casa per anziani a Baião è, in questo senso, eloquente). Per collocazione altimetrica

si intende il posizionamento dei volumi e dei piani rispetto al contesto preesistente e risulta pertanto fondamentale lo studio della sezione, non soltanto nella definizione della spazialità interna ma anche la sezione territoriale, che mostra la percezione della relazione tra edificio e paesaggio lontano. L'immersione dei volumi nel terreno non significa mai, negli edifici qui indagati, volontà mimetica ma riguarda invece questioni di appropriatezza scalare, di controllo della misura, della vista del paesaggio.

Giacitura: questo termine è strettamente legato alla disciplina della geologia ed indica l'orientamento nello spazio di qualsiasi corpo roccioso o unità tettonica. In geometria la giacitura indica le coordinate spaziali di un piano. In architettura possiamo definirla come il rapporto tra l'orientamento dei piani principali che definiscono un volume e la topografia su cui insiste. Una giacitura equivalente ad esempio prevederebbe che sussista una relazione di parallelismo tra la pendenza del terreno e i piani che definiscono l'attacco al suolo di un volume. Lo studio e la riflessione in fase progettuale attorno a questo termine ci porta a considerare che un'architettura, posandosi sul suolo, può cercare una maggiore relazione con esso suddividendo il piano di calpestio in vari livelli, adagiandoli alle quote naturali del terreno, risultando a mio parere, maggiormente legata alla specificità, seppur minima, dell'immediato contesto.

Radicamento al suolo: il concetto di radicamento, nell'ambito scientifico indica una volontà di appartenenza profonda ad un luogo. In botanica definisce l'atto di crescita e penetrazione delle radici nel terreno. Si tratta pertanto di una questione prettamente teorica, ideologica, quella di tradurre in senso letterale una volontà di appartenenza. Ogni opera di architettura si appoggia al suolo. Il come, attraverso quali materiali, con quali elementi, se muri pieni, vetrate o colonne,

determina una volontà comunicativa che definirei tanto più incline all'astrattismo quanto più l'edificio si solleva dal suolo. Attraverso i modelli, si sono messi in luce ragionamenti e riflessioni sui temi primari e fondativi del progetto. A questi tre termini, collocazione, giacitura e radicamento, se ne affiancano altri tre, di natura prettamente teorica: arcaismo, anonimato, modernità. Evidentemente sono termini che riguardano ampiamente l'ambito della teoria dell'architettura in generale ma l'intenzione è stata quella di circoscriverli all'ambito portoghese per affrontare un ragionamento più accurato attorno alle vicende della Scuola di Porto.

Nella prima parte si è studiato il carattere eterogeneo dell'opera di Alexandre Alves Costa. Questo eclettismo, che per certi aspetti rende difficile la riconoscibilità dell'autore attraverso le varie opere, non è leggibile come una manifestazione del dubbio ma piuttosto come apertura alla modificazione legata alla conformazione del contesto. La ricerca e l'aspirazione all'anonimato quindi non è da intendersi come predisposizione al mimetismo con l'architettura vernacolare ma come tecnica di composizione che non prevede mai, nel momento dell'ideazione del progetto, una forma a priori. Sono le azioni primarie e fondative del progetto che legano queste opere all'idea di origine, di nascita dell'architettura, e sono azioni che rimandano ad un tempo lontano, arcaico e (meta)fisico dove il progetto moderno può compiersi.

Ecco perchè, nel caso di Alexandre Alves Costa, si dovrebbe parlare di una sorta di metanarrativa in cui troviamo tre livelli di lettura: un primo livello - tellurico - legato all'idea di arcaismo che si è dimostrato non essere il vernacolare ma ricerca dell'origine e dell'atto fondativo.

Un secondo livello - etnografico - inerente ad un'idea di modernità perenne e legata al popolo, che abbraccia l'intera cultura artistica attraverso gli occhi del cinema neorealista di Manoel de Oliveira, di Pier Paolo Pasolini; la scultura di Rosa Ramalho, la pittura di Picasso.

Un terzo livello - storico - connesso al tema della memoria e quindi alla consapevolezza che le forme derivano sempre da situazioni già sperimentate. La lettura profonda della storia, la volontà di ascolto delle voci del popolo, l'idea del progetto come narrazione, sono fattori che confluiscono, nell'opera di Alexandre Alves Costa, in un'aspirazione all'anonimato. Infine, si è voluto indagare e smuovere un tipico clichè che ha spesso compresso e banalizzato le letture della Scuola di Porto. Gli stessi architetti che fanno parte della Scuola, la descrivono come priva di riflessioni teoriche. Nuno Portas ad esempio scrive che «il contributo della scuola di Porto è a partire dal sito, dalla morfologia esistente, dalla tradizione locale e non dai modelli accademici predefiniti». Anche da affermazioni come questa nasce il mito della Scuola, come si è visto nel capitolo riguardante il conflitto tra regionalismo e internazionalismo. Si è visto invece che non sono architetture che nascono solo da una poetica spontanea, dalle capacità acquisite con l'esperienza, ma devono molto ai profondi contributi teorici di Alves Costa, alle letture “operative “della storia e delle architetture antiche e al modo con cui questi valori vengono trasmessi attraverso l'insegnamento. Accanto a questo non sono secondari i contributi critici sul tema della modernità nell'architettura portoghese sia attraverso gli scritti sia tramite la pratica del progetto; e il costante impegno politico finalizzato alla costruzione di un metodo di progetto partecipato. «I poeti non hanno biografia. La loro opera è la loro biografia.» dice Octavio Paz, estremizzando lo stretto legame tra vita e l'opera di un autore. Il titolo di questo lavoro di ricerca, una sola moltitudine, cita esplicitamente un libro del più importante poeta portoghese, Fernando Pessoa. Il rapporto tra la biografia e l'opera è così profondo che non si possono ignorare le circostanze politiche e sociali e le vicende personali che hanno caratterizzato i suoi scritti. Sono altrettanto noti i nomi con cui firmava le sue opere: Alvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro, ognuno rappresenta una realtà possibile,



nomi che identificano una pluralità, una visione multipla della vita, legata in qualche modo all'aspirazione all'anonimato su cui ha insistito questo lavoro. L'originalità di questo pensiero sta in una moltitudine che si ricomponne in una sola e unica visione della realtà.

# Bibliografia





## Letteratura

BARNEY, R. (2009). David Lynch Interviews. Mississippi: University Press of Mississippi. (Tr. it. a cura di Francesco Graziosi. Perdersi è meraviglioso. Roma: minimim fax, p. 433.

BORGES, J. L. (1944). Ficciones. Buenos Aires: editorial sur. Tr. it. a cura di Antonio Melis. Finzioni. Milano: Adelphi, 2003, p. 186.

BRANDI, C. (1970). A passo d'uomo. Milano: Bompiani, p. 223.

EJZENSTEIN, S. (1958). Na urokach rezissury S. Ejzenstejna. Moskva: Iskusstvo. (Tr. it. a cura di Paolo Gobetti. Lezioni di regia. Torino: Einaudi, 2000, p. 218.

FOUCAULT, M. (1994). Dits et écrits. Paris: Gallimard. (Tr. it. a cura di Cesare Milanese. Michel Foucault. Scritti letterari. Milano: Feltrinelli, 1971, p. 162.

HOBBSAWM, E. J., RANGER, T. (1983). The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press. (Tr. it. Basaglia, E. L'invenzione della tradizione. Torino: Einaudi, 2002, p. 295.

LOURENÇO, E. (1991). O labirinto da saudade - Psicanálise mítica do destino português. Dom Quixote. (Tr. it. Il Labirinto della Saudade, Portogallo come destino. Diabasis, 2006, p. 160.

PESSOA, F. (1990). Livro do Desassossego por Bernardo Soares. Lisboa: Presença. (Tr. it. Il libro dell'inquietudine. Milano: Feltrinelli, 1986, p. 279).

PESSOA, F. (1979). Una sola moltitudine. Milano: Adelphi, pp. 445. (A cura di Antonio Tabucchi, Maria José Lancastre, tr. di Antonio Tabucchi, Maria José de Lancastre, Rita Desti).

POE, E. A. (1986). The philosophy of composition. Napoli: Guida. (Tr. it. Filosofia della composizione e altri saggi. A cura di Ludovica Koch, p.139).

QUEIROZ, E. D. (1901). *A Cidade E As Serras*. Porto: De Lello & Irmão. (Tr. it. A cura di Camillo Berra. *La città e le montagne*. Torino: UTET, 1952, p. 304).

SARAMAGO, J. (1984). *Viagem a Portugal*. Lisboa: Editorial Caminho. (Trad. it. a cura di Rita Desti. *Viaggio in Portogallo*. Milano: Feltrinelli, 1990, p. 480).

SARAMAGO, J. (1991). *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Editorial Caminho. (Tr. it. *Il Vangelo secondo Gesù Cristo*. Milano: Bompiani, 1993, p. 448). (A cura di Rita Desti).

TARKOVSKIJ, A. (2012). *La forma dell'anima*. Milano: BUR Rizzoli, p. 200.

TODOROV, T. (1995). *Les abus de la mémoire*. Paris: Arlea. (Tr. it. a cura di Antonio Cavicchia Scalamonti. *Gli abusi della memoria*. Milano: Feltrinelli, 1996, p. 68).

### **Testi di carattere generale sull'architettura**

ALBRECHT, B., Benevolo, L. (2002). *Le origini dell'architettura*. Bari: Laterza, p. 278.

ALEXANDER, C. (1977). *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*. Oxford: Oxford University Press, USA, p. 1216.

ARIS, C. M. (2002). *Silencios Elocuentes*. Barcelona: ediciones UPS. (Tr. it. a cura di S. Pierini. *Silenzi eloquenti*. Milano: Cristian Marinotti, 2002, p. 176).

BACHELARD, G. (1957). *La poetique de l'espace*. Paris: universitaires de France. (Tr. it. *La poetica dello spazio*. Bari: Edizioni Dedalo, 2006, p. 275).

BANHAM, R. (1960). *Theory and Design in the Second Machine Age*. Chicago: The MIT Press. (Tr. it. a cura di Marco Biraghi. *Architettura della seconda età della macchina*. Scritti 1955-1980. Milano: Electa, 2004, p. 312).

BURKHARDT, F. (2006). Si può ancora parlare di regionalismo critico? Intervista a Kenneth Frampton. In *Rassegna* n. 83, giugno 2006.

CLAIR, J. (1983). *Considérations sur l'état des beaux-Arts, critique de la modernité*. Paris: editions Gallimard. (Tr. it. *Critica della modernità*. Torino: Umberto Allemandi & C., 1984, p. 159).

CROSÉT, P. A., Diener, R., & Siza, A. (2013). *Luigi Snozzi l'opera completa*. Lugano: ADV publishing house, p. 235.

DE FUSCO, R. (1973). *Segni, storia e progetto di architettura*. Bari: Laterza, p. 426.

DELAFORCE, A. (2002). *Art and patronage in eighteenth century Portugal*. Cambridge: Cambridge University Press.

DE SESSA, C. (1990). *Capire lo spazio architettonico. Studi di ermeneutica spaziale*. Roma: Officina, p. 308.

FRAMPTON, K. (1980). *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames & Hudson. (Tr. it. *Storia dell'architettura moderna*. Bologna: Zanichelli, 1993, p. 376).

GRASSI, G. (1988). *Architettura lingua morta*. In *quaderni di Lotus*. Milano: Electa.

GRASSO CANNIZZO, M. G. (2010). *Vuoto attivo*. Libria, p. 280.

GREGOTTI, V. (1966). *Il territorio dell'architettura*. Milano: Feltrinelli, pp. 162.

KUBLER, G. (1976). *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press. (Tr. it. *La forma del tempo*. Torino: Einaudi, 1989, p. 182).

MAKI, F. (1964). *Investigation in collective forms*. St. Louis: Washington University.

MONEO, R. (2005). Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei. Milano: Electa, p. 329.

MURATORE, G. (1977). Avanguardia e populismo nell'architettura rurale italiana fino al 1948. In Casabella n. 426 giugno 1977.

NORBERG-SCHULZ, C. (1992). Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura. Milano: Electa.

PAZ, O. (1999). Che cos'è la modernità. In Casabella n. 664. Milano: Electa.

PAGANO, G. (1935). Architettura rurale in Italia. In Casabella, annata VIII, n. 96, dicembre 1935.

PAGANO, G., & Guarnerio, D. (1936). Architettura rurale italiana. Milano: Hoepli. (Quaderni della triennale).

RUBY, A., RUBY, I. (2006). Groundscapes: El reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporanea. Barcelona: Gustavo Gili, p. 206.

RICOEUR, P. (2000). La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris: Le Seuil. (Tr. it. Ricordare, dimenticare, perdonare: l' enigma del passato. Bologna: il mulino, 2004, p. 124).

RICOEUR, P. (1969). Le Conflit des interprétations: essais d'herméneutique. Paris: Éditions du Seuil. (Tr. it. Il conflitto delle interpretazioni. Milano: Jaca Book, 1977, p. 528).

ROSSI, A. (1966). L'architettura della città. Venezia: Marsilio, p. 224.

RUDOLFSKY, B. (1964). Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture. New York: Doubleday, p. 124.

SEMERANI, L. (2000). L'atro moderno. Torino: Umberto Allemandi & C., p. 111.



SAMONA', G. (1954). Architettura spontanea: documento di edilizia fuori della storia. In *Urbanistica* n.14.

SOLA-MORALES, I. de (1995). *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: GG.

TAFURI, M. (1976). *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza, p. 355.

TESSENOW, H. (1916). *Hausbau und dergleichen*. Berlin: Bruno Cassirer. (Tr. it. a cura di Giorgio Grassi, *Osservazioni elementari sul costruire*. Franco Angeli, 1998, p. 224).

VIDLER, A. (2008). *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*. The MIT Press. (Tr. it. *Storie dell'immediato presente: l'invenzione del modernismo architettonico*. a cura di Gabriella Lo Ricco. Zandonai editore, Rovereto, 2012).

ZUCCHI, C. (2014). *Innesti Grafting*, La biennale di Venezia. 14. mostra internazionale di architettura. Marsilio editore, p. 408.

### **Sull' architettura portoghese**

AA. VV. (1961). *Arquitectura popular em portugal*. Lisboa: Associação dos arquitectos portugueses.

AA. VV. (2004). *Arquitectura moderna portuguesa 1929-1970*. Lisboa: IPPAR.

AA. VV. (2008). *Só nós e Santa Tecla, a casa de Caminha de Sergio Fernandez*. Porto: Dafne editora. pp. 176.

ALVES, A. L. (2010). *Arquitectura vende-se!*. Porto: Dafne, p. 20.

AMARAL, K. do. (1947). "Uma iniciativa necessaria". *Arquitectura* n. 14.

BANDEIRINHA, J. A. O. (1996). *Quinas Vivas: memoria descritiva de alguns estudos significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos 40*. Porto: FAUP publicações.

BANDEIRINHA, J. A. O. (2007). *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

BOHIGAS, O. (1969). *Contra una arquitectura adjetivada*. Seix Barral, Barcelona, 1969, p. 173.

BORELLA, G. (1991). *La scuola di Porto*. Milano, Clup Città Studi, p. 134.

CANNATA', M., & FERNANDES, F. (1997). *Moderno escondido: arquitectura das centrais hidroelectricas do douro 1953-1964*. Porto, FAUP publicações, p. 222.

COSTI, D., & PRANDI, E. (2005). *Storia e Composizione: architetti storici e compositivi a confronto*. Parma, Casa editrice del festival dell'architettura, p. 175.

D'ALFONSO, M., & SOARES, J. (2006). *Disegnare nelle città: un viaggio in Portogallo*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Luso-Americana para o desenvolvimento, Instituto das Artes, Ministerio da Cultura, p. 206.

DE OLIVEIRA, P., & MARCONI, F. (1977). *Politica e progetto: un'esperienza di base in Portogallo*. Milano, Feltrinelli, p. 187.

ESPOSITO, A., & LEONI, G. (2005). *Fernando Távora opera completa*. Milano, Electa, p. 399.

FERNANDES, J. M. (2003). *Português Suave: Arquitectura do Estado Novo*. Lisboa, IPPAR.

FIGUEIRA, J. (2002). *Escola Do Porto: Um mapa critico*. Coimbra, e|d|arq Departamento de Arquitectura de Coimbra, p. 147.

FIGUEIRA, J. (2009). *A Periferia Perfeita: pós-modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60-80*. Coimbra, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Coimbra.

FIGUEIRA, J. (2010). *O Arquitecto Azul*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 132.

FRAMPTON, K. (1994). En busca de una línea laconica: Arquitectos y obras recientes en Portugal. *A&V*, 47.

GONCALVES, J. F. (2002). *Ser ou não ser moderno*. Coimbra, Ed. Departamento de Arquitectura da FTCUC, pp. 167.

GOMES, P. V. (1994). Cuestiones de lenguaje. Arquitectos y obras recientes en Portugal. *A&V*, 47.

KUBLER, G. (2005). *A Arquitectura Portuguesa Chã, Entre as Especiarias e os Diamantes (1521-1706)*. Vega, p. 325.

LINO, R. (1929). *A casa portuguesa*. Exposição portuguesa em Sevilla, Lisboa.

MACHABERT, D. & BEAURDOUIN, L. (2009). *Alvaro siza, Uma questão de medida*. Caleidoscopio.

MENDES, M. (1986). *Escola ou generalismo - ecleticismo ou tradição, uma opção inevitável*. Páginas Brancas, FAUP, Porto.

MENDES, M. & PORTAS, N. (1991). *Arquitectura portuguesa contemporânea, Anos sessenta, Anos oitenta*. Fundação Serralves, Porto. (tr. it. Portogallo, *Architettura, gli ultimi vent'anni*. Electa, Milano, p. 178).

PELUCA, B. (a cura di) (2010). *Viaggio in Portogallo, dentro e fuori i territori dell'architettura*. Aracne, Roma, p. 41.

PORTAS, N. (1969). *A cidade como arquitectura*. Livros horizonte, Lisboa, p. 216.

PORTAS, N. (1984). A evolução da Arquitectura moderna em Portugal, uma interpretação. Lisboa, D. Quixote.

RODRIGUES, M. J. (2010). Teoria e crítica de arquitectura Seculo XX, Lisboa, Caleidoscopio.

SCOTT BROWN, D. (2009). Having words. AA Publications.

SIZA, A. (1997). Scritti di architettura, Milano, Skira.

SZANIZLO, G. (2002). L'identità plurale, caratteri dell'architettura portoghese, Napoli, Alfredo Guida Editore.

TAVORA, F. (1962). Da organização do espaço. Porto, Faup Publicações.

TAVORA, F. (1947). O problema da Casa Portuguesa. Lisboa, Cadernos de arquitectura.

TAVARES, D. (1985). Da rua formosa a firmeza. Porto, ESBAP.

TEIXEIRA, M. (1995). Habitação popular na cidade oitocentista as ilhas do Porto. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica.

TOSTÕES, A. (1997). Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50. Porto, FAUP.

VITALE, D. (1984). "Portogallo, eventi ed echi". Domus, 655.

VITALE, D. (2008). "Incontri e disincontri tra Italia e Portogallo". In "Unidade". Porto, FAUP.

## **Scritti, saggi e articoli di Alexandre Alves Costa**

COSTA, A.A. (1990). Considerações sobre o ensino da arquitectura. Cadernos Politika, Porto.

COSTA, A.A. (1989). Valores permanentes de arquitectura portuguesa. Vertice 19.

COSTA, A.A. (1990). Reconhecer e Dizer. Architecti 5, Julho.

COSTA, A.A. (1983). Oporto and the young architects: some clues for a reading of the works. 9h 5.

COSTA, A.A. (1996). Abilità propria e misteri dell'architettura. In AA.VV, Il Portogallo, del mare, delle pietre, della città. Triennale di Milano.

COSTA, A.A. (2010). Arquitectura do Porto. In Teoria e crítica de arquitectura seculo XX, a cura di José Manuel Rodrigues Gomes. Lisboa.

COSTA, A.A. (2010). A experiencia do Porto. In J.M.R. Gomes (Ed.), Teoria e crítica de arquitectura seculo XX, Lisboa.

COSTA, A.A. (2010). Arquitectura portuguesa. In J.M.R. Gomes (Ed.), Teoria e crítica de arquitectura seculo XX, Lisboa.

COSTA, A.A. (1999). A procura da harmonia ou quem tem medo da arquitectura moderna? In: "Em cima do joelho", n 1 (Out. 1999).

COSTA, A.A. (1998). Arquitectura portuguesa. Jornal Arquitectos, n. 185 (Ago. 1998), pp. 36-43.

COSTA, A.A. (2004). Os modernos são em geral superiores aos antigos. Jornal Arquitectos, n. 214 (Jan.-Fev. 2004), p. 8-13.

COSTA, A.A. (1993). Casa Ricardo Pais: Premio Edificio Isolado menção honrosa, Alexandre Alves Costa, Sèrgio Fernandez In: "Jornal Arquitectos", n 129 (Nov. 1993), p. 41.

COSTA, A.A. (1993). A construção da geometria. In “Architecti”, n 18 (Mai. - Jul. 1993), pp. 64-68.

COSTA, A.A. (1988). Intervenção participada na cidade: o SAAL-Norte. In Álvaro Siza, Profissão poética, Gustavo Gili, Barcelona.

COSTA, A.A. (1989). Depoimento 1. Architecti 1.

### **Libri di Alexandre Alves Costa**

COSTA, A.A. (1980). Dissertação para o concurso de Habilitação para Obtenção do Título de Professor Agregado. Edições do Curso de Arquitectura da E.S.B.A.P, Porto, p. 119.

COSTA, A.A. (1995). Introdução ao Estudo da Historia Portuguesa. FAUP, Porto, p. 150.

COSTA, A.A. (2007). Textos datados. e|d|arq, Coimbra, p. 271.

### **Sulle opere di Alexandre Alves Costa e dell’Atelier 15**

Catalogo da exposição “edifícios da universidade de Porto”, Porto, 1987.

AA.VV. (2009). Ressurreição Santa Clara-A-Velha. In Em cima do joelho (e|d|arq editorial do departamento de Arquitectura de Coimbra, oct).

COSTA, A.A. (2006). Candidatura Ao Premio Jean Tschumi, Prize Nominee. In Uia 2005 (Uia 2005, Lisboa; Caleidoscopio).

ATELIER 15 | ALEXANDRE ALVES COSTA | SERGIO FERNANDEZ. (2010). In Archi News n 18 (otc,nov,dic).

AA.VV. (1993). Noites de arquitectura. Associação dos

Arquitectos Portugueses Conselho Directivo Regional do Sul

LACERDA, M. (1987). Casa e decoração n.19/5, abril.

MENDES, P.F. (2008). 25 de Abril das Cidades. In *Arquitectura e Construção*, n.º 47 (Fev.-Mar.), pp. 84-87.

BARREIROS, D.R. (2003). Prática e teoria: entrevista a Alexandre Alves Costa. In *Arquitectura e Vida*, n. 40, Jul.-Ago.

VITALE, D. (2002). Architetture portoghesi – tre scritti sul portogallo 1984, 1987, 1999. Politecnico di Milano, i quaderni del dottorato in composizione architettonica, marzo.

### **Filmografia**

BUÑUEL Luis, *Las Hurdes/Tierra sin pan*, Documentario, b/n durata 27' min. - Spagna 1932.

DE OLIVEIRA Manuel, *Douro, Faina Fluvial*, durata 18' min, 1931.

DIAS João, *As Operações SAAL*, *Midas filmes*, durata 90' min, 2009.

MONTEIRO João César, *Recordações da Casa Amarela*, durata 122' min, 1989.

MONTEIRO João César, *A Comédia de Deus*, durata 170' min, 1995.

PASOLINI Pier Paolo, *La forma della città*, RAI TV, durata 16' min, 1974.

## **Sitografia**

COSTA Alexandre Alves, FERNANDEZ Sergio, Pasado y Presente, conferencia, [www.obiter.us.es](http://www.obiter.us.es)

COSTA Alexandre Alves, Do conceito a obra, conferencia, <http://tv.up.pt/channels/FAUP>

COSTA Alexandre Alves, Nos somos de Pova de Varzim, conferencia, <http://vimeo.com/8954814>

COSTA Alexandre Alves, Conversazione con Manuel Graça Dias, <http://www.rtp.pt/arquivo>





La produzione architettonica portoghese degli ultimi 50 anni ha ottenuto, grazie al talento di un gruppo di architetti tra cui A. Siza, F. Tavora e E. Souto de Moura, importanti riconoscimenti internazionali creando in certi casi un mito, come quello della cosiddetta Scuola di Porto. La loro genialità e attitudine pragmatica ha contribuito alla diffusione di un'idea di Scuola costruita sul gesto artistico, sull'ispirazione pura e quindi priva di riflessioni teoriche.

Tra lo slancio internazionale dell'architettura portoghese post-rivoluzione e la necessità di non disperdere un patrimonio profondo e radicato, si colloca il contributo teorico e pratico di Alexandre Alves Costa, architetto portoghese che percorre una "terza via", una direzione innervata di risonanze arcaiche, confluente stilistiche e materiche che conducono a risultati complessi e appassionati.

Il suo lavoro, pur essendo poco noto a livello internazionale, è di fondamentale importanza per la comprensione dell'architettura moderna in Portogallo, nonché alla definizione di un punto di vista sulla produzione architettonica contemporanea.

Stefano Tornieri, architetto e dottore di ricerca in composizione architettonica nel 2015 presso l'Università Iuav di Venezia. È stato visiting fellow presso il CEAU (Centro estudos arquitetura e urbanismo) dell'Università FAUP di Porto e nel 2022 presso LTU, Luleå University of Technology.

Svolge attività di ricerca presso IR.IDE (Infrastructure Research Integral Design environment) dell'Università Iuav di Venezia concentrandosi sui paesaggi produttivi e sugli scenari progettuali nei delta fluviali, lagune e zone umide. Nell'ambito dell'attività professionale è stato nominato all'EU Mies van der Rohe Award 2019 e curatore del Padiglione Grenada alla 17 Biennale di Venezia.

