Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

ARCHITETTURA E CULTURE DEL PROGETTO

Ciclo 33

Settore Concorsuale: 08/E2 - RESTAURO E STORIA DELL'ARCHITETTURA

Settore Scientifico Disciplinare: ICAR/19 - RESTAURO

PATRIMONIO STORICO E PROGETTO NELL'ARCHITETTURA PORTOGHESE. RIFLESSI DELLA CULTURA ITALIANA NELL'OPERA DI TÁVORA, SOUTINHO E SIZA.

Presentata da: arch. Eleonora Fantini

Coordinatore Dottorato

prof. arch. Annalisa Trentin

Supervisore

prof. arch. Andrea Ugolini

Co-supervisori

prof. arch. Antonio Esposito

prof. arch. Teresa Cunha Ferreira

Esame finale anno 2021

A Michele e
Anna

Sintesi

In una stagione culturale che ci qualifica come eredi di una tradizione sterminata che ha avuto la capacità di produrre manufatti dall'elevato valore patrimoniale, scorgiamo nella necessità di rapportarci in maniera attiva con i nostri monumenti il ponte ideale che ci connette alle nostre *origini*.

In questo senso, l'intervento sulle preesistenze diviene l'espressione della pratica operativa che tenta di trasmettere al futuro il patrimonio architettonico prodotto dalle epoche passate e la concreta manifestazione delle competenze scientifiche che si sono acquisite durante il lungo periodo di dibattiti che hanno portato alla formulazione di preziosi 'criteri guida'. Come mutuare, dunque, un approccio operativo che si traduca in una sapiente sintesi capace di connettere lo sconfinato sapere scientifico con la necessità di tramandare il segno delle proprie origini senza che il processo stesso alteri irreversibilmente i significati che tale segno custodisce?

Il sentimento che anima questa tesi procede sul solco tracciato da tali interrogativi. Rivolto al contesto portoghese, il progetto della seguente ricerca è orientato alla comprensione della pratica dell'intervento sul patrimonio nei cinque decenni successivi alla redazione della Carta di Venezia, indagando in particolare l'atteggiamento progettuale assunto in tali circostanze da Fernando Távora, Alcino Soutinho e Álvaro Siza - tre rilevanti architetti della 'Scuola di Porto'. A tale proposito, un aspetto rilevante dell'indagine sarà quindi fornire uno 'sguardo italiano', inteso come lettura critica del loro operato, capace di analizzare oltre agli aspetti compositivi, questioni relative al 'restauro', nonché individuare possibili influenze della cultura del progetto di matrice italiana, derivate da viaggi, incontri e conferenze avvenute in Italia.

Per mantener fede alle aspettative proposte si è ritenuto imprescindibile prendere le mosse dal concetto di patrimonio storico culturale, così come declinato in ambito lusitano, unitamente alla definizione delle misure di tutela dei monumenti e alla determinazione dei vari approcci progettuali sul patrimonio che si sono susseguiti negli anni. Successivamente è stata condotta un'indagine sulle eventuali influenze della cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra - dal concetto di 'architettura organica' di Zevi, al tema della 'Continuità' di Rogers, alla *Teoria* di Brandi, alla Carta di Venezia - verificando in che misura tali esperienze abbiano contribuito alla formazione culturale e professionale degli architetti in questione. L'analisi di sei casi studio, due per ogni maestro selezionato, ha costituito il principale mezzo di ricerca. Un'analisi che alla consueta indagine archivistica e ricerca bibliografica ha unito, a sostegno del testo scritto, la redazione di elaborati grafici quali schemi compositivi e rappresentazioni delle demolizioni e delle nuove costruzioni cosicché fossero chiariti gli aspetti presi in esame. Le considerazioni emerse hanno quindi permesso la definizione degli atteggiamenti progettuali assunti nei confronti dei manufatti antichi,

nonché le modalità di intervento adottate di fronte ai segni del tempo su di essi sedimentati. Considerazioni che hanno inoltre condotto ad un confronto finale di più ampio raggio, richiamando altre coeve esperienze di simile natura, dislocate sull'intero territorio portoghese. Nuove prospettive e linee di ricerca affiorano dunque dalle riflessioni proposte, nell'attesa di essere approfondite in investigazioni future.

Patrimonio storico e progetto nell'architettura portoghese.
Riflessi della cultura italiana nell'opera di Távora Soutinho e Siza.

Indice

Introduzione 13

Alcune questioni di lessico 19

1. Brevi note sopra l'intervento sul patrimonio in Portogallo.

1.1 Dalla formazione di una coscienza patrimoniale, alla Carta di Venezia e al dibattito internazionale. 25

1.2 Il patrimonio tra tradizione e modernità. La pratica contemporanea e le questioni attuali. 35

2. Le relazioni costanti con l'Italia. Rivelazioni di interesse e influenze culturali.

2.1 Riflessi del dibattito italiano del dopoguerra. Dal concetto di 'architettura organica' di Zevi, al tema della 'Continuità' di Rogers, alla *Teoria* di Brandi, alla Carta di Venezia. 45

2.2 Dalla lettura al viaggio. Conoscenza, scoperta e conquista. 57

2.2.1 Fernando Távora. 61
Viaggiare per conoscere. Rapporti costanti con l'Italia negli anni della formazione.

2.2.2 Alcino Soutinho. 74
1961. Sulla museografia per l'architettura. Il viaggio in Italia come occasione di scoperta e conquista.

2.2.3 Álvaro Siza. 95
A contatto con il patrimonio italiano. Viaggi, seminari ed esperienze professionali.

3. Intervenire sul patrimonio.

3.1 Criteri di selezione e metodologia di indagine. 109

3.2 Soluzioni e pratiche progettuali in sei interventi sul patrimonio.

Fernando Távora

- Pousada da Costa. Adattamento ad albergo del Convento di Santa Marinha da Costa, Guimarães, 1972-1985. 117
- Casa dei 24. Recupero dell'Antico Palazzo del Consiglio, Porto, 1995-2003. 149

Alcino Soutinho

- Convento di São Gonçalo. Recupero della Biblioteca-Museo Municipale, Amarante, 1970-1987. 189

- Casa del Dr. Domingo Barbosa. Recupero della Casa Museo Guerra Junqueiro, Porto, 1990-1998. 221

Álvaro Siza

- Casa Alcino Cardoso. Recupero di un complesso rurale, Moledo do Minho, 1971-1973; 1986-1991. 251
- Quinta do Paraíso. Progetto di espansione della Cattolica Porto Business School, Porto, 2012-2014. 279

4. Riflessioni conclusive.

4.1 Dai casi studio...considerazioni emerse ed esperienze a confronto. 311

4.2 Conclusioni. 331

Bibliografia ragionata. 341

Appendice.

I. Dialoghi sopra l'intervento sul patrimonio.
- *Obiettivi e organizzazione delle interviste.* 373
- 01.02.19 | Paula Silva 375
- 01.02.19 | José Aguiar. 385
- 27.05.19 | Carlos Martins. 397
- 28.05.19 | Fernando Barroso. 419
- 30.05.19 | Andrea Soutinho. 431
- 18.07.19 | José Luis Gomes. 439
- 06.12.19 | Joaquim Jordao e Maria de Lourdes 453

II. Documenti d'archivio.
- *La consultazione degli archivi. Documenti, disegni e fotografie.* 461
- Pousada di Santa Marinha da Costa, Guimarães. 463
- Casa dei 24, Porto. 483
- Biblioteca-Museo Amadeo de Souza Cardoso, Amarante. 507
- Casa Museo Guerra Junqueiro, Porto. 519
- Casa Alcino Cardoso, Moledo do Minho. 539
- Cattolica Porto Business School, Porto. 579

Photo credit. 607

Introduzione

Che relazione sancisce, nel contesto culturale portoghese, la convivenza fra testo nuovo e testo antico qualora entrambi vivano inscritti entro i limiti della stessa pagina? Che sinergia si sprigiona quando parole nuove e antiche si fondono, partecipando insieme alla fluida espressione di un significato? Fuor di metafora, quale legame s'instaura, nell'architettura lusitana, quando la necessità di agire genera i presupposti per intervenire sul contesto consolidato?

L'oggetto di tale ricerca vive proprio all'interno di questa domanda. Con lo sguardo rivolto alla vicenda portoghese, dove la risposta a tale interrogativo attinge da un'esperienza culturale assai differente dalla nostra, il tentativo diventa quello di comprendere la pratica dell'intervento sul patrimonio nei cinquant'anni successivi alla Carta di Venezia, analizzando nello specifico la postura culturale che Fernando Távora, Alcino Soutinho e Álvaro Siza - tre rilevanti architetti della *Scuola di Porto* - assunsero nel momento in cui la traccia del loro operato si legò con quella che ereditarono dalla storia.
A tale proposito, un aspetto rilevante dell'indagine sarà fornire una lettura critica sulla loro opera capace di analizzare, oltre gli aspetti compositivi, questioni relative al 'restauro' così come la cultura italiana lo interpreta, nonché individuare possibili influenze di tale cultura derivate da viaggi, incontri e conferenze avvenute in Italia. Una lettura che si discosta quindi da una qualsivoglia forma di trattazione storiografica dello sviluppo delle opere, mirando piuttosto all'individuazione dell'atteggiamento assunto nei confronti dell'esistente e allo studio dell'intero processo di 'riabilitazione' compiuto: dal rilievo, al progetto, al cantiere, all'esito conclusivo, alla fortuna critica. Ciò che si intende proporre vuole dunque essere un approccio analitico innovativo delle architetture prescelte, guardando non solo all'immagine, al risultato finale, ma anche alla materia, al processo esecutivo dell'opera, ancora poco indagato dalla critica internazionale.

Nell'arco cronologico stabilito come limite di riferimento, compreso tra il 1964 e il 2014, la prima coordinata temporale segna l'apertura del Portogallo al dibattito internazionale sopra l'intervento sul patrimonio; un'apertura in prima istanza inaugurata dalla partecipazione dei tecnici della DGEMN[1] - l'allora ente di tutela patrimoniale - al Congresso internazionale sul restauro monumentale, tenutosi a Venezia nel 1964[2], che produsse, nel corso dei cinque decenni successivi - qui considerati come limite di indagine - un progressivo mutamento nella pratica architettonica sul costruito, nonché una maggiore attenzione alla conservazione delle

1 Tra i principali esponenti che parteciparono al Congresso di Venezia del 1964 si ricordano José Pena Pereira da Silva, allora direttore generale della Direzione Generale degli Edifici e Monumenti Nazionali (DGEMN) e l'architetto Luís Benavente (1902-1993), quest'ultimo coinvolto anche nella redazione nonché sottoscrizione della Carta. Cfr: J. Aguiar " Após Veneza: do restauro estilístico para o restauro crítico", in J. Custódio (a cura di), *Portugal 1910-2010, 100 anos de património, memória e identidade*, Lisbona, 2010, pp. 219-235.

2 P. Sanpaolesi, M. Dezzi Bardeschi (a cura di), *II Mostra internazionale del restauro monumentale: Venezia, Palazzo Grassi, 25 maggio -25 giugno 1964*, in occasione del II. Congresso internazionale degli architetti e tecnici dei monumenti, Venezia, 1964.

stratificazioni storiche degli edifici e del contesto paesaggistico e culturale nel quale si inseriscono.
L'ambito geografico proposto come delimitazione spaziale di ricerca corrisponde al Nord del Portogallo, dove generalmente operano architetti la cui sensibilità progettuale è ascrivibile alla cosiddetta 'Scuola di Porto', una definizione piuttosto generica - per alcuni[3] - comunemente utilizzata dalla critica per identificare una maniera di fare e pensare l'architettura nata a Porto, basata sulle teorie di Fernando Távora e successivamente affinata dal lavoro costante di numerosi professionisti che seppero innalzare l'architettura e il patrimonio portoghese[4] ad un vero e proprio modello internazionale.
Nonostante le restrizioni sopra descritte, vista la persistente vastità del tema, si è resa necessaria, per una più puntuale e accurata trattazione della tesi, un'ulteriore circoscrizione del campo di indagine a tre rilevanti esponenti della prima generazione di architetti della 'Scuola', i quali ebbero l'occasione di entrare in contatto con la cultura architettonica italiana: Fernando Távora, considerato il capostipite, Alcino Soutinho e Álvaro Siza, entrambi suoi discepoli, le cui opere ebbero tuttavia una diversa fortuna critica, nonostante l'elevata sensibilità che ugualmente le caratterizza.
La scelta delle coordinate temporali e spaziali, così come la selezione degli autori, esula da qualsivoglia forma di esaustività dell'argomento, volendo piuttosto porsi come tentativo di definizione di una nuova linea di ricerca ancora poco indagata sotto gli aspetti proposti, offrendo quindi diverse occasioni di riflessione per futuri approfondimenti.

Il lavoro di seguito presentato si compone di quattro differenti sezioni tematiche corrispondenti con i quattro capitoli della tesi.
Nell'ottica di fornire una risposta significativa alla questione che si è posta in essere, si è ritenuto imprescindibile esplorare, in *prima istanza*, il concetto di patrimonio storico culturale unitamente alla definizione delle misure di tutela dei monumenti e alla determinazione dei vari approcci progettuali sull'esistente in Portogallo. In seguito, la *seconda parte* della ricerca è rivolta all'analisi delle influenze del dibattito italiano del secondo dopoguerra - dal concetto di 'architettura organica' di Zevi, al tema della 'Continuità' di Rogers, alla *Teoria* di Brandi, alla Carta di Venezia - verificando in che misura abbiano contribuito alla formazione culturale e professionale degli architetti in questione. A riguardo sono state tracciate le rotte dei viaggi intrapresi alla volta della nostra penisola per constatare quale apporto culturale abbiano attinto da tali esperienze e come queste siano state declinate nel progetto sull'antico. Esperienze tra loro diversificate, mosse da obiettivi e circostanze alquanto differenti, dai viaggi di formazione di Távora, al viaggio studio di Soutinho, finanziato dalla Fondazione Calouste Gulbenkian per condurre una ricerca sulla pratica museografica italiana che tra gli anni 50-60 conquistò un ruolo predominante sulla

3 Á. Siza, in A. Esposito, G. Leoni, *Eduardo Souto de Moura*, Electa, Milano, 2003, p.9.
4 F. Barata, "Il patrimonio costruisce il luogo", in A. Esposito, A. Ugolini (a cura di), *Architettura 53. Francisco Barata. Continuare innovando*, catalogo della mostra (22 Febbraio 2017 - 2 Aprile 2017), La greca editori, Forlì, 2017, pp.12-15.

scena internazionale, ai soggiorni professionali di Siza, agli inviti ai seminari, alle mostre, ai convegni, alle conferenze, oltre, ovviamente, ai viaggi di piacere. L'analisi degli archivi e delle biblioteche private delle personalità oggetto di studio, conservati presso la Fundação Instituto Marques da Silva e la Fundação de Serralves[5], ha rappresentato in questa fase il principale strumento di ricerca. In particolare sono state visionate e attentamente esaminate fotografie, appunti, schizzi di studio redatti durante i soggiorni in Italia, le riviste e i libri in tali occasioni acquistati nonché le note appuntatevi a margine e i cimeli in essi conservati - biglietti di musei, scontrini, lettere, cartoline -, tutti elementi che potrebbero essere considerati delle vere e proprie manifestazioni di interesse.

Stanti le considerazioni sulle tematiche elencate fino ad ora, la ricerca propone come mezzo principale d'indagine l'analisi di sei differenti casi studio quale tentativo di verifica dell'atteggiamento progettuale assunto nei confronti dei manufatti antichi e dei segni del tempo su di essi sedimentati. In seguito ad un complesso e attento processo di selezione, meglio illustrato nel sotto capitolo ad esso dedicato, sono stati indagati due progetti per ogni architetto selezionato, di cui uno realizzato a inizio carriera e l'altro verso la fine della propria attività, così da mutuare un'eventuale evoluzione dell'approccio progettuale nei confronti dell'intervento sul patrimonio, rivelando se e come il mutamento delle condizioni storiche, culturali, sociali e normative abbiano influito su una possibile variazione di atteggiamento nei confronti dei casi trattati. L'esame delle architetture in questione è stato condotto mediante la medesima metodologia d'indagine - con qualche adattamento al caso - al fine di garantire un approccio omogeneo (e una correttezza scientifica) al tema di studio, agevolandone inoltre il confronto finale. La lettura critica che ne consegue, sviluppata in forma di scheda-saggio, è quindi l'esito di un lavoro d'investigazione che ha unito alla consueta ricerca bibliografica, documentale e archivistica, numerosi sopralluoghi diretti in *situ* e diversi dialoghi e interviste rivolte agli attori del processo progettuale - siano questi collaboratori, committenti, critici e studiosi più in generale. Il risultato di tali ricerche, confronti ed esperienze, è stato raccolto in un corpo di apparati - posto a chiusura dell'intero lavoro - , composto da disegni, documenti, interviste e fotografie raccolti durate i soggiorni portoghesi svolti durate i tre anni di ricerca. Sebbene siano stati visionati, nella loro totalità, i numerosi materiali conservati presso gli archivi pubblici e privati, il lavoro si è prevalentemente soffermato sullo studio degli schizzi di progetto, utili alla definizione dei principi compositivi adottati e delle eventuali 'regole' progettuali attinte dalla preesistenza, sull'analisi accurata degli elaborati relativi alle demolizioni e alle nuove costruzioni - quando presenti - e sul confronto tra stato di fatto e stato di progetto - quando non presenti -, sui pareri degli enti di tutela, sulle eventuali relazioni storiche o archeologiche, sulla documentazione cartografica e fotografica, sull'attenta osservazione dei dettagli costruttivi

5 Presso la Fundação Instituto Marques da Silva sono conservati gli archivi privati e le biblioteche personali di Fernando Távora e Alcino Soutinho mentre alla Fundação de Serralves è custodito parte dell'archivio privato di Álvaro Siza.

relativi ai punti di contatto tra nuovo e antico nonché sulla disamina dei capitolati di esecuzione dell'opera. Un'attività intensa finalizzata alla deduzione dei dati necessari per comporre gli elaborati grafici a sostegno delle tematiche affrontate nel testo critico che compone ogni caso selezionato. In particolare, oltre al ridisegno delle architetture in questione, utile per una migliore comprensione dell'opera, sono stati redatti schemi di carattere geometrico-compositivo per verificare quanto i nuovi elementi di progetto siano 'regolati' della preesistenza e quale legame instaurino con essa e rappresentazioni in pianta, prospetto e sezione dove sono indicati, rispettivamente in giallo e in rosso, il demolito e il costruito, cosicché sia possibile constatare in che misura sia stata trasformata la materia antica, quali parti siano state sacrificate e quali ricostruite. Un approccio analitico del tutto originale e innovativo per le opere indagate, seppur alcune di queste godano di fama internazionale. Gli aspetti relativi al 'restauro', alla conservazione o alla trasformazione della materia, risultano ancora oggi scarsamente indagati a fronte dei numerosi articoli o saggi pubblicati sui temi più propriamente legati alla sola composizione.

Infine, a conclusione del presente lavoro di tesi è stato inserito un *quarto capitolo* quale possibile bilancio, riflessione sugli interrogativi che hanno dato luogo e forma alla ricerca; una riflessione che si concretizza a partire dalle considerazioni emerse dai casi studio, i quali offrono possibili richiami ad altre esperienze progettuali di simile natura, ampliando così lo sguardo sull'intero panorama architettonico portoghese che negli ultimi anni ha operato sul costruito storico. Questioni tutt'ora aperte e nuove linee di ricerca affiorano così dalle tematiche qui affrontate nell'attesa di essere approfondite in investigazioni future.



Fig. 1. F. Távora, Quinta da Conceição.
Foto di Eleonora Fantini.

L'esistenza di una terminologia specifica e comune a tutti professionisti che operano nel medesimo campo del sapere, sia questo l'architettura piuttosto che la scienza, la letteratura, la storia, la filosofia o l'arte più in generale, diviene una delle premesse fondamentali per la formazione di una base scientifica di riferimento che possa garantire una comunicazione e una discussione critica quanto più oggettiva e inequivocabile.
Il crescente grado di specializzazione della disciplina architettonica, verificatosi negli ultimi decenni, ha determinato inevitabilmente l'introduzione e la diffusione di una corrispondente terminologia specifica, il cui significato dovrebbe essere riconosciuto e condiviso a livello internazionale per una più adeguata interpretazione degli interventi, evitando quindi usi impropri o soggettivi di determinati vocaboli.
Tuttavia spesso accade che determinate espressioni non possiedano una corrispondente traduzione per ogni lingua considerata. Una condizione per certi versi conseguente dalla storia più o meno recente di ogni paese e dal grado di affermazione della prassi in questione.
Nella pratica architettonica portoghese, così come accade in altre realtà analoghe, sono di fatti adoperati termini diversi per descrivere l'intervento sul patrimonio - *recuperação*, *reabilitação*, *renovação*, *reuso*, *restauro* e *conservação* - il cui significato, in alcuni casi, differisce da quello dei corrispettivi in italiano. Il termine 'restauro', ad esempio, di largo utilizzo in Italia, non trova la stessa applicazione in Portogallo, dove ha assunto, nel corso del tempo, un'accezione più limitata e talvolta dispregiativa, a fronte di vocaboli oggi più usati come *recuperação* e *reabilitação*, di connotazione ampia, il cui significato può riferirsi a tipi diversi di intervento. La parola restauro, per molto tempo adoperata per indicare interventi di reintegrazione stilistica in uso nel periodo dittatoriale, denota, ancora oggi, operazioni di ripristino o pratiche strettamente conservative per lo più eseguite dai conservatori-restauratori[1] sui grandi monumenti nazionali. Per *restauro* si intende infatti, nell'attuale contesto architettonico portoghese, "il congiunto di operazioni destinate a ristabilire l'unità della fabbrica dal punto di vista della sua concezione e leggibilità originale, o relativa a una data epoca o congiunto di epoche. Si tratta di un tipo di operazione con alcune difficoltà etiche, che deve essere basata su indagini e analisi storiche indiscutibili, nonché utilizzare materiali che permettono una distinzione chiara, se osservati da vicino, tra l'originale e il non originale"[2].

1 In Portogallo, i conservatori-restauratori, con una laurea triennale specifica, si occupano dei progetti e lavori di restauro di dipinti, pietra, legno, *azulejos*, tra gli altri.
2 Traduzione del testo portoghese nel quale viene definito restauro "o conjunto de operações destinadas a restabelecer a unidade de edificação do ponto de vista da sua concepção e legibilidade originais, ou relativa a uma datda época ou conjunto de épocas. Trata-se dum tipo de acção com algumas dificuldades éticas, que deve ser baseada em investigações e análises históricas inquestionáveias e utilizar materiais que permitam uma distinção clara, quando observados de perto, entre original e não-original". Vedi: F. M. A. Henriques, *A Conservação do Património Historico edificado*, LNEC, relatório 175/90 – NCCT presentata al 2° Incontro Nazionale sulla Qualità della Costruzione, Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicações, Lisbona, Agosto 1990.
Il restauro architettonico, in Portogallo, non ha autonomia disciplinare sebbene esistano professionisti laureati, chiamati 'restauratori-conservatori', abilitati a intervenire sulle

Pertanto in relazione ai casi di cui tratta la ricerca, quando si parlerà di riconversione d'uso, la parola adoperata in portoghese sarà *reabilitação* che descrive una pratica generale dell'intervento sul patrimonio, volto a "restituire all'edificio la sua capacità di essere utilizzato, ossia di tornare a funzionare nuovamente"[3], sottendendo implicitamente una dialettica tra la conservazione dell'esistente e il progetto del nuovo.
Riguardo all'intervento sulla preesistenza e sulla terminologia ad essa collegata, Alexandre Alves Costa - noto architetto e studioso della cosiddetta 'Scuola di Porto' - sostiene che "[...] non c'è una sola ragione, un unico metodo per affrontare la protezione, il restauro o il riutilizzo. La stessa pluralità di questi termini e di molti altri recentemente utilizzati è un indiscutibile indizio del pluralismo con cui la nostra cultura architettonica può avvicinarsi a qualsiasi proposta di relazione tra un oggetto architettonico di pregio e la sua visualizzazione"[4].

superfici storiche e beni mobili.
3 A. Nunes Pereira, "Para uma terminologia da disciplina de protecção do património construído", in *JA - Jornal Arquitectos*, n.213, Novembre/Dicembre 2003, pp.27-32.
4 A. Alves Costa, "O património entre a aposta arriscada e a confidência nascida da intimidade", in *JA - Jornal Arquitectos*, n.213, Novembre-Dicembre 2003, p.12.



Fig. 1. Á. Siza, E. Souto de Moura,
Museo civico Abate Pedrosa.
Foto di Eleonora Fantini.

CAPITOLO 1

Brevi note sopra l'intervento sul patrimonio in Portogallo.

1.1 Dalla formazione di una coscienza patrimoniale, alla Carta di Venezia e al dibattito internazionale.

"Spetta agli architetti, se ciò gli è permesso, preservare il patrimonio tanto quanto crearlo; sempre così accadde – con o senza architetti. Su ciò che appartiene alla Storia, che sia fatto con rigore intransigente, allontanando la tentazione di lasciare una 'firma' troppo evidente; per questo esiste il campo di ciò che si sta costruendo nei nuovi territori"[1].

Álvaro Siza

Verso le prime misure di tutela del patrimonio. Gli antecedenti alla Prima Repubblica (1721-1910).

La questione dell'intervento su edifici antichi di valore patrimoniale si pose come problema culturale in Portogallo a partire dal XVIII secolo quando, in un clima europeo di forte interesse verso le vestigia del passato, venne fondata la *Real Academia de História Portuguesa* come forma di difesa delle antichità nazionali. Fu proprio in tale contesto che il 20 agosto 1721 il re Don João V emanò il primo decreto sulla protezione e salvaguardia del patrimonio storico vietando la distruzione totale o parziale di qualsiasi opera - a prescindere dal proprio stato di conservazione - che fosse testimone della gloriosa storia del regno portoghese[2]. Tuttavia, solo pochi decenni più tardi dall'emanazione della Legge, si verificarono in Portogallo alcuni eventi violenti che causarono ingenti perdite di patrimonio. Oltre al terremoto del 1755[3], che colpì il centro storico di Lisbona, radendolo al suolo, si ricordano gli atti vandalici causati dalle Invasioni Francesi (1807-1811) e le distruzioni conseguenti la guerra civile (1832-1834) per non dimenticare la confisca e la conseguente vendita all'asta pubblica dei beni ecclesiastici - costituenti una parte cospicua del patrimonio nazionale - avvenuta in seguito alla promulgazione della Legge di soppressione degli ordini religiosi del 1834[4]. Eventi distruttivi che concorsero al consolidamento di un pensiero critico sulla salvaguardia del patrimonio, trovando nella figura di Alexandre Herculano[5] il suo maggiore esponente. Aderente alla sensibilità romantica che si sviluppò in Europa in quegli anni e schierato contro il "vandalismo legale e municipale"[6] attuato sul patrimonio, Herculano contribuì quindi in maniera rilevante alla 'pratica


DOM JOAM
POR GRAÇA DE DEOS REY DE PORTUGAL,
REY.

Fig. 1. Decreto di D. João, 1721. Archivio Nazionale della Torre do Tombo. Direcção-Geral de Arquivos

1 Á. Siza, " As Chaves da Cidade do Porto", in C. Campos Morais (a cura di), *01 Textos. Álvaro Siza*, Parceria A. M. Pereira, Lisbona, 2019, p.223.
2 "Alvará de D. João V sobre os monumentos antigos", in G. Pereira, *Monumentos Nacionaes*, Conselho Superior dos Monumentos nacionais, Lisbona, 1900, pp.17-19.
3 L'intervento di ricostruzione *ex-novo* realizzato nel cuore di Lisbona da Eugénio Dos Santos e Carlos Merdel, rinominato *Baixa Pombalina*, mostrò soluzioni interessanti nel rapporto tra le nuove costruzioni e la parte più antica della città che venne accuratamente sottoposta a opere di conservazione. Per approfondimenti vedi: J. A Franca, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Bertrand Editora, Lisbona, 1977; "Dossiê: Baixa Pombalina", in *Monumentos*, n.21, DGEMN, 2004.
4 Per approfondimenti vedi: M. J. Baptista Neto, *Memória, Propaganda e Poder. O restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*, Faup Publicações, Porto, 2001, pp.65-84.
5 Alexandre Herculano (1810-1877), critico e storico della letteratura, è considerato il padre della storiografia portoghese nonché il più rilevante ed attivo esponente del romanticismo. Fondò e collaborò a diverse riviste di portata culturale, quale *O Panorama*, di cui divenne direttore e partecipò alla redazione di due quotidiani: *O País* e *O Português*. Tra le sue opere principali si ricordano i Quattro volumi sulla *Historia du Portugal* che divennero di riferimento per lo studio della storia della nazione.
6 F. Choay, *L'allegoria del patrimonio*, Officina edizioni, Roma, 1995, p.90.

patrimoniale', denunciando attraverso i suoi scritti le atrocità commesse e l'inoperanza del potere politico di fronte alla crescente degradazione[7]. Un grido di protesta che non riuscì tuttavia a coinvolgere gli architetti del tempo i quali manifestarono un assoluto disinteresse al tema in questione. Inoltre l'assenza di una legislazione specifica e di uno schema burocratico solido a livello governativo comportò il perpetuarsi di numerose profanazioni e distruzioni di edifici dal valore patrimoniale, ad esclusione di alcuni dei principali monumenti nazionali del Paese, i cosiddetti *Monumentos Pátrios* - tra cui il Monastero di Batalha, il Monastero di Alcobaça, il Monastero dos Jeronimos e la Torre di Belém - che furono invece sottoposti a mirate opere di restauro alla maniera di Viollet-le-Duc[8]. Con l'intenzione utopica di riportare l'edificio ad uno stato 'originario', oltretutto scarsamente documentato, furono quindi eseguite svariate rimozioni di stratificazioni appartenenti a epoche non ritenute 'primitive' e realizzati nuovi elementi architettonici 'in stile', mai esistiti prima[9].

Un passo decisivo verso un'organizzazione e una tutela dei beni architettonici fu compiuto da Joaquim Possidónio da Silva[10], architetto di formazione europea, fondatore della *Real Associação dos Arquitectos Civis e Arqueológos Portugueses,* nonché responsabile per la realizzazione, nel 1880, del primo inventario e della prima classificazione dei manufatti destinati a divenire Monumenti Nazionali. Ciò nonostante è possibile affermare che in Portogallo non si raggiunse nel corso del XIX secolo un dibattito teorico paragonabile a quanto registrato nei principali Paesi europei, sia per mancanza di risorse sia per urgenza di azione, seppur si è potuto distinguere un interesse crescente per le questioni di salvaguardia dei beni storici nazionali. Tra le varie dottrine e pratiche sviluppate nel contesto internazionale, i criteri di intervento attuati sui grandi complessi monumentali portoghesi manifestarono chiaramente l'adesione alla prassi del restauro stilistico promossa da Viollet-le-Duc, secondo cui "restaurare un edificio non è conservarlo, ripararlo o rifarlo, è ripristinarlo in uno stato di completezza che può non essere mai esistito in un dato tempo"[11]. D'altra

7 Herculano dichiara in quattro articoli pubblicati nel 1838 sulle pagine della rivista O Panorama l'importanza della salvaguardia dei monumenti con valore di identità nazionale. Vedi: A. Herculano, "Os Monumentos I", in *O Panorama*, n.69, 1838, pp.266-268; A. Herculano, "Os Monumentos II", in *O Panorama*, n.70, 1838, pp.275-277; A. Herculano, "Mais um brado a favor dos monumentos I", in *O Panorama*, n.93, 1839, pp.43-45; A. Herculano, "Mais um brado a favor dos monumentos II", in *O Panorama*, n.94, 1839, pp.50-53. È possibile notare che già nel 1837 la rivista O Panorama pubblica un articolo scritto da Hercolano, in cui si esorta alla valorizzazione dello stile gotico, denunciando allo stesso tempo il cattivo stato di conservazione dei monumenti. Vedi: A. Herculano, "A Arquitectura Gothica. Igreja do Carmo em Lisboa", in *O Panorama*, Lisbona, n.1, Maggio1837, pp.1-4.

8 Per approfondimenti vedi: M. H. Maia, *Património e restauro em Portugal (1825-1880)*, Edições Colibri, Lisbona, 2007.

9 T. C. Ferreira, "Sulla storia del restauro in Portogallo: provvedimenti, protagonisti, interventi", in *Ananke 52*, Alinea Editrice, Firenze, 2007, pp.78-95.

10 Joaquim Possidónio da Silva (1806-1896) inizia la sua formazione in Architettura nell'*Aula do Risco* per poi completarla a Parigi, presso l'É*cole des Beaux-Arts* dove entra in contatto con le teorie di Viollet-le-Duc sul restauro dei monumenti. Altrettanto formativi furono i viaggi compiuti in Francia e in Italia dove ebbe l'occasione di acquisire importanti principi attinenti la valorizzazione e la difesa dei monumenti. Per approfondimenti vedi: A. C. Nunes Martins, *Possidónio da Silva, um Percurso na Arqueologia Portoguesa de Oitocentos*, Tesi di Dottorato, Facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona, Lisbona, 1999.

11 E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisonnè di l'architecture francaise du XI au XIV siecle*, trad. It. in E. Viollet-le-Duc, *L'Architettura Ragionata*, Jaca Book, Milano, 2002, p. 247.

parte la diffusione a livello nazionale di approcci più conservatori avvenne soltanto agli inizi del XX secolo, quando Gabriel Pereira[12], allora segretario del *Conselho Superior dos Monumentos Nacionaes*, introdusse nel dibattito portoghese il pensiero di Boito quale strumento di opposizione alla pratica dell'unità di stile viollettiana. Un tentativo che non trovò tuttavia diretta applicazione nella pratica, vista la prosecuzione, nei decenni successivi, di interventi di restauro indirizzati al ripristino dell'assetto 'originale' del monumento in questione.

La nascita della Prima Repubblica e la supremazia della DGEMN (1910-1964).

Con la nascita della Repubblica nel 1910 fu promulgato un *corpus* legislativo specifico che apportò importanti novità in ambito patrimoniale, tra cui la nazionalizzazione dei beni della Chiesa e la decentralizzazione degli organi di tutela in tre diversi distretti[13]. Norme e decreti la cui efficacia ebbe tuttavia vita breve, dal momento che nuove leggi sulla tutela dei beni patrimoniali furono emanate nel 1932, in seguito all'instaurazione, nel 1926, della politica militare, sotto la guida di Antonio Oliveira Salazar, e alla formazione, nel 1929, della *Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais* (DGEMN), primo ente governativo totalmente rivolto alla salvaguardia e alla conservazione del patrimonio[14].

L'intensa attività della DGMEN, registrata in tale periodo e ulteriormente incrementata tra gli anni '40 e '50 in occasione dei centenari dalla fondazione e dall'indipendenza della nazione e dell'esposizione dei '15 anni di opere pubbliche'[15], si rivelò fortemente condizionata dall'ideologia di regime promossa dal 'neonato' *Estado Novo* che considerava il restauro dei Monumenti Nazionali un potente strumento di propaganda ed esaltazione patriottica. Gli interventi realizzati, pubblicati in un serie di bollettini editi dallo stato, furono infatti eseguiti, ancora una volta, secondo la prassi della reintegrazione stilistica, dimostrando quindi uno scarso interesse verso i principi del 'restauro scientifico' e della 'conservazione integrata' sanciti dalla Carta di Atene sul Restauro dei Monumenti nel 1931. Tra le personalità più rilevanti che operarono all'interno di tale istituzione si ricordano Baltazar de Castro[16] e Rogério de Azevedo[17], quest'ultimo responsabile delle opere di restauro eseguite sul Paço dos Duques de

12 Gabriel Pereira (1847-1911) storico dell'arte, archeologo, archivista, bibliotecario e bibliofilo, studia alla Scuola Politecnica di Lisbona. Svolge l'attività di professore al Liceo di Évora, di direttore della Biblioteca Nazionale, di ispettore delle Biblioteche e degli archivi e di segretario del *Conselho Superior dos Monumentos Nacionaes*. Per approfondimento vedi: Gabriel Pereira (1847-1911), in J. Custódio (a cura di), *Portugal 1910-2010, 100 anos de património, memória e identidade*, Lisbona, 2010, pp.75-76.

13 Per approfondimenti vedi: J. Custódio, "A obra patrimonial da Primeira República (1910-1932)", in J. Custódio (a cura di), *Portugal 1910-2010, 100 anos de património...cit.,* pp.85-104.

14 Per approfondimenti vedi: M. J. Baptista. Neto, "Restaurar os monumentos da Nação entre 1932 e 1964", in J. Custódio (a cura di), *Portugal 1910-2010, 100 anos de património ...cit.*, pp.157-166.

15 Boletim da DGMEN, *15 Anos da Obras Públicas: 1932-1947*, Empresa Industrial Gráfica do Porto, Porto, 1948.

16 Baltazar da Silva Castro (1891-1967) conclude i suoi studi nel 1916 nella Scuola di Belle Arti di Porto nell'ambito dell'Architettura Civile, del Disegno Storico e della Scultura Monumentale. Dalla formazione della DGEMN prestò servizio nella Direzione dei Monumenti Nazionali del Nord. Per approfondimenti vedi: Baltazar da Silva Castro (1891-1967), in J. Custódio (a cura di), *Portugal 1910-2010, 100 anos de património...cit.*, p.206.

17 Rogério de Azevedo (1898-1983) si laurea in architettura presso la Scuola di Belle Arti di Porto dove svolgerà in seguito l'attività di professore. Lavora per la delegazione Nord della DGEMN di cui diventerà direttore nel 1936. Tra le sue opere principali di restauro si ricorda il Paço do Duques de Guimarães. Per approfondimenti vedi: A. Alves Costa, *Rogério de Azevedo*, Verso da História, Vila do Conde, 2013.

Guimarães (1937-1959), considerata una delle realizzazioni tra le più emblematiche della DGEMN[18].

Sebbene i criteri praticati, aderenti alla prassi dell'unità di stile e perpetuati fino agli anni Sessanta del Novecento - a causa della tarda caduta della dittatura (1974) -, possano oggi apparire inaccettabili, si ritiene opportuno evidenziare la bontà di tale progetto politico, le cui azioni contribuirono in maniera rilevante a salvare dalla rovina molti degli edifici patrimoniali del Paese che da anni giacevano in un grave stato di conservazione; una condizione che avrebbe inevitabilmente causato gravi perdite, determinando, in alcuni casi, la scomparsa totale del bene.

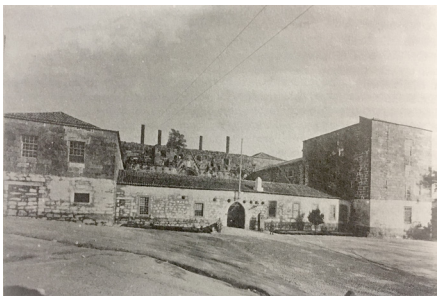
L'apertura al dibattito internazionale
Nuovi approcci e linee di pensiero
(1964-1980).

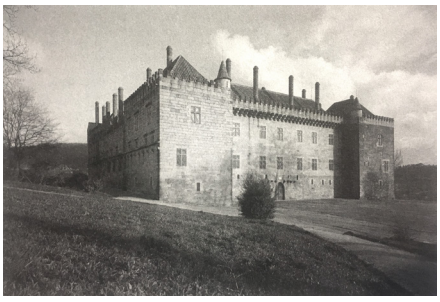
Nuove prospettive si aprirono a partire dalla fine della decade degli anni 40, all'indomani delle Commemorazioni Centenarie, quando gli architetti e i tecnici portoghesi, che da tempo si occupavano dell'esecuzione di opere di 'restauro' e 'risanamento' dei monumenti nazionali, oltre alla realizzazione di nuove architetture ufficiali, monumentali e nazionaliste, alle volte di ispirazione tradizionale, furono chiamati a confrontarsi con una situazione alquanto differente da quella che vissero fino ad allora; una condizione dettata dalla conclusone di una guerra che nemmeno conobbero direttamente. Il Portogallo si vide così coinvolto in un dibattito internazionale incentrato tanto sul tema della ricostruzione alla maniera di Luca Beltrami, secondo il principio del "com'era dov'era", quanto sull'affermazione dell'architettura moderna di tendenza lecorbuseriana. Tematiche sicuramente discusse durante il Congresso Nazionale degli Architetti e degli Ingegneri tenutosi a Lisbona nel 1948[19], da cui emerse tuttavia una maggiore attenzione verso le questioni relative alla produzione architettonica *ex-novo* e l'urbanistica rispetto a quelle più propriamente legate alla prassi del restauro. Ad approfondire quanto affiorato dal dibattito fu soprattutto - nei decenni successivi - la cosiddetta 'Scuola di Porto', più libera rispetto a quella di Lisbona, che al contrario, essendo più vicina al potere, fu maggiormente sottoposta a controlli di carattere didattico-politico. Una condizione che non arrestò tuttavia l'espressione dei professionisti del tempo, i quali tentarono infatti di opporsi all'idea stereotipata di un'architettura nazionale portoghese che prevedeva la costruzione o la ristrutturazione di opere 'in stile', consistendo rispettivamente, per la costruzione del nuovo, nell'uso di presunti elementi vernacolari, per il recupero dell'esistente, nella prassi del restauro stilistico[20].

Decisamente rilevante in tale contesto fu la figura di Fernando Távora che, nel 1945 con il suo saggio *O problema da casa portuguesa*[21], fu tra i primi a denunciare le falsità promosse dal regime, sostenendo quindi la

Fig. 3. In alto: Paço dos Duques de Guimarães prima dei lavori di restauro. Boletim da DGEMN, Paço dos Duques de Bragança, Guimarães, n.102, 1960.

Fig. 4. In basso: Paço dos Duques de Guimarães dopo i lavori di restauro. Boletim da DGEMN, Paço dos Duques de Bragança, Guimarães, n.102, 1960.





18 Per approfondimenti vedi: M. Tomé, *Patrimonio e restauro em Portugal (1920-1995)*, Faup publicações, Porto, 2002, pp.71-78.

19 A. Tostões (a cura di), *I° Congresso Nacional de Arquitectura. Maio / Junho 1948. Promovido pelo sindicato Nacional dos Arquitectos com o patrocinio do governo. Relatório da Comissão executiva, teses, conclusões e votos do congresso*, edição fac-similada, Ordem dos Arquitectos Conselho Directivo Nacional, Lisbona, 2008.

20 In particolare si ricordano le figure di F. Keil do Amaral e di N. Teotónio Pereira - architetti di Lisbona - che promossero l'iniziativa sullo studio dell'architettura popolare e realizzarono edifici discordanti con lo stile portoghese promosso dal regime. Ad opporsi all'architettura stereotipata di regime si segnalano anche altri architetti di Lisbona come Cassiano Branco e Ruy Jervis d'Athouguia.

21 F. Távora, "O problema da casa portuguesa", in *Cadernos de Arquitectura*, serie I, n.1, 1947; trad. it. in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa...cit.*, pp.290-291.

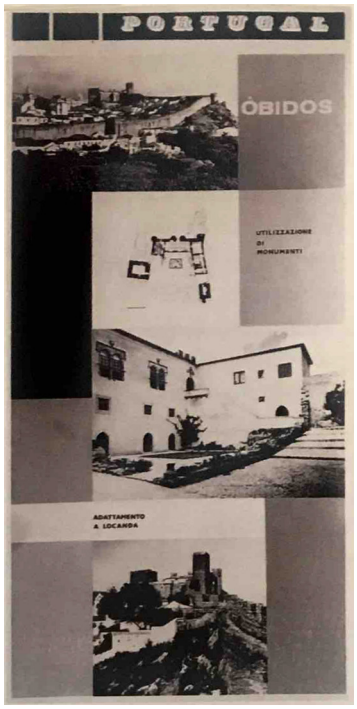


Fig. 5. Pannello del Portogallo esposto alla "2ª Mostra Internazionale del Restauro Monumentale", Venezia, 1964. *Pousada* del Castello di Òbidos.

necessità di condurre uno studio sull'architettura spontanea e popolare delle diverse regioni del Paese. Una presa di coscienza che condusse, tra il 1955 e il 1960, alla realizzazione dell'*Inquerito á arquitectura popular portuguesa*[22], una vera e propria iniziativa di catalogazione eseguita sia per conoscere e salvaguardare quelle opere minori fino ad allora dimenticate, rapportandole al contempo con l'architettura moderna, sia per contrastare le convinzioni di regime sull'esistenza di un unico 'stile' portoghese. Il risultato mostrò chiaramente la presenza di una pluralità di tradizioni all'interno del territorio lusitano, demistificando così quanto sostenuto nei decenni precedenti dal potere centrale. Inoltre è possibile affermare che l'*Inquerito* rappresentò per il Portogallo una chiave di svolta nella pratica architettonica, coincidente con la formulazione di nuovi pensieri e teorie sulla pratica progettuale nonché con l'esigenza degli architetti del tempo all'apertura delle proprie vedute al dibattito internazionale.

I primi contatti diretti con quanto accadeva in Europa avvennero negli anni '50 con la partecipazione di alcuni dei più rilevanti esponenti della scena portoghese alle iniziative internazionali sopra l'architettura. Oltre ai Congressi Internazionali di Architettura Moderna, i cosiddetti CIAM - a cui presero parte Fernando Távora, Viana de Lima, Octávio Lixa Filgueiras, Arnaldo Araújo e Carlos Carvalho Dias -, prevalentemente incentrati sulla conoscenza e sulla divulgazione delle tematiche architettoniche moderne, appare rilevante segnalare, per quanto riguarda le questioni relative alla salvaguardia del patrimonio, l'adesione della DGEMN all'*Internacional Burgen Institut* (IBI), un'organizzazione internazionale sull'architettura fortificata, fondata nel 1949, patrocinata dall'UNESCO e dal consiglio d'Europa, di cui faceva parte, tra gli altri tecnici, Piero Gazzola, una delle personalità più autorevoli sul restauro in Italia. Tale adesione, voluta dall'allora direttore del Servizio dei Monumenti, Raul Lino[23], contrario all'unità di stile e sostenitore della conservazione di tutte le epoche costruttive, rappresentò per il Portogallo la prima occasione di confronto diretto con le pratiche internazionali di intervento sul patrimonio. Pochi anni più tardi, grazie alla posizione stabilita, i tecnici della DGEMN[24] furono invitati al Congresso Internazionale di Venezia del 1964 e coinvolti nella sottoscrizione dell'omonima Carta, controfirmata dall'architetto Luís Benavente - già conosciuto in ambito europeo data la sua presenza alla IBI.

22 J. Alfonso, F. Martins, C. Meneses (a cura di), *Arquitecura Popular em Portugal*, 4° edizione, Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, vol.1, Lisbona, 2004.

23 Raul Lino (1879-1974), fu uno dei più attivi architetti portoghesi degli anni di regime. Si formò in Inghilterra e in Germania, dove apprese una diversa maniera di intervenire sull'esistente, una pratica che prevedeva il rispetto delle varie epoche storiche evitando quindi opere di restauro stilistico. Nel 1949 fu direttore del Servizio del Monumenti della DGEMN. Durante la sua carriera scrive numerosi testi sulle opere realizzate dall'istituzione, spesso contrastanti con l'ideologia promossa dal regime. Per approfondimenti vedi: M. J. Baptista Neto, "Raul Lino ao serviço da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Uma nova perspectiva de intervenção", in *Artis*, n.1, 2002, pp.253-269.

24 La delegazione portoghese fu costituita dagli ingegneri José Magalhães Cruz Azevedo e Luís de Lima Almeida d'Eça, dall'archeologo Fernando de Almeida e dai dirigenti della DGEMN, José Cardoso dos Santos, dagli architetti João Vaz Martins, Luís Benavente e dall'ingegnere José Pena Pereira da Silva. A sottoscrivere la Carta di Venezia fu l'architetto Luís Benavente (1902-1992) a cui si attribuisce anche la prima traduzione, più tardi rivista da Sérgio Infante, quest'ultima pubblicata in un'edizione ufficiale di ICOMOS-Portugal del 1986. Per approfondimenti vedi: M. J. Baptista Neto, "A propósito da Carta de Veneza (1964-2004). Um olhar sobre o património arquitectónico non últimos 50 anos", in *Património Estudos*, n.9, 2006, pp. 91-99.

Tra i progetti presentati alla mostra veneziana dal gruppo portoghese[25], i più rilevanti furono quelli di consolidamento del Castello di Santa Maria da Feira (1935-1944) e di riconversione del Castello di Óbidos (1950-1952) in albergo, le cui opere furono nuovamente eseguite in accordo con la prassi del restauro stilistico, nonostante in quegli anni iniziò a diffondersi in Portogallo una diversa linea d'azione sull'esistente[26].

Seppur in minor numero è difatti possibile rilevare, tra le realizzazioni del tempo, interventi di 'conservazione' volti a preservare la presunta 'autenticità' materiale e formale di quanto sopraggiunto, come dimostrano i progetti eseguiti per il Palazzo Ducale di Barcelos (1950-1954)[27] e per il Convento del Carmo a Lisbona (1956-1959)[28], manifestando quindi un avvicinamento graduale ai principi di salvaguardia patrimoniale promossi dalle istituzioni internazionali. Principi che trovarono tuttavia una maggiore applicazione a partire dagli anni '70 con la crisi del regime dittatoriale e la sua conseguente caduta nel 1974.

Rilevanti in tale periodo per la definizione di una nuova linea d'azione sull'esistente furono gli interventi di riuso di edifici patrimoniali abbandonati o in cattivo stato di conservazione. A riguardo si segnalano il recupero del Convento di São Gonçalo ad Amarante (1970-1987) coordinato da Alcino Soutinho e i progetti di adattamento *pousada*[29] - albergo di lusso - del Castello di Vila Nova de Cerveira (1972-1982), sempre ad opera di Soutinho e del Convento di Santa Marinha da Costa a Guimarães (1972-1985), realizzato su progetto di Fernando Távora, entrambi coordinati dalla DGEMN. Le novità metodologiche qui proposte consistevano principalmente nell'uso della storia come strumento progettuale, nell'adozione di specifiche modalità di analisi e conoscenza critica di quanto sopraggiunto, nella preservazione dei valori artistici del manufatto antico, nonché nell'aggiunta di nuovi corpi dal linguaggio contemporaneo capaci di instaurare una relazione di continuità con l'esistente. Reintegrazione dell'immagine, trasformazione e nuove aggiunte rappresentarono le varie tipologie di intervento adottate in relazione alle diverse circostanze, nell'intenzione di

Fig. 6. Convento do Carmo a Lisbona in seguito ai lavori della DGEMN. SIPA Foto 00506516.



25 Alla mostra furono presentati sei pannelli con esempi di interventi realizzati nel Paese nelle ultime tre decadi. La scelta dei progetti da presentare doveva allo stesso tempo mostrare la qualità del patrimonio architettonico portoghese, la bontà delle opere realizzate e la loro conformità ai principi in discussione al congresso. Per approfondimenti vedi: M. J. Baptista Neto, "A propósito da Carta de Veneza (1964-2004)…*cit.*

26 M. J. Baptista Neto, "A propósito da Carta de Veneza (1964-2004)…*cit.*

27 Per approfondimenti vedi: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1925 [consultato il 25/03/2020].

28 Per approfondimenti vedi: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/sipa.aspx?id=6521, [consultato il 25/03/2020].

29 Con il termine *Pousadas de Portugal*, o semplicemente *Pousadas*, si intende, oggi, una catena di hotel di alto livello nata in seguito a un innovativo progetto politico di turismo nazionale degli inizi del '900 promosso da António Ferro, capo del Segretariato Nazionale di Propaganda. L'intento era quello di introdurre nel territorio portoghese una rete di strutture alberghiere capaci di definire nuovi itinerari cultuali grazie al carattere storico naturalistico dei contesti in cui si collocavano. Gli interventi di riuso di tale patrimonio costruito si concretizzarono in progetti molto differenti fra loro sia in relazione al mutare del concetto di turismo, sia del significato stesso di patrimonio nonché della natura degli interventi di valorizzazione che lo hanno riguardato. Per approfondimenti: E. Fantini, T. C. Ferreira, A. Ugolini, "Riabilitazione e cambio d'uso del patrimonio costruito. Riflessioni sull'esperienza delle Pousadas in Portogallo", in G. Biscontin, G. Driussi (a cura di), *Il patrimonio culturale in mutamento. Le sfide dell'uso*, XXXV Convegno Internazionale Scienza e Beni Culturali, Giornate di studi (Bressanone 1-6 luglio 2019), Edizioni Arcadia ricerche, Marghera Venezia, 2019, pp.821-830.



Fig. 7. F. Távora, Pousada di Santa Marinha da Costa. Vista dell'annesso e dell'ala Sud. Foto di Fernando Barroso.

raggiungere un equilibrio e la massima integrazione tra antico e nuovo[30]. Nonostante l'apporto innovativo introdotto sulla scena lusitana da entrambi i professionisti, fu - ancora una volta - il contributo di Fernando Távora a rivelarsi nel tempo determinante e particolarmente influente per lo sviluppo di un nuovo cammino metodologico sul patrimonio in Portogallo. Un'influenza ulteriormente consolidata dai suoi scritti, dall'attività didattica svolta e da altri interventi eseguiti pochi anni più tardi sempre sulle tematiche in questione, tra cui il Piano di riqualificazione urbana di Barredo[31] a Porto del 1969 - non realizzato - e il piano di recupero del Centro storico di Guimarães[32], risalente al 1985, per i quali furono proposte opere di minimo intervento, evitando quindi le demolizioni totali o parziali proposte in progetti precedenti.

L'atteggiamento progettuale generalmente adottato da Távora rifiutava tuttavia la mera conservazione dell'esistente, auspicandone al contrario l'aggiornamento, il rinnovo dei valori culturali che gli sono attribuiti. Per Távora conservare in maniera ossessiva e indiscriminata il costruito storico quasi denotava una mancanza di capacità critica e creatività[33]. A suo avviso da sempre il patrimonio fu soggetto alla trasformazione, all'ampliamento, al riuso, a un atto progettuale che fuse la costruzione alla conservazione, due momenti di uno stesso metodo, garanti di vita e rispetto dell'identità architettonica della preesistenza, continuando così a innovarla[34]. Continuare ad innovare fu quindi il criterio generalmente adottato negli interventi sul costruito che ebbe occasione di realizzare nell'arco della propria carriera[35]. Un *modus operandi*, tuttavia privo di leggi universali a cui attenersi. Ogni progetto possedeva per il maestro una propria specificità, dettata dal luogo, dal contesto culturale e non ultimo dall'oggetto di studio. Una sorta di adesione all'annoniano principio del caso per caso tanto popolare ai giorni nostri, meno assodato in quegli anni. Nuovi orizzonti e linee di ricerca furono quindi definiti dal lavoro di Távora

30 T. C. Ferreira, "Sulla cultura della tutela e del restauro in Portogallo. Nota storica e situazione attuale", in C. Manfredi (a cura di), *Le politiche di tutela del patrimonio costruito. Modelli a confronto in Europa*, Mimesis Edizioni, Milano, 2017.

31 F. Távora, *Estudo de Renovação Urbana do Barredo*, Câmara Municipal do Porto, Porto, 2019; J. Flores, "Estudo de Renovaçao Urbana do Barredo, Porto 1969", in A. Costa, A. Velosa, A. Tavares (a cura di), *Congresso da reabilitação do património*, Universidade do Aveiro –Departimento de Engenharia Civil, 2017, pp. 611-629.

32 J. Aguiar, "A experiência de reabilitação urabana do GTL de Guimarães: estratégia, método e algumas questões disciplinares", disponibile al sito https://www.cm-guimaraes.pt/cmguimaraes/uploads/writer_file/document/837/470419.pdf [consultato il 22 settembre 2020].

33 J. Frechilla, "Conversaciones en Oporto / Fernando Távora", in *Arquitectura*, n. 261, Madrid, 1986, p.28. Cfr. L. Trigueiros, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisbona, 1993, p.40.

34 A. Alves Costa, *Dissertação*, Edições do Curso de Arquitectura da ESBAP, Porto, 1982, p.28.

35 Di seguito i principali interventi eseguiti sul patrimonio nel rispetto dei principi sopradescritti: adattamento a Pousada del Convento di Santa Marinha da Costa (1972-1985), Guimarães; piano di recupero urbano di Barredo (1965), Porto; restauro della Casa da Rua Nova (1985-1987), Guimarães; adattamento a Scuola superiore di Agraria del Refóios do Lima (1986-1991), Ponte de Lima; piano di sistemazione e recupero del Centro urbano di Guimarães (1985-1992); adattamento a Circolo Universitario della Casa Primo Madeira e successivo ampliamento (1986-1993), Porto; restauro e ampliamento del Museo Soares dos Reis (1988-2001), Porto; recupero della Casa nella Quinta da Cavada em Briteiros (1989-1990), Guimarães; piano di sistemazione e recupero della Praça 8 de Maio (1991-2000), Coimbra; Aula magna della Facoltà di Legge (1993-2000), Coimbra; recupero della Casa em Pardelhas (1994-1999), Vila Nova de Cerveira; recupero dell'antico Palazzo del Consiglio o Casa dos 24 (1995-2003), Porto; restauro del Palazzo del Freixo (1996-2003), Porto. Vedi: A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa...cit.*

e da quello dei colleghi della 'Scuola di Porto' che ben seppero gestire e coordinare gli stimoli provenienti dal contesto internazionale e i risultati ottenuti dalle iniziative promosse all'interno del Paese. Una sensibilità che condusse alla formulazione di un'innovativa maniera di affrontare il progetto di architettura, di preziosi criteri guida consistenti, - oltre a quelli già citati - nella reinterpretazione in chiave contemporanea degli elementi architettonici tradizionali, così raggiungere, nel caso dell'intervento sul patrimonio, una condizione di equilibrio tra antico e nuovo che affermi maggiormente le somiglianze e la continuità piuttosto che le differenze e i contrasti.

Infine, altrettanto degno di nota, fu l'ampliamento del concetto stesso di monumento, di patrimonio edificato, che determinò, in seguito all'*Inquerito*, l'inclusione di tutte quelle architetture minori ugualmente simbolo e testimonianza della storia e della cultura di un popolo. "Il concetto di monumento" scrisse Távora "dovrà ampiamente essere rivisto, oltrepassando questo o quell'edificio più o meno erudito, dalla storia più o meno conosciuta, per abbracciare ambienti più vasti e edifici più umili"[36].

36 F. Távora, *Da organização do espaço*, FAUP publicações, Porto, 2006, p.58.

1.2 Il patrimonio tra tradizione e modernità. La pratica contemporanea e le questioni attuali.

"L'unica maniera del presente di rispettare quello che definiamo come patrimonio è costruire continuamente nuova architettura, sempre nella ricerca incessante di qualità, investendo costantemente nella dignità del momento della creazione, nella dignità dell'attimo. Ma questa creazione deve contenere in se il passato, deve includere la storia in un tutto iperestetico per meglio costruire il futuro […]. Se ci si lascia prendere dall'ossessione di un tempo preciso, di un tempo unico, si cade nel labirinto dei limiti"[1].

José Antonio Banderinha

La pratica contemporanea (1980-2014).

L'intervento sul patrimonio acquisì una nuova dimensione in Portogallo in seguito alle positive esperienze di Cerveira e di Guimarães[2]. Numerose furono infatti le iniziative di 'riabilitazione' che ne conseguirono e ne trassero ispirazione; opere sul costruito attuate sia dalle istituzioni pubbliche, sia dai proprietari privati. Altrettanto rilevanti, nell'ambito della protezione e salvaguardia dei beni patrimoniali, furono i cambiamenti politici conseguenti la caduta del regime dittatoriale, avvenuta il 25 Aprile 1974, che determinarono importanti aggiornamenti normativi e istituzionali. A riguardo, nel 1985, fu infatti emanata la prima legge dedicata esclusivamente al Patrimonio Culturale Portoghese, la *Lei do Patrimonio n.13/85*[3], inizialmente basata sui concetti e sulle pratiche convalidate pochi mesi prima dalla Convenzione di Granada e successivamente aggiornata nel 2001 con la Legge n.107/01, attualmente in vigore. Relativamente al campo delle istituzioni, nel 1980 fu affiancato alla DGMEN un nuovo ente di tutela l'*Instituto Português do Património Cultural* (IPPC), convertito, nel 1992, in *Instituto Português do Património Arquitectónico* (IPPAR), il cui ambito d'azione interessava prevalentemente il patrimonio monumentale di maggiori dimensioni, oltre alle aree archeologiche vincolate. A differenza della DGEMN, i cui compiti furono ridimensionati alle opere di 'manutenzione' e stretta 'conservazione' del patrimonio[4], l'IPPAR si vide invece coinvolta in una molteplicità di azioni che, oltre alla pianificazione di interventi di valorizzazione conservazione e tutela, prevedeva l'emissione di pareri, l'apposizione di vincoli, la definizione di zone di tutela e la redazione di piani di gestione del patrimonio. Una pluralità di mansioni e doveri che la spinse talvolta ad affidare a tecnici esterni all'organizzazione gli interventi più complessi, incentivando, in alcuni casi, l'inserimento di

1 J. A. Banderinha, "As lavadeiras do Mondego e a dignidade do instante: duas leituras sobre a questão do património", in *Revista Património*, n.4, Dicembre 2016, pp.67-68.

2 Il riferimento è rivolto alle *Pousadas* de D. Dinis a Vila Nova de Cerveira e di Santa Marinha da Costa a Guimarães, di cui si è trattato nel sotto capitolo precedente della presente tesi: *1.1 Dalla formazione di una coscienza patrimoniale, alla Carta di Venezia e al dibattito internazionale*, pp.30-32.

3 Per le misure di protezione si veda l'articolo 8 della Legge n.13/85, attualmente riportate nella Legge n. 107/01: Titolo V, Capitolo II.

4 Inoltre la DGEMN si occupò della realizzazione di un accurato sistema di catalogazione del patrimonio, il *Sistema de Inventario do Património Arquitectónico* (SIPA), considerato uno dei più completi archivi digitali tra quelli a libero accesso. Vedi: T. C. Ferreira, "Sulla cultura della tutela e del restauro in Portogallo. Nota storica e situazione attuale",...*cit.*, p.91.

nuove funzioni e la conseguente introduzione di aggiunte 'moderne', la cui componente innovativa avrebbe probabilmente riscosso un maggiore successo a livello nazionale e internazionale, raggiungendo quindi un pubblico più vasto.

Tra gli interventi più rilevanti, ascrivibili al quadro sopra delineato, si ricordano quelli eseguiti in accordo con la prassi dell'adattamento a nuovi usi di edifici patrimoniali dismessi o in grave stato conservativo, quali la conversione in scuola superiore del Convento de Refóios do Lima a Ponte de Lima (1987-1993) su progetto di Fernando Távora e gli adattamenti a *pousadas* del Convento da Flor da Rosa a Portalegre (1992-1995), del Convento de Nossa Senhora da Conceição ad Arraiolos (1993-1997) e del Convento di Santa Maria do Bouro ad Amares(1989-1997), rispettivamente eseguiti da Carrilho da Graça, José Pauolo dos Santos e Eduardo Souto de Moura. Esempi che mostrano l'adozione di posizioni tra loro molto differenti, denunciando quindi l'assenza di una regola, di un codice stabilito a cui attenersi. Alla considerazione della storia quale strumento di progetto per meglio comprendere in che modo intervenire, in che maniera affiancare il nuovo all'antico, come si può notare specialmente nel Refóios do Lima - oltre ai già citati Convento da Costa e Convento di São Gonçalo -, si contrappone un utilizzo della storia come vera e propria materia di progetto, come accadde ad esempio nel Convento di Santa Maria do Bouro, dove Souto de Moura trasforma quanto sopraggiunto, proponendo la riconversione di ciò che restava del complesso monastico, fissando l'immagine del suo stato di rovina. Una linea d'azione, quest'ultima, che comportò la rimozione degli intonaci rimasti, ridisegnando il rudere con demolizioni mirate e ricostruzioni evocative, come nel caso della nuova copertura piana inerbita. Altre operazioni, oltre a quelle eseguite sul porticato del chiostro, privato di ciò che rimaneva del coperto e isolato dalle cortine del convento, riguardarono la rimozione degli ultimi infissi rimasti, la sostituzione degli impalcati con nuovi in cemento armato e acciaio corten, nonché lo smontaggio e conseguente ricomposizione con una diversa geometria delle arcate interne per consentire l'alloggio dei nuovi impianti[5]. Ciò che interessava all'architetto non era quindi la conservazione di un'architettura antica nello stato in cui sopraggiunse, ma al contrario la trasformazione del manufatto mediante opere contemporanee in ossequio al nuovo programma d'uso, eliminando la distinzione fisica tra il vecchio e il nuovo[6], come del resto lui stesso ebbe occasione di affermare: "non sto restaurando un convento, sto costruendo un albergo con le pietre di un convento"[7].

Un ulteriore approccio progettuale, alquanto differente da quelli sopracitati, fu assunto da Carrilho da Graça nel Monastero da Flor da Rosa, dove



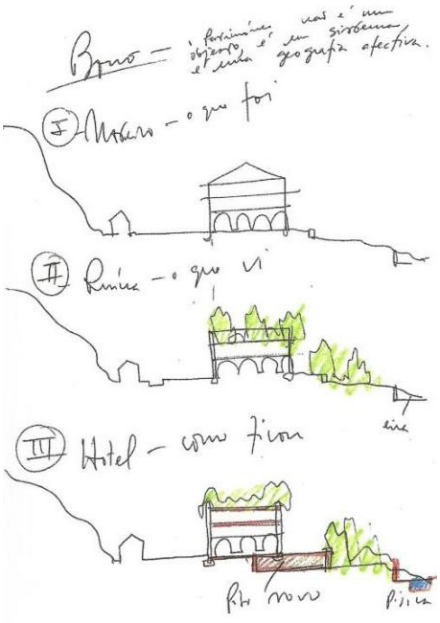


Fig. 1. In alto: Pousada di Santa Maria do Bouro, Vista del chiostro.
Foto di Eleonora Fantini

Fig. 2. In basso: Pousada di Santa Maria do Bouro, Vista del chiostro. Schizzo sulle fasi evolutive e progettuali del complesso.

5 Per approfondimenti vedi: D. Guerreiro, V. D'Orey Bobone, *Pousada de Sta Maria do Bouro*, Enatur, Empresa Nacional de Turismo, S.A., 2000.

6 T. C. Ferreira, "Adaptive reuse of monastic structures. Portugueses examples and didactic Experiences", in D. Fiorani, L. Kealy, S. F. Musso (a cura di), *Conservation – Adaptation. Keeping alive the spirit of the place adaptive reuse of heritage with symbolic value*, Edizioni Quasar, Roma, 2017, pp.107-109.

7 E. Souto de Moura, in J. Hernández León, R. Collová, L. Fontes (a cura di), *Santa Maria do Bouro. Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro. Building a Pousada using Stones from the Monastery. Eduardo Souto de Moura*, White and Blue, Lisbona, 2001, p.44.

decise di non alterare in alcun modo quanto sopraggiunto, considerato come "documento/monumento"[8], quindi affiancargli un nuovo corpo dal linguaggio dichiaratamente contemporaneo per assolvere alle esigenze della nuova destinazione d'uso. Pertanto ad interventi di rigorosa conservazione della spazialità e degli elementi originari del monastero furono accostate opere per la realizzazione di un annesso 'moderno', i cui caratteri formali e materiali, ben distinguibili da quelli preesistenti, dichiarano una piena adesione ai principi enunciati dalle carte internazionali sulla salvaguardia del patrimonio, riferendosi in particolare al documento veneziano.

I nuovi linguaggi in uso, adottati negli interventi sopracitati e di marcato sapore contemporaneo, benché calibrati e di grande qualità, sembrano alle volte manifestare il desiderio di far nascere nuove architetture da manufatti abbandonati o in stato di rudere. A riguardo Álvaro Siza si dichiarò contrario a quegli interventi dove prevale la 'firma' dell'architetto alla conservazione del manufatto, sostenendo che ogni qualvolta si è chiamati ad operare sul patrimonio si dovrebbe agire in nome dell'assoluta integrità di ciò che è pervenuto, "non dovrebbero essere apportate modifiche se non […] in casi speciali o eccezionali"[9]. Una linea di principio che si può trovare applicata al progetto di recupero dell'area urbana del *Chiado* a Lisbona da lui stesso eseguito tra il 1989 e il 1998. La ricostruzione degli isolati distrutti dall'incendio del 1988 fu infatti eseguita nel rispetto della forte identità della *Baixa Pombalina*, recuperandone quindi i principi compositivi e gli elementi caratteristici. Attinse alla memoria storica del luogo, ripropose gli antichi spazi e le stratigrafie urbane andate distrutte, utilizzando 'parole' antiche, evitando quindi che il nuovo entrasse in conflitto con il paesaggio e il profilo della città. Preservò la permeabilità tipica del *Chiado*, ricostruì percorsi, passaggi, scalinate, edifici le cui facciate - in parte danneggiate dall'incendio - furono sottoposte a mirate opere di reintegrazione dell'immagine 'originaria', introducendo allo stesso tempo espedienti tecnici (come ad esempio il doppio infisso) che potessero garantire il rispetto dei requisiti di comfort e delle esigenze di carattere architettonico-formale espresse dalla committenza e dallo stesso Siza[10].

La molteplicità d'azioni rilevata rivela dunque l'assenza di una metodologia comune, di criteri generalizzabili. Ciascun intervento presenta una propria specificità dettata dal luogo, dalle circostanze, dal programma, dalla sensibilità dell'autore. Di recente Alexandre Alves Costa - architetto e noto studioso della 'Scuola di Porto' – ha affermato che quando si opera sul costruito, sul patrimonio, "ogni caso è un caso, non possiamo generalizzare completamente le posizioni che gli architetti hanno difeso […]"[11]. A suo avviso "l'intervento sul patrimonio non è da considerarsi come un momento di rottura in relazione alla storia dell'edificio o dello spazio

Fig. 3. Chiado.
Vista da Rua do Alecrim, Lisbona.



8 A. Alves Costa, "Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-1985", in *Monumentos*, n.33, Aprile 2013, p.105.
9 Á. Siza "Conferencia para el CAH20", in *Intervention Approaches in the 20th-Century Architectural Heritage*, International Conference CAH20th, Madrid, 2011, p.188.
10 J. Couceiro, "Siza e estilo", in N. Grande, C. Muro (a cura di), *Álvaro Siza. In/disciplina*, Catalogo della mostra Álvaro Siza. In/disciplina (dal 19/09/19 al 02/02/20), Museo della Fondazione Serralves, Porto, 2019, p. 52.
11 A. Alves Costa, intervista in J. Figueira, C. Machado e Moura (a cura di), *Físicas do património português. Physics of portuguese heritage*, Direção-Geral do Património Cultural, 2018, p.141.

pubblico, ma è più una trasformazione. L'architettura è trasformazione, sempre lo fu […]"[12] e sempre lo sarà.

Una posizione a cui si è affiancata di recente una tendenza più conservativa della materia antica, un approccio più tecnico dell'attività di restauro, per il quale è stata spesso richiesta la collaborazione di specialisti di settore, quali i restauratori-conservatori. Oltre alle opere eseguite sui grandi monumenti simbolo della nazione, tra cui il Monastero di Jerónimos (2000-2002) e il Monastero di Alcobaça (2002) - attuate secondo il principio del minimo intervento[13] - si segnalano a riguardo i restauri della Chiesa di S. Domingos a Lisbona (1992-1995), del Monastero di Santa Clara a Velha a Coimbra (2001-2009) e la riabilitazione del Monastero di Tibães a Braga (1985-2007), considerati dalla critica tra i più marcanti interventi contemporanei nell'ambito della rigorosa conservazione delle qualità materiali del patrimonio[14]. Ad esempio nella Chiesa di S. Domingos furono preservate, così come sopraggiunsero, le pareti verticali dell'antica fabbrica, visibilmente danneggiate dal gravoso incendio che la colpì nel 1959, mentre la copertura - completamente crollata - venne ricostruita secondo un processo di analogia formale, mediante l'utilizzo di una struttura metallica, rivestita da elementi lignei e rifinita con uno strato di intonaco su cui fu applicata una tinta uniforme, fungendo così da scenario per la 'rovina' preesistente[15].

La stessa attenzione alla conservazione della materia antica la si più denotare nei lavori eseguiti sul Monastero di Santa Clara a Velha, dove la rovina e le tracce archeologiche di ciò che restava del convento furono accuratamente consolidate e sottoposte a mirati interventi di restauro. Opere a cui seguì, qualche anno più tardi, la redazione di un progetto di valorizzazione dell'area, coordinato da Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez, consistente nella costruzione - piuttosto distante - di un edificio adibito a museo e nella realizzazione di un percorso di visita a servizio dell'intero complesso[16].

Un cantiere altrettanto complesso e campo di sperimentazione di differenti modalità di intervento sul patrimonio fu quello eseguito sul Monastero di Tibães nell'arco temporale di circa due decenni. In particolare si trattò di opere di restauro della chiesa, di ricostruzione di una porzione di complesso mediante l'uso di un linguaggio contemporaneo, di recupero, restauro filologico e riabilitazione dei dormitori, del refettorio e del chiostro in parte destinati a museo e in parte riservati al reinserimento di una comunità religiosa che attualmente gestisce un piccolo albergo e un ristorante, questi ultimi collocati nel nuovo corpo. L'ingresso al museo



Fig. 4. Chiesa di S. Domingos
Foto di Eleonora Fantini.

12 A. Alves Costa, intervista in J. Figueira, C. Machado e Moura (a cura di), *Físicas do património português. Physics of portuguese heritage,...cit.*, p.141

13 In particolare furono eseguiti per il Monastero di Jerónimos interventi di pulizia a laser e conservazione delle superfici e per il Monastero di Alcobaça opere di sistemazione degli spazi esterni, queste ultime su progetto di Gonçalo Byrne. Vedi: T. C. Ferreira, "Sulla cultura della tutela e del restauro in Portogallo. Nota storica e situazione attuale", *…cit*, p.92.

14 M. Tomé, *Patrimonio e restauro em Portugal (1920-1995),...cit.*, p.226.

15 Per approfondimenti sugli interventi realizzati vedi: J. F. Canas, "A Igreja de S. Domingos de Lisboa. O Renascer da Cinzas", in *Monumentos*, n.6, 1997, pp.69-71.

16 Per approfondimenti vedi: A. Côrte-Real (a cura di), *Mosteiro de Santa Clara-a-Velha. Olhares ocultos. Olhares submersos. The monastry of Santa Clara-a-Velha. Hidden signs. Submerged vision*, Quartelo Editora, Coimbra, 2003.

fu invece ubicato nelle antiche scuderie del convento, accuratamente sottoposte a un processo di conservazione e valorizzazione della materia e degli spazi originari. Altrettanto rilevante fu la sistemazione dell'area archeologica situata a Est del complesso, da cui si può tutt'ora ammirare il sorprendente dialogo tra antico e nuovo conseguito dal progetto realizzato da José Carlos Dos Santos tra il 1996 e il 2010[17].

Le questioni attuali.

Gli atteggiamenti sopra descritti possono dunque considerarsi parte della pratica progettuale contemporanea in merito all'intervento sul patrimonio e sul costruito storico in Portogallo. Per quanto riguarda invece la sfera normativa e l'ambito della gestione pubblica, nel 2007, a sostituzione della DGEMN e dell'IPPAR, venne fondato l'*Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico* (IGESPAR) - composto da un organo centrale e da uffici regionali dislocati nel territorio nazionale – al quale, pochi anni più tardi, nel 2012, subentrò un nuovo ente di tutela, la *Direção Geral do Património Cultural* (DGPC), mantenendo una struttura organica interna decentralizzata composta dalle *Direcções Regionais de Cultura*[18].

Rilevante nel contesto attuale risulta il tema della conservazione dell'architettura moderna, considerato tra le sfide più complesse nell'ambito della preservazione del patrimonio costruito, vista la vulnerabilità delle soluzioni formali, materiali e tecnologiche spesso sperimentali o basate su tecniche tradizionali applicate in modo innovativo. Un patrimonio, quello appartenente al XX secolo, che può quindi definirsi a rischio sia per la scarsa esperienza dei tecnici nella conservazione dei materiali industrializzati, come ad esempio il cemento armato a vista, sia poiché non è ancora stato adeguatamente riconosciuto né dalle organizzazioni di tutela né tantomeno dalla generale opinione pubblica[19]. Infatti solo un ristretto numero di edifici è ad oggi tutelato, mentre la maggior parte di essi appaiono minacciati da gravi forme di alterazioni e degrado solitamente generate dall'assenza di opere di conservazione programmata e manutenzione ordinaria, oltre che da trasformazioni incongrue. Tra le più brillanti esperienze in tale ambito si ricordano i progetti eseguiti da Siza negli ultimi anni sulle sue stesse opere, tra cui la Casa de Chá da Boa Nova (2011-2014), la Facoltà di Architettura dell'Università di Porto (2016-2018) e le Piscinas das Marés (2019-2021). Dall'analisi degli interventi emerge chiaramente come la lezione del maestro sia incentrata sulla massima conservazione dell'esistente, attuando localizzate e mirate opere di reintegrazione della materia soltanto ove strettamente necessario. Un principio portato all'estremo nel recente intervento sulle Piscine dove decise di conservare i segni dello scorrere del tempo, le lesioni, le fessurazioni, il degrado, gli interventi pregressi, - anche se incorretti -, in quanto parte integrante della storia materiale del manufatto. A suo avviso "il tempo arricchisce [gli edifici]: tutto si adatta all'uso, alla realtà. C'è una maggiore densità, una maggiore solidità,

Fig. 5. Monastero di Tibães. Vista di un'antica cella, oggi parte del museo. Foto di Eleonora Fantini.



17 Per approfondimenti vedi: A. Mata, M. J. Dias Costa, *O Mosteiro de S. Martinho de Tibães. Dados para o conhecimento da recuperação de um património*, mínia, n.10, III serie, Ediçao de IPPAR, 2002; J. C. Dos Santos (a cura di), *Intervenções no Património Classificado do Norte de Portugal, 2005-2010*, catalogo dell'esposizione, Direcção Regional de Cultura do Norte, Vila Real, 2010.

18 T. C. Ferreira, "Sulla cultura della tutela e del restauro in Portogallo. Nota storica e situazione attuale", …*cit*, p.96.

19 Ibidem.

ma deve essere accompagnata da lavori di manutenzione altrimenti il degrado progredisce e il ruolo del tempo torna ad essere distruttore"[20]. Attuare piani di conservazione preventiva e programmata ed eseguire costanti opere di cura degli edifici appare dunque per Siza uno strumento determinante per la preservazione dell'autenticità del manufatto, quindi per la sua trasmissione alle generazioni future. Lui stesso sostiene infatti che "le opere di riabilitazione del patrimonio dovrebbero essere affiancate da interventi di conservazione programmata altrimenti si 'ripara' e l'opera di nuovo si deteriora"[21].

Le strategie di conservazione preventiva e programmata propongono, oramai da tempo nel contesto europeo, una più sostenibile gestione delle risorse, da attuare mediante il coinvolgimento degli utenti e delle comunità locali nei processi di cura del patrimonio, al fine di limitarne i rischi e i danni irreversibili, ridurne i costi di intervento dal medio al lungo periodo e preservarne l'autenticità materiale. Nonostante il riconoscimento di apporti vantaggiosi, tali pratiche non trovano ancora una piena applicazione in Portogallo, dove la mancanza di una solida cultura della conservazione e gli scarni strumenti legislativi che regolano questo tipo di attività[22], costituiscono le principali cause. Sono dunque rari i casi di implementazione di piani di conservazione programmata in edifici patrimoniali[23]. Tuttavia è possibile individuare alcune recenti esperienze che perseguono tale obiettivo, tra cui la redazione di un progetto di carta del rischio, sviluppato da Margarida Alçada[24], e il Piano di gestione per la conservazione e valorizzazione dei monumenti della Rota do Romanico[25] che propone una metodologia per l'implementazione di piani di conservazione programmata in 58 edifici di origine medioevale (chiese, monasteri, ponti, torri, castelli e altri)[26]. Misure di tutela - come quelle sopra descritte - che divengo, all'interno di un contesto estremamente





Fig. 6. In alto: Piscinas das Marés. Foto di Gioanni Amato.

Fig. 7. In basso: Piscinas das Marés. Lesione consolidata e lasciata a vista. Foto di Teresa Cunha Ferreira.

20 Á. Siza, intervista a cura di Teresa C. Ferreira, in T. C. Ferreira, P. F. Rocha, *Saber manter os edifícios: pensar, desenhar, construir. Manutenção dos Edifícios da Faculdade de Arquitectura e da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto*, Porto, Afrontamento/ CEAU-FAUP/ CEES-FEUP, 2017, p.151.

21 Ivi, p.141.

22 Articolo 9 (Revocato dall'articolo 129, lettera e) della normativa che istituisce il RJUE, decreto legge 555/99 del 16 dicembre e successive modifiche con il decreto legge 177/2001 del 4 giugno): "Gli edifici esistenti devono essere riparati almeno una volta ogni otto anni, al fine di mantenerli in buono stato di funzionamento per un quotidiano utilizzo, in accordo con gli aspetti del presente regolamento", disponibile al sito: http://www.l3garquitectos.pt/uploads/2/3/6/9/2369524/rgeu_-_dln.38382-1951.pdf [consultato il 21/12/18].

23 Oltre ai casi citati vedi anche altri esempi in L. F. Ramos, M. Morais, M. Azenha, M. G. Masciotta, E. Pereira, T. C. Ferreira, P. B. Lourenço, "HeritageCARE: the new project for the preventive conservation of built cultural heritage in the South-West Europe", in K. Van Balen, A. Vandersande (a cura di), *Innovative Built Heritage Models. Reflections on Cultural Heritage Theories and Practices A series by the Raymond Lemaire International Centre for Conservation*, KU Leuven, III, Taylor & Francis, Londra, 2018.

24 M. Alçada, "The Heritage Risk Survey in Portugal", in *Tema*, 2001, 3, pp. 26-28.

25 *Plano de Gestão para a Conservação e Valorização dos Monumentos da Rota do Românico*; elaborazione e coordinamento arch. T. C. Ferreira; collaborazioni arch. M. Ramos, arch. J. Gonçalves, arch. P. Mendes (2014/2015); arch. M. Ferreira, arch. S. Ruivo, arch. M. Silva (2016/2018); consulenze ing. E. Paupério, dr. J. Duarte, ing. F. Ferreira (aof); gestione dr. R. Machado, ing. R. Magalhães, ing. N. Antunes, ing. V. Marinho.

26 Per approfondimenti vedi: T. C. Ferreira, "Rota do Romanico: un processo innovativo nel contesto portoghese", in G. Biscontin, G. Driussi (a cura di), *Governare l'innovazione: processi, strutture, materiali e tecnologie tra passato e futuro*, atti del XXVII convegno internazionale di Scienza e Beni Culturali (Bressanone, 21-24 giugno 2011), Venezia, 2011, pp. 489-500.

eterogeneo come quello della città contemporanea, strumenti necessari per conservare il vasto e fragile patrimonio costruito, bisognoso di attenzioni tempestive.

CAPITOLO 2

Le relazioni costanti con l'Italia. Rivelazioni di interesse e influenze culturali.

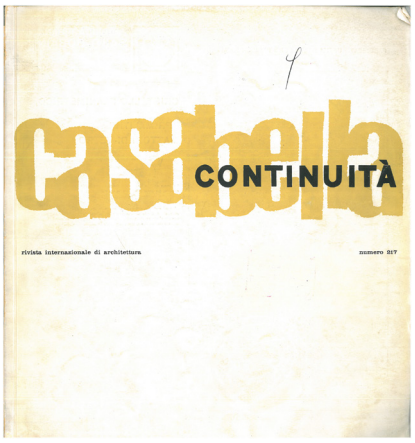
2.1 Riflessi del dibattito italiano del dopoguerra. Dal concetto di 'architettura organica' di Zevi, al tema della 'Continuità' di Rogers, alla *Teoria* di Brandi, alla Carta di Venezia.

Le riflessioni e le tematiche emerse dal dibattito italiano del secondo dopoguerra ebbero una forte eco a livello internazionale a tal punto da divenire dei veri e propri modelli di riferimento sui quali fondare nuovi percorsi di ricerca e linee di sviluppo nel campo della pratica architettonica. I contributi degli studiosi italiani che animarono tale periodo storico, tra cui quelli di Bruno Zevi, di Roberto Pane, di Leonardo Benevolo, di Ernesto Nathan Rogers, pubblicati sulle più famose e audaci[1] riviste internazionali, quali *Architectural Review*, *Metron* e *Casabella-Continuità*[2], così come le teorie di Cesari Brandi, sulle quali fu redatta la Carta di Venezia, trovarono ampia diffusione in Portogallo tra gli anni '50 e '70, contribuendo considerevolmente alla revisione dell'architettura portoghese che fino ad allora era stata fortemente condizionata dalla politica dittatoriale dei Salazar. Sebbene le accese discussioni tra innovatori e conservatori sulle più adeguate modalità di intervento da attuarsi sul tessuto storico danneggiato dal conflitto mondiale detennero un ruolo rilevante all'interno del dibattito, raggiungendo anch'esse l'attenzione di uditori d'oltralpe[3], furono tuttavia le questioni relative alla revisione critica del Movimento Moderno ad interessare maggiormente il gruppo di giovani architetti portoghesi emergenti, sulle cui teorie fu fondata l'attuale disciplina architettonica lusitana. Un interesse prevalentemente rivolto al concetto di 'architettura organica' promosso da Zevi, come alternativa al razionalismo di stampo modernista - da anni in fase di declino -, alla sua revisione storiografica dell'architettura e alle teorie di Rogers sulla 'continuità' in contrapposizione alla bandiera dell'"Avanguardia"[4] sostenuta da alcuni suoi immediati predecessori. Dopotutto l'architettura portoghese necessitava di un cambiamento, di una rinascita, di una liberazione dalle imposizioni dittatoriali di stampo fascista.

L'apertura al panorama internazionale

I primi segnali di apertura al panorama internazionale si ebbero nel 1948, con la realizzazione del I° Congresso Nazionale di Architettura, quale momento di affermazione e conquista della dimensione etica e morale del Movimento Moderno, come espressamente dichiarato nelle sue conclusioni: "l'Architettura si deve esprimere in un linguaggio internazionale, rifiutando le norme del nazionalismo architettonico"[5]. Determinante per l'organizzazione e per l'esito di tale iniziativa fu il ruolo di due associazioni di architetti, le ICAT e le ODAM[6], formatesi

Fig. 1. *Casabella-continuità,* n.217, Novembre - Dicembre 1957.



1 E. N. Rogers, "L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires", in *Casabella-continuità*, n.228, Giugno 1959, pp.2-4.
2 Si ricordano altri titoli di riviste internazionali, più rari in Portogallo, che furono utili alla formazione di uno spirito dell'epoca: *Domus* di Gio Ponti, *Casabella* di Pagano e Persico, *L'Architettura* di Piacentini.
3 Inserire riferimenti casabella e altre pubblicazioni…
4 E. N. Rogers, "L'architettura moderna dopo la generazione dei maestri", parte di un ciclo di conferenze tenute presso diverse università degli USA nel Maggio del 1956, in L. Molinari (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers. Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano, 1997, p.150.
5 A. Tostões (a cura di), *I° Congresso Nacional de Arquitectura. Maio / Junho 1948...cit.*
6 Le ICAT (Iniziative Culturali Arte e Tecnica) si formarono nel 1946 a Lisbona sul pensiero di Keil do Amaral mentre la ODAM (Organizzazione degli Architetti moderni)

rispettivamente a Lisbona e a Porto, intorno alle figure di Keil do Amaral e Viana de Lima. La libertà di stampa ed espressione, raggiunta dopo anni di rigorosi controlli su tutto ciò che veniva pubblicato, di repressione e censura delle ideologie contrastanti con la retorica ufficiale, permise a tali gruppi, uniti da ideali comuni, di introdurre nello scenario nazionale nuove teorie e linee di ricerca utili alla definizione di un nuovo percorso per l'architettura lusitana. La rivista *Arquitectura* rappresentò in quegli anni il principale strumento di divulgazione di ciò che di nuovo si produceva, nonché delle opere dei più rilevanti protagonisti del Movimento Moderno internazionale tra cui Terragni, Marcel Breuer, Mendelsohn, E. N. Rogers, R. Neutra, Gropius, Alvar Aalto, Le Corbusier[7]. Fu quindi sotto la direzione di Keil do Amaral prima e di Nuno Portas poi, figure chiave per la formulazione di un pensiero critico sopra l'architettura moderna in Portogallo, che furono pubblicate per la prima volta teorie e linee di ricerca ispirate ai segnali provenienti dall'Italia.

L'indagine sull'architettura rurale italiana e l'Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa.

In prima istanza le riflessioni proposte da Keil do Amaral e da Fernando Távora in due saggi editi entrambi nel 1947, rispettivamente *"Uma iniciativa Necessaria"*[8] e *"O problema da casa portuguesa"*[9], a sostegno dell'*Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* - condotta tra il 1955 e il 1960 - furono molto probabilmente influenzate dal lavoro di Giuseppe Pagano sull'architettura rurale[10], esposto alla VI Triennale di Milano nel 1936, e dal neo-realismo italiano promosso da Zevi, le cui idee anti-razionaliste apparvero in prima istanza sugli editoriali di *Metron*[11] nel 1945 e meglio approfondite nello stesso anno in *Verso un'architettura organica*[12]. Pagano invita ad ambire ad un'architettura pragmatica, umana, i cui precetti sono da ricercare nell'edilizia del mondo contadino, nelle strutture delle campagne: "La fisionomia civile di un paese non è data dalle opere di eccezione ma da quelle altre tantissime che la critica storica classifica come "architettura minore", cioè arte non aulica, meno vincolata da intenti rappresentativi, maggiormente sottoposta alle limitazioni economiche ed alla modestia di chi non vuole né deve eccedere in vanità"[13]. La verifica di una molteplicità di soluzioni formali, materiali, costruttive, determinate dal clima, dalle risorse del territorio, da specifiche esigenze funzionali è alla base di entrambe le iniziative. "Scopo di questo lavoro" scrisse Pagano " è di trovare la legge eterna che ha creato nell'evoluzione della storia dell'uomo meravigliosi documenti: la casa mediterranea, nella sua assoluta onestà,

Fig. 2. G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Hoepli, Milano, 1936.



fu costituita a Porto l'anno seguente, nel 1947. Entrambe le associazioni si battevano per l'affermazione e la divulgazione dell'architettura moderna in Portogallo, contrastando quindi il cosiddetto *'português suave'*, lo 'stile' imposto dal regime come strumento di imposizione ideologica e fortificazione del proprio potere. Vedi: N. T. Pereira, "Que fazer com estes 50 anos?", in A. Tostões (a cura di), *I° Congresso Nacional de Arquitectura. Maio / Junho 1948. ...cit*, p.45.

7 *Arquitectura*, 2° serie, n.20-27, 1948.

8 F. Keil do Amaral, "Uma iniciativa necessaria", in *Arquitectura*, n.14, 1947.

9 F. Távora, "Il problema della casa portoghese", in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa...cit.*, pp.290-291; Testo originale: F. Távora, "O problema da casa portuguesa", in *Cadernos de Arquitectura*, n.1, 1947.

10 G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Hoepli, Milano, 1936.

11 "Recensioni. Bruno Zevi: Verso un'architettura organica. Einaudi editore, Torino 1945. / E. T.", in *Metron*, Anno 1, Fascicolo 1, 1945, p.59-64.

12 B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino, 1945.

13 G. Pagano, "Città orizzontale", in *Casabella*, n.148, Aprile 1940.

non stilisticamente falsificata, corrisponde in ogni suo particolare ai bisogni della vita agricola, semplice e laboriosa. L'evoluzione della casa rurale deve quindi dimostrare nel modo più espressivo la dipendenza assoluta dell'estetica dalla funzionalità logica. Tale evoluzione segue in ogni sua fase lo sviluppo dell'uomo stesso […] La casa rurale, pur rimanendo opera onesta di architettura, rappresenta il legame vivente fra la terra e l'uomo che la coltiva"[14]. Allo stesso modo Távora sostenne che "nello studio dell'ambiente portoghese" si sarebbero dovuti "osservare i due elementi fondamentali, l'uomo e la terra, nel loro presente e nel loro sviluppo storico, con le reciproche influenze e i condizionamenti nei confronti di quell'architettura che si intende costruire. […] É indispensabile che nella storia delle nostre case antiche e popolari si individuino le condizioni che le crearono e ne permisero lo sviluppo, siano queste le condizioni del territorio o quelle umane, e che si studino i modi secondo i quali i materiali vennero impiegati per soddisfare le necessità del momento. La casa popolare, debitamente studiata, ci fornirà grandi lezioni, poiché quella è la più funzionale e la meno fantasiosa […]"[15]. Sebbene i presupposti di partenza possono considerarsi simili sotto certi aspetti, rivolti in entrambi i casi alla demistificazione della politica di regime a favore della ricerca di una lezione operativa nella tradizione vernacolare, gli esiti furono alquanto differenti. Rispetto allo studio italiano l'*Inquerito* condizionò maggiormente il dibattito sopra l'architettura in Portogallo divenendo un vero e proprio pilastro fondate per la formulazione di nuove teorie e approcci metodologici al progetto. Inoltre una diversa e più approfondita organizzazione del lavoro caratterizzò l'iniziativa portoghese, ampiamente diffusa su tutto il territorio nazionale e arricchita da un'attenta analisi sociale[16]. Un'esperienza che condusse Távora alla formulazione di preziosi criteri guida, della cosiddetta 'Terza via', una metodologia, un'evoluzione moderna della pratica progettuale fondata sull'identità e sulla lezione della tradizione. Non una semplice ripetizione formale o una riproposizione stilistica, ma un approccio capace di cogliere dal vernacolo, dalla cultura popolare nei secoli affinata, una regola, un principio che potesse sapientemente guidare la composizione architettonica nonché soddisfare - come del resto è sempre stato - le esigenze dell'uomo contemporaneo. "Conoscere l'esistenza delle manifestazioni dell'uomo e determinare le possibili costanti che essa presenta è compito della storia. È funzione necessaria e indispensabile che giustifica tutto l'interesse della conoscenza del passato per il contributo che può apportare al presente. […] Gli aspetti formali secondo cui [le opere] si manifestano, sono una conseguenza diretta della varietà di ambienti e delle condizioni di ogni ordine, ma sono proprio i diversi aspetti formali, nella loro diversità, che permettono la deduzione di quella costante che si chiama modernità. […] Non è importante lo stile in cui ciascuno di essi [edifici] fu realizzato quanto invece interessa l'atteggiamento simile che ne ha orientato il concepimento"[17].

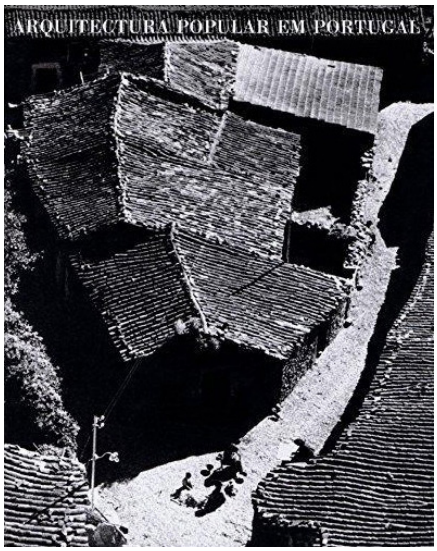


Fig. 3. J. Alfonso, F. Martins, C. Meneses (a cura di), *Arquitecura Popular em Portugal,* 4° edizione, Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, vol.1, Lisbona, 2004.

14 G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, …*cit*., p.23.
15 F. Távora, "Il problema della casa portoghese", …*cit*., p.291.
16 J. Alfonso, F. Martins, C. Meneses (a cura di), *Arquitecura Popular em Portugal,...cit*., 2004.
17 F. Távora, "Architettura e Urbanistica: la lezione delle costanti", in A. Esposito, G.

Appare dunque evidente il riferimento al quadro culturale italiano, sicuramente conosciuto da Távora[18]. La studio delle opere e delle più innovative teorie internazionali sopra l'architettura rappresentava per l'architetto di Porto un'importante occasione di confronto e crescita culturale, come lui stesso ebbe occasione di affermare all'inizio della propria carriera professionale: "Perché non studiare seriamente le opere dei grandi architetti e urbanisti moderni per conoscere in che modo esse sono applicabili al nostro caso […]? E intessendo le nostre relazioni con le correnti straniere [occorre] non dimenticare mai la lezione della nostra storia"[19]. Una posizione critica sicuramente originata e incitata della sua partecipazione ai CIAM, vere e proprie iniziative di livello interazionale volte al confronto e alla divulgazione delle più innovative e moderne teorie e opere architettoniche. Luoghi di relazione, di scambio di opinioni, di inevitabili influenze culturali grazie ai quali conobbe personalmente Le Corbusier, Aldo Van Eyck, De Carlo, Rogers, Pane, Astengo e altri architetti influenti nel dibattito del tempo. Tra le più significative occasioni di confronto diretto con i protagonisti della scena culturale italiana, si ricorda l'VIII CIAM di Hoddesdon del 1951, durante il quale ebbe l'opportunità di relazionarsi con Ernesto Nathan Rogers che proprio in quel periodo, secondo Gregotti, stava affrontando la problematica delle preesistenze ambientali[20]. Altrettanto rilevante fu la sua partecipazione nel 1952 alla scuola estiva del CIAM presso lo IUAV dove poté assistere alle lezioni tenute da Bruno Zevi, Giovani Astengo e Luigi Piccinato, approfondendo e consolidando quanto già appreso dalle proprie letture personali[21]. Esperienze che contribuirono alla formazione e allo sviluppo di un proprio pensiero sopra la pratica architettonica, di una serie di principi



Fig. 4. Fernando Távora a fianco di Le Corbusier all'VIII CIAM di Hoddesdon, 1951.
FIMS/FT/Foto4027F.

Leoni, *Fernando Távora Opera completa...cit.*, p.292; Testo originale: F. Távora, "Arquitectura e Urbanismo", in *Lusíada. Revista Ilustrada de Cultura, Arte, Literatura, História, Crítica*, vol.1, n.2, Novembre 1952, pp.151-155. Ripubblicato in F. Távora, *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo, a Lição das constantes*, Faup, Ottobre 1993.

18 Nella biblioteca personale di Tavora non è presente la pubblicazione di Pagano sull'architettura rurale. Sono tuttavia presenti i seguenti libri e riviste: G. Pagano, *Arte decorativa Italiana*, Quaderni della Triennale, Hoepli, Milano, 1938 (acquisto nel 1944 e firmato dallo stesso Távora nel frontespizio interno, numerose sottolineature nel testo) FT_1577; F. Albini, G. Parlanti, A. Castelli (a cura di), *Giuseppe Pagano Pogatschnig. Architetture e scritti*, Domus Editore, Milano, 1947 (acquistato il 23/11/1949 e firmato dallo stesso Távora nel frontespizio interno. Molte sottolineature. Tra le più rilevanti per la ricerca si denotano quelle relative agli articoli pubblicati da Pagano su *Casabella*: "Alla ricerca dell'italianità" in *Casabella,* n.119, Novembre 1937 e "Potremo salvarci dalle false tradizioni e dalle ossessioni monumentali?", in *Costruzioni-Casabella,* n.157, Gennaio 1941), FT_2124.

19 F. Távora, "Per un'urbanistica portoghese", in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa...cit.*, p. 294; Testo originale pubblicato in Commercio di Porto, il 24 Marzo 1953, il 25 Maggio 1953 e il 13 Dicembre 1955.

20 J. Otero-Pailos, "The role of phenomenology in the formation of the Italian Neo-Avant Garde. Interview with Vittorio Gregotti", in *Thresholds* n. 21, autumn 2000, pp. 40-46.

21 G. Astengo, M. Bianco, *Agricoltura e urbanistica. Analisi e rappresentazione della situazione agricola dal punto di vista urbanistico*, Andrea Viglongo e C. Editori, Torino, 1946 (firmato nel frontespizio interno, molto sottolineato), FT-0482 ; G. Nuti, *Lezioni di tecnica urbanistica: Anno accademico 1945-1946*, Vallerini Editore, Roma, 1945 (acquistato a Bologna il 13/10/1947, annotato nel frontespizio interno), FT-0510; G. Astengo, M. Bianco, N. Renacco, A. Rizzotti, *Il piano regionale Piemontese*, Sandron, Roma, 1947 (acquistato a Roma il 3/10/1947, annotato nel frontespizio interno), FT-0586; P. Bargellini, E. Freyrie, *Nascita e vita dell'architettura moderna*, Arnaud, Firenze, 1947 (acquistato nel 1949, sottolineato un paragrafo relativo all'architettura moderna italiana del 'Gruppo 7'), FT-3125; A. Sartoris, *Introduzione alla Architettura moderna*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1949 (con dedica dell'autore datata al 10/11/49), FT-3231.

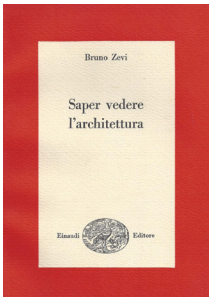
L'influenza del pensiero e delle teorie sull'architettura di Bruno Zevi.

Fig. 5. In alto: B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino, 1945.

Fig. 6. Al centro: B. Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1948.

Fig. 7. In basso: B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi Editori, 1950.







che divennero nel tempo i fondamenti dell'attuale pratica progettuale della cosiddetta 'Scuola di Porto'. Inevitabile ne risulta pertanto l'influenza, seppur minima e opportunamente declinata al contesto in questione. Difatti l'eco del pensiero di Zevi, così come il riflesso delle teorie di Rogers emergono piuttosto chiaramente dalle lettura dei testi di Távora.

Allo stesso modo di Zevi, Távora attribuiva allo studio del passato, della storia e della tradizione un ruolo fondamentale per la costruzione del presente e per una nuova fioritura della cultura architettonica, mostrandosi in accordo con quanto scritto dallo studioso italiano nel 1948 nel suo saggio *Saper vedere l'architettura*: "si correrà ai grandi monumenti del passato per trarre da essi le essenziali lezioni spaziali […] e, alla luce di quel passato e della sua critica, le teorie dell'architettura contemporanea, che già col movimento dell'architettura organica cercano di svincolarsi dalle formule razionalistiche di esperanto strutturale, si arricchiscono di un linguaggio pienamente umano"[22]. Altrettanto condivisa dal maestro di Porto fu l'importanza conferita da Zevi alla dimensione sociale, che a sua volta rispecchiava quanto già Wright affermò nel 1939 durante una conferenza a Londra: "Architettura organica vuol dire, ne più ne meno, società organica. […] È giunta l'ora per l'architettura di riconoscere la propria natura, di comprendere come derivi dalla vita e abbia per scopo la vita quale oggi la viviamo, di essere quindi intensamente umana. […] Interpretare la vita: questo è il compito genuino dell'architettura"[23], "l'architettura organica, […] è infatti una ricerca seria e attenta della realtà"[24]. Aspetti che Távora seppe cogliere ed introdurre nel contesto architettonico portoghese. Un'influenza indubbia, come lui stesso ebbe occasione di affermare in una recente intervista: "[...] in quell'epoca mi interessò molto Zevi dal punto di vista teorico"[25]. Ammirava tanto Zevi[26] quanto Wright e Aalto; un'ammirazione potenziata dalla lettura dei testi del critico italiano: "l'architettura organica con Wright in America, con Aalto, gli svedesi e i giovani italiani, risponde a istanze funzionali più complesse, cioè è funzionale non solo rispetto alla tecnica e all'utilità, ma alla psicologia dell'uomo. Il suo messaggio post-funzionalista è l'umanizzazione dell'architettura"[27]. Le numerose sottolineature e gli appunti annotati all'interno della sua copia personale del libro *Storia dell'architettura moderna*[28] di Zevi, specialmente nel sotto-capitolo dedicato al grande maestro americano, ne sono la dimostrazione, così come i cospicui segni rilevati sempre nella sua copia

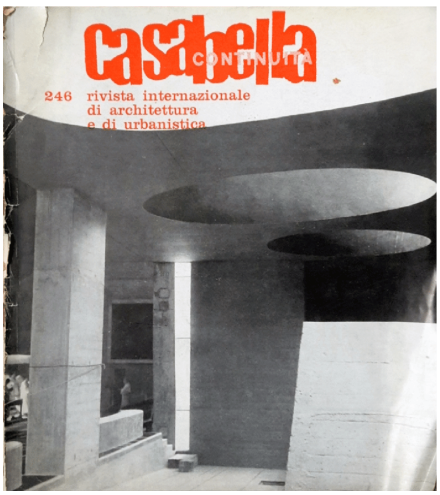
22 B. Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1948, p.159.
23 F. L. Wright, Conferenza a Londra, 1939, citato da Zevi in B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi Editori, Torino, 1975, p.245 e p.309.
24 F. L. Wright, *Architettura organica. Architettura della democrazia*, trad. it. Alfonso Gatto e Giulia Veronesi, Muggiani Tipografo Editore, Milano, 1945.
25 F. Távora, "Nulla dies sine linea. Fragmentos de uma conversación con Fernando Távora", in *Tavora. DPA 14*, Edizioni UPC, Barcellona, 1998, p.9.
26 In occasione della Laurea ad Honorem conferitagli dallo IUAV nel 2003 Távora dichiarò apertamente la sua ammirazione verso Zevi ricordando il suo stupore di fronte alla lezione che il maestro italiano tenne durante la scuola estiva del CIAM nel 1952.
27 B. Zevi, *Saper vedere l'architettura... cit.,* p.104.
28 B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi Editori, 1950. Copia personale di Fernando Távora conservata presso la sua biblioteca privata alla Fundação Marques da Silva, Porto. Codice di riferimento: FT_2098. Nel frontespizio interno il libro risulta firmato dallo stesso Távora mentre il testo presenta numerose sottolineature e note specialmente nel sotto-capitolo dedicato a Wright e al Movimento dell'Arts & Crafts.

del volume *Architettura organica. Architettura della democrazia*[29] di Wright, tra gli altri sullo stesso autore conservati nella sua biblioteca personale presso la Fondazione Marques da Silva a Porto[30]. Spunti teorici interiorizzati, fatti propri, rielaborati, coniugati a quanto già lui stesso ebbe occasione di formulare, al suo pensiero critico espresso nei suoi diari personali[31] e per la prima volta pubblicato nel testo *O problema da casa portuguesa*[32].

Ernesto Nathan Rogers.
Il riflesso del suo pensiero critico.

Altrettanto influenti nel contesto portoghese di quegli anni - come precedentemente constatato - furono le considerazioni di Ernesto Nathan Rogers in merito al rapporto tra realtà e storia, tra modernità e tradizione, tra contesto e progetto. Attraverso la rivista *Casabella-Continuità* Rogers divulgò alcuni punti chiave del proprio pensiero critico sostenendo una 'continuità' architettonica tra il movimento moderno e la tradizione. Non intendeva rinnegare quanto fatto dalla 'generazione dei Maestri'; ne ammirava profondamente il lavoro. Il suo intento consisteva piuttosto nella ricerca di una tradizione nella modernità, di una continuità tra passato e presente, intesa come "coscienza storica […] come dinamico proseguimento e non passiva ricopiatura: non dogma, ma libera ricerca spregiudicata con costanza di metodo"[33]. "Se si ripensa al significato etimologico di tradizione" annotò Rogers, "essa perde ogni valore qualora venga svuotata dell'intensa vitalità che le deriva, dalla sua nozione di moto: prendere e portare oltre, dunque: continuità nel dialettico scambio di rapporti, conto aperto, senza alcuna possibilità di cristallizzazione, di un qualsiasi bilancio consultivo"[34]. Rivolgersi al passato, studiare e conoscere la storia, quindi la tradizione di un popolo, costituiva una atto necessario per la revisione dei principi moderni. Una tematica ampiamente condivisa dagli architetti portoghesi di quegli anni. Le teorie e le opere di maestri quali Távora, Soutinho e Siza - in questa sede analizzati - ne dimostrano chiaramente l'adesione. *Continuare-innovando* rappresentò e rappresenta tutt'ora una massima che regola il progetto contemporaneo in Portogallo, sia questo sul patrimonio piuttosto che *ex-novo*. Inizialmente introdotto da Távora sulla scena architettonica lusitana, tale concetto di continuità appare strettamente interconnesso a quello proposto da Rogers, essendo fondato su una concezione storica evolutiva dell'architettura che vede nello studio del passato lo strumento necessario per la costruzione del futuro al fine "di garantire un dialogo che affermi le somiglianze e la continuità piuttosto che coltivare la differenza e la rottura"[35]. Il progetto

Fig. 8. *Casabella continuità*, n.246, 1960.
Copia personale di Siza.



29 F. L. Wright, *Architettura organica. Architettura della democrazia*, …*cit*.. Copia personale di Fernando Távora conservata presso la Fundação Marques da Silva, Porto. Codice di riferimento: FT_1972. Nel frontespizio è presente la firma dello stesso Távora. Integralmente letto e sottolineato con appunti sulla totalità del testo.
30 Libri personali di Távora conservati presso la sua biblioteca privata alla Fundação Marques da Silva, Porto: F. L. Wright, *Mon autobiographie*, trad. fr. Jules Castier Reliure, Edition d'Histoire et d'arte, Parigi, 1955, FT_2024;
31 F. Távora, *Diário*, Foz, 18 Novembre 1946, Agenda IPL n.10, manoscritto, cit. in M. Mendes, "Ah che ansia umana di essere il fiume o la riva!", in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora*…*cit*., p.356-361.
32 Saggio pubblicato nel settimanale *AL…0* il 10 Novembre 1945. Lo stesso articolo sarà ampliato e rielaborato in F. Távora, "O problema da casa portuguesa", …*cit*., 1947.
33 E. N. Rogers, "Continuità", editoriale in *Casabella-continuità*, n.199, Milano, Dicembre/Gennaio 1953-1954.
34 E. N. Rogers, "La responsabilità verso la tradizione", in *Casabella-continuità*, n.202, Agosto-Settembre 1954.
35 F. Távora, "Memoria descrittiva", in *Pousada de Santa Marinha. Guimarães*, Boletim

di architettura, indipendentemente dal tipo di preesistenza sulla quale è chiamato ad intervenire dovrà pertanto - secondo Távora - riferirsi al passato, evitando mimetismi, senza copiarlo, utilizzandolo al contrario come principio, come regola operativa per un più armonico inserimento nel reale, nella vita, nello spazio architettonico costruito. Dopotutto può considerarsi un atteggiamento che da sempre si è perseguito in architettura nei secoli passati come ebbe occasione di constatare Távora di fronte al cuore della città lagunare: "Piazza San Marco a Venezia, è un esempio tipico di diversità formale e di qualità permanente. Tra il primo e l'ultimo edificio che compongono questo straordinario organismo urbano esistono alcuni secoli di differenza, secoli che significano evoluzione, diversità, varietà. Ciascuno di questi edifici è stato moderno e poiché tutti lo sono stati, la costante della modernità ha regolato l'intero complesso; non interessa lo stile in cui ciascuno di essi fu realizzato – interessa invece l'atteggiamento simile che ne ha orientato il concepimento"[36]. Lo stesso Rogers scrisse in suo articolo pubblicato nel 1955 che "costruire un edificio in un ambiente già caratterizzato dalle opere di altri artisti impone l'obbligo di rispettare queste presenze nel senso di portare la propria energia come nuovo alimento al perpetuarsi della loro vitalità"[37]. Realizzare un'opera contemporanea capace di instaurare un dialogo con la storia, con le preesistenze ambientali, con il luogo rappresentava uno dei principali obiettivi da perseguire tanto per Rogers quanto per Távora. Un obiettivo che - come si avrà modo di constatare nelle analisi svolte per tale progetto di ricerca - sarà assunto come costante nella pratica architettonica portoghese degli ultimi decenni, sposato da architetti come Siza, Soutinho, Souto Moura - tra gli altri - allievi, collaboratori, amici e compagni di vita Távora, il quale senza dubbio ne influenzò gli interessi.

Ulteriori riflessi del pensiero rogersiano sulle teorie formulate da Távora - più tardi rielaborate dai suoi allievi - sembrano riguardare proprio l'intervento sul costruito, su quelle che Rogers definisce 'preesistenze ambientali'[38]. Ad essere condiviso fu quindi lo schieramento a favore di un progetto attivo sull'esistente, capace allo stesso tempo di conservarlo e rinnovarlo dal momento che, come affermò lo studioso italiano, "conservare o costruire sono momenti di un medesimo atto di coscienza, perché l'uno e l'altro sono sottoposti ad un medesimo metodo: conservare non ha senso se non è inteso nel significato di attualizzazione del passato e costruire non ha senso se non è inteso come continuazione del processo storico: si tratta di chiarire in noi il senso della storia[39]. Imprimere il segno della propria epoca sull'antico, rispettandolo, dialogandovi, significava per Rogers essere moderni, nonché il modo migliore per collegarsi con la tradizione ed ottenere pertanto un'opera contemporanea in armonia con

---

da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n. 130, Ministério das Obras Públicas, 1985.

36 F. Távora, "Architettura e Urbanistica: la lezione delle costanti",…*cit.*, p.292.

37 E. N. Rogers, "Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei", in *Casabella-continuità*, n.204, Febbraio-Marzo 1955

38 E. N. Rogers, *Il problema di costruire nelle preesistenze ambientali*, relazione tenuta al Comitato di Studi dell'INU presieduto dal professor Giuseppe Samonà, 23 Marzo 1957.

39 E. N. Rogers, *Verifica culturale dell'azione urbanistica*, intervento al VI Convegno nazionale di Urbanistica a Lucca, 9-11 Novembre 1957.

l'esistente[40]. Una posizione critica sostenuta e ampiamente condivisa da Távora il cui approccio progettuale sul costruito si fonda sull'integrazione tra modernità, luogo e tradizione. Così come Rogers, Távora non intende negare il passato, auspica piuttosto alla ricerca di un dialogo con l'antico che consenta allo stesso tempo di valorizzarne la storia e attualizzarlo secondo le nuove esigenze, cosicché sia garantito il suo utilizzo, quindi la sua conservazione e il proseguimento della propria vita nel tempo, secondo il principio della continuità architettonica. "L'opera del passato" scrisse Távora, "costituendo un valore culturale di spazio, ed essendo per questo irreversibile, non potendo tornare ad essere ciò che già fu o nemmeno continuare a essere ciò che fu, […] non dovrà essere attualizzata mediante l'uso del '*pastiche*', una soluzione che denuncia soltanto l'incapacità di adottare quell'altra che, seppur contemporanea, possa integrarsi con i valori che il passato ci ha lasciato in eredità. […]" nella convinzione che "bisogna difendere, ostinatamente, a tutti i costi, i valori del passato, ma bisogna difenderli con un'attitudine costruttiva, sia riconoscendo le loro necessità, sia accettandone l'aggiornamento"[41]. Un approccio progettuale che considera l'architettura in constante divenire, che rifiuta la mera conservazione dell'esistente, sostenendone al contrario l'aggiornamento, il rinnovo dei valori culturali che gli sono attribuiti.

Il lavoro e la ricerca di Távora - in questa sede indagati e posti a confronto con quanto formulato da alcuni dei più rilevanti studiosi della scena architettonica italiana del dopoguerra - furono senza dubbio affiancati dal pensiero e dalle teorie di altri architetti portoghesi della sua generazione che come lui furono probabilmente influenzati dal dibattito internazionale. Tra gli altri si ricordano i contributi di Francisco Keil do Amaral, di Nuno Teutonio Pereira, di Carlos Duarte, di Rui Mendes Paula, di Viana de Lima, che congiuntamente a quello del maestro della 'Scuola di Porto' - seppur con una eco inferiore - concorsero a porre le basi per una nuova teoria e pratica architettonica in Portogallo. Pratica affinata e rielaborata da una seconda generazione di professionisti - inevitabilmente influenzati dal pensiero del maestro - quali Alcino Soutinho, Álvaro Siza, Nuno Portas, Alexandre Alves Costa, Manuel Mendes, Sergio Fernandez, Gonçalo Byrne e molti altri, nonché ulteriormente rivisitata da una terza generazione a cui si possono associare i nomi di Eduardo Souto de Moura, Francisco Barata, João Carrilho da Graça, Adalberto Dias, José Paulo Dos Santos - tra i più rilevanti. Una nuova maniera di fare architettura che fu quindi ampiamente condivisa dalle varie generazioni di architetti della scena portoghese della seconda metà del XX secolo. Il loro pensiero critico e le loro opere, sebbene presentino una propria specificità, non fecero altro che rafforzarne i principi fondativi, consolidandoli, affinandoli.

L'eco della Carta di Venezia e del pensiero di Cesare Brnadi.

Principi che come si è potuto constatare riguardarono anche il progetto sul patrimonio, introducendo una 'nuova' maniera di intervenire sull'antico che andò definendosi in Portogallo a partire dagli ani '60 con l'apertura al dibattito internazionale e con la partecipazione dei tecnici della DGEMN al Congresso Internazionale degli Architetti e dei Tecnici

40 E. N. Rogers, *Verifica culturale dell'azione urbanistica,...cit.*, p. 293
41 F. Távora, *Da organização do espaço*, …cit., p.58.

sui Monumenti, tenutosi a Venezia nel 1964. Un progressivo mutamento che condusse inoltre ad operare sul patrimonio con maggiore attenzione alla conservazione delle stratificazioni storiche degli edifici e del contesto paesaggistico sul quale di inseriscono[42], contrariamente a quanto verificatosi fino ad allora[43].

Tra le varie iniziative che andavano delineandosi in quegli anni in Portogallo a dare risposta ai nuovi orientamenti proposti dalla Carta di Venezia fu il programma delle *Pousadas*, uno dei progetti più innovativi dell'architettura portoghese del XX secolo, che a partire dagli anni '70 promosse una serie di interventi che assegnarono all'edilizia patrimoniale dismessa un nuovo uso - in tal caso turistico - per garantirne la conservazione, assolvendo così a esigenze di carattere culturale e di natura economico sociale. Pertanto, in accordo con l'art. 5 della 'Carta di Venezia', secondo cui la conservazione dei monumenti è sempre favorita dalla loro utilizzazione in funzioni utili alla società, si assiste ad una serie di progetti che diverranno significativi per la storia del riuso patrimoniale in Portogallo: tra cui il progetto di Fernando Távora per la Pousada de Santa Marinha da Costa (1972-1985) a Guimarães, e la coeva esperienza di Alcino Soutinho per la Pousada de D. Dinis (1972-1982) a Vila Nova de Cerveira[44]. Interventi esemplari nella maniera di interpretare e promuovere la preesistenza. La novità metodologica qui proposta consisteva nella profonda conoscenza e analisi del manufatto architettonico per meglio preservarlo e valorizzarlo, quindi recuperarne l'espressione artistica, nonché nell'uso della storia come strumento progettuale per la realizzazione del nuovo. Un linea d'azione che emerge chiaramente nel progetto eseguito sul Convento da Costa, dove Távora, oltre al recupero dell'edificio esistente, propose un nuovo corpo "disegnato con regole chiare che risultano dell'interpretazione della storia, includendo quella contemporanea"[45], inserendosi dialetticamente in un processo di continuità formale temporalmente esteso[46]. La figura di Távora assunse quindi un ruolo rilevante nel processo di revisione critica in quegli anni avviato, dal momento che affermò una diversa linea d'azione sull'esistente, prossima - sotto certi aspetti - alle prescrizioni internazionali. Fu pertanto solo in seguito alla pubblicazione della Carta che in Portogallo si allargò lo sguardo alle più recenti teorie internazionali sul restauro dei monumenti, rimanendo tuttavia queste ultime circoscritte all'interesse degli specialisti di settore. Se da un lato i precetti del documento veneziano divennero di dominio comune, dall'altro la conoscenza delle teoria di Cesare Brandi, così come quella di Carlo Argan, di Renato Bonelli, e di Roberto Pane, tra gli altri, - dalle quali la 'Carta' ebbe origine - rimase pur sempre di nicchia, sebbene architetti come Siza possiedano nella propria



Fig. 9. Pannello del Portogallo esposto nella "2° Mostra Internazionale del Restauro (Venezia, 1964) relativo al consolidamento della cupola della Chiesa da Serra do Pilar e di una torre del Castello di Santa Maria da Feira.

42 M. J. Baptista Neto, "A propósito da Carta de Veneza (1964-2004)...*cit.*, pp.94-95.
43 Si ricordano gli interventi di reintegrazione stilistica operati dalla DGMEN nella prima metà del XX esimo secolo. Vedi: DGEMN, *15 anos de Obras Públicas: 1932-1947*, Ministério das Obras Publicas, Porto, 1947.
44 E. Fantini, T. C. Ferreira, A. Ugolini, "Riabilitazione e cambio d'uso del patrimonio costruito. Riflessioni sull'esperienza delle Pousadas in Portogallo",...*cit.*, pp.821-830.
45 A. Alves Costa, "Pousada do Convento de Santa Marinha da Costa", in *Portugal Arquitectura do Século XX*, Portugal-Frankfurt, Lisbona, 1997, p.276.
46 B. J. Ferrão, "Tradição e Modernidade na Obra de Fernando Távora", in, L. Trigueiros, *Fernando Távora*,...*cit.*, p.36.

biblioteca personale alcuni scritti in materia[47], come ad esempio la *Teoria del Restauro*[48] di Brandi, *Monumenti, centri storici e ambienti*[49] di Aldo Giuliani, *Tutela e Restauro* di Alfredo D'Andrade, oltre al famoso testo della Choay, *L'allegoria del patrimonio*[50].

Un ambito quello del restauro, delle sue teorie, della sua disciplina e del dibattito che ne consegue, che - come già constatato - si diffuse prevalentemente tra i cosiddetti Conservatori-Restauratori - specialisti nel restauro della materia storica - la cui formazione, potrebbe essere paragonata a quella impartita dalle Scuole italiane di Specializzazione in restauro. A riscuotere maggiore successo in tale ambito disciplinare fu il grande e l'originale contributo di Cesare Brandi. La sua diffusione in Portogallo si verificò a partire dalla decade degli anni '80 quando - in seguito alla caduta del regime e all'apertura delle frontiere nazionali - alcuni architetti, ingegneri, ricercatori, restauratori-conservatori entrarono in contatto con i celebri corsi dell'ICR e dell'ICCROM di Roma fondati e inizialmente diretti da Brandi[51]. La frequentazione di tali insegnamenti, basati sulla teoria brandiana – elaborata e messa a punto proprio all'interno dell'istituto – costituì un importante tassello per la formazione di coloro che attualmente si possono considerare tra i più rilevanti protagonisti portoghesi del mondo della salvaguardia del patrimonio. Esperienze di formazione avanzata che contribuirono pertanto alla revisione della pratica del restauro e della conservazione in Portogallo, nonché alla riforma della didattica ad essa collegata, divenendo pertanto il fondamento dell'attuale prassi operativa di settore.

L'elevato successo riscontrato e l'ampia adesione ricevuta, condussero, nel 2006 - in occasione della commemorazione del centenario della nascita di Brandi - all'organizzazione di un Seminario Internazionale dal titolo "Theory and Practice in Conservation: a tribute to Cesare Brandi"[52] e alla pubblicazione della versione multilingue della *Teoria del Restauro*[53], tradotta in portoghese da Delgado Rodrigues, Nuno Proença, José Aguiar e Cristina

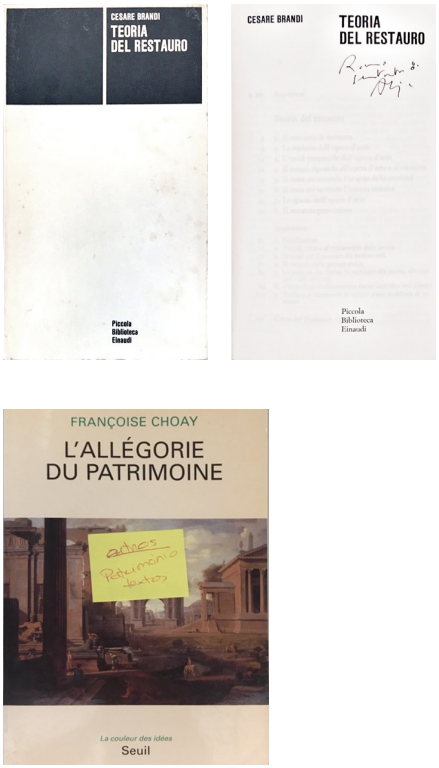


Fig. 10. In alto: C. Brandi, *Teoria del restauro*, Piccola biblioteca Einaudi, 1977. Biblioteca personale Álvaro Siza.

Fig. 11. In basso: F. Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Editions du Seuil, Parigi, 1992. Biblioteca personale Álvaro Siza.

47 I testi sul restauro e sulla conservazione del patrimonio posseduti da Siza, non contengono al loro interno sottolineature o note a margine del testo.

48 Versione posseduta da Siza: C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1977.

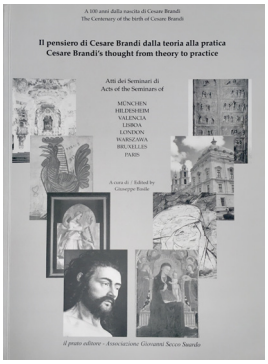
49 Versione posseduta da Siza: A. Giuliani, *Monumenti, centri storici, ambienti. Sviluppo del concetto di restauro, acquisizione del concetto di ambiente, teoria e acquisizione in Italia*, Tamburini editore, Milano, 1966. Frontespizio firmato.

50 Versione posseduta da Siza: F. Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Editions du Seuil, Parigi, 1992.

51 J. Aguiar, "Algumas notas sobre Cesare Brandi e (em) Portugal", in G. Basile (a cura di), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica. Cesare Brandi's thoughtfrom theory to practice*, Atti dei seminari di Munchen, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris, Il prato editore, Padova, 2008, pp. 147-148.

52 G. Basile (a cura di), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica. Cesare Brandi's thoughtfrom theory to practice*,...*cit*..

53 C. Brandi, *Teoria do Restauro*, trad. pt. José Aguiar, José Delgado Rodrigues, Nuno Proença, Cristina Prats, Edições Orion, Lisbona, 2006.



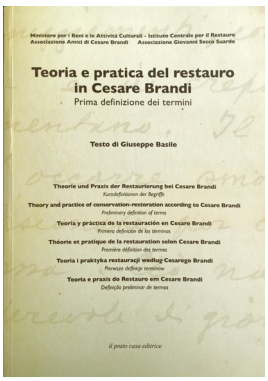


Fig. 12. In alto: G. Basile (a cura di), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica. Cesare Brandi's thoughtfrom theory to practice*, Atti dei seminari di Munchen, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris, Il prato editore, Padova, 2008

Fig. 13. In basso:G. Basile (a cura di), *Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi. Prima definizione dei termini*, Il prato casa editrice, Padova, 2007.

Prats - tra i più brillanti professori dello LNEC[54], dell'NCResturo[55], nonché professionisti di settore. Un'iniziativa il cui obiettivo consisteva nel rendere ancora più agevole la diffusione del pensiero di Brandi in Portogallo e nel mondo più in generale, facilitando la comprensione della sua *Teoria* anche al vasto pubblico dei non addetti ai lavori. "Anche se possiede una sua peculiare metodologia, il restauro non è infatti, in senso stretto, una disciplina, ma il luogo di incontro, di dialogo, talvolta di conflitto e di verifica, tra professionalità e conoscenze storiche, filologiche, critiche, estetiche, tecniche, scientifiche"[56].

Tuttavia, come si è già potuto constatare, il pensiero di Brandi e le più recenti teorie sul restauro e la preservazione del patrimonio, furono e sono tutt'ora un riferimento soltanto per coloro che si occupano strettamente di conservazione del patrimonio, raggiungendo in rari casi l'attenzione degli architetti.

Alla luce di quanto descritto in questa breve analisi è dunque possibile rintracciare nell'architettura portoghese l'influenza della cultura italiana del progetto sul patrimonio e dell'intervento in ambienti storici consolidati.

Una lezione interiorizzata, revisionata e nel tempo superata, grazie alla considerazione del patrimonio come un'entità viva, in lenta e continua trasformazione, in eterno divenire; una linea di principio volta a promuovere il progetto contemporaneo sull'antico, considerando il nuovo come un naturale proseguimento del ciclo di vita dell'oggetto su cui si interviene. Ciò che ne risulta è pertanto un'azione progettuale ponderata, basata su un'attenta lettura del manufatto storico, eseguita senza clamori, senza eccessi ideologici, concepita per *continuare-innovando*.

54 *Laboratório Nacional de Engenharia Civil*, Laboratorio Nazionale di Ingegneria Civile (LNEC) è un istituto pubblico che si occupa di ricerca scientifica e tecnologica in Portogallo nel campo dell'architettura e dell'ingegneria. Le attività svolte riguardano i diversi settori: lavori pubblici, edilizia residenziale, patrimonio storico, urbanistica, ambiente, risorse idriche, rete di trasporto e comunicazione, industria dei materiali, componenti per l'edilizia, tra gli altri. In particolare in merito all'ambito patrimoniale il laboratorio agisce nel tentativo di assicurare la tutela e la riabilitazione del patrimonio naturale ed edificato. Per approfondimenti: http://www.e-rihs.eu/partners/lnec-pt/ [consultato il 14/09/2020].

55 Nova Conservação Restauro (NCRestauro) è un'organizzazione portoghese che svolge attività nel campo della tutela e del restauro del patrimonio storico e culturale, compiendo studi, progetti e interventi di conservazione dei manufatti patrimoniali. Per approfondimenti: https://www.ncrestauro.pt/index.php/it/ [consultato il 14/09/2020].

56 D. Gattengo Mazzonis, "Presentazione", in G. Basile (a cura di), *Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi. Prima definizione dei termini*, Il prato casa editrice, Padova, 2007, p.VII.

2.2 Dalla lettura al viaggio. Conoscenza, scoperta e conquista.

[...] per sapere chi e come siamo, dobbiamo sapere chi e come sono gli altri. In un mondo di comunicazione non è più possibile ignorare gli altri, bensì è indispensabile conoscerli. Da qui il nostro costante desiderio di contatti esterni, oggi facili, prima difficili e talvolta impossibili. Leggere, viaggiare, vedere, conoscere, sapere come, sapere chi, come sono, cosa fanno, o cosa pensano, o cosa dicono, da dove vengono, da dove vanno gli altri. E cosa pensano di noi gli altri. E cosa pensano i nostri di loro stessi[1].

Fernando Távora

Conoscere l'altro per avere piena coscienza di se stessi. Scoprire altre culture per meglio comprendere la propria. Viaggiare per conoscere, viaggiare per scoprire, viaggiare per conquistare, viaggiare per farsi conoscere. Sono tante le ragioni alla base di un viaggio. Diversi gli obiettivi, differenti i risultati. Da sempre il viaggio è considerato una componente fondamentale per la formazione e la professione di un architetto, di un'intellettuale. Primo fra tutti il *Gran Tour*, un viaggio d'educazione solitamente compiuto dall'*elite* nordeuropea nel Sud dell'Europa, in Italia, per toccare con mano i resti della cultura classica e trarvi ispirazione. Una tradizione che si protrasse nel tempo, adeguandosi inevitabilmente ai nuovi ritmi, ai nuovi mezzi di trasporto, alle nuove abitudini di vita, modificandosi nelle destinazioni, nella durata, preservando tuttavia, in alcuni casi, il proprio significato autentico, originario. Dai viaggi di Goethe in Italia, a quelli di Schinkel in Sicilia, al tour di Le Corbusier, a quello di Louis Kahn, per citarne alcuni. Viaggi tra loro differenti nei modi e nei mezzi, simili per obiettivo, conoscere e attingere dall'esperienza di una cultura millenaria.
I viaggi di Távora Soutinho e Siza - in questa sede indagati - rispecchiano quanto affermato fino ad ora. Si tratta di tre modalità differenti di relazionarsi con la cultura e l'architettura italiana. Esperienze originate da diversi obiettivi, necessità, contingenze; esperienze che condussero tuttavia ad un medesimo risultato, più o meno dichiarato, più o meno evidente, determinante quell'inevitabile condizione definita come influenza culturale. Saranno pertanto analizzati di seguito i viaggi intrapresi da Távora[2] alla volta della nostra penisola durante gli anni della propria formazione, vere e proprie relazioni costanti con l'Italia, motivo di ricerca e conquista, il viaggio studio di Soutinho[3], finanziato dalla fondazione Calouste Gulbenkian per condurre una ricerca sulla pratica museografica italiana, e non ultimi i soggiorni di Siza[4] che, seppur mossi da obiettivi professionali, non esulano dall'apporto educativo intrinseco al confronto con altre realtà. Lo studio proposto intende pertanto esaminare l'apporto di tali esperienze

1 F. Távora, *Roteiro* (guida) dell'esposizione "Percurso", Centro culturale di Belem, Lisbona, 1993.
2 Si tratta dei viaggi in Italia eseguiti nei seguenti anni: 1947; 1949; 1956; 1964.
3 Si tratta del viaggio studio svolto in Italia nel 1961.
4 Si tratta dei soggiorni/viaggi in Italia del 1976, del 1977 e delle costanti relazioni avvenute dal 1980 ad oggi.

nel progetto sulla preesistenza. I diari di viaggio, i disegni, gli scritti, i libri acquistati in tali occasioni, nonché la bibliografia già presente sul tema ha costituito il mezzo principale di ricerca. Oltre alla consultazione degli archivi privati, come la Fundação Instituto Marques da Silva o la Fundação de Serralves, dove è stato possibile visionare fotografie, appunti, schizzi, biblioteche personali, quindi libri privati, cimeli in essi conservati o note appuntate a margine dei testi, sono stati condotti dialoghi e interviste a coloro che sono stati coinvolti in tali esperienze, sia direttamente sia indirettamente. Dopotutto il viaggio non era soltanto un momento di apprendimento individuale ma rappresentava anche un'occasione per condividere una passione, in questo caso l'architettura. Da qui i viaggi studio, tra architetti, colleghi, amici, viaggi che divennero nel tempo una 'tradizione', un 'rituale', parte integrante della didattica. 'Viaggi mitici', ricordati con nostalgia da coloro che li hanno vissuti. "Facemmo insieme molti indimenticabili viaggi in Portogallo e in Brasile, ricercando identità e specificità", scrisse di recente Alexandre Alves Costa ricordando i tempi passati con Távora e i compagni della 'Scuola di Porto'. "Visitammo l'Italia. Ricordo Michelangelo e Paolo Uccello, il Gattopardo di Visconti; in Galizia, in Castiglia e León per vedere il pre-romanico; a Parigi, Ville Savoy e Versailles. Andammo in Grecia, principio di tutto. Andammo a Berlino e all'Aia, con Siza, per vedere la sua opera e la caduta del Muro"[5].

5 A. Alves Costa, *Centralidade do Real. onze arquitectos, onze textos, onze projectos improváveis*, edições do departamento de arquitectura da FCTUC, Coimbra, 2019, p.44.



Fig. 1. Da destra Alexandre Alves Costa, Sérgio Hernandez, José Grade, Alcino Soutinho, Fernando Távora e Álvaro Siza sull'Acropoli di Atene durante un viaggio in Grecia nel 1976.

2.2.1. Fernando Távora.
Viaggiare per conoscere. Relazioni costanti con l'Italia negli anni della formazione.

Ciò che credo sia importante nel viaggio [...] è la conoscenza di realtà nuove, non solo di edifici, ma di gente, comportamenti, lingue, clima e pertanto, in fondo, la comprensione dell'edificio.[...] ciò che mi interessa nel viaggio è identificare situazioni e cercare di percepire le relazioni tra le cose: perché le case sono così, perché le persone sono così come conseguenza delle case, perché le città sono così e quali sono le relazioni tra città e case"[1].

Fernando Távora

Távora e il viaggio

"I viaggi mi saranno indispensabili"[2] scrisse Távora nel proprio diario all'inizio della sua carriera professionale. Indispensabile sarà quindi la conoscenza. La conoscenza dell'altro per avere una piena coscienza di se stessi. Da qui la lettura, il viaggio, la visita, l'esperienza più in generale, intesi come mezzi di trasmissione, di formazione, di crescita. Fernando Távora viaggiò molto nell'arco della propria vita. Attribuiva al viaggio un elevato valore educativo, considerandolo un aspetto decisivo nella formazione di un individuo.

Viaggiare era alla base della propria formazione, della propria ricerca, divenne un'abitudine di vita, uno strumento a sostegno del progetto, un aspetto fondamentale per la propria attività didattica. Fin da giovane, da studente, dimostrò un interesse nella scoperta di nuovi paesaggi, territori, nuove architetture, nello studio delle opere del passato, del patrimonio, delle costanti che ne regolano la composizione. Agli iniziali itinerari portoghesi, decisivi per l'acquisizione e il riconoscimento della propria identità culturale, nonché eredità patrimoniale, seguirono alcuni viaggi nella vicina Spagna[3], poi in Europa, quindi in Italia[4], ed infine nel mondo[5] per poi ritornare a visitare la propria terra, alla ricerca delle proprie origini.

Il viaggio in Italia del 1947.

Le prime esperienze europee compiute da Távora negli anni '40 gli permisero di entrare in contatto non solo con altri luoghi, altri paesaggi, altri spazi, con l'architettura classica delle più antiche città spagnole, francesi piuttosto che italiane, svizzere, olandesi o belghe, ma soprattutto

1 F. Távora, "Para a Edifícios", intervista a cura di Manuel Mendes, in M. Mendes (a cura di), *Fernando Távora "minha casa". Uma porta pode ser um romance*, Fundaçao Instituto Arquitecto José Marques da Silva e Faculdade da Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2013, p.10.

2 F. Távora, *Diário*, Foz, 24 Ottobre 1945, Agenda IPL n.8, manoscritto.

3 Tra il 1942 e il 1944 Távora si reca varie volte in Spagna. Tra le principali città ebbe occasione di visitare Madrid, Tomar, Toledo, Siviglia, Mérida, Granada e Santiago de Compostela.

4 Numerosi furono i viaggi in Europa, nello specifico in Italia. Si ricorda il viaggio del 1947, quello del 1949, del 1952, del 1956, del 1964 per non parlare dei soggiorni legati alle partecipazione ai CIAM e ai congressi sopra l'architettura più in generale come quelli del 1951 (Hoddesdon), del 1952 (Venezia, scuola estiva), del 1958 (Otterlo), tra gli altri.

5 Viaggio intorno al mondo del 1960 finanziato dalla Fundação Calouste Gulbenkian. Per approfondimenti: J. Figueira, "Fernando Távora, Alma Meter Viagem na América, 1960. Fernando Távora, Alma Mater Travel in America, 1960", in J. A. Bandeirinha (a cura di), *Fernando Távora. Modernidade permanente*, Casa da Arquitectura, Porto, 2012, pp.38-53; "Estratti dal diario di viaggio", in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora, Opera completa… cit.*, pp.302-313;

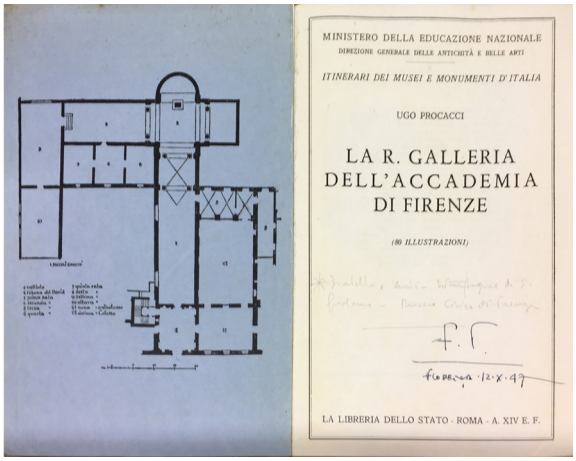
con le opere del 'Moderno' e con quell'innovativa cultura architettonica che difficilmente riusciva a valicare le frontiere portoghesi, altamente controllate dal regime dittatoriale. Gli apporti del dibattito sull'architettura moderna interni al paese non gli erano sufficienti[6]. Sentiva l'esigenza di confrontarsi direttamente con quella realtà che andava definendosi al di fuori delle frontiere portoghesi, un nuovo modo di saper vedere l'architettura, di intendere la storia, il passato e lo spazio urbano. Così, concluso il corso di studi presso l'ESBAP, nonostante le difficoltà emerse da un periodo storico fortemente segnato dal secondo conflitto mondiale, Távora nel 1947 compì il suo primo viaggio in Europa, un viaggio che risultò, sotto certi aspetti, iniziatico, un viaggio a conferma della propria convinzione, manifestata nel saggio *O problema da Casa Portuguesa*, secondo la quale, lo studio dell'architettura straniera, internazionale, rappresentava un requisito fondamentale per l'apprendimento. Si trattò di un itinerario della durata i tre mesi, compiuto in automobile, in compagnia del cucino e di una amico, che prevedeva la visita di alcune delle principali città spagnole, francesi, italiane, svizzere e olandesi[7]. Fu un'esperienza che gli permise di riflettere più approfonditamente sopra alcune questioni e tematiche da lui in parte elaborate. Osservare la città, studiarne la storia, toccare con mano i danni e i problemi sociali provocati dalla guerra, ammirare le prime proposte di ricostruzione, assistere seppur marginalmente al dibattito contemporaneo sul recupero dei centri storici era ciò che più gli interessava. Un interesse che emerge chiaramente dagli scritti di viaggio e dai suoi disegni di studio spesso annotati all'interno delle pagine dei libri che acquistava. "Musei, Cattedrali, Palazzi, sono cose molto belle, ma si ammirano proprio perché sono opere realizzate, definitive, senza grande interesse, senza la vita di queste altre [opere moderne] che nascono da noi e per noi, che dovremo eseguire noi stessi e alle quali saremo così legati che la nostra separazione sarà anche la nostra morte. Ecco perché ora sono molto più preso dall'aspetto delle città e dalla maniera in cui vivono i suoi abitanti, dalle loro difficoltà e dai loro piaceri, dalle loro tristezze e dalle loro allegrie, dai loro problemi e dalle loro soluzioni. Sono più vicino a tutto questo, più preso da tutto questo che da qualsiasi vecchio quadro o qualsiasi grande scala […]"[8].

6 Seppur limitatamente anche in Portogallo si sviluppò un dibattito sopra l'architettura moderna. Nel 1947 venne fondata l'ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos) a cui Távora prese parte nel 1948. Tra gli altri membri, sostenitori del movimento moderno in Portogallo si ricordano Delfim Fernandes Amorim, Viana de Lima, António Lobão Vital, António Matos Veloso, Arménio Taveira Losa, Luís José Oliveira Martins e Mário Bonito. Le tesi sviluppate all'interno di questa associazione furono presentate nel 1948 al I Congresso Nazionale di Architettura. Vedi: A. Tostões (a cura di), *I° Congresso Nacional de Arquitectura. Maio / Junho 1948…cit.*

7 Città visitate. Spagna: Ávila, Madrid, Tárrega, Barcellona, Figueras. Francia: Narbona, Lione, Chambéry, Sisteron, Marsiglia, Cavalaire-sur-Mère, Canne. Italia: Ventimiglia, Genova, Pisa, Grosseto, Roma, Napoli, Siena, Firenze, Bologna, Venezia, Rovereto, Milano. Svizzera: Meiringen, Berna, Yverdon, Altdorf, Zurigo. Olanda: Eindoven, Delft, Rotterdam. Belgio: Bruxelles, Mons, Bastogne. (Ritorno) Francia: Nancy (nel passaggio tra Svizzera e Olanda), Parigi, Angoulême, Lourdes. Spagna: Bilbao. Per approfondimenti vedi: Mendes (a cura di), *Fernando Távora "minha casa". Uma porta pode ser um romance*, esteio 2 "Viagem pela Europa, 1947 (Espanha, França, Itália, Suíça, Holanda,Bélgica)", Fundaçao Instituto Arquitecto José Marques da Silva e Faculdade da Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2013.

8 F. Távora, diario di viaggio, Genova, 30.IX.1947, pubblicato in M. Mendes (a cura di), *Fernando Távora "minha casa". Uma porta pode ser um romance*, esteio 2 ...*cit.*, p.24.





MINISTERO DELLA EDUCAZIONE NAZIONALE
DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

ITINERARI DEI MUSEI E MONUMENTI D'ITALIA

UGO PROCACCI

LA R. GALLERIA DELL'ACCADEMIA DI FIRENZE

(80 ILLUSTRAZIONI)

LA LIBRERIA DELLO STATO - ROMA - A. XIV E. F.

Fig. 1. In alto a sinistra: Fotografia di viaggio. F. Távora (al centro) con suo cugino, l'ing. Bernardo Ferrão (a sinistra) e un amico a Pisa, 1947. FIMS/FT/Foto4045

Fig. 2. In alto a destra: U. Procacci, *La R. Galleria dell'Accademia di Firenze*, La libreria dello stato, Roma, 1936. Frontespizio firmato e datato al 12 Ottobre 1949 (Firenze). Biblioteca personale di Fernando Távora, FT-2174.

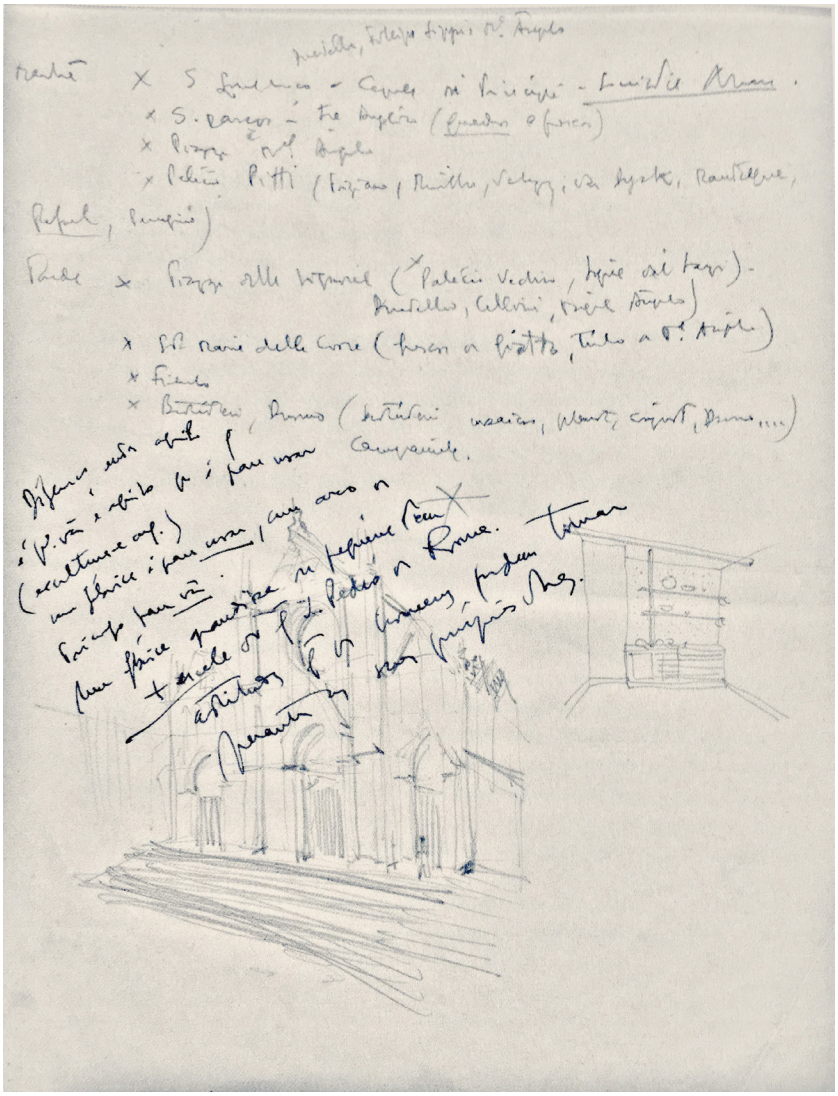
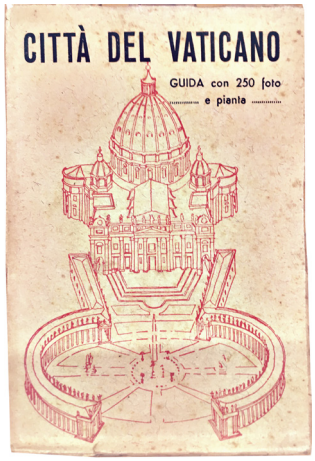


Fig. 3. In basso: Appunti di viaggio e disegno della basilica di Santa Croce a Firenze. FIMS/FT/MM.



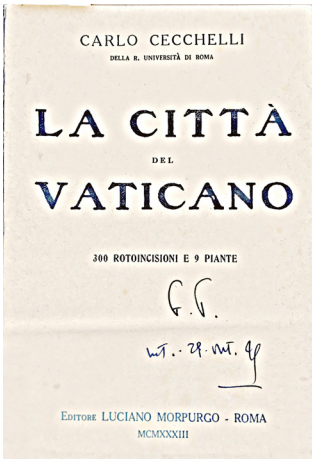




Fig. 4. A sinistra: C. Cecchelli, *La Città del Vaticano*, Editore Luciano Morpurgo, Roma, 1933. Biblioteca personale di Fernando Távora, FT-6201.

Fig. 5. Al centro: C. Cecchelli, *La Città del Vaticano*, Editore Luciano Morpurgo, Roma, 1933, frontespizio. Biblioteca personale di Fernando Távora, FT-6201.

Fig. 6. A destra: Biglietto di ingresso ai Musei Vaticani datato al 24 Novembre 1949, contenuto all'interno del volume C. Cecchelli, *La Città del Vaticano*, Editore Luciano Morpurgo, Roma, 1933. Biblioteca personale di Fernando Távora, FT-6201.

Altrettanto evidente risulta l'importanza attribuita allo studio della città storica, delle relazioni che intercorrono tra i vari edifici appartenenti ad epoche differenti, del rapporto tra un manufatto e il contesto in cui si inserisce. Una ricerca rivolta all'individuazione di quelle regole compositive che garantiscono il raggiungimento di un perfetto equilibrio tra i vari elementi che compongono un determinato spazio, un determinato luogo. Una ricerca, dunque, di quelle costanti comuni a diverse architetture, siano queste nuove o antiche, principi sempre attuali, da declinarsi - ovviamente - al caso in oggetto. Sebbene già negli appunti di viaggio '47 è possibile riscontrarne la volontà - manifestata di fronte alle stratificazioni storiche della città lagunare[9] - , fu durante la permanenza del 1949 nel bel Paese che Távora ne approfondì la riflessione e lo studio.

Il viaggio in Italia del 1949.

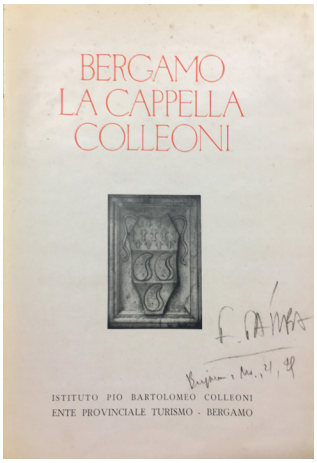
Sbarcato a Palermo verso fine settembre, percorse l'Italia da Sud a Nord soggiornando - questa volta per periodi più lunghi - nelle principali città storiche per studiarne l'architettura. Dalla Sicilia si spostò prima in Campania poi in Lazio, visitando nuovamente Pompei, Napoli e Roma come dimostrano alcuni libri acquistati durante le visite ai principali monumenti classici e rinascimentali[10]. Seguì un soggiorno a Firenze prima di raggiungere il Nord, meta principale del viaggio. A Milano ebbe occasione di incontrare Rogers e Peressutti, visitare alcune delle principali opere del razionalismo, nonché partecipare a mostre e dibattiti sulle sorti dell'architettura italiana, affacciandosi al tema dell'inserimento dell'architettura moderna nel tessuto storico urbano, per poi approfondirlo nei viaggi successivi e nelle partecipazioni ai CIAM. Con base a Milano visitò quindi Torino, Ivrea, Como, Venezia e Bergamo. L'interesse verso lo studio della città storica e delle relazioni che intercorrono tra gli edifici che la compongono emerge chiaramente da un suo schizzo annotato nel libro *Bergamo. La cappella*

9 F. Távora, diario di viaggio, Venezia, 14.X.1947, pubblicato in M. Mendes (a cura di), *Fernando Távora "minha casa". Uma porta pode ser um romance*, esteio 2…*cit.*,p.39.

10 O. Elia, *Pitture murali e mosaici nel museo nazionale di Napoli*, La libreria dello stato, Roma, 1932. Frontespizio firmato da Távora. Acquistato a Pompei il 26/09/1949. Biblioteca personale Fernando Távora, Fundação Marques da Silva, Porto, FT-3869; C. Cecchelli, La Città del Vaticano, Editore Luciano Morpurgo, Roma, 1933. Frontespizio firmato da Távora. Acquistato nel Vaticano il 29/10/1949. Biblioteca personale Fernando Távora, Fundação Marques da Silva, Porto, FT-6201; *Architetti. Brunelleschi*, Electa editrice, Firenze, 1949. Frontespizio firmato da Távora. Acquistato a Roma il 29/10/49. Biblioteca personale Fernando Távora, Fundação Marques da Silva, Porto, FT-1994.

Fig. 7. In alto: *Bergamo. La cappella Colleoni*, Ist. Pio B. Colleoni, Bergamo, 1949, frontespizio firmato e datato al 12 Novembre 1949 (Bergamo). Biblioteca personale di Fernando Távora, FT-4101.

Fig. 8. In basso: disegno della Piazza Vecchia di Bergamo realizzato da Távora in una pagina del volume *Bergamo. La cappella Colleoni*, Ist. Pio B. Colleoni, Bergamo, 1949. Biblioteca personale di Fernando Távora, FT-4101.



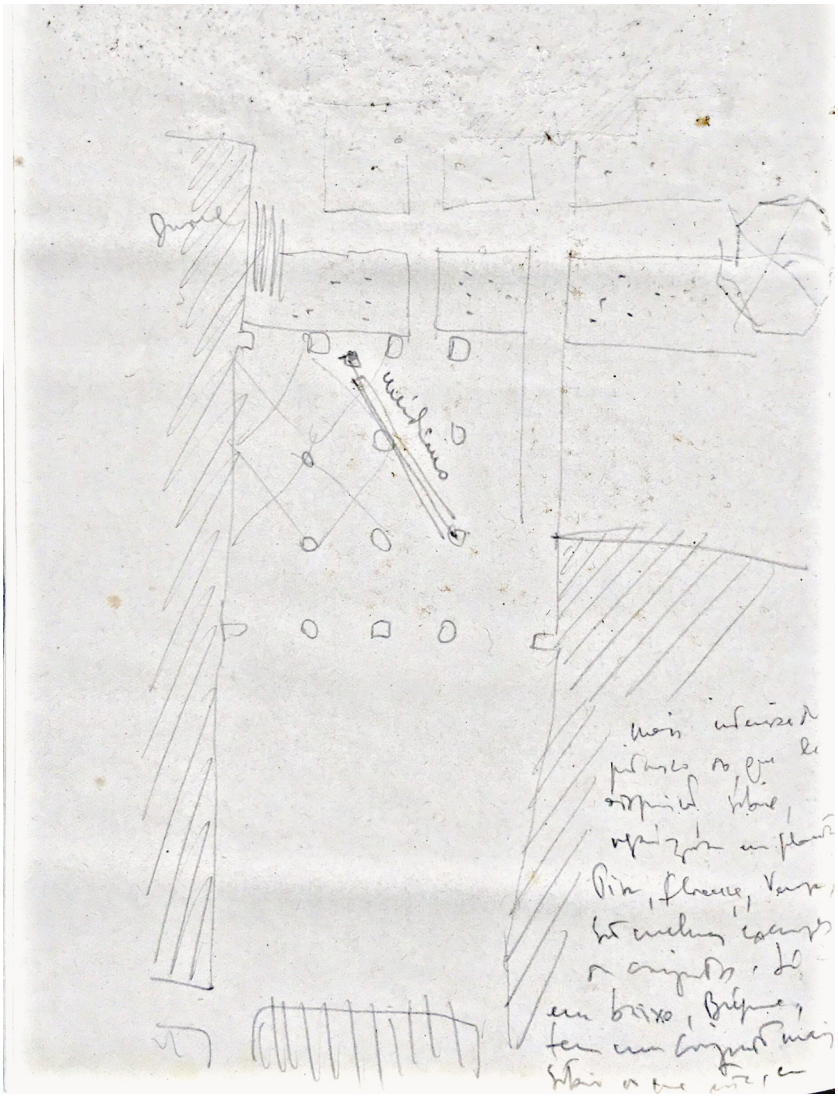






Fig. 9. A sinistra: biglietto di ingresso al Museo Egizio di Torino contenuto all'interno del volume G. Farina, *Il Regio museo di antichità di Torino*, La libreria dello stato, Roma, 1931. Biblioteca personale di Fernando Távora. FIMS, FT_2206.

Fig. 10. A destra: G. Farina, *Il Regio museo di antichità di Torino*, La libreria dello stato, Roma, 1931, frontespizio firmato da Távora e datato al 9 Novembre 1949 (Torino). Biblioteca personale di Fernando Távora. FIMS, FT_2206.

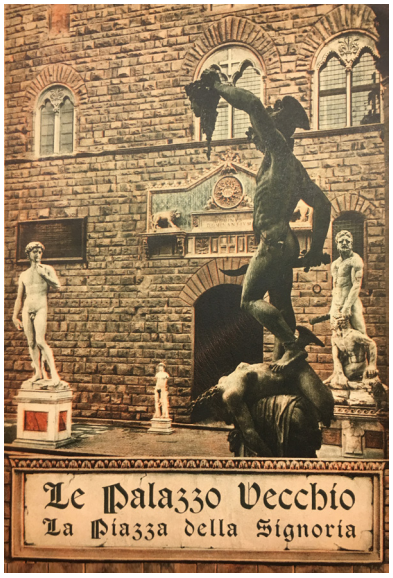
Colleoni[11], nel quale rappresenta la particolare spazialità di Piazza Vecchia situata nel centro storico della città alta. Uno schizzo che suggerisce quella volontà dell'architetto di individuare le costanti dell'architettura passata, le regole sovrastoriche da utilizzare nel presente per le nuove opere, delle certezze operative che secondo lo stesso Távora avrebbero potuto arginare quell'inquietudine progettuale, quell'inadeguatezza professionale che tanto lo affliggeva, come più volte dichiarato nei sui scritti giovanili[12]. "Vorrei esattamente conoscere le manifestazioni artistiche che si trovano nella tradizione europea, attraverso un viaggio che toccherebbe l'Egitto (Cairo), la Grecia (Atene), l'Italia (Roma), e la Francia," confessò in suo diario datato al 1950, "un viaggio che mi permetta di determinare le costanti, gli anelli di collegamento tra le Piramidi, il Partenone, il Pantheon e San Pietro, Versailles e la Torre Eiffel…La determinazione di questo costante classicismo si presenta come indispensabile al mio spirito, tanto caotico quanto bisognoso di certezze"[13]. Il viaggio divenne dunque per Távora uno strumento di ricerca, di indagine, di scoperta. Un mezzo per crescere professionalmente. La sua attenzione non è rivolta allo studio del dettaglio, dello stile, ma al contrario è attratta dagli aspetti compositivi dell'opera, dalle sue proporzioni, dalla gestione dello spazio, interno ed esterno, dalle relazioni visuali e fisiche che instaura con l'intorno. Nel 1952[14], in occasione della scuola estiva del CIAM, tenutasi a Venezia, ebbe modo di riflettere sui rapporti spaziali della città storica, nonché analizzare

11 *Bergamo. La cappella Colleoni*, Ist. Pio B. Colleoni, Bergamo, 1949. Frontespizio firmato da Távora. Acquistato a Bergamo il 21/11/49. Note e disegni all'interno. Biblioteca personale Fernando Távora, Fundação Marques da Silva, Porto, FT-4101.

12 Si vedano ad esempio gli scritti contenuti nel diari di viaggio del 1947. M. Mendes (a cura di), *Fernando Távora "minha casa". Uma porta pode ser um romance*, esteio 2…*cit.*

13 F. Távora, *Diário*, Foz, 6 Febbraio 1950, in Scritta 3, manoscritto. Pubblicato in M. Mendes "Ah, che ansia umana di essere il fiume o la riva!" in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora, Opera completa...cit.*, p.355.

14 Durante questo breve soggiorno oltre a visitare Venezia si reca a Milano dove acquisterà numerosi volumi sull'architettura antica italiana tra cui *Architetti. Borromini*, Electa editrice, Milano-Firenze, 1951. Acquistato a Milano il 13/09/52, FT-1993; G. Veronesi, *Architetti del movimento moderno: Joseph Maria Olbrich*, Il balcone, Milano, 1948. Acquistato a Venezia il 18/09/1952, FT-1985; G. De Carlo, *Architetti del movimento moderno: William Morris*, Il balcone, Milano, 1947. Acquistato a Milano il 19/09/1952, FT-1997.



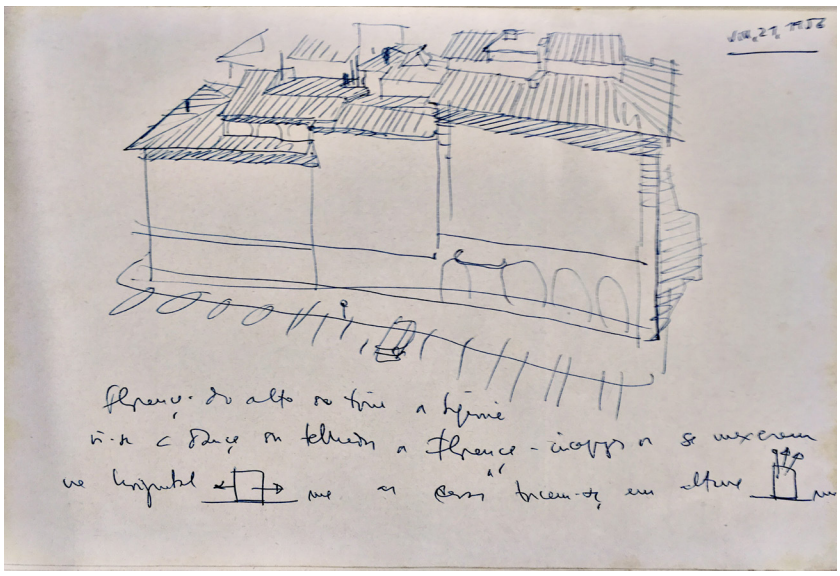


Fig. 11. A sinistra: L. Signorelli, *Le Palazzo Vecchio et la Piazza della Signoria*, Arnaud, Firenze, 1952. Biblioteca personale di Fernando Távora. FIMS, FT_3859.

Fig. 12. A destra: schizzo di Firenze dall'alto realizzato da Távora in una pagina del libro L. Signorelli, *Le Palazzo Vecchio et la Piazza della Signoria*, Arnaud, Firenze, 1952. Biblioteca personale di Fernando Távora. FIMS, FT_3859.

Dal viaggio in Italia del 1956 al viaggio del 1964.

gli aspetti compositivi di alcuni dei principali monumenti e palazzi della laguna. Ne sono di esempio alcuni schizzi e appunti contenuti all'interno di una piccola pubblicazione acquistata in tale occasione sulla Cà d'Oro, della quale annota in pianta il rapporto tra i diversi ambienti, interni ed esterni, e in prospettiva la spazialità risultante[15]. Un approccio analitico che divenne parte del suo modo di studiare la città, di osservarla, di conoscerla, di fare esperienza del mondo, della realtà. Disegnare rappresentava per Távora il mezzo migliore per fissare nella propria mente un'immagine, una considerazione sopra un oggetto o un manufatto, per ricordare, quindi alimentare il proprio bagaglio di conoscenze da cui attingere all'occorrenza. Si ricordano infatti i numerosi disegni di studio redatti in occasione dei suoi viaggi compiuti in Europa e nel mondo nella seconda metà del XX esimo secolo. Dal viaggio in Italia del 1956, di rientro dal CIAM di Dubrovnik, dedicato ancora una volta allo studio dell'architettura antica, al viaggio intorno al mondo del 1960[16], durante il quale ebbe occasione di visitare le opere di Wright che tanto ammirava, di conoscere altre culture - americane e asiatiche - diametralmente differenti da quelle europee, per poi tornare nuovamente in Italia nel 1964, questa volta con la moglie, per una vacanza. Sebbene talvolta siano rappresentati particolari decorativi - probabilmente per la loro unicità e bellezza - a dominare le pagine dei suoi diari di viaggio e i frontespizi dei libri acquistati in tali occasioni sono prevalentemente prospettive, planimetrie, piante e sezioni, sulle quali spesso annotava i moduli compositivi, gli assi geometrici, le percorrenze, il rapporto tra i pieni e i vuoti. All'osservazione diretta dei siti visitati univa spesso la lettura del dato storico, consentita dall'acquisto di guide turistiche, libri e pubblicazioni in merito, accuratamente conservate nella sua biblioteca

15 G. Fogolari, *La galleria Giorgio Franchetti alla Cà d'Oro di Venezia*, La libreria dello stato, Roma, 1950. Acquistato a Venezia il 18/09/1952, FT-2205.

16 Finanziato dalla Fondazione Calouste Gulbenkian in viaggio intorno al mondo del 1960 era finalizzato allo "Studio dei metodi di insegnamento dell'architettura e dell'urbanistica nelle Università ed istituzioni Americane", come da titolo della proposta presentata da Távora.

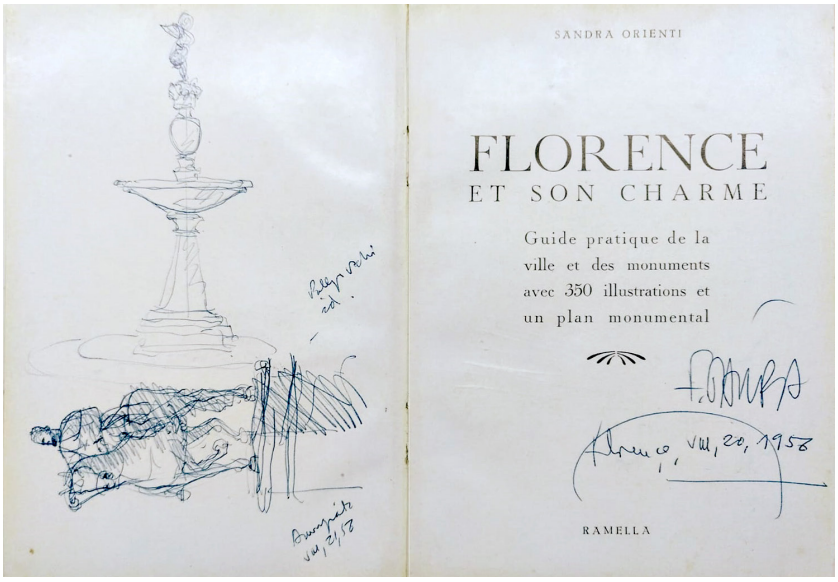


Fig. 13. In alto: disegno di Távora e frontespizio del volume S. Orienti, *Florence et son charme*, Ramella, Firenze,1956, firmato dallo stesso Távora e datato al 20 Agosto 1956 (Firenze). Biblioteca personale di Fernando Távora. FIMS, FT_6289.

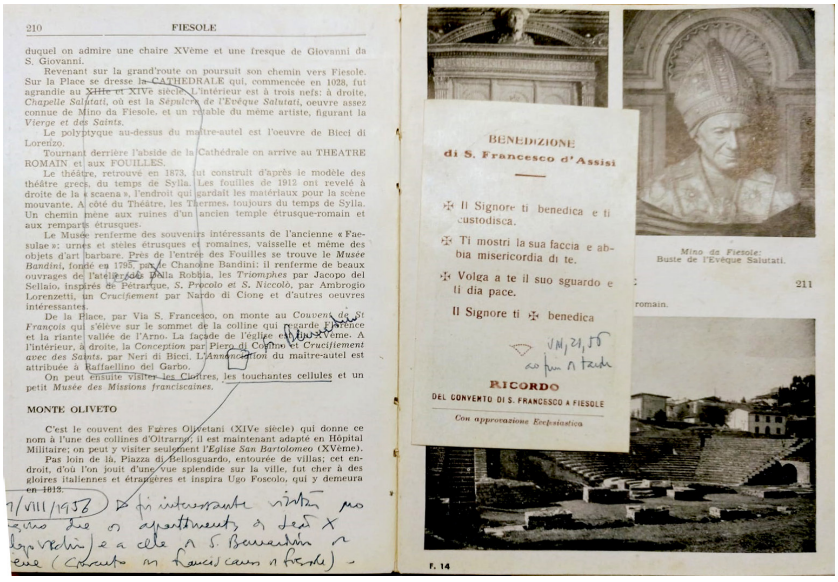


Fig. 14. Al centro: pagina interna al volume S. Orienti, *Florence et son charme*, Ramella, Firenze,1956, inerente Fiesole, con note e Santino datato al 21 Agosto 1956. Biblioteca personale di Fernando Távora. FIMS, FT_6289.

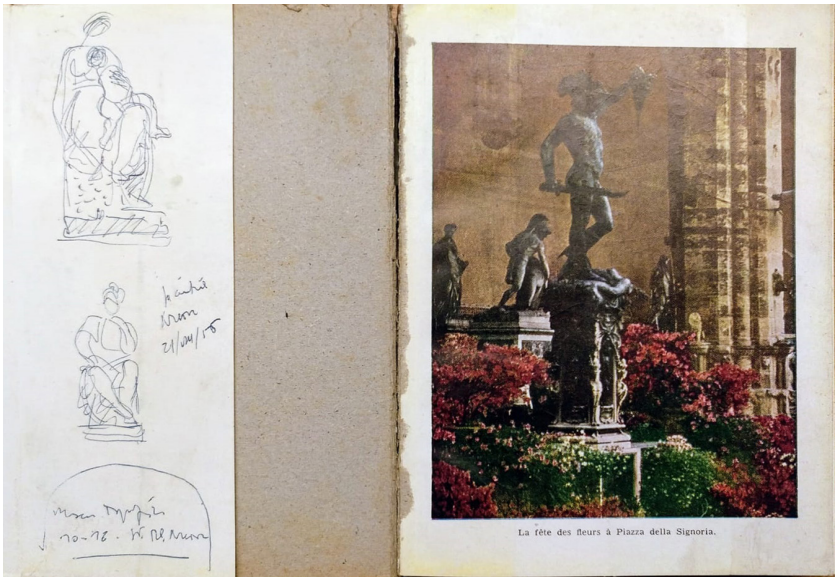


Fig. 15. In basso: pagina interna al volume S. Orienti, *Florence et son charme*, Ramella, Firenze,1956, con disegni di viaggio. Biblioteca personale di Fernando Távora. FIMS, FT_6289.

Fig. 16. In alto a sinistra: frontespizio del volume M. Mazzoni, *S. Gimignano. Notizie storiche, artistiche, letterarie*, Casa editrice Toscana, Siena, 1956, firmato da Távora e datato al 29 Agosto 1956 (S. Gimignano). Biblioteca personale di Fernando Távora. FIMS, FT_6227.

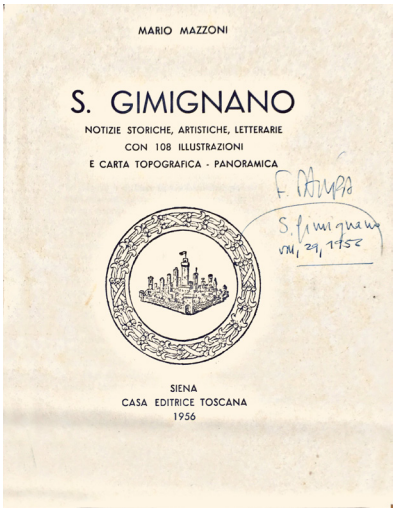
Fig. 17. In alto a destra: disegno della Piazza del Duomo di San Gimignano realizzato da Távora in una pagina del volume M. Mazzoni, *S. Gimignano. Notizie storiche, artistiche, letterarie*, Casa editrice Toscana, Siena, 1956. Biblioteca personale di Fernando Távora. FIMS, FT_6227.

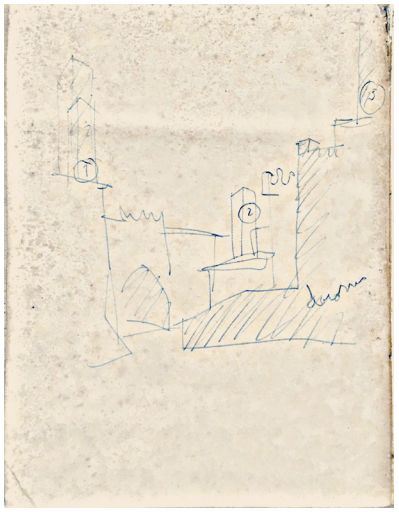
Fig. 18. Al centro a sinistra: G. Mancini, *Villa Adriana e Villa d'Este,* La libreria dello stato, Roma, 1953, frontespizio firmato da Távora e datato al 26 Agosto 1956 (Villa Adriana). Biblioteca personale di Fernando Távora. FIMS, FT_6227

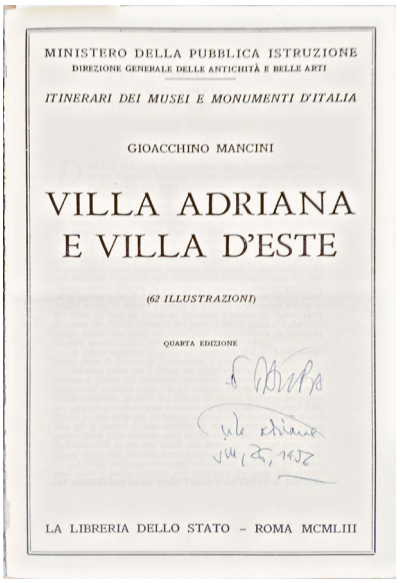
Fig. 19. Al centro a destra: disegni di studio contenuti nella pagine interne del volume G. Mancini, *Villa Adriana e Villa d'Este,* La libreria dello stato, Roma, 1953. Biblioteca personale di Fernando Távora. FIMS, FT_2139.

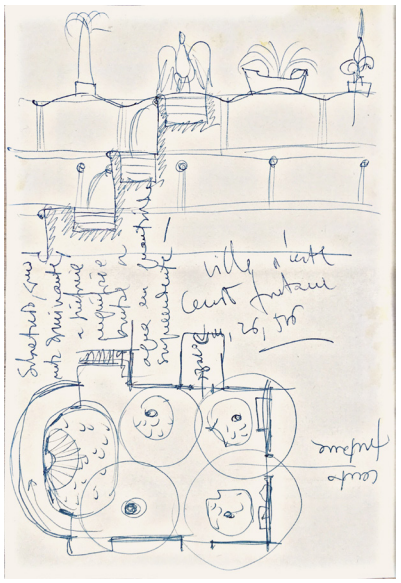
Fig. 20. In basso a sinistra: disegni di studio realizzati da Távora nella pagine interne del volume G. Mancini, *Villa Adriana e Villa d'Este,* La libreria dello stato, Roma, 1953. Biblioteca personale di Fernando Távora. FIMS, FT_2139.

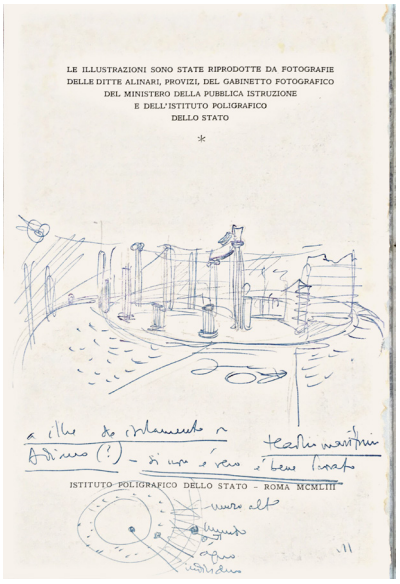
Fig. 21. In basso a destra: disegni di studio contenuti nella pagine interne del volume G. Mancini, *Villa Adriana e Villa d'Este,* La libreria dello stato, Roma, 1953. Biblioteca personale di Fernando Távora. FIMS, FT_2139.

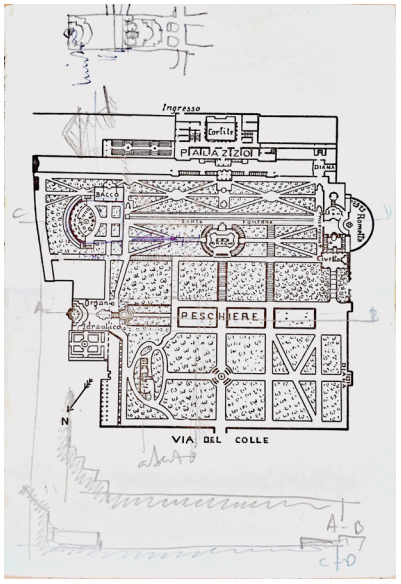


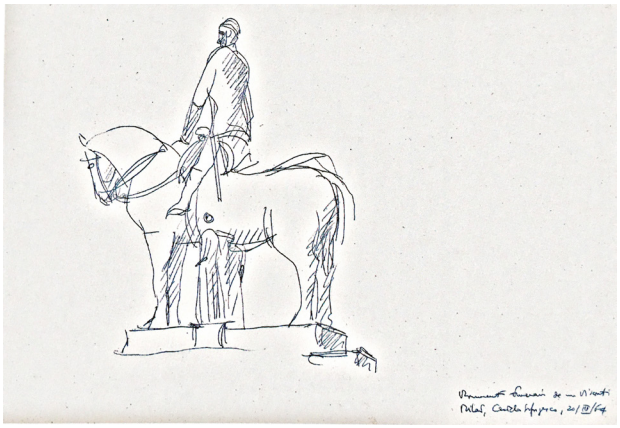


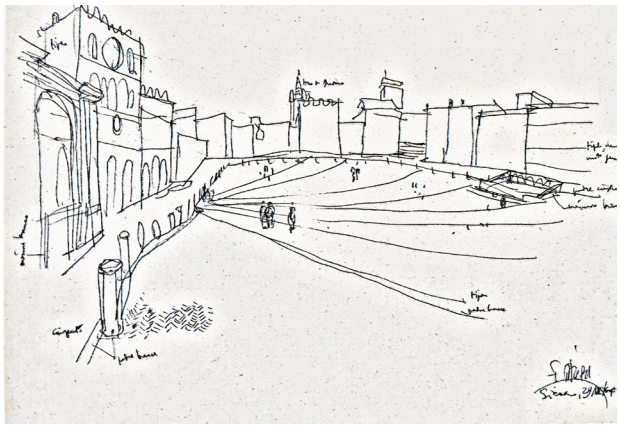


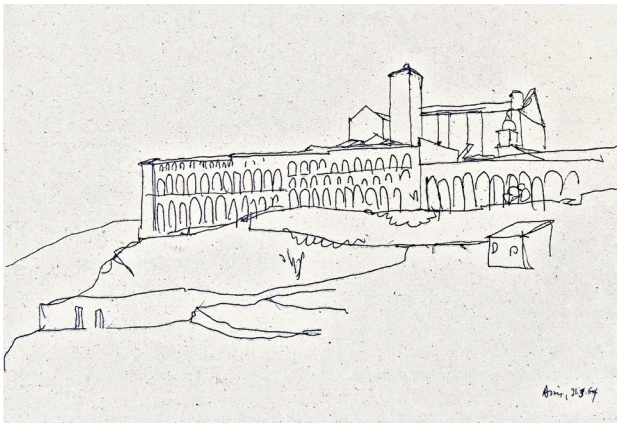


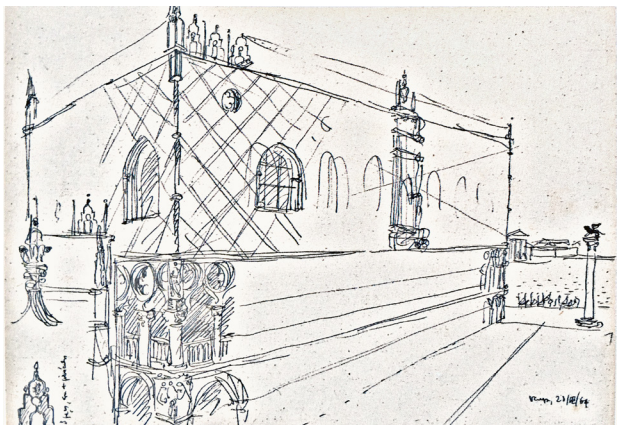












Dall'alto:

Fig. 22. F. Távora, disegno di viaggio.
Castello Sforzesco.
Milano, 20 Marzo1964.

Fig. 23. F. Távora, disegno di viaggio.
Castello Sforzesco.
Milano, 29 Marzo1964.

Fig. 24. F. Távora, disegno di viaggio.
Basilica di San Francesco.
Assisi, 21 Marzo1964.

Fig. 25. F. Távora, disegno di viaggio.
Palazzo Ducale, Venezia,
23 Marzo 1964.

personale[17]. Numerosi furono infatti i disegni redatti durante il viaggio del '56, concentrato nel centro Italia tra la Toscana, l'Umbria e il Lazio, con partenza da Venezia e rientro da Milano[18]. Tra i più significativi si citano gli schizzi e gli appunti contenuti all'interno dei libri *San Domenico et San Francesco d'Arezzo*, *Villa Adriana e Villa d'Este*, *La villa Adriana presso Tivoli*, quelli presenti sulle pagine di *Le Palazzo Vecchio et la Piazza della signoria*, di *Florence et son charme*, la prospettiva nel retrocopertina dell'opuscolo *S. Gimignano. Notizie storiche, artistiche, letterarie*… La conoscenza della storia di un luogo, di un manufatto, il movente generatore del progetto, informazioni spesso reperibili nei testi comperati, aiutavano sicuramente la comprensione dell'opera. L'acquisto dei libri non era tuttavia solo determinato dalle architetture visitate. La sua attenzione era anche rivolta alle pubblicazioni sulle più innovative teorie e pratiche architettoniche, volumi che in Portogallo non circolavano, almeno integralmente. Si segnalano ad esempio *Lezioni di tecnica urbanistica: Anno accademico 1945-46*[19] di Nuti, acquistati durante il viaggio del 1947, *Giuseppe Pagano Pogatschnig. Architetture e scritti*[20] di Franco Albini, Giancarlo Parlanti e Anna Castelli, *Giovanni e Giuseppe: dialoghi d'architettura*[21] di Cesare Cattaneo, *Introduzione alla architettura Moderna*[22], di Alberto Sartoris, questi ultimi comperati in occasione del viaggio del 1949, *L'architettura moderna*[23], di Gillo Dorfles, *Che cos'è l'archeologia*[24] di Massimo Pallottino, rispettivamente acquistati nel 1956 e nel 1964. Nonostante ciò gli apporti teorici più significati derivarono dalle sue partecipazioni ai CIAM, registrate a partire dall'ottavo all'undicesimo: Hoddesdon (Inghilterra, 1951), Aix-en-Provence (Francia, 1953), Dubrovnik (Yugoslavia, 1956), e Otterlo (Olanda, 1959).

I CIAM

I Congressi Internazionali di Architettura Moderna rappresentarono per Távora un'occasione di confronto e dibattito sulle più innovative tematiche architettoniche dell'epoca. Occasioni dove ebbe inoltre l'opportunità di conoscere i più rilevanti e brillanti architetti del tempo, tra cui si ricordano - per maggiore ammirazione e affinità di pensiero - Le Corbusier, Aldo Van Eyck, Ernesto Nathan Rogers, Ignazio Gradella, Franco Albini e gli Smithson. Altri contatti furono ad esempio quelli istituiti con Luis Kahn,



Fig. 26. F. Albini, G. Parlanti, A. Castelli (a cura di), *Giuseppe Pagano Pogatschnig. Architetture e scritti*, Domus Editore, Milano, 1947. Biblioteca personale di Fernando Távora. FIMS, FT_2124.

17 All'interno di questi libri Távora collezionava cartoline, biglietti di ingresso ai musei, scontrini, e altri cimeli raccolti durante il viaggio. Non mancano i disegni, le sottolineature, le note a margine che dimostrano l'interesse dell'architetto verso lo studio delle opere visitate, la sua insaziabile necessità di conoscere. Vedi Biblioteca personale Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva.

18 In particolare visitò Venezia, Firenze, Arezzo, Assisi, Roma, Tivoli poi rientrando Orvieto, Siena e Milano. Per approfondimenti vedi: G. Liverani, *Contesto e Progetto. Influenze italiane sull'architettura di Fernando Távora* [tesi di dottorato] rel. prof. Antonio Esposito, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Bologna, 2017, pp.57-63.

19 G. Nuti, *Lezioni di tecnica urbanistica: Anno accademico 1945-46*, Vallerini Editore, Roma, 1945. Acquistato a Bologna il 13/10/47, FT-0482.

20 F. Albini, G. Parlanti, A. Castelli (a cura di), *Giuseppe Pagano Pogatschnig. Architetture e scritti*, Domus Editore, Milano, 1947. Acquistato a Milano il 23/11/1949, FT-2124.

21 C. Cattaneo, *Giovanni e Giuseppe: dialoghi d'architettura*, Libreria artistica Salto, Milano, 1941. Acquistato a Milnao il 23/11/49, FT-3225.

22 A. Sartoris, *Introduzione alla architettura moderna*, Ulrico Hoepli editore, Milano, 1949. Acquistato a Milano il 10/11/49. Alcune note a margine, sottolineato soprattutto il capitolo "L'architettura trasparente". All'interno è presente una dedica fatto dallo stesso Sartoris quando nel 1981 visitò Porto, FT-3231.

23 G. Dorfles, *L'architettura moderna*, Garzanti, Milano, 1956. Acquistato a Roma il 27/08/1956, FT-3148.

24 M. Pallottino, Che cos'è l'archeologia, Sansoni Editore, Firenze, 1963. Acquistato a Roma il 05/04/1964, FT-7227.

Kenzo Tange e il giovanissimo Vittorio Gregotti. Esperienze e lezioni che contribuirono a consolidare quell'idea già da tempo insita in lui, secondo la quale la componente umana, la storia, la tradizione e il contesto sono tutti aspetti da considerarsi centrali e fondamentali per ottenere un buon progetto di architettura. Un pensiero secondo cui si può essere moderni in altro modo, tenendo in conto le radici, la tradizione costruttiva e la cultura di un popolo. Teorie in parte accennate e presentate nel CIAM di Dubrovnik, dove insieme ai colleghi portoghesi[25] mostrò un progetto per un nuovo quartiere che avrebbe dovuto ospitare una piccola comunità agricola, evidentemente relazionato con quanto emerso dall'*Inquérito á Arquitectura Regional Portuguesa*, e nel XI Congresso di Otterlo, dove presentò individualmente i propri progetti per il Mercato Municipale di Vila da Feira (1953-1959) e per la Casa di Ofir (1957-1958) riscuotendo pareri e critiche piuttosto positive[26]. Un incontro quest'ultimo durante il quale si scatenò un acceso dibattito in relazione ai progetti mostrati dagli architetti italiani: la Torre Velasca di Rogers e le residenze materane di De Carlo, entrambi accusati di storicismo. Il pensiero e le teorie alla base di tali opere, inerenti l'uso della storia come strumento progettuale, l'inserimento del nuovo nel tessuto consolidato – tra gli altri -, già da qualche anno circolavano nelle principali riviste italiane dell'epoca, sugli editoriali di Domus, sulle pagine di Casabella. Teorie condivisibili e condivise, influenti e convincenti per alcuni, evidentemente inammissibili e incomprese per altri[27].

Le esperienze maturate in ambito internazionale, nei viaggi e nella partecipazione ai congressi, contribuirono pertanto alla maturazione in Távora di una propria idea sopra la pratica architettonica, di un proprio pensiero sul fare architettura, stimolandolo e influenzandolo. Un ricerca che lo condurrà alla teorizzazione della cosiddetta 'terza via', ovvero di un approccio progettuale autenticamente moderno, saldamente radicato alle più profonde e autentiche sedimentazioni storiche di un luogo[28].

Dopotutto per meglio comprendere come intervenire sulla propria terra, nel proprio contesto culturale, per meglio conoscerlo, per conoscersi, è fondamentale il confronto con altre realtà, con altri modi di vivere e altri punti di vista. "Contrariamente al senso ideologico ancora dominate nel paese, Távora riconosce che la conoscenza profonda delle nostre circostanze specifiche acquista forza solo nel confronto dialettico con la generico circostanza di un mondo in subbuglio. E sa che non dobbiamo temere questo confronto. Inoltre la cultura scientifica generica e internazionale non può che guadagnare dalla contaminazione con le specificità più localizzate. Questo fu del resto, come è noto, un contribuito essenziale per la rigenerazione del Movimento Moderno e per la cultura architettonica internazionale"[29].

25 Il gruppo di lavoro portoghese era formato da Viana de Lima, João Andersen, Arnaldo Araújo e Octavio Filgueiras. Per approfondimenti vedi: M. Risselada, "Fernando tavora no contexto do Team10" in J. A. Bandeirinha (a cura di), *Fernando Távora. Modernidade permanente…cit.*, pp.156-165.

26 L. Trigueiros, *Fernando Távora,...cit.*, p.58

27 Per approfondimenti vedi: E. Mumford, *The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960*, Cambridge, Massachussetts, 2000.

28 A. Esposito, "Fernando Távora e l'architettura portoghese del dopoguerra", in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa...cit.*, p.15

29 J. A. Bandeirinha (a cura di), *Fernando Távora. Modernidade permanente…cit.*, pp.156-165.



Fig. 1. Schema di itinerario di viaggio, 1961.

2.2.2. Alcino Soutinho.
1961. Sulla museografia per l'architettura. Il viaggio in Italia come occasione di scoperta e conquista.

Ammetto […] che con il viaggio in Italia si aprì una porta che ha prodotto conseguenze, nel corso degli anni successivi, nella mia attività, non solo grazie alle attenzioni rivolte alla produzione architettonica contemporanea, ma anche per lo studio e la frequentazione delle architetture e delle città storiche[1].

Alcino Soutinho

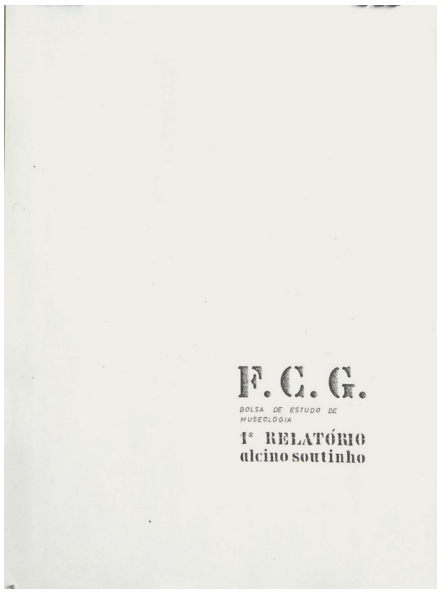


Fig. 2. 1° Relatório, Fundação Calouste Gulbenkian, Bolsa de Estudo de Museologia, Firenze, 2 Aprile 1961.

Alcino Soutinho, architetto portoghese della 'Scuola di Porto'[2], amava l'Italia e la sua immensa produzione architettonica, che divenne, come lui stesso afferma, un'importante 'vena' e fonte di ispirazione per il proprio operato[3].

Il primo contatto diretto con l'Italia, risale al 1960-61 quando, ad alcuni mesi di distanza dal *Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto* (CODA), vinse una borsa di studio finanziata dalla Fondazione Calouste Gulbenkian per condurre una ricerca sulla pratica museografica italiana che tra gli anni 50-60 conquistò un ruolo predominante sulla scena internazionale. L'attenzione al recupero e alla conservazione del patrimonio culturale che caratterizzò il dibattito architettonico di quel periodo condusse all'installazione di allestimenti e collezioni d'arte prevalentemente in edifici dal valore patrimoniale restaurati e alle volte ampliati.

La proposta di ricerca avanzata da Soutinho divenne quindi l'occasione di indagare due aspetti che da tempo lo affascinavano: la museografia e l'architettura italiana. Se da un lato l'interesse per i musei e la progettazione dei rispettivi spazi espositivi maturò prevalentemente in seguito allo svolgimento del progetto per il *Museu de Arte e Tradições Populares*[4] di Porto, redatto per il CODA nel 1957, d'altra parte il fascino che nutriva verso il Bel Paese affondava le sue radici ai primi anni di formazione presso l'ESBAP. Le lezioni di *Teoria Geral da Organização do Espaço*, tenute da Fernando Távora, figura chiave della Scuola, lo introdussero per la prima volta alle questioni relative al dibattito internazionale, di cui l'Italia occupava un ruolo centrale. Gli appassionanti racconti di viaggio del maestro, che solitamente animavano le lezioni, le minuziose descrizioni delle architetture visitate e i preziosi resoconti sui CIAM, a cui ripetutamente partecipò, divennero per gli studenti della scuola le principali fonti di informazione su quanto accadeva fuori dai confini nazionali. A queste, come ricorda

1 Testo tratto da un'intervista raccolta da Paulo Silvestre, in G. MAININI, *Alcino Soutinho*, Officina edizioni, Roma, 2004, p.30.
2 Con il termine 'Scuola di Porto' si vuole "inquadrare in una cornice unitaria, il lavoro di un gruppo di architetti, che negli ultimi due decenni abbiamo imparato a conoscere, marcandone i caratteri omogenei a discapito delle peculiarità dei singoli e quindi delineando un fenomeno culturale compatto". In A. ESPOSITO, "Alcino Soutinho. Architettura, identità e sapere collettivo", in G. MAININI, *Alcino Soutinho,...cit.*, p.13.
3 Testo tratto da un'intervista raccolta da Paulo Silvestre, in G. MAININI, *Alcino Soutinho,... cit.*, p.30.
4 Alcino Soutinho, "Museu de Artes e Tradiçoes Populares do Porto", in *Revista da Faculdare de Arquitectura da Universidade do Porto*, Anno 1, n. 0, 1987, p. 44.

lo stesso Soutinho, si univano una serie di dispense - sempre fornite da Távora - che contenevano testi e pubblicazioni sulle più innovative teorie, ricerche e progetti di architettura[5] che difficilmente circolavano nel Paese a causa dell'opprimente regime dittatoriale dei Salazar. Un'ulteriore fonte informativa furono le riviste francesi. Tra le più importanti si ricorda l'*Architecture d'Aujourd'hui*, dove poté apprezzare per la prima volta le opere di Gardella, dei BBPR, di Quaroni, di Albini, di Scarpa e di altri architetti italiani della stessa generazione[6].

Fu però soltanto a partire dagli anni '60 che l'allora giovane architetto di Porto strinse quel profondo legame con l'Italia che lo accompagnò per il resto della propria vita, arricchendolo tanto sul piano personale quanto su quello professionale. La borsa di studio erogata dalla Gulbenkian gli permise difatti di trascorrere in Italia otto mesi durante i quali ebbe occasione di visitare le più importanti città d'arte e i musei inerenti la ricerca, osservando così, in maniera diretta, l'approccio innovativo all'intervento sul patrimonio e alla museografia. "Percorsi la penisola da Nord a Sud, fino in Sicilia, guardando le opere più strettamente inerenti la ricerca, ma anche compiendo diverse divagazioni per ciò che di volta in volta mi attraeva, concedendomi al desiderio di ogni architetto, di osservare le cose dal vero. Per la prima volta assistetti al dialogo tra l'antico e il nuovo e mi si aprì finalmente la porta che da tempo volevo aprire"[7].

L'esperienza di viaggio si rileverò quindi per Soutinho una fonte insostituibile di conoscenza e arricchimento culturale che gli permise di confrontarsi con temi e questioni architettoniche 'innovative', che in quegli anni in Portogallo non avevano ancora trovato sviluppo e applicazione. Tra questi rivolse particolare attenzione alla dialettica antico-nuovo che regolava l'intervento contemporaneo in contesti storici consolidati, includendo nella propria indagine, oltre ad alcuni musei realizzati *ex-novo*, numerosi progetti di recupero e adattamento di antichi edifici patrimoniali a nuove funzioni, la cui sensibilità e capacità di dialogo con l'antico li elevò ad opere simbolo a livello internazionale[8]. Tra i più rilevanti si ricorda

Fig. 3. Fotografia di viaggio. Castello Estense, Ferrara. FIMS_AS-0001-foto0094.



5 Grazie a queste dispense Soutinho conobbe per la prima volta gli scritti di Zevi, di Rogers e i progetti di Alvar Aalto che divennero presto un suo riferimento progettuale.

6 "Musée du Palais Bianco, Gènes", in l'*Architecture d'Aujourd'hui*, n.48, 1953, pp.18-20; V. Vigano, "Ce fascicule réalisé avec la collaboration de l'architecte V. Vigano : notre correspondant en Italie, constitue la première partie d'une étude d'ensemble sur l'architecture contemporaine en Italie", in l'*Architecture d'Aujourd'hui,* v.22, 1952; L. Figini, G. Pollini, "Origines de l'architecture moderne en Italie", in l'*Architecture d'Aujourd'hui*, v. 22, 1952, pp. 5-9; G. Samonà, "L'urbanisme d'après-guerre en Italie", in l'*Architecture d'Aujourd'hui*, v. 22, 1952, p.10.

7 Testo tratto da un'intervista raccolta da Paulo Silvestre, in G. Mainini, *Alcino Soutinho*,... *cit*.,p.29.

8 Le opere oggetto di studio vennero suddivise in due categorie di cui alla prima afferivano i progetti di recupero e adattamento alla funzione museale di antiche fabbriche dal valore patrimoniale, mentre alla seconda appartenevano i musei di nuova edificazione costruiti "per funzionare esattamente come tali". Al primo gruppo appartengono quindi il Museo del Castello Sforzesco (Milano, 1948-1959), il Museo degli Strumenti Musicali (Milano, 19..-19..), il Museo di Milano (Milano, 19..-19..), il Museo dell'Accademia di Brera (Milano, 19..-19..), il Museo Poldi Pezzoli (Milano, 19..-19..) il Museo della Scienza di Leonardo da Vinci (Milano, 19..-19..) Galleria di Arte Contemporanea (Milano, 19..-19..) la Galleria Sabauda (Torino, 19..-19..) il Museo Egizio (Torino, 19..-19..), il Museo Archeologico (Torino, 19..-19..), il Museo del Cinema (Torino, 19..-19--), l'Accademia Carrara (Bergamo, 19..-19..), il Museo di Palazzo Bianco (Genova, 1949-1951) il Museo Correr (Venezia, 1953), il Museo dell'Accademia (Venezia, 19..-19..), il Museo Leone (Vercelli, 19..-19..). Del secondo fanno invece parte il Nuovo Padiglione di Arte Contemporanea (Milano, 19..-19..), il Museo Civico dell'Arte Moderna (Torino, 19..-19..), il Museo dell'Automobile



Fig. 4. Fotografia di viaggio. Basilica di San Vitale, Ravenna. FIMS_AS-0001-foto0108.

la sistemazione delle *Gallerie di Palazzo Bianco* (1949-1951) e del *Museo del Tesoro di San Lorenzo* (1952-1956) a Genova, ad opera di Franco Albini, del *Restauro e del Riordino del Museo del Castello Sforzesco* (1948-1959) a Milano, dei BBPR e degli interventi al *Museo Correr* (1953) a Venezia e al *Museo di Castelvecchio* (1957-1964) a Verona, entrambi realizzati da Carlo Scarpa. La linea operativa proposta dagli architetti sopracitati, fu inserita dallo stesso Carlo Perogalli a metà degli anni cinquanta nella sua 'storia del restauro', affermando essere la manifestazione di una 'nuova' concezione di restauro architettonico "ove l'antico si è intimamente e armonicamente legato con l'opera dell'architetto moderno raggiungendo una nuova unitaria espressione".

L'attenzione rivolta agli aspetti relativi al restauro e al recupero patrimoniale costituiva soltanto una delle chiavi di lettura dei progetti analizzati. Difatti Soutinho, come specificato nella relazione, identificò varie costanti comuni ai casi studio che utilizzò come strumento d'indagine al fine di ottenere una trattazione uniforme e il più possibile completa. Lui stesso scrisse che "nonostante la diversità di soluzioni, o l'eterogeneità dei materiali esposti, si distinguono varie costanti comuni a quasi tutti i musei, o per lo meno più chiaramente in alcuni"[9]. Si tratta di questioni legate all'illuminazione, all'organizzazione dello spazio, alla definizione di zone e spazi di riposo, alla predisposizione dei percorsi, alla valorizzazione di ciascuno dei pezzi ed infine agli aspetti pedagogici[10]. I taccuini di viaggio e la relazione finale ne sono di conferma. I disegni dei corpi luminosi e gli schemi di illuminazione dei pezzi esposti si fondono alle planimetrie dell'allestimento, corredate da indicazioni dimensionali, dispositive e percettive dello spazio. Non mancano accurate sezioni e assonometrie di dettaglio che oltre a suggerire la forma e l'estetica degli apparati espositivi, ne dichiarano il sistema costruttivo e il materiale utilizzato.

Durante i primi tre mesi di ricerca, dal 27 dicembre 1960 al 26 marzo 1961, Soutinho si dedicò alla visita di alcune delle principali città italiane settentrionali - Milano, Bergamo, Como, Biella, Vercelli, Torino, Genova, Verona, Venezia e Possagno - selezionando in quest'area geografica i venti musei che avrebbero costituito il corpo della prima fase d'indagine. Solo successivamente si diresse al sud, alla volta di Roma, Napoli, Pompei e Palermo, attraversando i centri storici di Ferrara, Ravenna, Bologna, Pisa, Firenze, Lucca, Siena e San Gimignano. Di questo secondo periodo, testimoniato da foto, disegni e dichiarazioni ad interviste, non è tuttavia pervenuta alcuna relazione ufficiale, probabilmente non ritenuta necessaria

(Torino, 19..-19..) e il Museo del Tesoro di San Lorenzo (Genova, 1952-1956). Vedi: A. Soutinho, 1° Relatório, Fondação Calouste Gulbenkian, Bolsa de Estudo de Museologia, Firenze, 2 aprile 1961, pp. 1-2.

9 A. Soutinho, 1° Relatório, …*cit*, p. 2.

10 A) *Luce* – naturale, processi di diffusione e controllo; B) *Organizzazione dello spazio* – per attirare la presenza di persone; C) *Zone o spazi di riposo* – La saturazione che una permanenza più o meno lunga provoca, può essere rallentata con la creazione di ambienti che funzionano come una specie di 'disintossicante'; D) *Organizzazione dei percorsi* – Disposizione dei pezzi in modo da garantire, con la massima chiarezza, una visita disciplinata; E) *Valorizzazione di ciascuno dei pezzi* – Altri processi oltre all'illuminazione; F) *Elasticità* – Possibilità di ampliamento o trasformazione; G) *Conservazione e valorizzazione degli edifici esistenti* – Si può, a volte, costituire anche materia per l'esposizione; H) *Aspetti pedagogici* – Come può un museo essere anche una scuola. Vedi, A. Soutinho, 1° Relatório, …*cit*, p. 3.



Fig. 5. Fotografia di viaggio. Ponte Vecchio, Firenze.
FIMS_AS-0001-foto0019.

dalla Gulbenkian, che avrebbe potuto considerare sufficientemente esaustiva la prima[11]. Pertanto, la ricostruzione cronologica del viaggio si è basata sull'analisi accurata dei taccuini di studio, sui numerosi scatti fotografici e sulla prima relazione di ricerca. Un itinerario che si definisce in questa sede 'plausibile' poiché, non essendo mai stati esplicitamente dichiarati gli spostamenti eseguiti o indicate le date, la cronologia di seguito riportata segue l'ordine di apparizione delle opere disegnate nei suoi quaderni, opportunamente confrontate con un 'verosimile percorso' dettato dalla posizione geografica delle architetture visitate. Soutinho a differenza di Távora non teneva un vero e proprio diario di viaggio su cui annotare le proprie giornate, le impressioni o gli stati d'animo; sui suoi quaderni si ritrovano soltanto disegni e appunti di studio, probabilmente redatti quasi esclusivamente nei momenti in cui si dedicava alla ricerca.
Il viaggio ebbe quindi inizio nel dicembre del 1960 quando, lasciato il Portogallo, Soutinho attraversò in auto la Spagna e la Francia, visitando rispettivamente Barcellona e Marsiglia. Milano fu il primo contatto con l'Italia. In quegli anni, così come ora, proliferava di cultura, di opportunità e d'innovazione. Ai sopralluoghi programmati alternò alcune divagazioni di piacere che inclusero visite alle architetture storiche e a nuovi edifici di fama internazionale, come la Torre Velasca, che concretizzava i principi teorici promossi da Rogers e da altri architetti italiani del dopoguerra, secondo i quali il progetto di architettura dovesse prendere forma dal rapporto tra le 'preesistenze ambientali' e la modernità, intesa come espressione della cultura contemporanea. "Il valore internazionale di questa architettura", afferma infatti Rogers, "è di riassumere culturalmente, e senza ricalcare il linguaggio di nessuno dei suoi edifici, l'atmosfera di Milano. È il risultato di un metodo funzionale che determina la forma desumendola dalle determinazioni dell'ambiente circostante [...] un linguaggio attuale,

11 Informazioni ottenute in seguito alla consultazione degli archivi della Fundação Calouste Gulbenkian e a un dialogo con Helena Barranha, curatrice della mostra *Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo,* che conteneva una sezione riguardante la ricerca svolta in Italia nel 1961.



Fig. 6. Fotografia di viaggio. Castello Sforzesco, Milano. FIMS_AS-0001-foto0085.

inserito come immagine nella continuità della tradizione"[12]. Un edificio, la paradigmatica Torre Velasca, che Soutinho considerò eccessivamente vincolato alla storia sul piano del linguaggio formale[13], apprezzandone tuttavia l'integrazione al tessuto storico della città[14]. L'importanza attribuita alla considerazione dei rapporti urbani divenne per l'allora giovane architetto di Porto uno degli aspetti che maggiormente lo impressionarono dell'architettura italiana[15].

Il grande prestigio che l'Italia godeva in quegli anni sul piano teorico dell'architettura, lo indusse inoltre ad assistere ad alcune lezioni presso il Politecnico di Milano[16] e successivamente alla Sapienza di Roma. "Ne ricordo alcune di Rogers sui fondamenti teorici del progetto, sulla ricerca di un apparato giustificativo delle scelte progettuali; furono per me una vera rivelazione e credo davvero che mi abbiano segnato anche per la mia successiva attività didattica. Rogers mi ricevette con grandissima generosità, era un personaggio davvero gradevole e aperto, oltre che di un'intelligenza straordinaria"[17]. Rimase infatti piacevolmente colpito quando si offrì di accompagnarlo alla visita di quello che sarebbe stato il primo museo visitato per il proprio progetto di ricerca. Si trattava del

12 E. N. Rogers, *Esperienza dell'architettura,...cit.*, p.289.

13 Così come per la Torre Velasca anche per la casa alle Zattere di Gardella fu accusata da Soutinho di un certo mimetismo storico. Preferì quindi le opere con un carattere moderno più spiccato, maggiormente depurate dalle influenze della tradizione. Vedi: Testo tratto da un'intervista raccolta da Paulo Silvestre, in G. Mainini, *Alcino Soutinho,...cit.*, p.29.

14 Intervista di Paulo Silvestre ad Alcino Soutinho.

15 Testo tratto da un'intervista raccolta da Paulo Silvestre, in G. Mainini, *Alcino Soutinho,...cit.*, p.29.

16 In particolare, presso il Politecnico di Milano partecipa ad alcune lezioni del Corso di Urbanismo tra cui: *Pianificazione Territoriale d'oltremare (2 conferenze)* tenute dall'ing. Nattoli dell'Ufficio di Urbanistica della Lombardia; *Urbanizzazione nucleare*, tenuta dall'ing. Clerici; *Il piano regionale Lombrado* "a cui seguì una visita al suo centro di studi, accompagnati da uno degli assistenti che dopo averci mostrato i diagrammi di analisi e le mappe conclusive ci spiegò l'intero sviluppo di questo Piano Regionale Lombardo, sopra il quale ci venne fornita la documentazione". Quest'ultima venne considerata da Soutinho la lezione più produttiva italiana che frequentò poiché trattava della "risoluzione di un problema importantissimo che conosciamo soltanto in maniera superficiale in Portogallo". Vedi: A. Soutinho, 1° Relatório…*cit.*, p.24.

17 "Alla ricerca di genealogie", testo tratto da un'intervista raccolta da Paulo Silvestre, in G. Mainini, *Alcino Soutinho,...cit.*, p.27.

restauro e riordino dei Musei del Castello Sforzesco di Milano, realizzato tra il 1948 e il 1959 dai BBPR, di cui lo stesso Rogers faceva parte. Al progetto di allestimento, precedettero opere di consolidamento strutturale delle murature, di rimozione di alcune superfetazioni e di ricostruzione quasi integrale del primo piano e delle coperture, entrambi danneggiati dai bombardamenti del 1943. "La sistemazione di un museo negli ambienti di un edificio storico comporta la soluzione di molti problemi inerenti ai rapporti tra Monumento e le esigenze di origine espositivo"[18], dichiararono Rogers, Belgiojoso e Peressutti, sostenendo quindi di "aver subito intuito che la nozione museografica degli oggetti contenuti non poteva essere distinta da quella che si poteva trarre dall'esaltazione poetica del vaso ambientale atto a contenerlo"[19].

Soutinho si confrontò quindi con un intervento che ben seppe coordinare finalità museografiche del tutto particolari a problemi di restauro alquanto delicati. "Il castello non soffre esteriormente di alcuna alterazione", scrisse nella relazione presentata alla Gulbenkian, "possiede solo nuovi infissi che, come abbiamo detto, sono molto semplici e pertanto insufficienti a pregiudicare l'unità architettonica dell'edificio. L'interno fu onestamente restaurato di modo che tutto ciò che meritasse maggior interesse venisse rispettato e valorizzato, divenendo parte integrante dello stesso museo"[20]. Da queste brevi considerazioni affiora un interesse sopra le questioni relative all'intervento sul patrimonio, mostrandosi sensibile alla relazione che il 'nuovo' avrebbe inevitabilmente instaurato con l'"antico'. Una sensibilità testimoniata anche da alcuni schizzi e descrizioni di espedienti progettuali adottati per il restauro e adattamento a museo del complesso. "Molto dignitosa", afferma infatti Soutinho, "è la soluzione di passaggio dal piano terreno alla scala che da accesso al primo piano. Per raggiungerlo è quindi necessario attraversare un patio di ingresso, di grande interesse, ma la cui quota è molto inferiore a quella del piano terra, per cui fu progettato un ponte in metallo con pavimento in lastre di pietra tagliata, che risolve il problema funzionale e allo stesso tempo garantisce una magnifica visibilità sopra questo spazio"[21]. L'attenzione era tuttavia rivolta alla valorizzazione dell'immagine e al recupero dell'unità architettonica dell'edificio piuttosto che alla salvaguardia dell'autenticità materiale. Del resto non bisogna stupirsi se in quegli anni la conservazione della materia originaria non fosse tra i principali obiettivi della pratica del restauro. Lo stesso Castello Sforzesco subì numerose demolizioni e sostituzioni della materia antica. Ciò nonostante l'intervento eseguito dai BBPR è tutt'oggi considerato uno dei più importati contributi per la museografia, sia italiana che internazionale, e come scrisse Soutinho "è uno spettacolo dell'arte di esporre"[22].

Il giovane architetto di Porto rimase infatti colpito dalla capacità allestitiva dei BBPR che di fronte ad una tale eterogeneità delle collezioni e degli

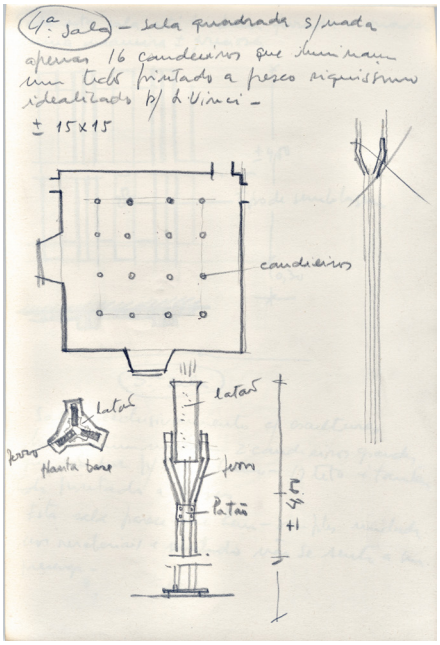


Fig. 7. Taccuino 1. Schizzo della soluzione progettuale adottata per la sala leonardesca. FIMS_AS_VITALIA-01-0012.

18 L. Belgiojoso, E. Peressutti, E. N. Rogers, "Carattere stilistico del Museo del Castello", in Casabella-Continuità, n. 211, 1956, pp. 63-68.
19 Ivi, p.63.
20 A. Soutinho, 1° Relatório, …*cit*, p. 7.
21 Ibidem.
22 Ivi, p. 6.

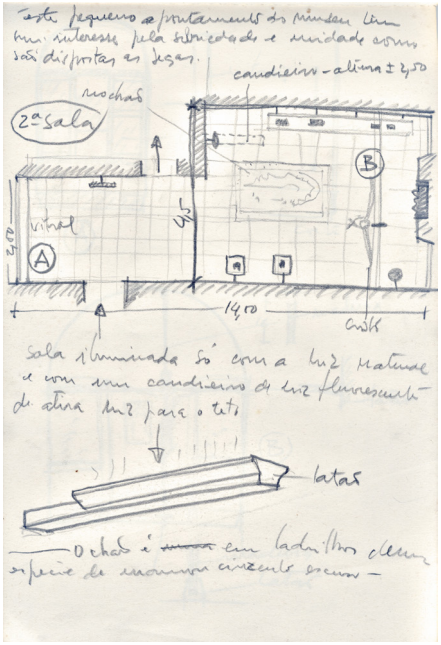


Fig. 8. A sinistra. Taccuino 1. Schizzo Sala 2. Planimetria e assonometria sistema illuminazione. FIMS_AS_VITALIA-01-0006.

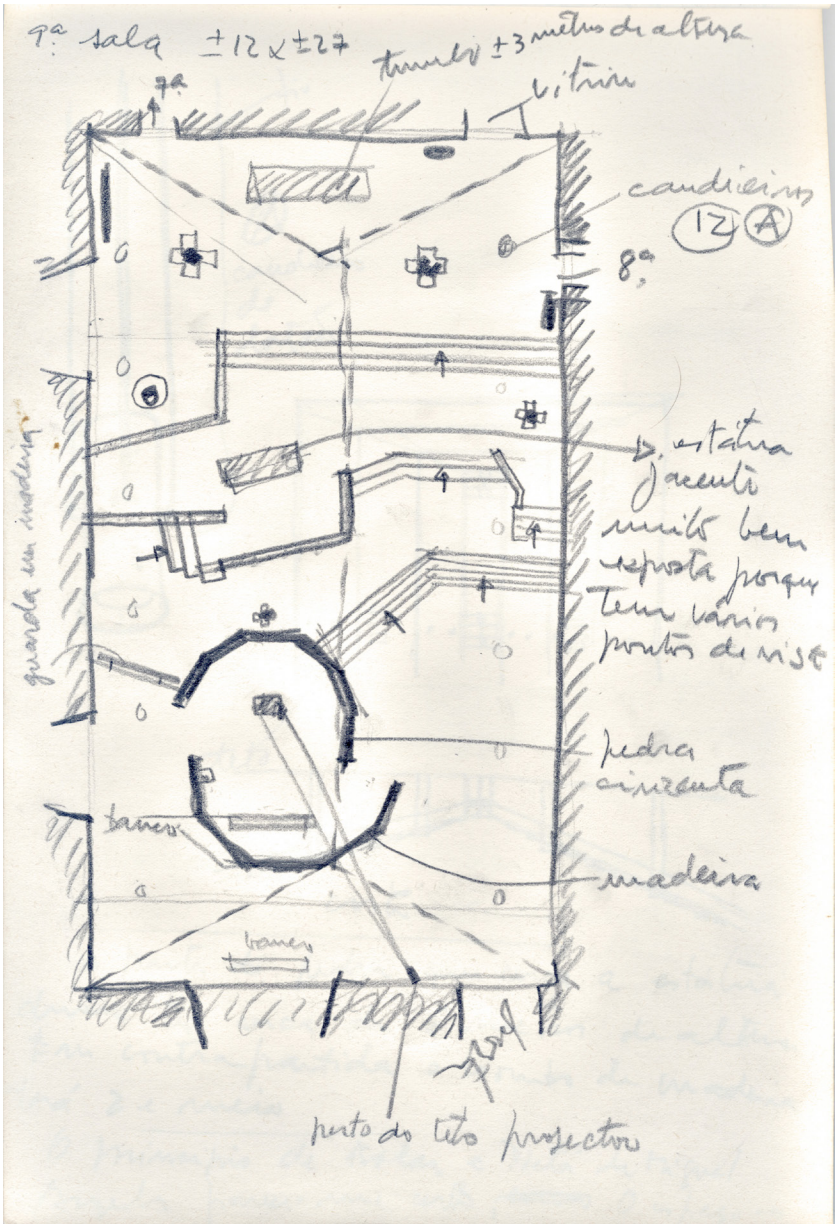


Fig. 9. A destra. Taccuino 1. Schizzo della sala 9. Planimetria dell'allestimento. FIMS_AS_VITALIA-01-0022

spazi museali, seppero predisporre un allestimento coerente e dal carattere unitario, sebbene contraddistinto da svariati sistemi espositivi e molteplici soluzioni di illuminazione. Durante la visita ne appuntò ogni dettaglio, disegnando per ciascuna sala, oltre ad una pianta di disposizione delle opere, schemi di illuminazione, diretta e indiretta, particolari dei corpi luminosi e degli apparati espositivi, indicandone il materiale e la tecnica costruttiva. Tra i vari sistemi di controllo della luce fu attratto dalla soluzione utilizzata per la Sala delle Asse "coperta con volte decorate con divini affreschi, la cui ideazione è attribuita a Leonardo da Vinci e nella quale non si ha nessun pezzo esposto - solo tre panchine e sedici proiettori, sostenuti da aste di ferro inserite nel pavimento, con le lampade ben al di sopra del livello degli occhi dell'osservatore medio. Gli affreschi assumono, grazie a questa soluzione, un valore eccezionale poiché con la stanza immersa nella

semi oscurità e non avendo nessun altro centro di interesse, le persone sono quasi costrette a concentrare li tutta la loro attenzione"[23].
Seppur generalmente apprezzata, la ricerca del dettaglio qui proposta, fu definita da Soutinho quasi eccessiva affermando che il "disegno delle basi, delle teche, dei piedistalli, delle tavolette o di altri elementi di supporto è tanto vario e ricco di immaginazione che, per certi versi per quanto ci riguarda, pregiudica un poco i rispettivi pezzi che espongono – quasi che siano sculture sopra altre sculture, solo di materiali e epoche differenti". Nonostante tutto non manca di riconoscere che sia un "magnifico esempio di come si possano valorizzare gli oggetti"[24] e gli ambienti di un edificio antico destinato ad una nuova funzione.
Durante il soggiorno milanese visitò altri musei e gallerie espositive i cui allestimenti rivelarono aspetti altrettanto formativi, contribuendo alla definizione della ricerca sulla pratica museografica in Italia. Furono quindi eseguiti sopralluoghi al Museo di Milano, al Museo dell'Accademia di Brera, al Museo Poldi-Pezzoli e al Museo degli Strumenti Musicali a Palazzo Morando dove denota oltre al semplice restauro del complesso, un interessante sistema espositivo composto da soli due elementi che opportunamente regolati permettevano l'allestimento di pezzi dalle diverse forme e dimensioni. "Questa soluzione che apparentemente non è altro che un dettaglio, ci pare in sé sufficiente per classificare lo studio di questo museo come molto utile"[25].
Altrettanto meritevoli furono le visite al Museo della Scienza Leonardo da Vinci, contraddistinto per i sorprendenti aspetti pedagogici, e al Padiglione di Arte Contemporanea di Milano, progettato da Ignazio Gardella. Quest'ultimo inserito tra i "musei progettati e costruiti esclusivamente per funzionare come tali"[26] sorge sulle antiche tracce delle scuderie di Villa Reale rispettandone l'impianto architettonico e relazionandovisi sensibilmente[27]. L'intervento di Gardella tuttavia non si limitò alla sola progettazione di un padiglione nell'area delle ex-scuderie ma comprese opere di restauro e adattamento del piano attico della villa Reale a spazio espositivo[28]. Alla descrizione minuziosa del sistema di illuminazione e degli apparati espositivi si sommarono considerazioni sulla dinamicità dello spazio che "al contrario dalla classica e rigida successione di sale indipendenti, unite da porte" è qui possibile ammirare "una compartimentazione fluida di spazi continui definiti da soffitti, tramezzi e pavimenti a varie quote, da cui ottenere una prospettiva nuova sul padiglione"[29]. Altrettanto innovativa, continuò Soutinho, "è la grande vetrata situata al piano terra aperta sopra il

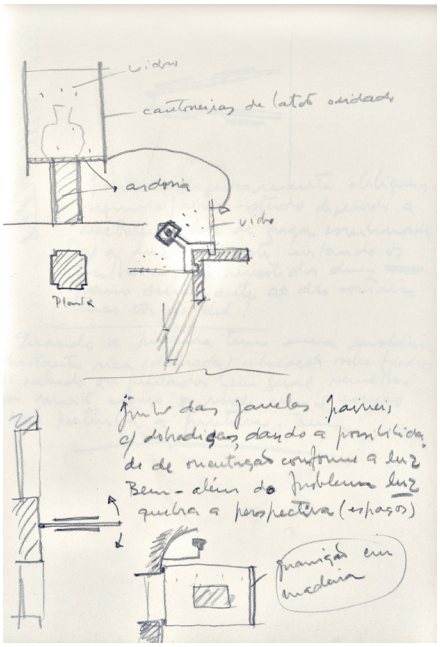


Fig. 10. Taccuino 1. Schizzo dei sistemi di allestimento adottati per le sale negli ambienti recuperati del complesso del PAC. FIMS_AS_VITALIA-01-0057.

23 A. Soutinho, 1° Relatório…*cit.*, p.11.
24 Ivi, p.5.
25 Ivi, p.8.
26 Ivi, p.1.
27 In particolare ne mantiene l'assetto planimetrico trapezoidale e gli antichi fronti sopraggiunti. L'unica facciata ad essere progettata, con straordinaria modernità fu quella verso il parco esterno.
28 Gardella intervenne sulla materia antica, demolendo tramezzi interni ed una scala di servizio al posto della quale ve ne inserì una di nuova fattura dal linguaggio moderno nel rispetto del carattere storico del fabbricato. Allo stesso modo progettò l'allestimento ed eseguì opere di recupero degli ambienti tra cui si ricorda la conservazione e il ripristino delle volte. Vedi: I. Gardella, "Per una collezione d'arte a Milano" in *Domus*, n. 353, 1959, pp.23-28.
29 A. Soutinho, 1° Relatório…*cit.*, p.14.



Fig. 11. A sinistra. Taccuino 1. Schizzo dei rapporti visuali del PAC e dettaglio corpo illuminante. FIMS_AS_VITALIA-01-0049.

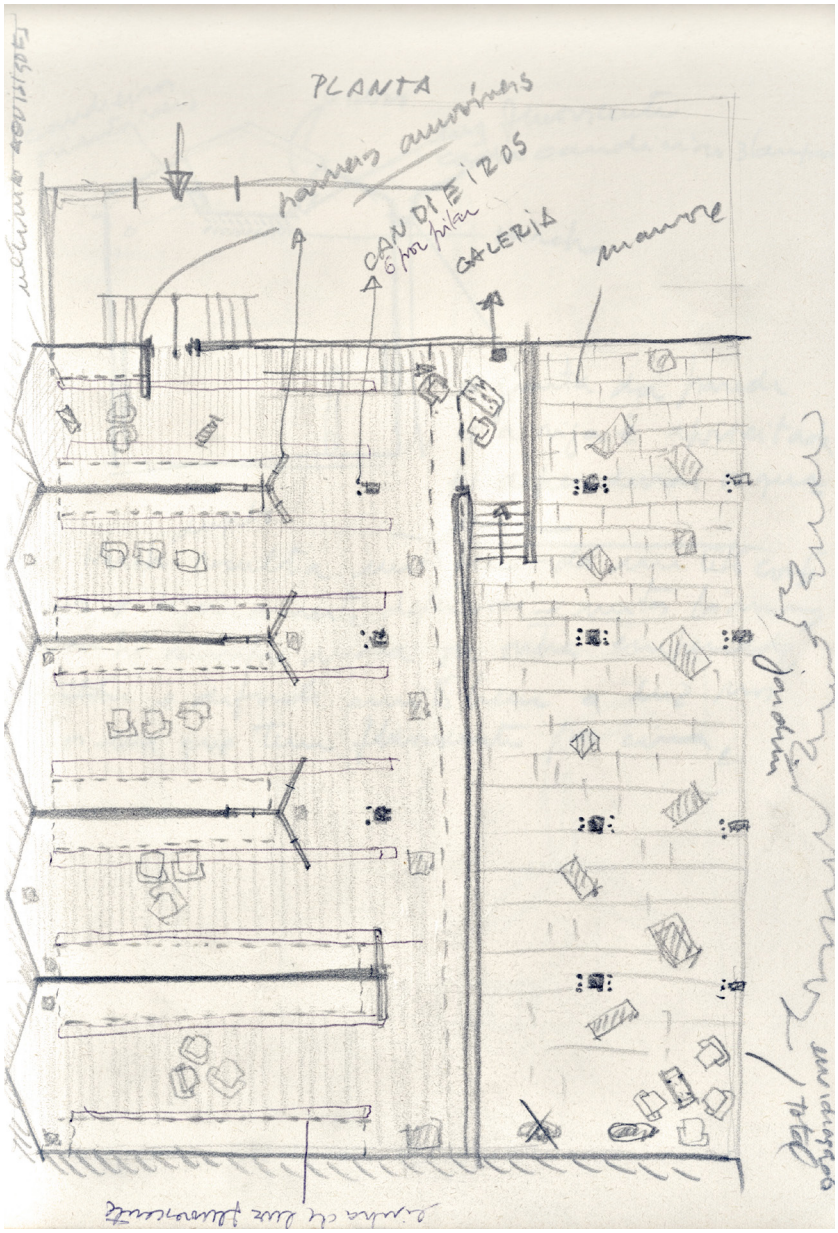


Fig. 12. A destra. Taccuino 1. Schizzo della pianta dell'allestimento del PAC. Nuovo padiglione. FIMS_AS_VITALIA-01-0050.

Giardino Botanico e che, eliminando la sensazione di chiusura, tante volte percepita nei musei tradizionali, genera un dialogo interno-esterno allo stesso tempo riposante e capace di preparare psicologicamente l'individuo ad una migliore assimilazione di ciò che sta osservando"[30].

Del territorio lombardo, oltre al capoluogo, visitò Como e Bergamo come testimoniano due planimetrie delle rispettive piazze principali, di cui annotò le proporzioni, le dimensioni degli edifici che vi si affacciano e il sistema di connessioni che regola l'impianto. Soutinho attribuiva infatti grande valore alla studio della città sostenendo che un architetto potesse meglio controllare la progettazione di un nuovo spazio urbano tramite un processo di comparazione e analogia con quanto già esistente[31]. Lo studio

30 A. Soutinho, 1° Relatório…*cit.*, p.15.

31 Testo tratto da un'intervista raccolta da Paulo Silvestre, in G. Mainini, *Alcino Soutinho,...cit.*

condotto, come lui stesso afferma, era generalmente intento a decifrare "il registro compositivo e le regole precise e chiare che ordinano certe architetture e il loro modo di rapportarsi con lo spazio urbano". Regole, continua l'architetto, che "mi sostengono ancora oggi nella progettazione, e ritengo che emergano nei principi generali e nelle geometrie dei miei progetti, pur senza contagiarne le forme lessicali e grammaticali"[32].
Lasciandosi alle spalle Milano Soutinho si diresse verso Torino, passando prima per Vercelli poi per Biella, dove si recò rispettivamente al Museo Leone e al Museo Municipale, entrambi situati in palazzi borghesi i cui allestimenti lo lasciarono alquanto indifferente. La stessa indifferenza la provò durante i sopralluoghi ai musei del capoluogo piemontese, che lui stesso dichiarò essere non all'altezza delle aspettative previste. Si tratta della Galleria Sabauda "che fu riorganizzata da poco tempo ma con risultati inferiori di quelli che speravamo"[33], del Museo Civico di Arte Moderna del quale "non diremo, dopo averlo studiato, che siamo meravigliati […] non rappresentando nessuna rivoluzione nelle tecniche museologiche"[34] e del Museo dell'Automobile che "senza dubbio non è un modello ma […] un museo ben delineato e che merita di essere osservato, non solo perché tratta di ciò che sappiamo - uno dei pochi sui *generis* in Europa - ma anche per la maniera nuova di articolare i grandi spazi liberi interni"[35]. Durante il soggiorno a Torino ebbe inoltre occasione di vistare, oltre al centro storico, il Museo Egizio, il Museo Archeologico e il Museo del Cinema, tuttavia senza appuntare alcuna riflessione critica.
Diversamente accadde a Genova, dove rimase per i giorni necessari ai sopralluoghi alle opere di Franco Albini, quali Palazzo Bianco, Palazzo Rosso e il Museo del Tesoro di San Lorenzo, i cui allestimenti ben seppero rispettare le attese. Inserirti in contesti storici dal valore patrimoniale, gli interventi di Albini dimostrano un'elevata sensibilità e rispetto nei confronti dell'edificio preesistente, prevedendone quindi la preservazione. Le soluzioni adottate per il Restauro e adattamento a Museo di Palazzo Bianco, dimostrano infatti una particolare devozione alla salvaguardia dell'antica fabbrica in accordo con le esigenze di un progetto museografico che si può definire 'silenzioso e raffinato'. Una ricerca, quella di Albini, protesa al raggiungimento di "un legame tra architettura e opere d'arte, tra necessità museografiche e esigenze formali degli ambienti. Si è cercato di tradurre in termini attuali la spazialità di Palazzo Bianco senza opporsi ad essa"[36]. Lo stesso Carlo Perogalli, allora docente di restauro a Milano, nel 1954, inserì l'opera di Albini nel suo libro *Monumenti e metodi di valorizzazione* descrivendo l'approccio del maestro genovese come espressione di quella nuova visione di restauro architettonico che auspicava "la concezione dell'opera unitaria, ove vecchio e nuovo non siano più parti distinte - quasi opposte - ma - pur lontane da qualsiasi insano mimetismo stilistico



Fig. 13. Fotografia di viaggio. Museo di Palazzo Bianco.

32 Testo tratto da un'intervista raccolta da Paulo Silvestre, in G. Mainini, *Alcino Soutinho*,... *cit*., p.30.
33 A. Soutinho, 1° Relatório …*cit*, p.11.
34 Ivi, p.40.
35 Ivi, p.21.
36 F. Bucci, A. Rossari (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano, 2005, p. 52.

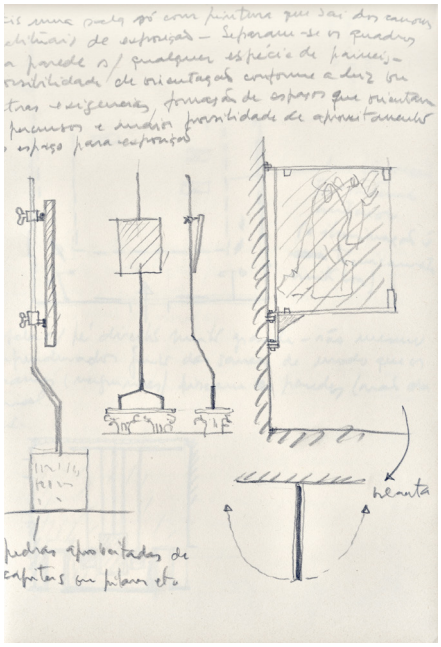


Fig. 14. A sinistra. Taccuino 1. Schizzo degli apparati dell'allestimento del Museo di Palazzo Bianco. FIMS_AS_VITALIA-01-0074.

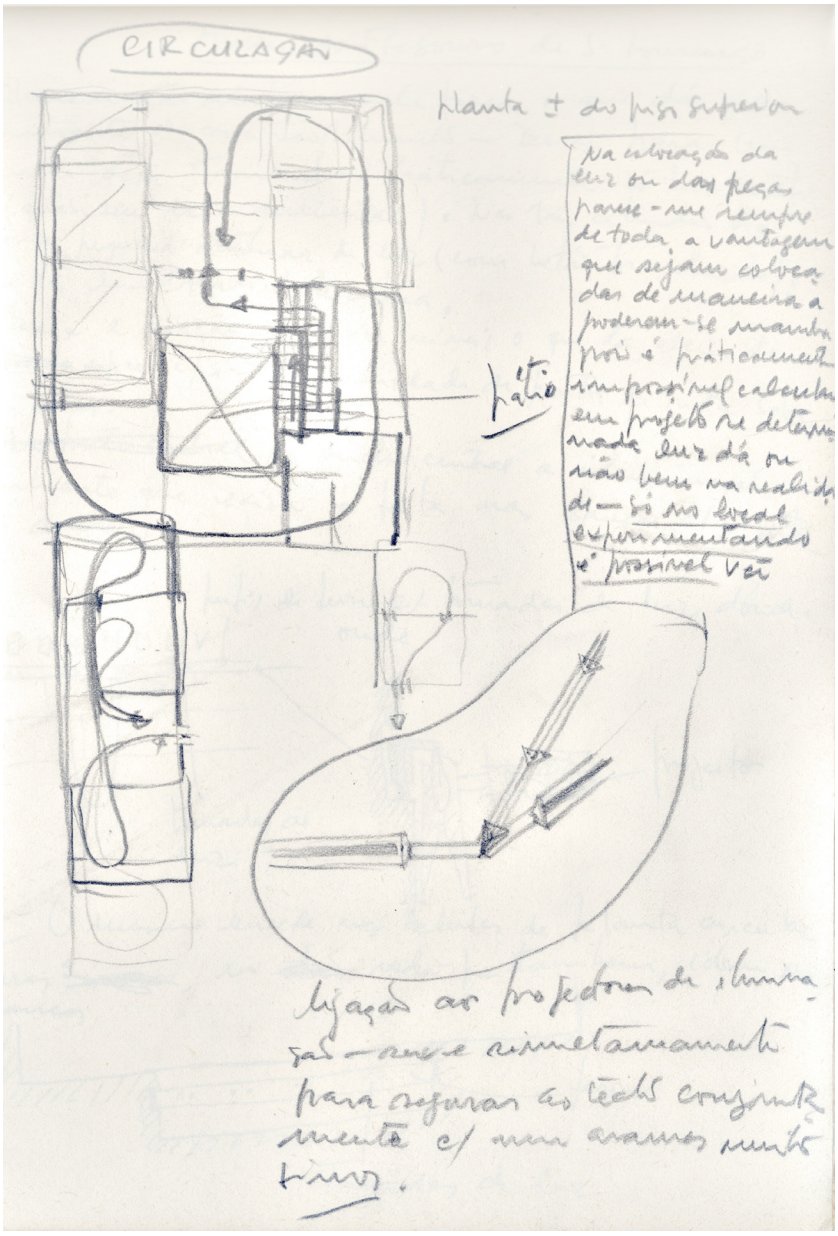


Fig. 15. A destra. Taccuino 1. Schema della circolazione di Museo di Palazzo Bianco. FIMS_AS_VITALIA-01-0077.

- componenti d'una unitaria espressione completamente nuova nella sua interezza, opera quindi di creazione, e - se riuscita - nuovo fatto d'arte"[37]. L'equilibrio raggiunto dal progetto fu oggetto di riflessione anche per Soutinho che sostenne essere "conseguita con grande dignità la conservazione e valorizzazione del Palazzo Bianco"[38]. A riguardo annota ad esempio la soluzione adottata per i corpi illuminanti che nel caso "in cui i soffitti siano molto lavorati, lascia assolutamente intatti i materiali"[39] servendosi di tiranti che assicurano la composizione di tubi al neon alle pareti laterali. Altrettanto esemplare fu l'espediente adottato per la definizione del percorso di visita attuato tramite "la chiusura di determinati

37 C. Perogalli, *Monumenti e metodi di valorizzazione. Saggi, storia e caratteri delle teoriche sul restauro in Italia, dal medioevo ad oggi*, Edizione Angelo Guerini e Associati SpA, Milano, 1991, p.132 [prima edizione 1954]
38 A. Soutinho, 1° Relatório…*cit.*, p.13.
39 Ivi, p.12.



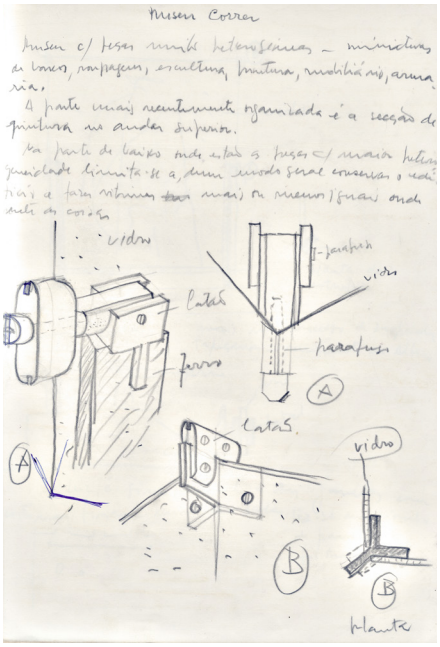


Fig. 16. A sinistra. Fotografia di viaggio. Soutinho nel Canal Grande a Venezia.

Fig. 17. A destra. Taccuino 2. Dettagli apparati espositivi Museo Correr. FIMS_AS_VITALIA-02-0003.

accessi", grazie alla messa in opera di "vetri senza infissi che occupavano la totalità dell'apertura, lasciando libera la visibilità da una sala all'altra senza permettere il passaggio e mantenendo allo stesso tempo le aperture la cui presenza era di grande importanza per l'unità architettonica dell'edificio"[40]. Con la stessa accuratezza descrisse e disegnò gli eleganti sistemi espositivi sovrapposti alle pareti bianche del palazzo cinquecentesco. In particolare annotò la "magnifica soluzione di svincolare i quadri dalle pareti e sospenderli su aste di ferro dal profilo circolare, vincolate alle basi in pietra posate sul pavimento"[41].

Dopo aver visitato Palazzo Bianco, allora definito da Carlo Argan come "il più moderno museo italiano"[42] e il prospiciente Palazzo Rosso, non ancora inaugurato, Soutinho proseguì l'indagine alla volta del Museo del Tesoro di San Lorenzo, progettato sempre da Albini e considerato anch'esso un capolavoro assoluto in ambito museografico[43]. Il rapporto scritto sull'allestimento riguardò i soli aspetti inerenti l'illuminazione e i dettagli dei corpi illuminanti, tralasciando volontariamente le questioni compositive di cui sostenne si fosse già ampiamente trattato[44].

"Venezia fu per me una rivelazione" affermò Soutinho a distanza di anni, "l'inverno la rende una cosa unica e sorprendente, sia per quanto riguarda l'atmosfera, sia per l'assenza di turisti, con la presenza solo di coloro che ci vivono e che ci lavorano"[45]. Per la prima volta toccò con mano le opere di Carlo Scarpa, ne studiò la composizione e ne analizzò i particolari.

40 A. Soutinho, 1° Relatório…*cit.*, p.13.
41 Ibidem.
42 G. C. Argan, "La galleria di Palazzo Bianco a Genova", in *Metron*, n.45, 1951, pp. 24-28.
43 M. Dezzi Bardeschi, "Postfazione. Learning from Albini: rivisitando il suo tesoro di Genova" in *Conservare il Moderno: Franco Albini e il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova*, pp.119-120.
44 A. Soutinho, 1° Relatório…*cit.*, p.22.
45 Testo tratto da un'intervista raccolta da Paulo Silvestre, in G. Mainini, *Alcino Soutinho*,... *cit.*

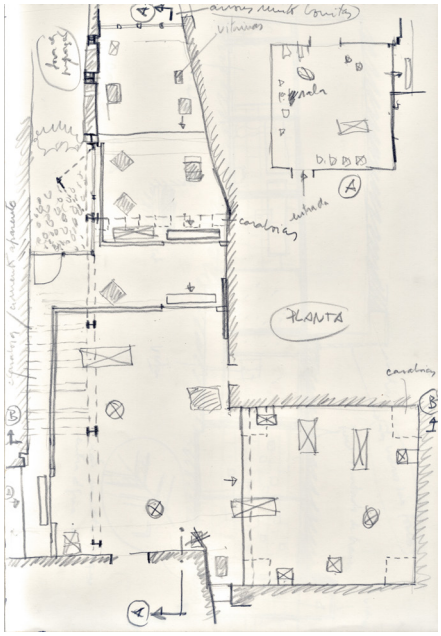


Fig. 18. Taccuino 2. Pianta dell'allestimento della Gipsoteca canoviana.
FIMS_AS_VITALIA-02-0019.

Primo tra tutti fu il sopralluogo alle sale della Quadreria del Museo Correr, restaurate ed allestite dal maestro veneziano tra il 1952 e il 1955. "La parte più interessante del Museo Correr" afferma Soutinho "è precisamente il dettaglio, alle volte esagerato, probabilmente come conseguenza dell'espressione propria del suo autore (Arch. Carlo Scarpa) che sembra rivelare una forte tendenza e un grande entusiasmo per lavori di questo genere"[46]. Se ad un primo impatto Soutinho considerò l'uso raffinato del dettaglio "un po' sofferto"[47], a distanza di anni dichiarò essere uno dei due aspetti che più lo impressionarono in Italia, insieme alla considerazione dei rapporti urbani di cui si è precedentemente trattato. Ogni progetto di Scarpa possedeva una qualità eccezionale, curava i particolari come se fosse un "cesellatore di piccoli gioielli"[48].

Dopo aver ammirato i monumenti della laguna e visitato la Casa alle Zattere di Gardella, criticandone uno storicismo eccessivo[49], si diresse a Possagno dove è situata la Gipsoteca Canoviana[50] restaurata e ampliata da Scarpa tra il 1955 e il 1957, trasponendo abilmente "le nuove tradizioni proprie del Movimento Moderno in una messa in opera semplice dei materiali della tradizione artigianale veneziana"[51]. Antico e nuovo si fondono in una dialettica di luci ed ombre ottenuta da una precisa articolazione dei volumi e dall'uniformità del trattamento superficiale delle pareti. Soutinho ne descrive l'intervento in ogni suo dettaglio apprezzando tanto la continuità spaziale dei diversi ambienti del museo quanto la dialettica interno-esterno che evita la sensazione di reclusione di un museo convenzionale[52].

La stessa raffinatezza progettuale contraddistingue anche l'intervento di restauro e allestimento di Castelvecchio (1956-1964) a Verona, del quale molto probabilmente poté ammirare soltanto l'ala antica del castello i cui lavori terminarono nel 1959[53]. Nonostante non vi siano dichiarazioni dirette sul sopralluogo, il solo fatto del passaggio a Verona, testimoniato da alcune fotografie che ritraggono il Palazzo della Ragione e Piazza delle Erbe, ne fa supporre la visita. La lezione di Carlo Scarpa a Castelvecchio divenne per Soutinho, così come per altri architetti portoghesi della scena contemporanea tra cui Távora, Siza e Souto de Moura, un riferimento costante per la pratica dell'intervento sul patrimonio[54]. Intervento, quello eseguito dal maestro veneziano, che nel 1960, venne definito dallo stesso direttore dei musei civici di Verona, Licisco Magagnato, e da Piero Gazzola,

46 A. Soutinho, 1° Relatório…*cit.*, p.17.
47 Testo tratto da un'intervista raccolta da Paulo Silvestre, in G. Mainini, *Alcino Soutinho,...cit.*, p.29.
48 Ibidem.
49 Ibidem
50 C. Scarpa, "Ampliamento della Gipsoteca Canoviana a Possagno (1956-57)" in *Casabella continuità*, n. 222, 1958, pp.8-14.
51 https://ilmanifesto.it/carlo-scarpa-il-canoviano/
52 Note sulla Gipsoteca Canoviana a Possagno in Taccuino di schizzi n.2, Fondazione Marques da Silva.
53 L. Magagnato, "A Verona. Il restauro di Castelvecchio", in *Comunità*, n.75, 1959, pp. 60-65.
54 Richiami all'opera di Scarpa si possono notare nel progetto di Soutinho per il Museo Amedeo de Suosa Cardoso, in particolare nel trattamento di giunzione tra corpo nuovo e antica fabbrica, rievocando quindi la medesima situazione presente a Castelvecchio; nell'intervento di Souto de Moura nella Pousada di Santa Maria do Bouro per il trattamento del dettaglio, dei soffitti e del balcone che aggetta sulla corte di ingresso.

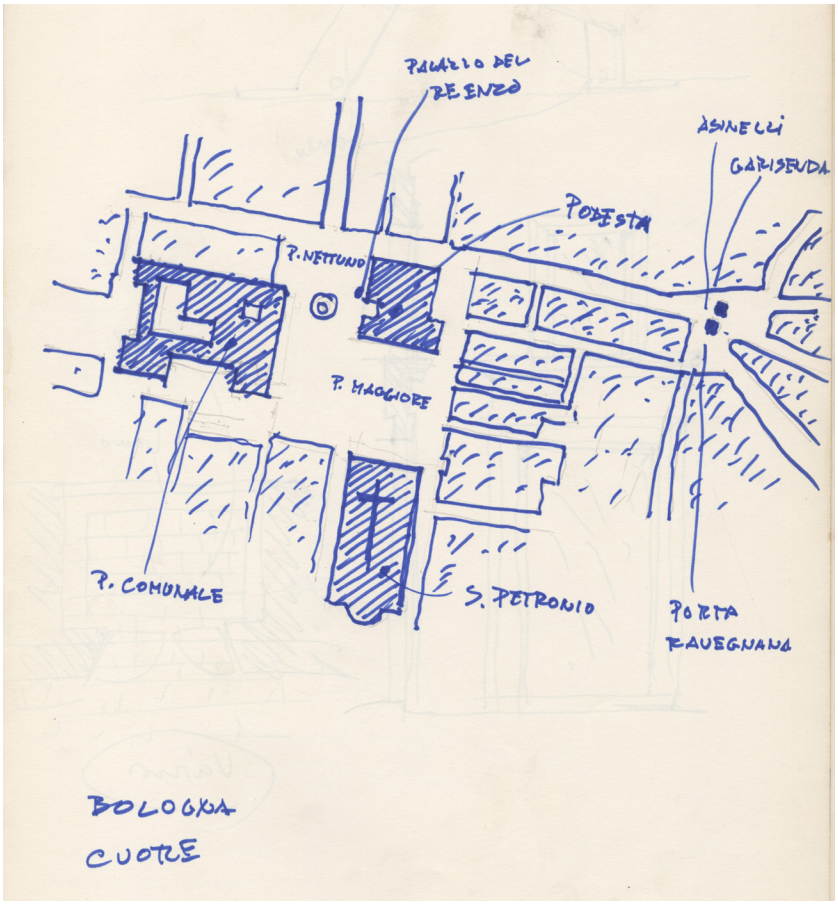


Fig. 19. A sinistra. Taccuino 2. Pianta del centro storico di Bologna. FIMS_AS_VITALIA-02-0042.

Fig. 20. A destra. Fotografia di viaggio. Le due torri, Bologna. FIMS_AS-0001-foto0097.



allora soprintendente ai monumenti di Verona, 'restauro'[55]. Magagnato a riguardo afferma che a fronte di riordini arbitrari che tentavano di "ricreare l'ambiente storico intorno alle opere […] il partito migliore è stato perciò, sempre, quello di restaurare anzitutto l'ambiente, ridando autenticità alle parti antiche e schiettezza alle eventuali integrazioni moderne, fidando nella capacità di questi monumenti storici di diventare luoghi accoglienti per le opere e stimolanti per l'intelligenza critica dei visitatori. È questo che si è tentato di fare a Castelvecchio di Verona, una rovina del Castello Scaligero restaurato in stile d'epoca nel 1924, per accogliere le collezioni veronesi d'arte medioevale e moderna"[56]. Soutinho si confrontò quindi con una vera e propria opera considerata in quegli anni di restauro, dove il nuovo si relaziona armoniosamente con l'antico secondo un criterio progettuale che prevede la salvaguardia "delle parti autentiche superstiti del Castello" e il rinnovamento "secondo un altrettanto autentica architettura moderna, delle parti ricostruite per esigenze pratiche"[57].

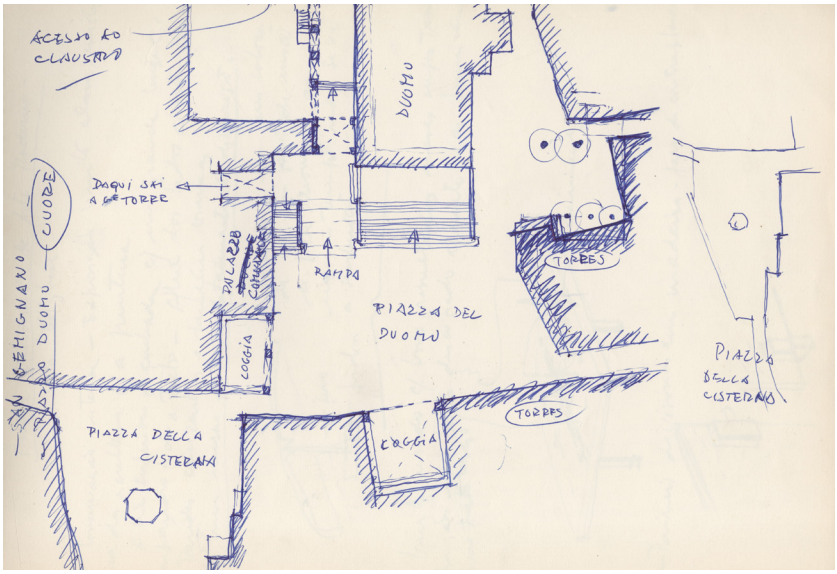
Conclusi i sopralluoghi alle città del Nord, Soutinho partì alla volta del centro e del sud Italia. Diretto verso il capoluogo toscano fece tappa a

55 L. Magagnato, "A Verona. Il restauro di Castelvecchio",...*cit*., pp. 60-65; P. Gazzola, "Ricordo di Carlo Scarpa", in *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, n. XXI, 1979, pp. 337-339.
56 L. Magagnato, "A Verona. Il restauro di Castelvecchio",...*cit*., p. 60.
57 Ibidem.

Fig. 21. A sinistra. Fotografia di viaggio. Soutinho nella Piazza della cisterna a San Gimignano. FIMS_AS-0001-foto0105.



Fig. 22. A destra. Taccuino 2. Pianta del centro storico di San Gimignano. FIMS_AS_VITALIA-02-0043



Ferrara, a Ravenna e a Bologna[58], di cui visitò i centri storici e i principali monumenti, appuntando sul suo quaderno una planimetria di piazza Maggiore quale esempio ammirevole di articolazione dello spazio urbano. Allo stesso modo realizzerà un disegno planimetrico dell'affascinante e complessa articolazione di piazze del borgo medievale di San Gimignano, visitata durante il soggiorno fiorentino. Dal disegno emerge chiaramente lo studio dei pieni e dei voti e della composizione dello spazio pubblico articolato in piazze, portici, loggiati e corti. Soutinho riteneva infatti che lo studio delle architetture storiche fosse un valido strumento di formazione e supporto all'attività progettuale dal quale cogliere regole geometriche e rapporti proporzionali. A riguardo affermò che "il registro storico e la composizione architettonica furono cose che osservai principalmente a Firenze" e come sostenne lui stesso in una recente intervista, "[…] queste costruzioni, queste architetture storiche, divennero [per me] elementi di riferimento per la composizione degli edifici. […] Vi erano regole tanto solide quanto chiare nella geometria di questi edifici che oggi, quando compongo una determinata facciata, ricorro a questi registri"[59].

Di dovere fu inoltre la visita ai principali monumenti del centro e alla famosa Galleria degli Uffizi, dove qualche anno prima, nel 1956, Gardella, Michelucci e Scarpa realizzarono un intervento di restauro e allestimento delle 'Sale dei Primitivi'[60]. Nel suo taccuino sono infatti appuntati numerosi schizzi, dalle planimetrie alle sezioni, ai più ricercati dettagli degli apparati espositivi.

Da Firenze raggiunse prima Pisa poi Lucca, San Gimignano ed infine Siena,

58 Le fotografie scattate durante il soggiorno testimoniano la visita al Duomo e al Castello Estense di Ferrara, a San Vitale e a Sant'Apollinare Nuovo di Ravenna e al centro storico di Bologna (San Petronio, le due torri, le vie e i palazzi del 'cuore' della città).

59 Testo tratto da un'intervista raccolta da Paulo Silvestre, in G. MAININI, *Alcino Soutinho,...cit.*

60 "Firenze: nuova sistemazione di alcune sale della Galleria degli Uffizi", in *Domus*, n.332, 1957; R. SALVINI, "Il nuovo ordinamento della Galleria. Sistemazione di alcune sale della Galleria degli Uffizi (Gardella - Michelucci - Scarpa)", in *Casabella - Continuità*, n. 214, 1957, pp.20-25.





Fig. 23. A sinistra. Fotografia di viaggio. Soutinho nel Campo dei Miracoli a Pisa.
FIMS_AS-0001-foto0037.

Fig. 24. A destra. Fotografia di viaggio. Cattedrale di San Martino, Lucca.
FIMS_AS-0001-foto0068

proseguendo quindi per la Capitale. Le brevi note su Roma riguardano i sopralluoghi al Museo di Villa Giulia (1889) e al Museo Nazionale di Arte Moderna (1883) dove realizzò svariati disegni dei rispettivi allestimenti. Durante il soggiorno romano frequentò inoltre alcune lezioni di Pierluigi Nervi all'Università La Sapienza, che gli permisero di conosce di persona uno tra i più famosi ingegni italiani a livello internazionale.
Come già precedentemente affermato , della permanenza a Napoli e a Pompei non vi sono testimonianze scritte o fotografie conservate presso il suo archivio personale. In una recente intervista afferma tuttavia di aver soggiornato a Napoli e visitato Pompei, recandosi rispettivamente al Museo di Capodimonte e al Parco archeologico della città, rimanendo meravigliato "della possibilità di guardare l'architettura antica praticamente integra, sentire gli spazi, sentire la struttura urbana"[61].
Si presuppone infine che il viaggio si concluse in Sicilia, più precisamente a Palermo. Il recupero e l'allestimento di palazzo Abatellis, realizzato da Carlo Scarpa tra il 1953 e il 1954 fu probabilmente uno degli ultimi musei visitati in Italia durante il viaggio compiuto nel 1961.
"Fu un'esperienza che mi aprì orizzonti" disse Soutinho, "fu per me una necessità, che ognuno di noi possiede, di voler osservare le cose da vicino. Volevo conoscere dal vivo l'architettura italiana"[62].
La volontà di toccare con mano quelle opere che generalmente occupavano le pagine delle più famose riviste internazionali, si trasformò in un'occasione di scoperta e conquista[63], di apprendimento di principi, di teorie, di metodi e approcci progettuali differenti. Più volte, durante la sua attività professionale, si trovò ad attingere da quelle esperienze, da quei ricordi e da quelle architetture storiche e contemporanee che visitò durante gli anni

61 Testo tratto da un'intervista raccolta da Paulo Silvestre, in G. MAININI, *Alcino Soutinho,...cit*., p.29.
62 Ibidem.
63 A. MINOPOLI, "Alcino Soutinho: cinque casi(e) di architettura", in G. SZANISZLÒ (a cura di), *L'identità plurale. Caratteri dell'architettura portoghese*, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2002, p. 83.



Fig. 25. Fotografia di viaggio. Soutinho in Piazza del Popolo a Roma.

della sua formazione in Italia. Non fu solo la lezione di Scarpa a guidare alcune delle sue opere, come si nota nel trattamento del nuovo corpo del *Museo Amedeo de Suoza-Cardoso*[64], o nella minuziosa attenzione all'uso del dettaglio paragonabile a quella del maestro veneziano. Il progetto per la *Casa Carlos Vidal*, ad Albergaria, nei pressi di Aveiro, si ispira infatti alla *domus* romana visitata a Pompei rievocandone "il patio, l'*impluvium* delle falde, l'infilata prospettica e l'ingresso-patio-sala, che dalla strada al giardino retrostante, per progressiva successione, attraversa tutta la casa"[65]. Altrettanto segnante fu l'attitudine alla considerazione dei rapporti urbani, delle 'preesistenze ambientali', che riscontrò principalmente nelle opere di Rogers e Gardella, che lui stesso definirà "vere e proprie lezioni su come si debba rispettare, anche con umiltà, l'integrazione urbana, il tessuto"[66].
Il viaggio divenne quindi un'occasione di conoscenza diretta di una stagione culturale, quella del progetto di matrice italiana, che proprio in quegli anni godeva di un elevato prestigio a livello internazionale. La ricerca storica e l'analisi del contesto divennero strumenti finalizzati al progetto di architettura, dal quale trarre i principi per la realizzazione di opere contemporanee che dialogassero sensibilmente con le preesistenze. Amò l'Italia, a tal punto che vi tornò più volte negli anni seguenti. Con familiari, amici e colleghi vi condivise alcuni viaggi di piacere e dalla fine degli anni 80 partecipò ad alcune mostre, conferenze e dibattiti nelle principali città italiane[67]. Un paese, l'Italia, che contribuì quindi

64 Il nuovo intervento non interferisce con la preesistenza, non la aggredisce, ma al contrario vi si relaziona con estrema sensibilità, inserendosi in continuità e in sintonia con l'antico senza però mai perdere la propria modernità. L'assonanza con la lezione scarpiana si può individuare nel trattamento del corpo nuovo, nel punto di contatto tra nuovo volume e antica fabbrica, dove la partizione opaca dell'edifico si interrompe lasciando soltanto vetrate come elemento di contatto, richiamando una sorta di frammento. La stessa cosa si può notare a Castelvecchio nella zona dove è posizionata la statua di Cangrande. …

65 A. Minopoli, "Alcino Soutinho: cinque casi(e) di architettura", in G. Szaniszlò (a cura di), *L'identità plurale. Caratteri dell'architettura portoghese,...cit.*, p. 98.

66 Testo tratto da un'intervista raccolta da Paulo Silvestre, in G. Mainini, *Alcino Soutinho,...cit.*, p.29.

67 Conferenze e dibattiti: Intervento come ospite al *Simposio di Museopoli*, Politecnico di Milano, 1985; Ciclo di lezioni al Politecnico di Milano, 1990; Conferenza alla Triennale



Fig. 26. Fotografia di viaggio. Soutinho e la moglie Laura. FIMS_AS-0001-foto0123.

profondamente alla sua formazione "non solo per la sua produzione architettonica contemporanea ma anche per la sua storia"[68].

Elenco dei musei e delle opere visitate:

Milano. Restauro e riordino del museo di Castello Sforzesco; Milano. Museo di Milano; Milano. Museo dell'Accademia di Brera; Milano. Museo Poldi-Pezzoli; Milano. Museo degli strumenti musicali; Milano. Museo della Scienza Leonardo da Vinci; Milano. Padiglione di Arte Contemporanea; Como. Centro storico; Bergamo. Centro storico; Vercelli. Museo Leone; Biella. Museo Municipale; Torino. Galleria Sabauda; Torino. Museo Civico di Arte Moderna; Torino. Museo dell'automobile; Torino. Museo Egizio; Torino. Museo Archeologico; Torino. Museo del Cinema; Genova. Museo di Palazzo Bianco; Genova. Museo di Palazzo Rosso; Genova. Museo del Tesoro di San Lorenzo; Venezia. Museo Correr; Possagno. Gipsoteca Canoviana; Verona.. Centro storico; Ferrara. Centro storico; Ravenna. Centro storico; Bologna. Centro storico; Firenze. Galleria degli Uffizi; Pisa. Centro storico; Lucca. Centro storico; San Gimignano. Centro storico; Siena. Centro storico; Roma. Museo di Villa Giulia; Roma. Museo Nazionale di Arte Moderna; Napoli Museo di Capodimonte; Pompei. Parco Archeologico; Palermo, Centro storico.

di Milano, 1994; Conferenza al collegio degli architetti di Bari, 1994; Conferenza alla facoltà di architettura di Napoli, 1995; Conferenza *L'architettura delle istituzioni*, Como, 1999; Conferenza *Architettura delle città balneari*, Venezia, 2002; Conferenza alla facoltà di architettura di Napoli, 2002; Conferenza alla Facoltà di ingegneria di Napoli, 2002; Seminario internazionale *La casa dell'uomo tra artificio e natura*, Napoli, 2003. Esposizioni: Esposizione a Seregno, 1999.

68 Testo tratto da un'intervista raccolta da Paulo Silvestre, in G. MAININI, *Alcino Soutinho,...cit.*

2.2.3. Álvaro Siza.
A contatto con il patrimonio italiano. Viaggi, seminari ed esperienze professionali.

"Ho viaggiato con Fernando Távora nel corso degli anni, costantemente. I primi viaggi si svolsero nello studio del Palácio Atlântico, o nella via Duque de Loulé, o nella Scuola di Belle Arti. Attraverso le sue parole e i suoi gesti, io e altri avevamo notizia di tutto ciò che lui ebbe visitato: l'ultimo dettaglio di Le Corbusier minuziosamente descritto, la Piramide di Giza, il Tempio di Poseidone, la tomba di Frank Lloyd Wright…

Attraverso questi racconti ho imparato ad amare l'architettura: ho appreso l'architettura. Più tardi i viaggi divennero reali e l'esperienza condivisa. Così oggi continuano. A parte l'età, niente è cambiato"[1].

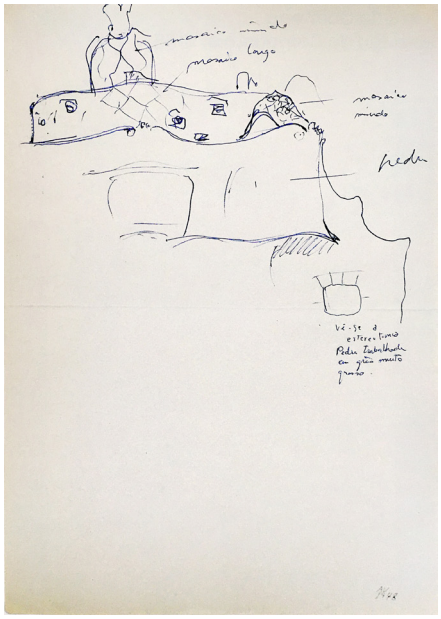
Álvaro Siza

Siza e il viaggio.

I viaggi di Siza in Italia furono quasi tutti viaggi di lavoro, pianificati per scopi professionali. Tuttavia non si limitarono soltanto a questo. Inevitabile fu il contatto con il luogo, l'osservazione della città, della storia di un dato territorio. Agli incontri programmati si alternavano giornate dedicate alla visita delle città storiche, dei monumenti, dei musei, come dimostrano i numerosi schizzi e disegni di viaggio contenuti nei suoi taccuini. Momenti di pausa, momenti di riflessione. Momenti di apprendimento e di formazione, come del resto il suo Maestro professava e gli aveva insegnato. Osservare la realtà, disegnarla, contribuisce inevitabilmente alla formazione di un bagaglio di esperienze, di riferimenti, dal quale attingervi più o meno inconsciamente all'occorrenza.

Siza viaggiò per la prima volta in Spagna, con la famiglia. Si trattava di vacanze estive, compiute regolarmente ogni anno, durante un intero mese, in estate. Vacanze organizzate dal padre, dettagliatamente pianificate. Fu durante uno di questi viaggi che si rese conto che l'architettura poteva essere adatta a lui. "Nell'anno destinato alla Catalogna, come sempre, mio padre studiò cosa c'era da vedere […] Il mio interesse era rivolto al Muso di Vic e a Gaudì. Poco mi interessava l'architettura; ma quella sembrava scultura, o pittura, o così era. […]Mi sono reso conto che quelle strane sculture erano fatte di ciò che esiste da tutte le parti: finestre, porte, battiscopa, […] Dentro casa Milà mi sentii a casa […]Ebbi il primo presentimento che forse l'architettura mi interessasse più di qualsiasi altra cosa […]"[2]. Il viaggio si dimostrò pertanto rivelatore, accese in lui l'interesse verso l'architettura. L'osservazione del reale, il confronto con una realtà diversa dalla propria, con l'arte, l'architettura, in questo caso spagnola, gli permise di comprendere quale fosse la sua strada, il suo percorso di vita. Nel

Fig. 1. Á. Siza, schizzo di viaggio. Barcellona, 1948.



1 Á. Siza, "Fernando Távora", in L. Gonzáles Alfaya, A. Domínguez Laiño, M. Marcos Maroño, P. Muñiz Núñez, A. Pérez Rodríguez (coor.), *Fernando Távora*, Catálogo de exposição, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, Associación Cultural Primeiro Andar, 2003, p. 27.

2 Á. Siza, "Barcelona, una evocació", in *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, n.175, Ottobre-Novembre 1987, p.47.

viaggio affondano quindi le radici della propria carriera professionale, ma non solo. Il viaggio si dimostrerà nel corso del tempo fondamentale per la propria formazione, fondamentale per la diffusione del proprio pensiero, del proprio modo di fare architettura, per accrescere la propria fama internazionale.

Il disegno come strumento di conoscenza.

Già da allora utilizzava il disegno come strumento di conoscenza, di apprendimento, come inizialmente suggerito da un suo zio[3] e in seguito incoraggiato da Távora durante il corso di *Teoria Geral da Oganização do Espaço* all'ESBAP. Perfezionato negli anni, il disegno diverrà per Siza un aspetto fondante della propria pratica progettuale, un aspetto quotidiano, una forma di comunicazione, con se stessi e con gli altri[4]. "Il disegno è linguaggio e memoria"[5], scrisse Siza in merito, "un gesto caricato di storia, di incosciente memoria, di incalcolabile, anonima saggezza"[6]. Un gesto affinato dall'uomo nel corso dei secoli, un atto della mano ricco di sapienza, mai casuale, ma vera e propria trasposizione della mente, del proprio pensiero. "Disegno è progetto, desiderio, liberazione, registrazione e modo di comunicare, dubbio e scoperta, riflessione e creazione, gesto sobrio e utopia"[7]. Il disegno si rivela pertanto la trascrizione di un cammino di esperienze e di incontri, un mezzo che testimonia le rotte dei viaggi compiuti e svela gli interessi più profondi. Dall'analisi degli schizzi di Siza emerge l'importanza attribuita alla qualità spaziale dell'architettura, all'organizzazione dello spazio, al modo di vivere uno spazio, senza soffermarsi troppo sul dettaglio di una determinata opera o manufatto. Schizzi dove la figura umana è sempre presente, protagonista della scena architettonica, fine ultimo del progetto di architettura. I numerosi disegni di viaggio - da lui stesso considerati i più piacevoli da comporre[8] - esprimo chiaramente tali condizioni. La rappresentazione dello spazio e della vita che accoglie diviene quindi per Siza un metodo di approssimazione al luogo, di immedesimazione, di appropriazione. "Nell'arco di un vero Viaggio gli occhi, e attraverso di essi la mente, acquisiscono capacità inaspettate. Apprendiamo oltre misura: ciò che apprendiamo riappare, dissolto in percezioni che poi tracciamo"[9]. Per questo Siza usa il disegno; per conoscere la realtà costruita, per registrala e imprimerla nella memoria, trasformandola in materia disponibile da usarsi all'occorrenza nel complesso processo di creazione. Questo è ciò che fa durante i propri viaggi, le visite alle città, alle opere di architettura antica e moderna. "La capacità di apprendimento di un architetto - apprendimento mai concluso - è basata sulla capacità di vedere, registrando e forse comprendendo. Questo materiale di progetto è infinito, al punto da non essere possibile - e

3 Á. Siza, "Barcelona, una evocació", in *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*,*...cit.*, p.47.
4 Á. Siza, "Ser Teórico", in C. Campos Morais (a cura di), *01 Textos. Álvaro Siza*,*...cit.*, p.29.
5 B. Fleck (a cura di), *Álvaro Siza, Stadtskizzen. City Sketches. Desenhos urbanos*, Birkhäuser Verlag, 1994, p.182.
6 Á. Siza, "Ser Teórico", in C. Campos Morais (a cura di), *01 Textos. Álvaro Siza*,*...cit.*, p.29.
7 Á. Siza, "Desenhos – Exposição Japão", in C. Campos Morais (a cura di), *01 Textos. Álvaro Siza…cit.*, p.188.
8 Á. Siza, "Desenhos de Viagem", in C. Campos Morais (a cura di), *01 Textos. Álvaro Siza…cit.*, p.37.
9 E. Souto de Moura, A. Portugal, M. M. Reis, J. P. dos Santos (coord.), *Álvaro Siza, Esquissos de Viagem/Travel Sketches*, Documentos de Arquitectura, Porto, 1988.



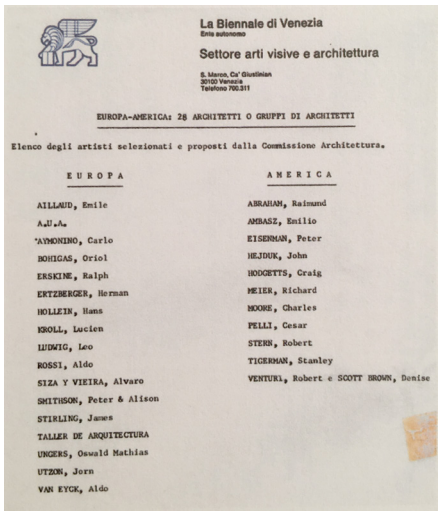
Fig. 2. Siza e un gruppo di amici nel teatro di Delfi. Viaggio del 1976. Siza è il terzo da destra; alla sua destra vi sono in ordine José Grade e Sérgio Fernandes.; il quinto da sinistra invece é Fernando Távora e il sesto Alcino Soutinho.

a volte neanche desiderabile - renderlo totalmente consapevole. Tuttavia non si perde. È questo bagaglio in continua crescita di immagini, temi, idee e risposte che permette, almeno credo, di creare-innovando. L'apparente invenzione o intuizione. O come la si voglia definire"[10].

I primi viaggi. Dall'Europa all'Italia.

I primi viaggi al di fuori della penisola iberica furono intrapresi da Siza tardivamente, a partire dalla fine degli anni '60, per insistenza di un gruppo di amici[11]. Sebbene la sua indole lo avrebbe trattenuto nei suoi luoghi - tra Porto, Matosinhos e poco più - iniziò a viaggiare[12]. Da Parigi, visitò il Marocco, poi la Grecia e l'Italia. Fino ad allora i principali contatti con l'architettura internazionale li ebbe grazie alla lettura di alcune riviste di settore - inglesi, francesi, italiane e giapponesi - e al dialogo con il proprio maestro, Fernando Távora, che lo introdusse al panorama architettonico degli anni eroici del secondo dopoguerra italiano, facendogli conoscere le opere e gli scritti di Zevi, di Rogers, di Albini, di Gardella oltre a quelli di Wright e Aalto sul piano internazionale[13]. Si recò in Italia per la prima volta nel 1976, invitato a partecipare all'esposizione *Europa/America. Centro Storico e Suburbio* della Biennale di Venezia, coordinata da Vittorio Gregotti, che soli pochi anni prima, nel 1972, pubblicò su *Controspazio* quello che si può forse considerare il primo saggio critico sull'opera di Siza, un testo che ne lodava l'operato, aprendogli le porte al panorama internazionale. Riflettere sulla trasformazione delle città contemporanee, tra storia, tradizione e modernità, costituiva il fulcro dell'evento, il tema della mostra. Siza presentò quindi i progetti SAAL[14], interventi di abitazione economica inseriti nel tessuto urbano consolidato di Porto e Caxinas, mostrandoli

Fig. 3. La Biennale di Venezia, 1976. Europa / America. Elenco degli artisti selezionati e proposti dalla Commissione Architettura



La Biennale di Venezia
Ente autonomo
Settore arti visive e architettura
S. Marco, Ca' Giustinian
30100 Venezia
Telefono 700.311

EUROPA-AMERICA: 28 ARCHITETTI O GRUPPI DI ARCHITETTI

Elenco degli artisti selezionati e proposti dalla Commissione Architettura.

EUROPA	AMERICA
AILLAUD, Emile	ABRAHAM, Raimund
A.U.A.	AMBASZ, Emilio
'AYMONINO, Carlo	EISENMAN, Peter
BOHIGAS, Oriol	HEJDUK, John
ERSKINE, Ralph	HODGETTS, Craig
ERTZBERGER, Herman	MEIER, Richard
HOLLEIN, Hans	MOORE, Charles
KROLL, Lucien	PELLI, Cesar
LUDWIG, Leo	STERN, Robert
ROSSI, Aldo	TIGERMAN, Stanley
SIZA Y VIEIRA, Alvaro	VENTURI, Robert e SCOTT BROWN, Denise
SMITHSON, Peter & Alison	
STIRLING, James	
TALLER DE ARQUITECTURA	
UNGERS, Oswald Mathias	
UTZON, Jorn	
VAN EYCK, Aldo	

10 Á. Siza, "Discorso Lectio Magistralis di Álvaro Siza. Laurea honoris causa al Politecnico di Milano, 2003", in R. Cremascoli, F. Moschini (a cura di), *Álvaro Siza in Italia. Il Grand Tour 1976 – 2016*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2016, p.272.

11 A. Alves Costa, *Centralidade do Real. onze arquitectos, onze textos, onze projectos improváveis*,... *cit.*, p.61.

12 Á. Siza, "Discorso Lectio Magistralis di Álvaro Siza…*cit.*, p.277.

13 A riguardo Siza dichiarò di afferrato per la prima volta il libro di Zevi sulla Storia dell'architettura moderna nello studio di Távora. Vedi: Á. Siza, "Entrevista realizada a Porto, l'abril de 1983, per Pepita Teixidor", in *Quaderns*, n.159, 1983.

14 *Serviço Ambulatório de Apoio Local*. Per approfondimenti: A. Alves Costa "L'operazione SAAL", in *Álvaro Siza. Professione Poetica*, Quaderni di Lotus, Electa, Milano, 1986.

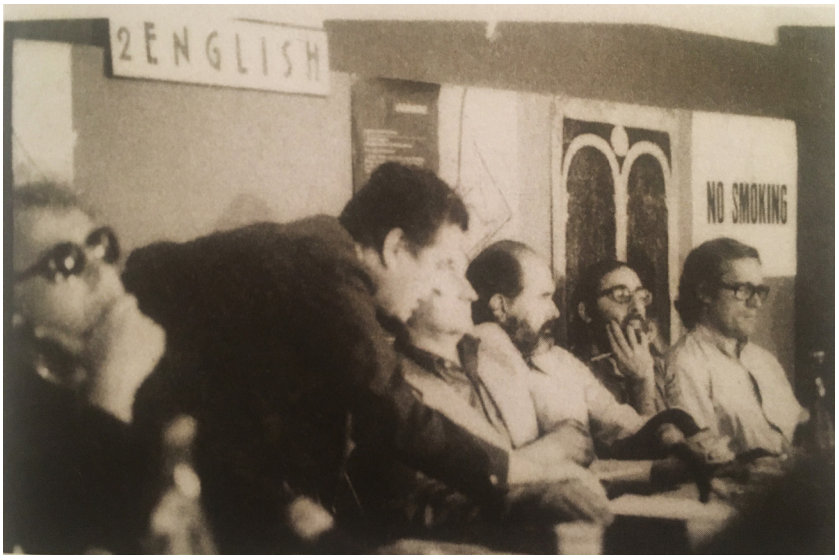




Fig. 4. A sinistra: Álvaro Siza (secondo da destra) durante il dibattito "Quale movimento moderno?". Biennale di Venezia, Palazzo del Cinema, Lido di Venezia, Venezia, 1-2 Agosto 1976.

Fig. 5. A destra: A. Rossi, Scritti scelti sull'architettura e la città, Clup, Milano, 1975. Copia personale di Álvaro Siza.

attraverso una singolare composizione di schizzi. Un'occasione che gli fece nuovamente incontrare Aldo Rossi[15] - pochi anni prima conosciuto in Portogallo e qualche mese dopo ritrovato in Galizia al SIAC[16] -, il cui lavoro sulla Città Analoga[17] si trovava esposto proprio nella sala accanto alla sua. Nel 1976, Siza aveva già letto con interesse e attenzione i testi di Rossi tra cui *L'Architettura della Citta* e *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, entrambi presenti all'interno della sua biblioteca personale nelle edizioni italiane[18]. Da subito si innamorò di Venezia, di quel fascino generato dall'assenza di automobili, dalla totale libertà di movimenti, dai ponti che attraversano i canali, un fascino che a suo avviso ispirò Le Corbusier in merito all'idea moderna di pedonalizzazione di parte delle città[19].

Il Tuor in Italia.
Da Torino a Palermo per presentare il SAAL.

Pochi anni più tardi tornò a visitare la città lagunare in occasione di una *tournée* organizzata dalle principali università di architettura italiane per presentare ai giovani studenti l'esperienza delle brigate SAAL, tra cui i famosi progetti di abitazioni collettive di Bouça e São Victor a Porto. Così nell'aprile del 1977, Siza, insieme agli amici e colleghi Alexandre Alves Costa e Nuno Portas, attraversò l'Italia da Nord a Sud in quindici giorni a bordo di un'automobile fornitagli dagli organizzatori, partendo dal Politecnico di Torino per giungere alla Facoltà di Architettura di

15 I testi di Aldo Rossi erano già conosciuti in Portogallo grazie all'edizione spagnola del 1971 edita da Gustavo Gili e tradotta da Salvador Terragó, *La arquitectura de la ciudad*. Siza ne era a conoscenza e ne possedeva una copia.

16 Seminario Internazionale di Architettura Contemporanea. Si svolge a Santiago di Compostela tra il Settembre e l'Ottobre del 1976 e riunisce intorno alla figura di Aldo Rossi giovani professionisti e architetti come Ungers, Stirling, Kleihues, Tarragó, Aymonino, Siza, Souto de Moura, Portela, Gallego e molti altri ancora.

17 Celebre disegno-collage realizzato da Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reiclin e Fabio Reinhart. Una rappresentazione che, al pari dell'opera di Siza, intende mostrare come la città sia il risultato di un accumulo di stratificazioni, di diverse tipologie architettoniche tra loro dialoganti.

18 Testi in possesso di Siza e conservati presso la sua Biblioteca privata, esposti nella mostra Álvaro Siza. In/disciplina, Museu Serralves, Porto, 18 Settembre 2019- 02 Febbraio 2020, a cura di Nuno Grande e Carles Muro. A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966; A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Clup, Milano, 1975.

19 Á. Siza in, M. Santangelo, *Álvaro Siza e Napoli. Affinità di Gabriele Basilico e Mimmo Jodice,* Electa, Napoli, 2005.

Esperienze professionali come occasione di viaggio.

Palermo, passando per le università di Milano, Venezia, Firenze, Pescara, Roma, Napoli, Cosenza e Reggio Calabria. Il caso portoghese di *community empowerment*, di progettazione residenziale partecipata, suscitò un grande interesse in Europa, grazie anche alla 'rivoluzione dei garofani' del 25 aprile 1974, che accese una forte curiosità generale. Molti architetti italiani dell'epoca si avvicinarono al Portogallo e ne scoprirono l'architettura proprio grazie a tale clima rivoluzionario[20]. Lo stesso successo fu ottenuto in Italia in tale occasione. Siza e i suoi compagni mostrarono le caratteristiche del piano, gli aspetti attuativi, il cantiere, il risultato finale. Un'esperienza per conoscere, far conoscere e farsi conoscere. Attraverso il serrato programma di incontri e conferenze, Siza conobbe l'Italia, visitò le principali città del Belpaese, ne ammirò i monumenti e il patrimonio, strinse amicizie durature con i più rilevanti architetti dell'epoca e non solo. Numerosi incarichi professionali seguirono a tale iniziativa. Fu così che iniziò la sua lunga e costante relazione con l'Italia e la sua architettura. I soggiorni brevi e frequenti erano perlopiù organizzati per motivi lavorativi, mostre o conferenze durante i quali non mancava di osservare e visitare il vasto patrimonio storico italiano nonché le più recenti opere di architettura moderna. Nel '79 fu organizzata al PAC di Milano una prima esposizione internazionale su Siza, curata da Vittorio Gregotti con la collaborazione di Italo Rota. L'anno seguente fu chiamato al Sud, per partecipare ai Laboratori del Belìce[21] organizzati dalla Facoltà di Architettura di Palermo per la riqualificazione dell'omonima valle. La qualità delle proposte (circa una ventina) suscitò l'interesse delle amministrazioni comunali, tra cui quella di Salemi e di Gibellina che decisero di avviare un vero e proprio processo di sperimentazione affidando a Siza e Collovà per la progettazione di alcuni opere nei relativi centri storici. Progetti la cui parziale realizzazione richiese circa diciotto anni, dal 1980 al 1998. Dei tre incarichi ricevuti soltanto due vennero portati a termine: la 'ricostruzione' della Chiesa Madre e il ridisegno della Piazza Alicia e delle strade adiacenti. I frequenti sopralluoghi, seppur brevi si dimostrarono preziose occasioni di scoperta e conquista del territorio siciliano e meridionale più in generale. "Palermo è una delle mie città" dichiarò Siza, "mi piacciono le fontane scolpite nell'incrocio degli assi – come a Roma – le statue dallo sguardo magnetico nella Piazza Pretoria […] Amo queste porte enormi e solide, le mani che le attraversano, di ferro fuso, serrate, annerite dalle nostre quando in gloria annunciano la nostra presenza; i cortili intravisti e le

Fig. 6. Manifesto presentazione SAAL a Palermo, 1977. © Emilio Battisti.



20 A. Ferlenga, "Incontri veneziani", in N. Grande, R. Cremascoli, *Vizinhança: Onde Alvaro encontra Aldo/ Neighbourhood: Where Alvaro Meets Aldo*, Hatie Cantz, 2017 (ristampa). Catalogo dell'esposizione. Padiglione Portoghese XV Biennale di Architettura di Venezia, 2016.

21 In particolare si trattava di un'iniziativa che vedeva coinvolti gli studenti di architettura della Facoltà di Palermo nella progettazione di interventi di riqualificazione dell'intero territorio della Valle del Belice in Sicilia. La qualità delle proposte (circa una ventina) suscitò l'interesse delle pubbliche amministrazioni comunali, tra cui Salemi e Gibellina che avviarono un vero e proprio processo di sperimentazione. Per approfondimenti vedi: Á. Siza Vieira, R. Collovà, "Atti minimi nel tessuto storico. Salemi 1991-1998", in *Lotus International*, n.106, 2000, pp.104-109; F. Burkardht, "Ricostruzione della Chiesa Madre e ridisegno di piazza Alicia e delle strade adiacenti, Salemi, Trapani", in *Domus*, n.813, Marzo 1999, pp.34-42; J. M. Hernández León, "Bartleby y la ruina. Sobre la recuperación del centro de Salemi", in *Arquitectura Viva*, n.73, Maggio-Giugno 2000, pp.74-77; R. Collovà, "La vicenda dei progetti Per Salemi", in R. Cremascoli, F. Moschini (a cura di), *Álvaro Siza in Italia. Il Grand Tour 1976 – 2016…cit.*, pp.69-75.

statue di marmo nelle nicchie, nei canti, fratturate, vestite di rampicanti, le cancellate di ferro ossidate e i rami dei ficus trasformati in radici; gli intonaci disfatti che rivelano frammenti di coccio, cementi diseguali, pietre recuperate, capitelli e pilastri sovrapposti a caso, fusi ad altri materiali […]. Palermo è una delle Mie Città. Nulla Le ho offerto, solo il mio sguardo meravigliato"[22]. Siza si dimostra un attento osservatore; di Palermo pare conoscere ogni angolo, ogni dettaglio. Ne descrive l'architettura e la vita, il paesaggio e l'atmosfera.

Durante i suoi viaggi al Sud non manca di visitare la Capitale. Famosi sono i suoi schizzi di Roma del 1980 da cui traspare ancora una volta la sua maniera di osservare l'architettura e la città. Disegni rapidi, veri e propri flussi di pensiero. Disegnare per Siza è una *forma mentis*, un modo di pensare. Annota le caratteristiche architettoniche della 'città eterna' e il modo in cui la gente vive lo spazio. Non pianifica il viaggio, non segue un itinerario preciso, vaga tra le strade del centro scoprendo di volta in volta piazze, palazzi e monumenti. "Mi piace sacrificare molto" scrisse Siza, "vedere solo ciò che mi attrae subito, passare per caso, senza mappa e con un'assurda sensazione da esploratore. Cosa c'è di meglio che stare seduti su di una terrazza, a Roma, alla fine del pomeriggio, sperimentando l'anonimato e una bevanda colorata – monumenti e monumenti da vedere e la pigrizia che avanza dolcemente?"[23].

Altrettanto frequenti furono i soggiorni a Napoli e Venezia, Siena, Milano, Vicenza, viste le molteplici occasioni professionali che a partire dagli anni Ottanta portarono l'architetto portoghese a confrontarsi con la complessità di tali territori. Tra gli altri si ricordano le idee proposte per Caserta[24] nel 1983, il progetto per l'area di Campo di Marte all'isola della Giudecca[25] del 1985, parzialmente costruito, gli studi urbanistici per il quartiere Pendino a Napoli e per il comune di Monteruscello[26] (1986-1987), entrambi non realizzati, il progetto per il Municipio di Caorle[27], redatto nel 1995, per non dimenticare i più recenti interventi per la stazione 'Municipio' della metropolitana di Napoli[28] (2003-2015) e per il Museo di Arte Contemporanea Donna Regina[29] (2003-2006), vere

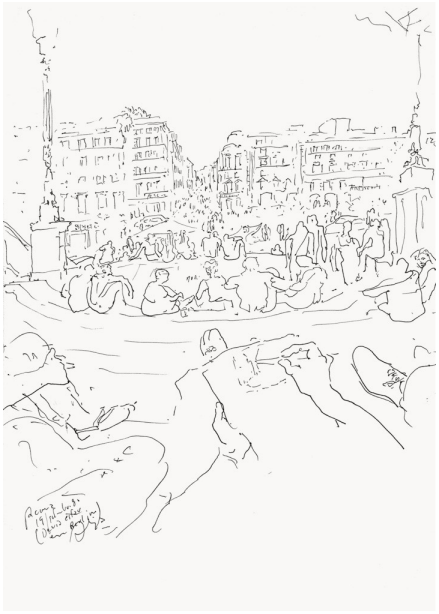


Fig. 7. Schizzo di viaggio. Piazza di Spagna, Roma. Quaderno n.66, Ottobre 1980.

22 Á. Siza, "Lectio Magistralis", Laurea honoris causa all'Università di Palermo, trad. Roberto Collovà, in R. Cremascoli, F. Moschini (a cura di), *Álvaro Siza in Italia. Il Grand Tour 1976 – 2016…cit.*, p.111 e p.114.

23 E. Souto de Moura, A. Portugal, M. M. Reis, J. P. dos Santos (coord.), *Álvaro Siza...cit.*

24 Per approfondimenti vedi: C. Magnani, "San Leucio: cinque proposte per un territorio: Progetti di Léon Krier, Richard Plunz, Franco Purini, Alvaro Siza Vieira, Francesco Venezia", in *Casabella*, n.505, Settembre 1984, pp.4-25.

25 "Il concorso dello IACP di Venezia per Campo di Marte alla Giudecca", in *Casabella*, n.158, Novembre 1985, pp.4-21.

26 F. Moschini, L. Pietropaolo, "Álvaro Siza e l'Italia: la perturbante modernità del classico", in R. Cremascoli, F. Moschini (a cura di), *Álvaro Siza in Italia. Il Grand Tour 1976 – 2016…cit.*, p.27.

27 La proposta progettuale di Siza fu bocciata dalla Soprintendenza in quanto prevedeva la demolizione totale della vecchia sede. Siza rinunciò pertanto all'incarico. Per approfondimenti vedi: Il nuovo municipio. Caorle via Roma, 26 disponibile al seguente link:
https://www.comune.caorle.ve.it/public/ufficiostampa/opuscolo_caorle_settembre2010.pdf

28 M. Mulazzani, "Siza e Souto de Moura. Il progetto e il cantiere", in *Casabella*, n.869, Gennaio 2017, pp.26-45; R. Collovà, "Napoli: una stazione per la metropolitana", in *Casabella*, n.869, Gennaio 2017, pp.20-25; F. Dal Co, "La duplicità del tempo", in *Casabella*, n.869, Gennaio 2017, pp.16-19.

29 "Álvaro Siza Vieira: Museo MADRE, Napoli, 2003-05", in *Lotus International*, n.138,

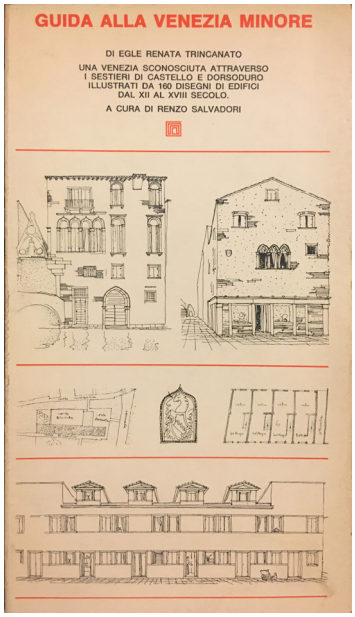


Fig. 8. E. R. Triclinato, *Guida alla Venezia minore : una Venezia sconosciuta attraverso i sestieri di Castello e Dorsoduro illustrati da 160 disegni di edifici dal XII al XVIII secolo*, a cura di Renzo Salvadori, Edizioni del Canal, Venezia, 1979. Copia personale di Álvaro Siza.

e proprie esperienze di relazione con la storia e la preesistenza, queste ultime, condivise con il collega di Porto Eduardo Souto Moura. Non meno rilevanti furono i progetti per Siena[30] del 1988 e lo studio per la sistemazione dell'allestimento della Pietà Rondanini al Castello Sforzesco di Milano[31] (1999). La conoscenza delle città italiane, dei luoghi sui quali era chiamato ad intervenire risultò pertanto fondamentale per l'attività progettuale. Frequenti furono quindi i soggiorni in Italia durante i quali poté studiare la città storica, i principi che ne regolano la composizione, consultare i testi già editi in merito come ad esempio la pubblicazione *Venezia minore* - presente nella sua biblioteca personale[32] - dove Egle Triclinato, celebre ricercatrice dello IUAV, mostra la meticolosa analisi urbana della città lagunare, utile a Siza per il lavoro che avrebbe dovuto svolgere alla Giudecca. Non mancarono occasioni di confronto con i principali architetti della penisola, molti dei quali divennero veri e propri amici e collaboratori. Rapporti che gli permisero di approfondire vari aspetti della cultura architettonica italiana nonché visitare in compagnia siti e luoghi non sempre di facile scoperta. "Durante quei viaggi, guidato dal professore e vecchio amico Francesco Venezia o da altri amici, ho avuto il privilegio di visitare Pompei, Ercolano e la piscina *Mirabilis*, alcuni dei monumenti della città e molti luoghi che Napoli non rivela facilmente"[33]. Di recente le numerose pubblicazioni, le mostre[34], i convegni, le conferenze, le lauree ricevute ad *honoris causa*[35], l'invito alle Biennali di architettura di Venezia[36] contribuirono a diffondere e promuovere l'architettura di Siza e più in generale quella portoghese in Italia, rafforzando maggiormente un legame da secoli stabilito. "La relazione culturale tra i nostri due Paesi è secolare, anche per quello che riguarda l'architettura" sostenne lo stesso Siza. "Sono stati molti gli architetti italiani in Portogallo e molti i portoghesi che hanno costruito città su strati di fondazione romana e a vivere – tra altri viaggi di lunga durata – l'inevitabile viaggio a Roma. Questi e altri intrecci condivisi sono incisi nel territorio portoghese"[37]. Niccolò Nasoni, architetto italiano del XVIII secolo, ne rappresenta un esempio evidente; le

Giugno 2009, pp.39-44.

30 "Concorso 'un progetto per Siena'", in *Domus* , n.700, Dicembre 1988, pp.1-3.

31 F. Dal Co, "Álvaro Siza: nuovo allestimento della Pietà Rondanini di Michelangelo, Sala degli Scarloni, Castello Sforzesco, Milano 2001", in *Casabella*, n.703, Settembre 2002, pp.4-9; "La Pietà di Álvaro di Siza. Álvaro Siza's Pietà", in *Lotus International*, Maggio 2014, n.154, pp.46-51; F. Burkhardt, "Workshop Michelangelo, Pietà Rondanini", in *Domus*, n.824, Marzo 2000, pp.89-96.

32 E. R. Triclinato, *Guida alla Venezia minore : una Venezia sconosciuta attraverso i sestieri di Castello e Dorsoduro illustrati da 160 disegni di edifici dal XII al XVIII secolo*, a cura di Renzo Salvadori, Edizioni del Canal, Venezia, 1979. Copia personale di Álvaro Siza conservata nella sua Biblioteca privata presso lo Studio Álvaro Siza, Porto.

33 Á. Siza, "Lectio Magistralis" Laurea honoris causa all'Università Federico II di Napoli, trad. Guido Giangregorio, in R. Cremascoli, F. Moschini (a cura di), *Álvaro Siza in Italia. Il Grand Tour 1976 – 2016…cit.*, p.209.

34 Il suo lavoro è stato più volte presentato ed esposto in Italia: al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano nel 1979, a San Marino nel 1995, nella Basilica palladiana di Vicenza nel 1999, nel Palazzo ducale di Venezia nel 2000, alla Triennale di Milano nel 2004 e 2013, al MART di Rovereto nel 2014, oltre alle Biennali di Venezia.

35 Siza ricevette la *laurea honoris causa* presso le università italiane di Palermo (1995), di Napoli (2004), di Pavia (2007), e di Milano (2013).

36 La presenza di Álvaro Siza alla Biennale di Venezia è stata costante dal 1976, con Europa America. In particolare si ricordano le edizione del 2012 per la realizzazione del padiglione Percorso e quella del 2016, dove il padiglione portoghese fu interamente dedicato al suo lavoro.

37 Á. Siza, "Discorso Lectio Magistralis di Álvaro Siza…*cit.*, p.276.







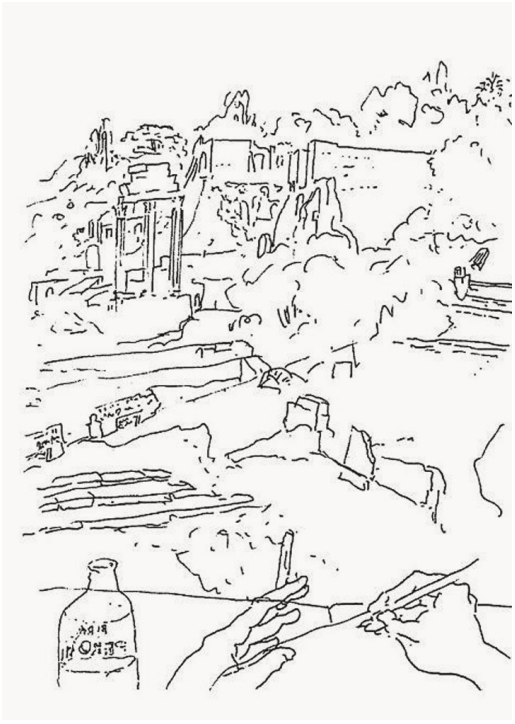


Fig. 9. In alto. Schizzo di viaggio. Piazza del Popolo, Roma. Quaderno n.66, Settembre 1980.

Fig. 10. In basso. Schizzo di viaggio. Pantheon, Roma. Quaderno n.66, Ottobre 1980.

Fig. 11. In alto. Schizzo di viaggio. Piazza del Popolo, Roma. Quaderno n.66, Settembre 1980.

Fig. 12. In alto. Schizzo di viaggio. Fori romani, Roma. Quaderno n.66, Ottobre 1980.









Fig. 13. In alto. Schizzo di viaggio. Ponte di Rialto, Venezia. Maggio 1981.

Fig. 14. In alto. Schizzo di viaggio. Piazza del campo, Siena. Quaderno n.270, Giugno 1988.

Fig. 15. In alto. Schizzo di viaggio. Piazza San Marco, Venezia. Quaderno n.373, Luglio 1994.

Fig. 16. In alto. Schizzo di viaggio. Palermo. Quaderno n.376, Luglio 1994.

sue opere costituiscono una parte significativa del patrimonio storico della città di Porto. Allo stesso modo l'architetto portoghese del XIX secolo Alfredo D'Andrade realizzò in Italia notevoli interventi sui monumenti e sul patrimonio delle principali città delle regioni del Nord tra cui il Piemonte, la Liguria e la Valle d'Aosta[38]. Esperienze che a partire dagli anni 70 del XX secolo si intensificarono. Subito dopo il 25 aprile del 1974 moltissimi italiani iniziarono a visitare il Portogallo per vedere le opere del SAAL e altri lavori di Siza, viceversa numerosi portoghesi si recarono in Italia per studiare nelle più famose università del Paese ed entrare in contatto con le più rilevanti personalità della scena architettonica internazionale. Furono anni di viaggi, di scambi, di influenze culturali, di intrecci, di conoscenze, di crescita. Inevitabilmente ci fu una contaminazione reciproca che persiste ancora oggi. Dopotutto "l'architettura si costruisce *anche* attraverso reti di analogie, attraverso rapporti a distanza che sempre hanno legato tra loro le città e gli edifici. […] le città non nascono solo dalla singolarità dei luoghi e dalla densità della terra, ma da mescolanze e intrecci, da ripetizioni e richiami, da scambi ed echi, da rapporti analogici e da forme imitative"[39].

38 Per approfondimenti: T. C. Ferreira, *Il Portogallo di Alfredo de Andrade. Città, architettura, patrimonio*, Maggioli editore, Santarcangelo di Romagna, 2014.
39 D. Vitale, "Il viaggio dell'architettura", in D. Vitale, *Architetture portoghesi. Tre scritti sul Portogallo del 1984, 1987, 1999*, Quaderni del dottorato in composizione architettonica, Politecnico di Milano, Milano, 2002, p.10

CAPITOLO 3

Intervenire sul patrimonio.

3.1 Criteri di selezione e metodologia d'indagine.

Nell'ottica di fornire una risposta significativa alla questione che si è posta in essere sin dal principio - dal titolo della tesi ai primi due capitoli - si è resa necessaria un'ulteriore delimitazione dell'indagine, data la rilevante vastità del tema e la considerevole quantità dei contenuti che esso richiama. Sebbene l'ambito di ricerca, rivolto alla comprensione della pratica dell'intervento sul patrimonio in Portogallo, fosse già stato circoscritto all'analisi dell'atteggiamento progettuale assunto da Távora, Soutinho e Siza nei confronti dei manufatti antichi e dei segni del tempo su di essi sedimentati, nonché all'individuazione di possibili influenze della cultura del progetto di matrice italiana, lo studio ha altresì previsto la limitazione del percorso di indagine alla disamina di sei casi studio da attuarsi mediante una lettura critica che sappia coniugare riflessioni relative alla composizione e la pratica del 'restauro' così come la noi la intendiamo.
L'individuazione dei casi studio è frutto di un complesso e attento processo di selezione che ha previsto, nella sua fase iniziale, la conoscenza delle principali opere che hanno segnato la pratica architettonica sul patrimonio in Portogallo, dalle più recenti a quelle a noi più lontane in ordine temporale, siano queste più o meno conservative della materia storica, architetture 'moderne' o monumenti nazionali. Una conoscenza, non solo appresa da ricerche bibliografiche preliminari e in taluni casi da indagini di archivio[1], ma soprattutto dai numerosi sopralluoghi eseguiti durante i frequenti soggiorni in Portogallo svolti a intervalli regolari nei tre anni di studio. Solo successivamente è stato possibile attuare una più consapevole valutazione.
Diversi furono i parametri di selezione presi in considerazione: dall'autorialità del progetto, al luogo geografico di appartenenza, alla collocazione temporale, alla rilevanza dell'intervento, al tipo di dialogo instaurato con la preesistenza, alla fortuna critica (pubblicazioni, premi, ecc.), ai possibili intrecci con la cultura italiana, in particolare, con quella architettonica del restauro. Il campo di indagine fu quindi inizialmente ristretto ai soli progetti sul patrimonio eseguiti dai maestri oggetto di ricerca - Távora, Soutinho e Siza - nonché circoscritto all'area geografica del Nord del Paese, in particolare alla regione del Minho e alla provincia di Porto, operando così all'interno di un contesto omogeneo per storia, tradizione e caratteri costruttivi. In seguito fu ulteriormente limitato il quadro a sei opere, due per ogni architetto prescelto, di cui una realizzata a inizio carriera, l'altra circa alla fine della propria attività, nel tentativo di mutuare un'eventuale evoluzione o variazione dell'approccio progettuale nei confronti dell'intervento sul costruito; approccio che potrebbe essere

1 Tra i casi non selezionati per la ricerca sono state eseguite ricerche archivistiche per la *Pousada de D. Dinis* a Vila Nova de Cerveira (1972-1982) ad opera di Alcino Soutinho; sono state redatte analisi grafiche sulle demolizioni e le ricostruzioni per la *Pousada de D. Dinis* a Vila Nova de Cerveira (1972-1982) ad opera di Alcino Soutinho e per la *Pousada do Bouro* ad Amares (1989-1996) ad opera di Eduardo Souto de Moura; analisi sullo stato di conservazione delle *Piscinas das Marés* (1961-1973) di Álvaro Siza, soggette ad un recente intervento di recupero (2019-2020); sono stati condotti dialoghi con i proprietari di alcuni immobili tra cui la *Casa da Quinta da Cavada em Briteiros* (1989-1990) su progetto di Fernando Távora, la *Casa em Pardelhas* (1994-1999) sempre su progetto di Távora.

1. F. Távora, *Quinta da Conceição*, Leça de Palmeira, Matosinhos (1956-1960).

2. Á. Siza, *Casa Alcino Cardoso*, Moledo do Minho (1971-1973; 1986-1991).

3. **F. Távora, *Mosteiro de Santa Marinha da Costa*, Guimarães (1972-1985).**

4. A. Soutinho, *Castelo de Vila Nova de Cerveira*, Vila nova de Cerveira (1972-1982).

5. A. Soutinho, *Convento de São Gonçalo*, Amarante (1970-1987).

6. E. Souto de Moura, *Rovina de Gerês*, Gerês (1979).

7. F. Távora, *Casa da Quinta em Briteiros*, Guimarães (1989-1990).

8. F. Távora, *Casa em Pardelhas*, Pardelhas, Vila Nova de Cerveira (1989-1997).

9. F. Távora, *Refóios do Lima. Scuola superiore di agraria*, Ponte de Lima (1986-1991).

10. E. Souto de Moura, *Convento de Santa Maria do Bouro*, Amares, Braga (1989-1997).

11. A. Soutinho, *Casa Museo Guerra Junqueiro*, Porto (1990-1998).

12. E. Souto de Moura, *Museu dos Transportes e Comunicações*, Porto (1992).

13. F. Távora, *Casa da Rua Nova*, Guimarães (1995).

14. F. Távora, *Museu Nacional de Soares dos Reis*, Porto (1992-2001).

15. E. Souto de Moura, *Mercado de Braga*, Braga (1999-2001).

16. F. Távora, *Casa dos Vinte e Quatro*, Porto (1995-2003).

17. J. C. Dos Santos, *Mosteiro de São Martinho de Tibães*, Braga (2005-2009).

18. A. A Costa, S. Fernandez, *Mosteiro de Santa Clara-a-Velha*, Coimbra (2004-2008).

19. J. C. Santos, *Igreja dos Clérigos*, Porto (2014).

20. Á. Siza, E. S. de Moura, *Museo Civico Abade Pedrosa*, Santo Tirso (2016).

21. E. Souto de Moura, *Convento das Bernardas*, Tavira (...).

22. G. Byrne, *Teatro Thalia*, Lisbona (2008-2012).

23. Á. Siza, *Bairro de São Victor*, Porto (1974-1977).

24. F. Távora, *Centro historico de Guimarães*, Guimarães (1985).

25. F. Távora, *Reabilitação Praça 8 de Maio*, Coimbra (1992-1997)

26. F. Távora, *Aula magna della Facoltà di Legge dell'Università di Coimbra*, Coimbra (1993-2000).

27. G. Byrne, *Museu do Dinheiro*, Lisbona (2007-2016).

28. Á. Siza, *Quinta do Paraíso*, Porto (2012-2014).

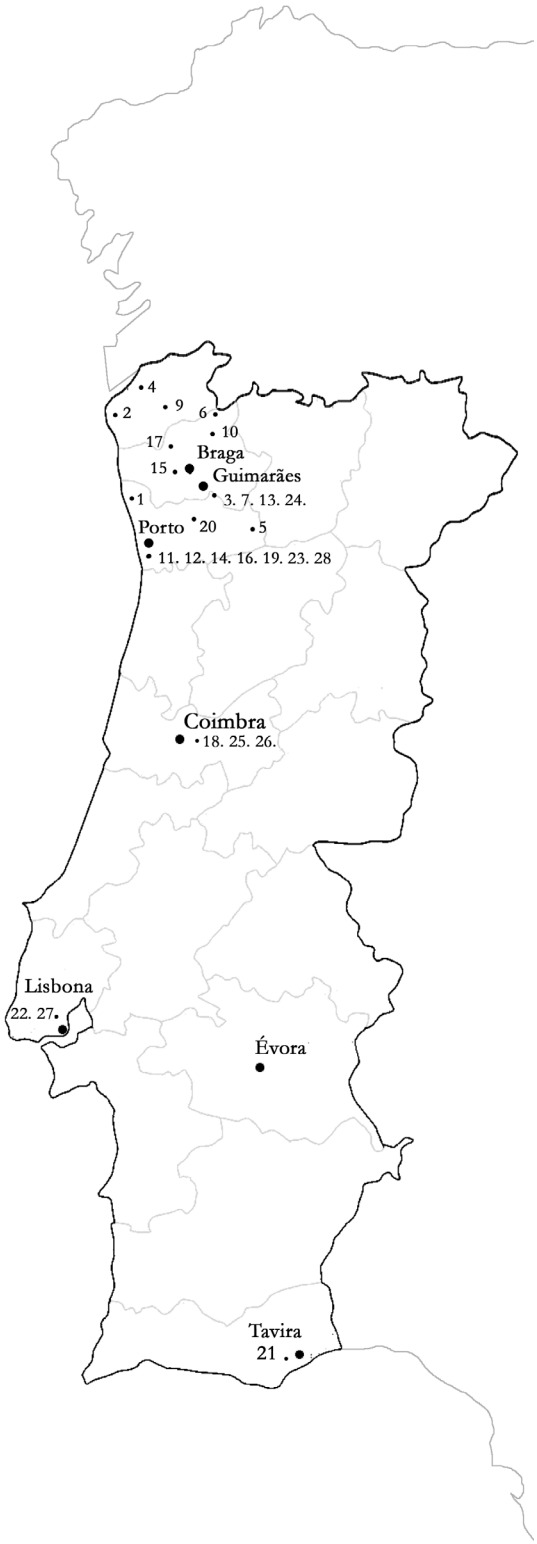


Fig. 1. Principali interventi sul patrimonio analizzati in una prima fase di ricerca. In grassetto i casi studio selezionati.

stato condizionato, nel corso del tempo dal mutamento delle condizioni storiche, culturali, sociali e normative. Tuttavia, gli interventi individuati, sebbene accomunati dalla medesima collocazione geografica e da circa lo stesso periodo temporale di esecuzione del progetto, si mostrano alquanto differenti tra loro. Dimensione, caratteri costruttivi, funzione originaria, funzione di progetto, categoria di tutela, epoca di costruzione e stato di conservazione della preesistenza, sono solo alcuni degli aspetti che ne determinano la disuguaglianza. Disuguaglianza che inevitabilmente comportò l'adozione di soluzioni tra loro dissonanti, studiate *ad hoc*, caso per caso, ciò nonostante unificate da un approccio comune, proteso al conseguimento di un equilibrio tra 'antico' e 'nuovo', salvaguardando, nei limiti possibili, i caratteri della preesistenza.
Nel tentativo di porsi al meglio entro l'orizzonte di intenti che si è appena delineato, si è ritenuto opportuno sviluppare una specifica modalità di analisi che ha previsto l'individuazione di parametri e tematiche comuni ad ognuna delle sei opere selezionate. La trattazione di ogni caso studio è stata quindi sviluppata in forma di scheda-saggio, ripercorrendo uniformemente - con qualche adattamento al caso - lo schema di indagine prestabilito. Una linea di ricerca che auspica una certa originalità della trattazione da ottenersi mediante lo studio di aspetti operativi solitamente non trattati nelle pubblicazioni già presenti sul tema, per lo più limitate a un'interpretazione critica e illustrativa del risultato finale. Ciò che ne risulta appare dunque come una sorta di racconto dell'intero processo progettuale ed esecutivo dell'opera ottenuto da un'attenta lettura della documentazione scritta e grafica dello stato precedente i lavori, dei disegni di studio, degli elaborati di progetto, dei capitolati d'appalto, delle fotografie e testimonianze di cantiere e non ultimo del risultato finale. Inoltre, utilizzando il disegno come strumento di ricerca, sono stati redatti elaborati grafici a supporto del testo scritto, tra cui schemi sui tracciati geometrici, utili alla definizione dei possibili rapporti tra nuovo e antico, e ridisegni del progetto realizzato dove sono state indicate le demolizioni e nuove costruzioni, fondamentali per una migliore comprensione e comunicazione delle trasformazioni effettivamente attuate sulla preesistenza. Questi ultimi, nella maggior parte dei casi non redatti in fase progettuale - poiché ai tempi non richiesti dalle pubbliche amministrazioni[2] - sono il risultato di un'attenta comparazione tra lo stato di fatto e il progetto effettivamente eseguito.

Stanti le considerazioni elencate fino ad ora, secondo l'approccio sopra descritto, è stata sviluppata l'analisi dei casi studio.
Un conciso specchietto anagrafico, contenente le informazioni essenziali sull'intervento è posto a presentazione di ogni opera a cui la stesura del saggio, generalmente avviata da una nota storica o da un breve paragrafo che descrive il luogo e la preesistenza. Si susseguono poi sezioni inerenti

2 Gli unici elaborati reperiti in archivio che potrebbero avvicinarsi agli attuali gialli-rossi sono alcuni disegni dove con colore diverso venivano segnate le nuove costruzioni rispetto alla preesistenza, tuttavia non segnalando le demolizioni. Elaborati di tal genere sono stati reperiti per la *Pousada da Costa*, per il *Museo Amadeo de Suoza Cardoso* e per la *Casa Museo Guerra Junqueiro*. La *Casa dos 24* e la *Casa Alcino Cardoso* non presentano alcun elaborato di comparazione tra antico e nuovo mentre per l'*Edificio Paraíso* furono eseguiti i gialli-rossi.

l'affidamento dell'incarico, lo stato di conservazione del manufatto, la proposta progettuale, un tema cruciale che generalmente orienta la proposta – ad esempio la relazione con il contesto o la tradizione - , il modulo e gli aspetti compositivi, il rapporto antico-nuovo, il confronto con le teorie del restauro e la carte internazionali in materia di tutela, non ultimo la possibile influenza della cultura architettonica italiana, la situazione attuale e la recensione critica dell'opera. Un'influenza quella della cultura architettonica italiana dell'intervento sul patrimonio, più in generale della teoria e della pratica architettonica, che potrebbe essere derivata da viaggi, incontri o conferenze avvenute in Italia o più semplicemente dalla lettura di articoli, saggi, riviste o libri provenienti dal Bel Paese.

Fondamentale risulta pertanto identificare e documentare il tipo di approccio progettuale adottato e le modalità di intervento sul patrimonio perseguite, attuando inoltre un confronto con la normativa e le teorie del 'restauro', così come intese in Italia (diversamente dal Portogallo come si è potuto constatare).

In linea generale la lettura critica dei casi studio è l'esito di un lavoro di indagine che ha posto a confronto 'fonti dirette' e 'fonti indirette', cioè ha unito alla consueta ricerca bibliografica, documentale e archivistica[3], numerosi sopralluoghi di osservazione e rilievo in *situ*, così come diversi dialoghi e interviste rivolte agli attori coinvolti nel processo progettuale - siano questi collaboratori ai progetti selezionati, committenti, critici e studiosi più in generale[4].

I sei interventi sul patrimonio presentati di seguito, analizzati caso per caso, non intendono essere esaustivi di una pratica architettonica che possiede innumerevoli possibili declinazioni. Sebbene alcuni di questi abbiano segnato e rappresentato una svolta per tale pratica[5], divenendo per certi versi 'casi esemplari' in Portogallo, non si vuole dimostrare in maniera assertiva l'assolutezza di una regola o la correttezza di alcuni atteggiamenti. Ciò che si intende incentivare è piuttosto una riflessione sulle differenti soluzioni adottate, sulle pratiche operative messe in campo per trasmettere al futuro il patrimonio architettonico prodotto dalle epoche passate. Tematiche il cui confronto offre un interessante quadro di sintesi circa l'attuale pratica portoghese dell'intervento sul patrimonio.



Fig. 2. F. Távora, Casa dos 24. Schizzo di studio redatto durante un sopralluogo, 5 Ottobre 2018.

3 Sono stati consultati diversi archivi per ogni progetto selezionato: da quelli privati, a quelli comunali, a quelli degli organi di tutela. Nello specifico sono state condotte indagini alla *Fundação Instituto Marques da Silva* (FIMS) che custodisce gli archivi privati di Fernando Távora e Alcino Soutinho e alla *Fundação de Serralves* che conserva parte dell'archivio personale di Álvaro Siza. Inoltre è stato consultato l'archivio della Camera Municipale di Porto, l'archivio della Camera Municipale di Caminha, l'archivio della Camera Municipale di Amarante e infine l'archivio della *Direção Regional de Cultura do Norte* (DRCN), attuale ente di tutela del patrimonio del Nord del Portogallo.

4 Oltre alle interviste inserite nell'appendice a conclusione del seguente lavoro di tesi sono stati effettuati dialoghi con altre persone coinvolte nel processo progettuale delle opere e studiosi delle stesse, tra cui: Sergio Fernandes, José Bernardo Távora, Manuel Real, Eduardo Fernandes.

5 T. C. Ferreira, "Sulla cultura della tutela e del restauro in Portogallo. Nota storica e situazione attuale",...*cit.*



Fig. 3. F. Távora, Casa em Briteiros.
Foto di Eleonora Fantini.

3.2 Soluzioni e pratiche progettuali in sei interventi sul patrimonio.

Fernando Távora

- Pousada da Costa. Adattamento a Pousada del Convento di Santa Marinha da Costa, Guimarães, 1972-1985.
- Casa dei 24. Recupero dell'Antico Palazzo del Consiglio, Porto, 1995-2003.

Alcino Soutinho

- Convento di São Gonçalo. Recupero della Biblioteca-Museo Municipale, Amarante, 1970-1987.
- Casa del Dr. Domingo Barbosa. Recupero della Casa Museo Guerra Junqueiro, Porto, 1990-1998.

Álvaro Siza

- Casa Alcino Cardoso. Recupero di un complesso rurale, Moledo do Minho, 1971-1973; 1986-1991.
- Quinta do Paraíso. Progetto di espansione della Cattolica Porto Business School, Porto, 2012-2014.

Pousada da Costa.
Adattamento ad albergo del Convento di Santa Marinha da Costa.



Fig. 1. Pousada de Santa Marinha da Costa.
SIPA. Img. n.00046932.

Intervento | 1972-1985
Data costruzione | XV secolo.
Localizzazione | Guimarães.
Programma Base | 1972.
Ante-progetto | 1973-1974.
Progetto esecutivo | 1975.
Progetto strutturale | 1976.
Indagini archeologiche | 1976.
Progetto mobilio | 1979.
Inizio-fine lavori | 1979-1985.
Progettista | Arch. Fernando Tavora.
Collaboratori | A. Matos Ferreira, B. Ferrão, J. Barros, F. Barata, J. Jordão, M. Magalhães, A. Ramos, G. Carneiro, J. Távora, F. Barroso.
Ingegneri |J. Montenegro, M. Monteiro de Andrade, F. de Almeida de Eça Guimarães.
Archeologo | M. L. Real.
Paesaggista | I. de Araújo.
Committente | Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN)
Funzione originaria | Convento.
Funzione attuale | Albergo. Gruppo Pestana Pousadas.
Tutela | Immobile di Interesse Pubblico, Decreto n.26/450, 24 marzo 1936.

"Così inizia, si sviluppa e continua, in una permanente trasformazione, la vita di un edificio durante undici secoli, nella certezza che verranno altri secoli e, con essi, altre trasformazioni" [1].

Fernando Távora

Nota storica

Adagiato sul rilievo granitico dell'altura da Penha, la 'montagna sacra' della città di Guimarães in provincia di Braga, l'antico Convento di Santa Marinha da Costa si presenta oggi come il riflesso di un lungo e costante processo evolutivo avvenuto durante gli undici secoli trascorsi dalla sua plausibile edificazione. La prima testimonianza scritta, che ne attesta l'esistenza, risale all'anno 959, quando una contessa galiziana, di nome *Mumadoma*, lasciò in eredità al monastero di Guimarães le sue proprietà di *Laurosa*[2], antico toponimo del luogo. Sebbene il testamento non accenni alla presenza di fabbricati o ruderi, le recenti campagne archeologiche, condotte durante l'adattamento a *Pousada*, svelarono le tracce di diversi insediamenti religiosi, pagani e cristiani, edificati a partire dall'epoca tardo-romana. Frammenti di un tempio suebo-visigoto e i resti di una basilica gallico-asturiana furono solo alcuni dei ritrovamenti emersi dagli scavi atti a testimoniare la sacralità del luogo. Una sacralità ulteriormente confermata da un'iscrizione - contenuta nell'antico inventario dei beni del monastero di Guimarães - datata al 1059, che per la prima volta menziona la Chiesa di Santa Marinha da Costa[3], divenuta, un secolo più tardi, parte integrante del monastero dell'Ordine dei Canonici Regolari de Santo Agostino[4], fondato nel 1154 da D. Mafalda[5], allora regina del Portogallo[6]. Dopo circa quattro cento anni, nel 1528, ai pochi monaci rimasti nel convento subentrarono i padri di S. Jerónimo a cui venne affidata la gestione del Collegio di *Penhalonga e* di un'Università di Teologia, installati proprio negli spazi del monastero per volere del re D. João III[7]. Nello stesso periodo, tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII, furono eseguite numerose opere di trasformazione, ampliamento e decorazione dell'intero complesso

Fig. 2. Chiesa e *Pousada* di Santa Marinha da Costa.
Foto di Eleonora Fantini.



1 F. Távora, "Pousada de Santa Marinha da Costa, Guimarães, 1972-85", in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa...cit.*, p. 324.

2 Nel testamento fa inoltre riferimento a due precedenti proprietari dei suoi possedimenti, facendo in questo modo presupporre una plausibile antecedenza della costruzione. Per approfondimenti vedi: *Pousada de Santa Marinha. Guimarães*, Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n. 130, Ministério das Obras Públicas, 1985, pp. 7-57; M. L. Real, "O convento da Costa (Guimaraes). Notícia e interpretação de alguns elementos arquitectónicos recentemente aparecidos", *Actos do Congresso Historico de Guimareas e sua Colegiada*, vol. IV, Guimaraes, 1981, pp. 461-475.

3 Nell'inventario del monastero la Chiesa viene citata come '*Santa Marinha de Laurosa*', assumendo l'antico nome attribuito alle proprietà terriere. Solo successivamente verrà nominata Santa Marinha da Costa come dimostra un censimento di Braga della fine del XI secolo definendola '*monasterio de Costa*'. Vedi: M. L. Real, "Santa Marinha da Costa. Notícia historica", in *Pousada de Santa Marinha. Guimarães*, Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n. 130, Ministério das Obras Públicas, 1985, pp. 30-31.

4 *Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho.*

5 D. Mafalda, di battesimo Matilde di Savoia, fu la prima regina consorte del Portogallo, moglie del re Alfonso I dal 1146 fino alla sua morte prematura avvenuta nel 1157.

6 M. L. Real, "Santa Marinha da Costa. Notícia historica", *…cit.*, pp. 31-32.

7 Nel 1535 per volere del re D. João III fu trasferito nel Convento da Costa il Collegio da Penhalonga che qualche anno più tardi, con la necessaria autorizzazione papale, divenne Università potendo quindi conferire i titoli di diploma, laurea, dottorato e magistero. Il prestigioso passaggio degli studi universitari nel monastero da Costa, oltre ad essere testimoniato da alcuni documenti cartacei, è ricordato da un'iscrizione lapidare incastonata nel muro esterno del presbiterio.

monastico i principali interventi riguardarono al ridefinizione della facciata della chiesa, l'ampliamento della sala del capitolo, la ricostruzione del chiostro[8] - colpito da un gravoso incendio - e l'estensione dell'ala Est, al cui capo fu realizzata la Veranda di Fra Jerónimo (1682) di cui ancora oggi si può apprezzare l'originaria bellezza.

La soppressione degli ordini religiosi. Cambio d'uso, trasformazioni, abbandono.

Tranquillità e pace regnarono nel monastero per i due secoli successivi fino a quando il decreto di soppressione degli ordini religiosi e la relativa confisca dei beni ecclesiastici[9], emanato nel 1834, sancì l'epilogo della vita conventuale nonché la vendita all'asta pubblica dell'intero complesso. Le disposizioni legali promulgate generarono una situazione comparabile al vandalismo rivoluzionario francese; la profanazione, la distruzione, il furto e la vendita abusiva divennero una costante contrariamente all'attuazione di misure di protezione del patrimonio che avvenne con grande lentezza[10]. Così, a partire dal 1842, l'area conventuale del Monastero di Santa Marinha da Costa, ad esclusione della chiesa, fu trasformata in residenza privata passando - per oltre un secolo - di mano in mano a diverse famiglie[11] che ebbero l'occasione di usufruire privatamente di uno dei più importanti esemplari di architettura religiosa portoghese. La funzione residenziale non fu tuttavia la sola ad occupare gli spazi convenutali. Nel 1932 parte del monastero fu adibito a Sede del Seminario Minore di Studi Filosofici, li trasferita da Braga per volere dei Gesuiti. Pochi anni più tardi, nel 1951, un nuovo incendio, circoscritto prevalentemente all'ala Est, segnò la data ultima di utilizzo del convento che rimase abbandonato fino al 1971, anno in cui lo stato riacquistò l'intero immobile al fine di installarvi un albergo di alto livello, meglio conosciuto in Portogallo con il nome di *Pousada*.



Fig. 3. Vista generale del Convento di Santa Marinha da Costa. Stato di conservazione precedente i lavori.

Le Pousadas de Portugal.

Molto brevemente si tratta di un innovativo progetto politico di turismo nazionale, andato delineandosi dagli anni 30 del XX secolo ad oggi, promosso dall'ENATUR[12] in collaborazione con gli enti di tutela DGEMN e IPPAR. L'intento era quello di introdurre nel territorio portoghese una rete di strutture alberghiere capaci di definire nuovi itinerari culturali grazie al carattere storico-naturalistico dei contesti in cui si collocavano. Riflesso del mutare delle condizioni politiche, del concetto di turismo e del significato stesso di patrimonio, l'iniziativa delle *Pousadas*[13]

8 Ridotto in rovina a causa di un gravoso incendio il chiostro romano venne ricostruito alla fine del XVI secolo in stile classico, così come ora lo si può apprezzare.

9 Per approfondimenti vedi: M. J. Baptista Neto, Memória, *Propaganda e Poder. O restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*,...*cit*., pp.65-84.

10 Nonostante lo stato promuovesse un servizio burocratico di salvaguardia degli edifici, raramente si verificarono interventi sul costruito storico, prevalentemente per la mancanza di fondi.

11 Il primo proprietario fu l'industriale José Ferreira Pinto Basto, a cui seguirono Custódio Teixeira Pinto Basto e Manuel Baptista Sampaio Guimarães, comprando ciascuno metà del complesso. Successivamente divenne di proprietà di António Fernandes Guimarães, António Leite de Castro Sampayo e Vaz Vieira ed infine di D. Antónia de Araújo Fernandes Leite de Castro, ultima e unica proprietaria del convento. Vedi: M. L. Real, "Santa Marinha da Costa. Notícia historica", …**cit**., pp. 52-55.

12 *Empresa Nacional de Turismo.*

13 In linea generale si è soliti suddividere il programma delle Pousadas in quattro momenti distinti, di seguito elencati secondo la classificazione di Susana Lobo, studiosa di questo fenomeno: *Pousada do SPN/SNI** (1938-1948), *Nuove Pousadas della DGEMN* (1948-1961), *Pousadas e Patrimonio* (1961-1980) e *Pousadas come Patrimonio* (1980-). S. Lobo, *Pousadas de Portugal. Reflexos da Arquitectura Portuguesa do Século XX*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006. Per ulteriori approfondimenti vedi: J. M. Fernandes, *Pousadas de Portugal. Obras de Raiz e em Monumentos*, in "Caminhos do Patrimonio", Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e Livros Horizonte, Lisbona, 1999; T. C. Ferreira, "Sulla cultura

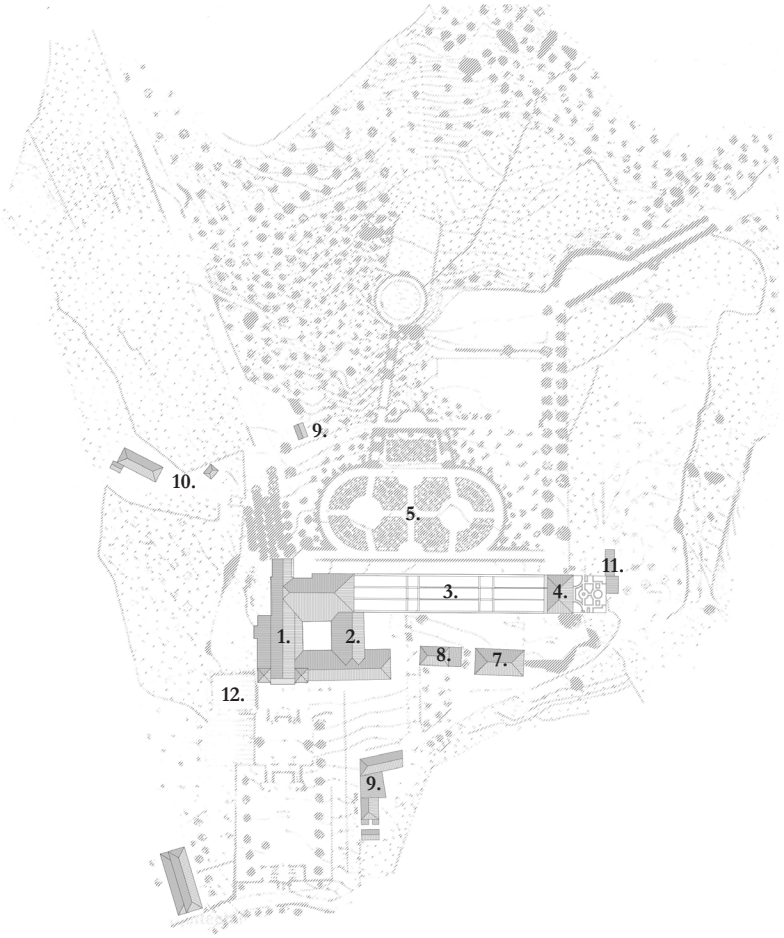


Fig. 4. Elaborato grafico. Planimetria dello stato precedente il progetto di adattamento a *Pousada*.

1. Chiesa
2. Parte abitata del Monastero
3. Parte in rovina del Monastero
4. Veranda di Fra Jeronimo
5. Giardino
6. Case
7. Cantina
8. Deposito degli attrezzi
9. Mulino
10. Casa do Alambique
11. Antica Casa do Alambique
12. Cimitero

si concretizzò, nel corso del novecento, in interventi molti differenti tra loro. Se ai primi decenni dell'iniziativa corrisposero realizzazioni *ex-novo*, a partire dagli anni '50, il programma rivolse la propria attenzione al tema del riuso dell'edilizia patrimoniale dismessa, quale strumento atto a garantirne la conservazione[14]. Tra le prime positive esperienze di riuso si ricorda l'adattamento a *Pousada* dell'antico Castello di Óbidos, il cui progetto venne presentato nel 1964 a Venezia in occasione della II Mostra Internazionale del Restauro Monumentale come contributo del gruppo portoghese[15].

L'affidamento dell'incarico e il nuovo 'programma' d'uso.

Fu quindi in tale contesto che ebbe luogo il "Progetto di adattamento a *Pousada* del Convento di Santa Marinha da Costa", il cui incarico, datato al 20 dicembre 1971, fu affidato, dall'allora direttore della DGEMN, Alberto da Silva Bessa, all'architetto Fernando Távora, che all'inizio dello stesso anno aveva elaborato una valutazione economica dell'immobile su

della tutela e del restauro in Portogallo. Nota storica e situazione attuale",...*cit.*, pp.81-98; E. Fantini, T. C. Ferreira, A. Ugolini, "Riabilitazione e cambio d'uso del patrimonio costruito. Riflessioni sull'esperienza delle Pousadas in Portogallo",...*cit.*, pp.821-830. *Segretariato di Propaganda Nazionale / Segretariato Nazionale dell'informazione.

14 Sotto queste circostanze, le esperienze più significative per la storia del riuso del patrimonio in Portogallo furono la *Pousada di Santa Marinha da Costa* e la coeva *Pousada de D. Dinis* (1972-1982) a Vila Nova de Cerveira, ad opera di Alcino Soutinho.

15 Vedi: P. Sanpaolesi, M. Dezzi Bardeschi (a cura di), *II Mostra internazionale del restauro monumentale...cit*, pp. 139-141.

richiesta dei precedenti proprietari[16].

L'obiettivo di progetto, esplicitato nella lettera d'invito[17], consisteva nella valorizzazione del complesso monastico mediante l'installazione al suo interno di una struttura alberghiera, una *Pousada*, che ne avrebbe garantito l'utilizzo, quindi una cura costante nel tempo. Nel rispetto delle esigenze della committenza, Távora elaborò, nel gennaio del 1972, una prima proposta di contratto[18], approvata a pieno titolo qualche mese più tardi[19], dando così inizio ad una mirata e accurata analisi conoscitiva del manufatto.

Sullo stato di conservazione

L'edificio si trovava in progressivo stato di degrado e rovina. Il recente incendio e il conseguente abbandono non fecero altro che aggravare una situazione già in atto dal 1834, in seguito all'estinzione degli ordini religiosi e all'introduzione nel convento di nuovi usi. Tuttavia, ad eccezione dell'ala dei dormitori, dove il rogo distrusse quasi completamente gli impalcati, la copertura in legno, gli infissi, le maestose decorazioni di *azulejos*, nonché gli intonaci e i dipinti murali, le restanti aree sopraggiunsero alquanto integre, conservando, seppur in parte lacunose, le componenti originarie. Sebbene alcune porzioni, tra cui l'ala Ovest e il corpo a Sud del chiostro, subirono ingenti trasformazioni per assolvere all'uso domestico[20], la struttura convenutale sopraggiunse inalterata nella forma così come le grandi opere del XVII secolo la lasciarono. Allo stesso modo anche il giardino e gli elementi architettonici esterni risultarono immutati rispetto alla loro antica conformazione.

Durante la campagne di rilievo, oltre alla restituzione della geometria del complesso, qui eseguita in scala 1:200, furono annotati gli aspetti e gli elementi di pregio da conservare e considerare in fase di progetto nonché identificate le funzioni originarie dei vari ambienti per una più compatibile assegnazione dei nuovi usi[21]. Usi quelli originari, tuttavia individuati con esattezza soltanto nel 1979-1980 in seguito all'analisi archeologica condotta da Manuel Luís Real[22].

Fig. 5. In alto: Ala Ovest. Vista della porzione esterna modificata durante l'uso abitativo. Attualmente demolita e ricostruita. SIPA Img. 00046642.



16 " […] Il monastero da Costa vale molto e vale poco. Vale molto per la sua storia, per la situazione che occupa, per il valore e la qualità dei suoi elementi scultorei in granito, per il fascino e per il tempo del suo giardino e del suo bosco, per la bellezza del suo chiostro e della veranda di Fra Jerónimo, per la quantità, ricchezza e varietà dei suoi azulejos, per la potenzialità urbana dei suoi terreni. Vale poco perché è risaputo quanto costa restaurare un edificio simile o conservare i suoi giardini e il suo bosco, perché il rendimento annuale dei suoi terreni è basso e questi non sono urbanizzabili, perché i suoi azulejos non possono essere rimossi dal locale in cui si trovano , ne le sue fontane e i suoi ornamenti smontati". Avaliação de Fernando Távora sobre o valor de conjunto de Santa Marinha da Costa, 23 Aprile 1971.

17 Alla lettera d'invito fu allegata, a titolo esemplificativo del risultato che si voleva ottenere, parte della documentazione grafica della *Pousada dos Lóios* e della *Pousada de Rainha Santa Isabel*, inaugurate pochi anni prima, rispettivamente nel 1965 e nel 1967. Per approfondimenti vedi: *Convento dos Lóios. Évora*, Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n. 119, Ministério das Obras Públicas, 1965; *Pousada de Rainha Santa Isabel. Estremoz*, Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n. 127, Ministério das Obras Públicas, 1977.

18 F. Távora, *Proposta de contrato para a elaboração do projecto de arquitectura e decoração da Pousada de Santa Marinha da Costa, em Guimarães*, 12 Gennaio 1972. Conservato presso l'archivio privato di Fernado Távora alla Fundação Instituto José Marques da Silva (FIMS).

19 La proposta di contratto venne approvata il 7 Aprile 1972.

20 In particolare venne modificata la spazialità interna mediante l'inserimento di tramezzature per suddividere i grandi ambienti del monastero.

21 Da una conversazione con Joaquim Jordao, collaboratore durante la fase di rilievo, avvenuta presso la sua abitazione privata a Porto il 12 dicembre 2019.

22 Come emerge dalla relazione di progetto del Programma Base non vi erano dubbi sull'ubicazione delle celle, della scala principale, della portineria, delle stalle o dei ripostigli



Fig. 6. In alto. Particolare del corpo ovest e portale di ingresso carrabile. Stato precedente i lavori.
SIPA. Img. n.00046640.



Fig. 7. Al centro. Prospetto principale ala est. Stato precedente i lavori.
SIPA. Img. n.00046647.



Fig. 8. In basso. Interno dell'ala est, piano superiore, corridoio distributivo alle antiche celle. Stato precedente i lavori. SIPA. Img. n.00046589.

Fig. 9. In alto. Portico del chiostro. Stato precedente i lavori.
SIPA.Img. n.00046695.

Fig. 10. Al centro. Sala del Capitolo. Stato precedente i lavori.
SIPA. Img. n.00046677.

Fig. 11. In basso. Scala interna realizzata durate l'uso privato del complesso; ad oggi demolita. Stato precedente i lavori.
SIPA. Img. n.00046673.





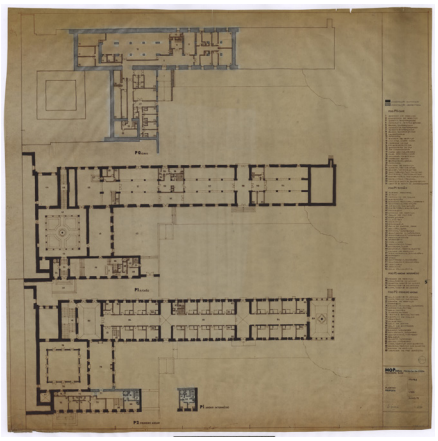


Con l'obiettivo di integrare la nuova destinazione d'uso alle caratteristiche peculiari dell'immobile classificato, senza alterarlo "nella sua volumetria apparente, nelle sue strutture fondamentali di compartimentazione, nei suoi spazi più significativi e nelle loro corrispondenti finestre a proiezioni esterne"[23], fu elaborata la prima proposta progettuale o *Programma Base*, tra il maggio e l'agosto del 1972. La volontà dell'architetto, in accordo con le richieste della committenza, sembrava intendesse mirare alla massima conservazione dell'esistente, sia spaziale, nel mantenimento di "un certo rituale di spazio, in ricordo di ciò che fu l'antico monastero"[24], sia materiale, sostenendo la totale conservazione delle sue murature, dei suoi ricchi soffitti in legno e dei suoi *azulejos*[25]. Detto ciò non significa che Távora intendesse restaurare la fabbrica esistente per farla ritornare il monastero che già fu, data l'irreversibilità del tempo. Ciò che propose fu la realizzazione di "una struttura nuova e rivolta al futuro, appoggiata su una struttura passata; fare un gioco saggio, in equilibrio […] tra passato e futuro, utilizzando un pensiero presente"[26]. Fin dal principio emerse chiaramente l'importanza che Távora attribuiva al passato, allo studio della storia dell'edificio e alla conoscenza più generale dell'architettura tradizionale e delle tecniche costruttive antiche, intesi come strumenti utili per una più consapevole progettazione sul patrimonio.

Nel gennaio del 1973 fu quindi approvato con entusiasmo il *Programma Base*, richiedendo soltanto alcune modifiche alla piscina e al parcheggio. I principali problemi emersero in fase di approvazione dell'ante-progetto, consegnato nell'agosto dello stesso anno. Il parere risultò infatti sfavorevole. Sebbene l'approccio progettuale e le modifiche apportate si attenevano a quanto precedentemente richiesto, il rendimento economico della struttura, connesso al numero di stanze, fu valutato dalla DGT[27] non sufficiente per garantire il sostentamento della Pousada. Contestualmente, la stessa DGT suggerì la progettazione di un nuovo piano di camere da collocarsi al di sopra di quelle già previste, sfruttando la generosa altezza interna delle antiche celle e della galleria distributiva[28]. Un'ipotesi di trasformazione, che avrebbe snaturato irreversibilmente l'antica spazialità dell'intero corpo. Motivo per cui la DSMN[29], si trovò in totale disaccordo, definendola una proposta inaccettabile, non curante delle esigenze di salvaguardia del valore patrimoniale dell'immobile. Pertanto, propose di prendere in esame la possibilità di aggiungere al complesso un ulteriore volume, una "nuova ala di camere, opportunamente articolata con la costruzione esistente,

Dal programma base al progetto definitivo.

Fig. 12. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa.* Programma Base, 1972. FIMS_FT_0179-pd0034.



conventuali; le principali perplessità riguardavano la posizione della cucina, del refettorio e della Sala de Capitolo. Vedi: F. Távora, *Memoria descrittiva Programma Base*. Datata Agosto 1972. FIMS.

23 F. Távora, *Memoria descrittiva Programma Base...cit.*, p. 8.

24 Ibidem.

25 Ibidem.

26 Ivi, pp.8-9.

27 Direcção Geral do Turismo

28 Nello specifico la proposta avanzata dalla DGT suggeriva la progettazione di due piani sovrapposti, con altezza interna pari a 2,80 m o 2,60 m, in base alle asigenze. L'accesso alle nuove camere sarebbe avvenuto da una galleria superiore sovrapposta a quella esistente mentre le finestre del nuovo piano, allineate a quelle sottostanti, si pensarono poste in adiacenza al cornicione. Vedi: Parere della DGT emesso il 3 ottobre del 1973 sopra l'ante – progetto dell'Adattamento a Pousada del Convento di Santa Marinha da Costa. Consultato presso l'archivio privato di Fernando Tavora alla FIMS (vedere come scrivere biblio).

29 Direcção dos Serviços dos Monumentos Nacionais

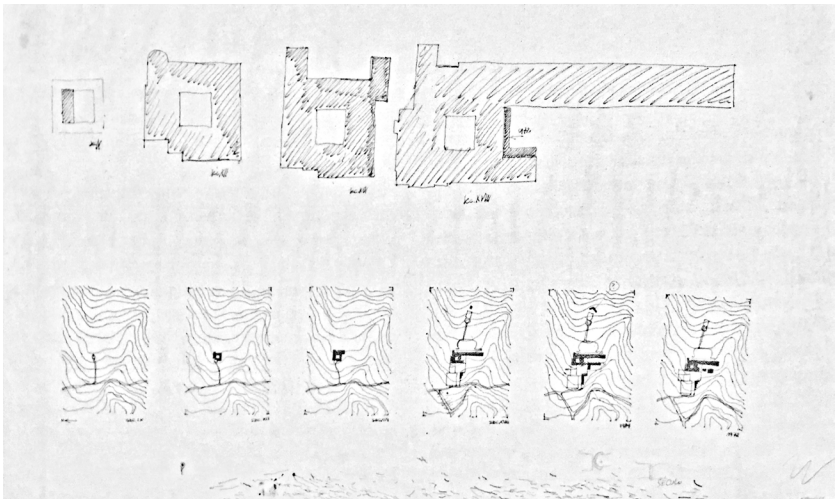


Fig. 13. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa*. Disegno di studio delle fasi evolutive del Convento.

così da soddisfare le nuove esigenze senza manomettere la composizione originale"[30]. Távora si trovò di fronte ad una questione che ancora oggi non cessa di essere d'attualità, ricorrendo costantemente nei dibattiti tra i progettisti, tra coloro che si occupano della salvaguardia e della tutela del patrimonio ed altri ancora. Si tratta dell'inserimento del nuovo in contesti storici consolidati, delle modalità e dei metri di giudizio da adottare per garantire una più adeguata conservazione dell'esistente ed ottenere un dialogo armonioso tra le parti.

La storia come strumento di progetto.

Dialogo, in questo caso ottenuto grazie ad un accorto utilizzo della storia come strumento operativo per la definizione del nuovo corpo che, senza riferirsi in modo diretto al passato, instaura con l'antico un rapporto di 'continuità costruttiva', conservando e rispettando allo stesso tempo le qualità essenziali e inalterabili delle strutture preesistenti[31]. Un progetto pensato come dice l'autore per "continuare innovando, contribuendo così alla vita già lunga dell'edificio, conservando e riaffermando i suoi spazi più significativi o creandone di nuovi, secondo le esigenze della nuova funzione, in dialogo con l'antico"[32]. La posizione planimetrica del nuovo corpo suggerisce infatti il suo intento di porsi in continuità con quella che sarebbe presumibilmente stata la naturale espansione del monastero. L'autore si basò infatti su una lettura intuitiva della storia che gli permise di ipotizzare verosimilmente le possibilità di crescita dell'edificio. Un'ipotesi rafforzata dallo studio e dal conseguente confronto con altre realtà conventuali, la cui tipologia, come ormai noto, è solita crescere secondo una logica di sviluppo basata sull'aggregazione di chiostri e patii intervallati da ali parallele e perpendicolari. Di fatti lo stesso Távora sosteneva che "se questo ampliamento fosse stato fatto dai frati del XVIII secolo sarebbe stato sicuramente qualcosa di simile"[33]. La sua affermazione si rivolgeva

30 Apreciação do Arquitecto Director de Serviços da DSMN quanto à sugestão da DGT de aumentar a capacidade de alojamento da Pousada, 21 gennaio 1974, Firmata dal direttore Alberto da Silva Bessa.

31 D. Vitale, "Alexandre Alves Costa: Casa per anziani, Baião. Fernando Távora: Ampliamento di un convento, Guimarães", in *Domus*, n. 688, 1987, pp.33-41.

32 F. Távora, "Memoria descrittiva", in *Pousada de Santa Marinha. Guimarães*, Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n. 130, Ministério das Obras Públicas, 1985, pp.77.

33 L. Trigueiros, *Fernando Távora,...cit*., p.116.

alle scelte di carattere insediativo dell'intervento, legate a principi di crescita e sviluppo del complesso. Di certo non si riferiva a questioni di forma o linguaggio, non si trattava di realizzare l'edificio che sarebbe potuto essere, come scriveva Viollet-le-Duc, resuscitando una forma 'originale'. Gli schemi sulle fasi evolutive del convento, redatti in un secondo momento dal figlio José Bernardo Távora[34] - architetto e collaboratore al progetto - in accordo le indagini archeologiche, manifestano chiaramente come la scelta planimetrica e formale dell'annesso sia il risultato di un'approfondita conoscenza e lettura critica del dato storico. Lo studio del passato diviene quindi la chiave per una più consapevole costruzione del futuro da eseguirsi mediante un'azione presente. "Non si può procedere verso il futuro senza rivolgersi al passato", sostiene Távora, "[…] Rivolgersi al passato è un atto intellettuale necessario per la costruzione del futuro"[35]. Solo in questo modo sarà possibile ottenere una 'nuova architettura' capace di dialogare armoniosamente con l'antico; una nuova fase costruttiva che si sommerà, così come le precedenti, al lento e continuo processo di crescita dell'edificio. L'opera in questione si può quindi distinguere in due momenti progettuali specifici: l'intervento sul complesso esistente e la costruzione del nuovo volume, da attuarsi mediante un'attenta lettura della storia e delle tracce sopraggiunte.

In cerca di una regola.
Il modulo e l'antico.
Annesso.

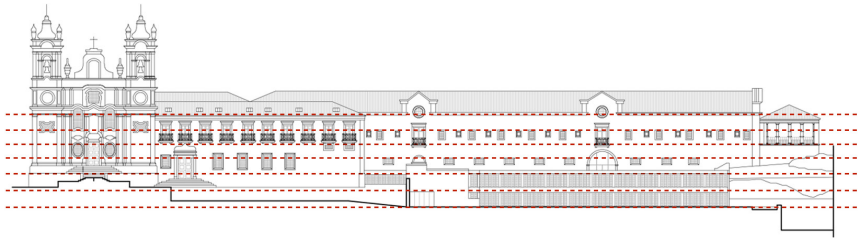
Relativamente alla realizzazione dell'ampliamento, in accordo con quanto sopra affermato, Távora cercò quindi una regola, un principio, un ritmo che potesse garantire una condizione di equilibrio tra antico e nuovo. Il suo intervento considerò infatti la preesistenza come "una realtà densa che pone condizioni, che suggerisce scelte"[36]. Oltre a rispettare le logiche di sviluppo e crescita del complesso, instaurò sia in pianta che in alzato una relazione di continuità geometrica e formale con l'antico. Assi e tracciati, rapporti dimensionali e caratteri tipologici dell'antico divennero pertanto gli elementi regolatori del nuovo. Osservando la planimetria di progetto, di forma a 'L', si può infatti notare come l'orientamento, la posizione e la dimensione dell'annesso rispondano a logiche dettate dal manufatto a cui si attestano. Un'analisi geometrico-compositiva, sviluppata in questa sede, pare avvalorarne l'ipotesi. Se da un lato appare chiara l'intenzione di allineare il braccio di maggiore dimensione alla facciata interna del corpo ovest, da cui assume inoltre il medesimo orientamento, suggerendone così l'espansione, dall'altro risulta meno evidente il moto progettuale che ha determinato la posizione del braccio minore. Osservando con attenzione la documentazione fotografica e comparando lo stato di fatto al progetto emerge come il lato minore sia in effetti posto a sostituzione di un vecchio muro di contenimento del terreno con asse perpendicolare al precedente annunciato. Allo stesso modo la posizione planimetrica e l'arretramento, rispetto al fronte principale del convento, del corpo di congiunzione tra 'vecchio' e nuovo, fu probabilmente determinata da un elemento li preesistente, in questo caso un portale, risalente al XIX secolo, smontato

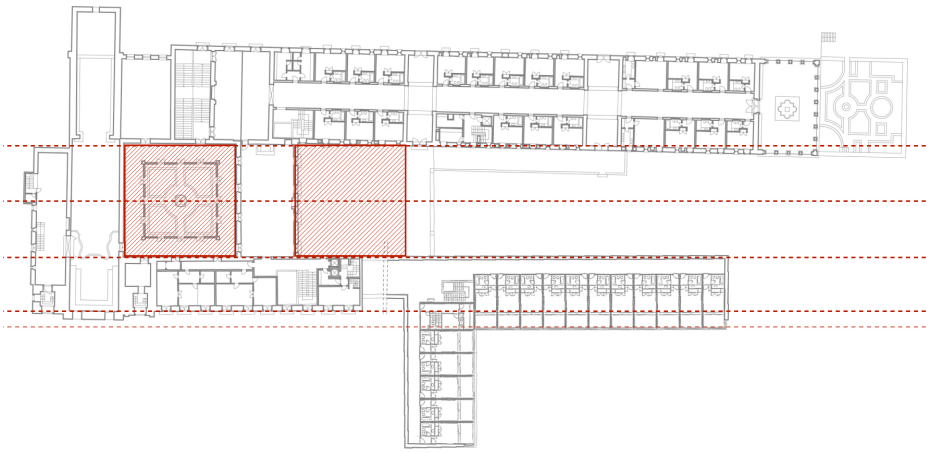
Fig. 14. Antico portale di accesso carrabile al complesso monastico. Oggi smontato e rimontato nell'attuale ingresso ai garage della *Pousada*. SIPA Img. 00046648.



34 Informazione emersa durante un dialogo con José Bernardo Távora.
35 F. Távora, "La mia opera", in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa... cit.*, p.11.
36 D. Vitale, "Alexandre Alves Costa…*cit.*, pp.36.







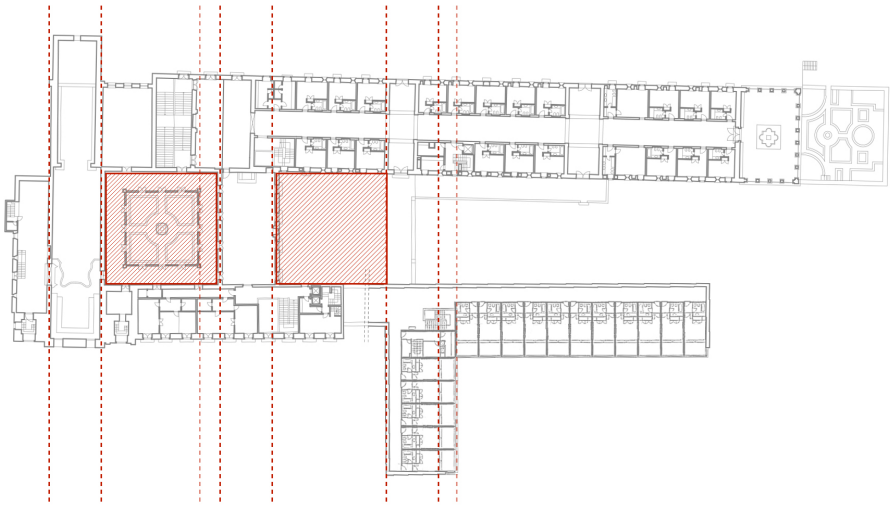


Fig. 15. In alto. Pousada da Costa. Vista dell'ala Sud. Foto di Eleonora Fantini.

Fig. 16. In alto al centro. Pousada da Costa. Elaborato grafico, prospetto. Schema degli assi compositivi.

Fig. 17. In basso al centro. Pousada da Costa. Elaborato grafico, pianta. Schema degli assi compositivi orizzontali.

Fig.18. In basso. Pousada da Costa. Elaborato grafico, pianta. Schema degli assi compositivi verticali.

e rimontato in altro luogo. La nuova cortina, in parte vetrata, non ne occupò circa lo stesso sedime ma venne realizzata sul suo 'filo interno' accentuando ancor di più la volontà dell'architetto di mitigare la vista del nuovo congiunto nel rispetto dell'antica struttura. Un'intenzione rafforzata ulteriormente dalla scelta di collocare l'annesso in corrispondenza di un dislivello naturale del terreno cosicché la sua volumetria fosse parzialmente contenuta in esso, evitando di occludere la vista dell'ala Est retrostante. Dal punto di vista compositivo, così come in pianta, anche in alzato è quindi possibile riscontrare una relazione con l'antico. Oltre all'allineamento con la quota zero del monastero, l'altezza dell'annesso, ospitante due piani di camere, pare essere regolata dal volume retrostante con il quale instaura un rapporto dimensionale di 1 a 2. Con la stessa certezza non si può tuttavia stabilire un nesso dimensionale tra antico e nuovo in pianta. La larghezza e la lunghezza dei due bracci dell'annesso sembrano piuttosto rispondere a esigenze di ordine funzionale e di carattere geomorfologico del terreno su cui si insediano. Il legame con l'antico non fu infatti inteso come totalitario o pervasivo. "Non c'è nell'edificio (in questo come in altri, fatte salve le eccezioni) una logica interiore tanto forte e tanto compiuta da dettarne lo sviluppo, né un'idea costitutiva tanto radicata e chiara da potersi porre con l'assolutezza di una regola". Sebbene sia appurato come la generale concezione architettonica-spaziale del monastero sia disciplinata dal sistema metrico medievale basato sull'unità del *Palmo* e della *Vara*[37], e equilibrata da tracciati geometrici come rettangoli aurei e rettangoli radice di 2, le numerose trasformazioni, avvenute nel corso dei secoli, in parte esulano da tale schema. Tuttavia è possibile identificare una regola, una maglia costruttiva, che ritma l'intero corpo e scandisce l'aggregazione delle camere d'albergo. Lo stesso ritmo lo si può identificare anche in prospetto. Nello specifico i lati sud e ovest dell'annesso, completamente vetrati e aperti sul paesaggio si compongono di un di una parete vetrata continua la cui scansione fu determinata da moduli di tre finestre - sei ante - corrispondenti alla dimensione di una stanza. Távora opta quindi per la costruzione di un volume in parte opaco, nei fronti prospicienti il convento, e in parte totalmente trasparente, aperto alla lettura del paesaggio circostante.



Fig. 19. *Pousada da Costa.* Facciata vetrata continua annesso.
Foto di Eleonora Fantini.

Il legame con la tradizione.

Ad un primo sguardo la grande facciata continua sembra opporsi al linguaggio architettonico della preesistenza che articola grandi pieni a piccoli vuoti. Un'opposizione tuttavia solo apparente che sottende un profondo legame la tradizione. Infatti, sebbene possieda sembianze 'moderne', paragonabili a quelle di un *curtain wall* - un elemento tecnologico 'di consumo' in quegli anni -, la grande vetrata pare abbia tratto piuttosto ispirazione dai caratteri vernacolari locali, come ad esempio dalle antiche *galerias* delle case galiziane del nord del Portogallo, che si componevano di grandi vetrate in legno e vetro[38], o ancora dal classico disegno dei serramenti, tipico dell'architettura tradizionale. Il confronto tra i nuovi

37 M. J. Barroca, "Medidas-Padrão Medievais Portuguesas", in *Revista da Faculdade de Letras-História*, 2° serie, n.9, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1992, pp.53-86.
38 D. Vitale, "Alexandre Alves Costa…*cit.*, pp.37.

infissi e gli 'originali sopraggiunti' ne avvalorò l'ipotesi dal momento che le singole ante e i riquadri di ripartizione del vetro sembrano assumere lo stesso rapporto proporzionale e dimensionale. L'antico divenne, anche in questo caso - nella progettazione di dettaglio - uno strumento operativo per la costruzione del nuovo, distinguibile grazie alla semplificazione formale degli elementi che lo costituiscono. Il risultato non fu quindi un'architettura estremamente 'contrastante', tesa ad affermare la propria differenza rispetto alla preesistenza, piuttosto un'ulteriore fase costruttiva, la cui articolazione si fondò su una sapiente reinterpretazione – in chiave 'contemporanea' - del dato storico, opportunamente coniugato a un'attenta lettura del sito.

Intervenire sull'antico.
Il monastero e le sue trasformazioni.

Diverso appare invece l'atteggiamento del Maestro nei confronti dell'intervento sul complesso esistente. Se da un lato si denota la volontà di preservare e quasi 'ostentare' il palinsesto delle varie epoche, dall'altro si registrano selettive demolizioni di elementi e partizioni che - come lui stesso sostiene - avrebbero alterato la lettura del complesso[39]. Nello specifico si trattò di 'ripulire' il complesso monastico da quelle opere 'spurie'[40], realizzate all'inizio del XX esimo secolo per convertire parte del convento in abitazione privata. Un atteggiamento che comportò, nel punto di contatto fra le due fabbriche, nuova e antica, la demolizione e il ridisegno di parte di questa, *in stile*, per ridefinirne l'assetto spaziale e inserirvi all'interno nuovi sistemi di risalita. Seguendo la stessa linea di principio Távora attuò puntuali interventi di riassetto e ripristino dimensionale di quelle aperture probabilmente rimaneggiate e trasformate nel corso del tempo, 'regolarizzando' così l'immagine di facciata. Come testimoniano i capitolati di esecuzione dell'opera[41], furono riutilizzate per tale operazione le antiche cornici e banchine di granito che nel tempo avevano acquisito una preziosa 'patina' da conservare[42]. Per quanto riguarda invece gli elementi di chiusura verticale degli alzati, a sostituzione dei preesistenti demoliti (ala ovest) o crollati - come nel caso della porzione muraria dell'ala est[43] adiacente il chiostro - furono realizzati con una struttura portante in cemento armato tamponata da blocchi di granito di recupero. Anche i nuovi muri di contenimento del terreno, adiacenti l'annesso, furono costruiti con i blocchi di granito provenienti dalle demolizioni. Un trattamento differente venne invece riservato al portale scultoreo in granito di accesso carrabile, un tempo adiacente al prospetto principale. Per evitarne la perdita, vista la necessità di collocarvi al suo posto una galleria di collegamento tra 'nuovo e antico', Távora optò per il suo completo smontaggio e rimontaggio nell'area di ingresso ai *garage*

Fig. 20. Veranda tradizionale portoghese solitamente realizzata in legno e composta da vetrate ripartite con una maglia a quadri.



39 A. Alves Costa, "La Pousada de Sta. Marinha o el fluir de la historia", in *Tavora. DPA 14*,...*cit*., pp.52-53.
40 Ivi.
41 Fernando Távora, Capitolato di esecuzione dell'opera, Progetto esecutivo, 1975, Archivio Fernando Távora, FIMS.
42 F. Távora, *Condizioni Tecniche Generali*, Progetto Esecutivo, 1975, Archivio Fernando Távora, FIMS.
43 Durante i lavori di scavo per la realizzazione dei piano seminterrato e interrato della Pousada, una porzione muraria dell'ala est, in prossimità del chiostro, crollò, probabilmente a causa di un cedimento di fondazione. Crf: Dialogo con Fernando Barroso, pp.419-416 della presente tesi.

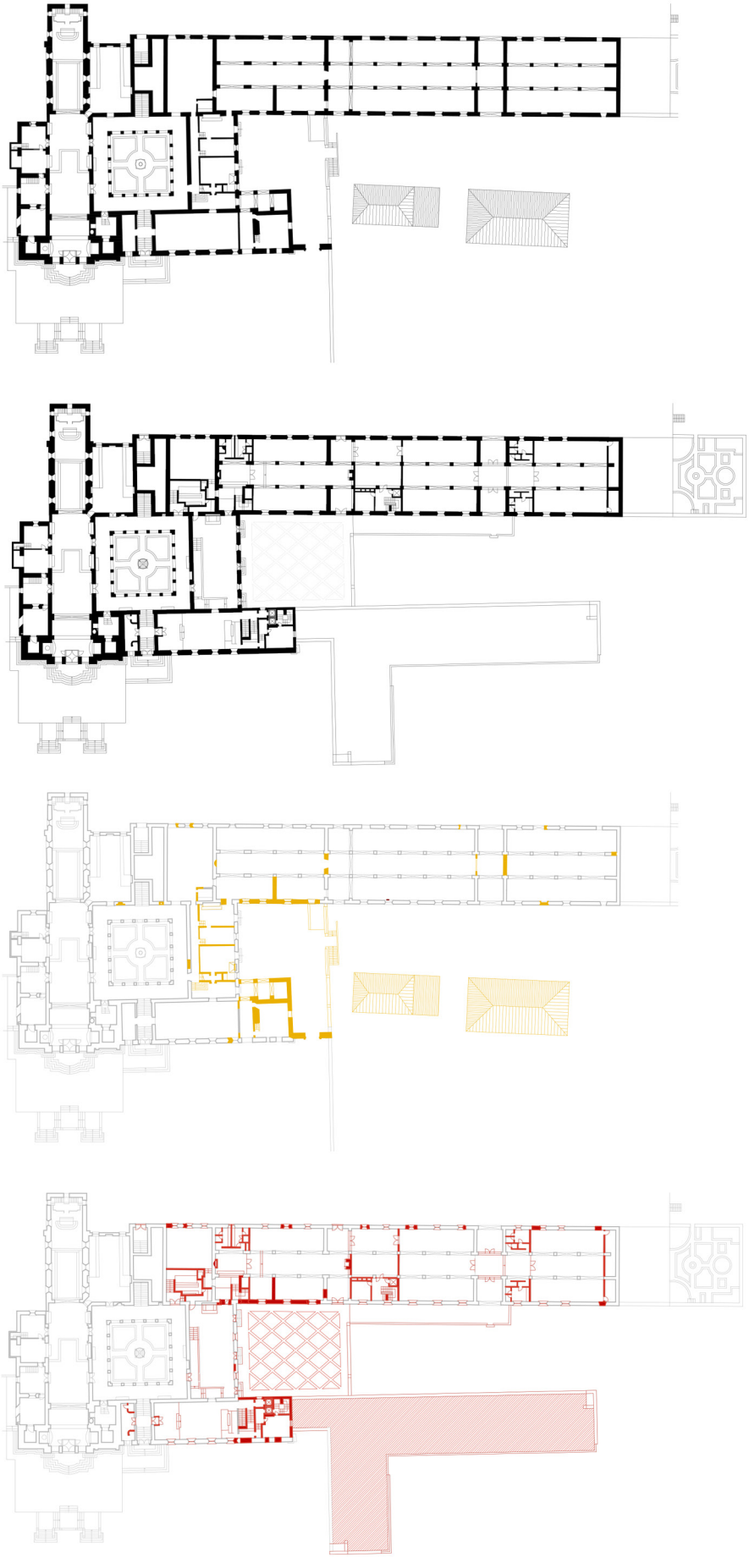


Fig. 21. Pousada da Costa. Elaborati grafici, pianta piano terra. Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.

Fig. 22. Pousada da Costa. Elaborati grafici, pianta piano primo. Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.



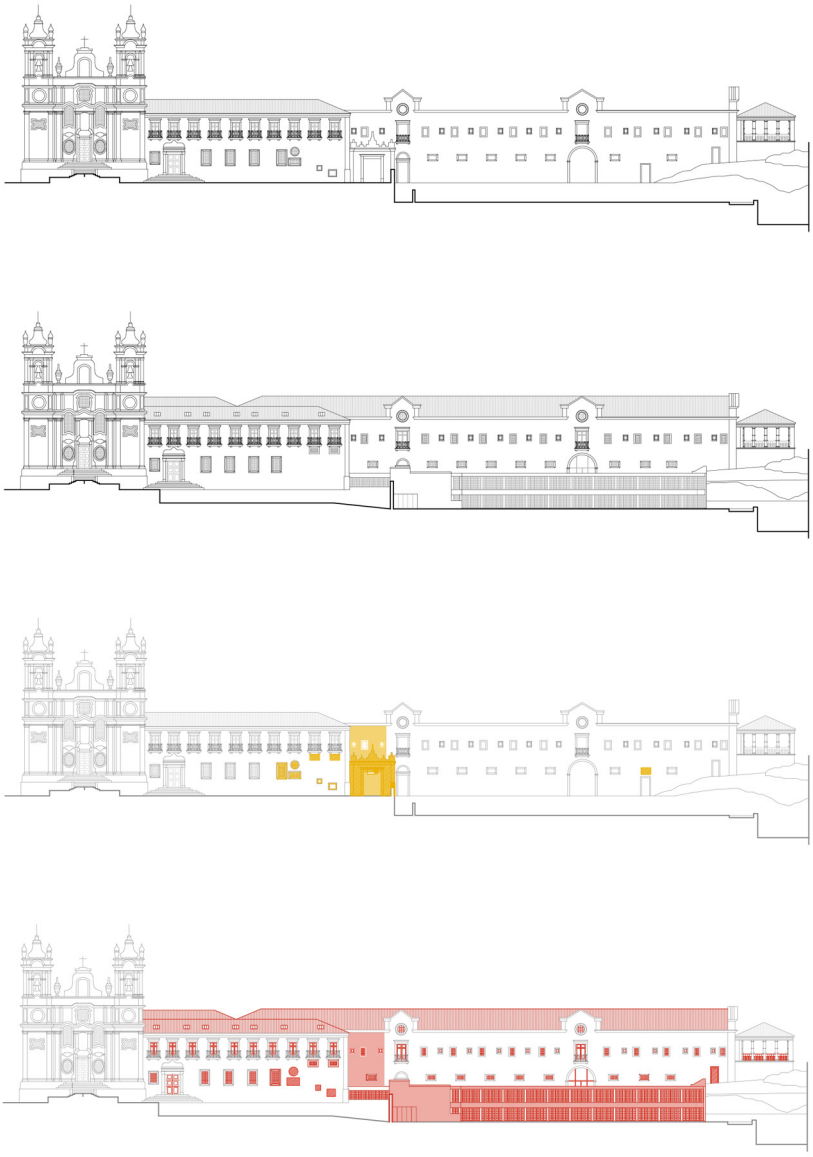
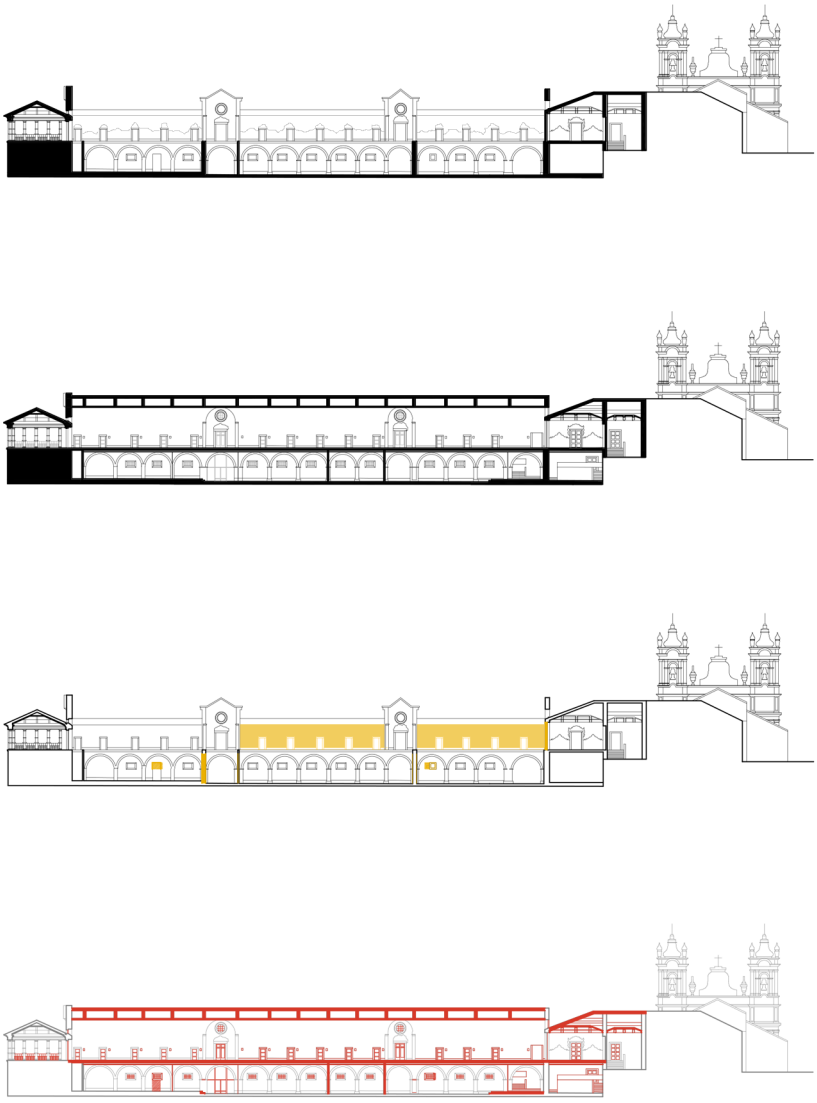




Fig. 23. In alto. Pousada da Costa. Elaborati grafici, prospetto. Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.

Fig. 24. Pousada da Costa. Foto di cantiere. Demolizione delle partizioni interne sopraggiunte all'incendio. SIPA. Img. n.00046739.



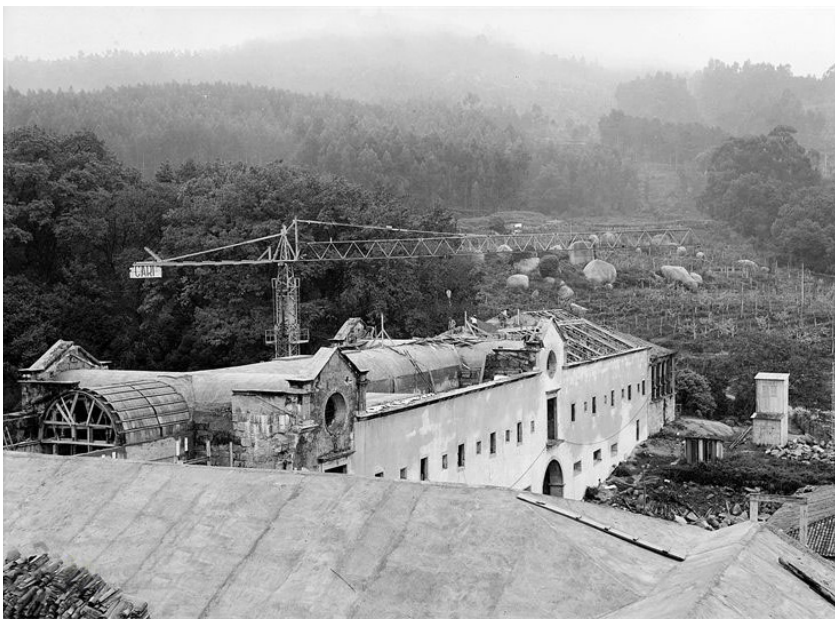


Fig. 25. In alto. Pousada da Costa. Elaborati grafici, sezione. Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.

Fig. 26. Pousada da Costa. Foto di cantiere. In primo piano ricostruzione della copertura in laterocemnto del dei volumi adicanti il chiostro, previa demolizione. Sullo sfondo, ricostruzione della coperuta dall'ala est distrutta dall'incendio. SIPA. Img. n.00046795.









Fig. 27. In alto a sinistra. *Pousada da Costa*. Foto di cantiere. Demolizione di parte dell'ala ovest. SIPA. Img. n.00046725.

Fig. 28. Al centro a sinistra. *Pousada da Costa*. Foto di cantiere. In primo piano, pietre numerate del portale smontato per riposizionamento nell'accesso al parcheggio. SIPA. Img. n.00046804.

Fig. 29. In basso a sinistra. *Pousada da Costa*. Foto di cantiere. Utilizzo di materiale di recupero per la costruzione di un muro dell'annesso. SIPA. Img. n.00046832.

Fig. 30. In basso a destra. *Pousada da Costa*. Foto di cantiere. Utilizzo di materiale di recupero per la ricostruzione della parete crollata nell'ala Est. SIPA. Img. n.00046907.

mantenendone così la sua originaria funzione[44].

Interventi di conservazione dell'esistente vennero invece eseguiti su aree di maggior pregio storico-artistico tra cui il chiostro, la scalinata principale di accesso al piano primo, la veranda di Fra Jeronimos e su tutti quegli elementi decorativi reputati di valore patrimoniale. Si trattò in linea generale di lavaggi con acqua a bassa pressione, di ristilatura dei giunti con malte cementizie[45] e integrazione delle lacune degli elementi in granito e dei pannelli di *azulejos*, dove necessario. Furono inoltre conservate alcune tracce di dipinti murali localizzate nelle imbotti di granito delle finestre delle antiche celle e riutilizzati, a decorazione del nuovo, pannelli di *azulejos* che si trovavano su pareti da demolire[46]. Altre opere di conservazione dell'esistente vennero programmate successivamente, durante la fase di cantiere, in seguito al ritrovamento di alcuni resti nell'area claustrale[47] la cui rilevanza richiese lo sviluppo di un'accurata indagine archeologica, eseguita tra il 18 giugno e il 6 luglio 1979.

Le indagini archeologiche

L'incarico fu affidato a Manuel Luís Real, all'epoca Direttore dell'Unità Archeologica dell'Università del Minho. Le campagne di scavo realizzate nel sotto suolo e i diversi sondaggi eseguiti sulle pareti del chiostro[48] portarono alla luce importanti elementi e reperti archeologici che permisero una più precisa identificazione della storia dell'edificio, del suo sviluppo nel corso dei secoli nonché l'accertamento delle modifiche attuate dai padri jeronimos prima dell'estinzione degli ordini religiosi. Di fronte a tali scoperte Távora dovette rivedere il progetto già sviluppato per l'area claustrale con "l'obiettivo di conciliare le caratteristiche del chiostro esistente (aperture, superfici intonacate, pannelli di *azulejos*) con gli elementi architettonici dei periodi precedenti (romanici e manuelini) portati alla luce dai lavori in corso"[49]. In particolare furono realizzate tre finestre archeologiche sui fronti nord e ovest da cui ancora oggi è possibile ammirare un arco manuelino, una finestra e un portale entrambi romanici[50], quali testimonianze tangibili della storia del manufatto e delle

Fig. 31. *Pousada da Costa.* Conservazione di tracce di dipinti murali nelle celle dei monaci. Foto di Fernando Barroso.



44 F. Távora, Scritto sopra l'*anteprogetto*, giungo 1974, FIMS

45 Fu prevista una ristilatura dei giunti con malta composta da cemento e aria in rapporto 1:4 da eseguirsi sia sulle pareti esterne sia su quelle interne. Vedi: F. Távora, *Computo Metrico*, Progetto Esecutivo, 1975, Archivio Fernando Távora, FIMS.

46 In particolare vennero recuperati i pannelli di *azulejos* che si trovavano al piano terra sulle pareti del corpo a sud del chiostro, utilizzato nel novecento come abitazione. L'intervento ha previsto il rilievo dell'esistente con numerazione delle tessere per un più preciso riassemblaggio sui nuovi supporti, ovvero dei setti di media altezza collocati nello stesso ambiente (attuale sala comune al piano terra)..

47 In una lettera inviata al Direttore del Servizio ai Monumenti in merito al ritardo dell'esecuzione di lavori, l'impresa edile CARI testimonia il ritrovamento di alcuni elementi architettonici e sculture appartenenti a epoche passate in seguito alla demolizione degli intonaci delle pareti del chiostro. Vedi: *Justificação da firma CARI sobre o atraso das obras*, 20 Luglio 1979, Archivio Fernando Távora, FIMS.

48 Per approfondimenti vedi: F. Sande Lemos, *Actividade arqueológica, 1976-1980*, Unidade de Arqueologia da Universidade do Minho, Campo Arqueolǥico de Braga, Braga, 1980, pp.61-64; M. L. Real, *Convento da Costa. História e arqueologia*, Esposizione organizzata dall' Unità di Archeologia dell'Università del Minho e dal Museo Alberto Sampaio, Guimarães, 11 Aprile – 5 Maggio 1980; M. L. Real, "O convento da Costa (Guimarães)…, *cit.*, pp.461-475.

49 Lettera inviata da Távora al Direttore dei Monumenti Nazionali del Nord il 20 novembre 1979 per informarlo sulle modifiche da apportare ai fronti del chiostro in seguito ai ritrovamenti archeologici. Documento conservato presso l'archivio Fernando Távora, FIMS.

50 In particolare sul fronte rivolto a Ovest si trovano la finestra romanica, appartenente alla primitiva sala del capitolo, e l'arco manuelino, di ingresso alla successiva sala del capitolo datata al XVI sec., mentre sul lato orientato a Nord è situato il portale anch'esso

trasformazioni avvenute nel corso del tempo. Al contrario, ad esclusione di tre reperti collocati nel giardino del chiostro, la maggior parte dei resti emersi dagli scavi nel sottosuolo non sono attualmente visibili poiché in parte trasferiti al Museo Sampaio di Guimarães[51] e in parte rinterrati per questioni conservative. A demarcare la presenza di questi ultimi furono tuttavia collocate lastre di granito finemente lavorate disposte secondo un progetto condiviso tra Távora e Real. "Il convento da Costa divenne un caso paradigmatico […] di stretta collaborazione tra l'investigazione archeologica e il restauro dei monumenti", scrisse Real, "In Portogallo fu probabilmente questo il più complesso esempio di scavi scientifici coordinati ad un'opera di restauro"[52]. Una collaborazione pioniera in Portogallo, sebbene fosse già attiva in alcuni paesi europei come l'Italia, la Francia, la Spagna e altri ancora dove l'archeologia, opportunamente relazionate con il progetto di restauro del monumento a cui appartiene, diveniva oggetto museale di incremento turistico[53].

Interventi eseguiti sugli interni.

Diversamente da quanto accadde nel chiostro, dove prevalse la conservazione delle strutture preesistenti, all'interno del complesso monastico si registrarono numerosi interventi di demolizione e ricostruzione di partizioni verticali nonché la sostituzione di tutti gli impalcati - solai e coperture - a causa del cattivo stato di conservazione in cui giacevano e per meglio assolvere alle esigenze strettamente connesse alla complessa destinazione d'uso assegnata. Le nuove tramezzature vennero quindi realizzate in blocchi forati di laterizio, mentre i solai e le coperture furono edificate in latero-cemento alla stessa quota di imposta, inclinazione e forma delle preesistenti strutture lignee a cui si sostituivano o che ripristinavano[54]. Una linea d'azione perseguita nella totalità del convento, sia nei corpi adiacenti il chiostro, meglio conservati, seppur recentemente alterati, sia nell'ala dei dormitori, in stato di rovina. Quest'ultima venne infatti 'ripulita' dalle partizioni sopraggiunte (su cui si notavano ancora le tracce degli *azulejos* andati distrutti dall'incendio) e ricostruita con l'intenzione di riportare alla memoria l'antica spazialità perduta e i valori plastici formali che la caratterizzavano[55]. Ne sono di esempio la ricostruzione della volta a botte che sovrastava il corridoio centrale di distribuzione, un tempo alle celle, ad oggi alle camere d'albergo, e le riedificazione delle partizioni interne delle varie stanze, in accordo con il nuovo uso. Un approccio progettuale che pare confermare ancora una

romanico che consentiva l'accesso all'antico refettorio. Cfr. Foto di cantiere e tavole di analisi archeologica in M. L. Real, "Santa Marinha da Costa. Notícia historica", …*cit*., pp.5-71.

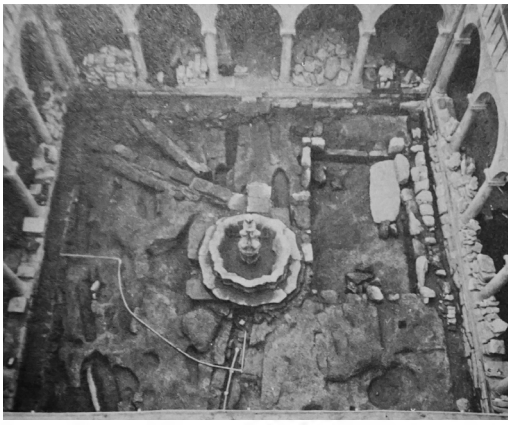
51 Inizialmente i resti archeologiche sarebbero dovuti essere esposte in uno spazio museale interno al complesso da Costa insieme ad una mostra che narrasse il lavoro eseguito. Sebbene Real sviluppò una proposta in accordo con la DGEMN, il progetto non fu mai realizzato e i reperti vennero trasferiti al museo di Guimarães. Cfr: M. L. Real, *Elementos para um programa preliminar de uma sala monográfica sobre as escavações arqueológicas do convento da Costa*, 28 Dicembre 1981, Archivio Fernando Távora, FIMS.

52 M. L. Real, *Elementos para um programa preliminar* …, *cit*.

53 Una questione trattata da Manuel Real in un testo inviato alla *Direcção Geral dos Monumentos Nacionais*. Nel documento fa riferimento ad altri siti francesi e spagnoli dove era possibile ammirare la collaborazione tra restauro e archeologia utilizzando quest'ultima per fini turistici. Vedi: M. L. Real, *Considerações de Manuel Real sobre a cooperação Arqueologia/ Restauro- Adaptação*, 18 Settembre 1986, Archivio Fernando Távora, FIMS.

54 Capitolato

55 Vedi Fig. 8 (stato di fatto), Fig.24, Fig. 38 (cantiere).





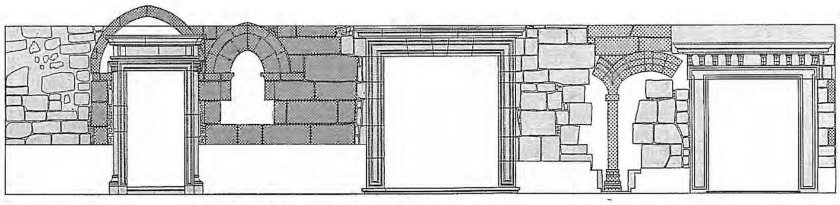


Fig. 16 — Alçado da parede leste do Claustro.

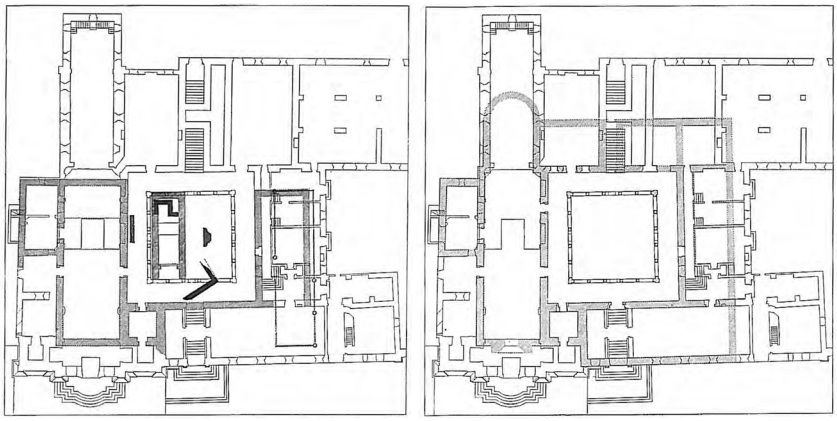




Fig. 32. In alto a sinistra. Pousada da Costa. Scavi archeologici. Foto di cantiere. Indagini nel chiostro.

Fig. 33. In alto a destra. Pousada da Costa. Foto di cantiere. Scavi acheologici . Ritrovamanto di un arco manuelino.

Fig. 34. Al centro. Pousada da Costa. Studio archeologico. in pianta e nel propetto interno del chiostro.

Fig. 35. In basso. Pousada da Costa. Sistemazione del portico. Foto di Fernando Barroso.





Fig. 36. A sinistra. *Pousada da Costa.* Foto di cantiere. Ricostruzione delle coperture dell'antico edificio. SIPA. Img. n.00046794.

Fig. 37. A destra. *Pousada da Costa.* Foto di cantiere. Realizzazione del solaio e delle partizioni interne dell'ala Est. SIPA. Img. n.00046765.

volta l'importanza attribuita alla 'reintegrazione dell'immagine' dell'antico edificio piuttosto che alla conservazione dell'autenticità materiale degli elementi che lo componevano. Una 'reintegrazione' spesso condizionata dal programma funzionale assegnato che 'piega' la preesistenza e 'modella' la sua consistenza materiale, guardando quasi sempre all'oggetto come ad un contenitore, sebbene in alcuni casi sembri assecondarne la 'vocazione d'uso' e il carattere tipologico originario.

Il rispetto della vocazione d'uso.

Nonostante le profonde trasformazioni, Távora cercò difatti, dove possibile, di rispettare quella che egli interpretava come 'spazialità originaria del monastero'. Oltre a recuperare e preservare le funzioni dei principali ambienti di valore storico-artistico, come l'ingresso, il chiostro, la scala monumentale di accesso al piano primo e la veranda di Fra Jeronimos - tutt'ora utilizzata come luogo contemplativo e di riposo - assegna ad alcuni ambienti destinazioni d'uso per certi versi simili alla loro originaria funzione[56]: colloca la sala riunioni nella stanza capitolare e posiziona le camere d'albergo nelle antiche celle dei monaci, seppur ridimensionate[57]. Per motivi di spazio e ragioni di carattere distributivo, dovette invece rinunciare al posizionamento del ristorante nel refettorio, situandolo quindi in quelle che un tempo erano le stalle e i magazzini del convento. D'altro canto, il locale che ospitava la mensa e la cucina del monastero, localizzato al piano terra del corpo a Sud del chiostro, fu destinato a soggiorno a e sala lettura così come l'ambiente ad esso soprastante. In linea generale vennero quindi situati al piano terra gli spazi di rappresentanza dell'albergo, come la hall di ingresso, la reception, il bar e il ristorante, mentre al piano primo furono ubicate le funzioni più private, come le camere d'albergo e le stanze

56 Le descrizioni riguardanti l'organizzazione funzionale del convento sono abbastanza confuse. Nel XVI secolo al piano terra, oltre alla sacrestia e alla sala del capitolo, vi era un carcere, la cucina, il refettorio, la sala detta 'de profundis', l'infermeria e le aule. Nel piano superiore invece si trovavano i dormitori, il guardaroba, un ambiente destinato al taglio della barba e dei capelli e una biblioteca. Nel XVII secolo iniziò la costruzione per la nuova ala sud-est dedicata ai dormitori e fu realizzata una nuova sala del capitolo al piano primo, sopra la precedente. Vedi: M. L. Real, "Santa Marinha da Costa. Notícia historica", …*cit.*, pp.46-47.

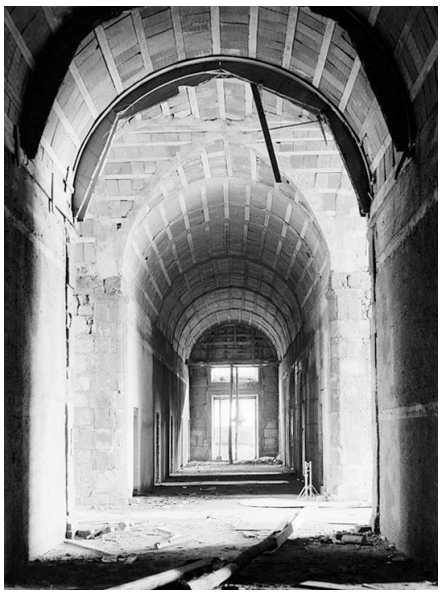
57 In alcuni casi accorpa due celle per ottenere una stanza di maggiori dimensioni.

della direzione. Funzioni come la cucina, la lavanderia o i locali tecnici, che avrebbero necessitato di un più complesso sistema impiantistico vennero invece installate nel piano interrato del nuovo annesso, evitando così di alterare la composizione volumetrica degli ambienti preesistenti[58].

Mobiliario e decoração.

Ciò che Távora intendeva recuperare e trasmettere era quindi un certo "rituale di spazio"[59], un carattere identitario intrinseco alla costruzione, consentendo così al visitatore una più agevole lettura della storia e del passato della fabbrica. Fondamentale divenne quindi la scelta di un adeguato allestimento degli interni che contribuisse a rafforzarne l'intenzione. Lui stesso sosteneva che "non bisognava isolare il 'criterio di decorazione' dal 'criterio di architettura' per perseguire il dialogo difficile, ma possibile, tra vecchio e nuovo, tra il convento e la *Pousada*, tra l'austerità e il comfort, tra il funzionale e il bello, tra l'indispensabile e il superfluo, in un sistema di relazioni di funzione, forma, volume, colore, variabile da spazio a spazio e identitario di ognuno di questi, ma necessariamente unitario in tutto l'edificio"[60]. Ogni pezzo di antiquariato acquistato[61] e complemento d'arredo progettato - fisso piuttosto che mobile - sottendeva un legame con l'antico edificio; intendeva riportare alla memoria una certa austerità monastica che per secoli aveva abitato quegli spazi. Un esempio significativo è rappresentato dal progetto eseguito per l'installazione di bagni privati, interni alle camere situate nelle antiche celle. La soluzione adottata consisteva infatti nella realizzazione di un arredo fisso che contenesse il bagno, l'armadio e un piccolo disimpegno d'ingresso, la cui altezza limitata, inferiore rispetto alla quota interna della stanza, non avrebbe alterato la percezione volumetrica e proporzionale della cella conventuale[62]. Inoltre l'estrema semplicità dei dettagli, accuratamente disegnati, e l'uso materiali poveri, locali, come il legno di castagno, in questo caso tinteggiato di rosso scuro, e lastre di granito finemente lavorate, suggeriscono quell'atmosfera monastica a cui tanto si aspirava. Lo stesso si può dire per il resto dei complementi realizzati in questa occasione da Távora e da Fernando Barroso, allora suo collaboratore. Divani, sedie, tavoli, lampadari, plafoniere, *appliques*, e altri ancora, si componevano di forme semplici, regolari, 'pulite', risultanti da una reinterpretazione

Fig. 38. *Pousada da Costa*. Foto di cantiere. Ricostruzione della volta a botte dell'ala Est.
SIPA. Img. n.00046815.



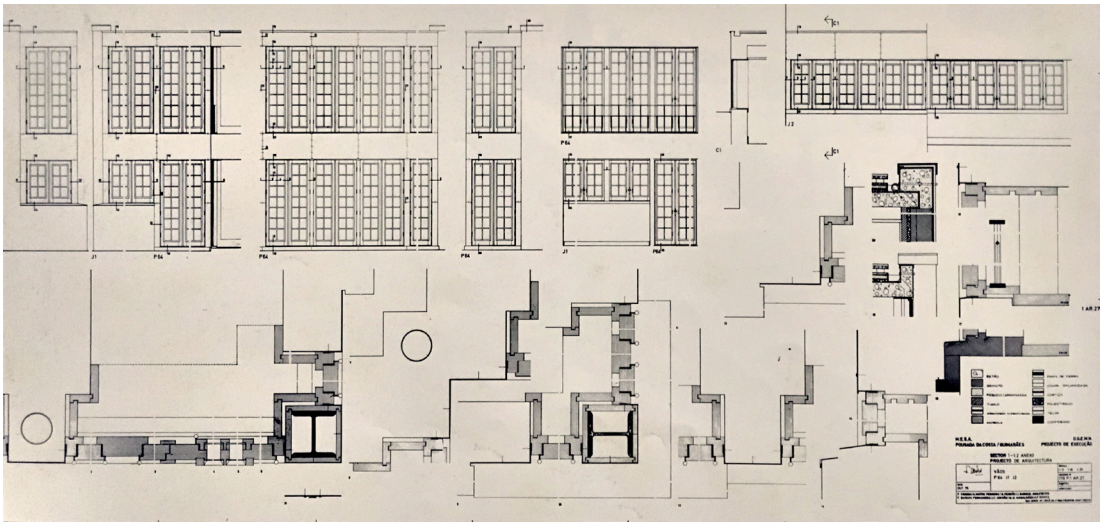
58 T. C. Ferreira, "Adaptive reuse of monastic structures. Portugueses examples and didactic Experiences",...*cit*., p.107.

59 F. Távora, *Memoria descrittiva programma Base*,…cit.

60 F. Távora, *Projecto de Descoração e Mobiliario, Memoria descrittiva,* Dicembre 1982, Archivio Fernando Távora, FIMS.

61 Al fine di completare l'arredo degli spazi interni della Pousada furono acquistati o ceduti (a titolo di deposito) numerosi pezzi d'antiquariato, accuratamente selezionati da Távora e da Fernando Barroso, suo collaboratore al *Projecto de Descoração e Mobiliario*. Molti di questi vennero infatti trasferiti dal Palácio Nacional d'Aiuda (Lisbona) e dal Convento di Mafra. Inoltre furono acquistate opere d'arte da commercianti di Porto e in alcuni casi commissionati dipinti ad artisti locali. Vedi: F. Távora, *Lista de objectos de decoração e mobiliário a ser cedidas pelo Palácio Nacional da Ajuda e Convento de Mafra,* 9 Luglio 1981, Archivio Fernando Távora, FIMS.

62 La proposta non venne subito accetta dall'ente di tutela che ne accusava l'inadempienza ai requisiti igienici sanitari, ritenendo bagno e camera non adeguatamente isolati tra loro. Una valutazione tuttavia imprecisa poiché non si accorse che la zona destinata a wc fosse completamente chiusa e dotata di ventilazione meccanica. Così, in seguito ad un sopralluogo, l'allora direttore architetto Alberto da Silva Bessa, concesse a Távora di realizzare una sola stanza come prova della bontà della soluzione presentata. Cfr: F. Távora, *Projecto de Descoração e Mobiliario,* Corrispondenza epistolare tra Távora e il Direttore dei Servizi dei Monumenti Nazionali, 31 Marzo 1980 – 8 Febbraio 1981, Archivio Fernando Távora, FIMS.



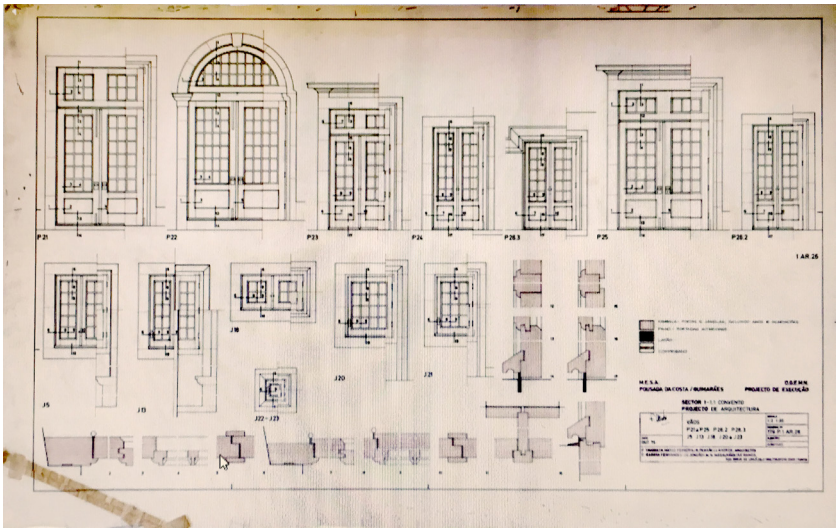


Fig. 39. In alto. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa.* Progetto esecutivo. Infissi annesso. Ottobre 1975.

Fig. 40. In basso. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa.* Progetto esecutivo. Infissi convento. Ottobre 1975.

in chiave contemporanea dei caratteri della tradizione. Il risultato fu un mobilio elegante dai tratti sobri e contenuti, che ben seppe rispettare le aspettative della committenza e dello stesso Távora[63].

Materiali e finiture.

Un discorso analogo vale per il trattamento delle superfici. Ciò che si voleva realizzare non era un intervento 'a contrasto' con l'antico; l'intenzione corrispondeva con l'affermare una continuità piuttosto che una rottura. Una continuità ottenuta grazie all'uso delle stesse finiture e dei materiali della preesistenza, tuttavia lavorati in maniera differente. Le nuove pareti di chiusura verticale, con struttura in calcestruzzo armato e tamponamento in blocchi di granito, così come le divisioni interne in laterizio, furono tutte intonacate e tinteggiate di bianco mentre le partizioni orizzontali in latero-cemento, vennero rifinite con pavimenti in granito e legno di pino, simili agli antichi. I soffitti a cassettoni vennero tutti sostituiti con nuovi dalla

63 "Ricordo il giorno in cui andammo all'inaugurazione…Távora era seduto lì, sui mobili che avevamo disegnato noi; vennero realizzati perfettamente come chiedemmo. […] L'atmosfera che si voleva ottenere era quella dell'austerità e posso confermare che ci riuscimmo. Era tutto così elegante e austero allo stesso tempo". *Dialogo con Fernando Barroso*, p. 424 e p.427 della presente tesi.

stessa forma, materiale e colore, differenti solo per una semplificazione del disegno. Allo stesso modo realizzò nuovi infissi interni, in legno di pino, ed esterni, in legno di *kambala*, i cui telai, sistemi di apertura, ferramenta, tipologia di vetro e oscuranti furono progettati e disegnati sulla base dei preesistenti ammalorati. Non erano delle copie esatte; alcuni dettagli vennero semplificati. Diversi erano invece i serramenti del nuovo annesso. Sebbene anch'essi si ispirassero alla tradizione, mostravano chiaramente una retaggio contemporaneo, un'adesione al 'moderno'. Tutti gli elementi in legno, a parte i soffitti interni, vennero tinteggiati; alcuni di rosso scuro, come le armadiature delle stanze, gli infissi e le porte, altri di bianco come i cieli del porticato del chiostro. Bianchi sarebbero dovuti essere da progetto anche i soffitti interni che al contrario non vennero tinteggiati, lasciando a vista le tavole in legno di castagno come richiesto dell'allora direttore del Servizio ai Monumenti[64].

Sul rapporto antico-nuovo.

Le scelte perseguite contribuirono quindi alla definizione di un'opera che intendeva approssimarsi all'antico, sia dal punto di vista formale sia sul piano materiale - di finitura – in equilibrio tra il contrasto e la mimesi, affermando con delicatezza la propria appartenenza alla contemporaneità. Távora non considerò quindi nuovo e antico come due entità nettamente separate. Seppur con le dovute differenze, le aggiunte sarebbero dovute apparire come vere e proprie 'continuazioni' dell'edificio preesistente, disegnate sulla base di regole chiare, risultanti dall'interpretazione della storia, compresa quella contemporanea[65]. Una postura di elevata modernità e cultura che si afferma "contro il sensazionalismo esibizionista delle forme, dei colori, dei materiali, che oggi è parte della nostra vita […]" dichiarandosi piuttosto come una probabile "manifestazione di 'nostalgia' per l'architettura raffigurata negli *azulejos* dell'antico monastero…"[66].

"I valori del passato" continua Távora "dovranno essere difesi con un'attitudine costruttiva, sia riconoscendo le loro necessità e accettandone l'aggiornamento, sia accompagnandoli con opere contemporanee"[67]. Pertanto senza riferirsi in maniera diretta al passato persegue un processo progettuale rivolto alla conservazione delle qualità già comprovate e inalterabili dell'architettura su cui è chiamato ad operare[68]. Rifiuta tuttavia la mera conservazione dell'esistente, auspicandone al contrario l'aggiornamento, il rinnovo dei valori culturali che gli sono attribuiti. Per Távora conservare in maniera ossessiva e indiscriminata il costruito storico quasi denota una mancanza di capacità critica e creatività[69]. Da sempre il patrimonio è soggetto alla trasformazione, all'ampliamento, al riuso; a un atto progettuale che fonde la costruzione alla conservazione, due momenti di uno stesso metodo, garanti di vita e rispetto dell'identità architettonica

Fig. 41. *Pousada da Costa.* Sala comune al piano primo. Foto di Fernando Barroso.



64 Dialogo con Fernando Barroso, p.121 della presente tesi.
65 A. Alves Costa, "Pousada do Convento de Santa Marinha da Costa", in *Portugal Arquitectura do Século XX*,...*cit.*, pp. 276.
66 F. Távora, "Pousada de Santa Marinha da Costa, Guimarães, 1972-85", in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*...*cit.*, p.325. Vedi testo in lingua originale in F. Távora, "Convento de Santa Marinha da Costa, Guimareas, 1975-1984", in L. Trigueiros, *Fernando Távora*,...*cit.*, p.118.
67 F. Távora, *Da organização do espaço*, …*cit.*, p.58.
68 D. Vitale, "Alexandre Alves Costa: Casa per anziani, Baião… *cit*, p.35.
69 J. Frechilla, "Conversaciones en Oporto / Fernando Távora", ...*cit.*, p.40.

della preesistenza, continuando così a innovarla[70]. Continuare ad innovare fu di fatti il criterio adottato per l'adattamento del Convento da Costa in *Pousada*, dove Távora ebbe l'opportunità di mettere in pratica le teorie sopracitate, tracciando in tal modo un nuovo cammino metodologico sopra l'intervento sul patrimonio in Portogallo. Un *modus operandi*, tuttavia privo di leggi universali a cui attenersi. Ogni progetto possiede per il maestro una propria specificità, dettata dal luogo, dal contesto culturale e non ultimo dall'oggetto di studio. Una sorta di adesione all'annoniano principio del caso per caso tanto popolare ai giorni nostri, meno scontato in quegli anni. Il nuovo corpo della *Pousada* dimostra il rifiuto di convinzioni aprioristiche circa l'intervento sull'esistente e sui materiali da adoperarsi; a dettarne le regole del gioco fu la preesistenza a cui dovette relazionarsi. Ne assunse quindi gli assi compositivi e la razionalità degli schemi e delle forme. Rielaborò i caratteri tradizionali dell'architettura popolare del Minho e li tradusse in un'opera dal sapore contemporaneo, in equilibrio con l'antico e fortemente radicata al territorio circostante.

Influenza italiana

Storia e contesto assumono quindi un ruolo centrale nell'opera di Távora che sembra ricercare nel passato una cifra stilistica per la caratterizzazione del progetto di architettura, fosse questo *ex-novo* o sul costruito. Un approccio metodologico, meglio conosciuto come 'Terza via', che suggerisce l'osservazione dei caratteri peculiari, dei *topos*, delle costanti, della vera essenza delle trazioni architettoniche del contesto su cui si interviene così da sviluppare una coscienza autenticamente moderna, radicata alle sedimentazioni storiche del patrimonio in questione[71]. Il suo saggio sul *Problema della Casa Portoghese*[72], pubblicato nel 1945, rende per la prima volta manifesta tale riflessione, messa a punto solo successivamente, dopo circa dieci anni, con l'*Inquerito sobre a arquitectura popular portuguesa*[73], a cui Távora partecipò come coordinatore del gruppo di ricerca del Minho. Obiettivo dell'inchiesta era catalogare il patrimonio architettonico rurale e spontaneo presente su tutto il territorio del Portogallo al fine di demistificare lo stile 'genuinamente portoghese' proposto dal Regime e attuare una revisione critica del Movimento Moderno in vista di un legame con la tradizione. Diviene quindi lecito pensare ad una possibile influenza del dibattito italiano sopra questi temi, sviluppatosi prima, durante gli anni di regime - Gruppo 7[74], Giuseppe Pagano[75] e altri ancora[76] -, poi

Fig. 42. Veranda di fra Jeronimos. Vista sul paesaggio. Foto di Fernando Barroso.



70 A. Alves Costa, *Dissertação*, *...cit.*, p.28.
71 A. Esposito, "Fernando Távora e l'architettura portoghese del dopoguerra", in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa...cit.*, p.15
72 F. Távora, "O problema da casa portuguesa", in *Cadernos de Arquitectura*, serie I, n.1, 1947; trad. it. in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa...cit.*, pp.290-291.
73 L'*Inquerito sobre a arquitectura popular portuguesa*, fu avviata nel 1955 e promossa da Keil do Amaral, allora presidente del Sindacato Nazionale degli Architetti Portoghesi. Vedi: J. Alfonso, F. Martins, C. Meneses (a cura di), *Arquitecura Popular em Portugal,...cit.*, 2004.
74 Il gruppo era composto dagli allora neolaureati Ubaldo Castagnoli – poi sostituito da Adalberto Libera - Guido Frette, Luigi Figini, Sebastiano Larco, Gino Pollini e Giuseppe Terragni. Aspirano ad un'architettura contemporanea fondata sulla storia: "Noi non vogliamo rompere con la tradizione: è la tradizione che si trasforma, assume aspetti nuovi, sotto i quali pochi la riconoscono". Vedi: Gruppo 7, "Note", in *Rassegna Italiana*, Dicembre 1926.
75 Oltre ai numerosi editoriali pubblicati su *Casabella* dove toccava il tema in oggetto, Pagano, allora Direttore della VI Triennale di Milano del 1936, curò con Guarniero Daniel, la *Mostra dell'architettura rurale italiana*, indagando l'architettura minore così da decifrarne le logiche dominanti in vista della formulazione di un nuovo pensiero architettonico.
76 Tra le altre esperienze, si ricorda il progetto per il Piano regolatore della Valle d'Aosta,

nel secondo dopoguerra con la corrente del neorealismo, i presupposti di Bruno Zevi e la successiva teoria delle preesistenze ambientali di Ernesto Nathan Rogers. Temi che divennero oggetto di confronto all'interno dei CIAM[77] e nelle principali riviste internazionali di architettura[78]. Si può quindi pensare che Távora fosse entrato in contatto con tali esperienze. Sicuramente grazie alla lettura di riviste come *Casabella, Domus* o *Metron,* oppure durante i viaggi in Italia dove ebbe occasione di confrontarvisi direttamente; probabilmente consultò il catalogo della *Mostra sull'architettura rurale italiana*[79]*,* curata da Daniel e Pagano nel 1936 e realizzata a seguito di un'indagine sul campo, o ancora si confrontò con Samonà e De Carlo[80], che nel 1951 allestirono una seconda mostra, *Architettura spontanea*[81], sempre alla Triennale di Milano. L'*Inquerito* portoghese, conseguita nel 1955, pare quindi ricalcare le indagini già svolte in Italia. Tuttavia, sebbene fosse animata dai medesimi presupposti, raggiunse risultati alquanto differenti grazie ad un'organizzazione più accurata e diffusa su tutto il territorio nazionale, per non parlare della maggiore l'influenza che ottenne sul dibattito architettonico del Paese.

Pertanto, alla luce delle considerazioni di cui sopra, diviene lecito rintracciare nel principio di *continuità* di Távora, oggi parte fondante della ricerca architettonica portoghese, l'influenza e il superamento della lezione italiana, del concetto di *continuità* inaugurato da Rogers[82], traducendolo nella pratica dove nuovo e antico si fondono senza eccesso di ideologia. In questo contesto, l'opera eseguita sul Convento da Costa rappresenta una delle prime applicazioni della postura progettuale sopra descritta, qui definita per la prima volta del *continuare-innovando*[83]. I nuovi elementi predisposti ne confermano l'ipotesi, rievocano la tradizione, riproponendola in chiave contemporanea.

Un approccio apprezzato da molti, criticato da alcuni. Nonostante certe asserzioni dispregiative che paragonarono il nuovo annesso ad un *espigueiro* – granaio della tradizione portoghese – o che contestarono il dispendio eccessivo di capitale[84], l'intervento eseguito riscosse un successo enorme a livello nazionale; divenne un riferimento per la pratica architettonica del progetto sul costruito, un esempio di sapiente articolazione di archeologia

Fig. 43. *Casabella-continuità*, n.199, Milano, Dicembre-Gennaio 1953-1954.



elaborato tra il 1936 e il 1937 da un gruppo coordinato da Adriano Olivetti, costituito dai BBPR, da Piero Bottoni, Luigi Figini e Gino Pollini. Vennero eseguite analisi molto accurate sull'architettura tradizionale, rilievi geometrici, fotografici, cartografie, ecc., seguiti da numerosi progetti architettonici di architettura moderna fortemente radicata al luogo e alla tradizione. Vedi: R. Zveteremich, I. Lauro, *Studi e proposte preliminari per il Piano regolatore della Valle d'Aosta*, Nuove edizioni Ivrea, Ivrea, 1943; G. Ciucci, "Le premesse del Piano regolatore della Valle d'Aosta", in C. Olmo (a cura di), *Adriano Olivetti. Costruire la città dell'uomo*, Edizioni di Comunità, Torino, 2001, pp. 55-82.

77 Cfr. E. Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, The MIT press, Cambridge, 2000; D. Matteoni (a cura di), *Rassegna. Gli ultimi CIAM*, n.52, Milano, 1992.

78 Cfr. A. Roth, *La Nouvelle Architecture: 20 Exemples; Die Neue Architektur: 20 Beispiele; The New Architecture: 20 Examples*, Girsbergerb, Zurigo, 1940.

79 G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*,*...cit.*

80 Incontrati alla scuola estiva organizzata dal CIAM a Venezia nel 1952.

81 Mostra esposta alla IX Triennale di Milano, curata da Ezio Cerruti, Giancarlo de Carlo e Giuseppe Samonà.

82 E. N. Rogers, "Editoriale", in *Casabella-continuità*, n.199, Milano, Dicembre-Gennaio 1953-1954.

83 F. Távora, "Memoria descrittiva", in *Pousada de Santa Marinha. Guimarães…cit.*, pp. 77.

84 M. B., "Pousada da Costa è o 'elefante branco' dos investimentos públicos em Guimaraes", *O Povo de Guimaraes*, 11 luglio 1984, p.1 e p.8.



Fig. 44. Paglione dell'architettura rurale alla Triennale di Milano nel 1936.

e architettura, di tradizione e modernità, di passato e presente, di antico e nuovo. I primi apprezzamenti emersero già durante l'esecuzione d ei lavori, nel 1979, quando la Scuola di Belle Arti di Porto (ESBAP), che in quegli anni incorporava il Corso di Architettura, richiese un'autorizzazione[85] alla DGMEN per permettere agli alunni la visita al cantiere e la diretta osservazione dello svolgimento dell'opera da parte delle maestranze. Nel 1983 ricevette inoltre un riconoscimento dall'*Associação de Guimarães para a Defesa do Património*[86] che sollecitò una visita al complesso guidata da Távora, Araújo e Real, e Martins[87] per "sensibilizzare la popolazione sulla necessità di custodire, conoscere e difendere il proprio patrimonio artistico e culturale". Vinse nel 1985 il premio di *Personalidade do Ano/85*[88] nell'ambito del turismo e del patrimonio e infine, nel 1990, il progetto fu incluso nell'esposizione *Arquitecturas de Portugal* presso la *Fondation pour l'Architecture* a Bruxelles.

I recenti interventi e la situazione attuale.

Attualmente, a distanza di anni dalla chiusura del cantiere la Pousada di Santa Marinha da Costa appare inalterata nelle sue strutture principali e negli spazi definiti da progetto. I recenti interventi di manutenzione straordinaria, eseguiti tra il 2000 e il 2002, 'ripristinarono' le superfici degradate dallo scorrere del tempo, dalla costante esposizione agli agenti atmosferici e probabilmente dalla mancanza di cura quotidiana. I principali problemi rilevati riguardavano gli intonaci e serramenti in legno, dove in entrambi i casi si verificò il distacco della tinta superficiale. Si procedette quindi con la ritinteggiatura delle pareti interne ed esterne, con la verniciatura degli infissi - compresa la sostituzione del vetro semplice con

85 "Pedido da Escola Superior de Belas-Mes do Porto para realizar uma visita de estudo", 4 Maggio 1979, in M. Viterbo Brandão, "Catalogo Analitico" in *Pousadas de Portugal; três estudos do Caso: Pousada de D. Diniz, Santa Marinha da Costa e Santa Maria do Bouro*, Tesi di Laurea in Storia dell'Arte presentata alla Facoltà di Lettere dell'Università di Porto, 2001, p.375.

86 "Pedido da Associação de Guimarães para a Defesa do Património para realizar uma visita de estudo", 14 Aprile 1983, in M. Viterbo Brandão, "Catalogo Analitico" in *Pousadas de Portugal…cit.,* p.376.

87 Rispettivamente architetto, paesaggista, archeologo e rappresentate dell'impresa costruttrice.

88 "Personalidade do Ano/85" nell'area del turismo e del patrimonio relativamente al recupero della *Pousada de Santa Marinha da Costa*, Archivio Fernando Távora, FIMS.

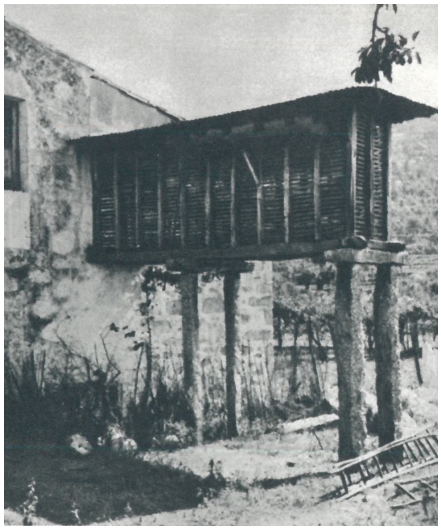


Fig. 45. *Espigueiro*, granaio della tradizione portoghese.

uno doppio –, oltre all'aggiornamento dell'impianto elettrico e all'ispezione delle coperture con eventuali riparazioni[89]. Opere necessarie sotto certi aspetti, volte a porre rimedio allo stato di conservazione in cui l'edificio giaceva dopo soli pochi anni dalla conclusione dei lavori. Bisognerebbe tuttavia interrogarsi sulla liceità di tali interventi, spesso compromettenti la tanto discussa autenticità materiale. Sarebbe quindi necessario redigere un piano di conservazione programmata in collaborazione con l'ente gestore della *Pousada*, oggi appartenente al gruppo Pestana. Adempiere a semplici compiti di routine ed osservare prescrizioni per un buon utilizzo contribuirebbe a garantire la conservazione del valore architettonico dell'opera, della sua autenticità, nonché la sua trasmissione alle generazioni a venire.

89 Cfr. http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=5679 [consultato il 09.05.2019].



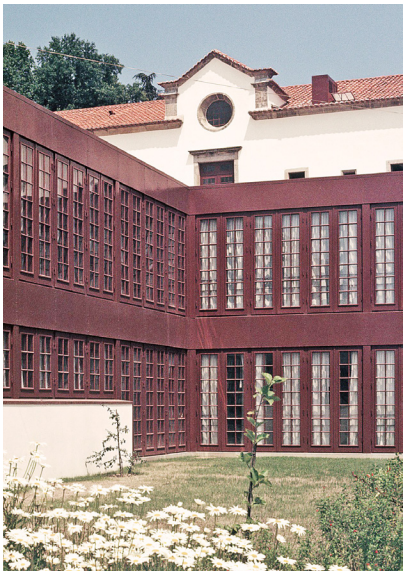


Fig. 46. In alto a sinistra. Vista dell'ala Est prima dell'intervento.

Fig. 47. In alto a destra. Vista dell'ala Est dopo l'intervento.
Foto di Fernando Barroso.

Fig. 48. Al centro a sinistra. Chiostro prima dell'intervento. SIPA, img.

Fig. 49. Al centro a destra. Chiostro dopo l'intervento. Foto di Fernando Barroso.

Fig. 50. In basso a sinistra. Distribuzione piano primo prima dell'intervento.
SIPA, img.

Fig. 51. In basso a destra. Distribuzione piano primo dopo l'intervento.
Foto di Eleonora Fantini

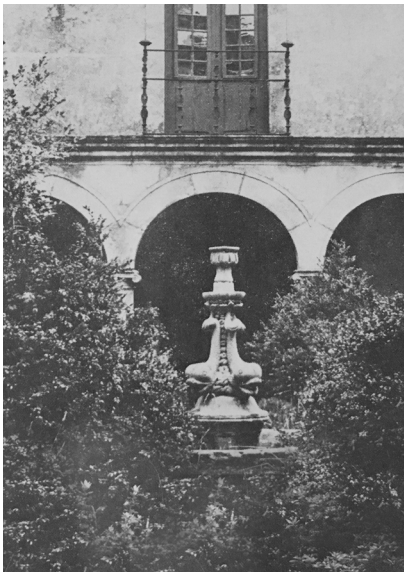








Fig. 52. Fernando Távora.
Sopralluogo nella cucina.
Foto di Fernando Barroso.



Casa dos 24.
Recupero dell'antico Palazzo del Consiglio.



Fig. 1. Casa dos 24.
Foto di Eleonora Fantini.

Intervento | 1995-2002.
Data costruzione | XV secolo.
Localizzazione | Porto.
Studio previo | Dicembre 1995.
Ante-progetto | Settembre 1996.
Progetto esecutivo | Gennaio 1998.
Inizio-fine lavori | 2000-2002.
Progettista | Arch. Fernando Távora.
Collaboratori | C. Martins, I. Silva, R. Câmara, A. Borges, C. Gomes, D. Henriques, M. Figueiredo, S. Martins.
Ingegneri | J. M. Sobreira.
Impiantisti | Vitor Abrantes Rodrigues Gomes & Associados.
Installazioni meccaniche | Rodrigues Gomes & Associados: José Silva Teixeira.
Ditta appaltatrice | Sonaco.
Committente | Comune di Porto.
Funzione originaria | Sede del Consiglio della Città e delle Corporazioni.
Funzione attuale | Memoriale e Museo della storia della città.
Ente gestore | Ufficio del turismo, Città di Porto.
Tutela | Zona di Protezione della Cattedrale di Porto, Decreto n.136, 1910.

"Con la torre Távora dimostra che i temi della storia e del recupero, del moderno e dell'antico non sono indipendenti; mostra la possibilità di costruire un edificio moderno che deve essere filtrato da una ricerca storica. [...] Avrebbe potuto essere un intervento di puro recupero, e allora sarebbero stati coinvolti gli archeologi; invece Távora incrocia informazioni separate e produce un'architettura senza etichetta poiché contiene tutto il possibile".

Edouardo Souto de Moura[1].

Nota storica

L'antico Palazzo Comunale di Porto, comunemente conosciuto come *Casa do Rolançom* o *Casa dos Vinte e Quatro* per le attività che i ventiquattro consiglieri della città svolgevano al suo interno, venne edificato nel XV secolo - più precisamente nel 1450 - a ridosso della prima cinta muraria medievale[2], nell'estremo ovest di un tratto non edificato, esterno alle mura, compreso tra la Porta de Vandoma e la Porta de São Sebastião[3]. Eretta a sostituzione di una costruzione provvisoria in legno, detta *Paço de Arcos*, che si trovava nelle immediate vicinanze della cattedrale e che ospitava temporaneamente le funzioni amministrative, la *Casa do Rolançom* divenne la prima sede ufficiale del potere municipale di Porto. Inoltre, l'estrema vicinanza alla Cattedrale - sei metri della torre campanaria posta a nord – era il simbolo dell'intenzione di misurarsi con il potere ecclesiastico che, da secoli, governava la città.

Secondo il primo documento che ne testimonia l'esistenza, risalente al 1783[4], il Palazzo Comunale raggiungeva i 100 palmi di altezza, 22 metri circa, componendosi di muri perimetrali portanti in granito e sovrastati da merli. Nonostante le incertezze sulla forma planimetrica originaria della fabbrica[5], emerge chiaramente dal testo l'articolazione del fabbricato in sole due sale di rappresentanza sovrapposte, di esigue dimensioni e ornate da opere d'arte di pregio. L'ingresso principale si collocava alla quota del Terreiro da Sé consentendo l'accesso diretto all'aula superiore, destinata ad ospitare un archivio e le funzioni municipali più rappresentative, come le riunioni del Senato o le assemblee comunali, motivo per cui fu ornata con preziosi affreschi e con un ricco soffitto in legno placcato in oro[6]. Altre due entrate, definite secondarie, erano poste a livello della Rua de São Sebastião di cui una a servizio di un negozio e di un deposito di armi, l'altra ad uso esclusivo della sala inferiore.

Fig. 2. Antica sede del Palazzo del Consiglio, fine XIX secolo.



1 Da una conversazione con Antonio Esposito e Giovanni Leoni, E. Souto de Moura, "La torre di Távora", in *Casabella*, n.700, p.64

2 Costruita nel XII secolo la cinta muraria medievale di Porto si erge sui resti di un primitivo anello difensivo della città edificato dai romani nel III secolo d.c. sul crinale del colle Pena Ventosa in una posizione strategica di controllo sul Douro.

3 F. P. Gomes, "Restauro e reabilitação na obra de Fernando Távora: o exemplo da casa dos 24", in *Arqtexto*, n.15, 2009.

4 Il documento che descrive l'antica Casa Do Rolaçom è datato 8 febbraio 1783 e viene citato da Magalhães Basto nel libro *Sumário de Antiguidades* nel 1942. Vedi: A. de Magalhães de Basto, *Sumário de Antiguidades*, Progredior, 2a edizione, Porto, 1963.

5 Nonostante gli studi archeologici eseguiti non è tutt'ora possibile affermare con certezza quale fosse la forma originaria dell'edificio, se fosse quadrata piuttosto che trapezoidale. Le planimetrie e le immagini d'epoca non ne consentono una chiara definizione poiché alquanto approssimative.

6 A. Alves Costa, J. Figueira, "Terreiro da Sé – ideias e transformações", in *Monumentos*, n.14, Marzo 2001, pp.73-81.



Fig. 3. Antica sede del Palazzo del Consiglio, metà XX sec.

Il declino della Casa da Câmara e la costruzione di una nuova sede.

Per motivi a noi sconosciuti, già nel XVI secolo, a soli cento anni circa dalla sua edificazione, la *Casa da Câmara*, mostrava i primi segni di deterioramento della materia e precarietà delle strutture a tal punto che le sessioni camerali vennero spostate provvisoriamente in un edificio in Rua da Flores. Privato della sua funzione originaria, prima di cadere definitivamente in rovina, divenne per un breve periodo luogo di asilo per prostitute e senzatetto. Abbandonato definitivamente dal XVIII secolo dato il grave stato di conservazione e l'alto rischio di crollo, nel 1875 il Palazzo del consiglio fu distrutto da un violento incendio che risparmiò soltanto alcune porzioni murarie attualmente visibili dalla Rua de São Sebastião.

Nel frattempo il potere municipale venne ospitato prima nel collegio di S. Lorenzo o dei *'Grilos',* poi nella Casa Pia in Rua da Augusto Rosa. Soltanto nel 1819, un anno prima della rivoluzione liberale, venne edificata una nuova sede nell'antica *Praça das Hortas*, l'attuale Piazza della Libertà, dove rimase fino al 1920 circa quando venne indetta, nello stesso sito, la costruzione di una nuova fabbrica camerale che corrisponde con l'attuale Municipio di Porto. Anche in questa occasione, così come nei secoli precedenti, durante una realizzazione che si protrasse per circa 20 anni e la cui conclusione è datata 1940, le funzioni amministrative comunali vennero temporaneamente accolte da una istituzione ecclesiastica, il Palazzo Episcopale della città.

Per la prima volta dopo un lungo periodo, la sede del potere autarchico si allontanò dal potere religioso, sciogliendo un legame durato per secoli, purtuttavia mantenendo una relazione visiva con l'*Acropoli da Sé*[7] grazie alla torre dell'orologio che, svettando sull'*Avenida do Aliados*, si rivolge verso la Cattedrale.

Il Terreiro da Sé e le trasformazioni del XX secolo.

All'inizio del XX secolo, dell'antico Palazzo del Consiglio non vi era traccia se non alcune rovine giacenti sulla Rua de São Sebastião, utilizzate dalla popolazione residente nel *Bairro da Sé* come deposito di rifiuti. In questi anni l'intera area circostante la cattedrale fu sottoposta a diversi interventi

7 Il termine portoghese *Sé* corrisponde con l'italiano Cattedrale.

di riqualificazione e riassetto urbano. L'edificazione del Ponte D. Luis nel 1889, di collegamento tra Porto e la vicina Vila Nova de Gaia, situata al di là del fiume Douro, avviò quello che si può oggi definire un lungo processo di trasformazione e riassetto urbanistico di una delle aree più rilevanti del centro storico di Porto adiacenti al nucleo originario della città. La necessità di collegare il piano carrabile superiore del ponte con la nuova stazione ferroviaria di *São Bento*, costruita tra 1900 e il 1916[8], e l'*Avenida dos Aliados*, inaugurata nel 1917[9], indusse la *Camâra Municipal* a richiedere a noti architetti nazionali e internazionali di elaborare un progetto urbanistico che coniugasse le nuove esigenze viarie alla riqualificazione dell'area circostante la Sé[10]. Così a partire dal 1913 si susseguirono dodici differenti progetti per l'area in questione di cui la maggior parte non trovò realizzazione. Tra le prime soluzioni proposte[11], oltre al progetto di Barry Parker, aderente ai principi igienisti di ispirazione britannica, si ricordano gli studi urbanistici degli architetti italiani Marcello Piacentini e Giovanni Muzio che, sebbene rimassero sulla carta, furono di orientamento per le successive realizzazioni. Convocati consequenzialmente[12] dall'allora Ministro delle Opere Pubbliche, Duarte Pacheco, chiaramente suggestionato dal piano di rinnovazione urbana di Roma[13] e dalle opere eseguite sulla *Spina di Borgo*[14], gli architetti italiani svilupparono otto differenti soluzioni ognuna delle quali trovava fondamento sull'ideologia 'fascista' di monumentalizzazione della città, in contrasto con le teorie di Gustavo Giovannoni[15] che auspicavano alla difesa della relazione tra il monumento e il vero tessuto urbano, considerato 'architettura minore'.

Tuttavia nessuno degli studi presentati, soddisfò la pubblica amministrazione, che si riservò la decisione di sospendere la sistemazione urbana dell'intera area in questione ed avviare un processo urbanistico parallelo per la sola riqualificazione della zona adiacente la Cattedrale, da



Fig. 4. Vista dell'Avenida dos Aliados dopo l'intervento del 1917. Foto aerea di A. Pereira. CMP, Gabinete de Comunicação Social.

8 Realizzata su progetto dell'architetto J. Marques da Silva. Per approfondimenti vedi: A. Cardoso, D. Tavares, C. Emanuel, *Estação S. Bento. Marques da Silva*, U. Porto, Porto, 2019; A. Cardoso, *Estação de S. Bento. Marques da Silva*, Instituto Arquitecto Marques da Silva e Faculdade de Arquitectura do Porto, 2007.

9 Realizzata a partire degli studi urbanistici eseguiti dall'urbanista inglese Barry Parker nel 1914. Per approfondimenti: J. Ferrão Alfonso, *Marques da Silva, a Avenida dos Aliados e a Cidade "flamenga"*, Publico, Porto, 2001.

10 Per approfondimenti sul tema vedi: M. L. Real, M. H. G. Braga (a cura di), *A ponte e a avenida. Contradições urbanísticas no centro histórico do Porto*, Departimentos de Arquivos da Câmara Municipal, Porto, 2001.

11 Le proposte di riassetto urbanistico dell'avenida da Ponte in ordine di elaborazione: Gaudêncio Pacheco, *Zona central de la Cidade. Proposta de remodelação*, 1913; Barry Parker, *Cidade do Porto. Renovação das* áreas *centrais. Proposta para a criação de um novo Centro Monumental*, 1916; Ezequiel de Campos, *Zona central. Remodelação da Cidade do Porto. Proposta para a* área *envolvente da Sé*, 1932; Marcello Piacentini e Giovanni Muzio, *Remodelação do Centro da Cidade do Porto*, 1940-1943.

12 Il primo ad essere convocato a Porto per la redazione del piano urbanistico per l'Avenida da Ponte e l'area circostante la Cattedrale fu Marcello Piacentini, sostituito nel 1942 da Giovanni Muzio, in seguito ad alcune controversie con la pubblica amministrazione e l'invito a partecipare al progetto per l'E42 di Roma.

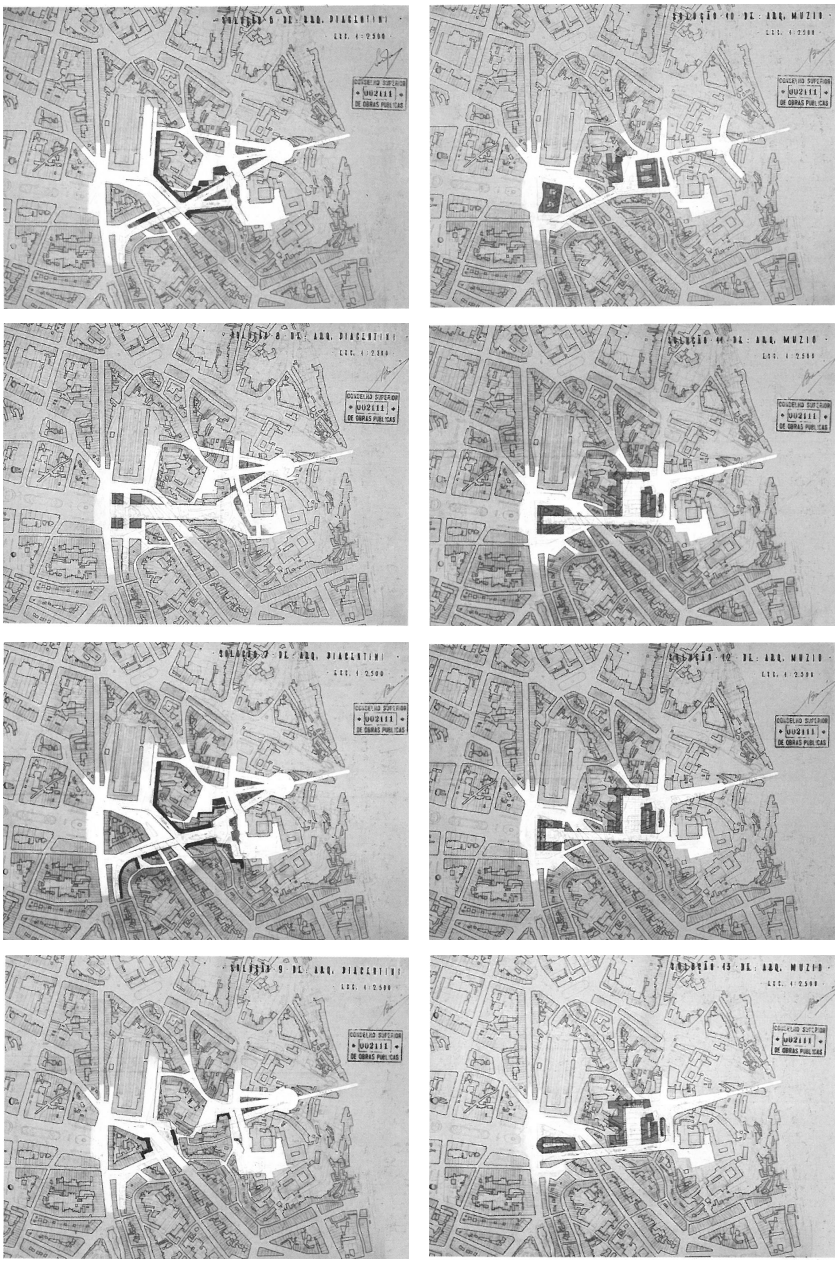
13 M. Piacentini, *Piano regolatore di Roma*, 1931. Piacentini traduce operativamente l'ideologia fascista di monumentalizzazione della città, espressa da Benito Mussolini nel 1925 nel discorso fatto in Piazza del Campidoglio a Iganzio Cremonesi, Governatore di Roma. Vedi: "Discorso di Benito Mussolini al Governatore di Roma il 31 dicembre 1925", in P. Sica, *Storia dell'urbanistica, II Novecento*, vol. III, Editori Laterza, Bari, 3° edizione, 1980, p. 396.

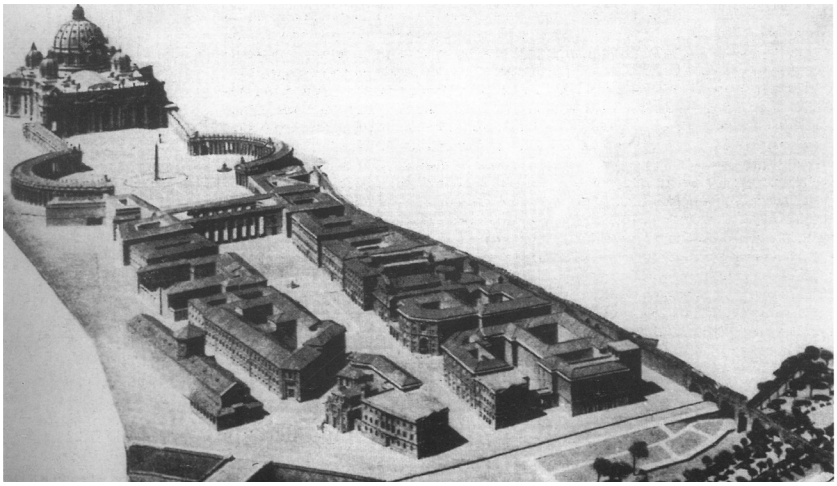
14 Vedi: C. Parisi Presicche, L. Petacco (a cura di), "La spina. Dall'agro vaticano a via della Conciliazione", in *Architettura, Urbanistica, Ambiente,* Gangemini, Roma, 2016.

15 Per approfondimenti: G. Giovannoni, *Vecchie città ed edilizia nuova*, CittàStudi, Torino, 1995.

Fig. 5. In alto. Proposte di sistemazione urbana dell'Avenida da Ponte di Marcello Piacentini (colonna di sinistra; dall'alto proposta 1,2,3,4) Giovanni Muzio (colonna di destra; dall'alto proposta 1,2,3,4).

Fig. 6. In basso. M. Piacentini, A. Scaparelli, Modello fisico del progetto per la riqualificazione dell'area antistante San Pietro.





realizzarsi in occasione della Commemorazione del Doppio Centenario della Fondazione e della Restaurazione della Nazionalità (1140/1640)[16]. In accordo con la neonata *Direcção-Geral dos Monumentos e Edifícios Nacionais*, DGEMN[17], la camera municipale affidò il progetto al proprio ufficio interno di pianificazione urbana, allora diretto dall'architetto portuense Armenio Losa. Con l'obiettivo di "liberare" e "ripulire" i principali monumenti della zona da "certi presidi antiestetici", che da tempo giacevano in pessime condizioni igienico-sanitarie, e "creare così nuove prospettive e punti di vista"[18], il progetto finale, eseguito tra il 1939 e il 1940 e frutto di tre diverse proposte, comportò la demolizione di alcuni edifici prospicienti la Cattedrale e la conseguente realizzazione di una terrazza panoramica sulla città, detta *Terreiro da Sé*, su cui vennero posizionati vari elementi, nuovi e di recupero, così da comporre una sorta di 'stazione archeologica' che esaltasse la gloriosa storia della città. A tale proposito un contributo significativo fu la ricostruzione 'in stile' della *Torre de D. Pedro Pitões* su progetto di Rogério de Azevedo (1940) in seguito al ritrovamento di alcune rovine emerse dalle macerie delle demolizioni. Questo episodio di ricomposizione del ritrovato frammento architettonico rappresenta un chiaro esempio della facilità con cui le rovine furono in quegli anni reinventate e manipolate per assecondare le esigenze di un presente che vedeva nel ripristino della forma, spesso "dov'era come non era", l'esaltazione dei valori storici.

Pochi anni più tardi, nel 1948, la Camera Municipale autorizzò un secondo sventramento urbano per collegare la *Praça Almeida Garret* all'*Acropoli da Sé* e al *Ponte D. Luis*, demolendo una buona parte dell'edificato storico che vi si frapponeva, il cosiddetto *Bairro da Cividade*. Nasce così l'*Avenida D. Alfonso Henrique*, meglio conosciuta come *Avenida da Ponte* per la quale già ad inizio secolo furono svolte varie proposte di riassetto urbanistico[19]. Le profonde ferite aperte nel tessuto antico della città necessitavano di essere ricucite e i fronti urbani ridefiniti. Furono quindi redatti ulteriori progetti di sistemazione urbana dell'area, questa volta di carattere per lo più funzionalista, il cui obiettivo principale era ridefinire lo spazio risultante dalle demolizioni. Nessuno di questi trovò tuttavia applicazione.

Primo fra tutti, tra 1949 e il 1951 fu elaborato, dall'ufficio di urbanistica

Fig. 7. R. de Azevedo, Torre de D. Pedro Pitões.



16 Nell'ambito della celebrazione del Doppio Centenaio della Fondazione dello Stato Portoghese (1140) e della Restaurazione dell'Indipendenza (1640), nel 1940 furono attuati in tutto il paese interventi simbolici di riqualificazione dello spazio urbano, dal restauro di monumenti all'edificazione di strade e ponti, nonché organizzati cortei, pubblicazioni, convegni e mostre d'arte di vario genere. Tra le principali si ricorda l'Exposição do Mundo Português inaugurata a Lisbona nel giugno del 1940. Per approfondimenti vedi: M. ACCIAIUOLI, *Exposições do estado Novo, 1934-1940*, Livros Horizonte, Lisbona, 1998..

17 Da poco istituita (1929) la DGEMN eseguì interventi di restauro stilistico sul complesso della cattedrale in particolare sulla Chiesa e sul Chiostro. Vedi: M. L. REAL, "A construção medieval no sítio da Sé", in *Monumentos*, n.14, Marzo 2001, pp.9-19.

18 Câmara Municipal do Porto, *Memória justificativa e descrittiva do projecto de arranjo da zona historica da Sé dos Paços do Concelho*, 1939, p.26.

19 L'apertura dell'Avenida da Ponte può considerarsi un espediente per risolvere un problema urbanistico non indifferente di collegamento tra le aree principali della città. La sua sistemazione è una questione che ad un ritmo piuttosto regolare, nel corso del XX secolo, a partire dalla realizzazione del Ponte D. Luis, richiama l'attenzione della municipalità che a sua volta richiede la redazione di progetti per l'urbanizzazione dell'area. Emergono dai documenti di archivio conservati all'Archivio storico e alla Câmara Municipale di Porto decine di diverse proposte che a partire dal 1883 giungono fini ai primi anni 2000. Vedi: M. L. REAL, M. H. G. BRAGA (a cura di), *A ponte e a avenida...cit.*

Fig. 8. Schema dell'edificato demolito tra gli il 1930 e il 1950.

Demolizioni 1939
Demolizioni 1948









Fig.9. In alto. Vista del Terreiro da Sè prima delle demolizioni degli anni '30.

Fig. 10. Al centro. Vista del Terreiro da Sé durante le demolizioni degli anni '30.

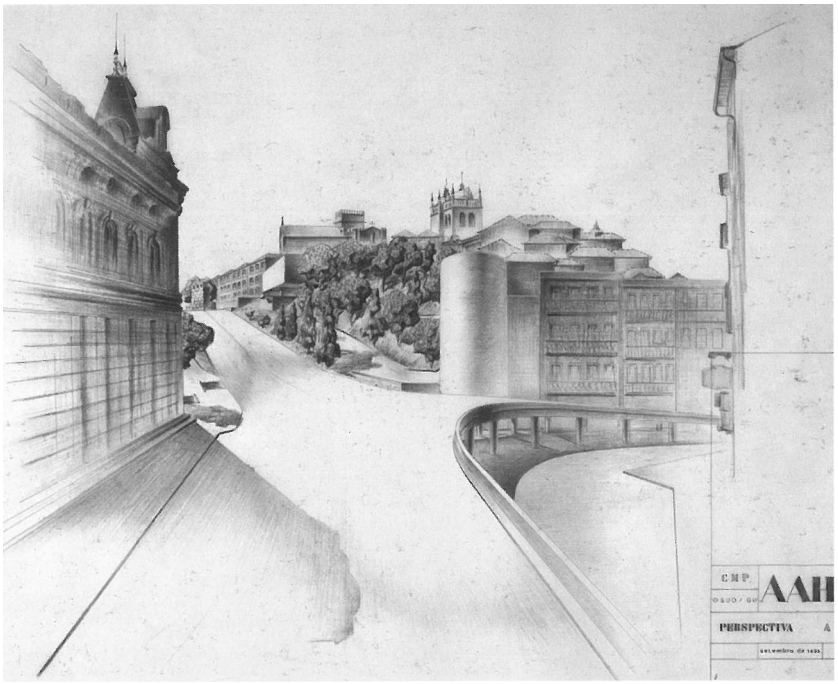
Fig. 11. In basso. Vista del Terreiro da Sé dopo le demolizioni degli anni '30.

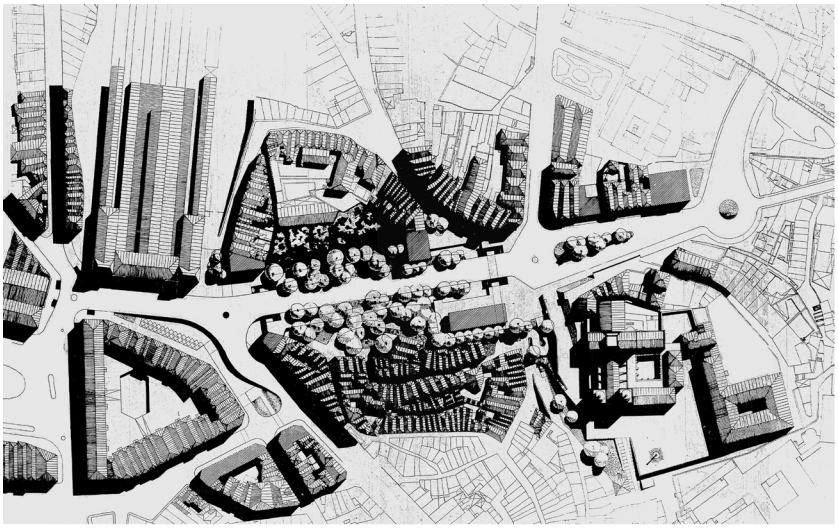


Fig.12. Miguel Resende, *Projecto do Museu da História da cidade e restauro da Casa dos 24,* CMP, D.S.U.O, Gabinete de Urbanização. Dall'alto, organizzate per righe, le tre soluzioni progettuali: A, B, C.

della camera municipale, quello che si può forse considerare il primo disegno di studio per il recupero delle rovine della *Casa dos 24* e del suo intorno. Le tre diverse proposte progettuali, di cui articola il *Projecto do Museu da História da cidade e restauro da Casa dos 24*[20] avrebbero comportato ingenti trasformazioni dell'area in questione nonché ricostruzioni in stile dell'antica torre comunale e di un edificio che sarebbe divenuto il nuovo Museo della Città[21]. La prima proposta, definita Soluzione A, prevedeva una 'fedele' ricostruzione della torre sulla base di una documentazione fornita da Magalhães Basto[22], come dichiarato dalla memoria descrittiva del progetto. Tuttavia l'esiguità dello spazio interno che ne sarebbe

20 M. Resende, *Projecto do Museu de Historia da Cidáde e restauro da Casa dos 24*, Casa do Infante, Archivio storico di Porto, D-CMP/21.
21 M. Resende, *Projecto do Museu de Historia da Cidáde e restauro da Casa dos 24*, Memoria descrittiva, Casa do Infante, Archivio storico di Porto, D-CMP/21.
22 A. de Magalhães de Basto, *Sumário de Antiguidades*, *...cit.*





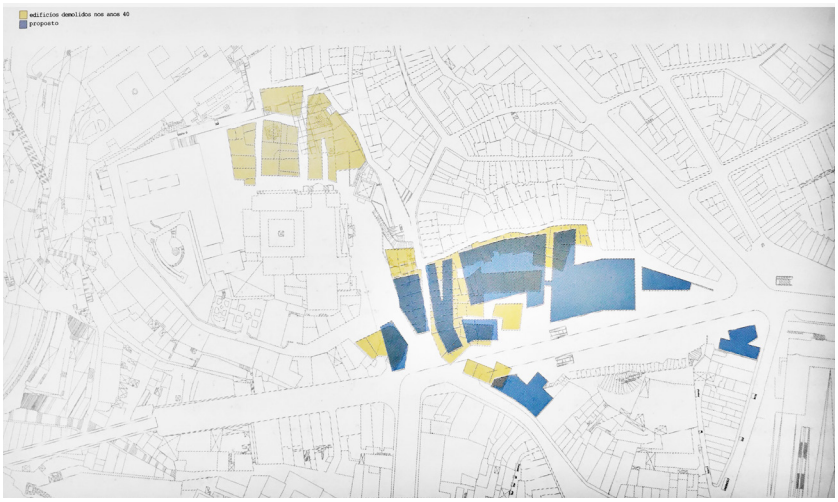


Fig.13. In alto. F. Távora, *Proposta generale per l'Avenida da Ponte*, 1955. Prospettiva.

Fig.14. Al centro. F. Távora, *Proposta generale per l'Avenida da Ponte,* 1955. Planivolumetrico.

Fig.15. In basso. A. Siza, *Proposta generale per l'Avenida da Ponte,* 2001. Planimetria con indicate in giallo le demolizioni degli anni '30 e '40, in blu le nuove costruzioni di progetto.

risultato portò all'elaborazione prima di una Soluzione B, che prevedeva l'interro della rovina allargando il *Terreiro* e la costruzione di un nuovo edificio a ridosso della *Torre de D. Pietro Pitões*, poi ad una Soluzione C che coniugava la A e la B mediante la ricostruzione dell'antica torre comunale e la realizzazione del nuovo corpo[23].

Il progetto appena descritto e mai realizzato può considerarsi quindi l'unico tentativo di recupero e valorizzazione delle antiche rovine della *Casa da Câmara,* precedente l'intervento eseguito da Fernando Távora nel 1998. Di fatti gli studi di sistemazione urbana sviluppati nei decenni successivi non presero in considerazione tale area che per certi versi venne quasi dimenticata. Lo stesso Távora non la incluse nel progetto redatto nel 1955, quando ancora lavorava presso la Camera Municipale[24]. Con l'obiettivo di ridefinire l'apertura risultante dalle demolizioni, la proposta avanzata, dal forte carattere paesaggistico, rifiuta l'inserimento di nuovi edifici ai lati della strada garantendo così uno spazio pubblico di più ampio respiro e permettendo allo stesso tempo all'edificato storico di relazionarsi in maniera diretta con la nuova Avenida. Allo stesso modo le rovine dell'antico Paço do Conselho non vennero considerate nei progetti razionali e funzionalisti, in accordo con i principi promossi dalla Carta di Atene, rispettivamente attribuiti a Luís Cunha (1959) e Robert Azuelle (1962)[25]. Non vi è alcuna traccia nemmeno nel piano elaborato da Álvaro Siza tra il 1968 e il 1975 nel quale decise di posizionare l'edificato soltanto nel lato Est dell'*Avenida da Ponte* lasciando libera la visione del congiunto della cattedrale. Propositi che saranno messi in discussione nel suo successivo progetto del 2001[26], elaborato a partire dai principi di organizzazione dello spazio delineati da Távora nel 1998, in occasione del progetto di recupero del Palazzo del Consiglio. Come è ormai noto fu proprio Siza a definirlo la "pietra fondatrice"[27] per il proprio progetto, un punto di partenza dal quale sviluppare un piano di più ampia estensione secondo una logica di intervento condivisa. In accordo con l'approccio del maestro, Siza affermò che "è altra l'opinione attuale sopra la relazione tra monumento e tessuto urbano. Non è più il tempo delle demolizioni per 'liberare' un monumento tradendo quasi sempre il suo carattere e svuotando di significato lo spazio urbano [...] la coscienza della relazione di complementarietà tra monumento e tessuto urbano e tra testimoni di epoche differenti deve essere assunta come condizione essenziale di preservazione"[28]. Il progetto di Siza, così come quello di Távora, concorre

23 Vedi: *Projecto do Museu da História da cidade e restauro da Casa dos 24*, *...cit.*

24 Á. Siza, F. Távora, "Lavorare 'insieme': conversazione tra Àlvaro Siza e Fernando Távora sui progetti per l'Avenida da Ponte", in *Casabella*, n.700, Maggio 2002, pp 54-57.

25 Robert Azuelle divenne una personalità marcante per lo sviluppo della pratica urbanistica nella scuola di Porto. Grazie all'affidamento nel 1955 del Corso di Urbainistica presso la Scuola di belle arti di Porto, le teorie e il metodo di matrice funzionalista di Azuelle, in accordo con i principi proposti dalla Carta di Atene, influenzarono profondamente i giovani architetti e urbanisti portuensi. Per approfondimenti vedi: M. L. Real, M. H. G. Braga (a cura di), *A ponte e a avenida...cit.*, pp. 78-79.

26 À. Siza, *Requalificação da Avenida D. Alfonso Henriques*, Gennaio 2001. Per approfondimenti sul progetto: À. Siza, "Recupero della Avenida da Ponte e progetto per il museo della città. Porto, Portogallo, 2001" in *Casabella*, n.700, Maggio 2002, pp 58-63.

27 Á. Siza, *Requalificação da Avenida D. Alfonso Henriques*, Memória descrittiva, Gennaio 2001. Cfr: Á. Siza, F. Távora, "Lavorare 'insieme': conversazione tra Àlvaro Siza e Fernando Távora sui progetti per l'Avenida da Ponte",*...cit.*

28 Ibidem.

alla ricongiunzione del *Morro da Sé* al restante centro antico della città, utilizzando il dato storico come uno dei principali strumenti progettuali; ripropone con nuovi edifici le volumetrie demolite, recuperando così quel rapporto proporzionale di scala tra i vari fabbricati ed evocando allo stesso tempo una spazialità perduta. Tuttavia il progetto non fu realizzato. La modifica alla viabilità della carreggiata superiore del *Ponte D. Luis* - ad oggi destinata al solo passaggio della metro - ne fu la causa principale dal momento che il piano, così come quelli precedentemente realizzati si fondava proprio sul collegamento garantito dall'*Avenida*, un tempo *da Ponte*, ora *Vimara Peres*. Sebbene alcuni presupposti rimasero inalterati, l'installazione della linea della metropolitana necessitò di un nuovo studio per l'area in questione che attualmente, seppur in parte 'riorganizzata', mostra chiaramente le ferite di un periodo contraddistinto da ingenti trasformazioni e lunghi 'silenzi'.

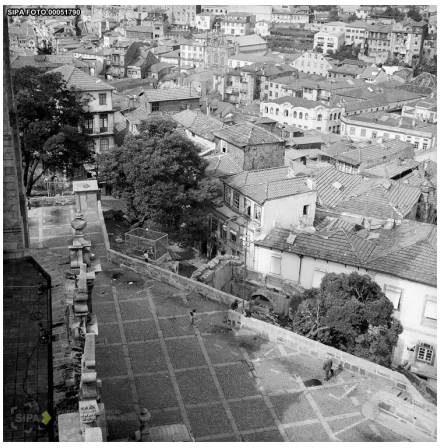
Riscoprire la rovina

Diverso fu però il silenzio che avvolgeva le rovine della *Casa da Câmara;* a differenza dell'*Avenida*, continuamente in discussione, l'antico manufatto appariva quasi dimenticato, escluso da ogni studio realizzato per l'area. A svelarne la monumentalità e la bellezza fu un'accurata indagine archeologica condotta dal CRUARB[29] nel 1984, sotto la direzione di Manuel Luís Real, Mário Jorge Barroca e Rui Tavares[30]. Sebbene gli scavi eseguiti mostrarono uno scarso potenziale archeologico, le opere di pulizia e conservazione degli alzati riportarono alla luce le pareti originarie e due porte gotiche al piano inferiore[31], preparando così il sito a quello che circa 10 anni più tardi sarebbe divenuto il nuovo *Memoriale della Città.*

L'affidamento dell'incarico: una torre senza programma.

Il progetto di Recupero dell'antico Palazzo del Consiglio di Porto fu quindi affidato a Fernando Távora nel 1994 dall'allora sindaco e responsabile del settore urbanistica della Camera Municipale, Fernando Gomes[32]. L'incarico si mostrò fin da subito alquanto singolare dal momento che non specificava un vero e proprio programma d'uso, una funzione a cui attenersi in fase di progetto, ma al contrario ne auspicava la proposta. L'unica richiesta di Gomes fu capire cosa fare con quelle rovine. Távora si trovò quindi responsabile non solo per le scelte formali ma anche per l'assegnazione di una possibile funzione a uno dei luoghi più significativi della storia di Porto. Fu una libertà che suscitò in lui un grande entusiasmo; gli venne concessa alla fine della propria vita l'opportunità di svolgere un lavoro testimoniale, autobiografico, una sorta di omaggio alla propria

Fig.16. Vista del Largo da Sé e delle rovine della Casa dos 24. SIPA.Foto.00051790.



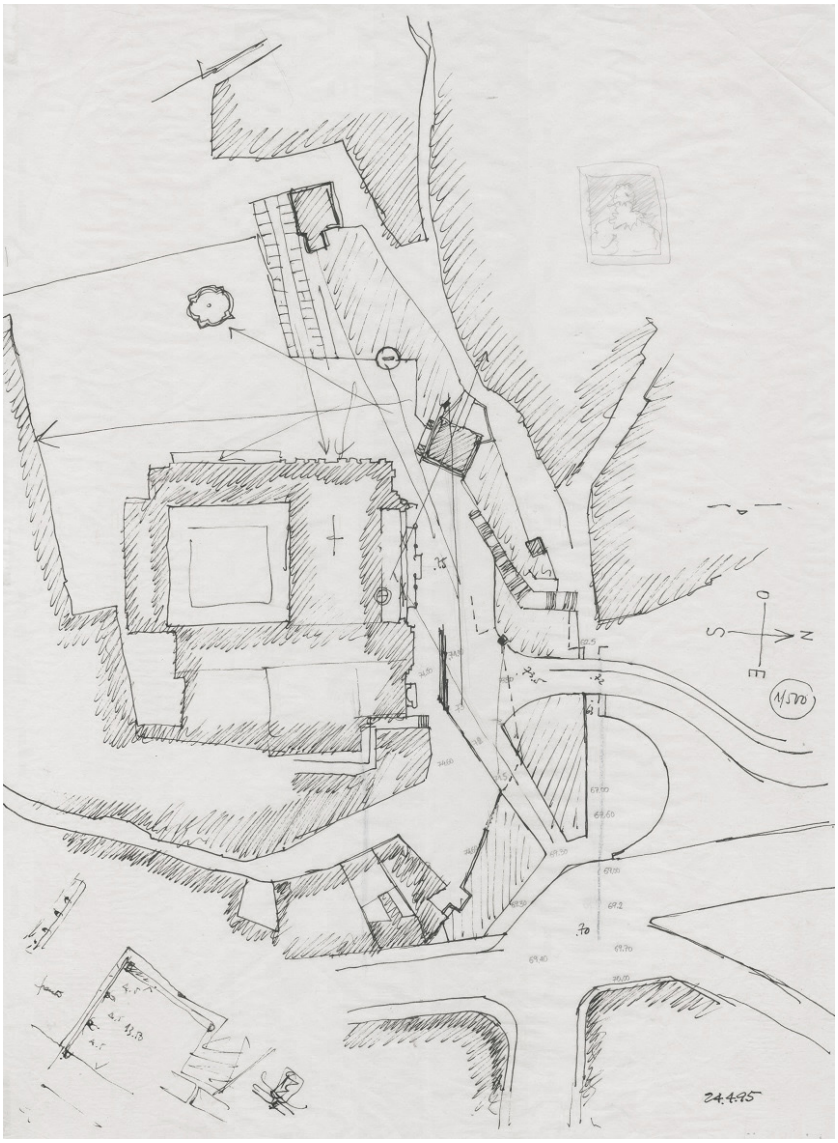
29 Istituito dalla Camera Municipale di Porto, il CRUARB - Comissariado para a Renovação Urbana da Área da Ribeira-Barredo - fu un ente responsabile per il recupero e la riabilitazione del Centro Storico della città, la cui attività si inscrive nell'arco temporale che intercorre tra il 1974 e il 2003.Il cruarb conferiva al centro storico una pluralità di valori a partire da quello storico, all'archeologico, all'architettonico, Ponendo alla base del proprio operato i principi enunciati della Carta di Venezia.

30 M. L. Real, M. J. Távora, M. I. Pinto Osório, F. F. Teixeira, "Escavações Arqueológicas no morro da Sé" in *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2° serie, n. 3-4, CMP, Porto, 1985/86, pp.10-11.

31 Ibidem.

32 Prima dell'affidamento ufficiale dell'incarico, Távora, dopo essere stato invitato dal sindaco ad espremere un parere riguardo all'avvio di un concorso per l'area della Cattedrale ed essersi documentato sulla storia della Torre, dona al vice-sindaco uno schizzo di progetto per l'area in questione e in particolare per la Casa dos 24. Il grande entusiasmo suscitato nella pubblica amministrazione fece si che gli fu affidatao l'incarico. Cfr: Á. Siza, F. Távora, "Lavorare 'insieme': conversazione tra Álvaro Siza e Fernando Távora sui progetti per l'Avenida da Ponte", *...cit.*

Fig.17. F. Távora, *Recuperação do Antigo Paço do Conselho*, Schizzo progettuale con indicate le prospettive visuali. Data: 24.4.1995.



città. Da subito intuì che quella rovina sarebbe dovuta divenire parte di un memoriale alla città, nell'intenzione di esprimere quella forza simbolica conquistata nei secoli.

Stanti tali considerazioni, Távora elaborò, nel giugno del 1994, una proposta di programma preliminare dove, ad una breve analisi del sito, basata prevalentemente sugli studi archeologici del CRUARB, seguì una chiara descrizione della funzione prescelta e delle condizioni progettuali che intendeva perseguire. "È possibile, a partire dall'utilizzo degli elementi sopraggiunti dell'antico Palazzo del Consiglio, installare una struttura ricettiva per il turismo culturale, ossia uno spazio per l'organizzazione di un'esposizione efficace, dal punto di vista didattico, sul fenomeno urbano di Porto. […] La proposta prenderà quindi in considerazione: 1. La forza dello spazio urbano-architettonico circostante; 2. L'impatto nel paesaggio urbano; 3. La fruizione della posizione panoramica risultante dalla sistemazione della zona circostante la cattedrale avvenuta negli anni quaranta […]; 4. Il significativo valore patrimoniale delle strutture esistenti

[…]"[33]. Emerge chiaramente dal testo la grande importanza attribuita alla valorizzazione dello spazio urbano circostante, al recupero di un patrimonio storico ormai dimenticato. La prima intenzione di Távora era quindi urbana. Non era propriamente un problema di 'restauro', era un problema urbano, relativo al recupero di una dimensione perduta, di uno spazio che da tempo non esisteva più. Detto ciò non significa che Távora non attribuisse importanza alla conservazione e al recupero delle antiche tracce sopraggiunte, semplicemente non fu il moto progettuale primordiale. Lui stesso scrisse nel programma preliminare che "il significativo valore patrimoniale delle strutture esistenti esigeva la piena integrazione nella concezione architettonica del progetto"[34]. Di fatti dimostrò la volontà di instaurare un dialogo, una relazione tra i segni del nuovo e le tracce dell'antico, tuttavia senza troppo interessarsi alla conservazione della materia originale, che subì profonde trasformazioni. "Durante il progetto Távora non fece alcuna considerazione su come si dovesse recuperare un edificio, una rovina, una cosa medievale", ricorda Martins, "[…] Quando interveniva sul patrimonio faceva in modo che tutto fosse in continuità anche se questo implicava grandi trasformazioni"[35].

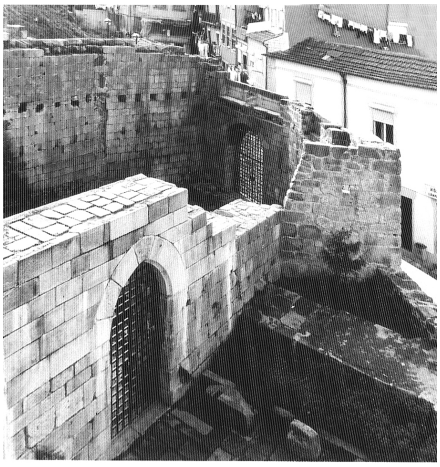


Fig.18. Stato di conservazione delle Rovine della Casa dos 24 al momento dell'affidamento dell'incarico.

L'approvazione del programma preliminare e la conseguente proposta di contratto[36] gli permise quindi di sviluppare e approfondire le tematiche proposte, traducendole in un vero e proprio progetto di "Recupero dell'antico Palazzo del Consiglio e del Largo da Sé". I primi schizzi progettuali dimostrano infatti come la ricostruzione della *Casa dos 24* fosse in verità il tentativo di recuperare una dimensione urbana perduta e riorganizzare uno spazio urbano frammentato. Távora credeva infatti che la realizzazione della torre avrebbe potuto 'chiarificare' quell'area e ridefinire allo stesso tempo un'altra spazialità, quella antistante la Loggia del Nasoni che ospitava l'ingresso alla Cattedrale più utilizzato dal popolo. Così, oltre a fungere da cerniera tra due spazi distinti del Terreiro, la nuova torre intendeva recuperare gli itinerari e le prospettive visuali che un tempo caratterizzavano quel luogo, un'esperienza di spazio che era stata completamente alterata dalle demolizioni degli anni '40. Un edificio realizzato "per vedere ed esser visto"[37], carico di simbologia e omaggio alla Città.

Sullo stato di conservazione.

Al momento dell'affidamento dell'incarico l'area di progetto era un vuoto urbano, un sorta di grande ferita causata dalle demolizioni e mai rimarginata. Dell'antica torre comunale restavano soltanto alcune porzioni delle pareti perimetrali i cui spessori variavano da 40 a 70 a 110 cm e si articolavano secondo una configurazione piuttosto irregolare. Della forma planimetrica originaria non si aveva e non si ha tutt'oggi alcuna certezza. Nemmeno l'indagine archeologica eseguita dal CRUARB nel

33 F. Távora, *Antigos Paços do Concelho. Programa preliminar*, scritto, giugno 1994, Archivio privato Fernando Távora, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto.
34 Ibidem.
35 Dialogo con Carlos Martins, pp.397-416 della presente tesi.
36 Contratto per l'elaborazione del "Projecto de Recuperação dos Antigos Paços do Concelho - Largo da Sé – Porto", 13 ottobre 1995.
37 M. Mendes, *Sobre o 'projecto-de-arquitectura' de Fernando Távora*, Reitoria U. Porto, Faculdade de arquitectura U. Porto, Fundação Instituto arquitecto José Marques da Silva, Porto, 2015, 136.

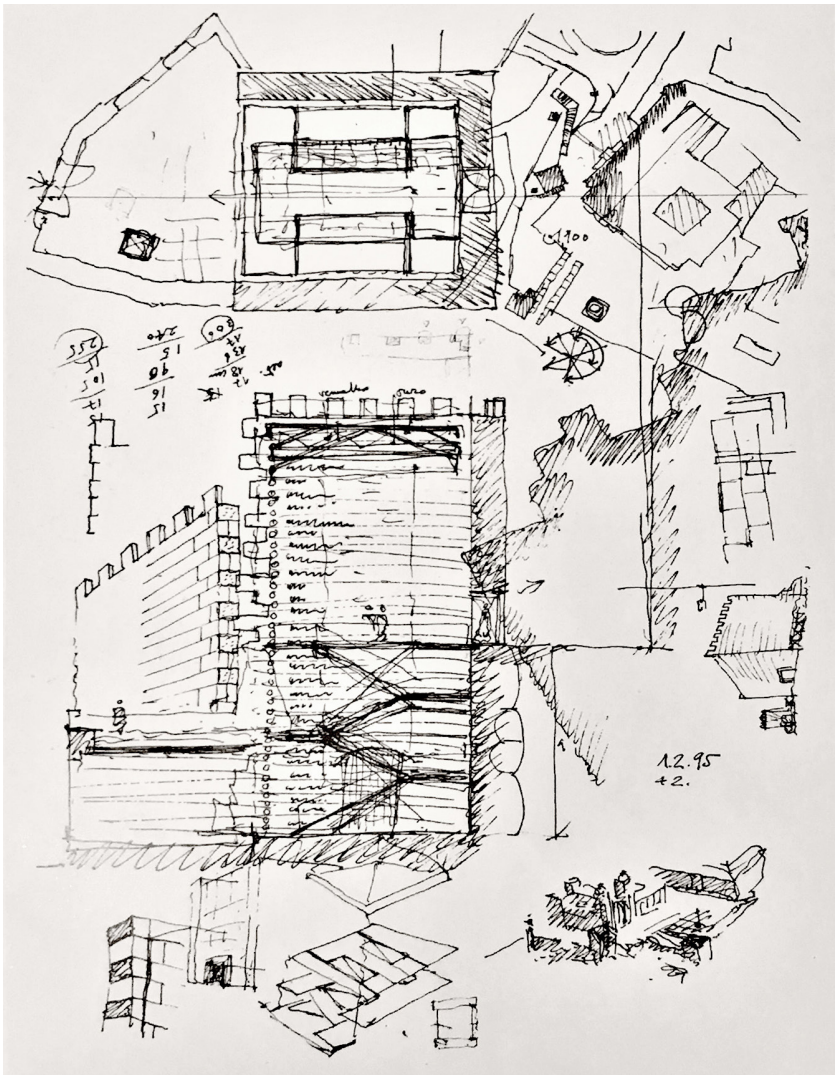


Fig.19. F. Távora, *Recuperação do Antigo Paço do Conselho*, Schizzo progettuale. Ipotesi di merlatura, scala interna a tripla rampa. Data: 1.2.1995.

1984 seppe identificarla con esattezza. Tale studio si dimostrò tuttavia fondamentale per la conservazione della rovina; oltre a ripulire il sito, utilizzato per svariati anni come discarica, realizzò interventi di messa in sicurezza e consolidamento delle murature[38], assicurandone la stabilità. Altrettanto importante fu per Távora. Le schede di indagine e la nota storica divennero elementi alquanto preziosi per la stesura del progetto. Se da un lato una descrizione della Casa da Camera, ritrovata su un antico documento, forniva informazioni utili su una possibile composizione in alzato, dall'altro l'analisi archeologica ne offriva altrettante in pianta, grazie alla scoperta di antiche fondazioni sulle murature Nord, Est e Sud che ne fecero supporre la probabile appartenenza all'antico edificio[39].

38 Nello specifico fu attuato un intervento di smontaggio e rimontaggio della muratura est a contatto con il Terreiro da Sé, dietro la quale venne posizionata una parete di drenaggio in cemento armato per contenere le spinte del terreno e la pressione delle acque. Cfr. Dialogo con Carlos Martins, *...cit.*

39 M. C. S. Ribeiro, *Casa da Câmara. Relatório Final do Acompanhamento Arqueológico*, Camâra Municipal do Porto, Gabinete de Arqueologia Urbana, Porto, 2004. Documento conservato presso la Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), *Antiga Camâra Municipal do Porto*, DRP-14291, Casa da Ramalde, Porto [consultato nel giugno 2019].

Il recupero di una dimensione perduta. "Un'architettura moderna per l'uomo moderno".

Stanti tali considerazioni Távora optò per la ricostruzione in chiave contemporanea dell'edificio-torre i cui principi progettuali si basarono sulla rielaborazione dei dati considerati plausibili e veritieri, emersi dalle indagini iniziali. Diversamente dall'intervento eseguito da Rogério de Azevedo sulla *Torre di Dom Pedro Pitões* - dislocata dalla sua posizione originaria e ricostruita in stile - rifiuta la simulazione dichiarando la sua opposizione a qualsiasi tipo di atteggiamento storicista. La sua posizione sposa apparentemente il pensiero di Brandi sul rifacimento, ritenuto inaccettabile, un falso storico, ogni qualvolta fosse per così dire 'retrodatato'. L'aggiunta secondo Brandi "sarà tanto peggiore quanto più si avvicinerà al rifacimento e il rifacimento sarà consentito quanto più si allontanerà dall'aggiunta e mirerà a costituire un'unità nuova sulla vecchia"[40]. Ripristinare un'unità da tempo perduta e rievocare allo stesso tempo una determinata condizione spaziale mediante l'utilizzo di elementi e tecniche contemporanee rappresentava di fatti uno dei principali obiettivi progettuali di Távora. La scelta di riedificare la torre, seppur con le dovute differenze, fu probabilmente influenzata dal gesto di Azevedo, suo "caro Maestro"[41], così come dai progetti del 1949 che molto probabilmente ebbe occasione di consultare presso l'archivio storico della città. I merli di coronamento, proposti in un primo schizzo di progetto, e un'assonometria di studio che pone in relazione le due torri, potrebbero avvalorarne l'ipotesi. Ciò che distingue i due interventi è il diverso dialogo con l'antico. Nel progetto per la *Casa dos 24* non si tratta più di inventare o manipolare la rovina ma di integrarla ad un nuovo corpo inequivocabilmente attuale, capace di dialogare con la storia ed instaurare uno stretto legame tra presente e passato.

Dialogare con la storia. Un edificio colto.

Távora opta quindi per una struttura parallelepipeda a base quadrata, eretta sulle antiche tracce della *Casa da Câmara,* la cui articolazione si fonda sulla reinterpretazione di alcuni dati storici opportunamente coniugati ad un'attenta lettura del sito. Può dunque considerarsi uno dei principali 'strumenti guida' alla composizione la descrizione dell'antico edificio ritrovata in un verbale scritto da Artur Magalhães Basto nel 1783, secondo cui la casa-torre possedeva più di cento palmi di altezza e si componeva di due stanze, una a livello del *Terreiro da Sé*, decorata con un soffitto in oro, l'altra ad uso magazzino, alla quota della Rua de São Sebastião[42]. Tale informazioni vennero in parte confermate da un rilievo eseguito *in situ* da Távora e dai suoi collaboratori dal quale emerse che le pareti Nord Est e Sud - che già l'indagine archeologica ipotizzò come originarie - possedevano uno spessore pari a 1 vara, ovvero 5 palmi (110 cm), che la larghezza totale corrispondeva a 50 palmi (11 m), con conseguente luce netta di 40 palmi (880 cm), e che l'altezza dal piano di calpestio del *Terreiro da Sé* alla quota della rovina erano altrettanti 40 palmi[43].

Fig.20. Casa dos 24 e Sé do Porto. Vista da Rua do São Sebastião. Foto di Eleonora Fantini



40 C. Brandi, *Teoria del restauro*, Piccola biblioteca Einaudi, 1977, p. 37.

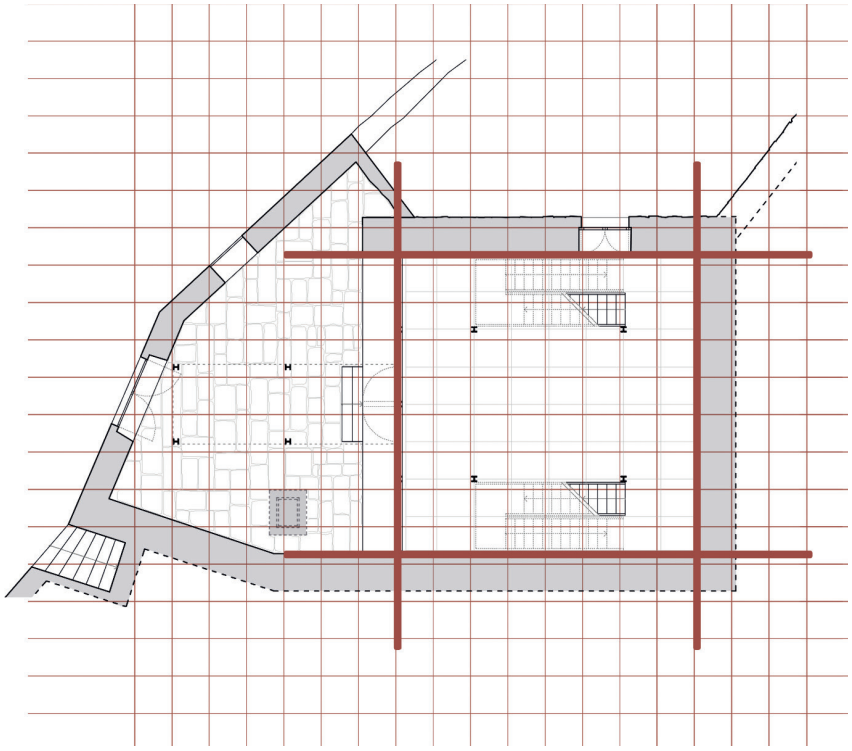
41 Appellativo assegnato da Távora a Azevedo in un manoscritto ritrovato all'interno del primo volume del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* che un tempo apparteneva proprio ad Azevedo e che Távora acquistò di seconda mano in una libreria di Porto. I volumi sono conservati nella Biblioteca privata di Távora presso la Fundação Marques da Silva, Porto.

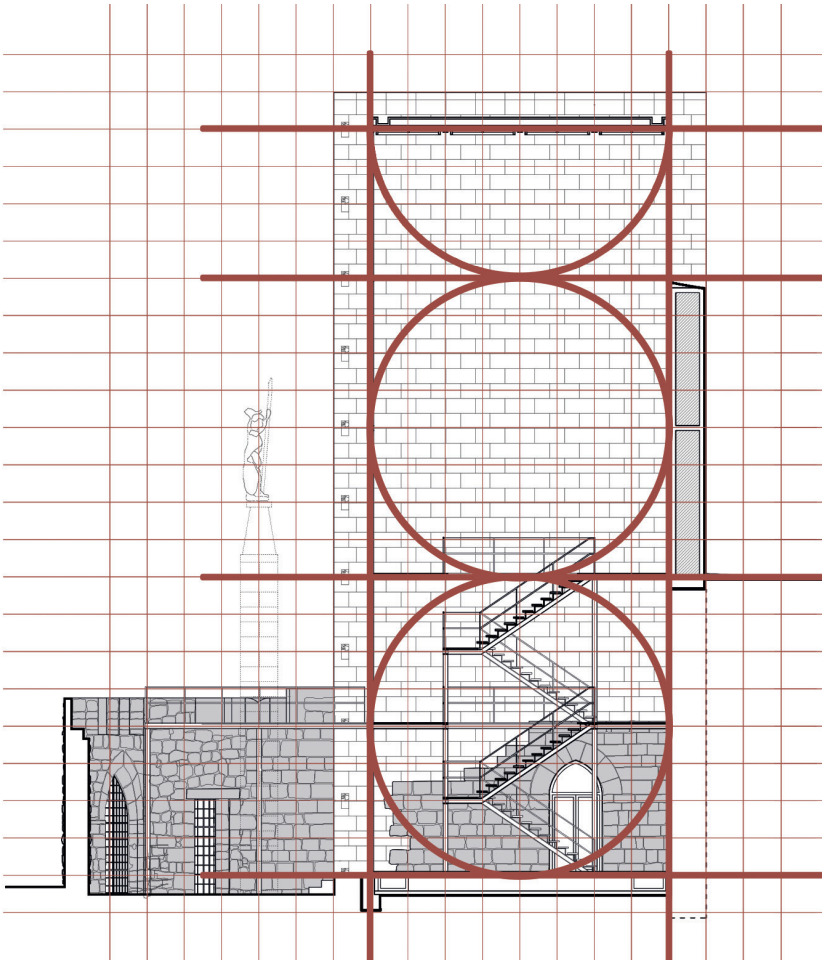
42 A. de Magalhães de Basto, *Sumário de Antiguidades*, *...cit.*

43 Il sistema di misura utilizzato in Prtogallo durante il periodo medievale si basava sul palmo, con 22 cm di lunghezza, e sui suoi due multipli il Côvado, pari a tre palmi (66 cm) e la Vara, corrispondente a 5 palmi (110 cm).Per approfondimenti vedi: M. J. Barroca,

Fig.21. In alto. Casa dos 24. Schema della griglia progettuale. Pianta

Fig. 22. In basso. Casa dos 24. Schema della griglia progettuale. Sezione.





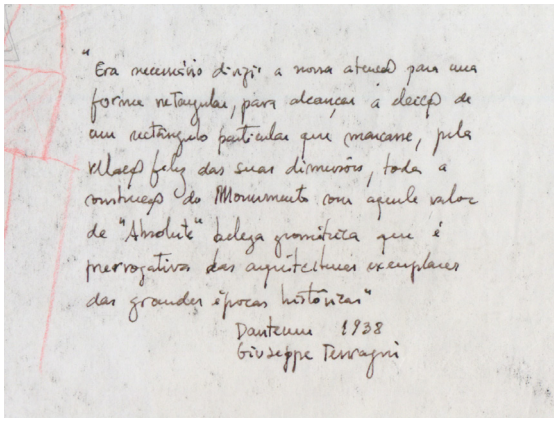


Fig.23. In alto. Recuperação dos Antigos Paço do concelho. Trascrizione di parte della memoria descrittiva del *Danteum* di Terragni su un disegno di studio. FIMS_FT_0290-pd0046.

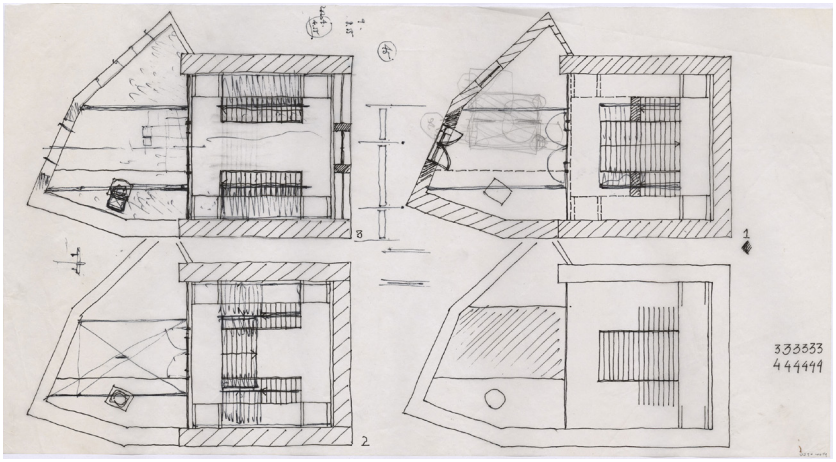


Fig. 24. Al centro. Recuperação dos Antigos Paço do concelho. Disegno di studio per la progettazione delle scale interne. FIMS_FT_0290-pd0014.

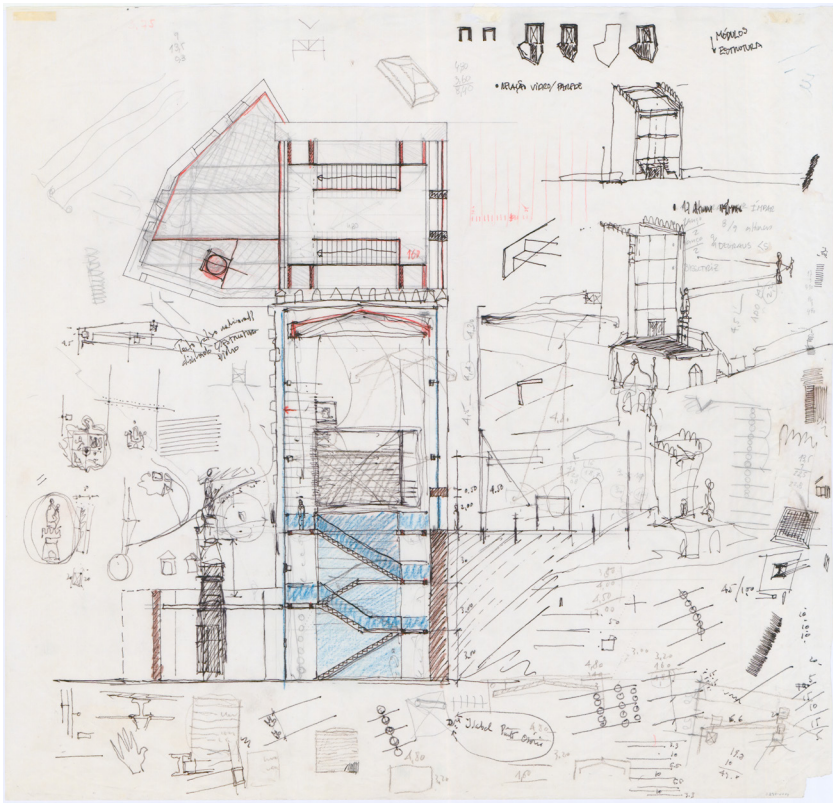


Fig. 25. In basso. Recuperação dos Antigos Paço do concelho. Disegno di studio in pianta e sezione. Soluzione con scala a tre rampe, scala a chiocciola, e tre piani interni. FIMS_FT_0290-pd0001.

La sovrapposizione dei dati ottenuti permise quindi a Távora di elaborare una griglia compositiva ordinatrice dell'intero progetto. L'antico divenne pertanto il metro ordinatore del nuovo la cui dimensione sia in pianta che in alzato fu regolata da un reticolo a maglia quadrata di 5 palmi per 5 palmi - ossia 110 cm x 110 cm.

Il risultato fu una struttura con pareti a 'U', appoggiata su parte delle rovine esistenti così da limitare l'edificio su tre lati, in quanto il quarto, la cui antica fondazione non fu identificata, venne realizzato completamente vetrato e rivolto, come una cornice, alla lettura della città[44]. Ciò che propose Távora fu quindi un gesto di semplificazione della forma, di astrazione di un volume di cui non si conosce ancora oggi l'originaria configurazione. La scelta del quadrato per l'impianto planimetrico potrebbe suggerirci la volontà dell'architetto di alludere in questo modo alla tipologia della torre medievale la cui costruzione, in linea generale, si fondava appunto su una pianta quadrata. Inoltre il quadrato, considerato una forma archetipa[45], dalla perfetta regolarità geometrica, avrebbe conferito all'edificio quel rigore che è solito appartenere ai monumenti: poiché è di un monumento che in questo caso stiamo parlando. "Dal momento che questo edificio fu il luogo e il simbolo del potere municipale, è intenzione del progetto proposto la sua trasformazione in un Memoriale commemorativo dei lunghi anni di vita e della storia della città di Porto, attraverso la creazione di un oggetto architettonico che, rievocando l'antica torre che un tempo esisteva, in dialogo con la Cattedrale e l'Archivio storico, possieda uno spazio interno capace di emozionare i suoi visitatori ricordando loro un passato tanto glorioso"[46].

Fu solo in una seconda fase del processo progettuale che si decise di sottoporre alla rigorosa griglia compositiva ogni aspetto del progetto. Un 'misterioso' *Danteum* ne è forse il movente principale. A proporne la revisione fu Carlos Martins, dopo aver letto per coincidenza la *Relazione tecnica* scritta da Terragni e, vista l'affinità, averne appunte alcune righe[47] in uno schizzo su cui stava lavorando. Era probabilmente un riferimento molto appropriato perché trattava con chiarezza la questione della composizione e della forma, intendendo la forma come il prodotto di un'articolazione geometrica assoluta. Tuttavia non si ha la certezza che il progetto di Terragni per il *Danteum* possa aver influenzato Távora. Probabilmente lo conosceva; Távora era una persona molto colta; potrebbe averlo indirettamente condizionato, ma questa è solo un'ipotesi. Di fatti così come accadeva per il *Danteum*, di cui ogni elemento del progetto era regolato da una griglia geometrica regolare, allo stesso modo si decise di sottoporre ogni aspetto

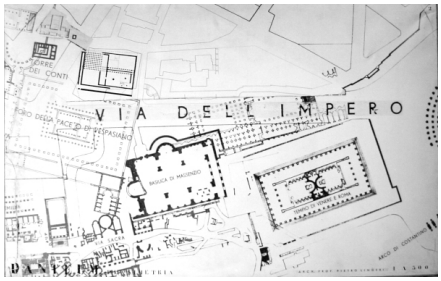


Fig.26. In alto. G. Terragni. *Danteum*. Plaminetria.

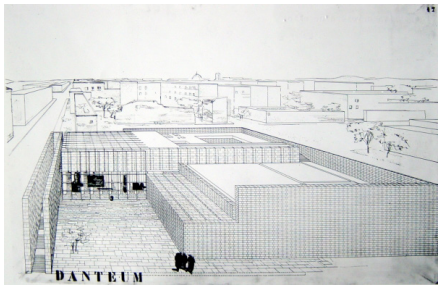


Fig. 27. Al centro. G. Terragni. *Danteum*. Prospettiva 1.

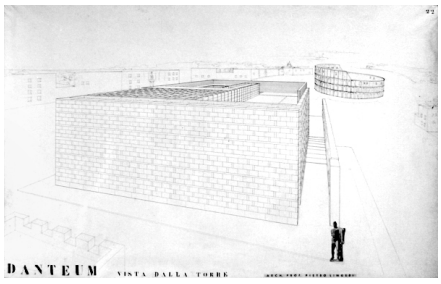


Fig. 28. In basso. G. Terragni. *Danteum*. Prospettiva 2.

"Medidas-Padrão Medievais Portuguesas",...*cit*., pp. 53-85.

44 F. Távora, *Recuperação dos antigos Paços do Concelho. Memoria descrittiva e giustificativa,* Febbraio 1998, p.1, Archivio privato Fernando Távora, Fundação Marques da Silva.

45 Riflessione sul tema del simbolismo e della forma nell'opera di Aldo Rossi. Possibile collegamento.

46 F. Távora, *Recuperação dos antigos Paços do Concelho*, ... *cit*.

47 "Occorreva rivolgere la nostra attenzione ad una forma rettangolare per giungere alla scelta di un rettangolo particolare che improntasse, per il felice rapporto delle sue dimensioni, l'intera costruzione del Monumento, di quel valore di assoluta bellezza geometrica che è prerogativa delle architetture esemplari delle grandi epoche storiche", citazione appuntata su uno disegno di studio, Archivio Fernando Távora, Fundação Instituto Marques da Silva.. Per approfondimenti vedi: G. Terragni, *Danteum*, *Relazione di progetto*, 1938, p. 1

della composizione, orizzontale e verticale, alla questione del modulo, al palmo, che era già stato introdotto per la definizione planimetrica. Osservando uno dei primi schizzi di studio è infatti possibile notare la presenza di tre piani distinti all'interno della torre, il più alto dei quali, servito da una scala a chiocciola, venne successivamente rimosso. Anche la scala interna principale venne modificata sotto suggerimento di Carlos che sosteneva dovesse avere un carattere simile a quella di una scala di una torre, di un edificio militare, quindi mostrarsi contenuta, molto tecnica, laterale, non doveva essere un elemento 'barocco' di rappresentanza.
La doppia scala interna, simmetrica – probabilmente per rafforzare quell'astrazione che denuncia la volontà di evitare qualsivoglia 'falso storico' – consente il collegamento dei due piani principali del nuovo edificio-torre e di un livello intermedio da cui ammirare il paesaggio. Al piano del *Terreiro da Sé*, oltre all'ingresso principale, si colloca la sala superiore dove fu posizionato un soffitto dorato a cassettoni, evocativo di quello antico che un tempo sovrastava la sala del Senato. Servendosi della doppia rampa si scende al livello intermedio da cui è possibile accedere ad una passerella esterna da cui ammirare il paesaggio, la rovina e la grande vetrata che caratterizza la facciata Ovest della torre. Simile ad un ponte la passerella aerea consente un primo confronto con la rovina, avvicinandosi ai muri perimetrali a tal punto che è quasi possibile toccarli con mano. Infine si giunge al livello inferiore, dove la rovina domina la lettura dello spazio interno ed esterno. Un'antica porta con arco ogivale, localizzata sulla parete Nord della preesistenza, diviene il secondo punto di accesso alla torre garantendo l'ingresso all'edificio dalla *Rua do São Sebastião*. Un'ulteriore apertura, questa volta localizzata sulla nuova parete vetrata, permette l'accesso al patio esterno i cui muri perimetrali furono conservati così come sopraggiunsero, consentendone la lettura e lasciandone aperta l'interpretazione del dato storico. Merli, finestre tamponate, segni di rottura, nuove aperture, e diversi tipi di muratura sovrapposti o affiancati denunciano un elevato grado di trasformazione del manufatto nel tempo non consentendo quindi la formulazione di una verosimile ipotesi planivolumetrica dell''originaria' *Casa da Camara*.
La trasparenza della grande parete vetrata intende allo stesso tempo chiudere il volume dell'edificio – lasciando dubbia l'antica configurazione- e garantire la continuità visiva della rovina divisa tra interno e esterno.
La scelta della posizione e della dimensione delle aperture fu una questione altrettanto significativa. Risultato di diverse proposte progettuali che si susseguirono durante la fase preliminare, la versione definitiva si compone di due pareti laterali completamente cieche, rivolte a Nord e a Sud, una di ingresso esposta a est dove, oltre alla porta principale, è collocata una vetrata nella parte sommitale ed infine un *curtain wall* completamente vetrato a ovest che consente una vista panoramica sul centro storico della città. Da un'attenta lettura dei primi disegni di studio si può notare che l'unica parete sottoposta a varianti fu quella di ingresso mentre le altre mantennero circa la stesso tipo di trattamento che gli venne assegnato fin dal principio. Pertanto la parete Est passò da completamente vetrata a totalmente cieca fino a giungere ad una soluzione che ne prevedeva la totale chiusura al



Fig.29. Vista della Casa dos 24 dal Largo antistante la Loggia del Nasoni.

piano terra e una completa apertura sommitale, in corrispondenza del soffitto dorato interno, così da garantirne l'illuminazione. Ciò che si ottenne fu un involucro, simultaneamente solido e trasparente, capace di generare nel visitatore una duplice percezione. Apparirà quindi come un fortino, dal carattere massivo, di protezione e resistenza, tipico delle fortificazioni e delle architetture monumentali, se visto dall'esterno, come un corpo leggero, trasparente e luminoso, in constante dialogo con il contesto, se osservato dall'interno. "Una specie di cassaforte miracolosa che ci permetterà di percorrere uno spazio caricato di tempo"[48]. Un tempo, quello inteso da Távora, che risaliva alle origini della *Casa da Câmara* e della città; un tempo storico che il nuovo volume ospitava ed evocava.

Il legame con il contesto.

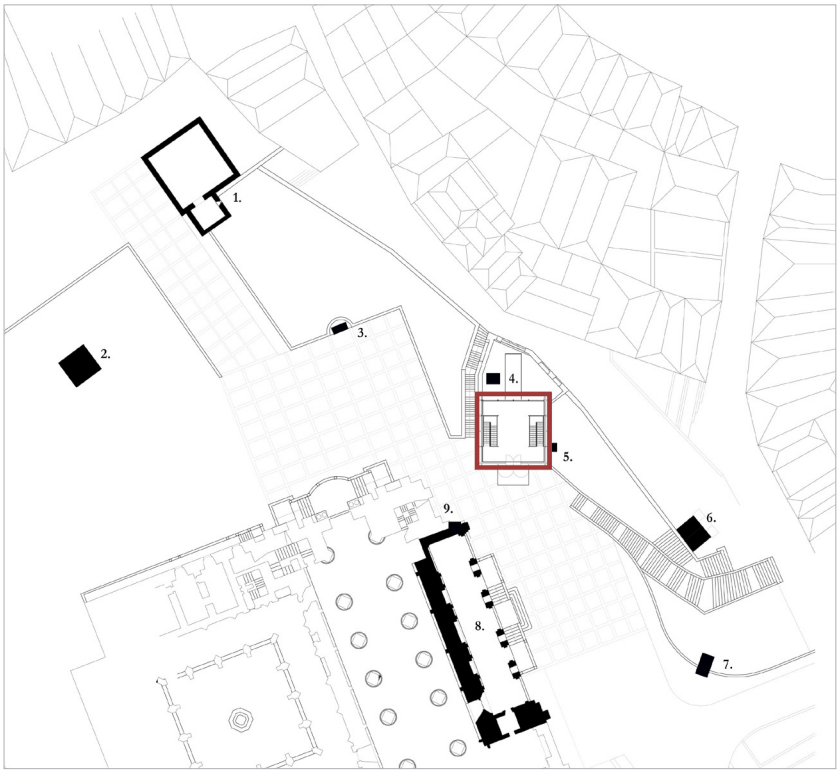
Come già accennato in precedenza è proprio a partire dall'analisi del complesso sistema di relazioni relative al sito, alla storia e alle preesistenze che il progetto prende forma e si manifesta. La *Casa dos 24* si pone pertanto in continuità con la città; una continuità espressa da una moltitudine di elementi materiali e significati che interpreta e integra nel progetto. La questione del modulo diviene uno strumento efficace per istituire una relazione diretta tra nuovo e antico, non solo con la rovina ma anche con il contesto circostante. Il reticolo utilizzato per proporzionare la torre fu lo stesso con cui venne probabilmente realizzata la cattedrale, la loggia del Nasoni e successivamente il *Terreiro*. Távora ricerca un linguaggio assonante, una proporzione, un ritmo, affinché ogni aspetto dell'opera possa apparire 'naturale', in armonia e in continuità con la preesistenza. Oltre all'allineamento planimetrico dell'ingresso della Torre alla *Galilé* del Nasoni si nota come l'apertura vetrata minore sia posta alla stessa altezza della cornice della suddetta Loggia, rafforzandone l'orizzontalità. Allo stesso tempo la vetrata rivela dall'interno la prossimità alla Cattedrale instaurandovi, in questo caso, una diretta relazione visiva[49]. Un ulteriore elemento che ci suggerisce la volontà dell'architetto di instaurare uno stretto legame con il contesto è rappresentato dall'orientamento conferito alla scala sud, di collegamento tra la Rua do São Sebastião e il *Terreiro da Sé*, tale da condurre il visitatore precisamente dirimpetto alla statua del santo che si trova nell'angolo della Loggia, quasi come se dovesse essere un gesto di accoglienza, di benvenuto in un luogo sacro.

Fig.30. Vista dalla scala sud verso la Loggia del Nasoni. Foto di Eleonora Fantini



Evocare la storia rappresentava uno degli obiettivi di progetto. L'interpretazione dell'antica descrizione della *Casa da Camara* non fu il solo mezzo che consentì a Távora di celebrare il passato 'dimenticato'. Furono altri gli elementi utilizzati per rafforzarne l'intenzione. Un'incisione scolpita sopra la porta di ingresso esprime chiaramente il valore simbolico dell'edificio e l'omaggio che Távora intendeva fare alla città con la "sua ultima opera appassionata"[50]. "Antiga e mui nobre sempre leal e invicta cidade do Porto" fu la frase prescelta, tratta da un aforisma di Dom Pedro IV. Allo stesso modo lo stemma, posizionato sulla parete nord, ne dichiara il carattere civile, il fatto che fosse un edificio a servizio dei cittadini, il

48 F. Távora, *Recuperação dos antigos Paços do Concelho. Memoria descrittiva e giustificativa, ... cit.*
49 Sulle relazioni con la Loggia del Nasoni vedi Fig. 34 e 35
50 José Bernardo Távora in una conversazione con J. A. Ortiz nel suo studio, Matosinhos, 26 giugno 2008.



1. Torre de D. Pedro Pitões
2. Pelourinho do Porto
3. Monumento al Vescovo D. Pedro Pitões
4. Statua Oporto
5. Stemma simbolo di Porto
6. Oratorio di São Sebastião
7. Statua equestre di Vimara Peres
8. Loggia del Nasoni

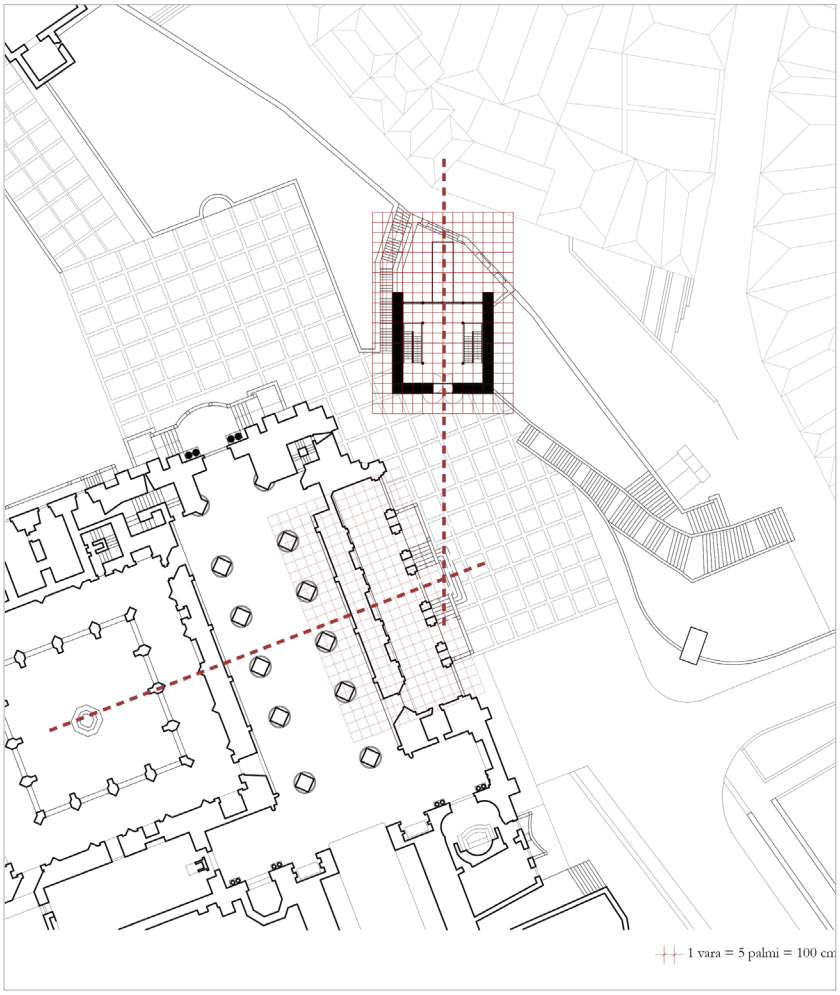
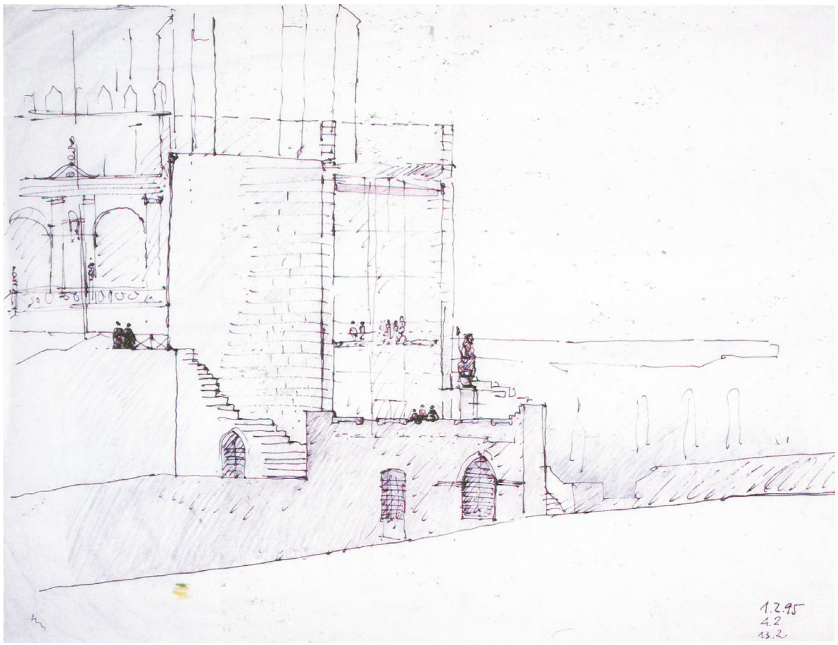


Fig. 31. In alto. Schema planimetrico sull'articolazione spaziale delle architetture/elementi di pregio dell'area.

Fig. 32. In basso. Schema planimetrico sul rapporto con il contesto. Modulo e assialità.



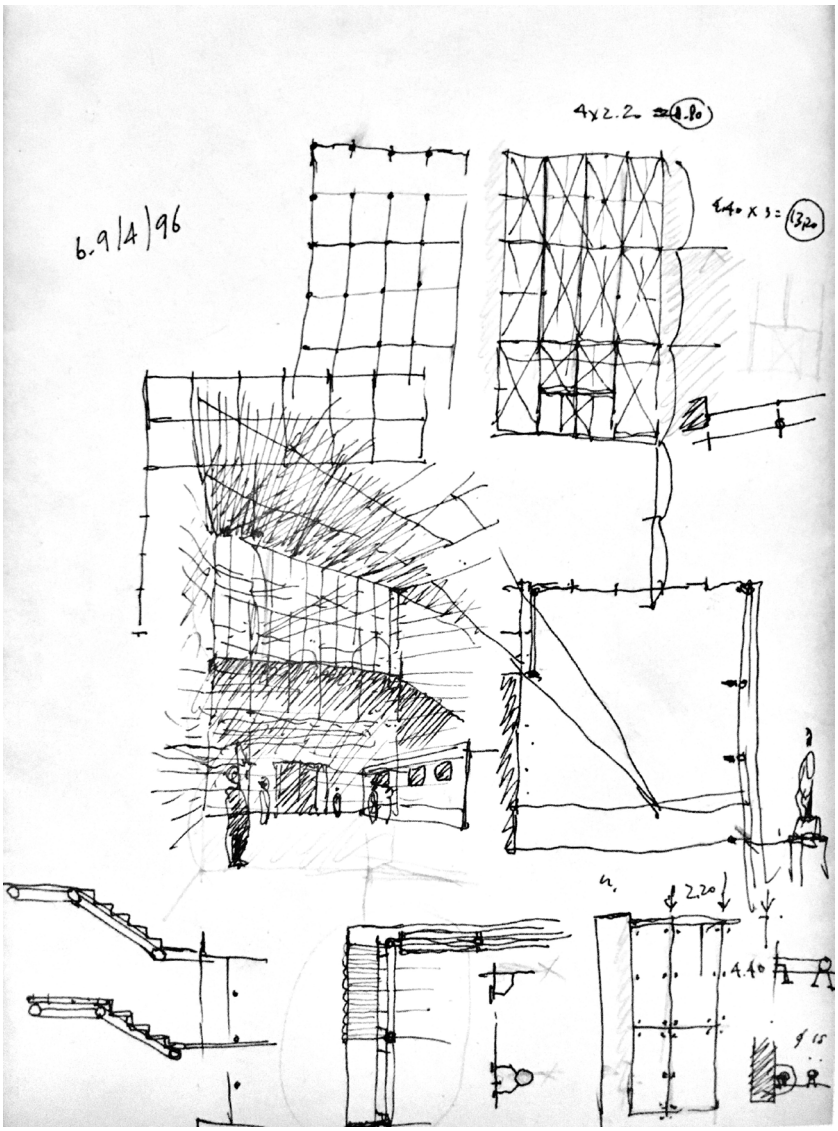


Fig. 33. Recuperação dos Antigos Paço do concelho. Disegno di studio. Relazione con la Cattedrale. Data: 1; 4; 13. 2. 95

Fig. 34. Recuperação dos Antigos Paço do concelho. Disegno di studio. Spazio interno e relazione con la Loggia del Nasoni. Data: 6; 9. 4. 96

Municipio. Non a caso Távora ne scelse uno che considerava essere il più significativo di Porto, dal momento che aveva scolpito il cuore di D. Pedro IV e che un tempo appartenesse all'antica Camera Municipale. La sua posizione sottende inoltre un dialogo, una relazione tra il luogo originario del potere civile e l'attuale Municipio di Porto, situato nella *Praça da Liberdade*. Lo stemma è infatti orientato verso *Aliados*, dove attualmente risiede la Camera Municipale. Erano riferimenti molto colti e sottili quelli di Távora che non tutti riuscirono probabilmente a cogliere ed apprezzare. Per niente accettata fu invece la collocazione della statua del Guerriero[51], simbolo della città di Porto, a tal punto che qualche anno dopo l'inaugurazione ne fu ordinata la rimozione. Conosciuta anche come *Oporto*, la statua fu realizzata nel 1819 da João Joaquim Alão[52] in seguito ad un incarico ricevuto dalla Camera Municipale per posizionarla sul cornicione della sede Palazzo del Consiglio – ad oggi demolita - che si trovava nella *Praça Nova*. Per Távora possedeva quindi un significato incredibile; simboleggiava la città ed era stata commissionata proprio dalla Camera Municipale. Per questo decise di recuperarla ed integrarla nel progetto.

Ciò che venne ampiamente contestata fu la scelta di rivolgere il fronte della statua verso l'interno della torre, dando quindi le spalle alla popolazione del *Bairro da Sé*. Távora intendeva in tal modo accogliere il visitatore, simulando una sorta di saluto, di benvenuto da parte della città, dall'*Oporto*, che da li si poteva ammirare. Una poetica che rimase tuttavia incompresa dal Sindaco che nel 2013 ordinò la sua rimozione in vista di una 'migliore' collocazione, su una lato della *Praça da Liberdade*, dove ad oggi passa quasi inosservata. L'edificio rimase così 'orfano' di un elemento fondamentale del progetto che concorreva ad alimentarne il forte carattere simbolico. Un gesto inconsapevole che spezzò tutta la carica concettuale che un architetto di grande cultura come Távora seppe conferire ad una piccola opera destinata a Memoriale della Città.



Fig. 35. Casa dos 24 e Statua Oporto.

Un'approvazione sofferta. Il rapporto con gli enti di tutela.

Del resto, la realizzazione del progetto per la Casa dos 24, fin dal principio, suscitò alcune perplessità e incertezze come dimostra il parere negativo emesso dall'*Instituto Português do Património Arquitetónico* (IPPAR), l'allora ente di tutela del patrimonio, il 9 dicembre 1998, in seguito alla consegna del progetto esecutivo. Fu una vicenda travagliata, tale da potersi definire un'approvazione sofferta. Poche righe condannarono un progetto minuzioso, accorto, ponderato, già ampiamente discusso pubblicamente e approvato all'unanimità dal consiglio municipale. "Seppur attento agli imperativi di valorizzazione della memoria emblematica del sito e delle sue vestigia, non ci pare che l'intervento proposto si integri naturalmente e armoniosamente"[53]. Si trattava di un'opinione sull'impatto estetico dell'intervento, povera di valore tecnico e scientifico, che sostanzialmente contestava la costruzione di un'opera contemporanea accanto alla Cattedrale. La risposta fu audace, determinata ad ottenere una revisione del giudizio. A scriverla - a nome di tutto il comitato del CRUARB, compreso

51 http://etcetaljornal.pt/j/2019/06/o-porto-a-estatua-que-simboliza-a-cidade/
52 M. MENDES, *Sobre o 'projecto-de-arquitectura' de Fernando Távora*,...*cit*., p.142.
53 Parere dell'IPPAR n. 00459, Informação n. 2270 – DRP/DS/98 del 7 dicembre, DRP 14291, Assunto: Antiga Câmara Municipal do Porto, DRCN, Casa da Ramalde, Porto.

Távora - fu Rui Ramos Losa[54], l'allora dirigente. Fu una sorta di dichiarazione di intenti, di espressione di un pensiero critico in merito all'intervento sul costruito, avvalorato da una dimostrazione di rispetto dei principi delle carte del restauro e delle convenzioni internazionali per la salvaguardia del patrimonio. "Non vogliamo sacralizzare il patrimonio, cristallizzandolo", sostiene Ramos, "ma al contrario, pretendiamo intervenirvi perché sia vissuto nel nostro tempo e nel futuro"[55]. Riassegnare un uso ad un edificio o ad un complesso patrimoniale dismesso è qui considerando necessario, non solo per vivificare, valorizzare e promuovere il patrimonio nel breve e medio periodo, ma anche per garantirne la sopravvivenza e la trasmissione alle generazioni future. Ciò che si rifiuta è quindi la mera conservazione delle vestigia sopraggiunte; 'patrimonio' non è solo ciò che è 'antico' o 'vecchio', anche l'opera contemporanea è un patrimonio in potenziale, del resto "tutti i giorni cerchiamo di apportare qualcosa che nel futuro possa essere patrimonio lasciato dal nostro secolo"[56]. La *Casa dos 24* vuole agire proprio in questa direzione. Di fronte ad uno schieramento tanto determinato e alle solide motivazioni fornite dal CRUARB, l'IPPAR dovette rivedere il proprio parere, approvando, contrariamente ad ogni iniziale decisione, il progetto di Távora.

Strutture, finiture e dettagli.

Pochi anni dopo fu sviluppato lo strutturale dell'opera adottando la stessa sensibilità dimostrata nella composizione. Come già noto Fernando Távora recupera la rovina, integrandola in parte nella nuova torre grazie alla parziale sovrapposizione di una struttura in cemento armato rivestita in granito, la cui larghezza corrisponde circa a quella delle pareti esistenti. La soluzione proposta, progettata in collaborazione con l'ingegnere João Maria Sobreira (GOP), che ben seppe interpretare le esigenze dell'architetto, fu calcolata in modo da non gravare sulle pareti esistenti, fragili e poco resistenti. Il peso proprio del cemento armato e le spinte provenienti dal terreno avrebbero di fatti sovraccaricato enormemente le antiche murature provocandone molto probabilmente il cedimento. Pertanto a risoluzione del problema di carico, fu realizzata una trave in cemento armato, rinforzata da un numero elevato di ferri e di profili metallici, circa alla quota del *Terreiro*, per ricevere tutti i carichi della struttura, scaricandoli direttamente nella roccia sottostante tramite dei micropali di fondazione che attraversano le murature esistenti[57]. Al di sopra della trave le strutture in calcestruzzo armato si 'svuotano' assumendo una conformazione a 'pettine' per alleggerire il carico. Allo stesso tempo, sempre per limitare le deformazioni della struttura verticale, quando sottoposta ad azioni orizzontali, si decise di conseguire la copertura con una piastra rigida di acciaio e cemento cellulare[58]. Per quanto riguarda invece l'interno, in contrapposizione alle massive pareti perimetrali, Távora predispone una struttura 'leggera'

Fig. 36. Casa dos 24. Interno. Piano ammezzato. Foto di Eleonora Fantini.



54 Rui Rams Losa fu presidente del CRUARB dal ... al ... occupandosi principalmente della riqualificazione del centro storico di Porto.
55 Parere dell'IPPAR n. 00459, ... cit.
56 F. TÁVORA, *Recuperação dos antigos Paços do Concelho. Memoria descrittiva e giustificativa,* ... cit.
57 Vedi: Fig. 41 e 42, F. TÁVORA, *Recuperação dos antigos Paços do Concelho. Tavole strutturali,* Archivio Fernando Távora, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto.
58 In copertura è stato utilizzato un cemento cellulare di 300 Kg/m3 e pannelli isolanti di sughero nero. Capitolato di esecuzione dell'opera. Archivio Fernando Távora, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto.



Fig. 37. In alto. Casa dos 24. Fase di cantiere. Opere successive allo scavo archeologico.



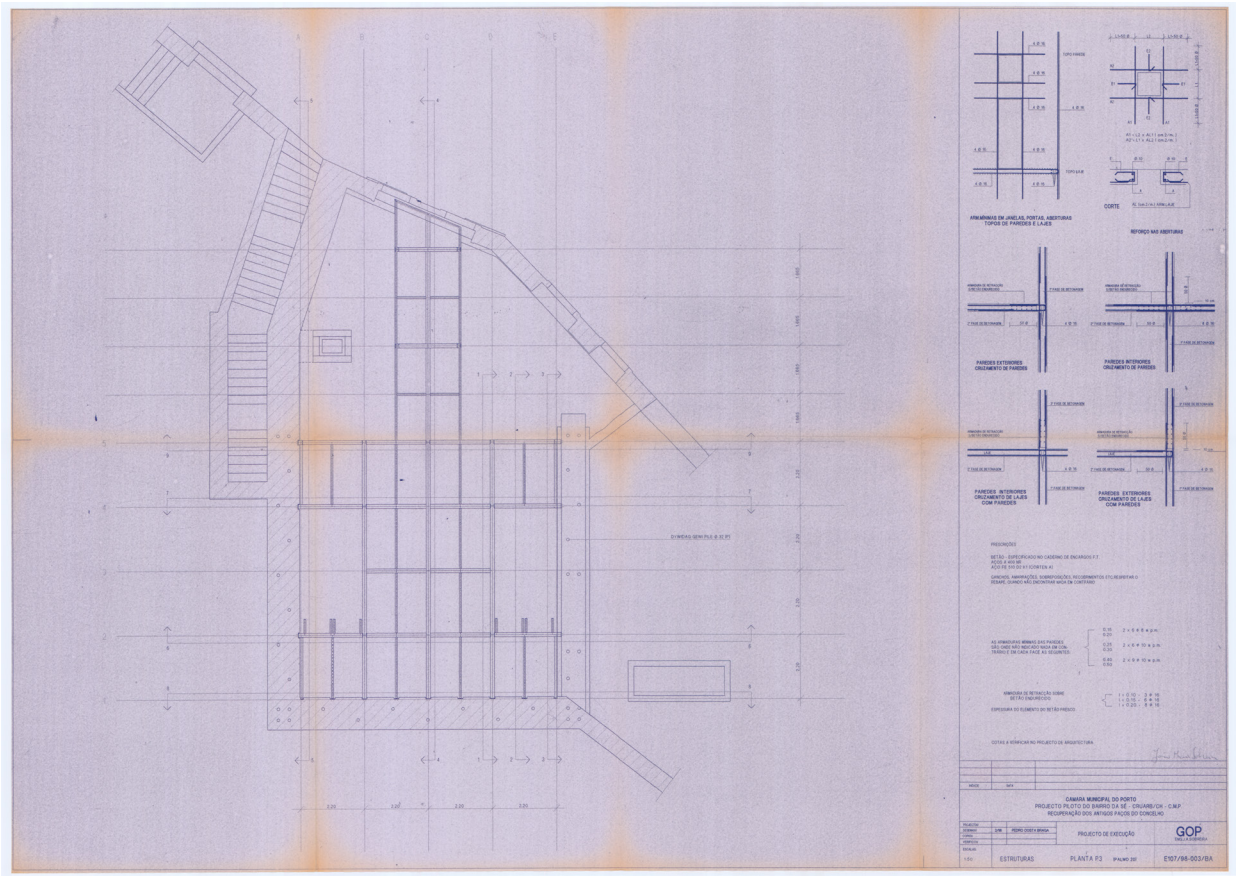
Fig. 38. In basso. Casa dos 24. Fase di cantiere. Realizzazione del nuovo solaio controterra.

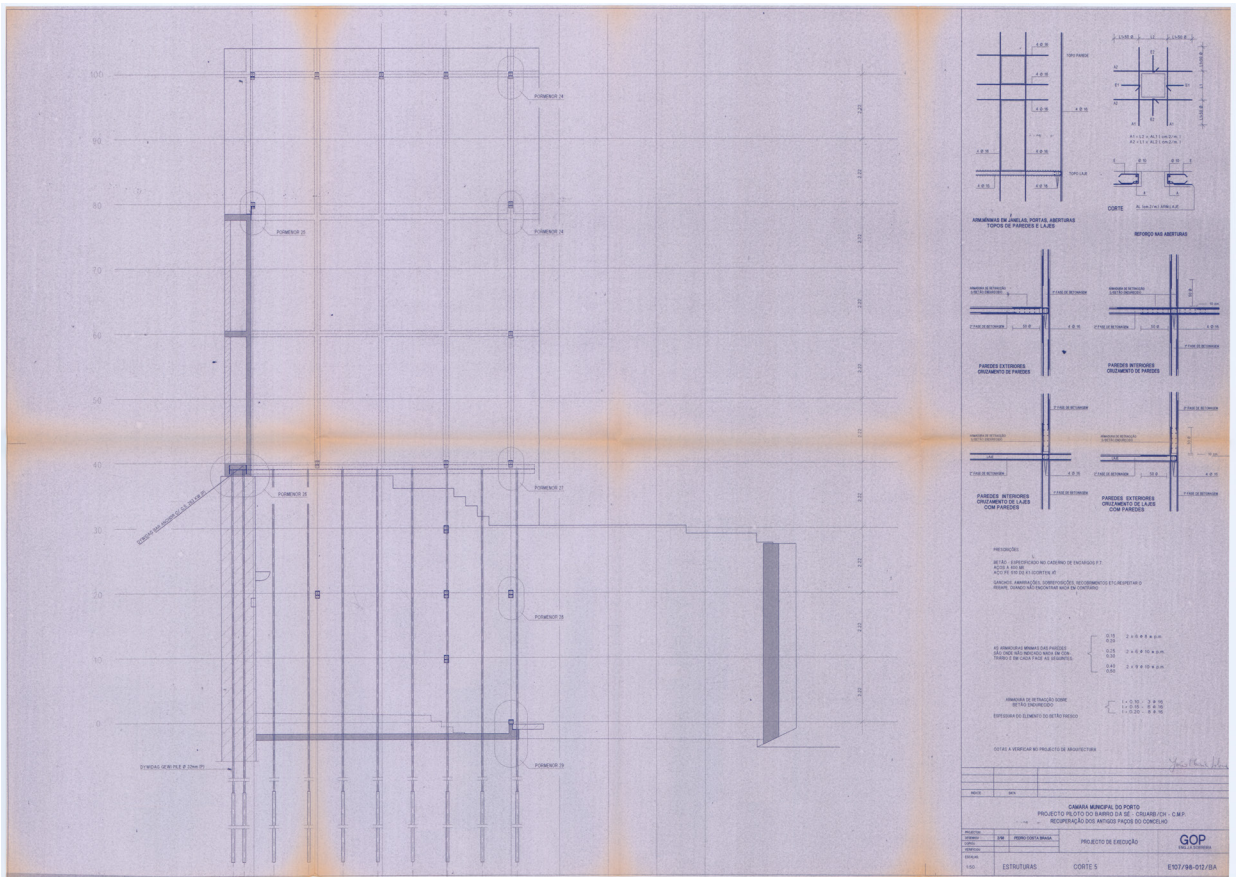
composta da travi e pilastri in corten su cui posiziona un tavolato in legno di castagno con dimensione 444 x 10 x 4 cm[59]. Nel rispetto della griglia compositiva adottata, colloca quindi quattro profili HEB al centro della pianta, collegati da travi IPE ad altrettanti pilasti collocati a ripartizione della parete vetrata e alle murature esistenti perimetrali mediante un particolare profilo ad incasso. Le scale interne furono invece realizzate con cosciali IPN in acciao corten e gradini in tavole di castagno di 110 x 10 x 4 cm[60], concorrendo anch'esse all'affermazione di quella leggerezza strutturale attribuita al corpo interno alla scatola muraria. Un sensazione suggerita anche dalla passerella esterna posizionata sopra il patio della rovina, realizzata anch'essa in corten e composta da profili HEB e IPE[61].
Le soluzioni strutturali adottate sembrano quasi rievocare i tradizionali sistemi costruttivi degli edifici storici portoghesi che generalmente contrapponevano alle massicce murature esterne in blocchi di granito, leggeri solai interni in legno. Una soluzione che potrebbe essere intesa come ulteriore elemento rafforzativo di quella volontà di porsi in continuità con l'antico e con il contesto dimostrando ancora una volta un'elevata sensibilità progettuale e una vasta conoscenza storico-architettonica.
La medesima sensibilità la si denota nella scelta dei materiali. In particolare utilizza come rivestimento delle pareti verticali lastre finemente bocciardate in granito Caverneira – lo stesso di cui si compone la cattedrale e l'intorno - di 4 cm di spessore e dimensione 88 x 44 cm, ovvero 4 x 2 palmi. Sempre il Caverneira, con differente lavorazione, più fine e liscia, fu utilizzato per il nuovo pavimento interno posto al livello inferiore, in questo caso con lastre di 110 x 110 cm , 5 x 5 palmi, pari al modulo compositivo, sostituendo così gli antichi blocchi irregolari di granito che costituivano il piano di calpestio della rovina. In seguito allo smontaggio completo dell'antica pavimentazione in vista degli scavi archeologici, Távora decise di rimontare solo all'esterno i blocchi 'originari' mentre nell'area che sarebbe divenuta interna realizza un nuovo solaio controterra[62].
Una questione alquanto delicata fu la scelta della tipologia di vetro da utilizzare. Nonostante Távora avesse espresso l'esigenza dell'uso di un vetro semplice, chiaro, trasparente, 'leggero', in definitiva venne montato un vetro doppio su consiglio degli ingegneri, poiché meglio rispettava le prestazioni termiche richieste dalla committenza. Si rivelò una scelta disastrosa. Oltre a diminuire la trasparenza isola eccessivamente l'edificio del punto di vista termico. Sebbene risponda positivamente alle esigenze di isolamento acustico d'estate surriscalda enormemente l'ambiente che per giunta si trova sprovvisto di un impianto di aria condizionata.
Un trattamento ben differente venne invece riservato al portone d'ingresso principale. Localizzato a livello del *Terreiro da Sé* si compone di un doppio



Fig. 39. Casa dos 24. Fase di cantiere. Vista della struttura in C.A. SIPA.FOTO.00914857.

59 Cfr. Capitolato di esecuzione dell'opera,...*cit.*
60 Ibidem.
61 Recuperação dos Antigos Paço do concelho. Tavole strutturali, 1998, Archivio privato Fernando Távora, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto.
62 A partire dallo strato più basso di compone di: getto in cemento, telo in pvc, guaina bituminosa, pannello di isolamento termico (4 cm), soletta in calcestruzzo con rete elettrosaldata (5 cm), malta idrofuga di allettamento di tipo Cerzite, lastre di granito Caverneira finemente lavorate. Vedi: Tavole di progetto esecutivo, *Recuperação dos antigos Paços do Conselho, Projecto de execução / Acabamentos, Pormenores de construção, Desenho 290, PE 29*, gennaio 1998, Archivio privato Fernando Távora, Fondazione Marques da Silva, Porto.


ARMADURAS EM JANELAS, PORTAS, ABERTURAS
TOPOS DE PAREDES E LAJES
CORTE
REFORÇO NAS ABERTURAS
PAREDES EXTERIORES
CRUZAMENTO DE PAREDES
PAREDES INTERIORES
CRUZAMENTO DE PAREDES
PAREDES INTERIORES
CRUZAMENTO DE LAJES
COM PAREDES
PAREDES EXTERIORES
CRUZAMENTO DE LAJES
COM PAREDES
PRESCRIÇÕES
CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
PROJECTO PILOTO DO BAIRRO DA SÉ - CRUARB/CH - C.M.P.
RECUPERAÇÃO DOS ANTIGOS PAÇOS DO CONCELHO
PROJECTO DE EXECUÇÃO
GOP
ESTRUTURAS
PLANTA P3
E107/96-003/BA


ARMADURAS EM JANELAS, PORTAS, ABERTURAS
TOPOS DE PAREDES E LAJES
CORTE
REFORÇO NAS ABERTURAS
PAREDES EXTERIORES
CRUZAMENTO DE PAREDES
PAREDES INTERIORES
CRUZAMENTO DE PAREDES
PAREDES INTERIORES
CRUZAMENTO DE LAJES
COM PAREDES
PAREDES EXTERIORES
CRUZAMENTO DE LAJES
COM PAREDES
PRESCRIÇÕES
CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
PROJECTO PILOTO DO BAIRRO DA SÉ - CRUARB/CH - C.M.P.
RECUPERAÇÃO DOS ANTIGOS PAÇOS DO CONCELHO
PROJECTO DE EXECUÇÃO
GOP
ESTRUTURAS
CORTE 5
E107/96-012/BA





Pagina a fianco.

Fig. 40. In alto. Casa dos 24.
Tavola strutturale, Pianta piano ammezzato, 1998.
FIMS_FT_029-04-0003.

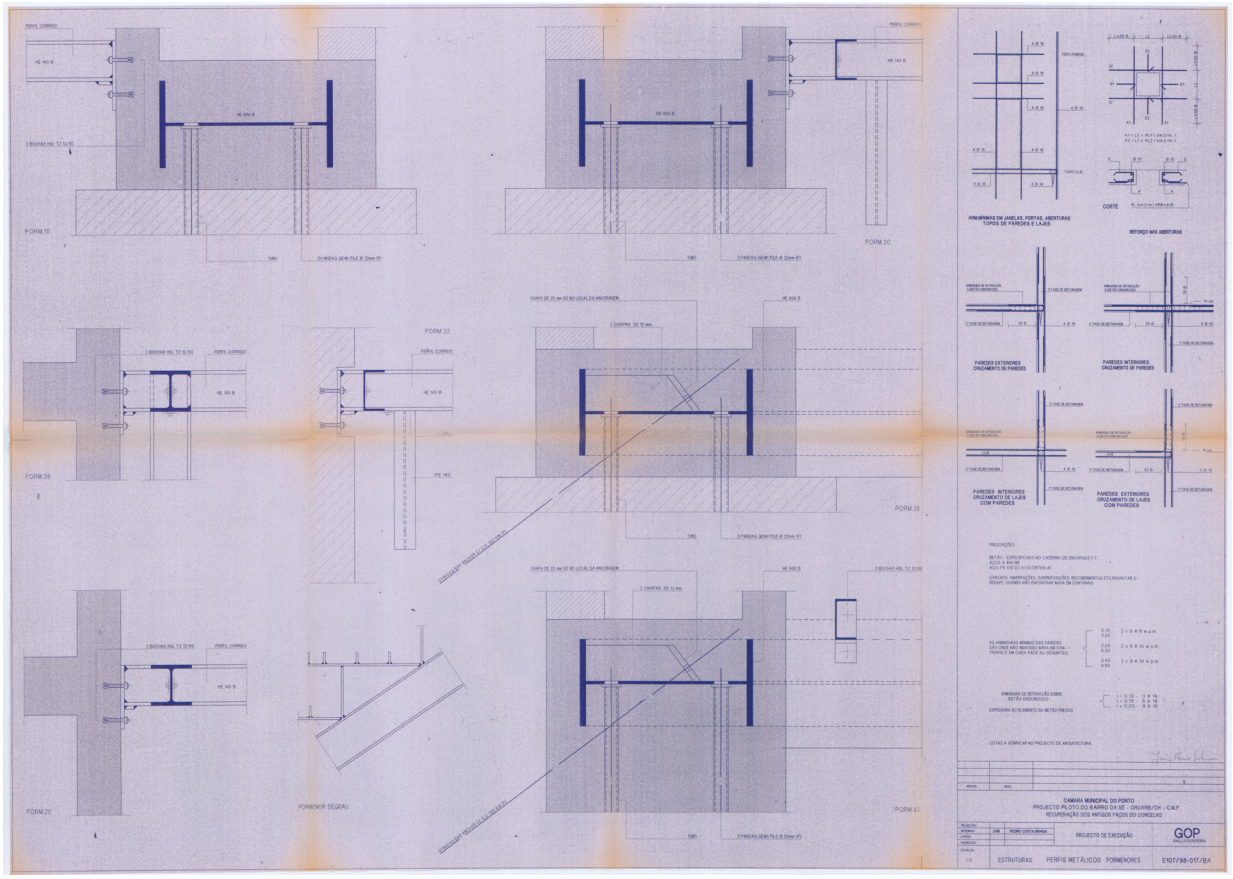
Fig. 41. In basso. Casa dos 24.
Tavola strutturale, Sezione, 1998.
FIMS_FT_029-04-0012.

In questa pagina.

Fig. 42. In alto a sinistra.Casa dos 24.
Dettaglio. Foto di Eleonora Fantini.

Fig. 43. In alto a destra. Casa dos 24.
Fase di cantiere. Vista interna.
SIPA.FOTO.00914850.

Fig. 44. Casa dos 24. Tavola di dettaglio, progetto strutturale, 1998.
FIMS_FT_029-04-0017



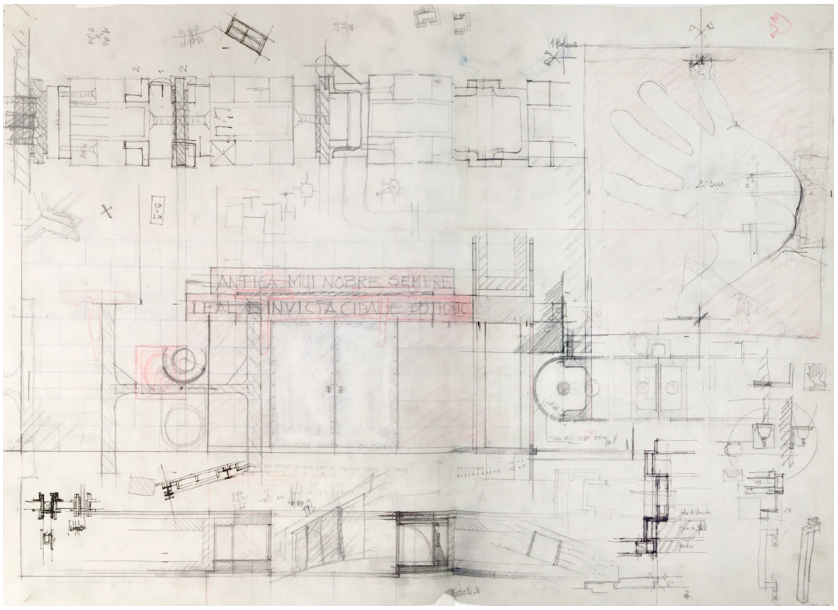


Fig. 45. Recuperação dos Antigos Paço do concelho. Disegno di studio, Ingresso, dettagli costruttivi, Settembre 1996.





Fig. 46. A sinistra. Casa dos 24. Punto di contatto antico/nuovo. Muratura perimetrale, parete interna.
Foto di Eleonora Fantini.

Fig. 47. A destra. Casa dos 24. Punto di contatto antico/nuovo. Muratura perimetrale, parete esterna.
Foto di Eleonora Fantini.





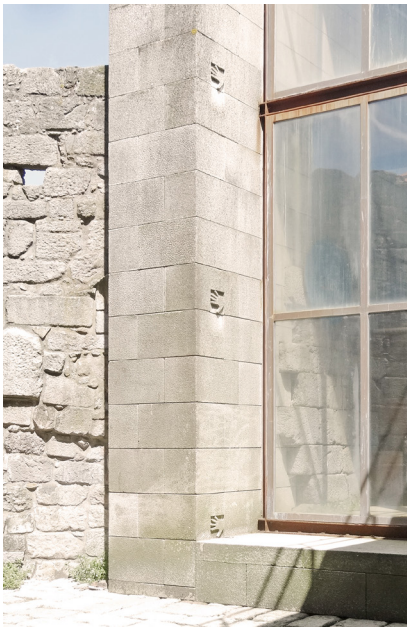


Fig. 48. In alto a sinistra. Casa dos 24. Punto di contatto antico/nuovo solaio-muratura perimetrale, piano ammezzato.
Foto di Eleonora Fantini.

Fig. 49. In basso a sinistra. Casa dos 24. Punto di contatto antico/nuovo, solaio controterra- muratura perimetrale.
Foto di Eleonora Fantini.

Fig. 50. A destra. Casa dos 24. Dettaglio della parete Nord nel punto in cui non sovrasta il muro antico; particolare del palmo.
Foto di Eleonora Fantini.

infisso, uno a filo interno, vetrato a doppio battente, l'altro a filo esterno, opaco, realizzato con fogli di ottone a doppia anta pivottante. Osservando il serramento esterno l'attenzione ricade immediatamente su due spioncini posizionati ognuno su una delle due ante. Il fine era garantire la vista dell'interno anche se la torre fosse stata chiusa. Távora rielabora in questo caso una soluzione che vide applicata alla Necropoli di Saqqara in Egitto dove uno spioncino permetteva la visione della statua di Djoser colpita da un raggio di luce[63]. Vedere all'interno della torre qualora fosse stata chiusa era per l'architetto una questione di elevata importanza; gli conferiva ancor di più quel carattere di scrigno, di cassaforte, "di cassa miracolosa caricata di tempo"[64], il tempo storico.

Távora traduceva sensibilmente in forme architettoniche la propria conoscenza, il proprio sapere, il dato storico e simbolico. Ogni aspetto dell'edificio era studiato nel minimo particolare; dalla struttura, alla pavimentazione, ai serramenti, allo 'spioncino' della porta di ingresso. "La mia è una vera e propria cultura del dettaglio, una cultura che ha delle fondamenta. Lo studio accurato del dettaglio conferisce al progetto qualità e un carattere più preciso. Certo è uno studio che può divenire maniacale, quasi una sofferenza ma io cerco di evitare questo eccesso"[65].

A contatto con la rovina.
Sul rapporto antico-nuovo.

Altrettanto significativo fu il trattamento riservato al punto di contatto tra antico e nuovo. Le scelte perseguite, sebbene eseguite con un diverso grado di cura, dimostrano chiaramente la volontà dell'architetto di porsi in continuità con la rovina senza alterarne la leggibilità. All'interno dell'edificio la pavimentazione dei vari piani e le scale di collegamento verticale furono intenzionalmente distanziati dalle pareti perimetrali preesistenti suggerendo ancor più l'idea di continuità spaziale tra i vari piani ed evitando allo stesso tempo il diretto contatto con una superficie irregolare di difficile gestione. Meno accurata e sensibile fu, al contrario, la soluzione adottata sul piano verticale, nel punto di contatto tra il nuovo rivestimento e le creste murarie della rovina. La scelta di avvicinare il più possibile i nuovi elementi a quelli 'originali', mantenendo circa lo stesso giunto di posa, comportò la sagomatura delle nuove lastre di granito in corrispondenza dei 'bordi' disomogenei della preesistenza, ottenendo così pezzature dalle forme irregolari con 'scarti' innaturali, che mal si compongono con la tessitura degli antichi paramenti su cui si installano, denunciando la propria natura di rivestimento. Osservando i disegni progettuali emerge di fatti come il rivestimento in pietra non si relaziona tanto con la tessitura della muratura della rovina, ma risponde alla 'rigida' griglia modulare prestabilita. Tuttavia, appare chiara la volontà di porsi in continuità con la rovina senza alterarne la leggibilità. Ogni nuovo elemento di progetto - dalle strutture, alle finiture, al rivestimento - attesta la ricerca di un linguaggio che ben si distingua dalla preesistenza, nel rispetto del principio di riconoscibilità espresso dalle Carte Internazionali del Restauro[66] , allontanando così qualsiasi possibilità di equivoco rispetto

Fig. 51. Ingresso Casa dos 24 e incisione sopra il portale.



63 Dialogo con Carlos Martins, *...cit.*
64 F. Távora, *Recuperação dos antigos Paços do Concelho. Memoria descrittiva e giustificativa, ... cit.*
65 A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa...cit.*, p.12.
66 Carta di Atene, 1931; Carta di Venezia, 1964; Carta di Amsterdam, 1975; Carta di Washington, 1987; Carta di Cracovia, 2000.

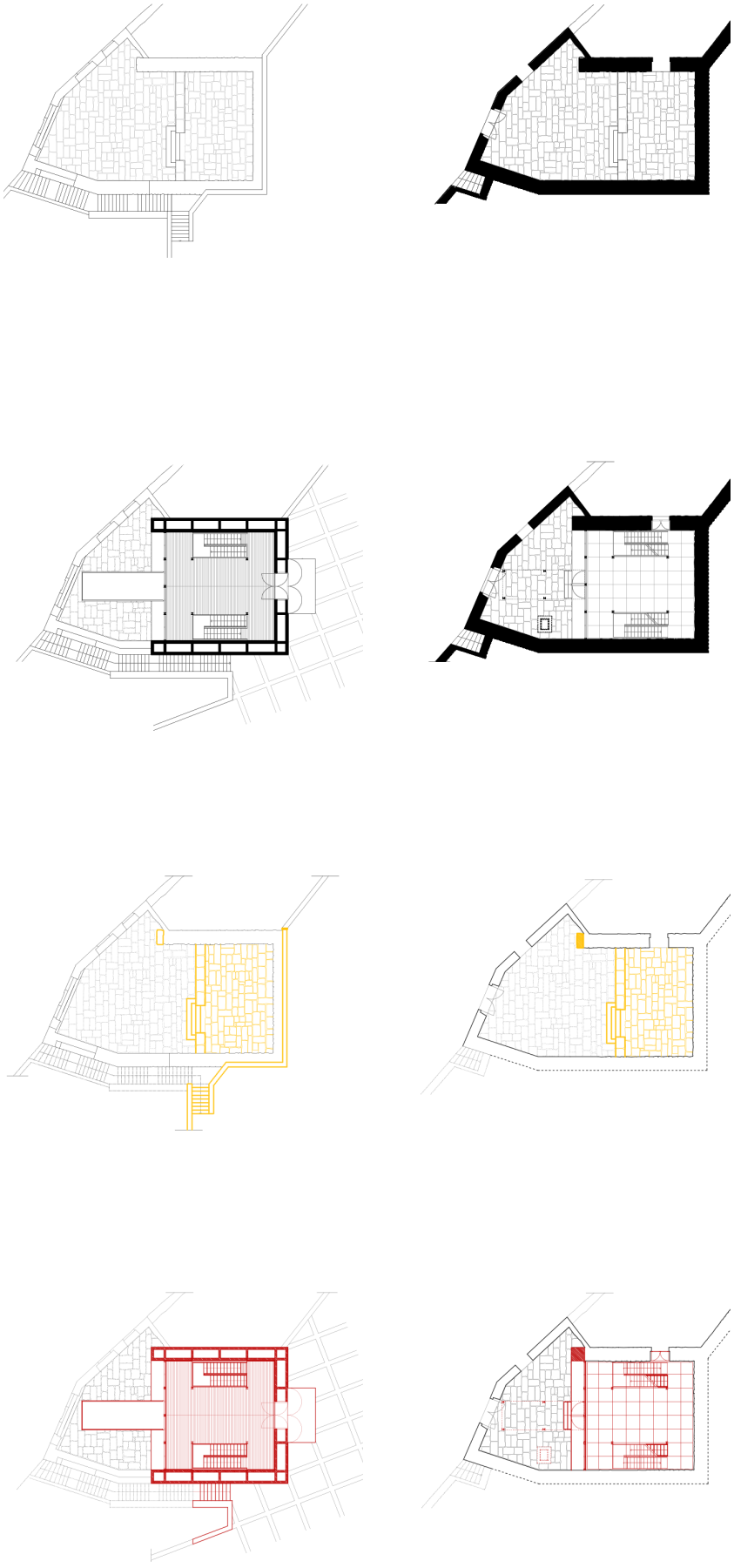
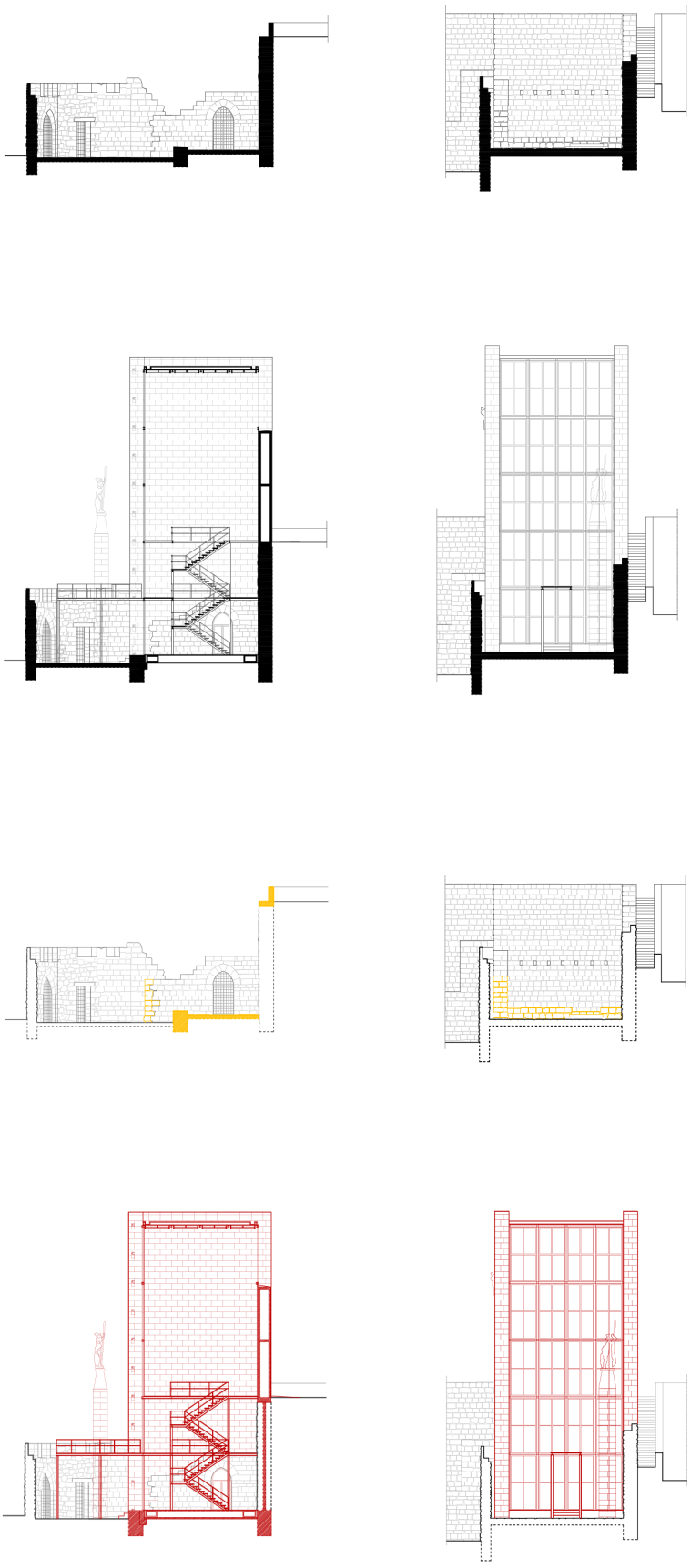


Fig. 52. Casa dos 24. Elaborati grafici, piante. Dall'alto ordinati per righe: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.

Fig. 53. Casa dos 24. Elaborati grafici, sezioni. Dall'alto ordinati per righe: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.



all'autenticità della torre e alla sua data di costruzione. Così come le strutture, composte da materiali dichiaratamente moderni come il cemento armato o i profili metallici, anche il rivestimento in granito dimostra la propria 'contemporaneità', differendo dall'antico paramento per la dimensione regolare delle lastre e per la finitura superficiale piuttosto fine ottenuta da una lavorazione a macchina.

Meno attenzione venne riservata alle opere di conservazione dell'esistente. Lo stesso Martins dichiara che non venne mai eseguito un vero e proprio progetto di conservazione della materia antica. Tra i documenti presenti nei vari archivi consultati - privati e statali[67] - non vi è alcuna traccia di elaborati di analisi materiale, dello stato di conservazione, di stati comparati, i cosiddetti 'gialli-rossi' che regolano generalmente l'intervento sul costruito. Le uniche indicazioni a riguardo si trovano nel capitolato di esecuzione dell'opera redatto in collaborazione con l'impresa appaltatrice. Nello specifico le murature esistenti vennero sottoposte ad interventi di ristilatura dei giunti con malta bastarda, previa pulizia e lavaggio con a acqua a bassa pressione e spazzola a setole morbide.

Altri interventi eseguiti sull'esistente o soluzioni adottate per risolvere il punto di contatto tra antico e nuovo furono probabilmente adottate in fase di cantiere. Il rilievo eseguito inizialmente era molto approssimativo, per questo alcune scelte progettuali vennero ricalibrate, durante i lavori, sulla base delle effettive dimensioni dell'esistente. Il lato nord della rovina, ad esempio, si rivelò non ortogonale al resto della costruzione per cui la nuova struttura non venne perfettamente allineata al muro antico come invece accadde per le altre pareti. Allo stesso modo la passerella aerea in corten che sovrasta la corte fu modificata in corso d'opera riducendone la lunghezza ed evitando lo sbalzo sulle mura esterne. Adeguare e in alcuni casi modificare il proprio progetto in fase di cantiere è un aspetto molto frequente nell'opera di Távora, soprattutto negli interventi sull'esistente. La chiamava 'architettura de bengala', un'espressione che in italiano non trova una corrispondente traduzione; si potrebbe forse definire 'architettura a braccio', ovvero la capacità di risolvere istantaneamente sul posto quegli inconvenienti che emergono durante l'esecuzione dei lavori, piuttosto frequenti quando si interviene sull'esistente.

Riteneva ogni progetto un caso a se stante; sostenendo che l'intervento sul patrimonio non fosse soggetto a leggi universali. A dettare le regole del gioco era quindi la preesistenza. Certamente era consapevole che vi erano altre questioni che avrebbero potuto condizionare il progetto, come ad esempio i clienti o il programma d'uso. Il segreto stava nel saperle comporre armoniosamente, trovare la giusta soluzione capace di assecondare le esigenze di carattere funzionale e la conservazione dei caratteri intrinsechi del manufatto. Lui stesso scrisse che "bisogna difendere, ostinatamente, i valori del passato, a tutti i costi, ma bisogna difenderli con un atteggiamento costruttivo, sia riconoscendo la necessità che abbiamo di loro sia accettando la loro attualizzazione, che li accompagnerà con opere

Fig. 54. Casa dos 24. Vista dalla Rua do São Sebastião.



67 Fundação Instituto Marques da Silva, Archivio privato di Távora; Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), archivio statale; Casa do Infante, Archivio storico di Porto.

contemporanee"[68].

Possibili influenze italiane.

Távora era un uomo curioso, molto colto e appassionato. I numerosi viaggi svolti intorno al mondo gli permisero di toccare con mano le più svariate culture e opere architettoniche o artistiche. Riteneva che il viaggio fosse uno strumento fondamentale per la formazione di un architetto; lui stesso sosteneva che il miglior modo per apprendere era osservare, il *Saper vedere l'architettura* ed arricchire così il proprio bagaglio culturale a cui più o meno inconsciamente si è soliti rivolgersi in fase progettuale. Come tutti i grandi architetti parlava poco dei propri riferimenti. Sicuramente ci furono opere che lo influenzarono o che gli furono di ispirazione. Nel caso specifico della *Casa dos 24* risulta complesso stabilire riferimenti che non siano strettamente legati al contesto o alla storia del luogo, che lui stesso dichiara. Nonostante ciò appare calzante paragonare l'opera di Távora all'intervento di Scarpa a Castelvecchio, più precisamente per quanto riguarda la soluzione adottata per la collocazione della statua del Guerriero, simile, per certi versi alla sistemazione di Cangrande. Entrambe le sculture, evocative della storia della città, sono poste all'esterno, nel punto di contatto tra antico e nuovo, rivolte verso i visitatori che possono ammirarle da passerelle aeree o piattaforme realizzate con materiali moderni. Si possono inoltre notare delle similitudini nel trattamento della pavimentazione. I nuovi piani di calpestio non si trovano a diretto contatto con le murature antiche ma sono leggermente distanziati da queste ultime, evitando così difficili accostamenti. La prima volta che Távora visitò Castelvecchio fu molto probabilmente durante il viaggio del 1947, durante il passaggio per Verona, come testimonia il suo diario. Ammirava molto l'opera di Carlo Scarpa. Fu il primo ad introdurlo nella scuola; a parlarne durante le proprie lezioni. La cosa che più ammirava nei suoi interventi sul patrimonio era il sapersene appropriare, apportandovi la propria firma. Il suo saper comprendere così bene un 'monumento' da riuscire a realizzare un'opera d'autore capace di instaurare un raffinato dialogo con l'antico. Apprezzava quel lato 'prezioso' della sua architettura, il controllo raffinato del dettaglio; l'eleganza con cui manipolava la preesistenza ponendosi sempre in continuità con l'esistente.

Fig. 55. C. Scarpa. Castelvecchio. Verona. Allestimento Statua Cangrande



Come Scarpa a Castelvecchio Távora dimostra con la realizzazione della torre come il recupero di un edificio antico sia strettamente connesso con la storia intrinseca del sito su cui si interviene, come le nuove aggiunte siano fortemente dipendenti e legate alla preesistenza; mostra chiaramente come un edificio moderno possa dialogare sapientemente con l'antico.

Tuttavia si rivelò un dialogo molto incompreso, duramente criticato e forse mai accettato dalla comunità. I primi dissensi emersero durante la fase di cantiere. I residenti del quartiere sottostante la cattedrale, il cosiddetto *Bairro da Sé*, promossero una petizione per bloccare i lavori e demolire quanto già costruito[69]. Nel breve testo di protesta, sottoscritto da oltre 200 persone, fu contestata principalmente l'"ingombrante' volumetria che oltre

68 F. Távora, *Da organização do espaço,...cit.*, p.58.

69 Scritto di protesta contro la realizzazione della Casa dos 24, firmato da oltre 200 persone, "Exmo. Senhor Presidente da Câmara Municipal do Porto", Sé, Porto, 5 novembre 2000, conservato presso la Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), *Antiga Câmara Municipal do Porto*, DRP-14291, Casa da Ramalde, Porto.

a fare ombra all'abitato sottostante, occludeva la vista della cattedrale, una prospettiva molto apprezzata dagli abitanti da Sé, acquisita in seguito alle demolizioni degli anni 30-40 del Novecento. Lo definirono un '*mamarracho'*, un 'pasticcio', inchiodato nel centro storico della città[70], rafforzando così le riserve dell'IPPAR sopra l'edificazione della torre. Nonostante tutto la pubblica amministrazione decise di proseguire i lavori confidando in un mutamento d'opinione alla vista del risultato finale.

Un'opera incompresa. La torre oggi.

Nel 2002 l'edificio venne inaugurato e destinato a Ufficio del Turismo. Non ebbe tuttavia vita facile, il suo carattere evocativo rimase sconosciuto agli occhi di molti. La rimozione della statua del Guerriero, l'*Oporto*, ne è di esempio. L'attuale abbandono, un'ulteriore conferma. Dopo soli 15 anni dalla conclusione dei lavori, nel 2017, l'edificio venne 'temporaneamente' chiuso, tornando ad essere un luogo 'dimenticato', abbandonato. Necessitava di opere di adeguamento, probabilmente di carattere termico-impiantistico che pare non siano mai iniziate. Da circa due anni si trova in uno completo disuso e in pessimo stato di conservazione. Non è chiaro il suo destino. È certo che la mancata manutenzione ordinaria e la scarsa ventilazione contribuiranno ad accelerarne il deterioramento. All'esterno sono già visibili i primi segni dello scorrere del tempo. Il rivestimento in granito ha cambiato cromia, approssimandosi sempre più al colore della rovina e a quello dell'intorno. Un'alterazione cromatica causata dal naturale invecchiamento della pietra e dalla continua esposizione a cicli di bagnatura e asciugatura del materiale. Un patina 'temporale' che si può intendere come valore aggiunto capace di accentuare ancor di più quelle stretta relazione con il contesto da cui muove l'intero progetto.

70 N. Faria, "Moradores da Sé contestam recuperação da 'Casa dos 24'" in *O Comércio do Porto*, 15 novembre 2000, p.4

Fig. 56. Fernando Távora durante una visita al cantiere della Casa dos 24. FIMS-FT-Foto4019F.



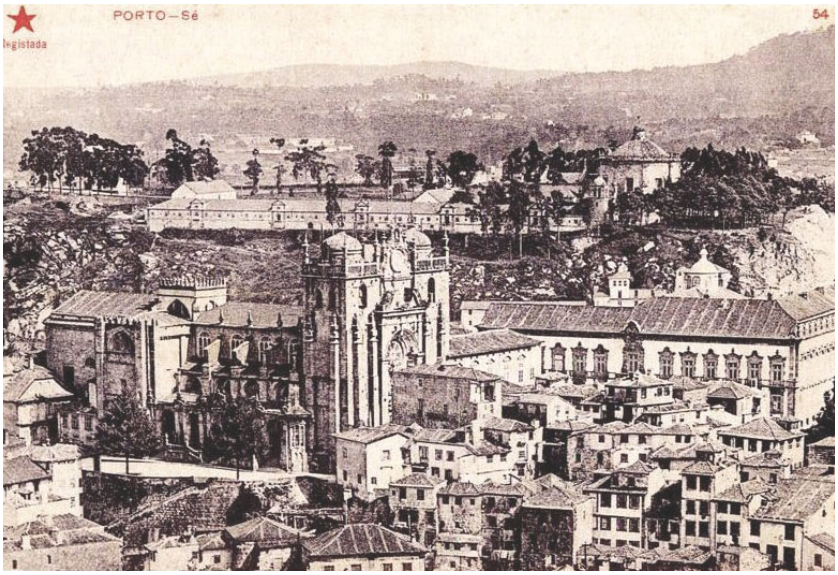






Fig. 57. In alto. Vista dell'area della Cattedrale. 1930.

Fig. 58. Al centro. Vista dell'area della Cattedrale. 1970.

Fig. 59. In basso. Vista dell'area della Cattedrale. 2019.

Convento di São Gonçalo.
Recupero della Biblioteca-Museo Municipale.



Intervento | 1970-1987
Data costruzione | XVI sec.
Localizzazione | Amarante, Porto, Portogallo.
Incarico | 1969.
Studio previo | 1970.
Progetto Palazzo del Consiglio | 1972.
Progetto Biblioteca-Museo | 1974.
Progetto esecutivo Biblioteca-Museo | 1976.
Inizio-fine lavori | 1973-1987
Progettista | Arch. Alcino Soutinho.
Collaboratori | Arch. Luís Casal, Arch. José Miranda.
Committente | Comune di Amarante.
Funzione originaria | Convento maschile dei Frati Domenicani
Funzione di progetto | Municipio e Biblioteca-Museo municipale
Funzione attuale | Municipio e Museo municipale
Tutela | Monumento Nazionale, Decreto n.136, 23 Giungo 1910 (riferito solo alla chiesa e al primo chiostro).

Fig. 1. Museo Amadeo de Souza Cardoso.
Foto di Eleonora Fantini.

Io penso che, quando si interviene in un edificio preesistente, con una carica storica determinata, bisogna avere, prima di tutto, rispetto per la realtà che vi si trova; selezionare quello che è da mantenere e intervenire in quello che non è da mantenere, [quest'ultimo caso da eseguirsi] sia per mancanza di riferimenti […], sia perché considerate cose spurie di cui non si ha interesse per la propria sopravvivenza e integrità architettonica dell'edificio"[1].

Alcino Soutinho

Nota storica.

Alle pendici della *Serra do Marão* - la settima montagna più alta del Portogallo - sulla riva sinistra del fiume *Tâmega*, nel centro storico di Amarante, in provincia di Porto, sorge il Convento di São Gonçalo, un sobrio congiunto architettonico, divenuto, nel corso dei secoli, uno dei principali monumenti della città[2]. La sua edificazione, risalente al XVI secolo, fu promossa e finanziata dal re D. João III, su richiesta dell'Ordine dei frati Domenicani a cui apparteneva São Gonçalo, già da tempo considerato il santo protettore di Amarante[3]. Con l'intenzione di ampliare un piccolo santuario già esistente in loco, presumibilmente fondato dallo stesso santo e contenente le proprie reliquie[4], la costruzione dell'immobile ebbe inizio nel 1540 e si protrasse fino al secolo XVIII, attraversando così svariate correnti artistiche, motivo per cui è possibile apprezzare nel congiunto la compresenza di differenti linguaggi architettonici[5]. Seguendo la tradizionale logica costruttiva delle strutture conventuali, basata sull'aggregazione consequenziale di chiostri, il convento di São Gonçalo fu realizzato a partire da Sud a Nord, ossia dalla Chiesa al terzo chiostro. Così tra il 1540 e il 1606 fu edificata la Chiesa, il primo chiostro e iniziato il secondo, il cui completamento è datato alla prima metà del XVII secolo, mentre il terzo fu ultimato circa a metà del XVIII[6]. Dal punto di vista architettonico si denota una volontaria gerarchizzazione degli spazi

1 H. Barranha (a cura di), *Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo*, Catalogo della mostra "Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo" (dal 9 Febbraio al 26 Maggio 2019), Museo do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 2019, p. 43.

2 Monumenti altrettanto significativi per la storia della città, oltre alla Chiesa e al Convento di São Gonçalo, sono il Ponte di São Gonçalo, la Chieda si S. Pedro, la Chiesa di S. Domingos, il Solar dos Magalhães e l'antico Convento di Santa Chiara, attuale biblioteca municipale.

3 Nel XVI secolo si verificò un incremento sostanziale della venerazione del Santo locale a tal punto da sollevare l'interesse dei frate dell'Ordine dei Domenicani per la costruzione di una nuova struttura religiosa di omaggio a São Gonçalo. Nel 1536 il progetto proposto dai frati fu approvato dal re D. João, il quale accettò di finanziarne l'opera. Vedi: A. Cardoso, *O Convento de São Gonçalo de Amarante, utilizações e reutilizações*, Câmara Municipal de Amarante e Biblioteca Municipal Albano Sardoeira, Amarante, 2016, p.9.

4 A. A. Monterroso Gomes Monteiro, F. Teixeira, *Amarante. Passado e Presente*, Impress24, Amarante, 2016, p.64.

5 In particolare è possibile identificare nel congiunto influenze tordo-gotiche, rinascimentali, manieriste e barocche. Di fatti osservando il portale a tutt'altezza di ingresso alla chiesa, situato sulla facciata laterale prospicente il fiume, si può notare come il primo registro sia in stile rinascimentale, il secondo manierista e il terzo barocco. Per approfondimenti vedi: A. Cardoso, *O Convento de São Gonçalo de Amarante, utilizações e reutilizações*…cit., pp.11-31; C. Ruão, "O Convento de São Gonçalo de Amarante: O Microcosmos de Arquitectura Manierista no noroeste de Portugal", in *Monumentos*, n.3, Settembre 1995, pp.23-29; A. Goy, "La Fachada de la Iglesia de San Gonzalo de Amarante y su Influencia en la Arquitectura Galaico- Portuguesa", in *Monumentos*, n.3, Settembre 1995, pp.17-21.

6 Per approfondimenti vedi: A. Cardoso, *O Convento de São Gonçalo de Amarante, utilizações e reutilizações*…cit., pp.11-31.

Fig. 2. "Amarante ad Bridge from the Convent of Santo Domingo: Entre Douro e Minho", acquerello, I Bailly, 1810.





Fig. 3. Amarante. Cartolina con dedica datata al 28.09.1958.

nonché una progressiva semplificazione degli elementi decorativi che dal primo chiostro all'ultimo decrescono per quantità e raffinatezza. Se da una lato si può difatti osservare una struttura composta da un doppio colonnato di ordine ionico, da volte scultoree in granito e da una fontana al centro del patio, dall'altro, a ritmare la composizione, vi erano delle semplici arcate al piano inferiore e delle finestre corrispondenti con le celle dei frati nel livello superiore.

La soppressione degli ordini religiosi. Il cambio d'uso e le cospicue trasformazioni.

A sancire la fine della vita convenutale all'interno del monastero fu il decreto di soppressione degli ordini religiosi - emanato dallo stato nel 1834 - e la conseguente confisca dei beni della Chiesa[7]. A partire dal 1852 la maggior parte degli spazi del convento divennero di proprietà della Municipalità, ad esclusione della chiesa, della sacrestia e di alcuni ambienti di servizio alle funzioni religiose, situati in corrispondenza del primo chiostro. Nell'arco temporale di circa un secolo il convento si trovò così ad ospitare innumerevoli usi che comportarono inevitabilmente profonde trasformazioni. Tra le prime installazioni, risalenti alla seconda metà del XIX secolo, si ricordano la sede della Camera Municipale - allocata negli spazi più a Nord e tutt'ora persistente -, il Tribunale cittadino, la Ruota degli Esposti, una stazione di Poste e Telegrafi, un affittacamere, un macellaio, un'enoteca e un frantoio[8]. I danni più rilevanti derivati dai frequenti cambi d'uso si verificarono in seguito all'installazione nell'antico edificio di una caserma militare, avvenuta circa nel 1860. In tale occasione fu demolito il corpo di fabbrica che divideva il secondo e il terzo chiostro così da ottenere una piazza pubblica rettangolare dove poter svolgere agevolmente le parate militari e consentire una più comoda fruizione del mercato cittadino, lì dislocato già da qualche anno[9]. Altre funzioni come un liceo, una scuola elementare, un teatro - trasformato poi in cinema

7 Per approfondimenti vedi: M. J. Baptista Neto, *Memória, Propaganda e Poder. O restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*,...*cit.*, pp.65-84.
8 A. Cardoso, "O Convento de São Gonçalo de Amarante, Utilização e Reutilizações", in *Monumentos*, n.3, Settembre 1995, pp.8-15.
9 J. da Costa, "Acerca da Inserção Urbana do Convento de São Gonçalo de Amarante", in *Monumentos*, n.3, Settembre 1995, p.47.

- furono installate solo successivamente, nei primi anni del XX secolo. Una promiscuità di funzioni che nel tempo determinò un graduale avvicinamento della comunità al congiunto architettonico, conferendogli un rinnovato protagonismo sociale e urbano. A tal proposito, durante la prima metà del '900, furono infatti realizzati, nei pressi dell'antico edificio, il nuovo Tribunale della città (1958-1960) e il Mercato coperto (1959-1963), entrambi progettati dall'architetto Januário Godinho[10], responsabile del piano di Urbanizzazione di Amarante, elaborato nel 1965.

Un diverso trattamento fu invece riservato al nucleo più antico del convento, composto dal primo chiostro e dalla Chiesa, sopraggiunto al XX secolo inalterato nelle sue caratteristiche formali e tipologiche, non essendo stato interessato dal cambio d'uso quindi dalle conseguenti metamorfosi che tale operazione generalmente comporta. Classificata nel 1910 come Monumento Nazionale[11], date le sue elevate qualità artistiche e architettoniche, la parte più antica del congiunto fu soggetta a varie opere di restauro e interventi di conservazione eseguiti dalla DGEMN a partire dal 1927 e protrattosi fino alla fine della decade degli anni '30. In particolare, sotto la supervisione dell'architetto Baltazar da Silva Castro, furono attuati lavori di riparazione generale delle coperture[12] e di sostituzione dei soffitti della Veranda dos Reis, del piano superiore del porticato del primo chiostro e del lato sud del secondo[13], nonché interventi di pulizia dei giunti su tutti i prospetti del congiunto classificato[14]. Pochi anni più tardi, nel 1941 un violento ciclone, che colpì il Nord del Paese, ferì significativamente il convento, provocando ingenti danni sulla totalità del complesso, in parte già deteriorato da un incendio divampato nel 1938 nel Cinema, situato nell'antica Sala del Capitolo[15]. Una conseguenza di eventi che accese un dibattito pubblico circa il riutilizzo degli spazi conventuali, nello specifico sull'introduzione nel complesso di una biblioteca-museo. Approvata la proposta all'unanimità dalla Camera Municipale, nel 1947 la nuova funzione fu installata negli spazi al piano superiore situati tra il primo e il secondo chiostro[16]. Nelle decadi seguenti la Biblioteca-Museo

Fig. 4. Utilizzo del convento di S. Gonçalo come caserma militare. Per svolgere le parate all'interno del complesso fu necessaria la demolizione del corpo di divisione tra secondo e terzo chiostro. Cartolina di Amarante. SIPA Img. 00550245.



10 S. Milão, "Duas obras de Januário Godinho em Amarante: Mercado e Tribunal", in *Encontro: A Modernidade em Debate*, Camera Municipal de Amarante, Amarante, 8 Gennaio 2016.

11 Classificazione come Monumento nazionale secondo il Decreto Governativo DG n.136 del 23 giugno 1910.

12 Tali opere consistettero nella completa sostituzione dei coppi e della struttura lignea della copertura.

13 In particolare furono smontate tutte le colonne ioniche presenti, demolita la copertura e ricostruita mediante una nuova struttura in legno e coppi simili agli originali. Vedi Fig. ?

14 A. Costa, "Convento de São Gonçalo de Amarante – Intervenções", in *Monumentos*, n.3, Settembre 1995, pp.32-33. Vedi anche: *Convento de São Gonçalo de Amarante / Câmara Municipal de Amarante / Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso.* Scheda dettagliata dell'opera disponibile al sito: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4820 [consultato il 21/03/20].

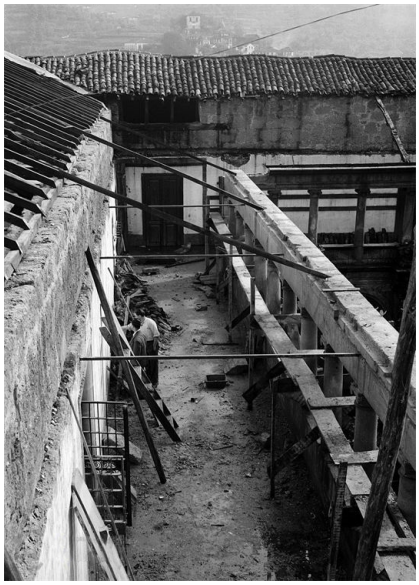
15 Attuale sala dedicata alle esposizioni temporanee del Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso.

16 L'istituzione , inizialmente denominata Biblioteca-Museo di Amarante, e più tardi, Biblioteca-Museu Albano Sardoeira de S. Gonçalo e Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, prevedeva l'esposizione del patrimonio locale e di collezioni private di artisti nativi di Amarante come António Carneiro, Acácio lino, Teixeira de Pascoaes, Augustina de bessa Luìs, Alexandre Pinheiro Torres nonché la figura centrale di Amadeo de Souza-Cardoso. Il nucleo museologico originale includeva l'archivio municipale, una piccola biblioteca, alcune opere di António Carneiro, pezzi di antiquariato, iconografie popolari, pesi, armi antiche e alcuni reperti archeologici. Per approfondimenti vedi: A. Cardoso, "O Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso: Arquitectura, espaços e Colecções", in

Fig. 5. In alto. Lavori di rifacimento delle coperture del primo chiostro, danneggiate dal ciclone del 1941. SIPA Img. 00048100.

Fig. 6. Al centro. Lavori di rifacimento delle coperture del primo chiostro, danneggiate dal ciclone del 1941. SIPA Img. 00048095.

Fig. 7. In basso. Opere di rifacimento delle coperture del corpo sud del secondo chiostro in seguito al ciclone del 1941. SIPA Img. 00048093.







fu ampliata occupando ambienti che nel frattempo si erano liberati per la chiusura o il trasferimento delle attività lì collocate.

L'affidamento dell'incarico e il nuovo programma d'uso.

Soltanto nel 1969 la *Camâra Municipal* di Amarante decise di eseguire un vero e proprio progetto di adattamento dell'edificio a Biblioteca-Museo da attuarsi mediante il "restauro"[17] dell'intero complesso. Fu probabilmente una delle prime operazioni sul patrimonio non gestita dalla DGEMN - l'allora ente di tutela - dal momento che la parte oggetto dell'intervento non era, e non è tutt'ora, classificata come Monumento Nazionale o Immobile di Interesse Pubblico[18]. L'incarico fu affidato ad Alcino Soutinho, allora considerato uno tra gli architetti più rilevanti della Scuola di Porto. La sua esperienza nel campo della museografia, affinata durante un periodo di ricerca svolto in Italia, finanziato dalla Fondazione Gulbenkian[19], lo rese probabilmente la figura ai tempi più competente per la redazione di un progetto museografico all'interno di un edificio storico. Una competenza rimarcata dallo stesso presidente della *Camâra Municipal*, José Joaquim Gonçalves de Abreu, nella lettera di invito per la redazione del progetto di "Restauro del Convento di S. Gonçalo – Installazione di un Museo"[20]. Secondo quanto inizialmente stabilito, Soutinho si sarebbe dovuto occupare della riabilitazione e dell'adattamento a Biblioteca-Museo di una sola parte del convento, quella centrale, limitata al secondo chiostro, in quanto il primo – Monumento Nazionale – era esente da qualsiasi opera di riuso, mentre il terzo, destinato ai servizi municipali, era già stato affidato ad un architetto locale, Acácio Brociado[21], che avrebbe dovuto eseguire il progetto di riqualificazione del Palazzo del Consiglio. Soltanto qualche anno più tardi, nel 1972[22], sviluppati i primi studi preliminari su entrambe le porzioni dell'edificio, l'intero progetto di recupero del Convento di S. Gonçalo - Biblioteca-Museo e Municipio - fu affidato totalmente a Soutinho e suddiviso in più fasi esecutive.

Sullo stato di conservazione.

Al momento dell'affidamento dell'incarico l'intero complesso presentava un discreto stato conservativo. Sebbene le profonde trasformazioni subite per assolvere a nuove funzioni causarono la perdita di parte della spazialità originaria del monastero e di alcuni degli elementi 'primitivi'[23], il suo utilizzo

Fig. 8. Terzo chiostro. Foto antecedente l'intervento di adattamento a Biblioteca-Museo e Municipio. SIPA foto 00048127.



Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, 1997.

17 La stessa municipalità definì inizialmente l'intervento 'restauro' come si può denotare dall'oggetto della lettera di invito alla redazione del progetto: "Restauração do Convento de S. Gonçalo – Instalação de um Museu", Archivio personale di Alcino Soutinho, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto, FIMS_AS_0040-01-0118.

18 Il progetto Commissionato dalla Camera Municipale di Amarante fu in più occasioni revisionato da enti come il Ministério da Educação Nacional e dalla Secretaria de Estado da Cultura, Direcção do Património Cultural. Vedi: Parere sull'ante-progetto emesso dal Ministério da Educação Nacional il 10 Maggio 1977 e il seguente parere sempre sull'ante-progetto espresso dalla Secretaria de Estado da Cultura, Direcção do Património Cultural, il 19 Settembre 1978. Documenti consultati presso l'Archivio personale di Alcino Soutinho conservato presso la Fundação Instituto Marques da Silva, Porto, Documenti cartacei.

19 Per approfondimenti si rimanda al Capitolo 2 della presente tesi, sotto-capitolo *2.2.2. Alcino Soutinho.1961. Sulla museografia per l'architettura. Il viaggio in Italia come occasione di scoperta e conquista,* pp.74-93.

20 Lettera di invito indirizzata ad Alcino Soutinho, datata 28 Febbraio 1969, oggetto: "Restauração do Convento de S. Gonçalo – Instalação de um Museu". Conservata presso l'archivio personale di Alcino Soutinho, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto, FIMS_AS_0040-01-0118.

21 Ibidem.

22 Comunicato ad Alcino Soutinho dalla Camera Municipale mediante una lettera datata al 4 gennaio 1972.

23 Si ricorda ad esempio la demolizione dell'ala del convento di divisione tra il secondo e il terzo chiostro.

Fig. 9. In alto. Prospetto principale del convento di S. Gonçalo. Foto precedente i lavori di adattamento a Biblioteca Museo e Municipio. SIPA foto 00048131.

Fig. 10. Al centro. Secondo chiostro, Vista dell'ala Est. Foto precedente i lavori di adattamento a Biblioteca-Museo e Municipio. SIPA foto 00048103.

Fig. 11. In basso. Secondo chiostro. Vista ala Ovest. Foto precedente i lavori di adattamento a Biblioteca-Museo e Municipio. SIPA foto 00048109.











Fig. 12. A sinistra. Stato di conservazione. Secondo chiostro. SIPA foto 00048132.

Fig. 13. A destra. Stato di conservazione di un pilastro del secondo chiostro. SIPA foto 00048097.

costante nel tempo ne garantì la sopravvivenza. Le strutture principali, gli impalcati e le coperture, sopraggiunsero difatti alquanto integri così come, gli elementi decorativi e le finiture superficiali, seppur in parte alterati, così come i precedenti, dal naturale scorrere del tempo. Allo stesso modo anche gli infissi, per lo più conservati, mostravano evidenti segni di deterioramento superficiale, motivo per cui furono successivamente sostituiti con nuovi più performanti.

Dallo 'estudio prévio' al progetto definitivo.

Come precedentemente accennato la prima proposta progettuale o *Estudio Prévio* fu elaborata nel 1970 con l'obiettivo di ricostruire la porzione di fabbricato demolita e "collocare le diverse necessità che comporta un museo nell'edificio esistente, senza privarlo dei propri valori architettonici originali ma anche senza la preoccupazione di realizzare solo un lavoro di ricostruzione archeologica"[24]. Tuttavia i disegni allegati alla memoria descrittiva denunciano un'iniziale intenzione di riedificare 'in stile' il volume centrale tra i due chiostri[25]; un'ipotesi ben presto abbandonata e completamente rivista già nell'ante-progetto. Lo studio previo venne quindi utilizzato dai servizi municipali come strumento base per una più adeguata pianificazione dell'intervento. Nei due anni seguenti vennero infatti rivisti i termini contrattuali, secondo i quali fu affidato a Soutinho il recupero dell'intero complesso da eseguirsi in tre differenti fasi progettuali e costruttive per meglio organizzare il lavoro. In particolare la prima riguardò il recupero del Municipio (1972-1975), la seconda la costruzione del nuovo corpo (1976-1979) e la terza l'adattamento a Biblioteca-Museo degli antichi spazi conventuali affacciati sul chiostro centrale (1980-1986). Fin dal principio emerse chiaramente l'intenzione dell'architetto

24 A. Soutinho, *Biblioteca – Museu Amadeo Souza Cardoso – Amarante*, Estudio Prévio, Memória Descrittiva e Justificativa, 11 agosto 1970, Archivio personale Alcino Soutinho, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto, da FIMS_AS_0040-01-pe0100 a FIMS_AS_0040-01-pe105.

25 Vedi Fig. 14.

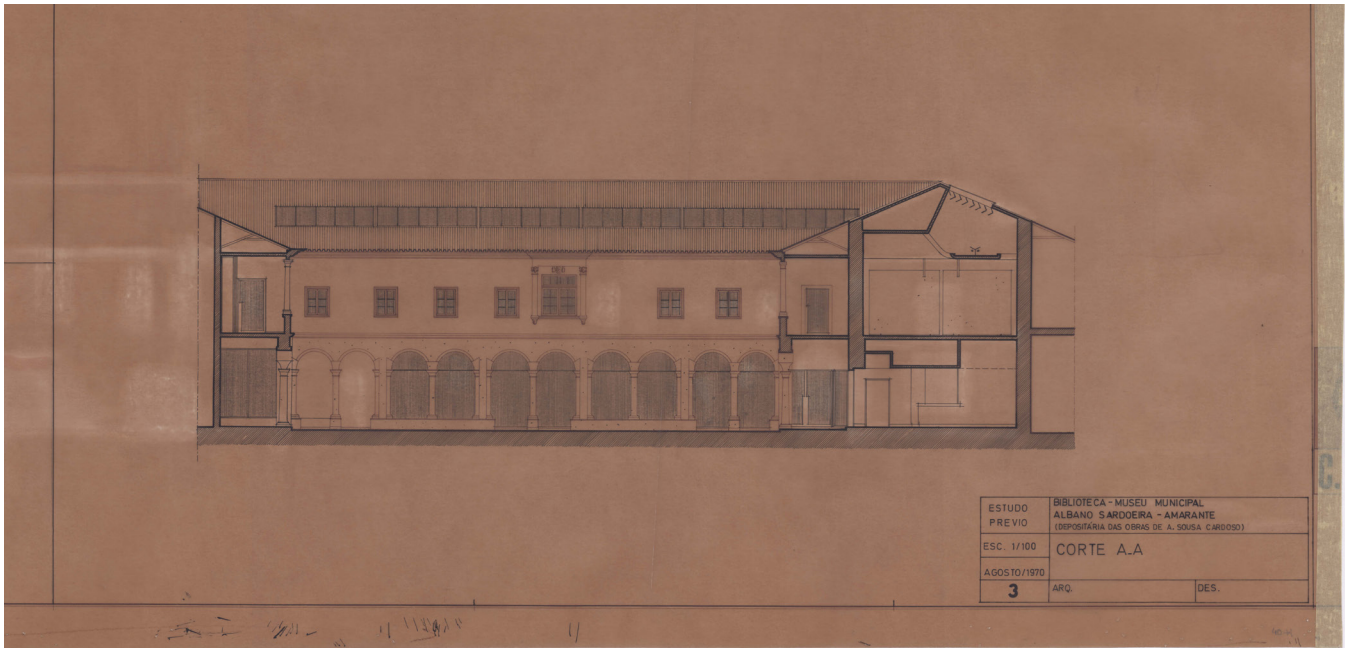


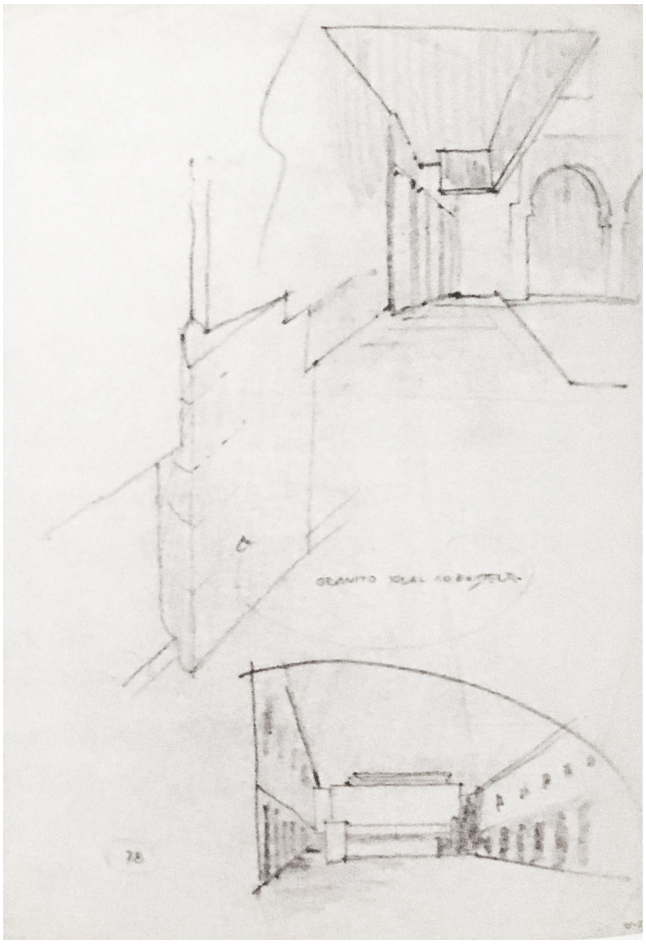
Fig. 14. Studio previo. Proposta iniziale di ricostruzione 'in stile' del corpo demolito. FIMS_AS_0040-pd0071.

di recuperare e conservare, nei limiti possibili, i valori architettonici dell'esistente. Il progetto eseguito per il Palazzo del Consiglio sembra agire in tale direzione; le principali opere di trasformazione riguardarono infatti le partizioni interne, più volte modificate nel corso del tempo, lasciando al contrario inalterata la composizione delle facciate esterne preservando quell'ormai sedimentato aspetto dell'edificio, nonché il ritmo dettato dalle antiche aperture del convento[26]. Una postura progettuale adottata anche negli interventi successivi, inerenti le restanti aree dell'edificio. Sia il nuovo corpo che il recupero della porzione centrale del complesso dimostrano un'elevata sensibilità nei confronti dell'antico, con il quale instaurano un profondo legame formale e compositivo, rispettandone allo stesso tempo le strutture principali e gli elementi considerati di elevato pregio storico-artistico. Soutinho intendeva "restituire al convento la sua autenticità, accettando le contraddizioni derivanti dalle sue molteplici esistenze: ora introducendo nel complesso delle strutture moderne capaci di rispondere alle nuove realtà funzionali, ora esaltando selettivamente i percorsi, gli spazi e gli elementi architettonici più significativi"[27].

Realizzata tra il 1976 e il 1979 con l'intenzione di recuperare l'antica volumetria demolita e la spazialità originaria del convento, la nuova ala, di separazione tra il secondo e il terzo chiostro, rappresenta forse il gesto più eloquente dell'intero progetto. Un recupero eseguito mediante l'uso

26 "Con l'intenzione già annunciata della conservazione, sempre che sia possibile, dei valori esistenti, non pare logico ne coerente introdurre qualsiasi tipo di grande apertura lungo la suddetta facciata [prospetto principale di ingresso] perché una soluzione di questo tipo implicherebbe la rottura del ritmo delle finestre senza d'altra parte attuarsi una soluzione più vantaggiosa". A Soutinho, *Remodelação do edificio dos Paços do Conselho*, Memoria Descrittiva, 25 Agosto 1972, Archivio personale di Alcino Soutinho, Fundação Marques da Silva, Porto, Documento cartaceo, p.5.

27 A. Soutinho, "Soutinho, Museo e Biblioteca ad Amarante", in *Domus*, n. 655, Novembre 1984, p.24.; Vedi testo in portoghese in: A. Soutinho, "Recuperação e Adaptação do Convento de São Gonçalo de Amarante. Paços do Concelho, 1973. Biblioteca-Museu Municipal, 1980", in *Monumentos*, n. 3, Settembre 1995, pp.43-44.



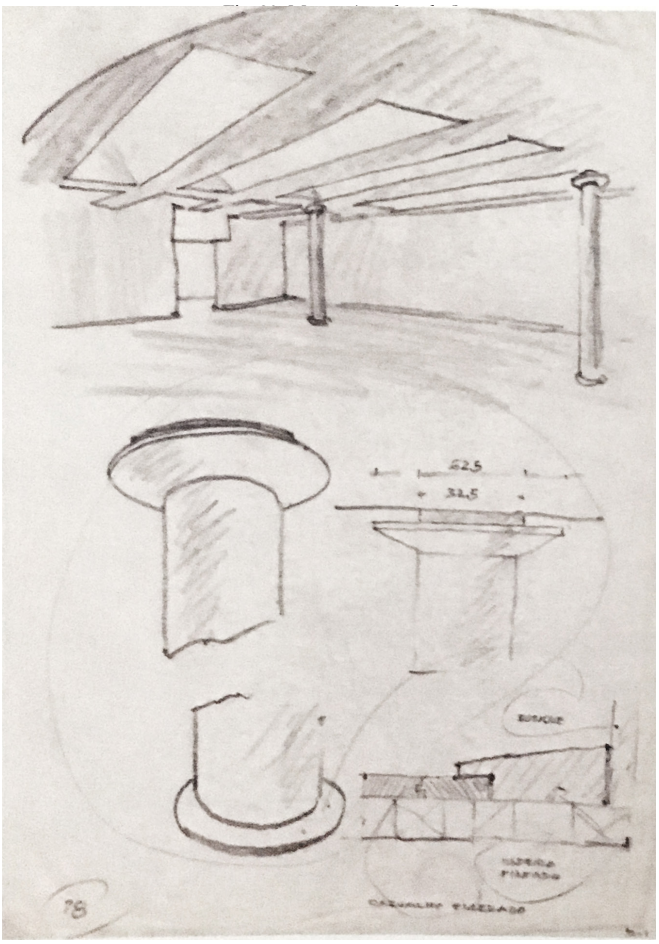


Fig. 15. A. Soutinho. Schizzi di progetto. Vista del nuovo corpo dall'esterno.

Fig. 16. A. Soutinho. Schizzi di progetto. Vista della sala espositiva interna e dettaglio delle colonne interne.

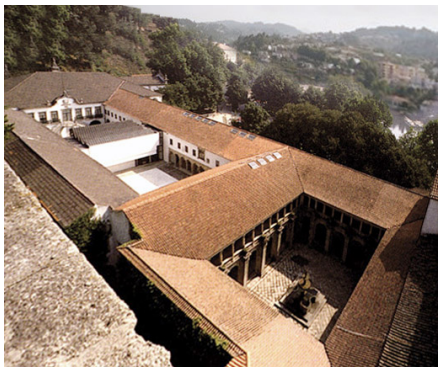
di un linguaggio contemporaneo, ben calibrato, in dialogo con l'esistete. Sobrietà e discrezione caratterizzano così l'opera nuova, declinando qualsiasi forma che alludesse ad una ricostruzione stilistica. "Sebbene con gli elementi di informazione esistenti fosse stata possibile una ricostruzione relativamente rigorosa di questo corpo" scrisse Soutinho nella relazione di progetto "si considerò più consono per un intervento attuale e in accordo con il criterio seguito nello studio di sistemazione del Palazzo del Consiglio proporre, al posto di un lavoro meramente archeologico, una soluzione di espressione moderna tendente a completare e nobilitare i valori architettonici esistenti"[28]. Gli stessi presupposti guidarono il progetto di adattamento a Biblioteca Museo degli antichi spazi conventuali redatto nel 1980. Conservare la materia storica era tanto importante per Soutinho quanto assolvere alle nuove esigenze dettate dal programma. La spazialità originaria del convento, già altamente compromessa, fu in parte riorganizzata - soprattutto al piano superiore, destinato alle sale espositive - per meglio accogliere la nuova funzione. Inalterati e sottoposti a opere di restauro furono invece tutti gli elementi decorativi e i prospetti esterni, in linea con quanto già stabilito qualche anno prima per il progetto del Palazzo del Consiglio.

28 A. Soutinho, *Biblioteca Museu Albano Sardoeira (Depositária das Obras de Amadeu de Suosa Cardoso)*, Memoria Descrittiva, 1980 (verificare data), Archivio personale Alcino Soutinho, Fundação Marques da Silva, Porto, p.2.

La storia come strumento di progetto.

La postura progettuale adottata da Soutinho sembra quindi ricercare nel dato storico una linea guida per la progettazione. Utilizza la storia come vero e proprio strumento di progetto, come materiale operativo per la costruzione del nuovo corpo, senza riferirsi direttamente al passato, senza mimetismi[29]. Non intendeva 'resuscitare' il fabbricato originale, eseguire un restauro stilistico alla maniera di Viollet-le-Duc in nome del ripristino di uno 'stato completo' dell'opera d'arte che potrebbe non essere mai esistito[30]. Un progetto pensato come dice l'autore per "proporre un dialogo rinnovato con la storia attraverso un disegno originale, profondamente stimolato dalle preesistenze"[31]. L'analisi storica condotta in un prima fase conoscitiva e la conseguente comprensione delle leggi che hanno generato l'antico edificio costituirono le basi per una più consapevole progettazione dell'opera a tal punto che furono assunte come vere e proprie regole ordinatrici del nuovo intervento, la cui posizione planimetrica ricalca lo stesso sedime e la stessa volumetria del corpo da tempo demolito. Un gesto che suggerisce l'intenzione dell'architetto di porsi in continuità con l'antico, una continuità da intendersi come ricucitura, come recupero dimensionale e proporzionale della spazialità originaria del convento, un ritorno a quell'unità costruttiva da tempo perduta.

Fig. 17. Antico Convento di S. Gonçalo. Vista dalla strada posta a Ovest, soprastante il fabbricato. Da destra: primo chiostro attualmente parte del complesso della *Igreja de S. Gonçalo*; secondo chiostro destinato a Museo Municipale; terzo chiostro adibito a Municipio.



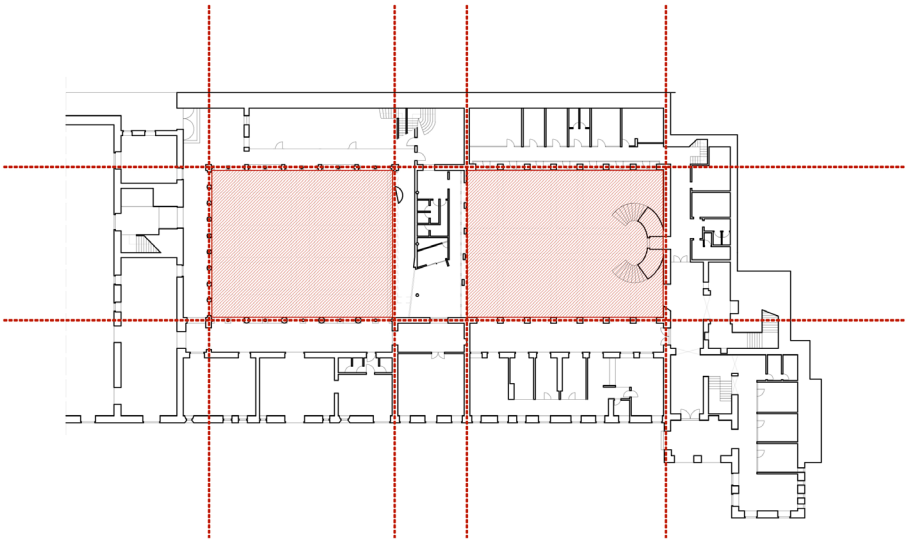
In cerca di una regola. Il modulo e l'antico.

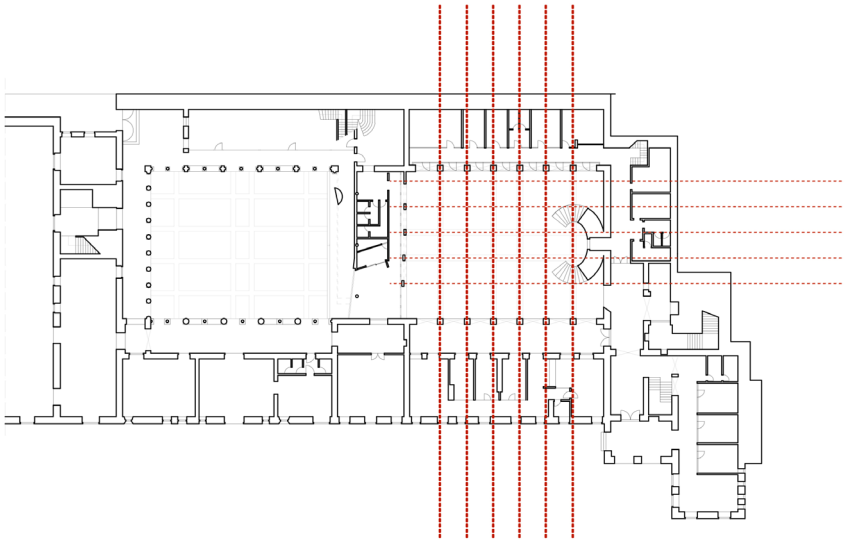
Cancellare il passato recente, non era tuttavia l'obiettivo di Soutinho considerando che "tale separazione dovesse contenere una certa ambiguità ovvero, recuperare la spazialità originale e mantenere simultaneamente la situazione presente"[32]. Così, per rievocare la memoria della grande corte comune, ottenuta dall'unione dei due chiostri, fu realizzata una specie di 'rottura metaforica' nel punto di contatto tra la nuova ala e il corpo est dell'edificio. Le partizioni verticali opache furono in un certo senso interrotte in corrispondenza dell'antico, lasciando posto a due *curtain-wall* vetrati che consentirono, in maniera filtrata, il mantenimento della comunicazione visuale tra il Municipio e la corte del Museo[33].

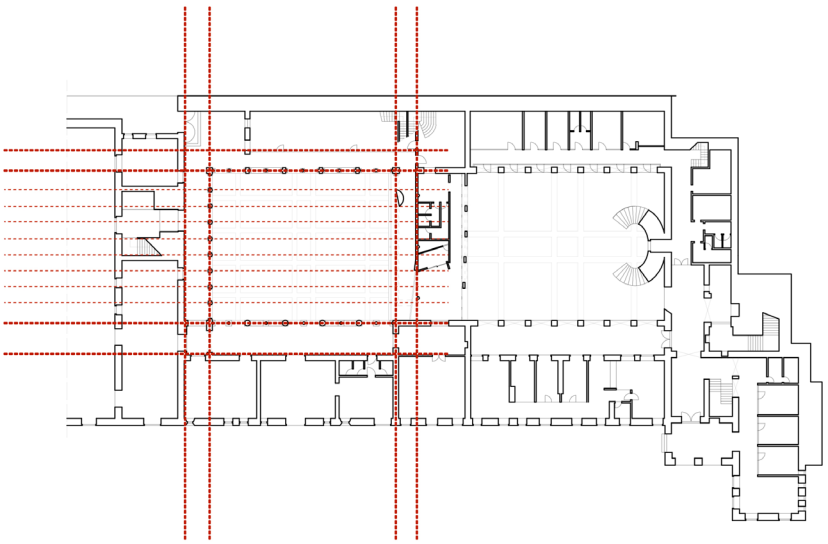
Lo studio del passato è quindi da interpretarsi come atto 'necessario' per una più consapevole costruzione del futuro da attuarsi mediante un'azione presente. Soltanto così sarà possibile raggiungere quella condizione di equilibrio tra antico e nuovo da anni al centro di ogni dibattito sopra l'intervento sul patrimonio. Dialogare con l'esistente era proprio ciò che intendeva perseguire Soutinho.

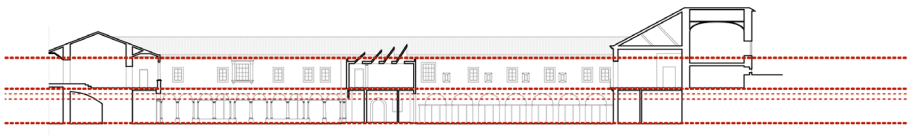
La composizione planivolumetrica della nuova ala instaura con l'antico un forte legame geometrico-formale. Ricerca nel convento una regola compositiva, una proporzione, un modulo ordinatore; "con una coerenza strutturale propria, vuole rispondere agli stimoli imposti dalle caratteristiche di ciascuno degli spazi verso i quali è rivolta"[34]. Soutinho

29 P. Vieira, J. N. Martins, A. Fernandes, "Intervista ad Alcino Soutinho", in *Museo Amadeo Souza-Cardoso*, Câmara Municipal de Amarante, Amarante, 25 Agosto 2012. Documento video disponibile al sito: https://www.youtube.com/watch?time_continue=319&v=Gx_UfYq38&fature=emb_logo [consultato il 10/04/2020].
30 E. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, France expansion, Parigi, 1973.
31 A. Soutinho, "Soutinho, Museo e Biblioteca ad Amarante", …*cit.*, p.24.
32 A. Soutinho, *Biblioteca Museu Albano Sardoeira (Depositária das Obras de Amadeu de Suosa Cardoso)*, Memoria Descrittiva, …*cit*, p.3.
33 Ivi, p.3.
34 Ivi, p.2.









Dall'alto.

Fig. 18. Elaborato grafico, pianta. Schema degli assi compositivi per la collocazione del nuovo corpo.

Fig. 19. Elaborato grafico, pianta. Schema degli assi compositivi per la progettazione della facciata del nuovo corpo rivolta verso il terzo chiostro.

Fig. 20. Elaborato grafico, pianta. Schema degli assi compositivi per la progettazione della facciata rivolta verso il secondo chiostro.

Fig. 21. Elaborato grafico, sezione. Schema degli assi compositivi per la progettazione delle facciate del nuovo corpo.





Fig. 22. A sinistra. Nuovo corpo. Fronte rivolto verso il secondo chiostro. Foto di Eleonora Fantini.

Fig. 23. Nuovo corpo. Fronte rivolto verso il terzo chiostro. Img. Camera Municipale.

interpretò così i tratti dominanti di ciascuna porzione dell'edificio antico e li ripropose in chiave contemporanea nel progetto dell'annesso, nel tentativo di istituire una sorta di continuità formale con ciascuno dei due chiostri con i quali il nuovo corpo si relaziona. Diverso appare quindi il trattamento riservato alle due facciate opposte dell'annesso. "Dal lato del Palazzo del Consiglio", spiegò Soutinho, si optò per "una soluzione con aperture solo al livello del piano terra che, seppur con una configurazione differente, seguono il ritmo delle arcate che corrono lungo il patio, mentre i pannelli vetrati di chiusura, come nel progetto di adattamento del Municipio, sono disposti su un piano arretrato che gli consente uno sviluppo continuo dietro gli elementi opachi"[35]. L'analisi geometrico-compositiva, sviluppata in questa sede, ha difatti dimostrato una coerenza dimensionale, sia in pianta che in alzato, tra le antiche arcate e i nuovi portali. Sebbene sia stata quindi mantenuta la medesima luce netta tra i pilastri nonché l'altezza massima all'intradosso, l'arco appare qui rivisitato, sottoposto ad un processo di astrazione geometrica e formale, dichiarando una certa adesione al 'moderno', forse al razionalismo, quasi come se si volesse esplicitare la propria appartenenza alla contemporaneità. Più radicale e scultorea si mostra al contrario la facciata Sud, in gran parte cieca e rivolta verso il secondo chiostro, ottenuta mediante una massima sintesi formale dei riferimenti contestuali. Riferimenti che si traducono in veri e propri principi guida alla composizione delle superfici piane che compongono il prospetto. L'articolazione in alzato della chiusura verticale opaca del piano primo, il cui sbalzo è sostenuto da un grande pilastro in granito a sezione semicircolare, richiamante il ritmo delle arcate circostanti, mostra chiaramente la volontà dell'architetto di porsi in continuità con la preesistenza, recuperando in chiave contemporanea i caratteri formali dell'antico. Il taglio orizzontale, determinato da un lieve arretramento della parte inferiore della facciata, sembra difatti rievocare una cornice marcapiano posta alla medesima quota di quelle adiacenti. Un legame con l'esistente rafforzato ulteriormente dai limiti inferiore e superiore di tale parete verticale, rispettivamente allineati con il piano

35 A. Soutinho, *Biblioteca Museu Albano Sardoeira (Depositária das Obras de Amadeu de Suosa Cardoso)*, Memoria Descrittiva, …*cit*, p.3.

di imposta delle arcate del chiostro - suggerendone la continuità e ridefinendo il quarto lato mancante del porticato - e con il cornicione di copertura dell'edificio. Diviene quindi evidente come l'architettura Soutinho sia il frutto di un'attenta lettura del dato storico, nel quale ricerca principi ordinatori, assume allineamenti, utilizza il modulo compositivo per meglio porsi in armonia con ciò che già esiste. Le stesse pareti vetrate di collegamento tra il nuovo corpo e l'ala est del convento rispondono a tali logiche. La modulazione degli infissi in legno fu difatti progettata affinché instaurasse un relazione di continuità visiva con la composizione del prospetto esistente[36]. Relazione tuttavia evidente soltanto al piano inferiore dove i traversi orizzontali furono allineati con i capitelli del colonnato e con la cornice marcapiano. Diversamente, la scansione dei montanti verticali pare non trovare alcuna corrispondenza geometrica con l'antico assolvendo piuttosto ad esigenze di carattere compositivo legate al nuovo. Tuttavia il ritmo serrato dell'infisso, il linguaggio architettonico utilizzato, la ripartizione del vetro, sottende un profondo legame con la tradizione locale.

Il legame con la tradizione.

Soutinho fonde il moderno con il vernacolo, le tecniche innovative con quelle tradizionali. Il tema della facciata continua, o meglio dell'allora affermato *curtain-wall*, fu qui rivisitato e adattato al contesto, ispirandosi alle *galerias* delle case popolari della regione del Minho, generalmente composte da grandi verande in legno e vetro. Secondo lo stesso principio furono progettati i nuovi serramenti per l'edificio esistente, la cui ripartizione a quadri, tipica dell'architettura vernacolare, manifesta chiaramente l'uso della tradizione quale strumento progettuale. Quella di Soutinho appare quindi come un'architettura fortemente radicata al contesto, al luogo fisico in cui si inserisce. Una poetica dell'operare che trae dalla storia e dalla tradizione locale i principi per raggiungere un rapporto armonico con la preesistenza e assolvere allo stesso tempo alle esigenze dettate dal programma. Sapere ascoltare i luoghi, conoscere le forme e i modi della tradizione, intesa come memoria collettiva, divengono alcuni dei requisiti indispensabili alla pratica progettuale dell'architetto portuense. Patrimonio, memoria, cultura, sensibilità personale e modernità concorrono così alla composizione dell'opera, perseguendo la cosiddetta 'terza via' indicata qualche decennio prima da Fernando Távora. Ciò che ne scaturisce è una sorta di 'modernizzazione' della tradizione costruttiva popolare portoghese, una sintesi che da vita a spazi senza tempo che proprio dal reale traggono origine. Un'architettura che, sebbene ad un primo sguardo potrebbe sembrare decisamente contrastante con l'antico, tesa ad affermare la propria differenza rispetto alla preesistenza, si fonda su una sapiente reinterpretazione del dato storico, opportunamente coniugato a un'attenta lettura del sito, della realtà. "L'architettura […] è un processo globale riferito ad una realtà da studiare e trasformare, un processo dialettico tra l'idea, di cui valutare continuamente le potenzialità, e la sua materializzazione fondata su una coscienza tecnica. Lo sviluppo di un'ipotesi di forma è parte

Fig. 24. Sala espositiva al piano primo. Conservazione delle antiche sedute del convento.
Foto di Eleonora Fantini.



36 A. Soutinho, *Biblioteca Museu Albano Sardoeira (Depositária das Obras de Amadeu de Suosa Cardoso)*, Memoria Descrittiva, …*cit*, p.3.

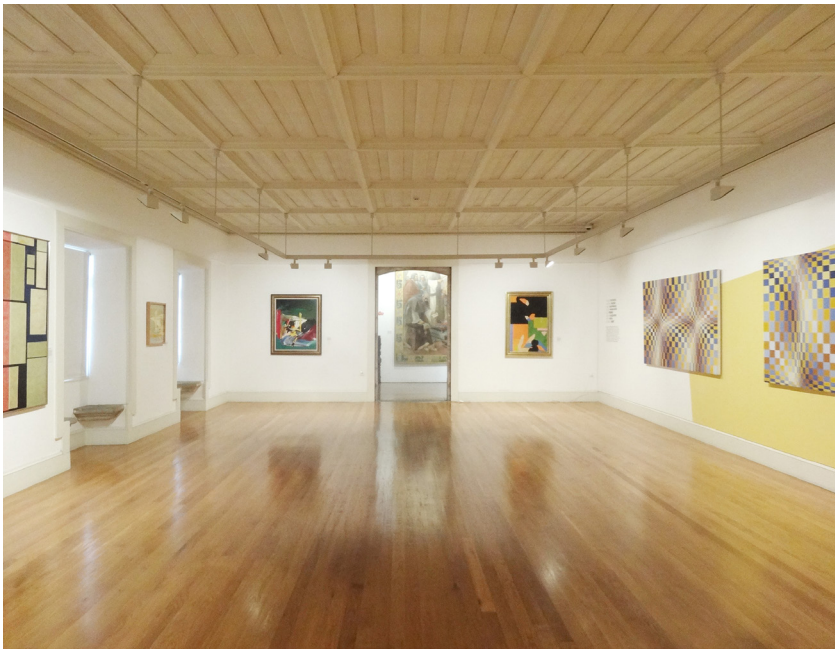


Fig. 25. Sala espositiva al piano primo. Foto di Eleonora Fantini.

integrante di questo processo che progressivamente ingloba la realtà"[37].

Intervenire sull'antico.

Un diverso atteggiamento si può invece denotare nei confronti del recupero dell'esistente. Sebbene l'autore dichiari che di aver agito nel rispetto dell'autenticità del complesso, "accettando le contraddizioni derivanti dalle sue molteplici esistenze"[38], le numerose demolizioni[39] eseguite contrastano fortemente con tale affermazione. Ciò che fu preservata fu piuttosto l'immagine esterna dell'edificio, la sua conformazione volumetrica, considerando quindi il fabbricato come una sorta di 'contenitore', il cui interno fu il larga parte riorganizzato secondo le esigenze della nuova funzione. Molte delle partizioni sopraggiunte furono demolite; la spazialità del convento altamente modificata, le celle dei monaci – già in parte trasformate – perdute. Una scelta progettuale alquanto discutibile dal punto di vista della conservazione del patrimonio e della salvaguardia della memoria storico di uno dei luoghi più significativi della città. Dello spazio interno 'originario' poco si può apprezzare. Al piano terra rimasero inalterate l'entrata, le stanze ad essa adiacenti e la sala del capitolo, mentre al piano primo furono preservati, seppur in parte trasfigurati, la sola galleria centrale del dormitorio conventuale e i corrispettivi ambienti trasversali ed essa collegati, di sfogo sull'esterno[40]. Un tentativo, quest'ultimo, di valorizzare la spazialità preesistente, conciliando la memoria della primitiva galleria conventuale con il nuovo percorso museografico. Le pareti che delimitano il grande corridoio, nonostante siano state oggetto di varie demolizioni "mantengono questa referenza antica della galleria e delle celle, permettendo allo stesso tempo un'organizzazione dell'esposizione più interessante e meno estenuante di quella di una sala unica, senza alcun

37 A. Soutinho, *Alcino Soutinho. L'architettura della realtà*, conferenza tenuta da Alcino Soutinho al Castello Svevo, Bari, 23 settembre 1994.
38 A. Soutinho, "Soutinho, Museo e Biblioteca ad Amarante", …*cit.*, p.24.
39 Vedi Fig. 26, Fig. 27, Fig. 28, Fig. 30.
40 P. Vieira, J. N. Martins, A. Fernandes, "Intervista ad Alcino Soutinho",…*cit.*

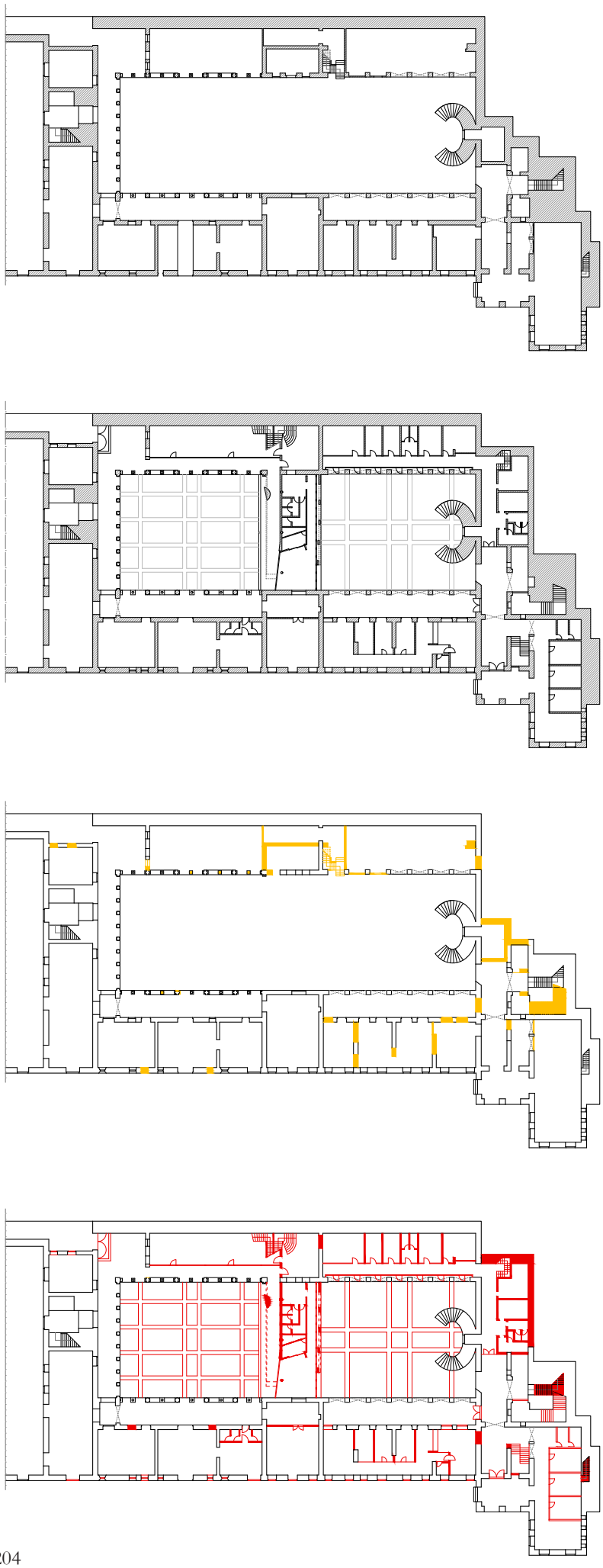


Fig. 26. Museo Amadeo de Souza-Cardoso e Municipio. Elaborati grafici, pianta piano terra. Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.

Fig. 27. Museo Amadeo de Souza-Cardoso e Municipio. Elaborati grafici, pianta piano primo. Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.

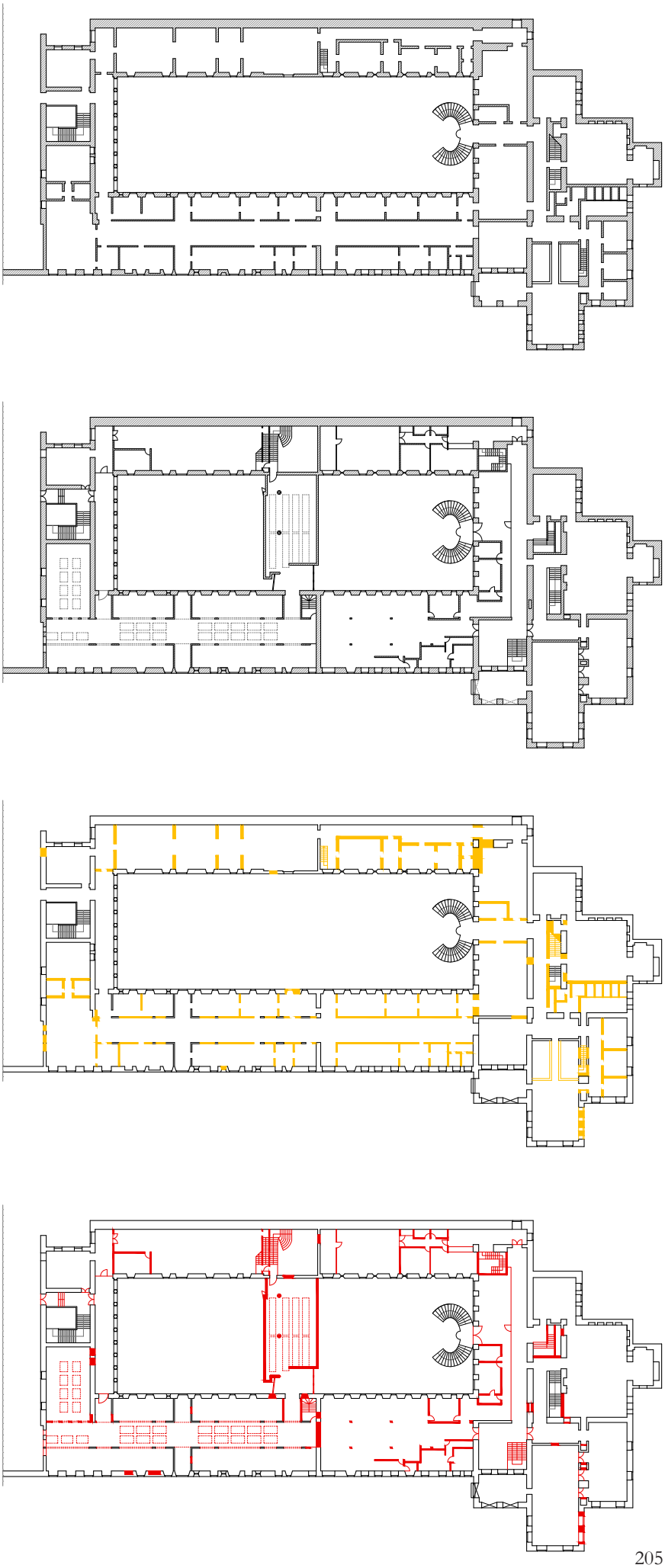






Fig. 28. In alto. Museo Amadeo de Souza-Cardoso e Municipio. Elaborati grafici, prospetto principale. Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.

Fig. 29. In basso. Biblioteca-Museo Amadeo de Souza-Cardoso. Opere di riqualificazione delle coperture (sostituzione degli elementi ammalorati e del manto in tegole). Foto di Ferreira Alves pubblicata in Domus n.655, 1984.



Fig. 30. In alto. Museo Amadeo de Souza-Cardoso e Municipio. Elaborati grafici, sezione. Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.



Fig. 31. In basso. Biblitoeca-Museo Amadeo de Souza-Cardoso. Opere di sostituzione delle colonne degradate del secondo chiostro. SIPA foto 00048106.

elemento di suddivisione"[41]. Soutinho cercò pertanto di approssimare la galleria centrale ad un spazio semiaperto, flessibile, che meglio potesse assolvere ai requisiti museologici richiesti dal programma; una sorta di compromesso tra la preesistenza e la nuova funzione, tra l'antico e il nuovo. Più conservativo si dimostrò nel trattamento degli esterni. Una conservazione tuttavia legata all'immagine dell'edificio piuttosto che alla materia storica. Coppi, intonaci, infissi, pavimentazioni interne ed esterne furono il gran parte sostituiti[42]. Una sostituzione quasi sicuramente dettata dal cattivo stato conservativo in cui giacevano e dalla necessità ottenere una certa uniformità d'immagine del complesso percepita dall'esterno. Dopotutto rifare l'intonaco o sostituire gli infissi era considerata una prassi in quegli anni; non vi si attribuiva alcun tipo valore storico o culturale. Conservare le tracce degli originali era un'operazione riservata ai soli monumenti nazionali o alle opere pittoriche.

Solai e coperture in legno, strutture portanti verticali e elementi decorativi in granito furono al contrario salvaguardati e accuratamente conservati, probabilmente poiché considerati la vera essenza del complesso originario nonché parte della propria identità figurativa. Gli unici interventi su questi eseguiti riguardarono la sostituzione delle parti ammalorate, l'integrazione di porzioni mancanti[43] e la collocazione di alcuni lucernari per garantire una migliore illuminazione diffusa nella galleria espositiva[44]. Conservare il dato storico e l'autenticità della materia rappresentò uno dei principali obiettivi di progetto per il trattamento degli esterni. Ne fu di esempio l'avversione di Soutinho di fronte alla proposta[45] dei servizi municipali di smontare e rimontare[46] la parete spanciata situata nel lato Ovest del Secondo Chiostro - prospiciente l'ingresso al museo - per riportarla a piombo. Dal momento che tecnicamente non vi era alcun tipo di problema strutturale o pericolo di crollo, come del resto confermava la stessa relazione della G.O.P[47], Soutinho optò per il consolidamento dell'esistente in nome dell'autenticità materiale[48], sostenendo inoltre che "la conservazione degli elementi



Fig. 32. Parete spanciata corpo Ovest, secondo chiostro.
Foto di Eleonora Fantini.

41 A. Soutinho, "Intervista a cura di Helena Barranha", in H. S. Barranha, *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal. Da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*, Tesi di Dottorato in Architettura, Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, 2008, p. 219.

42 A. Soutinho, *Biblioteca Museu Albano Sardoeira (Depositária das Obras de Amadeu de Suosa Cardoso)*, Capitolato, 1980, Documenti cartacei, archivio personale Alcino Soutinho, Fundação Marques da Silva, Porto.

43 Ibidem.

44 In particolare furono posizionati nella falda ovest soprastante la galleria espositiva e su entrambe le falde del corpo situato tra il primo e il secondo chiostro.

45 *Reconstrução da Biblioteca – Zona com parete abaulada*, relazione firmata dalla C. M. di Amarante, G.O.P. Gabinete de Organização e Projectos, datata al 23 giugno 1983, documenti cartacei, Archivio privato di Alcino Soutinho, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto.

46 Utilizzando lo stesso materiale da costruzione: pietre in granito e elementi decorativi originali tra cui le cornici alle finestre, i marcapiani, il cornicione e le colonne del piano terra. Vedi: *Reconstrução da Biblioteca – Zona com parete abaulada*, *…cit.*

47 Gabinete de Organização e Projectos. "Tecnicamente non c'è alcun problema di efficacia, la robusta parete spanciata, già con secoli di esistenza, non presenta alcun indizio di perdita di resistenza. […] Si osserva per finire, che in termini di carico delle pareti, l'inclinazione di questa, dell'ordine dei 4°, non possiede particolare influenza sulla sua resistenza. Inoltre risulta importante riferire che tale parete non presenta alcuna fessurazione evidente e nessun cedimento fondazionale. Il furi piombo della parete fu dovuto da un lato dalla spinata delle travi di copertura (causa diretta), dall'altro dalla mancanza di un effettivo ancoraggio della parete al muro di supporto". Vedi: *Reconstrução da Biblioteca – Zona com parete abaulada*, *…cit.*

48 A. Soutinho, *Biblioteca – Museu Municipal de Amarante*, Porto, 25 giugno 1983,

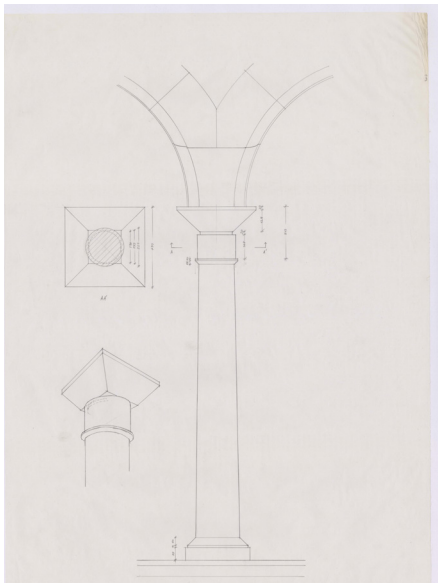






Fig. 33. A sinistra. Disegni di progetto delle nuove colonne del portico. FIMS_AS_0040-pd0003.

Fig. 34. Al centro. Sostituzione del fusto di una colonna del chiostro. Foto idi Eleonora Fantini.

Fig. 35. A destra. Sostituzione del fusto e di un capitello di una colonna del chiostro. Foto di Eleonora Fantini.

architettonici in edifici antichi con deformazioni non pericolose per la loro stabilità è solitamente difesa come opzione preferibile, sempre che si pretenda mantenere l'autenticità dei valori originari"[49]. Un atteggiamento progettuale proteso alla salvaguardia del patrimonio, prossimo al pratica italiana del restauro, probabilmente mutuato durante il viaggio studio svolto in Italia, dove ebbe occasione di osservare da vicino innumerevoli esempi di interventi sul patrimonio storico. "Questo criterio" afferma Soutinho " è attualmente consolidato in edifici recuperati, come nel caso significativo della Torre di Pisa, la cui inclinazione, risultante da cedimenti di fondazione, mai si tentò di rettificare attraverso qualsiasi operazione di ricostruzione"[50]. Lo stesso riguardo verso la conservazione dell'esistente fu riservato all'antica Sala del Capitolo, situata al piano terra, tra il primo e il secondo chiostro, e destinata ad ospitare le esposizioni temporanee. In particolare Soutinho decise di non alterare la spazialità originaria, preservando tutti gli elementi architettonici sopraggiunti - seppur decisamente vincolanti per l'allestimento della mostra - tra cui le numerose aperture verso l'esterno, gli elementi decorativi a parete e le primitive sepolture a pavimento.

Mirati interventi di 'restauro' interessarono anche le arcate in granito del portico al piano terra del secondo chiostro, i cui elementi costitutivi sopraggiunsero in parte compromessi da gravi fenomeni erosivi. Oltre alle puntuali opere di riparazione del granito, eseguite mediante l'uso di stucchi con una simile cromia, fu necessario, nel caso di quattro colonne e due capitelli – considerati di difficile recupero - attuare una completa sostituzione con nuovi "dal disegno molto semplificato, data l'impossibilità di procedere alla loro ricostruzione fedele"[51]. L'antico fu

documenti cartacei, relazione relativa alla conservazione della parte spanciata, archivio privato Alcino Soutinho, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto.

49 Ibidem.

50 A. Soutinho, *Biblioteca - Museu Municipal de Amarante*, Porto, 25 giugno 1983, ...*cit.*

51 A. Soutinho, *Biblioteca Museu Municipale di Amarante*, Porto, 29 Aprile 1985, lettera indirizzata al presidente della Camera Municipale per discutere di alcuni aspetti progettuali



Fig. 36. Galleria espositiva al piano primo. Foto di Eleonora Fantini.

quindi rivisitato, astratto, al fine di evitare una mera ricostruzione stilistica, più volte rinnegata dallo stesso Soutinho[52]. La sua si può pertanto definire una sorta di dichiarazione di appartenenza alla contemporaneità, di rifiuto di qualsivoglia mimetismo affinché gli i nuovi elementi possano essere ben distinguibili dagli antichi. "Per la prima volta", afferma Soutinho, "fu fatto un intervento sul patrimonio senza che questo costituisse una sottomissione totale alle forme e ai concetti delle soluzioni preesistenti. […] agendo coraggiosamente mediante l'uso di concetti architettonici legati all'architettura moderna, nel rispetto dell'antico"[53].

Il rispetto della vocazione d'uso.

Un rispetto verso il manufatto esistente che Soutinho in più occasioni dichiarò di voler perseguire, seppur talvolta il risultato finale pare esserne in disaccordo. Il programma funzionale assegnato, ad esempio, condizionò fortemente l'ex complesso conventuale, ne 'modellò' la consistenza materiale, modificò la spazialità originaria, nonostante l'autore dichiarò, nella relazione di progetto, che "fu possibile collocare nel fabbricato, con tutta la naturalità e senza praticamente alterare - nella sua essenza - la struttura spaziale esistente, tutte la richieste previste nel programma"[54]. Le demolizioni eseguite al piano primo, nella zona un tempo destinata ai dormitori dei frati, ne sono la conferma. Non tutti gli spazi del convento possedevano una vocazione d'uso compatibile con il nuovo programma. Tuttavia Soutinho, per quanto possibile, cercò di rispettarla. Nei locali al piano terra – tra cui la sala del capitolo[55] - furono infatti collocate

Fig. 37. Sala del capitolo adibita a spazio per mostre temporanee. Foto di Eleonora Fantini.



quali: drenaggio della pavimentazione del chiostro, sfruttamento del vano sottotetto per collocarvi il magazzino del Museo e del Municipio; recupero delle colonne del chiostro, Documento cartaceo, archivio personale Alcino Soutinho, Fundação Marques da Silva, Porto. In particolare al punto 'C' del suddetto documento Soutinho scrisse: "Considerando il difficile recupero di quattro colonne e due capitelli del chiostro in opera, si propone la loro ricostruzione osservando che i capitelli dovranno realizzarsi a partire da un disegno molto semplificato, data l'impossibilità di procedere alla loro ricostruzione fedele".

52 P. Vieira, J. N. Martins, A. Fernandes, "Intervista ad Alcino Soutinho", in *Museo Amadeo Souza-Cardoso,*…cit.

53 Ibidem.

54 A. Soutinho, *Biblioteca Museu Albano Sardoeira (Depositária das Obras de Amadeu de Suosa Cardoso)*, Memoria Descrittiva, …*cit*, p.3.

55 Ad oggi destinata a sala conferenze e proiezioni, all'occasione utilizzata per esposizioni temporanee. Il locale dispone inoltre di un accesso autonomo, collegato direttamente

funzioni con essi conciliabili, tali per cui non fu necessario attuare delle trasformazioni. O ancora, alcuni ambienti, considerati di maggior pregio storico artistico, come l'ingresso, il chiostro e la scala monumentale di accesso al piano primo, mantennero la loro originaria destinazione d'uso e configurazione. Si può quindi affermare, in linea generale, che al piano terra furono ubicati i servizi principali e le installazioni complementari, quali la reception e il guardaroba, l'ufficio della direzione, il bar, oltre alla sala conferenze e proiezioni - eventualmente utilizzata per mostre temporanee - e all'*atelier* per attività educative per l'infanzia, mentre al piano primo venne collocato il vero e proprio cuore della biblioteca-museo, ossia la biblioteca e la grande sala espositiva, destinata ad ospitare la collezione permanente di arte portoghese contemporanea e moderna[56].

Caratteri costruttivi del nuovo.

Altrettanto accurata fu la scelta dei materiali e delle finiture, anche in tal caso guidata dalla volontà di dialogo con l'antico, evitando un deliberato contrasto, perseguendo piuttosto la strada della continuità. Una continuità ottenuta dall'uso dei materiali della tradizione, così da "valorizzare gli spazi architettonici esistenti o da creare, senza distruggere l'unità complessiva che si pretende imprimere nel congiunto stesso […]"[57]. In particolare le nuove pareti verticali dell'annesso, realizzate con una struttura in calcestruzzo armato e tamponamento in forati, così come le divisioni interne in laterizio eseguite nell'antico, furono tutte intonacate e tinteggiate di bianco mentre le pavimentazioni vennero conseguite in legno per gli interni e in lastre di granito per gli esterni, ad esclusione della corte scoperta per la quale fu previsto un acciottolato. I soffitti interni ed esterni, ad eccezione di quelli di legno intarsiato, conservati e sottoposti a opere di restauro[58], furono completamente rifatti o stuccati, utilizzando tavole di legno verniciate con lo stesso colore delle preesistenti[59]. Contrariamente, i nuovi infissi - siano questi ubicati nell'annesso o nel fabbricato esistete - seppur realizzati in legno così come quelli sopraggiunti, furono progettati con un disegno leggermente differente da questi ultimi, nonché tinteggiati di verde scuro anziché di bianco. Per quanto riguarda invece le coperture, Soutinho optò per l'uso di tegole simili alle originali a sostituzione delle vecchie deteriorate e per l'inserimento di un rivestimento in zinco per la chiusura orizzontale del nuovo corpo. Una chiusura a cui Soutinho dedica un'attenzione e una cura speciale, trattandola come se fosse un 'quinto prospetto' dell'edificio[60], dal momento che è possibile ammirarla dal camminamento soprastante che segue il dislivello della collina.

Sul rapporto antico-nuovo.

Le scelte perseguite, sia sul piano progettuale sia dal punto di vista materiale, confermano la ricerca di un dialogo con l'antico, di quella ormai

all'esterno del complesso, così da funzionare indipendentemente dagli orari di apertura del Museo. Vedi: A. Soutinho, *Biblioteca Museu Albano Sardoeira (Depositária das Obras de Amadeu de Suosa Cardoso)*, Memoria Descrittiva, …*cit*, p.4.

56 A. Soutinho, *Biblioteca Museu Albano Sardoeira (Depositária das Obras de Amadeu de Suosa Cardoso)*, Memoria Descrittiva, …*cit*, pp. 4-5.

57 Ivi, p. 6

58 A Soutinho, *Remodelação do edificio dos Paços do Conselho*, Memoria Descrittiva, …*cit*., p.7.

59 A. Soutinho, *Biblioteca Museu Albano Sardoeira (Depositária das Obras de Amadeu de Suosa Cardoso)*, Memoria Descrittiva, …cit, p.6

60 A. Esposito, "Alcino Soutinho. Architettura, identità e sapere collettivo", in G. Mainini, *Alcino Soutinho. Progetti recenti 1995-2004,...cit*, p. 16.



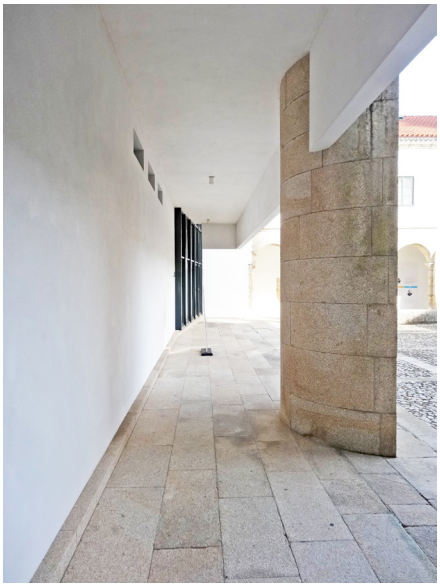


Fig. 38. A sinistra. Sala espositiva dedicata alla collezione Souza-Cardoso posta al piano primo del nuovo corpo.

Fig. 39. A destra. Nuovo corpo. Semicolonna e porticato in continuità con l'antico.
Foto di Eleonora Fantini.

tanto discussa condizione di continuità con l'esistente e con il luogo sul quale si è chiamati ad intervenire. "L'architettura di Soutinho nasce dalle questioni reali, l'inquietudine che ne fonda la poetica si genera nel tentativo di dare risposte concrete alle domande concrete del progetto"[61]. L'opera in questione agisce proprio in tale direzione. Si rapporta con il luogo fisico, con i materiali e le tecniche costruttive locali, con la preesistenza sulla quale si inserisce, assumendone la storia come vero e proprio materiale di progetto. Il nuovo instaura così un solido equilibrio con l'antico, dal quale trae i principi ordinatori della composizione, affermando tuttavia la propria contemporaneità senza eccessi formali o ideologici. "Lasciare un segno attuale, in modo che divenga parte integrante di una realtà storica rispettabile è, per me, una delle sfide più eccitanti poste a un architetto"[62], affermò Soutinho in una recente intervista. Nuovo e antico non appaiono dunque come due entità nettamente separate, in deliberato contrasto tra loro, ma come due momenti costruttivi differenti, tra loro dialoganti, che concorrono alla definizione dell'unità potenziale dell'architettura. Una postura culturale di elevata sensibilità e modernità per l'epoca[63], quando fino a pochi anni prima, in Portogallo, si era soliti attuare sul patrimonio dei veri e propri interventi di ricostruzione stilistica. Soutinho optò invece per la costruzione di un nuovo volume dai tratti moderni, integrato armoniosamente nell'insieme, ben distinguibile dalle parti originali così da evitare la quella che si potrebbe definire 'falsificazione'

61 A. Esposito, "Alcino Soutinho. Architettura, identità e sapere collettivo", in G. Mainini, *Alcino Soutinho. Progetti recenti 1995-2004*,...*cit*, p. 14.

62 A. Soutinho, in un'intervista condotta da C. S. Morgado, I. Santos, R. Barreiros Duarte, " A ideia como fio condutor", *Arquitectura e Vida*, Marzo 2001, p. 32.

63 L'intervento eseguito sul Museo Amadeo de Souza Cardoso fu tra i primi in Portogallo - unitamente alla Pousada da Costa di Távora - ad affrontare il tema del rapporto antico-nuovo nelle modalità qui analizzate. Lo stesso Edouardo Souto de Moura ha affermato in una recente intervista che il progetto di Soutinho per il Museo di Amarante fu per lui un'importante riferimento per uno dei suoi primi interventi sul patrimonio: il Mercato di Carandá a Braga. Vedi: S. C. Andrade, C. Lima Carvalho "Reacções à morte de Alcino Soutinho", in *Ipsilon*, 25 Novembre 2013 [https://www.publico.pt/2013/11/25/culturaipsilon/noticia/depoimentos-1613915; consultato il 30/05/2020]



Fig. 40. Portico al piano primo di ingresso allo spazio espositivo. Foto di Eleonora Fantini.

del monumento, rispettando allo stesso tempo l'istanza estetica e quella storica. Allo stesso modo i nuovi elementi realizzati all'interno dell'antica fabbrica, siano questi infissi o partizioni interne opache o vetrate, denunciano discretamente la propria appartenenza alla contemporaneità. Tuttavia le elevate demolizioni, eseguite principalmente al piano primo della Biblioteca-Museo, trasfiguranti la spazialità originaria dei dormitori conventuali, contrastano con i principi di conservazione dell'autenticità materiale e di salvaguardia del patrimonio. Sebbene l'aspetto esterno dell'edificio rimase inalterato in ogni sua parte, la distribuzione interna fu ampiamente modificata per adempiere alla nuova destinazione d'uso assegnata, solo apparentemente compatibile con la preesistenza. "Si trattò di una riorganizzazione dello spazio conventuale […] per meglio inserirvi l'esposizione del museo"[64] confermò Soutinho.

Un processo progettuale che rifiuta quindi la mera conservazione dell'esistente, promuovendone al contrario l'aggiornamento e il rinnovo dei valori culturali che gli sono attribuiti, affinché possa ospitare nuovi usi utili alla società. Dopotutto da sempre il patrimonio è soggetto alla trasformazione, ad un ricorrente rinnovo degli usi, a un atto progettuale di continua innovazione. La stessa linea di principio fu adottata da Soutinho. Continuare ad innovare, così come professava Távora, suo grande maestro, rappresentò difatti uno dei principali obiettivi di progetto. Un'innovazione tuttavia priva di leggi universali a cui attenersi. Ogni progetto possiede la propria specificità dettata dalla preesistenza e dalla realtà in cui si inserisce. Per Soutinho l'architettura è da intendersi come "processo globale riferito alla realtà da studiare e trasformare, [come] processo dialettico tra l'idea, di cui valutarne continuamente le potenzialità, e la sua materializzazione fondata su una rigorosa conoscenza tecnica in quanto lo sviluppo di un'ipotesi di forma è parte integrante di questo processo che progressivamente ingloba la realtà stessa"[65]. La sua appare quindi un'architettura che nasce da condizioni sempre differenti. Afferma che per ciascun problema vi è una specifica soluzione, rifiutando dogmi o idee preconcette circa il tema dell'intervento sul patrimonio[66].

La sua poetica, definita *dell'operare* [67], "indifferente alla precarietà dello stile, si apre, di opera in opera, a nuove scale, nuovi linguaggi, nuovi contenuti ", coglie i diversi aspetti della realtà e li utilizza come strumenti, come regole valide alla definizione del progetto cosicché possa apparire quanto meglio integrato con il contesto con il quale è chiamato a relazionarsi.

Influenza italiana.

Nel progetto eseguito per la Biblioteca Museo di Amarante Soutinho articola sapientemente conoscenze trasversali nel campo dell'architettura, dall'ascolto dei luoghi e dei modi della tradizione, alla pratica contemporanea, moderna, alle esperienze architettoniche-museografiche

64 P. Vieira, J. N. Martins, A. Fernandes, "Intervista ad Alcino Soutinho", in *Museo Amadeo Souza-Cardoso,*…cit.
65 A. Soutinho, *Dossier*, FAUP, Porto, 1994.
66 C. N. Lacerda Lopes, *04 Arquitectura e modos de habitar. Conversas com arquitectos. Alcino Soutinho*, Edições CIAMH, Porto, 2012, p. 13.
67 Poiché non indifferente ai vincoli "del modo di operare: il gesto pittorico, scultoreo nella costruzione volumetrica, nel profilo degli edificati, nella plasticità degli spazi, nella modellazione delle superfici, delle aperture, della luce e nel colore". Vedi: N. Portas, M. Mendes (a cura di), *Portogallo. Architettura, gli ultimi vent'anni*, Electa, Milano 1991, pp. 137-138.

che ebbe occasione di analizzare durante il viaggio studio svolto in Italia nel 1961[68]. L'architettura italiana rappresentò un'importante vena nella sua formazione professionale. "Ammetto […] che con il viaggio in Italia si aprì una porta che ha prodotto conseguenze, nel corso degli anni successivi, nella mia attività, non solo grazie alle attenzioni rivolte alla produzione architettonica contemporanea, ma anche per lo studio e la frequentazione delle architetture e delle città storiche"[69] affermò Soutinho alla fine della propria carriera. Ammirava il lavoro di Gardella, di Albini, di Scarpa, di Rogers, di Quaroni, dei BBPR - tra gli altri - che in quegli anni divennero promotori di "una nuova cultura architettonica che tanto fu influente in Portogallo"[70]. La lezione di matrice italiana della museografia per l'architettura - ambito della propria ricerca - non fu tuttavia la sola che Soutinho apprese durante il suo soggiorno nel Bel Paese. Gli interventi museografici che ebbe occasione di visitare[71] introdussero nuovi criteri nell'ambito della riqualificazione del patrimonio, anticipando alcuni dei principi enunciati dalla Carta di Venezia, redatta pochi anni più tardi, nel 1964. Per la prima volta ebbe occasione di assistere al dialogo tra l'antico e il nuovo, tre le tracce della storia e l'architettura contemporanea[72]. Ammirava quelle opere capaci di fondere tradizione e innovazione, di cogliere dal contesto quelle che sarebbero poi divenute delle vere e proprie regole progettuali. Diviene quindi lecito pensare ad un'influenza della pratica architettonica italiana nel progetto d'architettura di Soutinho. Un'influenza che potrebbe aver riguardato molti dei suoi progetti, siano questi realizzati *ex-novo* o eseguiti sul patrimonio, siano architetture pubbliche, private, residenziali, piuttosto che musei. Ad Amarante la lezione italiana si legge non solo nell'allestimento degli spazi espositivi, ma anche in termini di inserimento di un corpo nuovo su una struttura architettonica esistente[73]. Lo stesso Soutinho lo conferma: "È un intervento molto influenzato dalla mia esperienza in Italia, principalmente, dall'opera di Gardella e Albini in edifici preesistenti dove si denota un modernismo moderato che si adatta all'antico"[74]. Si ricorda in particolare la Casa alle Zattere di Venezia ad opera di Gardella, dove la storia diviene un vero e proprio strumento progettuale rielaborato in chiave contemporanea. L'esistente in questo caso, così come nella Biblioteca Museo amarantina, dettò le regole della composizione del nuovo, ne stabilì le dimensioni e le proporzioni affinché potesse inserirsi

68 Viaggio Studio svolto in Italia nel 1961 per indagare sulla pratica museografica italiana. Borsa di studio finanziata dalla Fundação Calouste Gulbenkian. Per approfondimenti vedi: Capitolo 2 della presente tesi, sotto-capitolo *2.2.2. Alcino Soutinho.1961. Sulla museografia per l'architettura. Il viaggio in Italia come occasione di scoperta e conquista,* pp.74-93.

69 A. Soutinho, "Alla ricerca di genealogie", testo tratto da un'intervista raccolta da Paulo Silvestre, in G. Mainini, *Alcino Soutinho*, Officina edizioni, Roma, 2004, p.30.

70 A. Alves Costa, *Centralidade do Real. onze arquitectos, onze textos, onze projectos improváveis*,... *cit*., p.39.

71 Galleria di Palazzo Bianco, Genova (Albini, 1949-1951), Gipsoteca Canoviana, Possagno (Scarpa, 1955-1957), Museo di Castelvecchio, Verona (Scarpa, 1956-1973), Museo del Castello Sforzesco, Milano (BBPR, 1956-1963), Padiglione di Arte Contemporanea, Milano (Gardella, 1947-1954), Palazzo Abatellis, Palermo (Scarpa, 1953-1954), Museo del Tesoro di San Lorenzo, Genova (Albini, 1952-1956).

72 A. Soutinho, "Alla ricerca di genealogie",…*cit*., p. 29.

73 A. Soutinho, "Intervista a cura di Helena Barroco", in H. B. Barroco, *Os museus desenhados por Alcino Soutinho: pensamento, obra e evolução*, Tesi di Laurea in Architettura, Lisbona, 2010, p.179.

74 Ibidem.



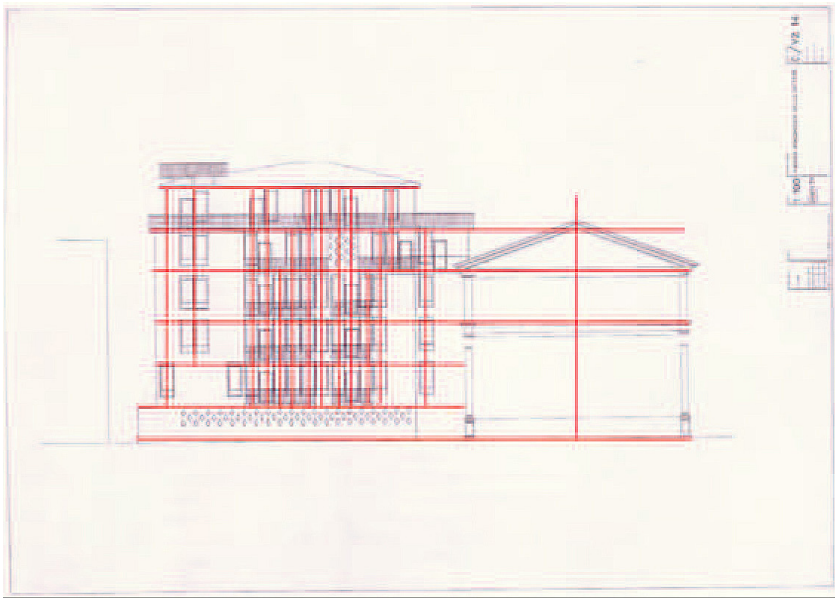


Fig. 41. A sinistra. Casa alle Zattere, I. Gardella.

Fig. 42. A destra. Casa alle Zattera, I. Gardella. Schema compositivo. Archivio CSAC Parma, B031306S.

armoniosamente nel contesto. Soutinho, a differenza di Gardella, evitò di sfiorare quello che lui stesso definì "un certo mimetismo"[75], proponendo un progetto dalle forme e dai caratteri esplicitamente contemporanei. Tuttavia "l'Italia" era per Soutinho "un riferimento importante non solo per la sua produzione architettonica contemporanea ma anche per la sua storia. Il registro storico e la composizione architettonica furono cose che osservai […] Vi erano regole tanto solide quanto chiare nella geometria di questi edifici che oggi quando compongo una determinata facciata ricorro a questi registri"[76]. Registri da ricercare nell'antico al quale si è chiamati a relazionarsi, senza ripeterne la grammatica, assumendoli piuttosto come concetti e geometrie[77]. Ulteriori richiami all'architettura italiana dell'intervento sul patrimonio o della museografia si possono riscontrare rispettivamente nella soluzione adottata per il punto di contatto a Est tra il nuovo corpo e l'antica fabbrica e nel disegno dei pannelli dell'allestimento. Se da un lato Soutinho sembra infatti alludere all'opera di Carlo Scarpa a Castelvecchio, in particolare al trattamento della campata demolita, non completamente ricostruita, ma consolidata e integrata con innovativi espedienti progettuali, rievocando la memoria storica degli avvenimenti passati, dall'altro i sistemi espositivi verticali e i corpi illuminanti a soffitto, da lui stesso progettati, sembrano trarre ispirazione dai pannelli mobili e dal sistema di illuminazione realizzati dai BBPR per la Sala 31 del Museo del Castello Sforzesco di Milano che Soutinho ebbe occasione di visitare nel viaggio del 1961[78].

A distanza di pochi anni dalla conclusione dei lavori sopraggiunse la necessità di suddividere la Biblioteca-Museo in due poli culturali distinti

75 Soutinho riteneva il progetto di Gardella per la Casa alle Zattere intriso di un certo mimetismo. Vedi: A. Soutinho, "Alla ricerca di genealogie", …*cit*, p.29.
76 A. Soutinho, *A procura de genealogias, a partir de uma série de entrevistas de Paulo Silvestre a Alcino Soutinho*, Matosinhos, 7 Aprile 2003.
77 Ibidem.
78 A. Soutinho, *1° Relatório*, Fundação Calouste Gulbenkian, Bolsa de Estudo de Museologia, Firenze, 2 Aprile 1961.



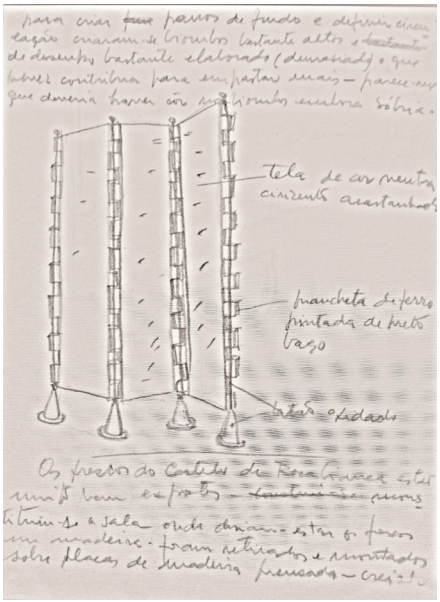


Fig. 43. A sinistra. Sala 31, Museo del Castello Sforzesco di Milano.

Fig. 44. A destra. Disegno di studio di Soutinho. Sala 31, Museo del Castello Sforzesco di Milano.

dotandoli ognuno di una propria autonomia: il *Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso* e la *Biblioteca Municipal Albano Sardoeira*. La Camera Municipale decise quindi di lasciare inalterati gli spazi dedicati al Museo e di dislocare la Biblioteca nell'antica *Casa da Cerca* o Convento di Santa Chiara, promuovendone il recupero e l'adattamento alla nuova destinazione d'uso[79]. Gli ambienti un tempo destinati alla collocazione dei volumi e alla sala lettura furono in questa occasione addizionati agli spazi espositivi in vista di un possibile ampliamento del complesso museale. Tuttavia, ad oggi, tali ambienti risultano non accessibili al pubblico, probabilmente inutilizzati o destinati a ripostiglio o deposito.

La situazione attuale.

Interventi di conservazione delle superfici furono eseguiti nel 1997, trattandosi in particolare di opere di pulitura e conservazione degli elementi esterni in pietra e di ritinteggiatura delle facciate[80]. Tra il 2004 e il 2006 fu invece attuato un intervento di valorizzazione dell'esposizione permanente che, oltre a prevedere l'inserimento di nuovi totem e targhe segnaletiche, determinò il miglioramento delle condizioni di sicurezza, di controllo dell'illuminazione, della temperatura e dell'umidità relativa. L'anno seguente, nel 2007, fu sviluppato, sempre da Soutinho, un ulteriore progetto[81] per restituire un nuovo uso agli spazi inutilizzati del corpo Ovest e per installare nel complesso un ascensore che potesse garantire il superamento della barriere architettoniche, consentendo pertanto ai disabili di visitare l'esposizione posta al piano primo. La soluzione proposta si limitò "al restauro [del manufatto] e alla revisione del sistema di illuminazione senza alterare la configurazione della preesistenza"[82], salvo

79 Il progetto di recupero e adattamento a biblioteca dell'antico Convento di Santa Chiara fu realizzato dagli architetti António Portugal e Manuel Maria Reis tra il 1994 e il 2002.

80 Lettera inviata dal Comune ad Soutinho per informarlo sulle opere di conservazione previste per il Museo Municipale, datata 1997, conservata presso l'archivio privato di Alcino Soutinho, Fundação Marques da Silva, Porto.

81 A. Soutinho, *Adaptação a sala de exposições de ceramic da ala Norte do Claustro e Introdução do ascensor*. Consultazione delle tavole di progetto, processo n. DRP-DS/2007/13-01/15248/POP/22574, DRCN, Porto.

82 A. Soutinho, *Adaptação a sala de exposições de ceramic da ala Norte do Claustro e Introdução do*

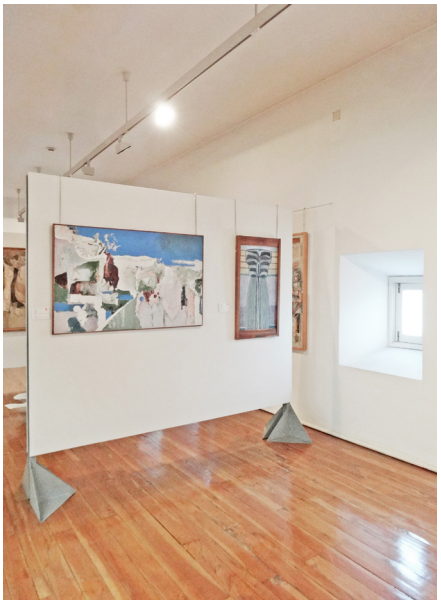


Fig. 45. Pannelli espositivi progettati da Soutinho per il Museo Amadeo de Souza-Cardoso di Amarante. Foto di Eleonora Fantini.

la sostituzione gli infissi in legno al piano terra a causa del pessimo stato di conservazione in cui giacevano. Altrettanta cura fu riposta nell'inserimento del vano ascensore, collocato in un punto strategico del chiostro così da limitare l'impatto sulla fabbrica esistente[83]. Opere di parziale demolizione di pavimentazione, solaio e copertura, nonché nuova costruzione di partizioni verticali al piano primo, furono tuttavia necessarie per la sua corretta installazione.

Attualmente l'intero complesso dell'antico Convento di São Gonçalo si mostra agli occhi di un visitatore ben integrato all'interno del contesto culturale in cui sorge, sebbene non richiami un pubblico di livello nazionale o internazionale, limitandosi all'ambito regionale. Le sue buone condizioni conservative dimostrano l'esecuzione di costanti opere di cura o meglio di manutenzione della totalità della fabbrica. Opere non sempre in accordo con il principio di salvaguardia dell'autenticità materiale poiché spesso coincidenti con interventi di sostituzione piuttosto che di conservazione dei segni del tempo. Un'attenzione riservata soltanto ad alcuni elementi considerati di maggior valore storico artistico, rinnegati ad altri, come ad esempio gli intonaci, gli infissi, le pavimentazioni, il manto di copertura, probabilmente ritenute delle 'superfici di sacrificio' che a cadenza regolare necessitano di essere rinnovate.

ascensor, Memória descrittiva, Settembre 2007, processo n. DRP-DS/2007/13-01/15248/POP/22574, DRCN, Porto.

83 Ibidem.













Nella pagina a fianco.

Fig. 46. In alto a sinistra. Chiostro del complesso conventuale prima dell'intervento. Img. [Libro Amarante passato e presente].

Fig. 47. In alto a destra. Chiostro del complesso conventuale dopo l'intervento.
Foto di Eleonora Fantini.

Fig. 48. Al centro a sinistra. Particolare del colonnato della facciata Est del secondo chiostro prima dell'intervento. SIPA foto 00048098.

Fig. 49. Al centro a destra. Particolare del colonnato della facciata Est del secondo chiostro dopo l'intervento. Foto di Eleonora Fantini.

Fig. 50. In basso a sinistra. Facciata Est del secondo chiostro prima dell'intervento. SIPA foto 00048132.

Fig. 51. In basso a destra. Facciata Est del secondo chiostro dopo l'intervento. Foto di Eleonora Fantini.

Casa del Dr. Domingo Barbosa.
Recupero della Casa Museu Guerra Junqueiro.



Fig. 1. Casa Museo Guerra Junqueiro.
Foto di Eleonora Fantini.

Intervento | 1990-1998
Data costruzione | XVIII sec.
Localizzazione | Porto, Portogallo.
Incarico | 1989.
Programma Base | 1990.
Studio previo | 1991.
Progetto definitivo | 1991.
Progetto esecutivo | 1993.
Indagini archeologiche | 1994.
Revisione progetto definitivo | 1997.
Inizio-fine lavori | 1995-1998.
Progettista | Arch. Alcino Soutinho.
Ingegneri | ENAL. Projectos e Estudos de Engenharia Civil LDA.
Committente | Comune di Porto.
Funzione originaria | Casa privata
Funzione precedente l'intervento | Casa Museo
Funzione di progetto | Casa Museo
Tutela | Immobile di Interesse Pubblico. Decreto n.129/77; Area di protezione della Cattedrale di Porto e del Palazzo Episcopale, Decreto del 1910.

"Sotto il punto di vista architettonico, la soluzione presentata per la Casa Museo consacra dialetticamente due principi fondamentali che, inevitabilmente, sono presi in considerazione nelle operazioni di recupero di edifici di interesse storico significativo: l'addizione più o meno dialogante con il contesto fisico della preesistenza e il progetto diffuso, inteso come ricomposizione dell'ambiente ugualmente preesistente"[1].

Alcino Soutinho

Nota storica.

A pochi metri di distanza dalla Cattedrale di Porto, in adiacenza al muro di cinta di un antico chiostro facente parte del *Conjunto da Sé* [2], oggi patrimonio dell'UNESCO, si trova la Casa Museo Guerra Junqueiro, un tempo conosciuta come Casa do Dr. Domingo Barbosa, dal nome del suo originario proprietario, un autorevole canonico, responsabile delle opere architettoniche relative al complesso della Cattedrale. La sua edificazione, risalente alla prima metà del XVIII secolo ed eseguita per volere del Dr. Barbosa in un terreno risultante dalla demolizione di tre case medievali di sua proprietà, la si potrebbe – secondo alcuni[3] – attribuire a una delle più influenti figure dell'architettura barocca portoghese, Niccolò Nasoni, che proprio in quegli anni collaborò al rinnovamento della Cattedrale[4]. Tuttavia non vi sono elaborati grafici o documenti certi che attestino la paternità del progetto; i soli rapporti di lavoro con il religioso alimentarono tale supposizione. La prima testimonianza scritta inerente il fabbricato in questione consiste infatti nel testamento del Dr. Barbosa, datato al 29 Agosto 1746, in cui lo stesso canonico dichiara di possedere "una nobile casa con balconi, patio e giardino" situata in *Rua dos Cónesgos* (attuale *Rua de D. Hugo*) e "realizzata *ex-novo"* a sue spese[5]. Dopo la sua morte l'abitazione passò di mano in mano ai propri eredi rimanendo di proprietà dei Barbosa fino al 1934, anno in cui fu venduta a D. Maria Isabel Guerra Junqueiro de Mesquita Carvalho la quale era intenzionata a collocarvi le

Fig. 2. Casa del Dr. Barbosa, Disegno a china, Casa do Infante, D-CMP/25 (55), foglio n.76.



1 A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Programma Base, Memoria descrittiva, consultato presso l'archivio privati di Alcino Soutinho, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto.

2 Il Conjunto da Sé o complesso della cattedrale è costituito da tutti quegli elementi architettonici che concorrono alla definizione del complesso: chiesa, chiostro principale, chiostro secondario (oggi non accessibile, adiacente alla Casa Museo), Loggia del Nasoni e il Museo del Tesoro di Porto. Per approfondimenti vedi: *Catedral do Porto / Sé do Porto / Igreja Paroquial da Sé / Igreja de Nossa Senhora da Assunção*. Scheda dettagliata dell'opera disponibile al sito:
http://www.monumentos.gov.pt/site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1086

3 I. Sereno, *Estudo prévio de Remodelação da Casa-Museu Guerra Junqueiro. Rua de D. Hugo, n.30 e 32, Porto*, Informação 151/92/IPPC-N, 4 Marzo 1992, Direção Regional de Cultura do Norte, Casa da Ramalde, Porto, pratica n. DRP_5120.

4 Tra il 1717 e il 1741 il complesso della cattedrale fu sottoposto a ingenti opere di trasformazione che determinarono la variazione del linguaggio architettonico della fabbrica, passando da romanico a barocco. Niccolò Nasoni, architetto e pittore fiorentino, realizzò, nel 1936, la scala barocca di ingresso alla Chiesa e della Loggia adiacente il suo lato Est, mentre tra il 1934 e il 1941, si occupò della progettazione e della successiva costruzione del Palazzo Episcopale. Per approfondimenti vedi: A. de Magalhães Basto, *A Sé do Porto. Documentos Inéditos à sua Igreja*, Edições Marânus, Porto, 1940; A. Melo, "Sé do Porto. Intervenções", in *Património estudos*, n. 8, 2005, pp. 5-11; M. L. Botelho, "Do restauro à conservação. A intervenção da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais na Sé do Porto (1929-1982)", in *Património estudos*, n. 8, 2005, pp. 12-20.

5 Testamento del Dr. Domingos Barbosa. Testo in parte pubblicato in: M. J. Vasconcelos (a cura di), *Casa Museu Guerra Junqueiro*, Casa Museu Guerra Junqueiro editore, Porto, 1997, p. 10.

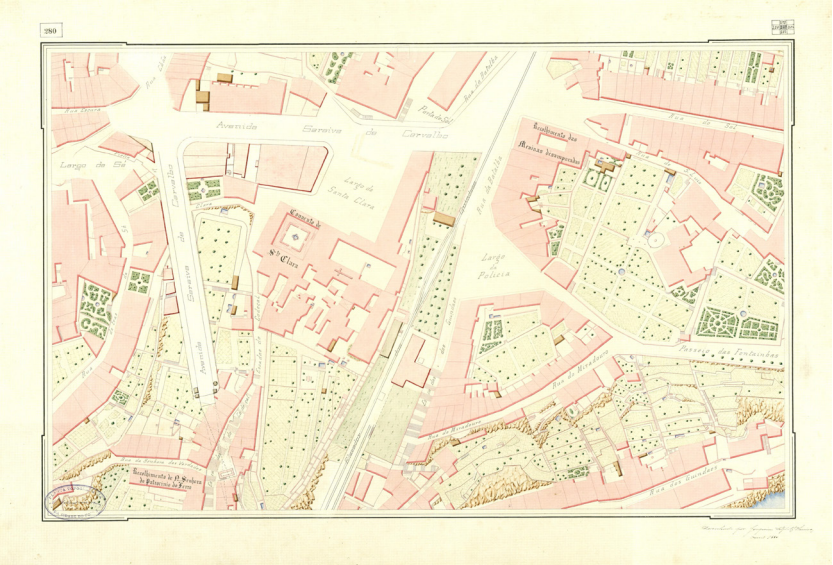


Fig. 3. Carta topografica della città di Porto. Foglio 280, 1892. In alto a sinistra è riquadrata la Casa del Dr. Barbosa.

collezioni d'arte del padre[6], il poeta Abílio Manuel Guerra Junqueiro[7], dando quindi luogo ad una vera e propria Casa-Museo. Un progetto, la cui esecuzione fu tuttavia avviata qualche anno più tardi, a partire dal 25 marzo 1940, in seguito alla donazione condizionata dell'immobile e delle collezioni del poeta all'amministrazione comunale[8]. Fino ad allora l'edificio continuò ad essere utilizzato come scuola primaria e residenza privata della famiglia del direttore[9]; una destinazione d'uso li istallata a partire dal 1911. Le uniche alterazioni spaziali che l'uso scolastico apportò alla proprietà furono riscontrate esternamente, consistendo nell'aggiunta di un nuovo volume affiancato al fronte principale, ospitante i servizi igienici per gli alunni, e nella costruzione di un camminamento in quota con copertura[10] - ancorato al muro del chiostro - di collegamento tra il piano superiore della casa e un piccolo giardino adiacente i Palazzo episcopale[11]. Elementi successivamente demoliti durante i lavori di adattamento dell'immobile a Casa-Museo, come stabilito dal "Progetto di restauro dell'edificio"[12], sottoscritto dall'ing. Correia de Araújo. Oltre alle opere di 'pulizia' esterna di quelle che furono considerate delle

La Casa-Museo Guerra Junqueiro

6 C. Moura Fonseca, *Casa-Museu Guerra Junqueiro entre as dez melhores da Europa*, in O tripeiro, 7° serie, 2004, pp. 38.

7 Abílio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923), prevalentemente conosciuto come poeta, fu anche giornalista, filosofo, contadino e politico influente. Trascorse la sua vita viaggiando e collezionando arte di vario tipo, come è possibile ammirare dall'esposizione tutt'oggi presente nella Casa-Museo. Per approfondimenti sulla sua biografia vedi: C. Moura Fonseca, *Casa-Museu Guerra Junqueiro …cit.*, pp. 38; *Casa Museo Guerra Junqueiro*, Câmara Municipal do Porto, Porto, 2006.

8 Nel presente atto furono inserite dalle proprietarie varie clausole tra cui il diritto di abitare in alcuni ambienti nell'edificio non destinati all'esposizione. Vedi: M. J. Vasconcelos (a cura di), *Casa Museu …cit.*, p. 21.

9 Dal 1911 l'edificio ospitava la scuola primaria maschile n.63 di Porto. In particolare furono occupate cinque stanze per le aule, un ambiente per la biblioteca, una sala per la mensa e una stanza per l'ufficio del direttore. Nel piano intermedio fu invece collocata la residenza del direttore. Per approfondimenti vedi: M. J. Vasconcelos (a cura di), *Casa Museu …cit.*, p. 12.

10 La copertura a falda unica con manto in tegole era sorretta da pilastri puntuali poggiati sul camminamento. Vedi Fig. 4.

11 M. J. Vasconcelos (a cura di), *Casa Museu …cit.*, p. 12.

12 C. de Arraújo, *Projecto de restauro do edifício onde vai ser instalada a Casa de Guerra Junqueiro*, Intenzioni progettuali, 1 Novembre 1941, Documento scritto conservato presso l'Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/25 (55), n.36-38.





Fig. 4. A sinistra. Casa del Dr. Barbosa. Destinazione d'uso: scuola primaria, 1934. Da notarsi il camminamento in quota sulla cinta muraria di collegamento con il livello superiore della casa. SIPA foto 000672610.

Fig. 5. A destra. Casa del Dr. Barbosa. Destinazione d'uso: scuola primaria, 1934. SIPA foto 00051532.

superfetazioni senza alcun valore storico documentale - presenti sia nel patio principale sia in quello retrostante la fabbrica - il progetto comporto la demolizione e ricostruzione delle coperture, giacenti in "deplorevole stato di conservazione"[13], la sostituzione di tutte le porte e finestre interne ed esterne, la realizzazione dell'impianto idraulico ed elettrico, nonché la ritinteggiatura dell'intero complesso[14]. Furono inoltre realizzati due bagni, fino ad allora non presenti, e una cucina[15] a servizio del museo e delle proprietarie donatrici, residenti nei piani superiori dell'edificio, come stabilito durante la stipula dell'atto di donazione[16]. Negli anni successivi all'inaugurazione, avvenuta il 19 giugno 1942, la Casa-Museo fu sottoposta a varie operazioni di completamento e miglioramento degli spazi interni ed esterni. Tra le altre si ricordano i progetti eseguiti sui patii esterni tra il 1942 e il 1949, consistenti rispettivamente nella demolizione dei fabbricati retrostanti l'edificio con conseguente sistemazione dell'area a giardino[17]e realizzazione di una nuova recinzione, e nell'ampliamento del cortile antistante mediante la progettazione di nuove aiuole, l'inserimento di fontane, sedute e decorazioni di *azulejos*[18]. Opere di manutenzione e revisione dello spazio interno furono invece eseguite tra il 1955 e il 1980,

13 C. de Arraújo, *Projecto de restauro do edifício ...cit.*, p.1
14 Ivi.
15 Vedi piante di progetto stato comparato: C. de Arraújo, *Projecto de restauro do edifício onde vai ser instalada a Casa de Guerra Junqueiro*, Plantas, 17 Maggio 1940, Documento grafico conservato presso l'Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CDT-ROL-A1-44 (1-4).
16 Testo sulla Casa Museo Guerra Junqueiro, documento senza titolo, data e firma, Archivio privato di Alcino Soutinho, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto, Documenti cartacei.
17 *Projecto de construção de um pateo anexo a Casa-Museu Guerra Junqueiro*, 28 Giungo 1942, Elaborato grafico, Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/25 (54), n. 74; Comunicazione al Direttore dei Servizi Centrali e Culturali, 11 Settembre 1946, Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/25 (54), n. 68.
18 *Ampliação de jardim da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Planimetria, Elaborato grafico, Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/25 (55), n.95; D-CDT-ROL/A2-35(F); Prospettive di progetto, 1949, Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/25 (57), n. 123-126.

consistenti nella conversione di due sale a studio privato del poeta[19] e nell'aggiornamento nonché miglioramento dell'allestimento museale[20]. Nonostante le azioni manutentive, nel 1988 l'intero complesso dovette chiudere le proprie porte al pubblico a causa di un'aggressiva infestazione di formiche bianche che in larga parte compromisero gli elementi e le strutture in legno soprattutto a livello della copertura[21].

L'affidamento dell'incarico.

Classificata come Immobile di Interesse Pubblico nel 1977[22], la Casa-Museo non rimase abbandonata per molto tempo. A pochi mesi di distanza dalla chiusura, l'amministrazione comunale bandì un concorso per la redazione di un progetto di restauro che avrebbe dovuto restituire all'edificio e all'esposizione il proprio debito splendore. Proclamato vincitore nel 1989, Alcino Soutinho fu incaricato dal Direttore delle opere pubbliche del comune di Porto di elaborare un progetto di "Ristrutturazione della Casa Museo Guerra Junqueiro"[23] che, oltre a prevedere opere di restauro del manufatto architettonico preesistente, avrebbe dovuto risolvere l'inadeguatezza degli spazi destinati ai servizi nonché il carattere incompleto della facciata sul retro[24].

Sullo stato di conservazione.

Al momento dell'affidamento dell'incarico, l'intera proprietà versava in discrete condizioni conservative, tuttavia non consone per garantirne l'utilizzo. Oltre al naturale deterioramento materiale, causato dallo scorrere del tempo e dalla sopracitata infestazione di formiche bianche, fu constatata la mancanza di adeguati servizi igienico-sanitari, di idonei impianti elettrici ed idraulici e di un sistema di allarme antintrusione e di protezione dei pezzi della collezione. Per quanto riguarda le finiture, i serramenti interni ed esterni sopraggiunsero alquanto integri, seppur in parte deteriorati, così come i pavimenti e i soffitti, interessati alcuni segni di alterazione. Immutati rispetto al progetto originario del 1949, risultarono le corti esterne e i giardini nonostante l'eccessiva crescita della vegetazione.

Dal 'programa base' al progetto definitivo.

Di fronte a tali condizioni, Soutinho elaborò, nel 1990, una prima proposta progettuale, definita *programa base*, nel rispetto delle sovrapposizioni storiche del manufatto, operando al contempo quelle "rimozioni necessarie" ad una buona riuscita dell'intervento, "esaltando selettivamente percorsi, spazi o elementi architettonici più significativi ed introducendo parallelamente

19 C. Saores, *Arranjo para a "Sala de recordações do Poeta Guerra Junqueiro"*, 22 Agosto 1953, Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/25 (59), n. 3-6.

20 In particolare nel 1963 furono redatti dall'arch. Bernardino Fabião dei disegni di alcuni dettagli che avrebbero arricchito lo studio privato del Poeta, mentre nel 1966 venne redatto dallo stesso architetto un progetto per la sistemazione della sala denominata delle 'visite' e della sala degli antenati, entrambe situate nella parte di edificio abitato dalle donatrici. Tra il 1975 e il 1988 l'edificio venne chiuso al pubblico così da poter riorganizzare in parte l'esposizione e intervenire, ove necessario, per risanare le parti ammalorate. Per approfondimenti vedi: M. Engrácia Autunes, "Uma história: A Casa-Museu Guerra Junqueiro", in M. J. Vasconcelos (a cura di), *Casa Museu Guerra Junqueiro*, Casa Museu Guerra Junqueiro editore, Porto, 1997, p. 29.

21 M. Engrácia Autunes, "Uma história: …*cit*, p. 30.

22 Decreto n.129/77 del 29 Settembre 1977.

23 Lettera inviata dal Director dos Serviços de Obras, Rui Paixão, a Alcino Soutinho per comunicargli la vincita del concorso e incaricarlo della redazione del progetto, documento conservato presso l'archivio privato di Alcino Soutinho, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto, Documenti cartacei.

24 Testo sulla Casa Museo Guerra Junqueiro, documento senza titolo, data e firma, … *cit*, p.1







Dall'alto:

Fig. 6. Casa-Museo Guerra Junqueiro. Ingresso al giardino e prospetto principale. Stato di conservazione precedente i lavori, Casa do Infante, F-NP-CMP-07-01840.

Fig. 7. Casa-Museo Guerra Junqueiro. Fronte principale. Stato di conservazione precedente i lavori.

Fig. 8. Casa-Museo Guerra Junqueiro. Recinzione patio sul retro. Stato di conservazione precedente i lavori. SIPA foto 00008235.

nuove strutture capaci di rispondere alle nuove necessità funzionali"[25]. Necessità in tal caso legate al solo aggiornamento della destinazione d'uso che già da tempo occupava gli spazi dell'edificio, ossia la Casa-Museo. Il progetto di Soutinho non contemplò difatti l'inserimento nel complesso di una nuova funzione, occupandosi al contrario della revisione del programma d'uso esistente, apportandovi, quando necessario, modifiche e integrazioni per una più agevole e confortevole fruizione degli spazi. Un proposta progettuale il cui obiettivo mirava al restauro dell'antica fabbrica - conservando, quanto possibile, l'immagine dell'edificio e la sua spazialità interna - e al suo ampliamento mediante nuovi volumi ad essa connessi. In particolare furono proposti due annessi distinti di cui uno localizzato a Nord, adiacente alla preesistenza, l'altro a Sud, di impianto autonomo, integrato con il progetto del giardino. Nel primo caso il nuovo corpo, ospitante spazi per mostre temporanee, uffici e depositi, oltre ai servizi igienici, ai sistemi di risalita e a un ascensore per il superamento delle barriere architettoniche, intendeva "stabilire la conclusione del lato nord del museo, risolvendo l'indefinizione della rispettiva facciata"[26]. Come lui stesso sostenne è possibile denotare un'estrema cura nella redazione di tale proposta[27]; una ricerca di un linguaggio formale che potesse essere allo stesso tempo discreto e contrastante, in continuità con l'antico senza che ciò comportasse un lavoro di integrazione stilistica. Seguendo circa gli stessi presupposti fu elaborato il progetto per il corpo a Sud, inizialmente destinato al settore delle attività educative. L'adesione alle contemporaneità, declinata in relazione al contesto nel quale l'oggetto si inserisce, è percepibile anche in tal caso, dovendosi l'edificio relazionare, oltre che con la Casa Museo, con un sistema alquanto complesso di muri di cinta di elevata valenza storica[28].

In linea generale le soluzioni presentate da Soutinho ricevettero un parere piuttosto positivo dalla municipalità e dalla Divisione dei Musei e del Patrimonio storico artistico; le sole osservazioni apportate consistettero nella revisione dello schema funzionale[29], successivamente modificato nello *Estudio Prévio*[30], presentato il 29 Aprile 1991[31]. Una revisione progettuale che nonostante le modifiche richieste conservò "le suggestioni contenute nella versione provvisoria del programma preliminare, così come tutte

25 A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Programa Base, Memória Descritiva, Archivio privato di Alcino Soutinho, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto, Documenti cartacei. Non è presente una data sul documento. Si presume possa essere stato redatto nei primi mesi del 1990.

26 A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Programa Base, Memória Descritiva,...*cit*.

27 Ivi, p.2.

28 Si tratta nello specifico dei muri di recinzione del complesso della Cattedrale di Porto.

29 A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Lettera inviata da Soutinho al Direttore dei Servizi delle Opere Pubbliche, 29 Aprile 1991, archivio privato di Alcino Soutinho, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto. In particolare si trattò di invertire, al piano terra, la caffetteria con la reception e il guardaroba con i servizi igienici – questi ultimi due situati nell'annesso - , mentre al piano primo il magazzino fu sostituito da un ufficio per il personale quindi spostato al piano interrato del nuovo corpo. Vedi: A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Estudio Prévio, Memória Descritiva, 24 Aprile 1991, archivio privato Alcino Soutinho, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto.

30 A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Estudio Prévio, Memória Descritiva, …*cit*.

31 A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Lettera inviata da Soutinho al Direttore …*cit.*

le questioni relazionate alla preservazione dei valori patrimoniali […]", un intervento "inteso come la capacità della disciplina architettonica di restituire, sia all'edificio preesistente, sia allo spazio del giardino, un nuovo significato civico-culturale, conferendogli un ruolo propulsore nella trasformazione della zona"[32]. Nel Dicembre del 1991 fu quindi presentato il progetto definitivo – con versione esecutiva datata al febbraio 1993[33] - la cui unica modifica, rispetto al precedente *estudio prévio,* consistette nel ridimensionamento dell'angolo Nord-Est dell'annesso adiacente l'antico, la cui sporgenza sulla Rua de D. Hugo avrebbe ristretto troppo il passaggio[34]. In particolare fu accorciato al piano terra e a quello ammezzato il nuovo muro esposto a Est, mentre ai piani superiori fu mantenuto immutato[35] - assolvendo così alle problematiche sollevate. Tuttavia tale proposta fu ulteriormente revisionata nel 1997, in seguito ad alcuni ritrovamenti archeologici emersi durante la campagna di scavo, eseguita tra il marzo e il dicembre del 1994. Le sole modifiche apportate riguardarono il nuovo corpo che avrebbe ospitato i servizi educativi - oggi destinato a sala macchine - collocato nel giardino antistante la Casa, la cui posizione planimetrica e forma compositiva furono completamente riviste affinché potessero dialogare con le tracce rinvenute, ricalcandone il sedime. Un dialogo che intendeva essere evocativo del passato, di architetture un tempo presenti, ad oggi demolite, riportate alla luce dagli scavi archeologici effettuati.

Gli scavi archeologici.

Trattandosi di un'area sottoposta a vincolo di tutela sia per la sua estrema vicinanza alla Cattedrale di Porto[36], sia poiché parte del nucleo storico di fondazione della città[37] - oggi patrimonio dell'Unesco - previa realizzazione dell'intervento di riqualificazione della Casa Museo, fu necessario attuare alcune indagini archeologiche soprattutto nella porzione di giardino che sarebbe stata interessata da una nuova edificazione. L'incarico fu affidato a Maria Isabel Pinto Osório e António Manuel S. P. Silva, all'epoca a capo dell'Ufficio di Archeologia Urbana del Comune di Porto[38]. Eseguiti mediante la suddivisione dell'area in diverse zone e quadranti[39], gli scavi realizzati disseppellirono diversi reperti - quasi tutti localizzati in prossimità del belvedere - da muri di fondazione e porzioni murarie alte circa un metro, quasi sicuramente appartenenti ad un'abitazione di datazione

32 A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Estudio Prévio, Memória Descritiva, …*cit*., p.3.
33 Vedi tavole di progetto esecutivo, Febbraio 1993, Fig. 43, Fig. 44, Fig. 45, Fig. 46.
34 A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Progetto definitivo, Memória Descritiva, 9 Dicembre 1991, archivio privato Alcino Soutinho, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto.
35 Ibidem.
36 Zona di Protezione della Cattedrale di Porto, Decreto n.136, 16 giugno 1910.
37 Progetto di Legge n. 273/II del 20 Novembre 1981.
38 Parteciparono ai lavori cinque tirocinanti del Corso di Património Archeologico (IEFP/CMP): Paula Cristina Espírito Santo, Maria José Teixeira Vieira, Fernando Jorge Noronha Soares, Maria José Pimenta Pereira e Manuel Augusto Escudeiro Caló, oltre alla regolare partecipazione della Dott.ssa Munuela Ribeiro. Vedi: M. I. Pinto Osório, A. M. S. P. Silva, *Escavações Alqueológicas na Casa-Museu Guerra Junqueiro (Porto). Relatório dos Trabalhos de 1994*, Gabinete de Arqueologia Urbana, Divisão de Museus e Patrimonónio Historico e Artístico, Câmara Municipal do Porto, Gennaio 1995, p.2. Documento conservato presso la Direção Regional de Cultura do Norte, Casa da Ramalde, Porto, pratica n. DRP_5120.
39 In particolare l'area oggetto di studio fu ripartita in quadranti di scavo di 2x2 metri tra loro accorpati in quattro diverse zone: Zona 1 – Giardini situati di fronte alla casa, Zona 2 – Belvedere, Zona 3 - Edificio della Casa-Museo, Zona 4 – Area situata sul retro.

Fig. 9. In alto. Scavi archeologici. Foto documentative. Vista dall'alto.DRP_5120. DRCN, DRP_5120.

Fig. 10. Al centro. Scavi archeologici. Foto documentative. Vista del settore scavato. DRP_5120. DRCN, DRP_5120.

Fig. 11. In basso. Scavi archeologici. Foto documentative. Vista dello scavo. DRP_5120. DRCN, DRP_5120.









Fig. 12. Sistemazione del giardino antistante la Casa Museo.
Foto di Eleonora Fantini.

incerta[40], priva di valenza storica-archeologica, demolita nel 1940 durante le opere di sistemazione del giardino[41], a svariati frammenti ceramici, oggetti in metallo, monete, chiodi, quasi tutti risalenti al periodo compreso tra il XVII e il XIX secolo[42]. Altrettanto ricchi furono i rinvenimenti emersi dalle indagini eseguite nel cortile sul retro. Tra i più significativi si ricorda un antico vicolo pedonale, troncato dalla casa barocca, che collegava l'attuale giardino allo spazio esterno della Cappella minore della Cattedrale, il cui proseguimento verso Sud affiancava il muro del chiostro dove ancora oggi si denota un'apertura ogivale, molto probabilmente legata a tale percorso. Inoltre al di sotto del pavimento lastricato del cammino sopracitato, furono rinvenute decine di sepolture medievali delimitate e coperte con blocchi di pietra e orientate a Est secondo il rituale cristiano[43]. Per ragioni di sicurezza, preservazione e questioni economiche legate al contratto stipulato, tutte le rovine ritrovate furono completamente rinterrate ad esclusione di alcuni frammenti e reperti legati alla vita quotidiana, attualmente conservati presso la Casa Museo e il Laboratorio dell'Ufficio di Archeologia Urbana del Comune di Porto.

Pertanto, dal momento che "le vestigia rinvenute […] non necessitavano dell'adozione di misure particolari di preservazione o valorizzazione del sito"[44], Soutinho optò per la realizzazione di un annesso che ne rievocasse l'antica presenza, innestandosi sullo stesso sedime e ricalcandone circa la geometria.

40 Probabilmente risalente al periodo compreso tra il XVIII e il XIX secolo. Vedi: Gabinete de Arqueologia Urbana, Departemento de Museus e Património Cultural, *Guerra Junqueiro casa-museu. Arqueologia de um espaço urbano*, edição Câmara Municipal do Porto e Departemento de Museus e Património Cultural, Dicembre 1997 (depliant).

41 Gabinete de Arqueologia Urbana, Departemento de Museus e Património Cultural, *Guerra Junqueiro casa-museu. …cit.*

42 M. I. Pinto Osório, A. M. S. P. Silva, *Escavações Alqueológicas…cit.,* p.8.

43 Gabinete de Arqueologia Urbana, Departemento de Museus e Património Cultural, *Guerra Junqueiro casa-museu. …cit.*

44 M. I. Pinto Osório, A. M. S. P. Silva, *Escavações Alqueológicas…cit.*, p.10

La storia come strumento di progetto.

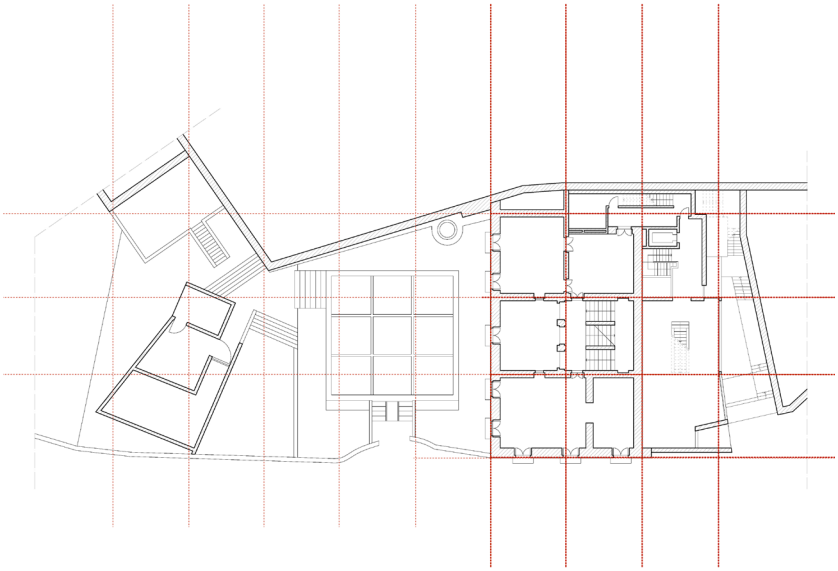
Utilizza la storia come strumento progettuale, rinunciando alla composizione 'aleatoria' precedentemente definita, probabilmente basata su documenti storici manchevoli delle tracce rinvenute. Un approccio progettuale che lo condusse alla realizzazione di nuovo corpo di fabbrica riferito al passato, pensato per dialogare con l'antico, stimolato dalle rovine ritrovate, realizzato mediante l'uso di un linguaggio dichiaratamente contemporaneo, così da evitare qualsivoglia mimetismo formale. Non intendeva riportare in vita un'architettura demolita, eseguirne una copia fedele alla maniera di Viollet-le-Duc, piuttosto auspicava a ricordarne la presenza, in parte conservata nel sottosuolo. Così come in molti altri progetti da lui stesso eseguiti sul patrimonio[45], Soutinho dimostra anche in questo caso come le preesistenze condizionino l'atto compositivo, divenendo dei veri e propri elementi ordinatori del nuovo intervento. La ricerca nel dato storico di un riferimento per la progettazione del nuovo inserito in contesti consolidati si può denotare anche nel corpo realizzato in adiacenza alla fabbrica esistente. Dopotutto l'aspetto 'non finito', per certi versi 'disordinato' del prospetto sul retro induce alla supposizione che l'edificio fosse stato pensato per essere completato in un momento successivo rispetto alla sua originaria edificazione. Un'ipotesi che emerge dalla lettura del manufatto, dalla differenza di trattamento tra i vari prospetti, un'interpretazione che spinse lo stesso Soutinho a completare il fabbricato con un nuovo volume articolato secondo le logiche compositive della casa barocca.

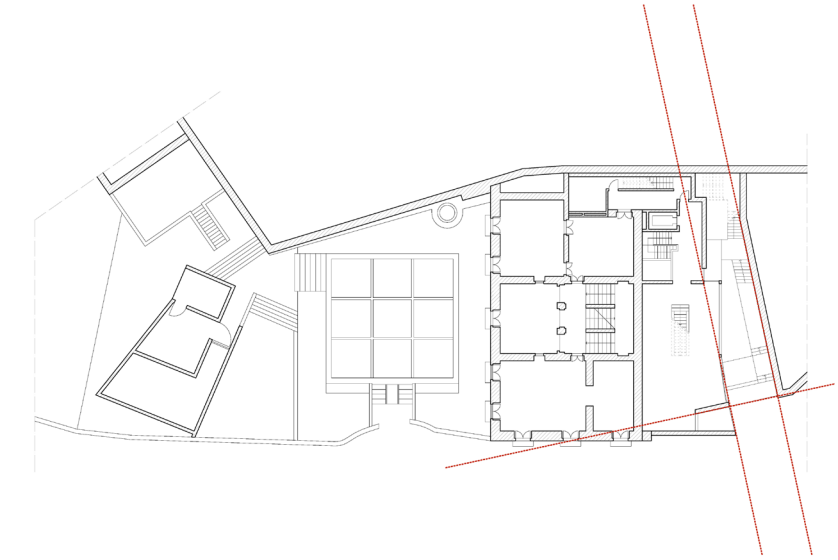
In cerca di una regola. Il modulo e l'antico.

Come lui stesso afferma il progetto di "risistemazione della Casa Museo Guerra Junqueiro consacra dialetticamente due principi fondamentali che, inevitabilmente, sono presi in considerazione nelle operazioni di recupero di edifici di interesse storico significativo: l'addizione più o meno dialogante con il contesto fisico della preesistenza e il progetto diffuso, inteso come ricomposizione dell'ambiente ugualmente preesistente"[46]. Con ciò Soutinho dichiarò di voler instaurare con l'antico una relazione di continuità, di ricercare nella storia il principio che avrebbe potuto guidare la composizione nel tentativo di raggiungere quella ormai tanto auspicata armonia tra ciò che già esiste e le aggiunte contemporanee. Una questione esaminata approfonditamente nel corso dei decenni passati ma che ancora oggi assume un ruolo centrale nei dibatti sopra l'architettura. La ricerca di un ritmo e di una regola compositiva nell'antico a supporto della costruzione del nuovo emerge chiaramente dall'analisi degli elaborati progettuali. Tralasciando il volume inserito nel giardino che - come precedentemente descritto - venne realizzato sulla base dei rinvenimenti

45 Si pensi ad esempio al nuovo corpo realizzato per il Museo Amadeo de Souza Cardoso di Amarante (1970-1987), il quale intende recuperare con un linguaggio contemporaneo il volume da tempo demolito, utilizzando il dato storico come strumento progettuale, o al più recente progetto per il Museo de Santa Joana di Aveiro (1994-2009), dove il nuovo corpo si pone come un elemento architettonico che potrebbe suggerire la naturale espansione dell'antico convento, che generalmente avveniva per addizione di chiostri. Vedi: Testo di analisi del caso studio *Convento de São Gonçalo. Remodelação da Biblioteca-Museu Municipal*, all'interno della presente tesi; A. Soutinho, *Remodelação do Museu de Santa Joana Princesa*, Memoria Descritiva e Justificativa, Estudio Prévio, 1999, conservata presso l'archivio privato di Alcino Soutinho, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto.

46 A. Soutinho, "Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro", in *Monumentos*, n. 14, Marzo 2001, p.71.





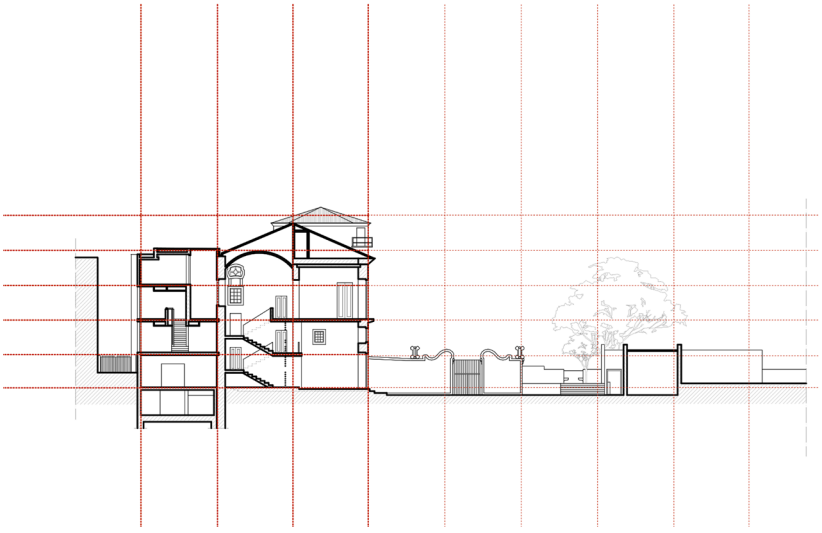


Fig. 13. In alto. Schema degli assi compositivi, pianta.

Fig. 14. Al centro. Schema degli assi compositivi, pianta.

Fig. 15. In basso. Schema degli assi compositivi, sezione.

archeologici, pertanto non risponde alle logiche compositive dettate dalla Casa padronale, l'annesso al lato Nord di quest'ultima, insistente sul cortile retrostante, pare al contrario risponde a tali principi. Osservando la planimetria di progetto è infatti possibile denotare come la nuova struttura sia dimensionata in relazione al modulo che regola la preesistenza. Un'analisi geometrico-compositiva redatta in questa sede intende esplicitarne il rapporto. La larghezza del volume aggiunto corrisponde infatti con la dimensione di una campata dell'edificio principale dal quale riprende l'orientamento per le tramezzature interne e parte della facciata, in quanto un piccola porzione di quest'ultima risponde all'inclinazione obliqua del fabbricato adiacente il cortile e ad essa antistante. Allo stesso modo anche la scansione Est-Ovest della struttura rispetta la posizione planimetrica delle murature portanti che compongono l'antica fabbrica, ad esclusione, anche in questo caso, di un elemento perpendicolare alla sopracitata porzione di facciata obliqua, sempre rispondente agli allineamenti dettati dall'edificio prospiciente, facente parte del nucleo storico della città. La ricerca di una regola nella preesistenza e l'assunzione di assi compositivi già presenti *in situ* si può riscontrare, così come in pianta, anche in alzato. L'allineamento dei nuovi solai a quelli esistenti diviene in tal caso il principale elemento di raccordo tra le due diverse porzioni dell'edificio, nuova e antica. Per quanto riguarda invece il ritmo serrato del prospetto dell'annesso appare evidente come non sia direttamente riferito al costruito a cui si relaziona ma sia piuttosto una tentativo di rielaborare in chiave contemporanea alcuni aspetti della tradizione popolare portoghese così da realizzare un opera nuova in dialogo con il luogo e il contesto a cui è chiamata a relazionarsi, come del resto altri interventi sul patrimonio - in questa sede indagati - sperimentarono già qualche decennio prima[47].

Il legame con la tradizione e con il contesto.

Un approccio che suggerisce quindi la volontà di porsi in continuità con la realtà sulla quale si interviene, secondo quel principio introdotto per la prima volta nella 'Scuola di Porto' da Távora, maestro di Siza e di Soutinho secondo il quale "l'opera del passato costituendo un valore culturale di spazio, […], non dovrà essere attualizzata mediante l'uso di un 'pastiche' […]" ma al contrario dovrà essere valorizzata mediante una soluzione "contemporanea che possa affiancarsi – senza offuscare o essere offuscata – ai valori storici a noi sopraggiunti"[48], considerando inoltre che "la relazione di un edificio con il suo sito è di importanza capitale" [49] dal momento che la costruzione, seppur di piccole dimensioni - se mal progettata -, può compromettere il valore intrinseco del luogo sul quale insiste[50]. La ricerca di un equilibrio armonico tra le parti dovrebbe pertanto costituire uno degli obiettivi primari da perseguire. Un obiettivo che lo stesso Soutinho raggiunse nel progetto eseguito per la Casa Museo. Entrambi gli annessi appaiono difatti ben integrati, in "equilibrio armonico"

47 Si pensi ad esempio al nuovo corpo della Casa Alcino Cardoso o all'annesso della Pousada da Costa, analizzati in questa sede, dove in entrambi i casi fu proposta come chiusura verticale una facciata continua, una sorta di moderno *curtain-wall* composto da infissi dal ritmo serrato e regolare che rievocano le verande tipiche della tradizione popolare del Minho.
48 F. Távora, *Da organização do espaço,...cit.*, p. 58
49 Ivi, p.59.
50 Ibidem.

con il luogo e la preesistenza, grazie all'uso di regole compositive dettate dal costruito storico e di un linguaggio contemporaneo di derivazione tradizionale locale. Il nuovo volume collocato nel giardino antistante la casa rievoca infatti i tradizionali muri di granito delle *quintas* portoghesi e delle architetture storiche più in generale come del resto è possibile ammirare nella maggior parte degli edifici del centro urbano. Rilegge e attualizza una tecnica costruttiva tradizionale mediante l'uso di conci in granito squadrati, finemente lavorati, la cui appartenenza alla contemporaneità appare evidente ad un osservatore attento. Un scelta compositiva adottata qualche anno più tardi dal suo stesso maestro Fernando Távora per il progetto di recupero delle rovine del palazzo del consiglio di Porto anche conosciuto come *Casa dos 24*[51]. Soutinho dimostra pertanto una sorta di adesione al linguaggio architettonico locale, di ricerca di un dialogo con la tradizione e il contesto circostante. Diviene tuttavia interessante notare come il granito a vista sia utilizzato soltanto in questo nuovo corpo 'isolato', situato sullo stesso sedime dei ritrovamenti archeologici. Un'operazione che potrebbe essere letta come la volontà dell'architetto di ricostruire, di ricomporre, seppur in maniera astratta, una rovina, un edificio nel tempo perduto, del quale altro non si conosce se non i soli resti emersi dagli scavi eseguiti. Un nuovo corpo realizzato secondo i fondamenti dell'architettura moderna opportunamente coniugati agli elementi del passato, della tradizione popolare portoghese. Ciò che ne risultò fu la composizione di una sorta di giardino romantico, composto da 'rovine' appartenenti ad epoche differenti, siano queste frutto del naturale scorrere del tempo, siano queste costruite per rievocare una dimensione perduta, come nel caso del nuovo corpo progettato da Soutinho.

Diverso fu invece l'atteggiamento progettuale utilizzato per la composizione del fronte retrostante della Casa Museo, orientato a Nord. Non si trattava di rievocare una memoria storica, come probabilmente accadde per l'annesso in principio dedicato ai servizi educativi - l'edificio non fu mai soggetto ad ampliamento o completamento, nonostante al piano terra furono costruiti alcuni locali di servizio – ma di realizzare un volume dai caratteri contemporanei, capace di instaurare un rapporto armonico con l'esistente grazie a un'equilibrata reinterpretazione dei modelli della tradizione portoghese. Le grandi pareti vetrate, intervallate dalla struttura, rivelano una chiara affinità con le verande tipiche dell'architettura popolare del Nord del Portogallo, comunemente conosciute come *galerias*. Un elemento tradizionale più volte rielaborato in chiave contemporanea nel corso dei decenni precedenti. Álvaro Siza e Fernando Távora, seppur in maniera differente, furono tra i primi a sperimentarne l'idea. Si ricordano a tal proposito il progetto di recupero della Casa Alcino Cardoso e l'intervento di adattamento a Pousada del Convento di Santa Marinha da Costa[52] dove in entrambi i casi sono presenti delle sorte di *curtain wall* con disegno di ispirazione *minhota*. Un disegno che nel progetto di Soutinho subì la

Fig. 16. F. Távora, Pousada da Costa. Vista dell'annesso. Foto di Eleonora Fantini.



51 Vedi testo della presente ricerca: *Casa dei 24. Recupero dell'Antico Palazzo del Consiglio, Porto, 1995-2003,* pp.149-186

52 Vedi testi della presente ricerca *Casa Alcino Cardoso. Recupero di un complesso rurale, Moledo do Minho, 1971-1973; 1986-1991, pp.251-277.*

Fig. 17. A sinistra. A. Siza, Casa Alcino Cardoso. Foto del punto di contatto tra il nuovo annesso e la fabbrica esistente. Foto di Eleonora Fantini.

Fig. 18. A destra. A. Soutinho, Casa Museo Guerra Junqueiro. Facciata del nuovo corpo adiacente l'antico edificio sul lato Nord e patio di accesso sul retro. Foto di Eleonora Fantini.





massima astrazione della geometria. Le singole ante che costituiscono il serramento a nastro non si compongono difatti della tradizionale ripartizione a quadri del vetro - come al contrario si denota nei progetti antecedenti sopracitati - presentando un'unica superficie trasparente delimitata da un semplice telaio ligneo. Una più diretta corrispondenza con i caratteri della tradizione si può invece osservare nel disegno degli infissi progettati per l'antica fabbrica a sostituzione di quelli sopraggiunti. Soutinho in questo caso optò per una riproduzione, il più fedele possibile, della geometria originale - nonostante siano presenti alcune differenze[53] - mantenendo circa le stesse proporzioni e dimensioni. Il risultato di tali operazioni garantì pertanto il conseguimento di un progetto del nuovo conciliante con l'antico, "pacifico"[54], evitando l'uso di elementi o espedienti

53 Dal confronto con le immagini dello stato precedente l'intervento si può notare come le porzioni vetrate delle nuove portefinestre al piano primo siano ripartite in quattro parti al posto di tre mentre le nuove finestre a ghigliottina del piano ammezzato siano suddivise in tre piuttosto che in due. Vedi elaborati grafici Fig. 23, Fig. 24 e Fig. 25.

54 A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Programa Base, Memória Descritiva…*cit.*, p.1

estremamente contrastanti, tesi ad affermare la propria differenza rispetto alla preesistenza. Quella di Soutinho si può quindi definire una ricerca di dialogo con l'esistente affinché il nuovo potesse integrarsi armoniosamente nel contesto senza alterarne il proprio l'equilibrio negli anni consolidato.

Intervenire sull'antico.

La stessa linea di principio fu tuttavia applicata solo in parte nell'intervento eseguito sulla fabbrica sopraggiunta. Se da una lato è infatti possibile denotare la volontà di preservare e valorizzare l'antico, dall'altro si registrano selettive demolizioni di elementi e partizioni che - a suo avviso - avrebbero compromesso la nuova organizzazione distributiva dell'immobile[55]. Si trattò nello specifico di opere di "depurazione", di rimozione del sistema di scale secondarie in legno[56] di accesso al patio sul retro e di quelle partizioni, sempre lignee, realizzate nel 1940 per l'installazione di una cucina e di un bagno interno al fabbricato, oltre ad altri tramezzi interni probabilmente edificati all'inizio del XX esimo secolo per l'adattamento dell'edificio a scuola primaria. Inalterate furono invece tutte le pareti portanti in granito dell'edificio così come i prospetti esterni il cui disegno non subì alcuna modifica sostanziale, escludendo ovviamente il fronte retrostante, completamente occultato dal nuovo corpo. Accuratamente conservati e restaurati furono tutti gli elementi decorativi in granito, sottoposti a pulitura e dove necessario a opere di integrazione e ristilatura dei giunti[57]. Allo stesso modo vennero attuati interventi di restauro della scala principale di collegamento al piano primo, considerata uno degli elementi più significativi e rappresentativi della Casa-Museo. Totalmente sostituiti furono anche gli impalcati orizzontali – solai e copertura – probabilmente a causa del cattivo stato di conservazione in cui giacevano e alla mancata risposta positiva alle nuove norme sulle sollecitazioni di carico determinate dalla funzione museale. Sostituiti furono anche i sistemi impiantistici, gli infissi - come già descritto - e le finiture interne ed esterne, quali gli intonaci, le pavimentazione e il manto di copertura, sebbene quest'ultimo, come testimoniano i capitolati d'appalto, venne accuratamente smontato, presumibilmente poiché, in una prima fase, si intendeva recuperarlo[58]. Le murature in granito, una volta rimosso l'intonaco esistente vennero invece consolidate, ristilate e picchettate affinché la nuova finitura superficiale, realizzata con malta di calce idraulica naturale[59], potesse aggrapparsi adeguatamente ai supporti verticali. Per quanto riguarda invece le nuove strutture all'interno dell'antica fabbrica, furono tutte realizzate in latero-cemento alla stessa quota di imposta, inclinazione e geometria delle preesistenti in legno a cui si sostituivano[60]. Un approccio progettuale che dimostra, ancora una volta, l'importanza attribuita alla 'reintegrazione dell'immagine' dell'edificio a scapito della conservazione dell'autenticità materiale. L'autenticità che Soutinho sostenne di voler

Fig. 19. Giardino antistante la Casa Museo. Vista di due sedute un tempo collocate sotto la finestra di un'abitazione, demolita agli inizi del XX secolo. Foto di Eleonora Fantini.



55 A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Programa Base, Memória Descritiva…*cit*., p.1
56 A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro,* Capitolato di esecuzione dell'opera*,* Archivio privato Alcino Soutiho, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto.
57 A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro,* Capitolato di esecuzione dell'opera*,* …*cit.*
58 Ibidem
59 Ivi, p.3.
60 Ivi, p.2.

Fig. 20. Atrio di ingresso alla Casa Museo.
Foto di Eleonora Fantini.



restituire all'edificio del Museo "attraverso […] il restauro, la pulizia e la ridefinizione dei suoi spazi"[61], riguardava probabilmente una questione di aspetto, di apparenza, non certo di conservazione della materia originale. Materia in più occasioni compromessa nonostante il programma d'uso assegnato corrispondesse con quello che da anni occupava l'edificio. Il suo aggiornamento alle esigenze contemporanee richiese interventi sostanziali sull'antico; opere per certi versi necessarie, ben condotte ed eseguite con sensibilità e accuratezza.

Caratteri costruttivi del nuovo.

Altrettanta sensibilità fu dimostrata nella scelta dei caratteri costruttivi del nuovo così da rafforzare quella condizione di continuità con l'antico ricercata già in fase compositiva. In particolare fu la scelta delle finiture a fortificare tale condizione, dal momento che le strutture portanti, non in vista, furono per entrambi gli annessi realizzati in cemento armato con tamponamento in laterizio. Pertanto, come già accennato, fu adoperato

61 A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Programa Base, Memória Descritiva…*cit.*, p.2.

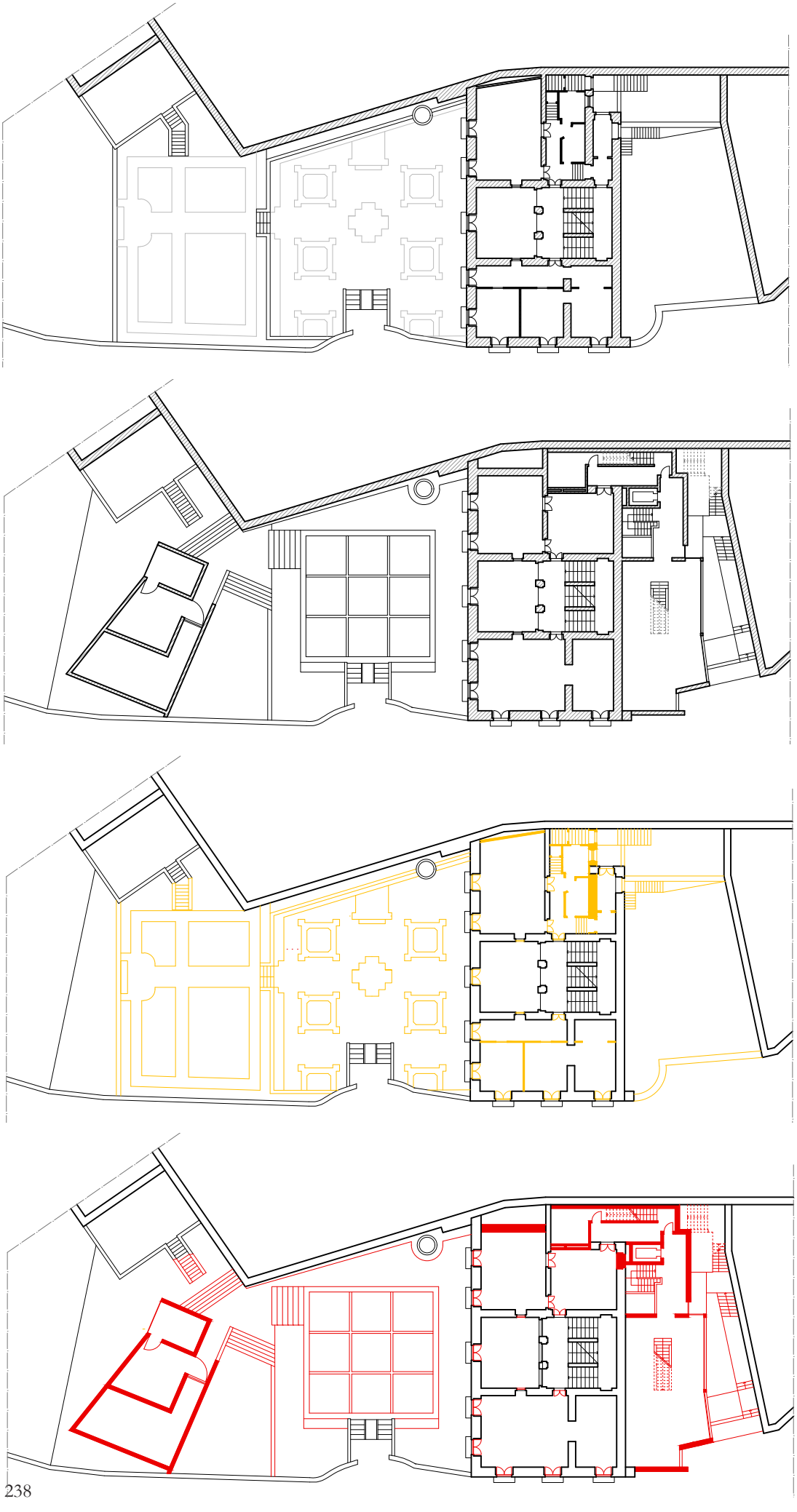
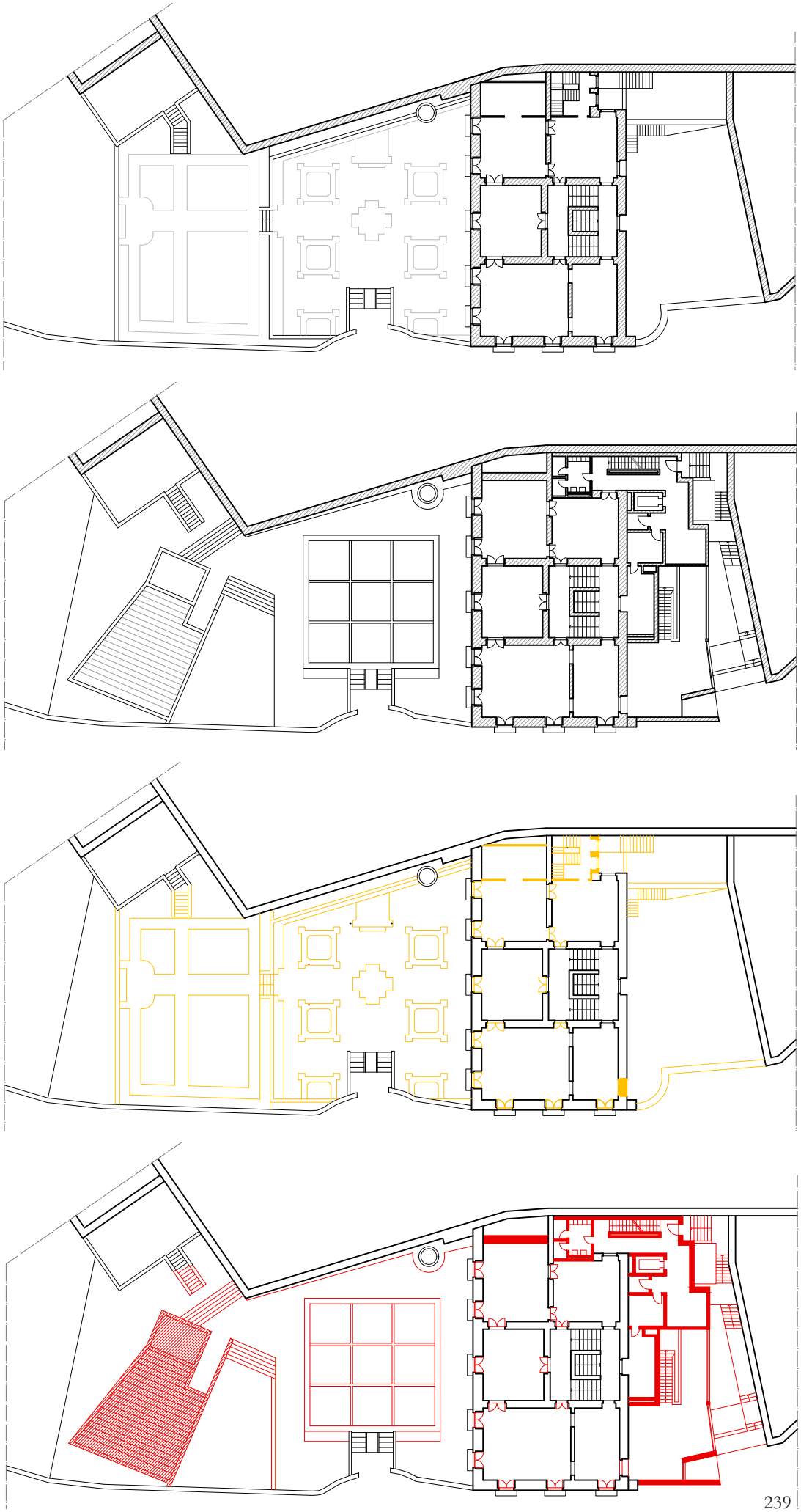
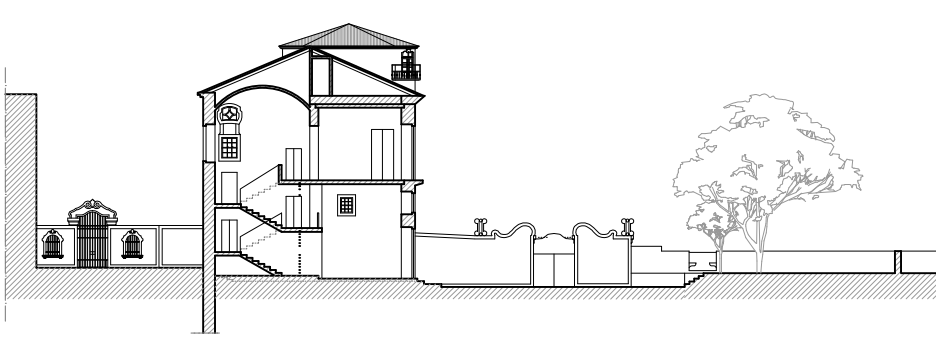
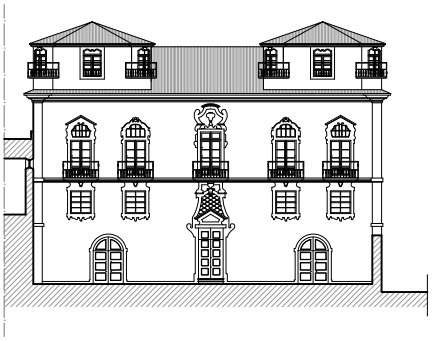


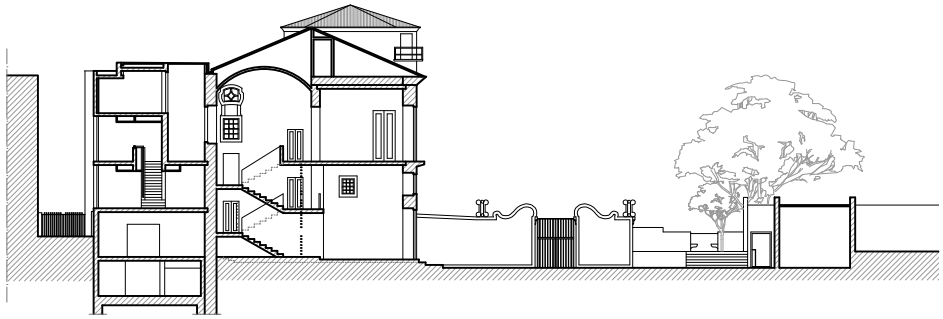
Fig. 21. Casa Museo Guerra Junqueiro. Elaborati grafici, pianta piano terra.
Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.

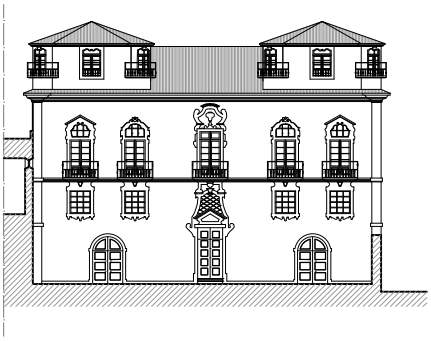
Fig. 22. Casa Museo Guerra Junqueiro. Elaborati grafici, pianta piano primo. Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.

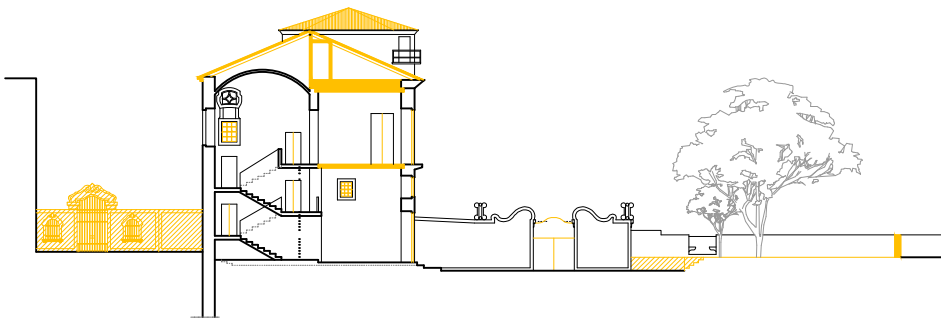


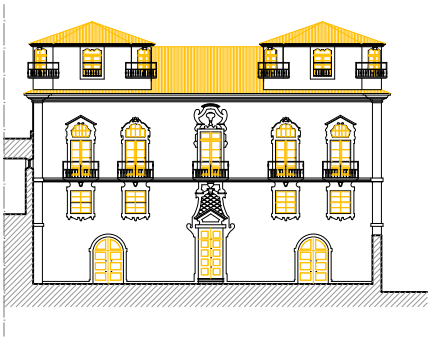


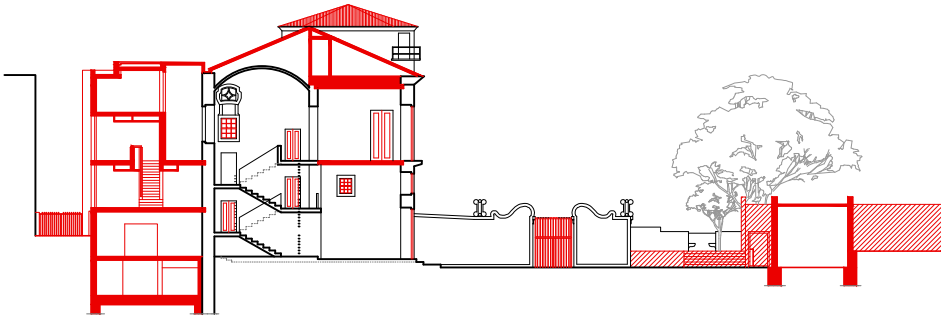


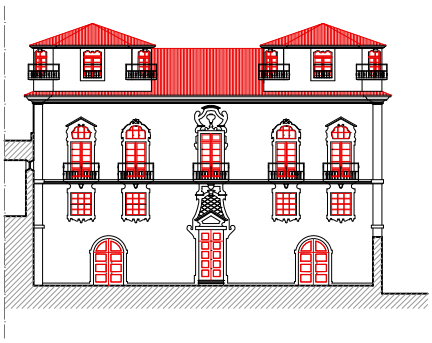












Nella pagina a fianco.
Da sinistra a destra:

Fig. 23. Casa Museo Guerra Junqueiro. Elaborati grafici, sezione. Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.

Fig. 24. Casa Museo Guerra Junqueiro. Elaborati grafici, prospetto principale. Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.

In questa pagina.

Fig. 25. Casa Museo Guerra Junqueiro. Elaborati grafici, prospetto laterale. Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.





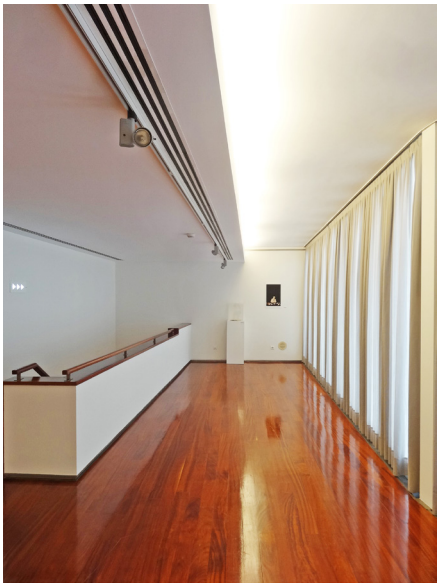


Fig. 26. A sinistra. Vista della scala del nuovo corpo esposto a Nord. Foto di Eleonora Fantini.

Fig. 27. A destra. Vista del piano superiore del nuovo corpo esposto a Nord.
Foto di Eleonora Fantini.

Sul rapporto antico-nuovo.

un rivestimento in blocchi di granito per il corpo collocato all'interno del giardino, così da relazionarsi con gli elementi circostanti, anch'essi composti da conci di granito a vista, seppur differenti per dimensione, patina e lavorazione, e una finitura a intonaco per il nuovo volume posto a Nord, affinché fosse garantita una condizione di uniformità di trattamento superficiale del fabbricato in questione. L'uso di materiali della tradizione fu proposto anche all'interno, per le pavimentazioni e le varie partizioni orizzontali e verticali, rispettivamente realizzate in legno di rovere e intonaco. Una scelta perseguita pure per la sistemazione degli spazi esterni, dove prevalse l'uso del granito sia a terra sia per la realizzazione di scale e muri di contenimento del terreno. Realizzate a contrasto furono invece le coperture, piane e in fogli di rame aggraffati affermando dichiaratamente la propria appartenenza alla contemporaneità.

Emerge pertanto come la conoscenza del luogo, della storia, della fabbrica, il rispetto degli elementi che la compongono, della memoria che si ha di essa, del valore culturale che rappresenta, siano tutti elementi che concorsero alle definizione del 'nuovo'. Dopotutto il rapporto con la preesistenza e il contesto culturale nel quali si è chiamati ad intervenire dovrebbe essere alla base di ogni progetto di architettura; qualsiasi opera insiste su una preesistenza, sia questa architettonica piuttosto che paesaggistica. "Nessuno mai parte da zero. Una delle condizioni della creazione artistica o scientifica è che ci sia una stratificazione di conoscenze da cui muovere"[62]. Lo studio dei luoghi, della storia, dei materiali e delle tecniche costruttive locali appare dunque per Soutinho uno strumento fondamentale per la progettazione, sia questa *ex-novo* piuttosto che sull'esistente. Una progettazione sempre differente, declinata secondo le condizioni al contorno con le quali ci si relaziona. Ogni esperienza, ogni progetto diviene quindi una storia a se stante, che esula da qualsiasi tipo di teoria o modalità predefinita[63]. Rifiuta

62 E. Souto Moura in un'intervista in, B. Bogoni, *A scuola con Eduardo Souto de Moura*, FrancoAngeli editore, 2018, p.149.

63 Ne sono di esempio il progetto per la Pousada di D. Diniz a Vila Nova de Cerveira





Fig. 28. A sinistra. Vista del nuovo corpo esposto a Nord dalla Rua de D. Hugo.

Fig. 29. A destra. Vista del nuovo corpo esposto a Nord. Foto di Eleonora Fantini.

qualsivoglia convinzione aprioristica circa l'intervento sul patrimonio. La sua produzione architettonica, sotto certi aspetti disomogenea, tuttavia legata da una coerente logica di fondo, ne è forse la dimostrazione. "Alcino Soutinho ci offre un'architettura fatta di eventi reali, la cui ricerca si esprime in un linguaggio libero da tare ideologiche, radicato saldamente sul controllo degli elementi fattuali del progetto"[64]. Declina le esigenze legate al programma alla preesistenza sulla quale interviene, nel rispetto dei valori d'arte e di storia ad essa attribuiti. "Soutinho era molto interessato all'intervento sul patrimonio, quale atto necessario per la trasmissione dei valori di un'opera antica", afferma Sergio Fernandes, suo grande amico e collega, "Cercava di conservarla e perpetuarla al futuro mediante un apporto presente, contemporaneo".[65] Il progetto realizzato per la Casa-Museo Guerra Junqueiro riflette pienamente tali principi. L'antico divenne l'elemento ordinatore del nuovo, il suo fondamento, il caposaldo a cui ricondurre la maggior parte delle decisioni perseguite. Ciò che ne risultò fu un solido equilibrio tra le parti, nuove ed antiche; un equilibrio ottenuto dalla giustapposizione dei linguaggi contemporanei ai caratteri dell'architettura storica, senza ideologismi o eccessi formali. Un intervento frutto di un modo di procedere attento, accorto, accurato, rispettoso e coerente con la storia del complesso preesistete; un'opera capace di suggerire integrazione e continuità tra prodotti di epoche differenti. La continuità è forse uno dei temi maggiormente perseguiti dagli architetti della cosiddetta 'Scuola di Porto' quando si parla di progetti sul patrimonio; l'obiettivo principe. Raggiungere una continuità tra nuovo e antico, così come intendeva

(1976-1982), il Museo Amadeo de Souza Cardoso di Amarante (1970-1987), l'intervento per il Museo de Santa Joana di Aveiro (1994-2009) o ancora i recuperi di alcune case unifamiliari a Porto eseguiti tra gli anni '80 e '90 del novecento. Per alcuni approfondimenti sull'intervento realizzato per la Pousada de D. Diniz vedi: E. Fantini, T. C. Ferreira, A. Ugolini, "Riabilitazione e cambio d'uso del patrimonio costruito. Riflessioni sull'esperienza delle Pousadas in Portogallo",...*cit.*, pp.821-830.

64 A. Esposito, "Alcino Soutinho. Architettura, identità e sapere collettivo", in G. Mainini, *Alcino Soutinho*, Officina edizioni, Roma, 2004.

65 Da un dialogo con Sérgio Fernandes avvenuto in occasione di una conferenza, Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, Porto, 29 Novembre 2019.

Soutinho nel progetto della Casa Museo Guerra Junqueiro, significava pensare all'architettura come ad un evento inserito nel flusso della storia[66], avente i caratteri del proprio tempo, evitando il mimetismo - pratica da tempo archiviata. Un atteggiamento progettuale che rifiuta la semplice conservazione dell'esistente, in nome del riuso e della rifunzionalizzaione cosicché i propri valori culturali possano nuovamente essere messi a disposizione della società a cui appartengono. Mirate opere di parziale demolizione, sostituzione e trasformazione divengono in taluni casi necessarie per garantire l'aggiornamento del costruito alle esigenze della vita contemporanea, nonché un adeguato comfort interno. Opere a cui Soutinho non poté sottrarsi nel progetto di recupero della Casa Museo, vista la necessità di installare nuovi impianti elettrici, idraulici, sistemi di allarme, antincendio e di controllo della temperatura a protezione e salvaguardia delle collezioni d'arte li esposte.

Conservare e costruire furono pertanto due fondamenti distinti, seppur tra loro dialoganti, di un processo progettuale rivolto al raggiungimento di un'architettura unitaria, dove le diverse parti componenti - realizzate in tempi differenti - fossero tra loro in continuità. Una continuità di rogersiana memoria intesa come coscienza storica, come "dinamico proseguimento e non passiva ricopiatura: non dogma, ma libera ricerca spregiudicata con costanza di metodo"[67].

Possibile influenza italiana.

Si può quindi affermare che l'opera qui analizzata sia il frutto di un processo progettuale che Soutinho affinò durate la sua brillante carriera architettonica. Un progetto che articola svarianti temi dell'architettura, dal restauro e conservazione della materia storica, al progetto del nuovo, alla conoscenza delle tecniche costruttive storiche e innovative, alla museografia, all'illuminotecnica, nonché agli aspetti impiantistici, tra gli altri. Un'opera determinata da quella vasta cultura e esperienza professionale maturata nell'arco della propria esistenza. Certamente vi sono state esperienze che hanno contribuito maggiormente rispetto ad altre alla formazione di uno specifico approccio al progetto, in questo caso sul patrimonio. Il periodo svolto in Italia, il contatto con i maestri dell'architettura italiana del dopoguerra, i frequenti sopralluoghi svolti, nonché le ricerche ivi sviluppate, rientrano tra queste. "Ogni giorno mio padre citava l'architettura italiana" afferma Andrea Soutinho, sua figlia, " era per lui un riferimento quotidiano"[68]. La prima volta in cui assistette al dialogo tra antico e nuovo tra il moderno e il costruito storico fu proprio nel Bel Paese, durante il viaggio studio del 1961[69]. Fu probabilmente per Soutinho una lezione determinante per la propria formazione professionale, per la costruzione di un proprio metodo progettuale. Soutinho, secondo quanto afferma la figlia, "era molto interessato al restauro e alla cultura del progetto sul patrimonio che in quegli anni si stava sviluppando in Italia". Molti degli allestimenti museali visitati durante il viaggio del 61' facevano parte di

66 B. Bogoni, *A scuola con Eduardo Souto de Moura*, *…cit.*

67 E. N. Rogers, "Editoriale", in *Casabella-continuità*, n.199, Milano, Dicembre/Gennaio 1953-1954.

68 Dialogo con Andrea Soutinho , Studio ASoutinho, Porto, 30 Maggio 2019, p.4.

69 A. Soutinho, "Alla ricerca di genealogie", testo tratto da n'intervista raccolta da Paulo Silvestre, in G. Mainini, *Alcino Soutinho,...cit.*, p.30.

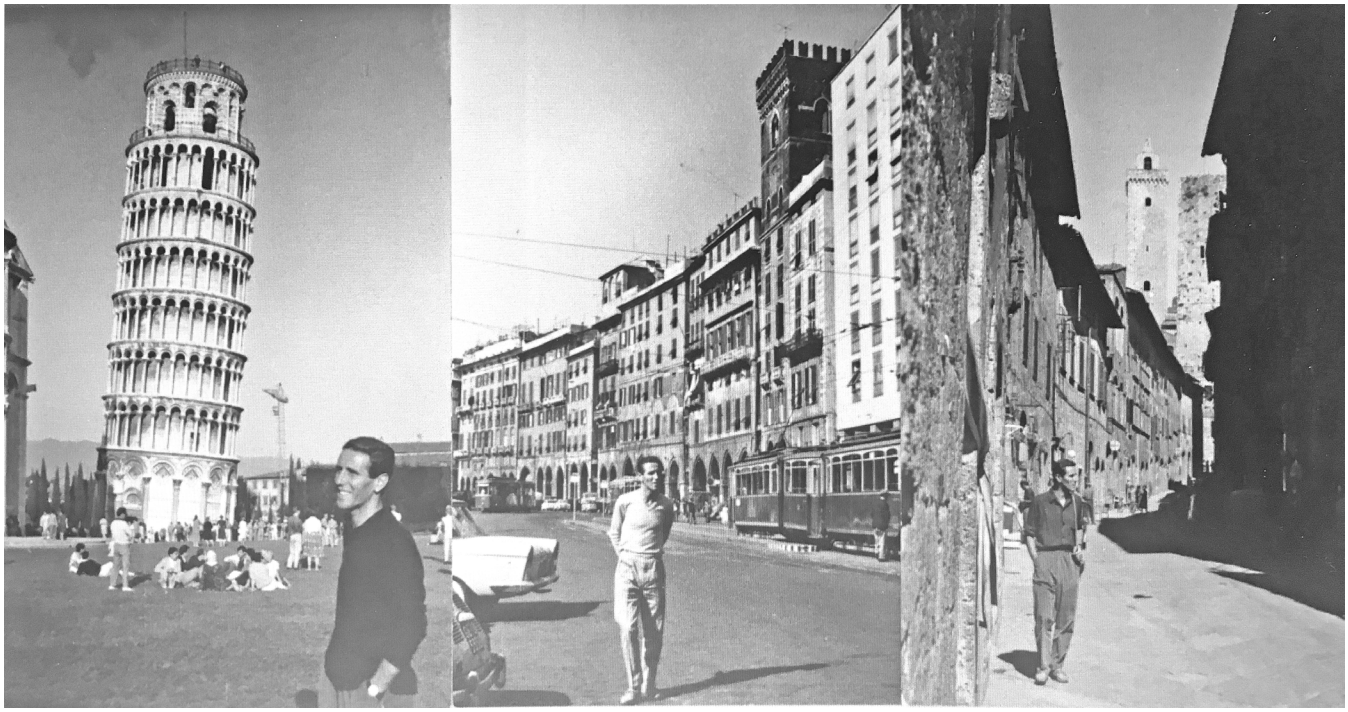


Fig. 30. Foto di viaggio di Alcino Soutinho. FIMS_AS-foto0029.

un più ampio progetto di intervento sul costruito nel quale si andavano ad inserire. Fu il caso del Castello Sforzesco, del Palazzo Abatellis, del Palazzo Rosso e del Palazzo Bianco, del Museo del Tesoro di San Lorenzo, di Castelvecchio, della Gipsoteca Canoviana e altri ancora. Tutte opere dove poté ammirare, oltre agli espedienti adottati per l'esposizione delle collezioni d'arte, un nuovo approccio al tema dell'intervento sul patrimonio, capace di fondere tradizione e innovazione, contesto e progetto, caratteri storici alle più moderne soluzioni architettoniche. Dopotutto ammirava molto il lavoro di Rogers e le sue teorie sull'architettura in relazione all'ambiente costruito. "L'Italia", affermò Soutinho, "godeva di un grande prestigio anche sul piano della teoria dell'architettura, così non mancai di seguire alcune lezioni importanti sia nella Facoltà di Milano che in quella di Roma. Ne ricordo alcune di Rogers sui fondamenti teorici del progetto, sulla ricerca di un apparto giustificativo delle scelte progettuali; furono per me una vera rivelazione"[70]. Così come Rogers non pretendeva costruire un proprio stile moderno aprioristico e nemmeno realizzare architetture secondo gli stili del passato; la sua architettura doveva essere guidata dalla realtà oggettiva che ogni volta si presentava alla sua interpretazione. "Costruire un edificio in un ambiente già caratterizzato dalle opere di altri artisti impone l'obbligo di rispettare queste presenze nel senso di portare la propria energia come nuovo alimento al perpetuarsi della loro vitalità"[71] scrisse Rogers. Un principio individuabile nel progetto di recupero della Casa Museo Guerra Junqueiro così come in altre opere sul patrimonio da lui eseguite. Una logica da tempo consolidata, rielaborata, rivista e fatta propria da altri maestri dell'architettura portoghese, tra cui Fernando Távora, Siza

70 A. Soutinho, "Alla ricerca di genealogie",...*cit.*, p.29.
71 E. N. Rogers, "Editoriale", in *Casabella-continuità*, 204, Milano, Febbraio/Marzo 1955.





Fig. 31. A sinistra. Sala di esposizione dell'argenteria. Foto di Eleonora Fantini.

Fig. 32. A destra. Teca in vetro per l'esposizione dell'argenteria. Foto di Eleonora Fantini.

e Souto Moura. Per questo risulta complesso stabilire specifici riferimenti progettuali in opere architettoniche 'mature'. Certamente la ricerca museografica svolta in Italia fu per Soutinho uno strumento fondante per la definizione di un propria postura nel campo della museografica per l'architettura. L'allestimento qui predisposto fu probabilmente il risultato di una personale rielaborazione, più o meno cosciente, della lezione di Scarpa, di Albini, dei BBPR – riferimenti progettuali a lui molto cari, negli anni interiorizzati[72]. "Ammetto che con il viaggio in Italia si aprì una porta che ha prodotto conseguenze nel corso degli anni successivi della mia attività […] Il registro compositivo e le regole precise e chiare che ordinano certe architetture e il loro modo di rapportarsi con lo spazio urbano, mi condizionano e mi sostengono ancora oggi nella progettazione e ritengo che emergano nei principi generali e nelle geometrie dei miei progetti, pur senza contagiarne le forme lessicali e grammaticali"[73].

La situazione attuale.

La Casa Museo Guerra Junqueiro si presenta oggi in ottimo stato conservativo sia per quanto riguarda gli interni e l'allestimento, sia per ciò che concerne l'involucro esterno e l'area destinata a giardino grazie alle costanti azioni di cura quotidiana e alle opere di manutenzione ordinaria e straordinaria eseguite negli ultimi anni. Oltre al progetto redatto nel 2006 per il superamento delle barriere architettoniche, il quale ha previsto la revisione dei servizi igienici, l'inserimento di una piattaforma di elevazione e rampe amovibili[74], fu eseguito nel 2016 da Andrea Soutinho, figlia di Alcino Soutinho, un intervento di riqualificazione del complesso e cambio d'uso degli ambienti interni all'annesso situato nel giardino al fine di convertirlo da sala macchine a spazio per i servizi

72 Da un dialogo con Sérgio Fernandes avvenuto in occasione di una conferenza, Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, Porto, 29 Novembre 2019.
73 A. Soutinho, "Alla ricerca di genealogie", …*cit*, p.30.
74 S. Soares, Adattamento dei Musei Municipali alle condizioni imposte dal D.L. -123/97, recentemente sostituito dal D.L.-163/2006, Casa Museo Guerra Junqueiro, Lettera indirizzata all'Ufficio Urbanistica del Comune di Porto, 8 Settembre 2006, Direção Regional de Cultura do Norte, Casa da Ramalde, Porto, pratica n. DRP_5120.





Fig. 33. A sinistra. Allestimento di una sala al piano nobile. Foto di Eleonora Fantini.

Fig. 34. A destra. Nuova porta di ingresso dell'annesso collocato nel giardino, sostituita nel 2016. Foto di Eleonora Fantini

educativi, come previsto nella fase iniziale del progetto del padre[75]. Le opere eseguite comportarono l'apertura di due lucernari sulla copertura e la sostituzione della porta di ingresso – completamente opaca - con un nuovo infisso in alluminio e vetro per aumentare l'illuminazione naturale, l'installazione di un bagno di servizio nonché l'isolamento termico e acustico dell'intera struttura mediante l'uso di pannelli di polistirene espanso estruso e lana di roccia[76]. Opere di manutenzione dell'edificio del museo, quali tinteggiatura e puntuali riparazioni, dove necessario, completarono l'intervento. Più di recente, nel 2018, furono invece eseguiti lavori di efficientamento energetico dell'edificio principale consistenti nella sostituzione dell'impianto di raffrescamento, oramai obsoleto, della caldaia e di parte dei corpi illuminanti[77]. Tutte azioni di cura, attuate nel corso del tempo, seppur non sempre concordanti con i principi di salvaguardia dell'autenticità materiale[78], atte a garantire, unitamente al suo uso quotidiano, una buona sopravvivenza del manufatto architettonico.

75 A. Soutinho, *Apertura di due lucernari nella copertura dell'edificio del giardino e opere di riqualificazione*, Memoria descrittiva, Novembre 2015, Direção Regional de Cultura do Norte, Casa da Ramalde, Porto, pratica n. DRP_5120.

76 A. Soutinho, *Apertura di due lucernari nella copertura dell'edificio del giardino e opere di riqualificazione*, *...cit.*

77 J. A. Vieira Henriques Fernandes, Intervento di miglioramento energetico, 2018, Direção Regional de Cultura do Norte, Casa da Ramalde, Porto, DRP_5120.

78 Ci si riferisce in tal caso alla sostituzione degli intonaci o alla ritinteggiatura superficiale senza prendere in considerazione ipotesi di conservazione degli stessi, opere solitamente riservate ai monumenti di interesse nazionale.





Fig. 35. In alto a sinistra.
Prospetto principale Casa Museo prima dell'intervento.

Fig. 36. In alto a destra.
Prospetto principale Casa Museo dopo l'intervento.
Foto di Eleonora Fantini.





Fig. 37. Al centro a sinistra.
Prospetto sul retro Casa Museo prima dell'intervento

Fig. 38. Al centro a destra.
Prospetto sul retro Casa Museo dopo l'intervento.
Foto di Eleonora Fantini.





Fig. 39. In basso a sinistra. Atrio di accesso ai piani superiori della Casa Museo prima dell'intervento.

Fig. 40. In basso a destra. Atrio di accesso ai piani superiori della Casa Museo dopo l'intervento.
Foto di Eleonora Fantini.

Casa Alcino Cardoso.
Recupero de un complesso rurale.



Fig. 1. Casa Alcino Cardoso, annesso.

Intervento (prima fase) | 1971-1973.
Intervento (seconda fase) | 1988-1991.
Data costruzione | XIX secolo.
Localizzazione | Lugar da Gateira, Moledo do Minho, Portogallo.
Progettista | Arch. Álvaro Siza.
Collaboratori (prima fase)| F. Guedes de Carvalho, A. Dias.
Collaboratori (seconda fase) | J. L. Carvalho Gomes
Committente | Alcino Cardoso
Funzione originaria | Casa rurale vinicola.
Funzione attuale (prima fase) | Casa privata per vacanze.
Funzione attuale (seconda fase) | Alloggi turistici rurali.
Tutela | -

"[…] quando in un edificio antico si introducono senza criterio e senza giustificazione frammenti di un nuovo linguaggio è come applicarvi l'etichetta della modernità. Credo che si debba lavorare con più 'integrazione' quando ci troviamo di fronte al patrimonio, il che non impedisce la modernizzazione dell'uso dell'edificio" [1]

Álvaro Siza

Il luogo e la preesistenza.

Nell'entroterra della regione del Minho, a Nord del Portogallo, precisamente nel Lugar da Gateria, a pochi chilometri da Moledo, è situata la Casa da Gateira, meglio conosciuta come Casa Alcino Cardoso, dal nome del proprietario allora committente di Álvaro Siza[2]. Il contesto rurale in cui si inserisce, a bassa densità abitativa, suggerisce un'atmosfera bucolica, campestre, senza tempo; gli stretti vicoli acciottolati, le numerose *quinte*[3] vinicole, gli alti muri di recinzione in granito, gli *espigueiros*[4], le vigne, i boschi, i rampicanti e la rigogliosa vegetazione tipica del Minho, sono solo alcuni degli elementi che contribuiscono a ricordarne la sensazione. Un luogo che pare essere 'sospeso nel tempo', lontano dai ritmi frenetici della città, contraddistinto da una ormai rara condizione di quiete e serenità.
Sebbene non vi siano fonti certe sull'esatta data di costruzione del complesso, le caratteristiche costruttive e i dettagli di cui si compone - posti a confronto con altre architetture popolari portoghesi[5]- ne fanno presumere l'appartenenza al XIX secolo. Originariamente di proprietà di una famiglia di agricoltori, la Casa da Gateira, un *quinta* vinicola simile per forma e dimensione alle altre nelle vicinanze, si componeva di soli due fabbricati rurali e di un terreno su cui venivano coltivati cereali, come il miglio e il grano, e qualche filare di vite, tutt'oggi persistente. Le preesistenze, un tempo adibite ad abitazioni agricole e situate nella parte nord del complesso, a ridosso del muro di cinta, sono opportunamente articolate così da generare uno spazio centrale di aggregazione, un patio esterno, "un'autentica sala all'aria aperta […] da cui si ha accesso a tutto e su ci affacciano tutte le porte"[6], compreso l'ingresso principale della *quinta*.
Dal punto di vista compositivo e costruttivo i due fabbricati rispecchiavano i tratti caratteristici dell'architettura vernacolare della regione del Minho. Alle volumetrie semplici, massive e di esigue dimensioni composte da spesse murature in blocchi di granito, coperture a falde in tegole di *canudo*[7] e piccole finestre con telai ripartiti in legno di riga, si coniugavano pavimentazioni esterne, scale e muretti, tutti realizzati con elementi in

Fig. 2. Strada di accesso alla Casa Alcino Cardoso. Lugar da Gateira, Moledo do Minho.
Foto di Eleonora Fantini.



1 J. Domingo Santos, "El Sentido de las Cosas. Una Conversación com Álvaro Siza", in *El Croquis*, Álvaro Siza 2001 – 2008, n.140, Madrid, 2008, p.18.
2 Aggiungere descrizione dell'area del Minho da: F. Távora, R. Pimentel, A. Menéres, "Zona 1", in J. Alfonso, F. Martins, C. Meneses (a cura di), *Arquitecura Popular em Portugal,... cit.*, 2004.
3 Casa rurale tipica della tradizione portoghese.
4 Granai tipici della tradizione portoghese.
5 Bozzatura e dimensione dei blocchi di granito, caratteri tradizionali e costruttivi tipico della tradizione come finestre, porte, coperture, scale esterne, granai, ecc. Vedi: J. Alfonso, F. Martins, C. Meneses (a cura di), *Arquitecura Popular em Portugal,...cit.*, 2004.
6 J. Alfonso, F. Martins, C. Meneses (a cura di), *Arquitecura Popular em Portugal,…cit.*, p.38.
7 La *telha de canudo* o *telha mourisca* è un particolare coppo della tradizione portoghese, inspirato alla tegola araba. Cfr: J. Alfonso, F. Martins, C. Meneses (a cura di), *Arquitecura Popular em Portugal,…cit.*



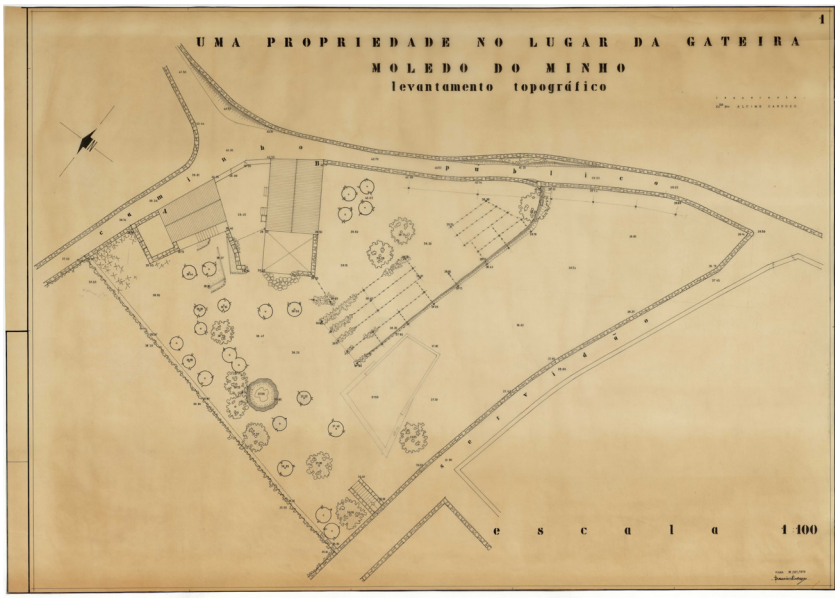
Fig. 3. Vista generale della Casa Alcino Cardoso (destra) e della Casa da Eira (sinistra).

granito posati a secco.
Solo successivamente, circa alla fine degli anni '80, venne aggiunta al complesso la proprietà vinicola confinante con il lato Ovest dell'area, anch'essa rispondente ai caratteri dell'architettura tradizionale portoghese. Quest'ultima, costituita da tre fabbricati e due *espigueiros*, si dispone - così come la precedente - attorno ad un patio centrale di accesso alla tenuta. Diversamente dalla Casa da Gateira, il complesso Ovest, oggi conosciuto come Casa da Eira[8], si colloca su un leggero declivio, componendosi quindi di spazi aperti come patii e giardini a quote differenti. Incerta, anche in questo caso è la data di costruzione della *quinta*, tuttavia ascrivibile al XIX secolo, come del resto la maggior parte degli edifici rurali della zona. Non è certo il loro trascorso; non vi sono documenti o fotografie che testimoniano il loro stato negli anni successivi la realizzazione. Difficile diviene quindi affermare con certezza se gli edifici abbiano subito trasformazioni o ampliamenti nel corso degli anni. Dall'analisi diretta condotta *in situ* è stato possibile constatare l'assenza di diverse unità stratigrafiche, supponendo quindi l'appartenenza delle strutture ad un'unica fase costruttiva. Soltanto due elementi in granito, localizzati nel lato Nord-Est della Casa A della *quinta* da Eira, fanno supporre una diversa conformazione di quella porzione di fabbricato oppure la presenza di un balcone o una tettoia, ad oggi inesistenti.
Le Case agricole sopra descritte furono oggetto di due interventi di recupero eseguiti da Álvaro Siza a distanza di circa 20 anni uno dall'altro, entrambi commissionati dall'allora proprietario, Alcino Cardoso, un benestante banchiere di Porto.

L'affidamento dell'incarico e il nuovo programma d'uso.

Al 1971 risale quindi il primo incarico, inerente il recupero e l'ampliamento della *Casa da Gateira,* al fine di adattarla a residenza privata per le vacanze estive della famiglia Cardoso. Sebbene non sia stato possibile risalire alle precise richieste della committenza si evince dai disegni di progetto la

8 Si veda ad esempio la presenza di elementi in pietra sulla facciata esposta a Nord-Est della Casa A, in prossimità della recinzione. Potrebbero in origine aver sostenuto un balcone o un tettoia. Osservando con attenzione lo stesso prospetto è possibile identificare possibili diverse unità stratigrafiche e bordi di rottura che fanno presupporre ad esempio i



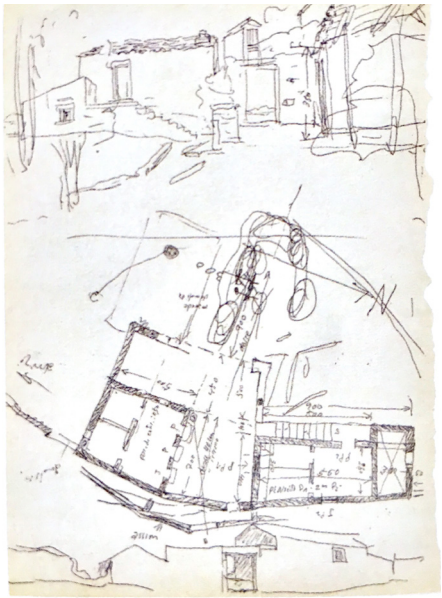


Fig. 4. A destra. Casa Alcino Cardoso. Rilievo topografico.

Fig. 5. A sinistra. Casa Alcino Cardoso. Disegni di studio. Prospettiva dello stato di fatto, rilievo in pianta e in alzato.

necessità di più stanze da letto e di un'ampia zona giorno a cui si aggiunse, qualche anno più tardi, durante la fase esecutiva dell'opera, la volontà di realizzare una piscina[9]. Successivamente, nel 1988, Cardoso decise di ampliare la sua proprietà acquistando il vicino congiunto rurale esposto ad ovest. Il progetto fu nuovamente delegato a Siza, a cui fu chiesto di recuperare i fabbricati convertendoli in alloggi e camere da affittare per il turismo rurale. Quest'ultimo progetto prevedeva inoltre il collegamento delle due diverse *quinte*, oltre alla sistemazione del giardino e dei manufatti architettonici che ne facevano parte.

Sullo stato di conservazione.

Al momento dell'affidamento di ambedue gli incarichi i fabbricati giacevano in un discreto stato di conservazione[10]. Sebbene si trovassero da tempo abbandonati, le volumetrie principali si mantennero piuttosto integre. Ne sono di conferma i rilievi esegui *ante operam* - seppur di poco dettaglio (scala 1:100) - alcune fotografie sulle condizioni conservative della *Casa da Eira* e le testimonianze dirette degli attori del processo[11]. I maggiori problemi rilevati riguardarono le strutture in legno di solai e coperture, in parte danneggiati da infiltrazioni d'acqua e dal deperimento della materia. Allo stesso modo anche i serramenti sopraggiunsero piuttosto integri nella forma e nell'immagine, tuttavia alquanto deteriorati sul piano materiale. D'altra parte invece le strutture murarie in granito pare non avessero subito particolari danni o fenomeni di alterazione; perdita di consistenza, fenomeni di alterazione superficiale e vegetazione infestante rappresentavano le patologie più diffuse. Soltanto una parete del ricovero dei carri della Casa da Gateira si trovava in parte crollata. Il resto sopraggiunse piuttosto integro. I locali meglio conservati si collocavano

9 Á. Siza, "Casa Alcino Cardoso, Memoria Descrittiva", in A, Cianchetta, E. Molteni, Álvaro Siza. *Casas: 1954-2004*, Gustavo Gili, Barcellona, 2004, p. 72.
10 Dialogo con J. L. Gomes, p.447 della presente tesi.
11 Dialogo con J. L. Gomes…*cit.*; José Luís Gomes fu collaboratore di Siza nella seconda fase di progetto. Altre informazioni sullo stato di conservazione della Casa da Eira emersero durante il sopralluogo da una conversazione con il custode del complesso, che ebbe occasione di seguire da vicino l'intervento.

Fig. 6. In alto. Stato di conservazione della Casa da Eira.

Fig. 7. Al centro. Stato di conservazione della Casa da Eira.

Fig. 8. In basso. Stato di conservazione della Casa da Eira.

Fig. 9. In basso. Stato di conservazione della Casa da Eira.









al piano superiore della Casa da Eira (seconda fase), ornati da elementi minuziosi e raffinati – cornici e controsoffitti in legno – piuttosto insoliti in un'abitazione rurale[12].

Il primo progetto.
Recupero della Casa Alcino Cardoso
1971-1973.

La prima fase di intervento fu sviluppata tra il 1971 e il 1973 sul congiunto della Casa da Gateira. Con l'obiettivo di "ridurre il nuovo al minimo"[13] e preservare gli antichi manufatti, come se fossero delle rovine archeologiche[14], nonché perpetuare quell'atmosfera bucolica che avvolgeva l'intero complesso, Siza scelse di "recuperare il carattere degli edifici e del paesaggio"[15], conservando, per quanto possibile, gli elementi architettonici della *quinta* ai quali dovette tuttavia addizionare un nuovo corpo e una piscina per assolvere alle esigenze dettate dal 'programma'[16]- vista l'esiguità degli spazi preesistenti. Aggiunte che si rivelarono in perfetto equilibrio con l'antico e con il contesto, preservando e riaffermando, in chiave contemporanea, l'essenza del luogo e della tradizione. Il cambio d'uso e la nuova organizzazione interna degli ambienti pare infatti non aver alterato lo 'spirito del luogo' che ancora oggi è possibile percepire. I due corpi esistenti furono pertanto recuperati e resi indipendenti l'uno dall'altro. L'edificio più a Nord (fabbricato B), venne infatti dotato di una zona giorno al piano terra e una zona notte con due camere da letto e un bagno al piano primo, funzionando come una sorta di *dépendance* a completamento del corpo principale (fabbricato A), soggetto all'ampliamento. Ampliamento ospitante le stanze da notte e i servizi igienici, permettendo così di destinare all'edificio esistente la sola zona giorno.

Il legame con il contesto e con la tradizione.

La composizione plani-volumetrica del nuovo corpo, sebbene si componga di acute geometrie, trae origine da un'attenta lettura del territorio e del sito su cui si insedia, integrandovisi armoniosamente. Come accade per la maggior parte dei suoi progetti, Siza interpreta il reale e lo reinventa, lo trasforma. "Comincio un progetto visitando un luogo", spiega Siza, "[…] altre volte comincio prima, partendo dall'idea che ho di un luogo (una descrizione, una fotografia, delle letture, un'indiscrezione). […] Un luogo vale per ciò che è, per ciò che potrebbe essere o per ciò che desidera essere - fatti talvolta contrastanti, ma mai privi di relazione"[17]. Il risultato fu quindi un "dialogo creativo con il contesto 'così come lo si è incontrato' e non a partire da soluzioni universali o invenzioni soggettive"[18]. Il processo progettuale del maestro portoghese non risponde a regole stabilite a priori applicabili ad ogni tipo di situazione. Ogni luogo possiede delle caratteristiche peculiari che condizionano, almeno in parte, le scelte formali e il linguaggio dell'architettura. Siza stesso sostiene che "il sito non è mai una cosa fissa. Quando si lavora su sito, si sa che è in trasformazione e che si interviene in questa trasformazione. […] Bisogna cercare di comprendere i punti forti della trasformazione che hanno un

Nella pagina a fianco.

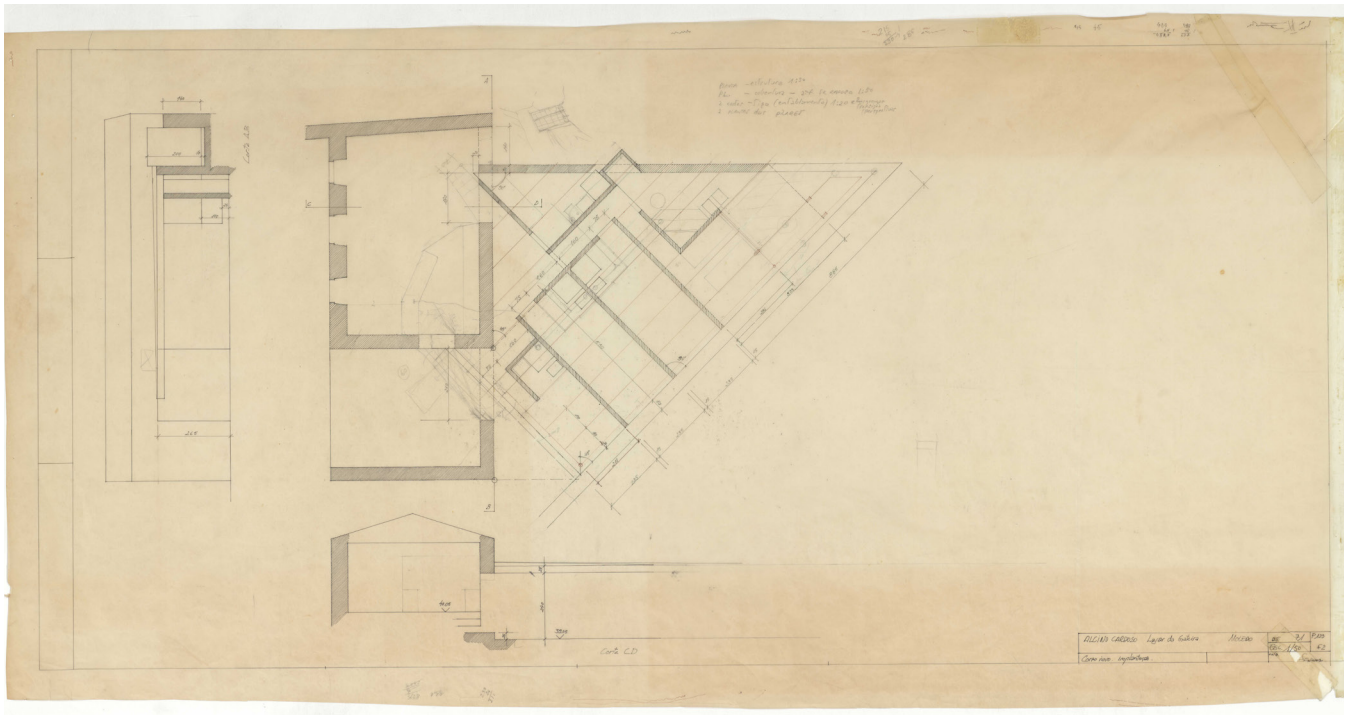
Fig. 10. In alto. Casa Alcino Cardoso. Planimetria di progetto. Ottobre 1971

Fig. 11. Al centro a destra. Disegni studio dell'annesso e della piscina.

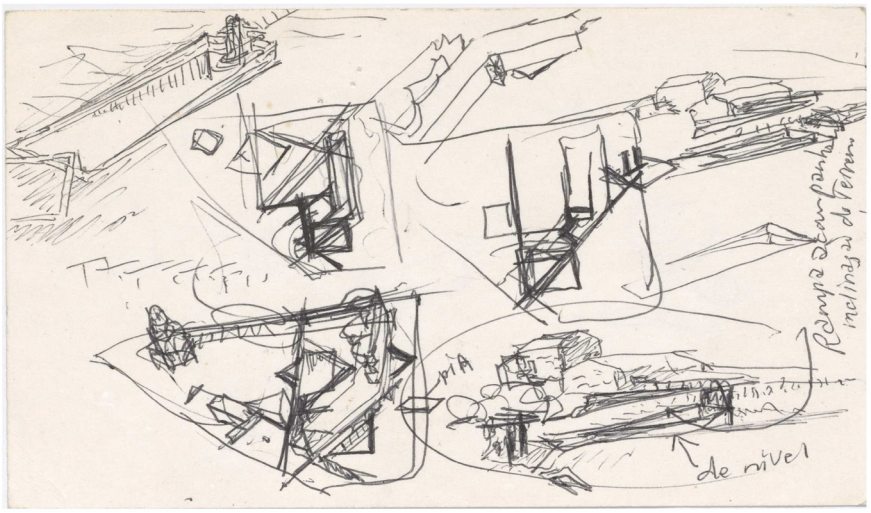
Fig. 12. Al centro a sinistra. Disegni di studio della piscina sul fronte di una busta postale.

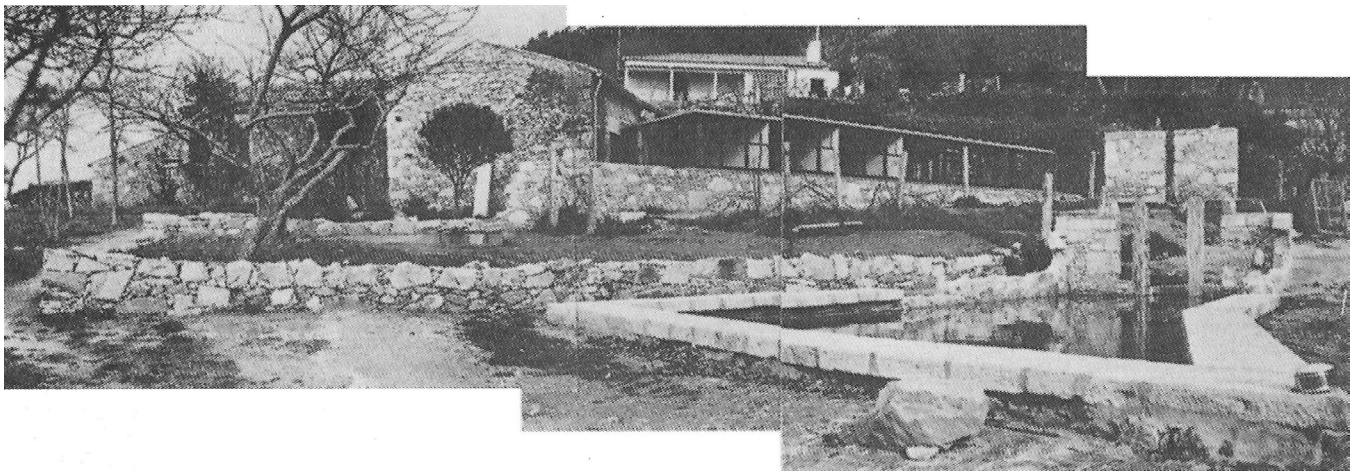
Fig. 13. In basso. Vista del complesso rurale della Casa Alcino Cardoso. Conclusione dei lavori.

12 Dialogo con J. L. Gomes…*cit.* p. 449.
13 "Álvaro Siza 1954-1988", in *A+U*, extra edition, giugno 1989, p.35.
14 P. Martins Barata, L. Trigueiros, *Álvaro Siza 1954-1976...cit.*, p. 140.
15 Á. Siza, "Casa Alcino Cardoso, Memoria Descrittiva", in A, Cianchetta, E. Molteni, …*cit.*, p. 72.
16 Con il termine 'programma', dal portoghese *programa* si intende generalmente la nuova funzione d'uso assegnata.
17 Á. Siza, "Otto punti", in G. Leoni, *Álvaro Siza*, Motta Architettura, Milano, 2009, p.90.
18 P. Testa, *A arquitectura de Álvaro Siza*, Faup edizioni, Porto, 1988.






de nível



valore storico, e lavorare a partire da quelli. […] Da un luogo all'altro è differente e molto complesso. È per questo che non si può applicare un linguaggio prestabilito" [19]. Si può quindi parlare di una logica che assume la specificità del luogo come strumento portante dell'intero progetto, inteso come modificazione e potenziamento del contesto, capace quindi di generare una nuova lettura dell'insieme, antico e nuovo[20]. Una lettura che esula dal mimetismo, ottenuta grazie ad un accorto dialogo con la preesistenza e all'accurata rielaborazione in chiave contemporanea dei caratteri vernacolari dell'architettura popolare portoghese. Per fare architettura è necessario saper osservare, saper vedere ciò che ci circonda, la realtà su cui si interviene, percepirla, assimilarla, trasformarla, cercando in essa le risposte ai problemi che un progetto generalmente solleva. Una realtà sempre diversa, che necessiterà di risposte ogni volta differenti. Siza agisce proprio in questa direzione; considera il contesto, la preesistenza ambientale o costruita, l'elemento generatore del processo creativo. Ogni sua architettura nasce da un'attenta lettura del sito, sia questo un semplice terreno, sia un ambiente costruito o un manufatto preesistente.

L'intervento eseguito per il restauro e l'ampliamento della Casa Alcino Cardoso esprime chiaramente il forte legame con il contesto che caratterizza l'intera opera di Siza. Resiste a qualsiasi volgare trasformazione del sito, preservandolo come luogo di viticoltura[21]. La nuova ala, sebbene si componga di acute geometrie, appare come il riflesso del territorio in cui si inserisce, del paesaggio vinicolo del *Minho*, sorgendo dal terreno come un terrazzamento[22]. A rievocarne l'immagine è il basso muro realizzato a secco in granito che funge da basamento all'intero volume, il cui fronte principale fu realizzato parallelo ai filari della vigna già presente in *situ* - considerata un'importante preesistenza ambientale da preservare. Una relazione, quella con la vigna, che potrebbe aver ulteriormente rafforzato la scelta progettuale di Siza circa l'altezza fuori terra del nuovo corpo, riducendo il più possibile l'impatto della nuova costruzione sul paesaggio. Gli alti muri di recinzione in granito lo celano completamente, rendendolo invisibile, se osservato dall'esterno. D'altra parte, all'interno, i fabbricati preesistenti, le diverse quote del terreno e la rigogliosa vegetazione, ne mitigano la presenza, in parte occultandolo. Un'architettura che potrebbe quindi definirsi 'silenziosa', in equilibrio con il contesto in cui si insedia, allo stesso tempo conciliante e contrastante. Nuovo e antico, progetto e contesto sono quindi articolati in una soluzione di continuità e 'rottura' che unisce la tradizione alla modernità. Ciò che propose Siza fu una revisione critica del passato, della storia, del territorio, al fine di ottenere un'opera del proprio tempo che con essi sapesse dialogare. "La storia appare sempre

Fig. 14. *Socalcos do Minho*.
Terrazzamenti tipici della regione del Minho.



19 C. Rousselot, L. Beauden, "Entretien avec Álvaro Siza", in *A.M.C.*, n.44, 1978, p.36.
20 V. Gregotti, "Architetture recenti di Álvaro Siza", in *Controspazio*, n.9, Settembre 1972, pp. 22-23.
21 I committenti volevano allargare la tortuosa strada di accesso - ancora oggi esistente - e sostituire la vigna con dei filari di alberi di aranci, che avrebbero necessitato di cure minori. Siza si oppose. I caratteri tradizionali del luogo così come la vigna dovevano essere preservata per il loro valore storico, tradizionale e culturale. Cfr. K. Frampton, "L'architettura come trasformazione critica: l'opera di Álvaro Siza", in K. Frampton, Álvaro Siza. Tutte le opere, Electa, Milano, 1999, p. 22; K. Frampton, "Poesis e trasformazione: l'architettura di Álvaro Siza", in *Álvaro Siza. Professione Poetica*,...*cit.*, p.16.
22 P. Martins Barata, L. Trigueiros, *Álvaro Siza 1954-1976* …*cit.*, p.140.



Fig. 15. Casa Alcino Cardoso. Vista dell'annesso; relazione con la vigna a e la *Quinta*. Foto di Eleonora Fantini.

come un filo conduttore, anche se per opposizione. Un filo conduttore della trasformazione della città e della trasformazione dell'uomo"[23]. Il vernacolo del Minho appare qui sapientemente reinterpretato. Oltre ai muri in granito montati a secco, di cui si è precedentemente accennato, la grande finestra a nastro esposta a sud - paragonabile ad un moderno *curtain wall* - rivela una chiara affinità alle verande tipiche della tradizione del Nord del Portogallo. Allo stesso modo anche la piscina, dalla geometria trapezoidale, sembra rispondere a tali logiche progettuali. Si inserisce nel terreno come una vasca agricola di raccolta dell'acqua, componendosi di grezzi blocchi di pietra locale e un portale scultoreo realizzato con antico granito di recupero un tempo utilizzato come sostegno delle viti[24].

Quella di Siza è difatti "una ricerca architettonica che vuole inserirsi a pieno titolo tra le tendenze innovatrici esistenti […], una ricerca che pretende di rappresentare qualcosa di più di una semplice trascrizione passiva della realtà […]. Il progetto deve mirare a rappresentare il momento temporale in cui un'opera è realizzata legando questo istante con il passato, fondendo, dunque, entrambi in un processo di trasformazione continua che, se pure momentaneamente interrotto, attende a sua volta di essere trasformato"[25].

In cerca di una regola. Il modulo e l'antico.

Dall'articolazione planimetrica del nuovo corpo, emerge chiaramente l'adesione alla pratica architettonica contemporanea. L'impianto triangolare, le acute geometrie e il rigoroso modulo compositivo contribuiscono a suggerire una certa rigidità tipica del moderno. Sensazione suscitata prevalentemente dal disegno, piuttosto che dall'esperienza diretta sul posto, dove al contrario tende a non percepirsi, quasi annullandosi. Tuttavia, dall'osservazione degli schizzi e degli elaborati di progetto, appare chiara la volontà di Siza di ricercare nella preesistenza una regola, un principio geometrico che potesse guidare l'intera composizione. Come

23 J. Domingo Santos, "El sentido de las cosas, una conversación con Álvaro Siza", ...*cit*., p.20.
24 K. Frampton, "Poesis e trasformazione: l'architettura di Álvaro Siza", …*cit*., p.16.
25 Á. Siza, "Sul mio lavoro", …*cit*.

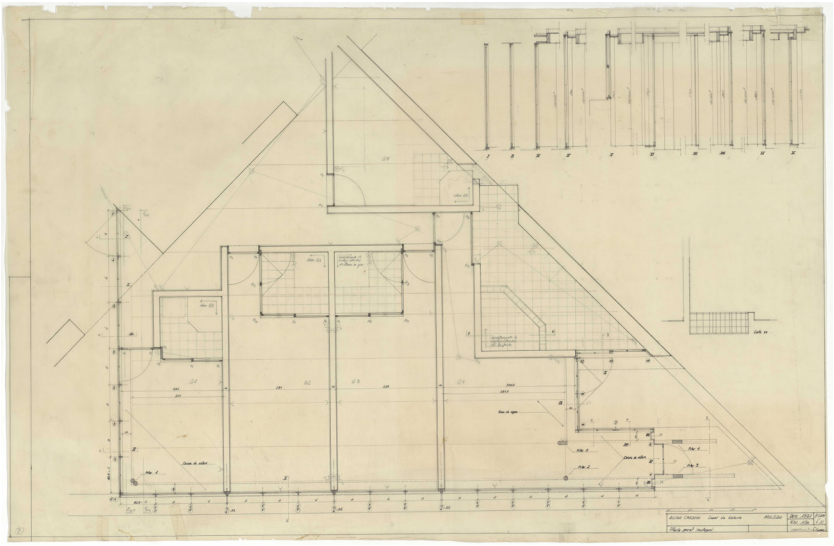


Fig. 16. Casa Alcino Cardoso.
Disegno di progetto dell'annesso.
Dicembre 1971.

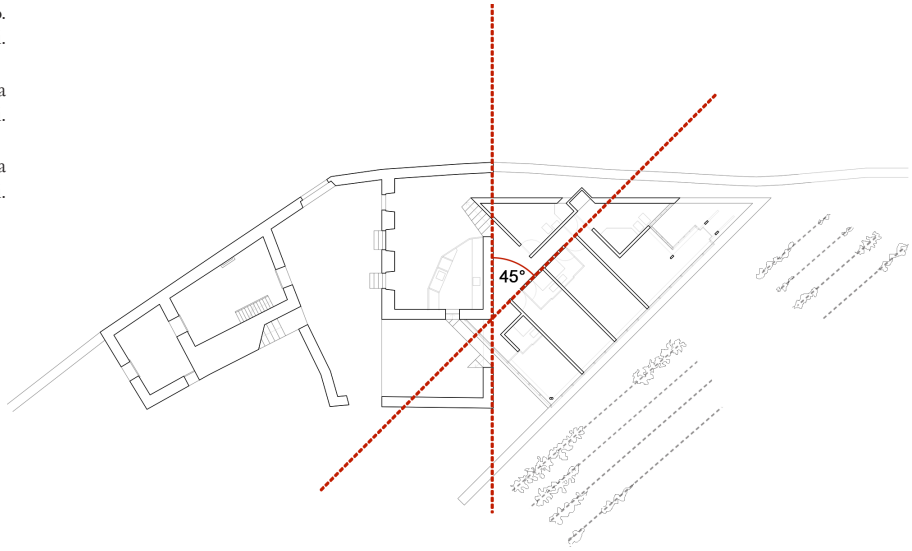
già denunciato precedentemente l'orientamento degli assi principali dell'annesso, tra loro perpendicolari, furono probabilmente dettati dalla direzione della vigna, il cui angolo, rispetto alla parete sud del fabbricato A, venne arrotondato - per comodità progettuale - a 45°. Il risultato fu una relazione geometrica alquanto singolare tra nuovo e antico, i cui rispettivi assi ordinatori, ruotati gli uni rispetto agli altri, trovano nello spigolo sud dell'edificio principale il perno dell'intera composizione dal quale fu sviluppata la griglia modulare alla base della costruzione. Un modulo, che pare tuttavia non trovare alcuna corrispondenza con la maglia costruttiva dell'antico e con le unità di misura un tempo utilizzate[26]. Del resto Siza non intendeva perseguire una relazione con l'esistente totalitaria e restrittiva. L'architettura tradizionale "non è un modello formale", affermò lui stesso pochi anni dopo l'intervento, "non accetto l'influenza dell'architettura tradizionale come modello formale, ma come un'esperienza molto lunga di adattamento al contesto […]. Comprendere i rapporti tra le forme della vita e l'architettura è molto utile, non per le proporzioni di organizzazione dello spazio, ma per comprendere i problemi concreti di una società" [27].
Propose infatti una reticolo a griglia rettangolare scandito da un passo di 100 cm lungo l'asse nord-sud e di 82,5 cm in direzione est-ovest; dimensioni probabilmente stabilite poiché confortevoli alla progettazione[28]. Ogni elemento della composizione, dalle pareti interne, agli arredi fissi, alle chiusure verticali esterne, come ad esempio la grande vetrata a nastro, fu articolato e composto nel rispetto di tale modulo ordinatore. Simile sotto certi aspetti risulta il trattamento riservato alle sezioni e ai prospetti. Sebbene anche gli alzati non rispettino la stessa regola geometrica e dimensionale dell'esistente, instaurano, come precedentemente visto, una stretta relazione volumetrica con il paesaggio circostante, rafforzandone il carattere e l'identità. Un equilibrio, quello conseguito da Siza in questa

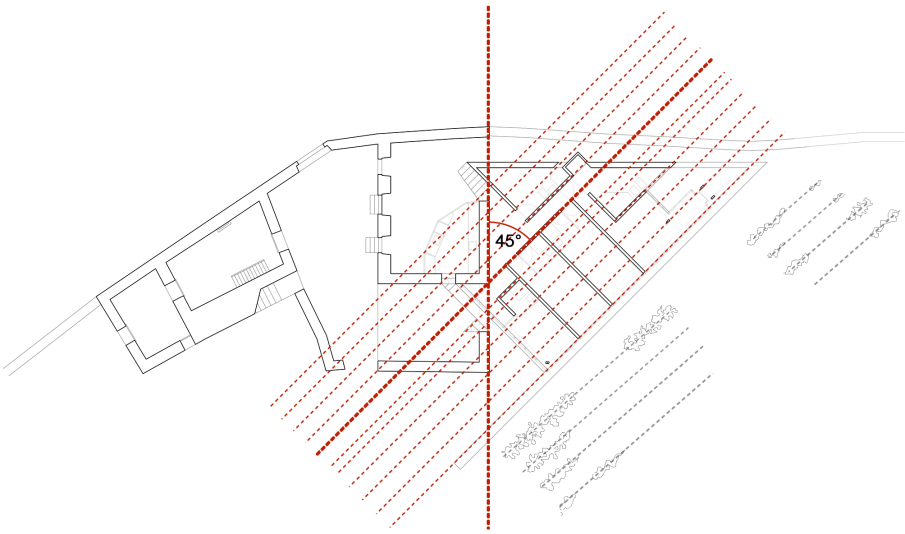
26 L'unità di misura probabilmente utilizzata era il palmo. M. J. Barroca, "Medidas-Padrão Medievais Portuguesas",...*cit*., pp.53-86.
27 C. Rousselot, L. Beauden, "Entretien avec Álvaro Siza", …*cit*., p.34
28 Dati dimensionali rilevati dall'analisi degli elaborati di progetto. Archivio Fondazione Serralves, documento: PT-FS-ASV-12-3-4-0037 e PT-FS-ASV-12-3-4-0027.

Fig. 17. In alto. Casa Alcino Cardoso. Schema compositivo. Assi principali.

Fig. 18. Al centro . Schema compositivo. Assi secondari.

Fig. 19. In basso. Schema compositivo. Assi secondari.





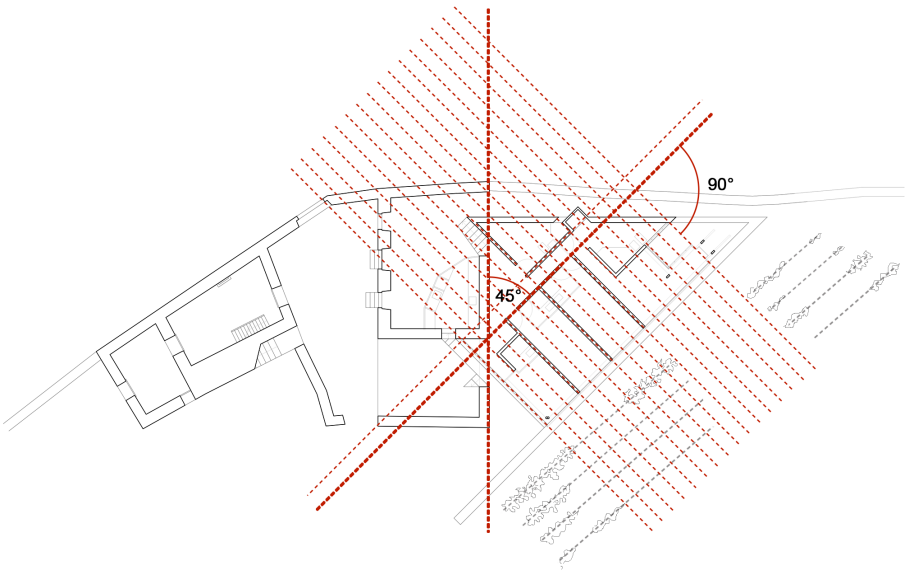




Fig. 20. Casa da Eira.
Foto di Eleonora Fantini.

prima fase di progetto, ottenuto grazie a una sapiente interpretazione della storia e della tradizione, qui declinata secondo i 'rigidi' schemi della modernità fino a raggiungere desiderati effetti di contrasto[29].

Il secondo progetto. Recupero della Casa da Eira. 1988-1991.

Per certi versi simile può considerarsi l'approccio progettuale che guidò la seconda fase di intervento, verificatasi tra il 1988 e il 1991. Anche in questo caso furono eseguite opere mirate e puntuali volte al restauro e alla preservazione delle caratteristiche morfologiche del manufatti esistenti[30]. Diversamente, elementi contrastanti non trovarono realizzazione. Lo stesso programma d'uso non necessitava di ampliamenti significativi o nuove costruzioni. La conversione dei tre fabbricati (Casa A, Casa B e Casa C) in abitazioni per il turismo rurale richiese la sola riorganizzazione della disposizione interna e un minimo aumento di volume al piano seminterrato della Casa B - ricavato dal terrapieno, non visibile dall'esterno. Il legame con la tradizione ritorna nuovamente dominante nelle scelte progettuali perseguite. Gli elementi caratterizzanti il progetto – chiusure esterne in legno, rivestimenti, aperture – rifiutano l'uso di un linguaggio moderno contrastante, approssimandosi, per quanto possibile, alle espressioni dell'architettura popolare del Minho. Un atteggiamento progettuale adottato non solo per il trattamento degli edifici ma anche per la progettazione del paesaggio. La realizzazione di un muro in granito di contenimento del terreno, che regola i dislivelli e collega le due proprietà, è forse l'esempio che meglio ne dichiara l'adesione, richiamando nuovamente alla memoria l'analogia ai terrazzamenti tipici del territorio vitivinicolo circostante.

Sul rapporto antico-nuovo.

Alla luce delle considerazioni di cui sopra, è possibile identificare nei due progetti di Siza, eseguiti a distanza di circa 10 anni l'uno dall'altro, un medesimo approccio progettuale, una stessa linea d'azione, opportunamente declinata al caso in oggetto. "Intervenire sul patrimonio presuppone assumere che non esistono regole ne soluzioni a priori",

29 Vedi: Á. Siza, "Casa Alcino Cardoso, Memoria Descrittiva", in A, Cianchetta, E. Molteni, …*cit.*, p. 72.
30 Ivi, p. 78.

sostiene Siza, "[…] non è possibile lavorare con idee preconcette, ciascun caso è differente"[1]. Non si possono quindi definire modalità valide in assoluto. "Se teoria, parlando di architettura, significa un insieme di regole stabilite e riutilizzabili, allora mi sento bene a non avere alcuna teoria"[2]. Ogni caso è un caso, non vi è una teoria generalizzabile ad ogni circostanza. Rifiuta convinzioni aprioristiche circa il tema del restauro. La sua è un'architettura che nasce da condizioni sempre differenti, che agisce nel rispetto dell'integrità dell'oggetto su cui interviene, sia questo un paesaggio, una città o un edificio. Gli interventi nella *Casa Alcino Cardoso* e nella *Casa da Eira* rispecchiano tali logiche. Possiedono punti in comune e alcune divergenze. In entrambi i casi Siza interviene conservando i fabbricati esistenti, attuando solo dove necessario delle trasformazioni. Si può quindi affermare che il primo progetto si differenzia dal secondo principalmente per la presenza, piuttosto dominante, del nuovo corpo di ampliamento.

Intervenire sull'antico. Trasformare e conservare.

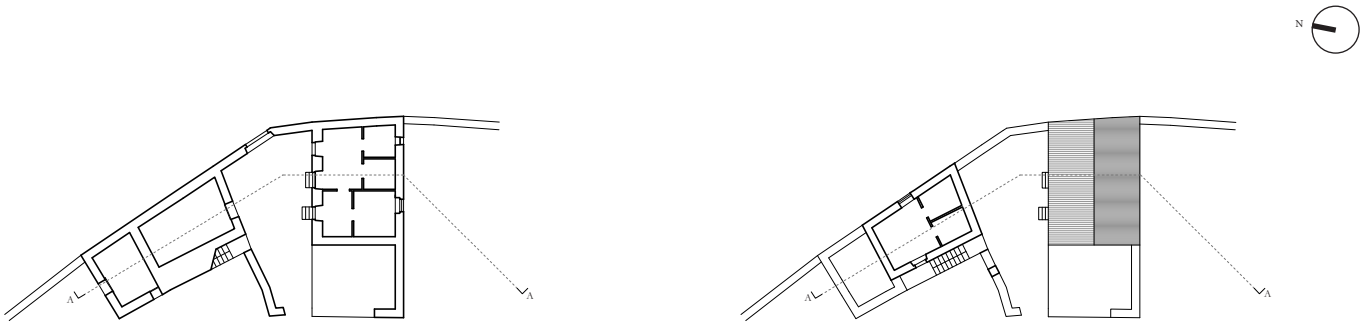
Fu probabilmente la prima volta in cui Siza si trovò di fronte al tema della riconversione di edifici esistenti, alla questione sempre attuale del rapporto tra i linguaggi diversi dell'antico e del nuovo. Furono mantenuti i volumi sopraggiunti, rispettato lo spirito del luogo e gli elementi naturali che lo componevano. Conserva le preesistenze, gli spessi muri in granito, le coperture a due falde con manto in coppi, a cui affianca con una 'sensibile irruenza' un nuovo corpo, in equilibrio tra il contrasto e la mimesi. L'opera di Siza appare quindi come un'erudita articolazione tra gli insegnamenti del periodo moderno e l'esperienza della cultura locale, della memoria temporale di un luogo. Dimostrò di saper utilizzare sapientemente la tradizione e le sue tecniche costruttive "non come freno all'invenzione, ma come suo fondamento. Una tradizione intesa come lingua viva e condivisa, dunque, come disciplina"[3], come strumento per innovare, per costruire nuove architetture, per recuperare e tramandare al futuro quel prezioso patrimonio storico che costituisce la cultura di un popolo. Apportò la propria 'firma' solo quando necessario, nel primo intervento, mostrandosi disposto a rinunciare al proprio linguaggio a favore delle ragioni della preesistenza[4]. "Ho sempre pensato […] che nei lavori di riabilitazione ci sia un requisito obbligatorio da rispettare, che è, nella mia opinione, l'assoluta integrità", sostiene Siza, "Nessun cambiamento dovrebbe essere apportato, se non, […] in casi speciali o eccezionali"[5]. Considera infatti il passare del tempo un fenomeno irripetibile, sorprendente, capace di aumentare la qualità degli edifici se sottoposti ad una cura costante. Intervenire sul patrimonio dismesso diviene assolutamente necessario affinché la materia antica possa sopravvivere. La scelta di un uso compatibile, che ben possa convivere con le caratteristiche peculiari dell'antico, contribuisce - a suo

Fig. 21. Casa da Eira. Portico di ingresso. Foto di Eleonora Fantini.



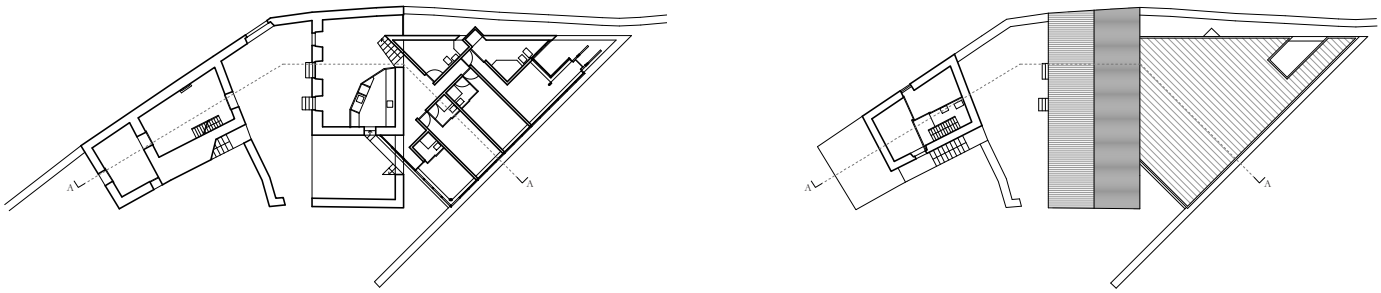
1 J. Domingo Santos, "El sentido de las cosas, una conversación con Álvaro Siza", … cit, p. 18.
2 Á. Siza, "Ser Teórico", in C. Campos Morais (a cura di), *01 Textos. Álvaro Siza*,...*cit.*, p. 265.
3 G. Leoni, *Álvaro Siza*, Motta Architettura, Milano, 2009, p.22.
4 Ibidem.
5 Á. Siza, "Conferencia para el CAH20",...*cit.*, pp.183-190.

Fig. 22. Casa Alcino Cardoso. Elaborati grafici, pianta piano terra, pianta piano primo. Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.



Stato di fatto | Pianta piano terra.

Stato di fatto | Pianta piano primo.



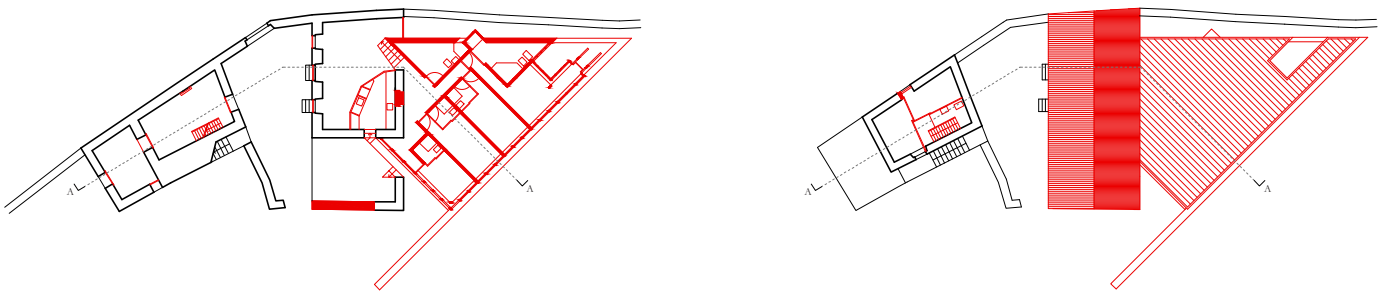
Progetto | Pianta piano terra.

Progetto | Pianta piano primo.



Demolizioni | Pianta piano terra.

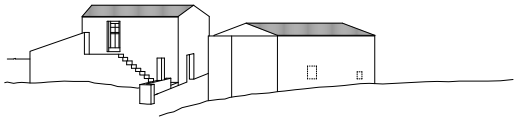
Demolizioni | Pianta piano primo.



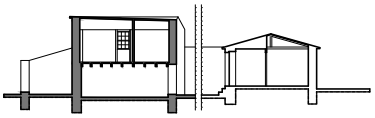
Nuove costruzioni| Pianta piano terra.

Nuove costruzioni | Pianta piano primo.

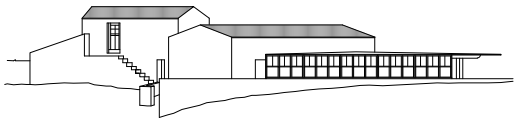
Fig. 23. Casa Alcino Cardoso. Elaborati grafici, prospetto e sezione. Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.



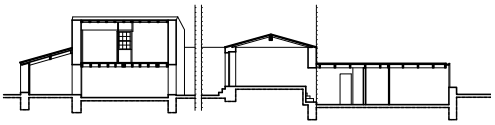
Stato di fatto | Prospetto Sud-Ovest.



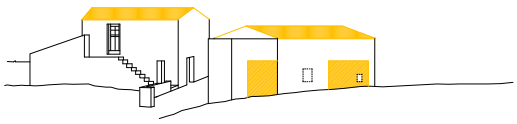
Stato di fatto | Sezione AA.



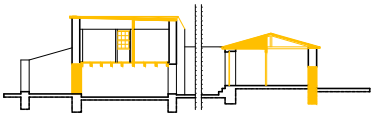
Progetto | Prospetto Sud-Ovest.



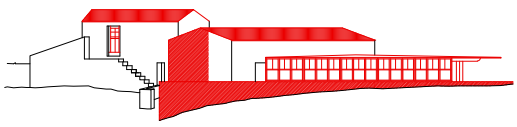
Progetto | Sezione AA.



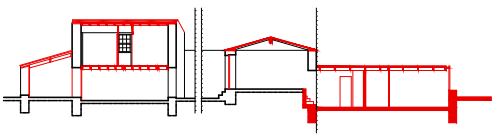
Demolizioni | Prospetto Sud-Ovest.



Demolizioni | Sezione AA.



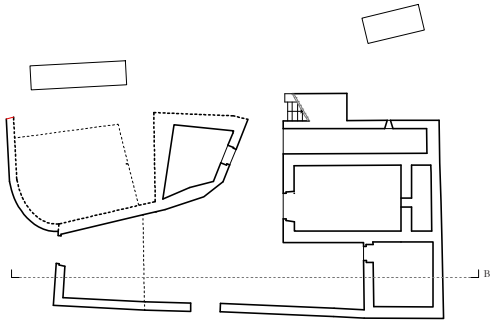
Nuove costruzioni| Prospetto Sud-Ovest.



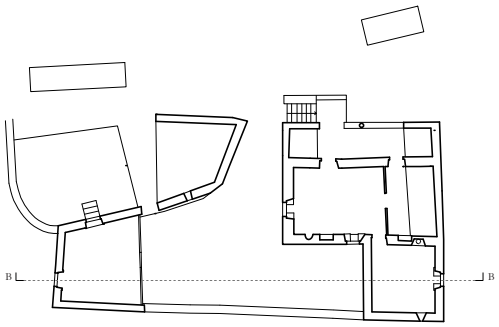
Nuove costruzioni| Sezione AA

Fig. 24. Casa da Eira.
Elaborati grafici, pianta piano terra, pianta piano primo.
Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.

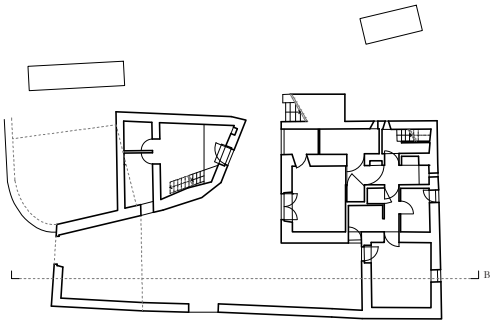




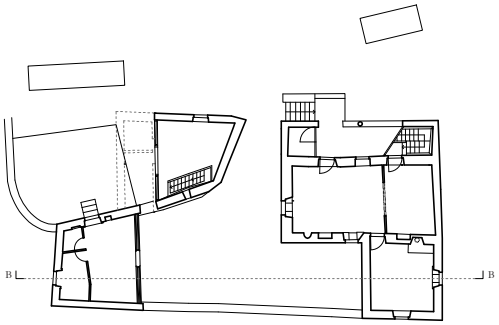
Stato di fatto | Pianta piano terra.



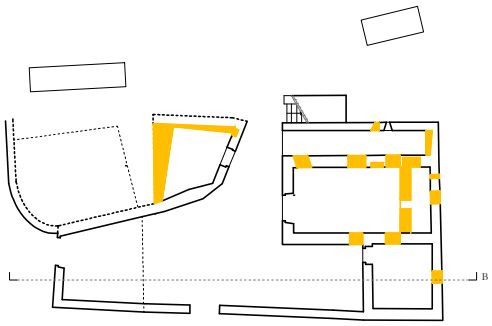
Stato di fatto | Pianta piano primo.



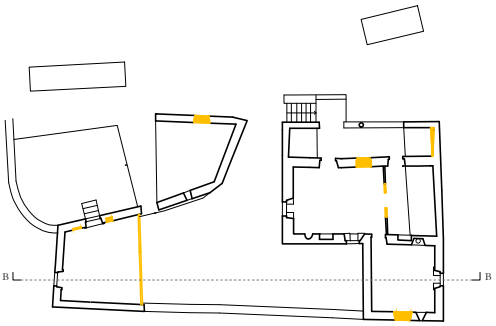
Progetto | Pianta piano terra.



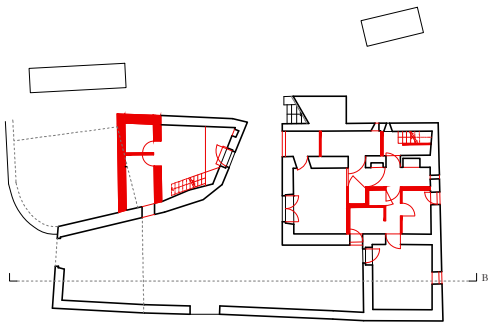
Progetto | Pianta piano primo.



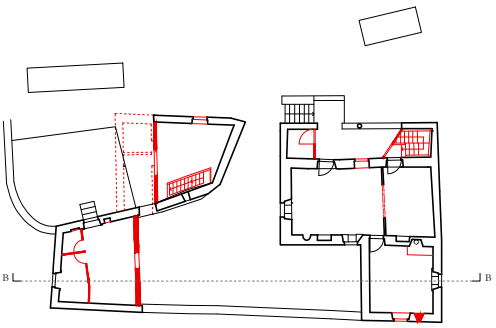
Demolizioni | Pianta piano terra.



Demolizioni | Pianta piano primo.

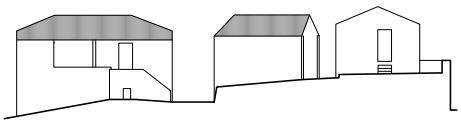


Nuove costruzioni| Pianta piano terra.

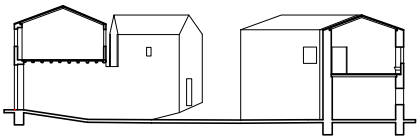


Nuove costruzioni | Pianta piano primo.

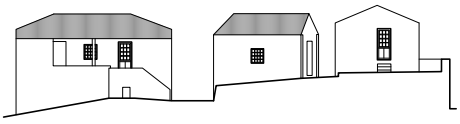
Fig. 25. Casa da Eira. Elaborati grafici, prospetto e sezione. Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.



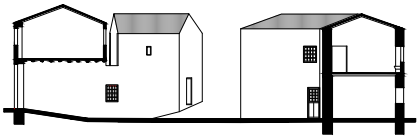
Stato di fatto | Prospetto Sud-Est.



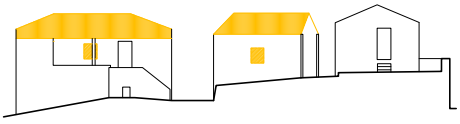
Stato di fatto | Sezione BB.



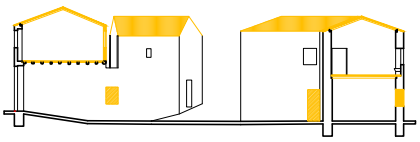
Progetto | Prospetto Sud-Est.



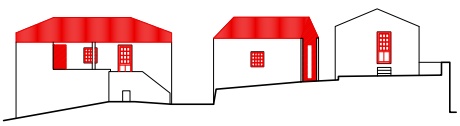
Progetto | Sezione BB.



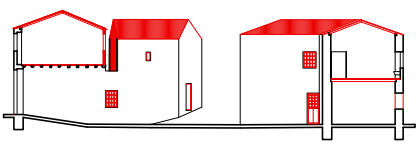
Demolizioni | Prospetto Sud-Est.



Demolizioni | Sezione BB.



Nuove costruzioni | Prospetto Sud-Est.



Nuove costruzioni | Sezione BB.



Fig. 26. Casa da Eira.
Patio Casa B (sinistra) e Casa C (destra).

sostiene Siza, "[…] non è possibile lavorare con idee preconcette, ciascun caso è differente"[31]. Non si possono quindi definire modalità valide in assoluto. "Se teoria, parlando di architettura, significa un insieme di regole stabilite e riutilizzabili, allora mi sento bene a non avere alcuna teoria"[32]. Ogni caso è un caso, non vi è una teoria generalizzabile ad ogni circostanza. Rifiuta convinzioni aprioristiche circa il tema del restauro. La sua è un'architettura che nasce da condizioni sempre differenti, che agisce nel rispetto dell'integrità dell'oggetto su cui interviene, sia questo un paesaggio, una città o un edificio. Gli interventi nella *Casa Alcino Cardoso* e nella *Casa da Eira* rispecchiano tali logiche. Possiedono punti in comune e alcune divergenze. In entrambi i casi Siza interviene conservando i fabbricati esistenti, attuando solo dove necessario delle trasformazioni. Si può quindi affermare che il primo progetto si differenzia dal secondo principalmente per la presenza, piuttosto dominante, del nuovo corpo di ampliamento.

Il rispetto della vocazione d'uso.

Fu probabilmente la prima volta in cui Siza si trovò di fronte al tema della riconversione di edifici esistenti, alla questione sempre attuale del rapporto tra i linguaggi diversi dell'antico e del nuovo. Furono mantenuti i volumi sopraggiunti, rispettato lo spirito del luogo e gli elementi naturali che lo componevano. Conserva le preesistenze, gli spessi muri in granito, le coperture a due falde con manto in coppi, a cui affianca con una 'sensibile irruenza' un nuovo corpo, in equilibrio tra il contrasto e la mimesi. L'opera di Siza appare quindi come un'erudita articolazione tra gli insegnamenti del periodo moderno e l'esperienza della cultura locale, della memoria temporale di un luogo. Dimostrò di saper utilizzare sapientemente la tradizione e le sue tecniche costruttive "non come freno all'invenzione, ma

31 J. Domingo Santos, "El sentido de las cosas, una conversación con Álvaro Siza", … cit, p. 18.
32 Á. Siza, "Ser Teórico", in C. Campos Morais (a cura di), *01 Textos. Álvaro Siza*,...*cit.*, p. 265.

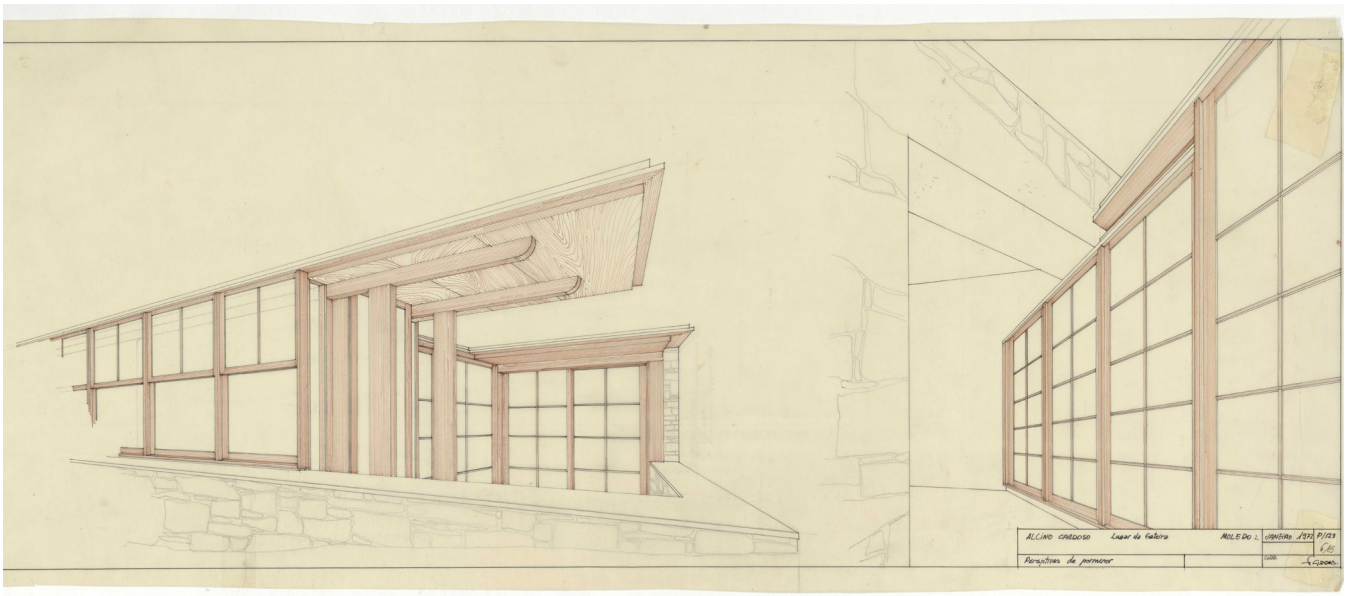
Fig. 27. Casa da Eira.
Soggiorno al piano primo, *Casa A*.
Foto di Eleonora Fantini.

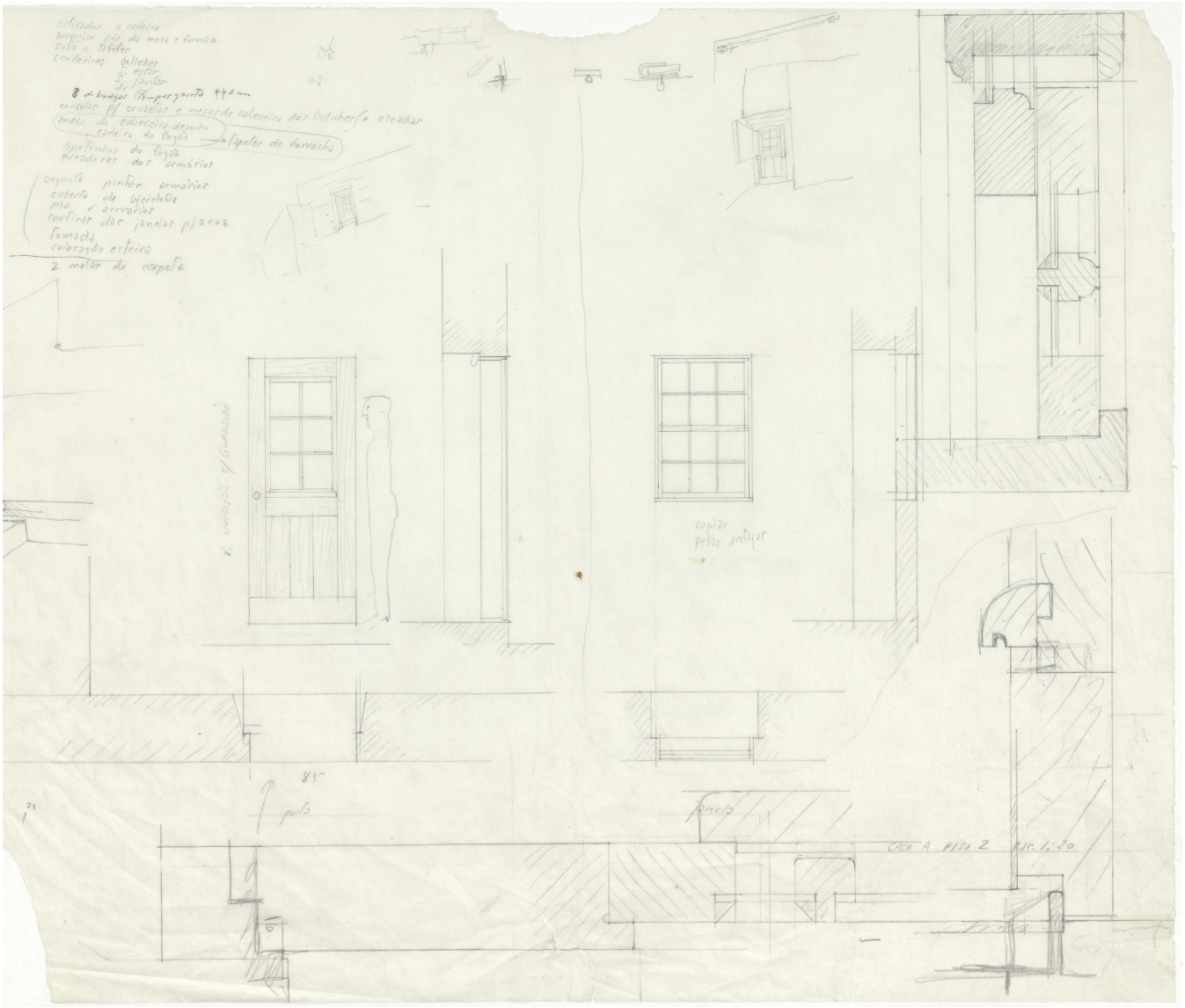


come suo fondamento. Una tradizione intesa come lingua viva e condivisa, dunque, come disciplina"[33], come strumento per innovare, per costruire nuove architetture, per recuperare e tramandare al futuro quel prezioso patrimonio storico che costituisce la cultura di un popolo. Apportò la propria 'firma' solo quando necessario, nel primo intervento, mostrandosi disposto a rinunciare al proprio linguaggio a favore delle ragioni della preesistenza[34]. "Ho sempre pensato […] che nei lavori di riabilitazione ci sia un requisito obbligatorio da rispettare, che è, nella mia opinione, l'assoluta integrità", sostiene Siza, "Nessun cambiamento dovrebbe essere apportato, se non, […] in casi speciali o eccezionali"[35]. Considera infatti il passare del tempo un fenomeno irripetibile, sorprendente, capace di aumentare la qualità degli edifici se sottoposti ad una cura costante. Intervenire sul patrimonio dismesso diviene assolutamente necessario affinché la materia antica possa sopravvivere. La scelta di un uso compatibile, che ben possa convivere con le caratteristiche peculiari dell'antico, contribuisce - a suo avviso - ad assicurarne la conservazione materiale e spaziale[36].

Tuttavia, nel caso di Moledo, sebbene il nuovo uso possa apparire compatibile con quello 'originario' - casa per vacanze/abitazione rurale - il programma funzionale - forse legittimamente - prevalse sulla conservazione dei manufatti così come sopraggiunsero, guardando all'aggetto come ad un contenitore. Ne sono la dimostrazione le numerose opere di demolizione e ricostruzione di solai e partizioni interne. Il mutare delle abitudini dell'abitare e degli stili di vita quotidiana ne è forse il principale movente. Conciliare le nuove esigenze con le caratteristiche spaziali e distributive

33 G. Leoni, *Álvaro Siza*, Motta Architettura, Milano, 2009, p.22.
34 Ibidem.
35 Á. Siza, "Conferencia para el CAH20",...*cit.*, pp.183-190.
36 Á. Siza, Intervista di Teresa C. Ferreira, in T. C. Ferreira, P. F. Rocha, *Saber manter os edifícios: pensar, desenhar, construir...cit.*, p.151. Cfr.: J. Domingo Santos, "El sentido de las cosas, una conversación con Álvaro Siza", …*cit.*, p.24.


ALCINO CARDOSO
Lugar da Gateira
MOLEDO 2
JANEIRO 1972
P/123
6/15
Perspectivas de pormenor


estivador e cadeira
arranjar pés da mesa e formica
sofá e tafifes
candeiros beliches
S. estar
S. jantar
de pés
8 de brodigas 1/3 — por gavita 2 cm
consolas p/ cruzetas e mesas de cabeceira dos beliches e escadas
mesa de cabeceira desenho
cadeira do fogão
tapetes do borracha
apetrechos do fogão
puxadores dos armários
urgente pintar armários
coberto de bicicletas
pia e armários
cortinas das janelas p/ a rua
tomada
colocação esteira
2 molas de carpete
copiar
pelas antigas
85
porta
janela
CASA A PISO 2 Esc. 1:20

dell'antico risulta sempre un compito alquanto complesso. Attuare delle trasformazioni diviene alle volte indispensabile per assicurare l'utilizzo. I fabbricati necessitavano infatti di scale interne di collegamento verticale, un tempo solo esterne, e di servizi igienico-sanitari che inevitabilmente avrebbero alterato la spazialità originaria. Altri ambienti, strettamente legati alla vita rurale, come le stalle o i ricoveri degli attrezzi, quindi non più necessari, esigevano la riconversione d'uso.

In entrambi gli interventi Siza dispose le zone giorno negli spazi che riteneva più rappresentativi, a livello del giardino comune, mentre le zone notte le collocò nei locali più privati, ai piani superiori o nei seminterrati.

Si trattò di un processo delicato, che richiese cospicue trasformazioni interne, tuttavia senza alterare le antiche volumetrie nonché l'aspetto esteriore dei fabbricati. Si può infatti affermare che ad essere rispettata, fu piuttosto l'integrità dell'immagine che la consistenza materiale e la spazialità originaria. Gli unici ambienti preservati così come sopraggiunsero e sottoposti ad accurate opere conservative, sia spaziali, sia materiali, furono quelli collocati nel piano nobile della *Casa A*, appartenente alla seconda fase di progetto. I raffinati dettagli che lo componevano vennero attentamente rilevati, quindi recuperati - dove possibile - integrati o sostituiti nelle parti ammalorate[37]. In particolare si trattava di soffitti e cornici in legno tinteggiate[38], camini tradizionali e sedute di granito in corrispondenza delle finestre. Conservate furono inoltre le murature esterne portanti in granito; viceversa le partizioni interne furono quasi tutte demolite e ricostruite[39].

Tra prima e seconda fase si può notare un differente trattamento degli interni. Nella Casa Alcino Cardoso le partizioni a suddivisione dei fabbricati esistenti furono tutte realizzate in pannelli di legno multistrato di Tolha bianca[40], così come i soffitti e il rivestimento interno delle pareti perimetrali del fabbricato *B*. Al contrario nella Casa da Eira le partizioni vennero eseguite in muratura e intonacate di bianco, come di bianco furono tinteggiate le travi del soffitto del piano seminterrato della sola Casa A, lasciandole invece a vista nella Casa B.

Per quanto riguarda invece le strutture orizzontali si è potuto constatare che furono quasi interamente sostituite con nuove in legno, dalle stesse forme e dimensioni, alloggiate nella medesima imposta delle precedenti, dal momento che lo stato di conservazione delle 'originarie' non garantiva la sicurezza[41]. Lo stesso avvenne per le pavimentazioni, sostituite con tavole di legno di castagno nei piani alti di tutti i fabbricati, con pannelli quadrati di sughero ai piani terra degli edifici appartenenti al primo intervento e con piastrelle di ceramica al piano seminterrato[42] del secondo.

Nella pagina a fianco.

Fig. 28. In alto. Casa Alcino Cardoso. Prospettive degli infissi del nuovo corpo. Gennaio 1972.

Fig. 29. In basso. Casa Alcino Cardoso. Disegni di studio dei nuovi infissi per l'esistente. Vedi frase: "Copiare dell'antico?".

In questa pagina.

Fig. 30. Casa Alcino Cardoso. Dettaglio degli infissi dell'annesso. Foto di Eleonora Fantini.



37 Dialogo con José Luís Gomes, …*cit*, p. 449.

38 L'intervento ha previsto la ritinteggiatura degli elementi originari. Vedi: Dialogo con José Luís Gomes, …*cit.*

39 Cfr. Elaborati grafici che pongono in evidenza le demolizioni e le nuove costruzioni.

40 La Tolha bianca è un legno africano tendente al giallino. I pannelli vennero soltanto verniciati con un protettivo trasparente, non dipinti. Vedi: Dialogo con José Luís Gomes, …*cit.*, p. 450.

41 Per ottenere una riproduzione fedele delle dimensioni e del passo di orditura fu eseguito un accurato rilievo dell'esistente. I nuovi elementi, si presentano squadrati e lineari, chiaramente appartenenti all'epoca in cui vennero realizzati, evitando qualsivoglia falso storico o mimetismo. Dialogo con José Luís Gomes, …*cit.*, p. 449.

42 Dal momento che gli ambienti al piano terra erano destinati a stalle e ricoveri per attrezzi, le pavimentazioni erano totalmente in terra battuta. Vedi: Dialogo con José Luís

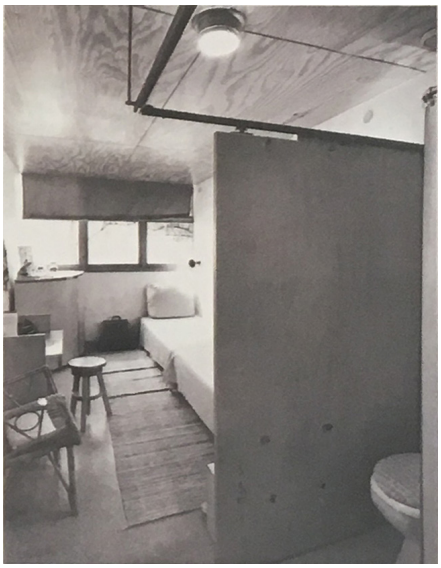
Diverso fu invece per le coperture, sottoposte a demolizione e ricostruzione nella Casa Alcino Cardoso, a opere di restauro nella Casa da Eira. In particolare furono conservate la maggior parte delle travi principali, mentre le secondarie, così come il tavolato, furono sostituite. Conservate furono anche le tegole sopraggiunte, nonostante fossero deteriorate. Per evitare infiltrazioni d'acqua fu quindi posizionato sotto il manto di coppi un strato protettivo chiamato *onduline*, una sorta di sottocoppo ondulato. Per Siza preservare gli antichi coppi dell'abitazione rurale era un'operazione fondamentale. La patina su di essi sedimentata conferiva all'edificio un'aurea particolare che non intendeva perdere[43]. "Un opera senza il passare del tempo appare 'grezza"', a suo avviso, "il passare del tempo aumenta la qualità degli edifici quando non c'è una degradazione materiale"[44]. Un accorgimento che non venne invece perseguito nella prima fase di intervento dove le vecchie tegole vennero completamente sostituite con nuove simili per cromia e caratteristiche formali.

Caratteri costruttivi del nuovo.

Completamente differente appare invece la copertura dell'annesso, piana, con manto in fogli di rame aggraffati e con la gronda inserita all'interno dello spessore del pacchetto costruttivo, non visibile dall'esterno. La struttura portante si compone in questo caso da travi e pilastri in legno[45] tamponati da pareti vetrate continue e da muri in granito montati a secco che fungono, in relazione alle diverse quote del giardino, da parapetto a basamento per gli infissi a veri e propri muri di fondazione contenenti le spinte del terreno[46]. Le pareti divisorie interne vennero invece intonacate e rasate a gesso con finitura lucida, mentre le porte, i pannelli scorrevoli e i soffitti furono realizzati in legno multistrato di Tolha bianca, destinando infine al pavimento una finitura in sughero.

Le chiusure verticali vetrate possono forse considerarsi l'elemento dominante dell'interno corpo, l'aspetto di giunzione tra antico e nuovo, tra la tradizione e la modernità. La cortina di finestre a ghigliottina, dai sottili montanti in legno di pino verniciato di nero e il vetro ripartito a quadri, rivela da un lato una notevole affinità con l'architettura vernacolare del Nord del Portogallo[47], dall'altro l'adesione all'architettura moderna, rievocando le finestre a nastro o ancora i *curtain wall*. Una condizione rafforzata dalla scelta di staccare il serramento dalla struttura portante ancorandolo direttamente al manto di copertura, così da dissimulare lo spessore reale delle travi ed inserire le tende oscuranti nello spazio interstiziale tra i due elementi[48]. Il resto degli infissi, siano questi collocati nel nuovo corpo piuttosto che nei fabbricati esistenti, rispecchiano il disegno degli originali e della tradizione locale. Gli accurati rilievi eseguiti e i numerosi disegni

Fig. 31. Casa Alcino Cardoso. Annesso, camera singola.



Gomes, …*cit*., p. 449.

43 Ivi, p. 450

44 T. C. Ferreira, S. Ruivo, "Conversas. Arquiteto Álvaro Siza", in *Construção Magazine*, n.83, Gennaio - Febbraio 2018, pp.4-8.

45 I pilastri in legno furono realizzati con la stessa tecnica di costruzione degli alberi delle barche a vela dal momento che l'artigiano a cui fu commissionato il lavoro era specializzato nella costruzione di barche. Siza possedeva una grande considerazione di lui, sostenendo che la sua manodopera fosse ottima. Vedi: Dialogo con José Luís Gomes, …cit., p.451.

46 P. Martins Barata, L. Trigueiros, *Álvaro Siza 1954-1976*, …*cit*., p.143.

47 Questa particolare parete vetrata con finestra a ghigliottina è tipica della regione del Minho, più in generale del Nord del Portogallo. Vedi: B. Rudolfsky, *The Prodigious Builder*, Harcourt Brace Jovanovich, 1977, pp.322-323.

48 Ivi, p. 144.

Fig. 32. Casa da Eira.
Patio Casa A (destra) e Casa B
(sinistra). Foto di Eleonora Fantini.



di studio ne sono testimoni. Siza stesso in un suo disegno, accanto ad un dettaglio di un infisso, scrisse "copiare dall'antico"[49], dichiarando la sua volontà di eseguire delle riproduzioni, seppur in parte semplificate nei particolari. A denunciare la differenza dagli originali fu la scelta del colore, un nero brillante[50], rinunciando alla tradizionale verniciatura rosso-marrone all'esterno e bianca all'interno, che al contrario fu utilizzata per i serramenti del secondo intervento, anch'essi realizzati in legno e con le stesse geometrie di quelli preesistenti.

Progettare il dettaglio.

Altrettanto accurata fu la progettazione degli arredi fissi e mobili da collocare all'interno delle abitazioni. Dalle scale, alla cucina, ai sanitari, agli armadi, ai divani, alle sedie, alle credenze, fino ad arrivare alle maniglie, alle cerniere, alle viti. Siza controllava ogni aspetto del progetto, ogni minimo dettaglio. Ne risultarono elementi sobri, dai tratti lineari, semplici, dettagliati e rifiniti al punto giusto; allo stesso tempo moderni e tradizionali. Il disegno della cucina ne è di esempio. Se da un lato rievoca i caratteri formali degli infissi locali, dall'altro presenta una conformazione planimetrica che ben si distacca dai dettami dell'antico. La disposizione semicircolare sembra quasi richiamare la logica geometrico-compositiva adottata per la progettazione dell'annesso, suggerendo il movimento astratto di rotazione del nuovo rispetto all'esistente. La ricerca architettonica di Siza si basa infatti su una continua relazione tra la tradizione e la contemporaneità, tra la cultura artigianale e i processi industriali, affermando lui stesso che 'la tradizione è una sfida all'innovazione. È il frutto di innesti successivi. Lo affermo, sono conservatore e tradizionalista: mi muovo tra conflitti, compromessi, mescolanze, trasformazioni"[51].

49 Vedi schizzo di progetto di un serramento, Archivio Álvaro Siza, Fundação Serralves, PT-FS-ASV-12-2-4-0013.
50 Allo stesso modo sono dipinti di nero gli infissi facenti parte delle pareti vetrati delle *Casa Beires* (1973-1976), progettata quasi in contemporanea alla *Casa Alcino Cardoso*.
51 Á. Siza, "Oito Pontos", in C. Campos Morais (a cura di), *01 Textos. Álvaro Siza,...cit.*, p.22.

Il progetto eseguito da Siza si può quindi considerare il risultato di conoscenze trasversali nel campo dell'architettura, dalla trazione popolare, al progetto contemporaneo, moderno, alle norme e alle teorie che sanciscono l'intervento sul patrimonio. La sua fu una ricerca appassionata che andò ben oltre l'accademismo rurale-imperiale imposto dal regime fascista[52] e ai classici e limitati esempi architettonici proposti dai programmi didattici della Scuola. Si interessò ai temi sviluppati dalla cultura architettonica italiana, grazie alla lettura di riviste come *Casabella, Metron e L'architettura*. Ammirava il lavoro e il pensiero di architetti come Zevi, Argan, Rogers, Albini, Ridolfi, Gardella, Carlo Scarpa, e altri ancora. Fu influenzato così come Távora e gran parte degli architetti portoghesi di quegli anni, dalla corrente del neorealismo italiano, fondata sui presupposti di Zevi e sulla teoria delle preesistenze ambientali di Rogers[53]. Probabilmente sposò il concetto di 'continuità' intesa nel suo significato di "coscienza storica; cioè la vera essenza della tradizione […]. Dinamico proseguimento e non passiva ricopiatura: non dogma, ma libera ricerca spregiudicata con costanza di metodo"[54]. Radica nella tradizione le proprie opere, soprattutto le prime, tra cui la Casa Alcino Cardoso nella convinzione - come Rogers sostiene - che "non è opera veramente moderna quella che non abbia autentiche fondamenta nella tradizione"[55]. Una linea di principio perseguita anche da Alvar Aalto, importante riferimento di Siza, il quale seppe innestare la propria personalità all'architettura colta (quella antica, soprattutto italiana) e a quella popolare del suo paese[56]. L'influenza del maestro olandese è forse quella più direttamente visibile nell'opera giovanile di Siza[57], così come l'esperienza wrightiana. A Moledo l'elemento che più ne denuncia l'adesione è la parete vetrata e il piccolo patio esposto a est, mantenendo tuttavia un carattere proprio, evitando qualsivoglia mimetismo. Elemento che per caratteristiche formali, geometriche e costruttive suggerisce una certa affinità al coevo adattamento a Pousada del Monastero di Santa Marinha da Costa, ad opera di Távora. Un'affinità sicuramente nata da un confronto attivo tra i due maestri dell'architettura portoghese. Il loro continuo scambio di opinioni, pensieri, giudizi critichi, influenzava reciprocamente il proprio operare, le proprie architetture, ricche di sottili riferimenti e metafore[58]. "I riferimenti sono gli strumenti che possiede un architetto, sono patrimonio di conoscenza, d'informazione" afferma Siza,

52 N. Portas, "Note sul significato dell'architettura di Álvaro Siza nell'ambiente portoghese", in *Controspazio*, n. 9, Settembre 1972, p.24.

53 Vedi: E. N. Rogers, "La responsabilità verso la tradizione", in *Casabella-continuità*, n.204, Milano, Agosto-Settembre, n.202, 1954; E. N. Rogers, "Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei", in *Casabella-continuità*, Febbraio-Marzo, 1955; E. N. Rogers, "Tradizione e attualità", in *Zodiac*, n.1, Milano, Ottobre 1957.

54 E. N. Rogers, "Editoriale", in *Casabella-continuità*, n.199, Milano, Dicembre-Gennaio 1953-1954.

55 Ibidem.

56 E. N. Rogers, "L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri", parte di un ciclo di conferenze tenute presso diverse università degli Usa nel maggio 1956, in L. Molinari (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers. Esperienza dell'architettura,...cit.*, p.150.

57 Vedi ad esempio i seguenti progetti: *Casa de Chá da Boa Nova* (1958-1963), *Piscina della Quinta da Conceição* (1958-1965), *Piscinas das Marés* (1960-1973), *Casa Alves Costa* (1964-1968), *Casa Alves Santos* (1966-1969), *Casa Carlos Beires* (1973-1976). Cfr: K. Frampton, "L'architettura come trasformazione critica: l'opera di Álvaro Siza", in K. Frampton, Álvaro Siza. Tutte le opere, Electa, Milano, 1999, pp.14-22; K. Frampton, "Poesis e trasformazione: l'architettura di Álvaro Siza", …*cit.*, p.10-12.

58 K. Frampton, "Poesis e trasformazione: l'architettura di Álvaro Siza", …*cit.*, p.10-12.

Fig. 33. Casa Alcino Cardoso. Annesso. Foto di Eleonora Fantini.



"[…] l'architettura utilizza questi strumenti in funzione del contesto"[59].

La situazione attuale e le recenti opere di manutenzione.

A distanza di anni dalla conclusione di lavori l'opera appare inalterata nelle sue componenti principali e negli arredi originali. La cura degli interni, degli impianti e del giardino, ha fatto si che sopraggiungesse fino ad ora integra nelle sua parti. L'uso, mantiene viva l'architettura. Tuttavia nel corso del tempo è stato necessario provvedere a opere di conservazione e manutenzione di quegli elementi definiti di *tectónica leve*[60], di prevedibile degradazione. Oltre alla riverniciatura completa degli infissi, effettuata più volte, fu totalmente sostituito il manto in lamiera di zinco del nuovo annesso[61].

Fondamentale sarà pertanto continuare ad attuare costanti azioni di 'manutenzione'[62] e adempiere a semplici compiti di routine per assicurare all'opera la conservazione del proprio valore architettonico. "Io credo che il tempo o migliori gli edifici, o li degradi completamente riducendoli in rovina. È qui che entra in gioco la 'manutenzione'. Il tempo arricchisce: tutto si va adattando all'uso, alla realtà. C'è una maggior densità, una maggior solidità, ma devono essere effettuati lavori di manutenzione altrimenti il degrado progredisce e il ruolo del tempo torna ad essere distruttore"[63].

59 C. Rousselot, L. Beauden, "Entretien avec Álvaro Siza", in *A.M.C.*, n.44, 1978, pp.33.
60 P. Martins Barata, L. Trigueiros, *Álvaro Siza 1954-1976 …cit.*, p.144.
61 Da una conversazione con il custode avvenuta durante l'ultimo sopralluogo effettuato (gennaio 2020).
62 Per Siza "la manutenzione è mantenere. È non lasciare che una costruzione di degradi. All'inizio è solo una cosa da poco e, quindi, si tende a lasciare andare fino a quando non si trasforma in una degradazione totale. E dopo non si tratta più di manutenzione ma di recupero. E il recupero è caro. Fare una costante manutenzione è una misura di economia". Vedi: Á. Siza, "Intervista a cura di Teresa C. Ferreira", in T. C. Ferreira, P. F. Rocha, *Saber manter os edifícios: pensar, desenhar, construir...cit.*, p.141.
63 Á. Siza, "Intervista a cura di Teresa C. Ferreira", in T. C. Ferreira, P. F. Rocha, *Saber manter os edifícios…cit.*, p.151.





Fig. 34. In alto. Casa Da Eira. Stato precedente i lavori.

Fig. 35. In basso. Casa da Eira. Stato seguente i lavori.

Quinta do Paraíso.
Progetto di espansione della Cattolica Porto Business School.



Fig. 1. Mensa e Edificio Paraíso, Cattolica Porto Business School. Foto di Eleonora Fantini.

Intervento | 2011-2015.
Data costruzione | XIX secolo.
Localizzazione | Porto, Portogallo.
Data incarico | 1999.
Progetto Caffetteria | Maggio 2011.
Progetto strutturale Caffetteria | Giugno 2011.
Progetto Quinta | Ottobre 2011.
Progetto strutturale Quinta | Dicembre 2011.
Progetto esecutivo | Luglio 2012.
Inizio-fine lavori | 2013-2015.
Progettista | Arch. Álvaro Siza.
Collaboratori | J. L. Carvalho Gomes.
Ingegneri | G.O.P. Strutture.
Committente | Università Cattolica Portoghese.
Funzione originaria | Casa rurale padronale.
Funzione attuale | Sede della Cattolica Porto Business School.
Tutela | Congiunto di Interesse Pubblico (Foz Velha). Decreto n.323/2013.

"l'architettura […] è la risposta a un problema concreto, a una situazione in trasformazione nella quale partecipo senza fissare un linguaggio, perché è semplicemente una partecipazione in un movimento di trasformazione con implicazioni più vaste…tutto è in divenire"[1].

Álvaro Siza

Il luogo e la preesistenza.

A pochi chilometri a Ovest dal centro storico di Porto, nelle vicinanze della foce del fiume *Douro,* nel quartiere di *São João da Foz*, si trova la *Quinta do Paraíso*, adagiata su un dolce rilievo collinare che gli assicura una vista privilegiata sul paesaggio circostante e sull'oceano. Il contesto rurale nel quale fu costruita, al limite dell'edificato storico, subì negli ultimi anni numerose trasformazioni, divenendo oggi un'area ad alta densità abitativa. Smisurati palazzi multipiano segnano la nuova espansione della città, talvolta affiancati alle piccole abitazioni della tradizione, generalmente composte da uno o due piani. Un luogo mutato, modificato dalla crescita incontrollata della città, dove le architetture storiche, spesso soffocate, appaiono come rari frammenti di un passato quanto più lontano. È il caso della *Quinta do Paraíso* circondata da nuove edificazioni, per certi versi brutaliste, che ne hanno completamente alterato il carattere rurale e bucolico di cui un tempo si caratterizzava.

Incerta risulta la data della sua edificazione. La prima cartografia conosciuta che ne attesta l'esistenza risale al 1892, anno in cui Teles Ferreira, incaricato dal comune, realizzò una mappa catastale dell'intera città di Porto[2]. La *Quinta do Paraíso* appare qui nitidamente rappresentata, composta da un fabbricato principale a tre piani con torrione centrale, alcuni corpi minori ad esso connessi, destinati a stalle e ricoveri per attrezzi, una cappella privata, un giardino geometrico sul retro e un patio sul fronte, rivolto sulla *rua do Paraíso da Foz*, una trasversale della *rua do Padre Luís Cabral*, anche conosciuta come *rua Direita*, all'epoca denominata *rua Central*. La sua costruzione è tuttavia precedente. Un documento datato al 1887[3] ne è di conferma. In particolare si tratta di una pratica di autorizzazione per l'innalzamento del muro di cinta, presentata al comune dall'allora proprietario Torquato Álvares Ribeiro[4], figlio di un'illustre famiglia benestante di Porto. Sebbene il testo menzioni soltanto il terreno,

1 C. Rousselot, L. Beauden, "Entretien avec Álvaro Siza", in *A.M.C.*, n.44, 1978, pp.33-41.

2 Carta topografica della Città di Porto rappresentata in scala 1:500 e eseguita sotto la direzione di Augusto Gerando Teles Ferreira nel 1892, Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CDT/B4-1(1)-f.2; D-CDT/B4-1(2)-f.2; D-CDT/B4-1(3)-f.2; D-CDT/B4-1(4)-f.2; D-CDT/B4-1(5)-f.2; D-CDT/B4-1(6)-f.2.

3 Documento cartaceo. Licenza d'opera n.341/1887 denominata *Muro de Vedação. Altear*, Rua do Paraíso da Foz, Torcato Álvares Ribeiro (proprietario), 28 gennaio 1887, Archivio Storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/7(101)-f.163-164.

4 Torquato Álvares Ribeiro (1840-1902) era figlio di Joaquim Torquato Álvares Ribeiro (1803-1868) proprietario dell'Officina Álvares Ribeiro, professore all'Accademia Politecnica di Porto e direttore della Companhia Geral da Agricultura dos Vinhos do Alto Douro. Seguendo le orme del padre divenne docente universitario presso la stessa accademia, nonché direttore dell'azienda di famiglia. Lo stesso fece il fratello Albero Álvares Ribeiro (1842-1926) divenendo un ingegnere portuense illustre. Tra le sue opere principali si ricorda il progetto per la Stazione di São Bento. Vedi: R. Meileres, *Alberto* Álvares *Ribeiro (1842-1926). Breves Nota Biográfica e Comentário: a propósito da troca de um Convento e Igreja por uma Estação Central com o nome de S. Bento (1893-1916)*, FIMS, 2015.

Fig. 2. Quinta do Paraiso. XIX - XX sec.





Fig. 3. Carta topografica della città di Porto. Foglio 50. 1892. In alto a sinistra si trova la Quinta do Paraíso.

è lecito supporre che la casa padronale fosse già presente in quegli anni, probabilmente edificata dalla stessa famiglia Ribeiro all'inizio del XIX come residenza estiva. Numerose furono difatti le costruzioni di case per vacanze realizzate tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX; una pratica che si diffuse in parte per moda, in parte perché la vicinanza al mare era considerata curativa. Ben presto il paesaggio urbano della *Foz do Douro* mutò il suo aspetto. Gli antichi casali medievali, che possedevano estesi terreni rurali, iniziarono a frazionare i propri possedimenti in unità di piccole dimensioni, così da poterle vendere per nuove edificazioni. Alle *quinte* agricole e alle case dei pescatori furono quindi affiancate residenze per la villeggiatura estiva[5] non solo dell'aristocrazia portuense ma anche della borghesia più prospera dell'intero Nord-Est del Portogallo. La *Quinta do Paraíso* può quindi considerarsi un frutto di tale movimento, probabilmente realizzata sui terreni dell'antico *Casal de S. Sebastião*, in una posizione piuttosto prossima ad un percorso medievale - parallelo al marginale - che passava dalla *Pasteleria*[6] e proseguiva per la città, dando origine all'attuale *rua do Campo Alegre*[7]. La sua trasformazione da casa per vacanze a residenza principale si verificò nel 1911, qualche anno dopo la morte di Torquato, quando la famiglia del fratello Alberto, vi si trasferì stabilmente, rimandovi fino al 1963, anno in cui venne lasciata in eredità al Seminário Maior do Porto[8]. Nei tre anni seguenti, fino al 1966, l'antico

5 Tra le più antiche si ricorda la "Ferrarinha" di proprietà di Maria Antónia Ferreira, situata nel lotto d'angolo tra la *rua do Alto de Vila* e la *travessa de Alto de Vila*, ad oggi solo in parte conservata così come il giardino formale di cui si componeva. Vedi: Carta topografica della Città di Porto, 1892, quadrante 37, Archivio Storico di Porto, Casa do Infante, D-CDT/A4-51(37).

6 La *Pasteleria* è un quartiere di Porto localizzato a ovest del centro storico, nelle vicinanze della foce del fiume.

7 J. Ferrão Alfonso, *A casa e Quinta do Paraiso na Foz do Douro. Nota Histórica*, Porto, 26 Aprile 2016.

8 La casa e i relativi terreni furono lasciati in eredità al Seminário Maior do Porto da Maria Lúcia Maciel da Costa Ribeiro, moglie di Francisco José Cabral Alvares Ribeiro - figlio di Alberto Alvares Ribeiro – in seguito alla sua morte avvenuta nel 1963. Il suo testamento, redatto sul punto di morte, rispettò anche le volontà del marito, trovandosi allo stesso tempo in accordo con il figlio Alberto.



Fig. 4. Quinta do Paraíso. Lato Ovest. Stato precedente i lavori.

Fig. 5. In basso a sinistra. Quinta do Paraíso. Lato Sud. Stato precedente i lavori.

Fig. 6. In basso a destra. Quinta do Paraíso. Lato Nord. Stato precedente i lavori. In primo piano Siza e i committenti.





edificio fu utilizzato come Seminario Minore e solo successivamente destinato a residenza sacerdotale e sede dell'Azione Cattolica. L'attuale uso didattico-universitario fu introdotto nel 1980, quando l'intero edificio fu convertito a sede universitaria per ospitare il primo anno del corso di laurea in Diritto della Cattolica Business School. Numerose furono le opere eseguite in quell'occasione. Sebbene non sia stato possibile identificarle con precisione - vista la mancanza di una specifica documentazione tecnica - lo stato di conservazione precedente i recenti lavori ne mostrava chiaramente i segni, per la maggior parte visibili al piano terra, adibito a mensa dell'intero campus. Difficile diviene quindi affermare con certezza la data degli interventi e delle modifiche apportate alla struttura originaria, visibilmente sottoposta, nel corso del tempo, a numerose trasformazioni[9].

L'affidamento dell'incarico e il nuovo programma d'uso.

Fu quindi in tale contesto che Siza venne chiamato ad intervenire; a prendere parte al naturale processo di vita dell'edificio. Il primo contatto, avvenuto nel 1999, fu procrastinato fino al 2011, quando l'Università Cattolica gli commissionò in via definitiva la sola riabilitazione della *Quinta do Paraíso*, affinché potesse ospitare la *Católica Porto Business School*. L'idea di realizzare un nuovo corpo oltre al recupero dell'antico, fu proposta da Siza solo successivamente ad una prima fase di studio, così da potervi dislocare la mensa e la caffetteria che avrebbero richiesto dotazioni di difficile installazione nel fabbricato esistente. Quest'ultimo venne quindi destinato alle sole funzioni riguardanti la sfera universitaria, quali aule per la didattica frontale, laboratori, sale studio e uffici privati di professori e ricercatori, oltre ai servizi igienici e ai necessari locali tecnici.

Sullo stato di conservazione.

Al momento dell'affidamento dell'incarico la *quinta* versava in discrete condizioni di conservazione, grazie ad un utilizzo costante che contribuì certamente ad assicurarne la sopravvivenza. Tuttavia, sebbene le sue strutture principali si mantennero piuttosto integre e alquanto ben conservate, l'organizzazione interna dello spazio, più volte modificata negli anni per adempiere a diverse esigenze di carattere funzionale, appariva 'disordinata' e 'precaria', frutto di successivi rappezzi eseguiti all'occorrenza senza rispettare un vero e proprio progetto unitario. Evidenti erano difatti i segni del tamponamento di aperture, di demolizioni e ricostruzioni di pareti divisorie interne e di gradini realizzati per colmare quote di calpestio differenti[10]. La stessa apparenza 'disordinata' la si percepiva anche all'esterno, suggerita dai diversi volumi ad un solo piano situati nel giardino e in parte addossati all'edificio principale, realizzati ad ampliamento dell'antico edificio senza una regola formale o materiale[11], a tal punto da apparire delle vere e proprie superfetazioni.

Gli elementi 'originali' che sopraggiunsero, sebbene in parte alterati dall'uso e dal passare del tempo, furono le pareti perimetrali della *quinta*, la scala interna, diversi serramenti - tra cui gli infissi a ghigliottina e le inferriate

9 Dal materiale relativo allo stato di conservazione precedente il progetto è possibile notare la presenza di una veranda sul lato nord, piuttosto recente, così come alcuni serramenti degli annessi all'edificio principale. Vedi fotografie dello stato di conservazione (fig.4, fig. 5, fig.6).

10 Dialogo con José Luís Gomes, pp.439-451 della presente tesi.

11 Alcuni di questi si componevano di una struttura in granito (corpi addossati ad ovest e a est) o in legno (veranda e padiglioni prefabbricati situati nelle corte Nord).

- i parapetti dei balconi, le decorazioni esterne in granito, alcune cornici interne in legno e la copertura a capriate rivestita in coppi portoghesi. I solai erano al contrario fortemente manomessi; si alternavano travi originarie in legno a profilati in acciaio di recente fattura, probabilmente appartenenti all'intervento degli anni '80. Intervento che potrebbe aver inoltre compreso il rifacimento dell'intonaco esterno e il conseguente cambio di colore all'intero edificio che da bianco divenne rosa. Le opere di rimozione della finitura superficiale esterna a rivestimento delle pareti verticali – eseguite durante il recente cantiere e in vista di una nuova applicazione - constatarono la sovrapposizione di diversi strati di intonaco, riportando alla luce una tinteggiatura bianca, di datazione incerta[12].

La proposta progettuale.

La prima proposta progettuale, elaborata da Siza all'inizio del 2011, riguardò l'intera area oggetto dell'intervento e stabilì così le linee guida generali e gli indirizzi da perseguire. In particolare fu decisa la collocazione e la forma planimetrica del nuovo corpo - separato dall'antico - progettati gli spazi esterni e i relativi sistemi di percorrenza, nonché definite le opere da eseguire sul fabbricato preesistente. Solo successivamente, per possibili questioni di comodità organizzativa e gestionale dei lavori, il progetto fu scorporato in due pratiche distinte: la prima riguardante la realizzazione della mensa, datata al maggio del 2011[13], la seconda inerente la *quinta*, eseguita nell'ottobre dello stesso anno[14].

La 'cantina'.

Meglio conosciuta come *Cantina*, ovvero 'mensa', la nuova costruzione - per prima sviluppata nel dettaglio - fu collocata sul retro della casa padronale, articolata su un solo piano e organizzata secondo tre settori distinti. Nella porzione Ovest vennero collocati l'ingresso principale, i servizi igienici ad uso pubblico e la caffetteria, al centro la sala ristoro, illuminata da grandi vetrate su ambedue i lati esterni, mentre a Est furono posizionati i locali destinati al personale, l'area *self-service* di distribuzione e impiattamento dei viveri, la cucina e servizi ad essa collegati[15].

Tradizione, contesto e preesistenze ambientali.

Sebbene non esplicitamente dichiarato, la ricerca progettuale di Siza è qui protesa alla comprensione critica del senso del luogo, della sua 'vocazione architettonica'. Studiò le connessioni con l'intorno e ricercò quelle relazioni spaziali con l'ambiente che generalmente si pongono come intuitive ed emotivamente più incisive[16]. Salvaguardare e integrare nel progetto, per quanto possibile, le preesistenze architettoniche li presenti, divenne per

12 Vedi: Fig.19. Nonostante ciò non si esclude l'ipotesi che inizialmente la casa possedesse un intonaco colorato , non bianco, come generalmente accadeva nella maggior parte delle costruzioni portoghesi. Tinteggiare gli immobili di bianco era una pratica generalmente eseguita durante gli anni di regime dittatoriale quando ancora si sosteneva che il bianco rappresentasse allo stesso tempo il carattere tradizionale locale e l'avanguardia architettonica del movimento moderno

13 Á. Siza, *Projecto de expansão da Católica Porto Business School, Cantina, Memoria descrittiva*, 6 Maggio 2011. Consultata presso l'archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54217/12, Licenza n. 242/14.

14 Á. Siza, *Projecto de expansão da Católica Porto Business School, Edificio Paraíso, Memoria descrittiva*, 28 ottobre 2011. Consultata presso l'archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

15 I servizi legati alla cucina comprendono una cella frigorifera e due celle per i surgelati, una dispensa, un ulteriore magazzino, una sala di preparazione della carne, una sala di preparazione del pesce, e un ufficio per le riunioni. Vedi: Á. Siza, *Projecto de expansão da Católica Porto Business School, Cantina, Memoria descrittiva*, *…cit*, p.2.

16 G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, Bulzoni Editore, Roma, 1976, pp.161-162.



Fig. 7. A sinistra. *Cantina*. Lato nord e corpo di ingresso. Foto di Eleonora Fantini.



Fig. 8. A destra. *Cantina*. Passaggio lato Ovest. Vista dell'antico muro di recinzione. Foto di Eleonora Fantini.

Siza un ulteriore requisito fondamentale da perseguire al fine di raggiungere quella ormai tanto discussa condizione di equilibrio tra antico e nuovo. La composizione planivolumetrica della *cantina*, così come la sua collocazione spaziale, pare proprio denunciare l'adesione dell'architetto a tali principi. Il lato Nord del nuovo corpo (ad eccezione della zona dei servizi) sembra infatti voler rievocare l'antico muro di cinta della proprietà rurale - ad oggi in parte demolito - ricalcandone circa lo stesso orientamento e la medesima posizione. Ad avvalorarne l'ipotesi fu la scelta di conservare le restanti porzioni di recinzione di granito che delimitano l'area a Est e a Ovest manifestando quindi l'intenzione di Siza di preservare la memoria storica del luogo e la spazialità propria del complesso rurale. Una volontà altresì espressa dalla conservazione dell'antica zona di ingresso alla corte retrostante della casa padronale, nonché dalla probabile rivisitazione di un tema architettonico preesistente: l'ingresso inclinato. A rievocarne l'immagine fu il trattamento riservato all'entrata principale della *cantina*, la cui forma e geometria suggerisce il recupero - seppur ideale – dell'accesso precedente, essendo, così come quest'ultimo, leggermente ruotata rispetto al manufatto a cui si attesta e situata nell'angolo Nord-Ovest del fabbricato. Un gesto progettuale che asseconda allo stesso tempo quella preoccupazione siziana di rompere la continuità del volume mediante forme architettoniche aggiuntive[17]. Nella maggior parte dei suoi progetti, siano questi di nuova realizzazione o di recupero dell'esistente, è possibile identificarne la presenza tettoie, pensiline, *brise-soleil*. Si pensi ad esempio al Campus universitario di Aveiro, a quello di Setúbal, alla Facoltà di Architettura di Porto, al Museo della Fondazione Serralves o al Chiado[18]. Progetti - tra gli altri - dove l'elemento pensilina funge da principale denominatore comune, da vero e proprio tratto distintivo

17 P. A. Croset, "La svolta di Penafiel. Una conversazione con Álvaro Siza", in *Casabella*, n.579, maggio 1991, p.9.
18 Per approfondimenti sulle opere vedi: K. Frampton, Álvaro Siza. Tutte le opere, Electa, Milano, 1999.





Fig. 9. A sinistra. *Padiglione Carlos Ramos* (FAUP). Volume aggettante d'ingresso.

Fig. 10. A destra. *Casa Cor-de-Rosa* (FAUP). Lato sud, vista del balcone senza parapetto, inteso come possibile influenza sul tema della pensilina. Foto di Eleonora Fantini

dell'opera di Siza. La sua origine, come scrisse Joana Couceiro in un recente saggio, *Siza e estilo*[19], potrebbe risalire all'intervento di riabilitazione che lui stesso eseguì sulla *Quinta da Póvoa*, conosciuta come Casa *Cor-de-Rosa* della Facoltà di Architettura dell'Università di Porto. In particolare un balcone senza parapetto[20], su cui poggia una finta portafinestra, potrebbe aver suggerito al maestro portoghese l'idea della pensilina, in tal occasione replicata - ad imitazione dell'antico - sopra la porta d'ingresso della Casa e più tardi reinventata, con grande libertà espressiva, nel padiglione Carlos Ramos e nelle torri della stessa università di Porto. Un elemento che nasce quindi dalla comprensione e dalla conseguente interpretazione del dato storico, di un tema architettonico antico, della tradizione. Nell'intervento eseguito sulla Quinta do Paraíso, Siza dimostra chiaramente l'adesione ad un *modus operandi* che trova fondamento proprio sul rispetto e sull'uso della tradizione quale strumento utile al progetto, la cui interpretazione rende possibile la trasmissione al futuro dei valori del passato. Uno sguardo alla tradizione, quello di Siza, da intendersi fortemente connesso alla lettura del luogo e del contesto su cui interviene, nel quale ricerca peculiarità e valori da assumere come veri e propri principi ordinatori del progetto architettonico. La complessità del reale è ciò che determina per Siza la complessità della forma, rifiutando l'invenzione e le astrazioni prive di valore. Trasforma i vincoli in opportunità nella generale convinzione che "se non ci sono vincoli evidenti è difficile trovare l'idea per l'edificio"[21].
Quella di Siza appare quindi come un'architettura che nasce dalle circostanze con le quali è chiamata a interagire, sempre diverse e in continuo divenire. Instaura con il sito e più in generale con tutto ciò che esiste un forte legame formale, materiale e spaziale, spesso ottenuto grazie a una sapiente e commisurata articolazione di quell'intuizione progettuale

19 J. Couceiro, "Siza e estilo", in N. Grande, C. Muro (a cura di), *Álvaro Siza. In/disciplina,...cit.*, p. 58.
20 Situato al centro del prospetto Sud della *Casa Cor-de-Rosa*.
21 Álvaro Siza, in un'intervista a cura di Valdemar Cruz, in V. Cruz, *Retratos de Siza*, Lápis de Memórias, Coimbra, 2017, p.50.



Fig. 11. *Cantina.* Lato sud, terrazzo rialzato e *caramanchao* (pergola). Foto di Eleonora Fantini.

immediata tipica di Siza[22] e di un sistema di relazioni con l'esistente, frutto di una più paziente ricerca[23]. Un'architettura intesa come reale strumento di trasformazione del luogo, come esempio paradigmatico di relazione reciproca tra il particolare e l'universale, tra il presente e il passato, tra la tradizione e l'innovazione, la tra cultura artigianale e i processi industriali. Il progetto eseguito per la *Cantina* della *Quinta do Paraíso* ne rappresenta una concreta applicazione. Si serve del passato per la costruzione del presente, dialoga con la preesistenza e rielabora in chiave contemporanea elementi vernacolari. La sua altezza limitata al solo piano terreno sottolinea l'intenzione di non occultare la *quinta*, riducendo il più possibile l'impatto della nuova costruzione sul paesaggio. Un impatto controllato non solo in alzato ma anche in pianta grazie alla predisposizione di una copertura piana inerbita che mitiga la presenza del fabbricato se osservato dai piani alti degli edifici circostanti. Gli elementi pergolati a copertura delle due terrazze poste a nord e a sud del fabbricato contribuirono a rafforzare la relazione con il paesaggio, rievocando i tradizionali *caramanchão* delle case padronali rurali, ossia delle strutture leggere in ferro o legno sostenute in alcuni casi da pilastri di granito, sulle quali si arrampicava la vegetazione per generare delle zone d'ombra, delle aree di fresco[24]. Molto probabilmente anche la Quinta do Paraíso ne possedeva uno, negli anni andato perduto. Siza ne replica quindi la tipologia, attingendo alla memoria storica del luogo, alla tradizione locale. Sottili profili in ferro ossidato compongono la struttura, implementata da una maglia di cavi in acciaio che permettono la crescita dei rampicanti in orizzontale così da formare una copertura verde[25]. Lo stesso sistema fu adottato per schermare dai raggi solari l'area degli impianti e limitarne al contempo la vista giacché si trova all'esterno ad un livello interrato accanto al patio tra la *Quinta* e la *Cantina*.

Volgendo l'attenzione sulle finiture esterne è possibile anche in questo caso denotare come le nuove siano fortemente condizionate dalle antiche. Non solo lo zoccolo basamentale in granito, quasi sempre presente nelle opere del maestro, così come in gran parte delle architetture della tradizione popolare portoghese, funge da elemento unificatore del complesso, ma anche la tinteggiatura esterna rosata ne rappresenta un carattere decisivo. Conserva la tonalità della preesistenza e la assegna al nuovo, rendendo in tal modo esplicita la propria volontà di ricerca di un dialogo tra le varie costruzioni appartenenti a epoche differenti sulle quali è chiamato a intervenire. La scelta di utilizzare il colore come *trait d'union*, come tratto di congiunzione tra 'vecchio' e 'nuovo', rappresenta un aspetto innovativo nel progetto sul costruito eseguito da Siza. I suoi recenti lavori ne sono l'esempio[26]. Oltre all'intervento in questione, si ricorda il progetto eseguito

22 Come più volte affermato dallo stesso Siza un suo progetto inizia sempre da un primo schizzo progettuale eseguito durante il primo sopralluogo al sito, a volte l'idea può nascere prima, evocata dai ricordi, da alcune fotografie o immagini che ha avuto occasione di consultare. Cfr. Á. Siza, "Sul mio lavoro", in K. Frampton, Álvaro Siza. Tutte le opere, Electa, Milano, 1999.

23 G. Leoni, *Álvaro Siza*, Motta Architettura, Milano, 2009, p.23.

24 Dialogo con José Luís Gomes,...*cit.*

25 La realizzazione fu affidata a un artigiano che già da tempo lavorava con Siza e che generalmente si occupava della costruzione di sostegni in acciaio per le vigne della zona del Minho. Vedi: Dialogo con José Luís Gomes, …*cit.*, p. 15.

26 Si tratta in particolare del *Complesso termale Vidago Palace & Spa* (2002-2010), del *Museo*





Fig. 12. A sinistra. *Cattolica Porto Business School.* Corpo nuovo e Edificio preesistente. Foto di João Morgado.

Fig. 13. A destra. *Complesso Termale Vidago Palace & Spa.* Corpo nuovo e Edifico preesistente.

per il complesso termale Vidago Palace & Spa (2002-2010)[27] dove anche in tal caso fu adottata per la tinteggiatura del nuovo corpo la stessa gradazione cromatica dell'antico. Progetti che sembrano quasi discostarsi dalla maggior parte delle opere passate del Maestro, generalmente contraddistinte da una tinteggiatura bianca per i nuovi volumi, tipicamente mediterranea, espressione del moderno e volutamente contrastante con le preesistenze[28].

Un'adesione al 'moderno' che a prescindere dal colore persiste nell'opera di Siza, chiaramente espressa dalle forme e dal linguaggio architettonico perseguito, sebbene opportunamente declinato all'esistente. Il suo appare quindi un linguaggio contemporaneo radicato alla complessità del reale, che deriva da specifiche circostanze con le quale ogni progetto è chiamato a confrontarsi; non dall'invenzione, non dal libero arbitrio. I primi schizzi di studio, generalmente condotti sul posto, testimoniano quella che possiamo definire come iniziale presa di possesso del sito[29]; forme e volumi sono in questa fase dimensionati e proporzionati in relazione all'esistente e al contesto, nella ricerca costante di une regola insediativa sulla quale sarà successivamente sviluppato il progetto. Se si osserva attentamente l'impianto planimetrico dalla *Cantina* è difatti possibile scorgere il riflesso di tale principio. Un volume in parte ritmato dalla preesistenza, progettato sulla base degli stessi assi compositivi dell'antico[30]. Tracciati geometrici che ne regolarono l'orientamento, la collocazione spaziale e le proporzioni

civico Abate Pedrosa (2010-2016), quest'ultimo realizzato in collaborazione con Edouardo Souto de Moura.

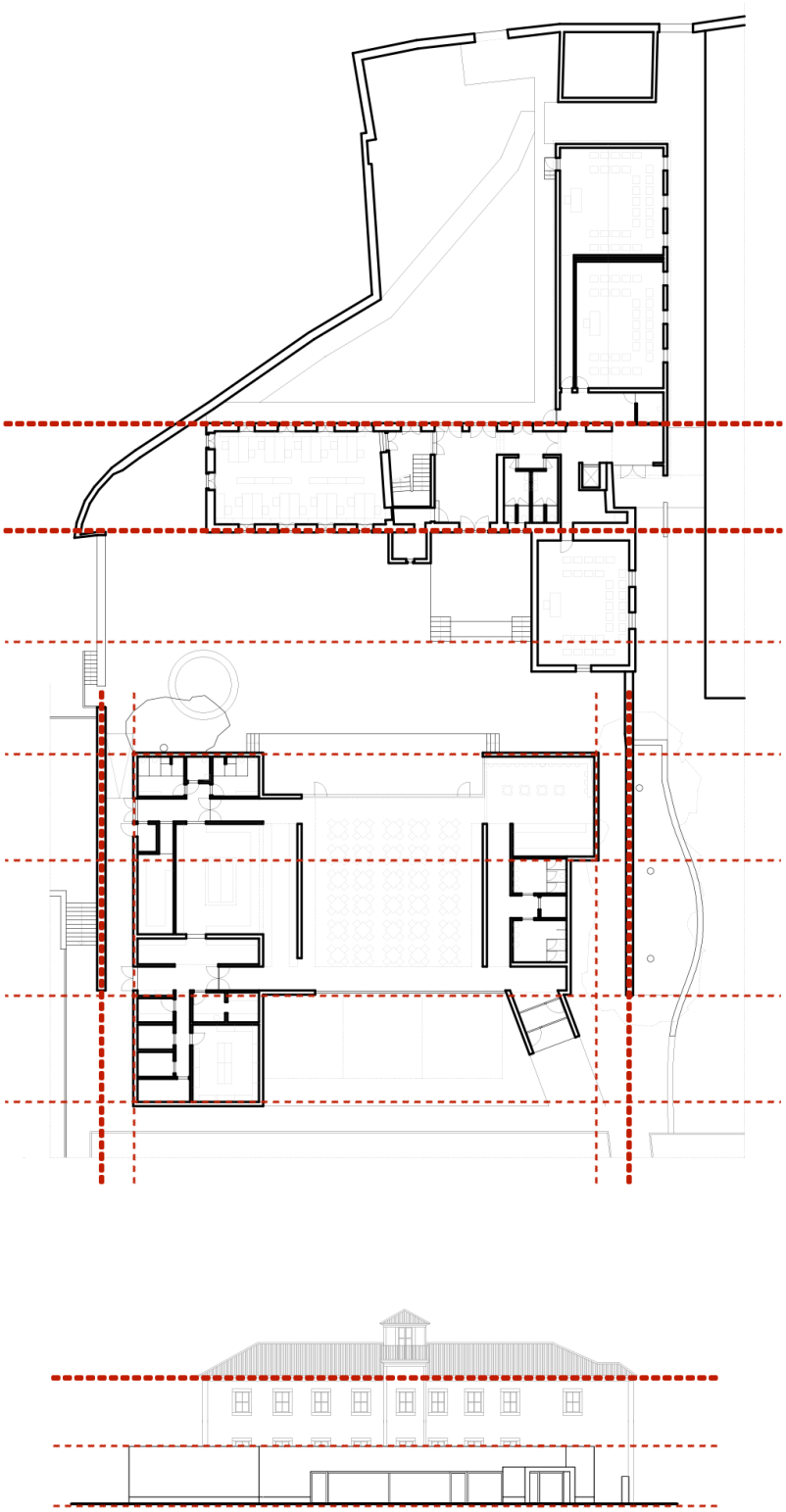
27 Per approfondimenti vedi: J. A. Cortés, "Complejo Termal Vidago Hotel &Spa", in Álvaro Siza (2008-2013). *Lecciones magistales,* El Croquis, n.168/169, 2013; "Ampliación del Hotel Vidago Palace", in *AV monografías*, n. 186-187, pp.122-127.

28 Si ricordano i progetti eseguiti per il *Padiglione Carlos Ramos* (1985-1986) nel giardino della Quinta da Gólgota, oggi conosciuta come casa Cor da Rosa della Facoltà di Architettura di Porto (FAUP) e per il *Museo d'arte contemporanea della Fondazione Serralves di Porto* (1991-1999) all'interno della proprietà della Casa Serralves costruita negli anni '40 nel giardino della Quinta do Mata-Sete.

29 Á. Siza, "Oito Pontos", in C. Campos Morais (a cura di), *01 Textos. Álvaro Siza*,...*cit.*, p.22.

30 Dialogo con José Luís Gomes, …*cit.*, p.442..

Fig. 14. Cantina e Quinta do Paraíso.
Pianta piano terra e prospetto Nord.
Assi compositivi.



iniziali, nonostante queste ultime siano state inevitabilmente alterate e modificate da esigenze e limiti di diversa natura: funzionale, ambientale, tecnica e normativa. L'analisi geometrica eseguita in tale occasione pare esserne di conferma. Se da un lato la corte esterna, interposta tra i due fabbricati, antico e nuovo, sembri instaurare un rapporto dimensionale con la *quinta*, dall'altro gli spazi della *Cantina* appaiono piuttosto disciplinati dalle norme relative al programma d'uso e dal vecchio muro di recinzione che ne limita due lati. Sotto certi aspetti analoga può considerarsi l'approccio progettuale adottato per la definizione degli alzati. Sebbene la limitazione ad un solo piano sottenda una relazione con la preesistenza, evitando così di occultarla, l'altezza del nuovo edificio si mostra svincolata da qualsiasi tipo di rapporto proporzionale o dimensionale con l'antico, assolvendo alle sole prescrizioni normative di ordine funzionale. Di fronte a tali considerazioni diviene quindi lecito affermare che il legame con la preesistenza non deve essere per forza inteso come totalitario o pervasivo, non deve esser imposto come categorico, come regola, come unico e indiscutibile principio generatore dell'intervento; altri fattori contribuirono a determinarne la dimensione e la geometria. Dopotutto "Intervenire sul patrimonio suppone assumere che non esistono regole ne soluzioni a priori, e che non è possibile lavorare con idee preconcette, ciascun caso è differente" sostiene Siza. "Credo che il margine di libertà del progetto sia stabilito dalle circostanze delle varie situazioni che il lavoro dell'architetto deve scoprire"[31]. Una poetica del costruire il cui linguaggio intende comunicare con il reale, con la storia, con il luogo, con l'esistente, instaurando così un rapporto di continuità con essi.

Un atteggiamento analogo fu riservato al trattamento dell'esistente, anch'esso fortemente condizionato dalla funzione assegnata. Sebbene Siza dichiarò nella relazione di progetto che il programma d'uso sarebbe stato adeguato all'esistente[32], le opere eseguite dimostrarono l'opposto. Numerose furono infatti le modifiche apportate. Ingenti interventi di demolizione interessarono non solo gli annessi, più volte rimaneggiati negli corso del tempo, ma anche le partizioni interne, i solai, la copertura in legno a capriate e non ultimo gli infissi, tutti elementi, in parte compromessi da interventi incorretti e dall'usura. Ad essere conservate furono quindi le sole strutture verticali in granito, costituenti l'involucro dell'edificio, e l'originaria scala interna in legno di collegamento verticale. Il resto venne completamente riedificato mediante l'uso di materiali e tecniche costruttive 'moderne', mantenendo, laddove possibile, circa la stessa forma, dimensione e finitura del preesistente. Di esempio furono i nuovi solai e le nuove coperture della *quinta*, realizzati con un sistema portante in cemento armato e rifiniti con materiali simili a quelli 'originali' - legno di castagno per le pavimentazioni interne e coppi in laterizio per il manto - conservando allo stesso tempo la geometria e il piano d'imposta dei precedenti a cui si sostituirono. Un trattamento simile fu riservato ai



Fig. 15. In basso a sinistra. *Quinta do Paraíso.* Lato Nord.
Foto di Eleonora Fantini.

La reintegrazione dell'immagine.
Il recupero della Quinta do Paraíso.

31 J. Domingo Santos, "El sentido de las cosas, una conversación con Álvaro Siza", in *El Croquis 140*. Álvaro Siza 2001/2008 the meaning of things, n.140, 2007, p.18.
32 Á. Siza, *Projecto de expansão da Católica Porto Business School, Edificício Paraiso, Memoria descrittiva*, 28 Ottobre 2011. Consultata presso l'archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 224/14.

Nella pagina a fianco:

Fig. 16. *Quinta do Paraíso.*
Progetto definitivo, sezione costruttiva.

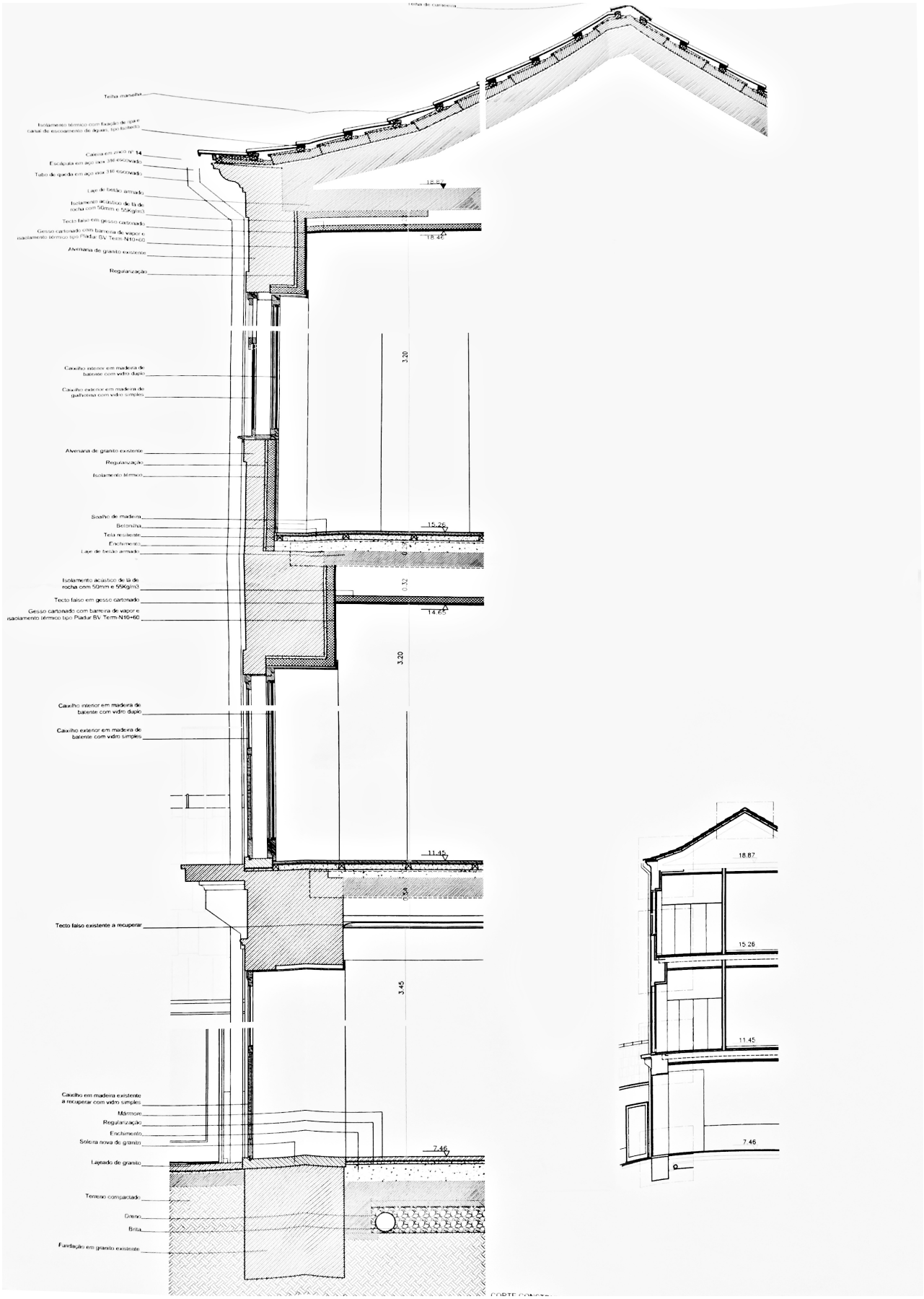

Telha marselha
Isolamento térmico com fixação de ripa e canal de escoamento de águas, tipo isoflecto
Caleira em zinco nº 14
Escápula em aço inox 316 escovado
Tubo de queda em aço inox 316 escovado
Laje de betão armado
Isolamento acústico de lã de rocha com 50mm e 55Kg/m3
Tecto falso em gesso cartonado
Gesso cartonado com barreira de vapor e isolamento térmico tipo Pladur BV Term-N10+60
Alvenaria de granito existente
Regularização
18.87
18.46
3.20
Caixilho interior em madeira de batente com vidro duplo
Caixilho exterior em madeira de guilhotina com vidro simples
Alvenaria de granito existente
Regularização
Isolamento térmico
Soalho de madeira
Betoniha
Tela resiliente
Enchimento
Laje de betão armado
15.26
0.32
Isolamento acústico de lã de rocha com 50mm e 55Kg/m3
Tecto falso em gesso cartonado
Gesso cartonado com barreira de vapor e isolamento térmico tipo Pladur BV Term-N10+60
14.65
3.20
Caixilho interior em madeira de batente com vidro duplo
Caixilho exterior em madeira de batente com vidro simples
11.45
Tecto falso existente a recuperar
3.45
Caixilho em madeira existente a recuperar com vidro simples
Mármore
Regularização
Enchimento
Soleira nova de granito
7.46
Lajeado de granito
Terreno compactado
Dreno
Brita
Fundação em granito existente
18.87
15.26
11.45
7.46







Fig. 17. In alto. *Quinta do Paraíso.* Foto di inizio lavori.

Fig. 18. A destra. *Quinta do Paraíso.* Foto di cantiere. Demolizione della copertura, dei solai interni e degli infissi.

Fig. 19. A destra. *Quinta do Paraíso.* Foto di cantiere. Rimozione dell'intonaco esterno. Vista di un precedente intonaco bianco.

due annessi soggetti a ricostruzione, localizzati a Ovest della *quinta*. Anche in questo caso i volumi furono ripristinati circa in sagoma con struttura in cemento armato e finiture 'tradizionali' analoghe a quelle demolite, perseguendo quindi una vera e propria reintegrazione dell'immagine dell'antico edificio. Siza riteneva infatti fondamentale conservare l'aspetto esterno della *Quinta*; lo reputava un importante obiettivo di progetto da perseguire in ogni circostanza[33].

Un atteggiamento quello del maestro chiaramente espresso dal trattamento dei serramenti esterni, completamente sostituiti[34] per questioni di uniformità da un nuovo sistema composto da un doppio infisso capace di assolvere contemporaneamente ai requisiti energetici imposti dalla normativa e alle esigenze estetico-formali da Siza desiderate. Si trattò in particolare della collocazione a filo interno di un infisso a taglio termico con anta unica a battente e doppio vetro, al quale fu sovrapposto, sul filo esterno dell'imbotte, un serramento ad imitazione dell'antico con telaio ligneo, vetro semplice extra chiaro e sistema di apertura a ghigliottina[35]. Infine a completamento del sistema trasparente di chiusura verticale fu posizionata una tenda oscurante a rullo interposta tra i due serramenti. La stessa soluzione fu adottata, qualche decennio prima, nel progetto di recupero del Chiado nel centro di Lisbona, dove venne conservato l'antico serramento, anch'esso composto da un infisso a ghigliottina, delicati profili lignei e un vetro semplice, ed installata, sul filo interno dell'imbotte, una seconda finestra con caratteristiche confacenti alle normative termico-acustiche allora vigenti. Conservare l'aspetto degli antichi infissi rappresentò per Siza un requisito fondamentale per la salvaguardia dell'immagine dell'edificio, di quell'equilibrio tra pieni e vuoti intrinseco alle facciate dell'architettura portoghese. "Un equilibrio" come lui stesso sostiene, "conseguito dagli infissi che compongono la totalità della facciata, dai quei delicati infissi con quadretti. In molti interventi che ho visto di recente" continua Siza, "[…] furono rimossi i quadretti e inserito un vetro unico. È terribile, perché le facciate appaiono come delle vecchie senza denti. Penso che trasformare il disegno sia giustificato in molti casi, ma in altri è un aspetto minore che può diventare penalizzante"[36].

L'intervento eseguito sulla Quinta do Paraíso sembra quindi prediligere la salvaguardia dell'immagine della preesistenza, le sue sembianze formali, l'apparenza estetica, conferendo meno importanza alla conservazione della consistenza materiale originaria, in molte occasioni demolita e sostituita. Un'eccezione è tuttavia rappresentata dal restauro conservativo eseguito da maestranze specializzate[37] sugli elementi decorativi in granito, interni

Fig. 20. *Quinta do Paraíso.* Doppio infisso. Foto di Eleonora Fantini



33 Dialogo con José Luís Gomes, …*cit.*, p. 441.

34 Lo stato generale di conservazione degli infissi era alquanto variabile al momento dell'affidamento dell'incarico. Alcuni si presentavano bene conservati, altri completamente alterati altri ancora sostituiti con serramenti in alluminio. La committenza esigeva un trattamento uniforma su tutto il complesso, pertanto furono completamente sostituiti. Vedi: Dialogo con José Luís Gomes, …*cit.*, p. 440.

35 Il disegno del serramento esterno fu eseguito nel rispetto delle caratteristiche dell'originale accuratamente rilevate durante la fase di iniziale di progetto. Vedi: Dialogo con José Luís Gomes, …*cit.*, p. 441.

36 Álvaro Siza, intervista a cura di Jorge Figueira, in J. Figueira, *Reescrever o Pós-Moderno*, Equações de Arquitectura Dafne Editora, Porto, 2011, p.35.

37 Le opere di restauro del granito e del legno furono affidate all'impresa AoF specializzata in recupero e conservazione.





Fig. 21. In alto. *Quinta do Paraíso.* Atrio di ingresso. Foto di João Morgado.

Fig. 22. In basso. *Quinta do Paraíso.* Scala interna. Foto di João Morgado.





Fig. 23. A sinistra. *Quinta do Paraíso.* Cornici esterne in granito sottoposte a opere di restauro. Foto di Eleonora Fantini.

Fig. 24. A destra. *Quinta do Paraíso.* Patio esterno a Sud. Foto di Eleonora Fantini.

ed esterni, e sulle modanature in legno localizzate nell'area di ingresso e sulla scala. Lo stato di conservazione in cui giacevano era alquanto compromesso. Mancanza di materiale, rappezzi incongrui[38] ed erosione superficiale costituivano i principali fenomeni di alterazione, generati dall'usura, da interventi incorretti, dalla scarsa manutenzione e, nel caso degli apparati esterni, dalla presenza di sali nell'aria trasportati dalle correnti oceaniche. In seguito ad un accurato rilievo iniziale e a una generale pulizia delle superfici nonché rimozione dei corpi estranei, i restauratori coinvolti effettuarono puntuali e mirate opere di ricostruzione delle parti mancanti mediante l'uso di calce e stucco, imitando perfettamente il legno dipinto e il granito[39].

La progettazione dello spazio esterno.

Altrettanto accurata fu la progettazione degli spazi esterni e dei percorsi di collegamento dei vari edifici componenti il campus universitario. Ottenere un buon livello di connessione e realizzare sistemi di percorrenza chiari e pratici divenne fondamentale di fronte a una situazione architettonica tanto disparata in termini di fabbricati ed elementi costitutivi il sito. Secondo tale principio furono posizionati i nuovi ingressi di progetto in posizioni strategiche, seppur nei limiti imposti dalla preesistenza, e ricostruiti i corpi annessi prestando attenzione ad assicurare la libera circolazione nelle aree esterne del complesso[40]. Altri espedienti progettuali come pensiline, rampe, scale e gradoni, furono adoperati per consentire una migliore fruizione dello spazio e favorire le relazioni tra i diversi linguaggi. Accorgimenti generalmente utilizzati da Siza quando si trova ad agire in un contesto

38 Numerosi elementi in granito posti a cornice delle finestre mostravano rattoppi in cemento a chiusura di porzioni danneggiate o forate per l'alloggio di vecchi serramenti.

39 Le modanature presenti nell'atrio di ingresso furono per la maggior parte sostituite da nuove realizzate in stucco dal team dei restauratori. Per quanto riguarda invece il granito circa l'80% del totale venne recuperato mentre il restante 20 % fu ricostruito ad imitazione dell'originale. Dialogo con José Luís Gomes, …*cit.*, p.440.

40 Nello specifico l'annesso Ovest fu ricostruito in modo tale da consentire il passaggio dall'esterno nella corte principale della quinta, precedentemente chiusa e raggiungibile soltanto dall'interno del fabbricato o dal cancello esterno sulla *Rua do Paraíso da Foz*. Probabilmente per lo stesso motivo fu demolito e non più ricostruito il corpo est addossato alla casa padronale e il muro cinta.





Fig. 25. A sinistra. *Quinta do Paraíso* e *Cantina*. Patio esterno tra i due edifici. Particolare della pavimentazione con logo dell'Università.
Foto di Eleonora Fantini

Fig. 26. A destra. *Quinta do Paraíso*. Pensilina di collegamento tra la Quinta e l'edificio adiacente a Ovest.
Foto di Eleonora Fantini.

composto da "elementi molto diversificati per stile, volume, scala, ecc. […] É per questo che uso talvolta elementi distaccati, perfino separati, per tentare di introdurmi in questo *continuum* fatto di elementi diversi"[41]. Più ricercata fu invece la soluzione adottata per agevolare il passaggio nel punto di adiacenza tra l'angolo Sud-Est della *Quinta* e la recinzione. In particolare venne realizzata nel muro di cinta una falsa porta con tanto di cornice di granito ad imitazione delle antiche, tuttavia distinguibile da queste ultime per il trattamento e il taglio della pietra chiaramente contemporaneo. La stesso grado di riguardo lo si può denotare nella scelta delle pavimentazioni esterne, diversificate sulla base dei diversi utilizzi. In particolare furono impiegate lastre di granito di grandi dimensioni nei percorsi adiacenti la *Quinta*, così come per le soglie di ingresso, cubetti di granito grigio con forma irregolare per i sentieri e le aree a inerbimento[42], e infine cubetti regolari sempre di granito grigio per le zone pavimentate di grande estensione. I lastricati e i selciati di granito sopracitati vennero quasi completamente realizzati su progetto di Siza. L'unica porzione preesistente recuperata e integrata con nuovi elementi dalle stesse fatture fu quella interposta tra la Casa padronale e la *Cantina*, composta da cubetti bianchi di granito su cui venne realizzato a contrasto - con cubetti di pietra nera – il logo dell'università. Un intervento poco rilevante, datato ai primi anni 2000, che incluse la costruzione di muretti, sedute e marciapiedi in calcestruzzo, da Siza demoliti[43].

Sul rapporto antico-nuovo.

Pochi furono infatti gli elementi conservati di ciò che già esisteva. Solo la materia di comprovato pregio storico artistico e in buono stato di conservazione ricevette tale riguardo. La preesistenza divenne così una sorta di 'contenitore', una 'scatola' entro la quale posizionare le nuove

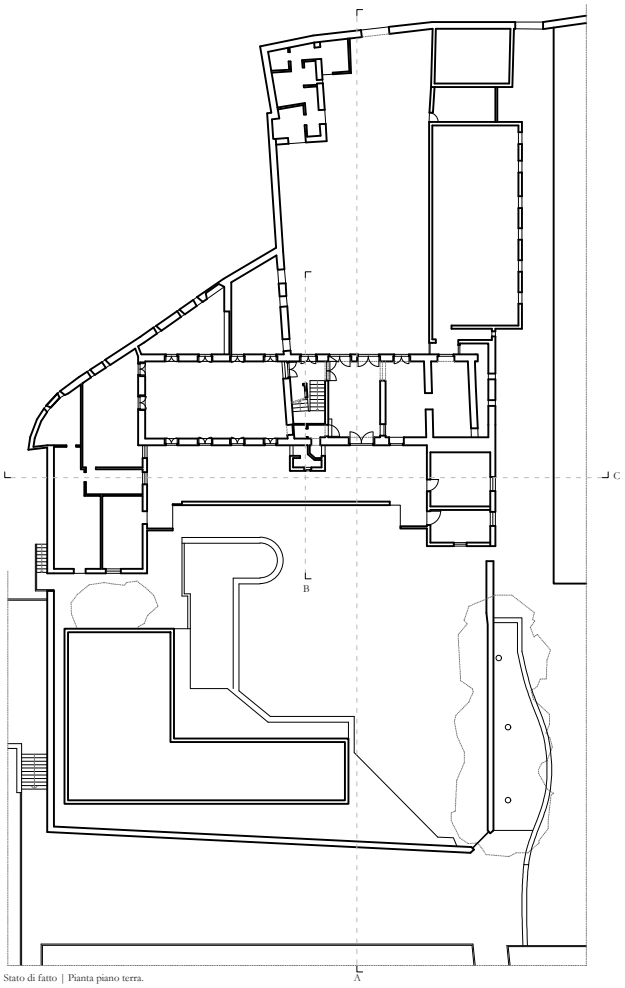
41 P. A. Croset, "La svolta di Penafiel. Una conversazione con Álvaro Siza", …*cit*., p.9.
42 È il caso del sentiero situato a Sud della Casa padronale e della zona ospitante le macchine necessarie per il corretto funzionamento degli impianti.
43 Vedi foto dello stato precedente i lavori conservate presso l'archivio della *Direção Regional de Cultura do Norte* presso la *Casa da Ramalde* di Porto, processo n. DRP-DS/2007/13-12/14642/POP/45809.

strutture, capaci di accogliere senza alcuna difficoltà il programma d'uso prescelto. Tuttavia l'esito finale non può che considerarsi positivo. Sebbene si siano registrate ingenti perdite di materia e alterazioni spaziali, i nuovi linguaggi di marcato sapore contemporaneo, ben calibrati e di grande qualità, seppero instaurare con l'antico un'equilibrata relazione di continuità architettonica. Materiali e tecniche innovative furono qui declinati secondo le esigenze della preesistenza al fine di raggiungere quel tanto ambito dialogo tra il 'vecchio' e il nuovo. Dialogo che, come lo stesso Siza afferma trova fondamento sul concetto di continuità, caposaldo del proprio lavoro, "una continuità che naturalmente si mantiene in parallelo a quello che succede nel mondo dell'architettura e a quello che di nuovo c'è in lei: nuovi materiali, nuove possibilità tecniche e specialmente le numerose questioni che sorgono in relazione al modo di pensare la città"[44]. Un ricerca, quella di Siza, in costante equilibrio tra la tradizione e l'innovazione, tra il sapere consolidato e le nuove frontiere dell'architettura, un'opera che ancora oggi, a distanza di quarantotto anni dalla sua prima recensione critica[45] a livello internazionale, continua a considerarsi "fuori moda: non ha venerazioni tecnologiche o monumentali, ama le piccole cose, i segni sottili; ha dell'architettura una concezione molto tradizionale, dentro al contesto del Movimento Moderno"[46]. Nel progetto di espansione della *Quinta do Paraíso* emerge chiaramente tale sua personale dialettica. Adotta linguaggi ed espedienti architettonici differenti nei due diversi ambiti di progetto: *quinta* e *cantina*. Se nel primo caso opta per soluzioni più tradizionali per recuperare e preservare l'antico aspetto dell'edificio, rinunciando quindi ad apporre la propria 'firma' sull'opera, nel secondo interviene con espressioni dichiaratamente moderne, rendendo così esplicito il periodo storico di appartenenza. Ai tetti a falde della casa padronale e degli annessi si contrappone una copertura piana inerbita, alle piccole finestre in legno con ripartizione tradizionale del vetro si oppongono grandi vetrate dai sottili telai in alluminio. Il grado di relazione con l'antico appare quindi assai differente. Persegue una linea d'intervento sotto certi aspetti 'mimetica' quando opera sulla materia antica. Ripristina 'com'erano dov'erano' quegli elementi originali demoliti poiché ammalorati, in nome della conservazione della memoria storica, dell'immagine della preesistenza. Al contrario, quando si tratta di un progetto *ex-novo*, ricerca un diverso legame con l'esistente che esuli da qualsivoglia forma di copia o mimetismo, basato piuttosto sul recupero di allineamenti, relazioni visive, spaziali, geometriche, modulari e altre ancora. Una postura culturale, quella qui rilevata, che non fa altro che confermare e consolidare quell'atteggiamento, quella disponibilità, più volte sperimentata nel tempo[47], "a far scomparire i propri linguaggi a favore delle

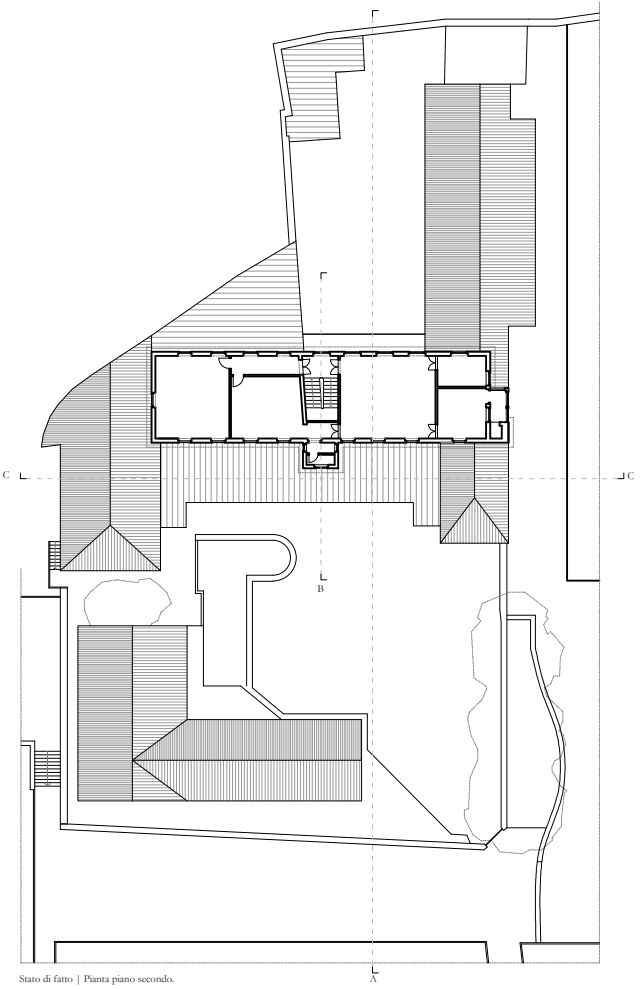
Fig. 27. *Quinta do Paraíso.* Falsa porta sul muro di cinta. Foto di Eleonora Fantini.



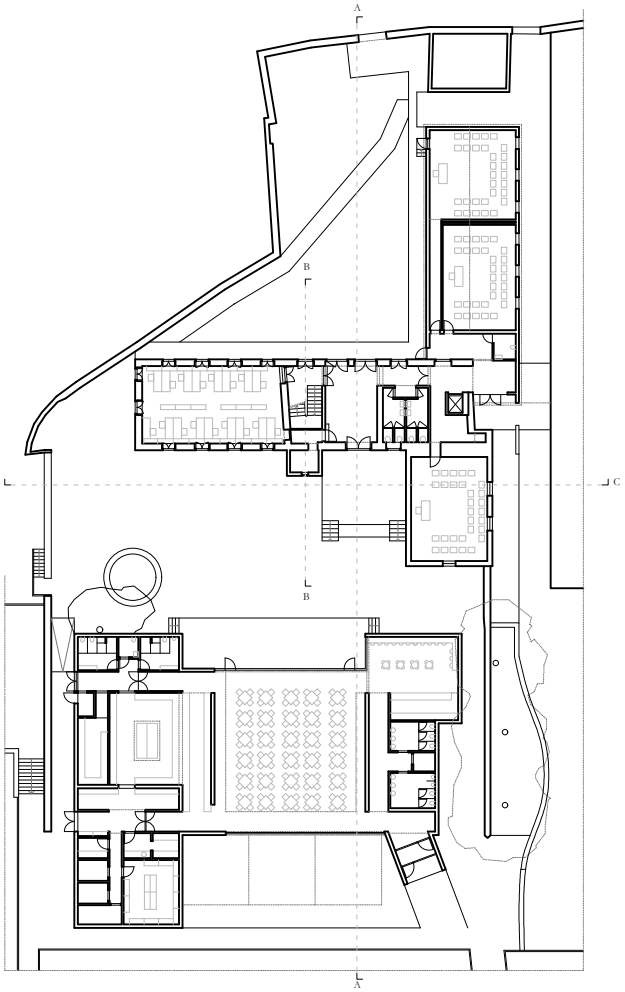
44 J. Domingo Santos, "El sentido de las cosas, una conversación con Álvaro Siza", … cit., p.10.
45 V. Gregotti, "Architetture recenti di Álvaro Siza", in *Controspazio*, n.9, Settembre 1972, pp.22-24.
46 Ivi, p.22.
47 Altri progetti realizzati nel rispetto di tali condizioni sono ad esempio il recupero della *Quinta da Gólgota*, oggi conosciuta come casa *Cor da Rosa* della Facoltà di Architettura di Porto e le rispettive *Cavalariças*, ovvero le scuderie (1984), il recupero dell'*Edificio Costa Braga* a Porto, Casa e Padiglione della Gioventù (1993-1999) la ricostruzione del *Chiado* di Lisbona (1991-1996), la rimodellazione dell'*Edificio APDL* di Leça de Palmeira (1995-



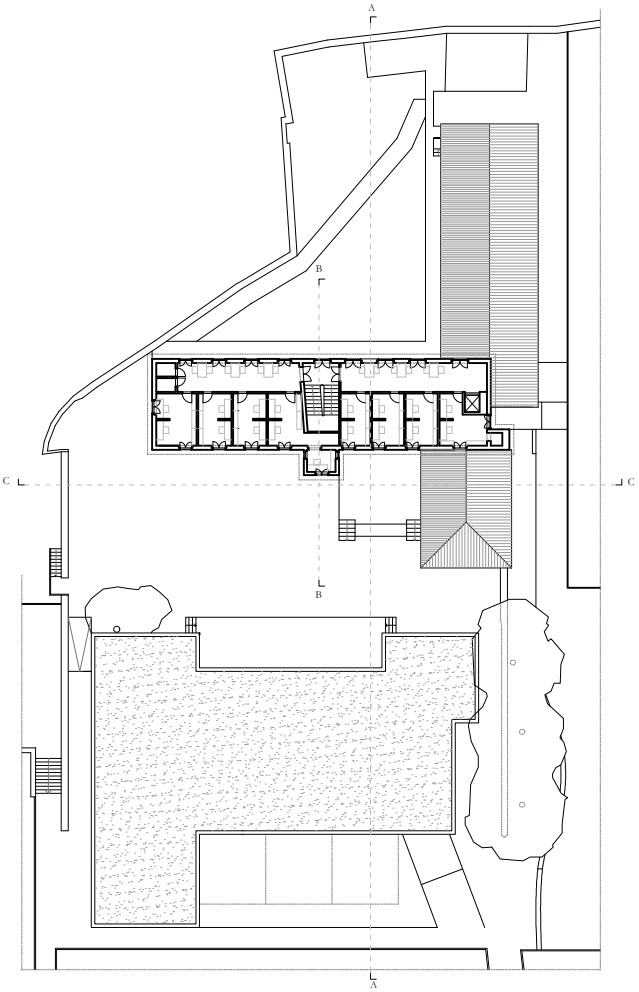
Stato di fatto | Pianta piano terra.



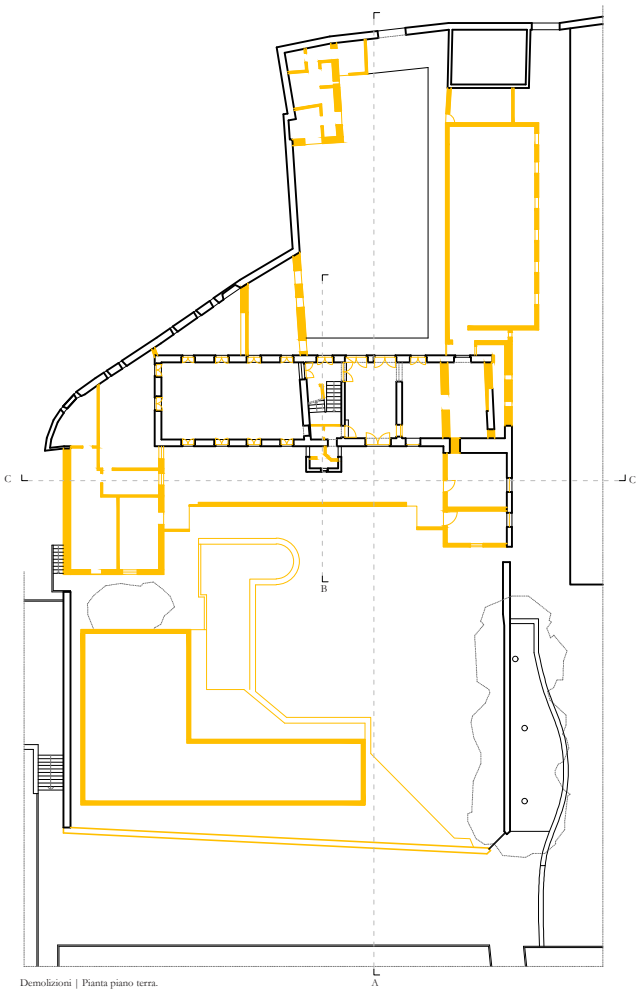
Stato di fatto | Pianta piano secondo.



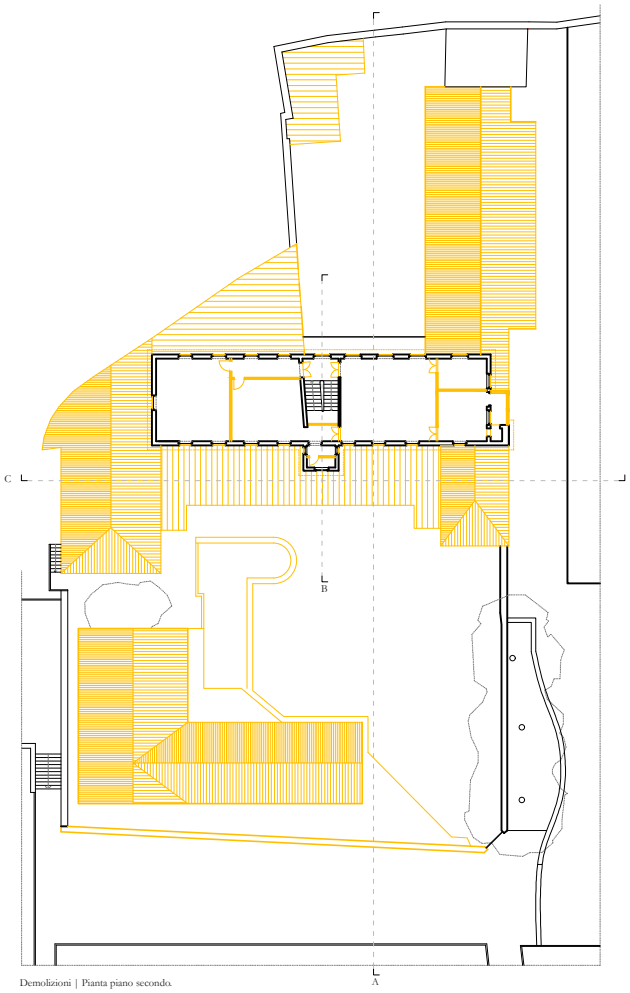
Progetto | Pianta piano terra.



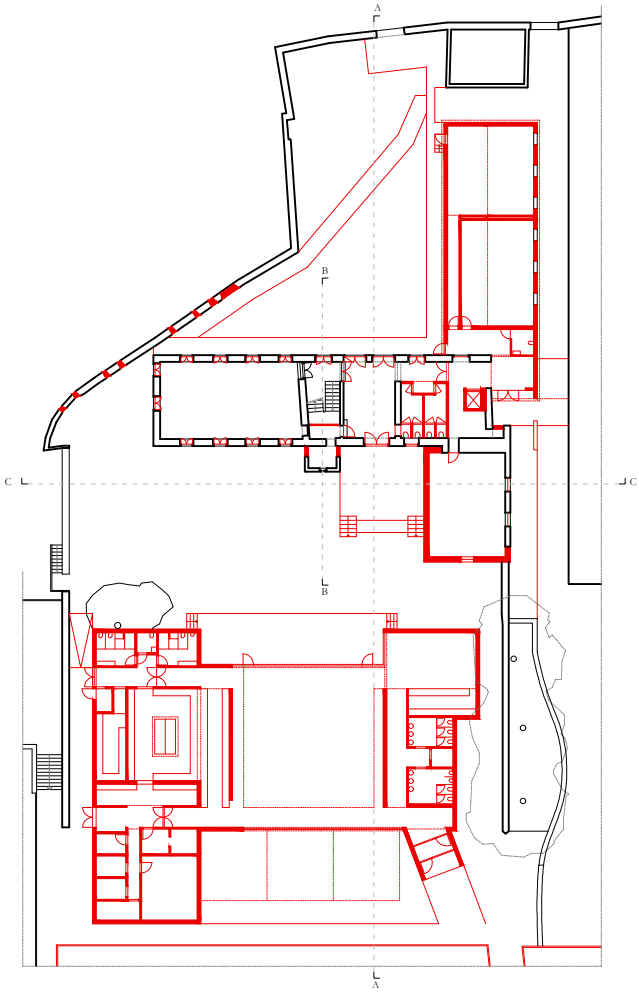
Progetto | Pianta piano secondo.



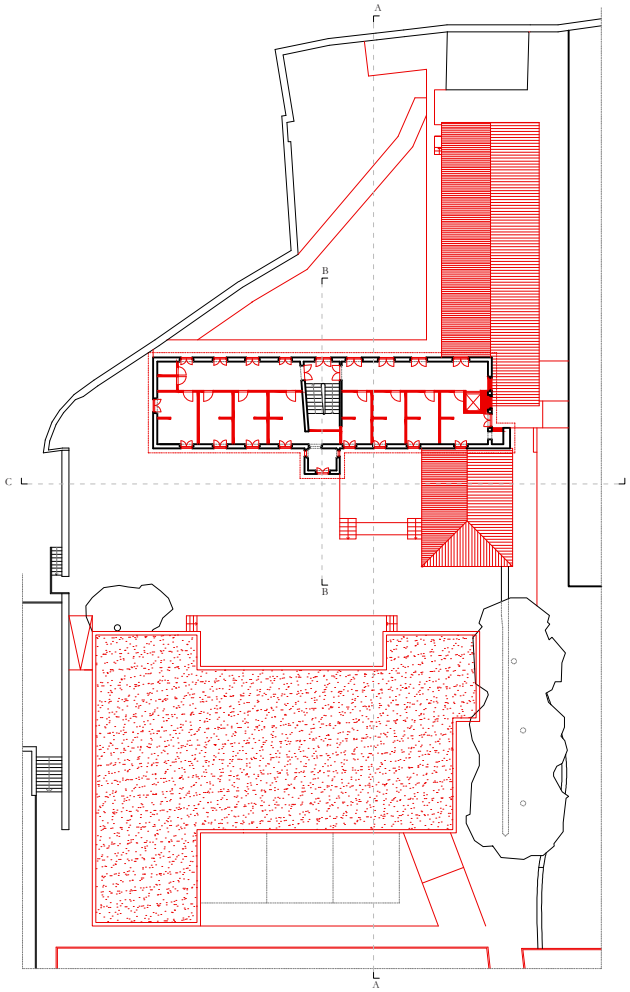
Demolizioni | Pianta piano terra.



Demolizioni | Pianta piano secondo.



Nuove costruzioni | Pianta piano terra.

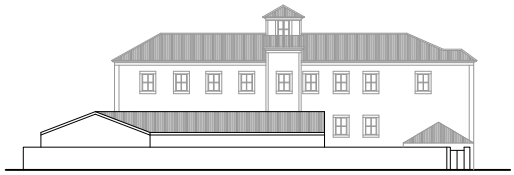


Nuove costruzioni | Pianta piano secondo.

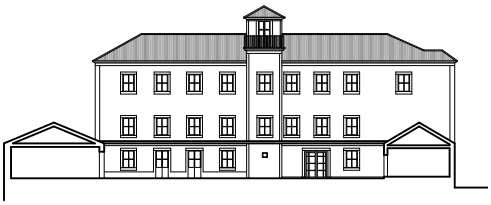
Nella pagina precedente:

Fig. 28. Quinta do Paraíso. Elaborati grafici, pianta piano terra, pianta piano primo. Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni,

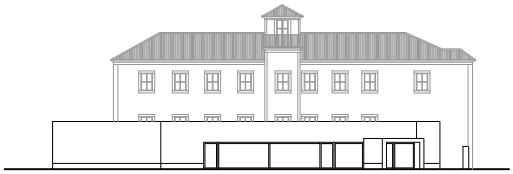
Fig. 29. Quinta do Paraíso. Elaborati grafici, prospetto fronte, prospetto retro. Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.



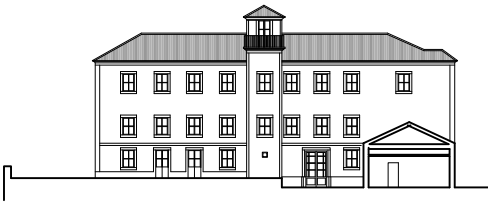
Stato di fatto. Prospetto Nord.



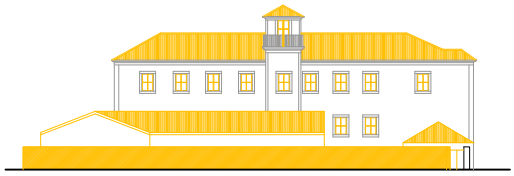
Stato di fatto. Sezione CC.



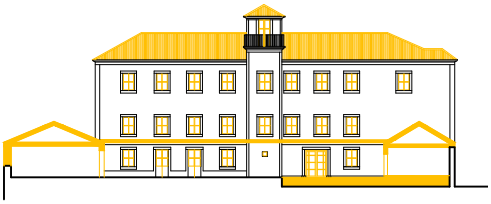
Stato di progetto. Prospetto Nord.



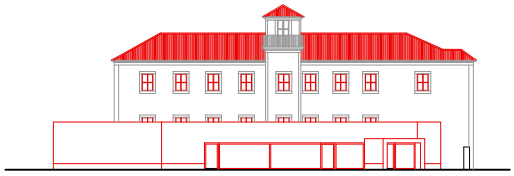
Stato di progetto. Sezione CC.



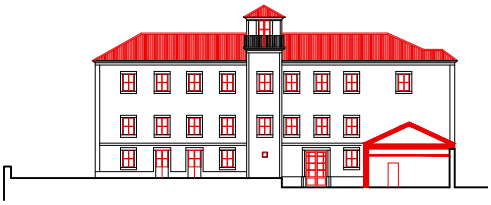
Demolizioni. Prospetto Nord.



Demolizioni. Sezione CC.

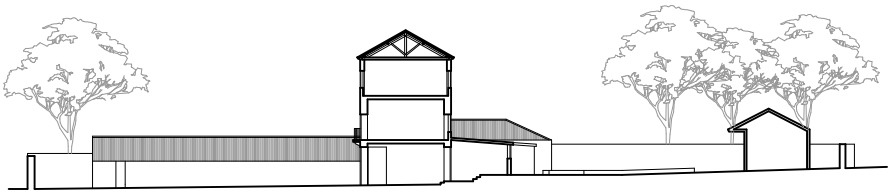


Nuove costruzioni. Prospetto Nord.

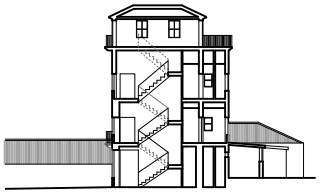


Nuove costruzioni. Sezione CC

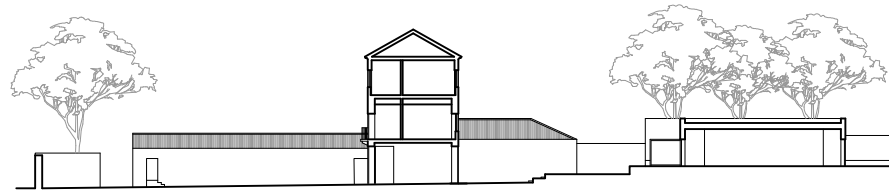
Fig. 30. Quinta do Paraíso. Elaborati grafici, Sezione AA, Sezione BB. Dall'alto: stato di fatto, stato di progetto, demolizioni, nuove costruzioni.



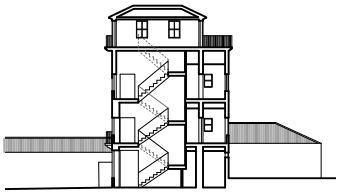
Stato di fatto. Sezione AA.



Stato di fatto. Sezione BB.



Stato di progetto. Sezione AA.



Stato di progetto. Sezione BB.



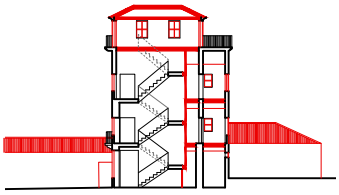
Demolizioni. Sezione AA.



Demolizioni. Sezione BB.



Nuove costruzioni. Sezione AA.



Nuove costruzioni. Sezione BB.

ragioni dell'edificio"[48]. Una forte affinità la si può ritrovare nell'intervento di recupero e ampliamento della *Quinta da Gólgota*, meglio conosciuta come *Casa Cor-de-Rosa* della Facoltà di architettura dell'Università di Porto. A più di quarant'anni di distanza Siza adotta, di fronte ad un programma simile, un medesimo approccio progettuale. 'Restaura' accuratamente l'esistente senza apportarvi sostanziali modifiche stilistiche o formali e realizza un nuovo corpo marcatamente moderno che dal luogo e dalle preesistenze ambientali trae origine e conformazione. Un parallelismo quello tra la il *Padiglione Carlos Ramos* e la *Cantina*, tra la *Casa-Cor-de Rosa* e la *Quinta do Paraíso*, il cui unico elemento apparentemente discordante diviene l'uso del colore, a contrasto nel caso della FAUP - vista la tinteggiatura bianca del padiglione e l'intonaco rosa della casa padronale - in assonanza per la Cattolica.

Possibili influenze.

Progetti che mantengono tuttavia una propria individualità, eseguiti sulla base di specifiche circostanze. Dopotutto in architettura ogni caso è una caso, non c'è una regola, una teoria generalizzabile. Un pensiero oramai condiviso da molti, che ha visto nell'opera di Siza, così come in quella dei colleghi di Porto una frequente applicazione. Lui stesso lo conferma: "Ho letto e sentito, alcune volte, che non possiedo una chiara teoria di supporto. Concordo"[49]. Ogni progetto viene quindi definito sulla base di particolari condizioni, attraverso la conoscenza allargata della tradizione, cogliendo nel contesto di ogni intervento i parametri generatori delle nuove sintesi[50]. Adesione, seppur indiretta, a quello che Ambrogio Annoni definì principio del "caso per caso", per il quale ogni manufatto sarebbe dovuto essere trattato come opera d'arte a sé stante, rifuggendo quindi da teorizzazioni astratte a favore dell'analisi attenta dell'oggetto dell'intervento[51]. "L'architettura non possiede un linguaggio stabilito e non stabilisce un linguaggio"[52], afferma Siza. "Si dovrà riconoscere che non si inventa un linguaggio, come non si inventa uno stile di vita. Si dovrà riconoscere che il linguaggio si trasforma, per adattarsi alla realtà e per trasformarla"[53]. Siza stesso sostiene che la propria architettura nasce da circostanze specifiche, dalla relazione con le preesistenze ambientali con le quali è chiamata a confrontarsi. Modifica il territorio dopo essersene appropriato, senza distruggere niente, ma solo aggiungendo e sovrapponendo nuovi elementi con esso in sintonia, capaci di valorizzarlo[54]. Pozione piuttosto vicina alla posizione di Benevolo e alle teorie di Rogers sul rapporto tra progetto



Fig. 31. *Casa Cor-de-Rosa* (FAUP).
Fronte di ingresso.
Foto di Eleonora Fantini.

2001), il recupero della *Casa de Serralves* a Porto (2001-2004), il progetto per il *Museo civico Abate Pedrosa* (2010-2016) situato a Santo Tirso e i recenti interventi di restauro delle proprie opere che hanno interessato la *Casa de Chá da Boa Nova* (2011-2014), la *Facoltà di Architettura dell'Università di Porto* (2016-2018), la *Piscina della Quinta da Conceição* (2018-2019) e le *Piscinas das Marés* (2019-2021).

48 G. Leoni, *Álvaro Siza*, Motta Architettura, Milano, 2009, p.22.

49 Á. Siza, "Sobre a in/disciplina", in N. Grande, C. Muro (a cura di), *Álvaro Siza. In/disciplina,...cit.*, p. 13.

50 M. Mendes, "Recente architettura portoghese (una geografia diffusa, alcune coincidenze)", in *Casabella*, n.597, maggio 1991, p.54.

51 A. Annoni, *Scienza ed arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Edizioni Artistiche Framar, Milano, 1946.

52 C. Rousselot, L. Beauden, "Entretien avec Álvaro Siza", in *A.M.C.*, n.44, 1978, p.33.

53 K. Frampton, "L'architettura come trasformazione critica: l'opera di Álvaro Siza", in K. Frampton, Álvaro Siza. Tutte le opere, Electa, Milano, 1999, p.61.

54 Á. Siza Vieira, "L'accumulazione degli indizi", in *Casabella*, n.498/9, Gennaio - Febbraio 1984, p.84.

Fig. 32. *Quinta do Paraíso.* Atrio di ingresso. Foto di João Morgado.



e contesto e sulla concezione della storia come successione di eventi e mutazioni, entro le quali ricade anche l'architettura e l'espressione artistica più in generale[55]. "Conservare" afferma Benevolo, non può significare "astenersi dall'intervenire" ma "intervenire in un certo senso"[56], il quale appunto aspetta di essere precisato. Ogni intervento, seppur conservativo, trasforma l'esistente, modifica la realtà, come del resto è sempre avvenuto nel corso dei secoli. Il costruito è quindi in continuo divenire; un moto incessante a cui il progetto di 'riabilitazione' non fa altro che prenderne parte, dettandone le regole e gli sviluppi. "Conservare e costruire" scrisse Rogers "sono momenti di un medesimo atto di coscienza, perché l'uno e l'altro sono sottoposti ad un medesimo metodo: conservare non ha senso se non è inteso nel significato di attualizzazione del passato e costruire non ha senso se non è inteso come continuazione del processo storico"[57]. Siza sembra agire proprio in tale direzione, recupera l'antico attualizzandolo e costruisce il nuovo con esso dialogante. Dialogo, come già descritto, ottenuto dalla giustapposizione tra il linguaggio contemporaneo e l'architettura tradizionale poiché, come ebbe occasione di scrivere il maestro milanese nel '57, " tanto più saremo capaci di essere moderni, tanto meglio ci saremo collegati con la tradizione e le nostre opere si armonizzeranno con le preesistenze ambientali"[58].

55 E. N. Rogers, *Esperienza dell'architettura,...cit.*
56 L. Benevolo, "L'esigenza di conservare gli ambienti antichi non significa bloccare ogni iniziativa. Per conservare bisogna modificare la realtà.", in *L'Architettura, Cronache e Storia*, n.21, 1957, pp.182-183.
57 E. N. Rogers, "Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali (relazione al Comitato nazionale di studi dell'I.N.U., Roma, marzo 1957)", in L'Architettura, n.22, Agosto 1957, p.225.
58 Ibidem.





Fig. 33. Cantina. Sala mensa.
Foto di João Morgado.

Fig. 34. *Quinta do Paraíso.* Sala lettura al piano primo.
Foto di Eleonora Fantini.

L'opera di Siza qui analizzata non può dunque essere classificata come frutto di un intervento sull'esistente o di pura progettazione, come acritica conservazione o disinvolta innovazione, ma piuttosto come opera architettonica dove gli aspetti relativi al progetto sull'antico e quelli più propriamente legati alla composizione tendono a convergere fin quasi a identificarsi, dalla scala più minuta a quella più ampia. In questo senso l'architettura di Siza, sia questa più o meno conservativa, più o meno interventiva, è il risultato di una attenta valutazione critica e di un accurato approfondimento formale, che, seppur soggettivo, esula dall'essere infondato o arbitrario. Un'opera che contiene tutto il possibile, generata da quella sterminata cultura ed esperienza che possiede Siza, coltivata lungo l'intero arco della propria vita. Esiste un bagaglio di conoscenze a cui più o meno inconsciamente ogni architetto ricorre in fase progettuale. Conoscenze assimilate durante lo studio della storia dell'arte, dell'architettura, durante i viaggi, o ancor più semplicemente osservando con attenzione la realtà. "*Imparare a vedere* è fondamentale per un architetto", sostiene Siza, "nulla di quanto facciamo è assolutamente nuovo"[59]. Il contatto con la cultura architettonica italiana, a lui introdotta per la prima volta da Távora, si dimostrò nel tempo solido e duraturo. Dalla semplice lettura delle più importati riviste italiane del dopoguerra, alla personale conoscenza di architetti della scena nazionale come Gregotti, Rogers, Gardella e molti altri, fino a alla redazione di veri e propri progetti per alcune città del Bel Paese[60]. Il fatto di viaggiare molto, non solo in Italia, ha di certo influenzato il modo di fare architettura del

59 Á. Siza, "Ripetere non è mai ripetere", …*cit.*, p.127.

60 Progetto per il recupero della Chiesa di Salemi, Salemi, 1983-1997; Progetto di sistemazione urbanistica della città di Caserta, Caserta, 1984; Progetto per il recupero dell'area di campo di Marte alla Giudecca, Venezia, 1985; Progetto per un parco urbano a Salemi, Salemi, 1986; Studio urbanistico, Monteruscello, Napoli, 1986-1987; Studio urbanistico del Quartiere Pendino, Napoli, 1986-1987; Progetto per l'area di piazza Matteotti, Siena, 1988; Laboratori, sala d'esposizione e abitazione Dimensione Fuoco, San Donà di Piave, 1993; Progetto di complesso sportivo per le Universiadi '97, Palermo, 1994; Municipio di Caorle, Caorle, 1995; Recupero di villa Colonnese e sette case, Vicenza, 1998; Chiesa di Santa Maria del Rosario alla Magliana, Roma, 1998. Cfr: K. Frampton, Álvaro Siza. Tutte le opere, …*cit.*

maestro portoghese; nuove esperienze, nuovi temi, nuove idee, nuove contraddizioni non fecero altro che arricchire l'esperienza personale di Siza dalla quale ebbe poi esito la propria architettura. Voler identificare possibili specifiche influenze italiane - ma non solo - in opere recenti di Siza, come nel caso della Quinta do Paraíso, diviene un compito arduo, complesso, per certi versi 'forzato'. Molteplici influenze di diversa natura e provenienza potrebbero aver concorso alla definizione del progetto. Riferimenti a cui il maestro potrebbe aver attinto inconsciamente per la soluzione di un determinato aspetto progettuale. Lui stesso reputa possibile individuare i riferimenti di un'opera, ma allo stesso tempo sostiene che "la difficoltà sarà enorme se l'opera è matura, perché non ci sarà una sola relazione, bensì molte. L'articolazione di queste influenze è un atto di creazione irripetibile. L'architetto lavora manipolando la memoria, non ci sono dubbi, coscientemente ma molto più spesso incoscientemente. La conoscenza, l'informazione, lo studio degli architetti e della storia dell'architettura tendono e devono tendere ad essere assimilati, fino a perdersi nell'inconscio o nel subconscio di ciascuno"[61]. La Quinta do Paraíso ne è forse l'esempio. Un progetto complesso, ben calibrato e di grande qualità, nonostante le profonde trasformazioni previste. La misurata conciliazione delle esigenze dettate dalla nuova funzione con i vincoli imposti dalla fabbrica esistente, fu probabilmente raggiunta da Siza grazie alla sua esperienza e elevata sensibilità progettuale.

La situazione attuale.

Una sensibilità che è possibile denotare dalla semplice osservazione e fruizione del complesso. Dagli spazi esterni agli ambienti interni, tutto appare sapientemente organizzato e studiato nel minimo particolare. I soli pochi anni dalla conclusione dei lavori determinano l'ottimo stato di conservazione delle strutture e delle superfici. L'assenza della patina che il tempo generalmente sedimenta sulla materia, ne è la più lampante testimonianza. Una 'preziosa' patina che forse si sarebbe potuta conservare, attuando puntuali interventi di 'restauro', meno aggressivi, più conservativi, evitando le sostituzioni e i rifacimenti, specie dell'intonaco o del manto di tegole. Accorgimenti che Siza adottò in opere passate[62], che al contrario, in questo caso, non furono conseguiti, probabilmente per questioni di necessità o per soddisfare richieste di terzi. Dopotutto lo stesso Siza ne sostiene l'importanza. "Ogni volta che ho recuperato un edificio alla fine ho un certo sentimento di insoddisfazione perché so che qualcosa è andato perso con l'intervento", afferma lui stesso, "[…] Immediatamente, un edificio recuperato ha qualcosa di deludente, manca di ciò che solo il tempo può fare […]. C'è una certa disillusione nel recupero di un edificio perché quando si recupera c'è sempre, che ci piaccia o no, qualcosa che si perde, che scompare. […] Difendo il passare del tempo come fenomeno irripetibile e irrecuperabile e la necessità di

61 Á. Siza, "Ripetere non è mai ripetere", …*cit.*, pp.23-25.

62 Si veda ad esempio il secondo intervento di recupero del complesso rurale conosciuto come Casa Alcino Cardoso. In particolare furono conservate i vecchi coppi in laterizio e lasciate a vista le murature esterne in blocchi di granito al fine di preservare la patina che il tempo vi aveva sedimentato, quale aspetto capace di 'aumentare la qualità degli edifici', come lo stesso Siza sostenne in una recente intervista. Vedi: Á. Siza, "Intervista a cura di Teresa C. Ferreira", in T. C. Ferreira, P. F. Rocha, *Saber manter os edifícios: pensar, desenhar, construir...cit.*, 2017.

mostrare l'autenticità dei materiali, la vita degli oggetti che non servono più, l'energia con cui si collegano agli altri e la necessità di un contatto immediato con loro. Questo è il significato del passare del tempo"[63].

63 J. Domingo Santos, "El sentido de las cosas, una conversación con Álvaro Siza", … cit., p.24.









Fig. 35. In alto a sinistra. *Cattolica Porto Business School*. Vista dello spazio antistante la *quinta* prima dell'intervento.

Fig. 36. In alto a destra. *Cattolica Porto Business School*. Vista dello spazio antistante la *quinta* dopo l'intervento.

Fig. 37. In basso a sinistra. *Cattolica Porto Business School*. Vista dello spazio retrostante la *quinta* prima dell'intervento.

Fig. 38. In basso a destra. *Cattolica Porto Business School*. Vista dello spazio retrostante la *quinta* dopo l'intervento.

CAPITOLO 4

Riflessioni conclusive.

4.1 Dai casi studio ... considerazioni emerse ed esperienze a confronto.

L'analisi condotta sui casi studio selezionati - presentata nel capitolo precedente - ha permesso la definizione di un quadro generale sopra le modalità di intervento sul patrimonio in Portogallo, relativamente all'opera di Távora, Soutinho e Siza, verificando inoltre in che misura e in quale maniera la cultura italiana abbia influito su tali esperienze. Un quadro da cui emergono tematiche dominanti, comuni alle opere indagate, a partire dalle quali è stato possibile sviluppare alcune riflessioni critiche a conclusione del presente lavoro di ricerca. Oltre alla lettura trasversale dei casi studio analizzati, quindi alla loro comparazione critica, utile alla definizione degli approcci progettuali perseguiti, si propone un confronto, un parallelo, con altri interventi sul patrimonio eseguiti dagli stessi autori o da altri architetti portoghesi a loro contemporanei e di nota fama internazionale, così da verificare quanto le logiche riscontrate e i principi individuati siano condivisi all'interno del territorio lusitano.

Il legame con il luogo e la tradizione.

Dialogare con il luogo, con il contesto, con la tradizione è una delle caratteristiche dominanti dell'architettura dei maestri della cosiddetta 'Scuola di Porto'. Un'attitudine inizialmente promossa da Távora e in seguito approfondita e arricchita dai contribuiti dei suoi discepoli e colleghi, tra cui Soutinho, Siza, Souto Moura, tra gli altri. Le riflessioni conseguenti l'*Inquerito* contribuirono a definire tale dialogo. "L'Indagine sull'architettura regionale portoghese' rivelò l'esistenza di numerosi valori più o meno umili appartenenti al nostro spazio antico; […] la relazione di un edificio con il suo sito è di fondamentale importanza e sebbene in generale, dal punto di vista dimensionale, il sito predomina sull'edificio, la verità è che questo seppur piccolo, può distruggerlo totalmente, nonostante ciò che si sarebbe desiderato fosse ottenere un equilibrio armonico tra i due elementi in questione. Il Portogallo è dotato di splendidi siti naturali e il nostro passato ci ha lasciato eccellenti lezioni in termini di equilibrio sito-edificio, ma di fronte ai crimini che vediamo commettere qua e là contro il nostro paesaggio, non sarà difficile concludere che tale sentimento di equilibrio abbandonò i nostri contemporanei dal momento che, in maniera piuttosto generale, quando un edificio oggi viene costruito su un sito l'uno e l'altro si perdono per l'assenza di corretti rapporti tra i due"[1]. L'interesse rinnovato verso la tradizione locale, l'attenta osservazione delle tecniche costruttive dell'architettura vernacolare, lo studio della sua articolazione, degli aspetti compositivi che la costituiscono, quale risposta agli usi e alle necessità legate alla vita e alle caratteristiche del sito, condusse alla considerazione del luogo e della tradizione come aspetti fondanti del gesto architettonico. Aspetti che non devono essere tuttavia intesi come strumenti di un processo meccanico; il mimetismo e l'ambientalismo non erano tra le prerogative degli architetti in questione. Lo stesso Siza afferma

1 F. Távora, *Da organização do espaço,...cit.*, p.59.

infatti: "non sono per la soggezione al contesto, l'idea stessa mi fa orrore"[2]. Al contrario ciò che si propone è un'interpretazione critica dello spirito del luogo e dei tratti della tradizione, una revisione in chiave contemporanea di quegli elementi considerati dominanti e peculiari, atti a contribuire a un armonioso inserimento dell'opera sulla preesistenza, sia questa un edificio, piuttosto che una rovina o un semplice sito. Ogni luogo possiede una propria specificità. Il compito dell'architetto è saperla cogliere, saperla valorizzare, saperla utilizzare sapientemente come strumento di progetto.
Il sito diviene dunque materia viva, soggetta all'alterazione, alla sapiente trasformazione, affinché possa fondersi e integrarsi con l'edificio, con l'opera architettonica ivi inserita. Távora con la sua opera insegna l'importanza della relazione tra progetto e realtà, tra progetto e contesto, in quanto i suoi interventi appaiono come gesti di trasformazione del luogo in cui si inseriscono. Una trasformazione che parte sempre dallo studio della qualità di ciò che esiste affinché possa essere valorizzato, ricostruito o corretto quando necessario. Ricerca nel luogo e nella preesistenza regole, allineamenti, orientamenti, rapporti volumetrici e dimensionali, caratteri materiali e costruttivi. Strumenti utili alla progettazione che concorrono al raggiungimento di un equilibrio tra sito e edificio.
Lo stesso viene praticato sia da Siza, sia da Soutinho, come è stato possibile constatare dall'analisi dei casi studio esaminati nel capitolo precedente. La Pousada da Costa così come la Casa dos 24, la Biblioteca Museo di Amarante, la Casa Museo Guerra Junqueiro, per non dimenticare la Casa Alcino Cardoso e il complesso dell'Università Cattolica di Porto si pongono in continuità con il luogo, con il sito nel quale si inseriscono. Elementi materiali e significati vengono in tali occasioni interpretati e integrati nel progetto.
Evidente appare dunque la ricerca di un linguaggio assonante, di una proporzione, di un ritmo, di una regola che possa guidare il nuovo affinché questo non entri in conflitto con ciò che già esiste, bensì possa essere considerato come una sua 'naturale' prosecuzione. Lo stesso atteggiamento lo si può riscontrare anche in progetti realizzati sul tessuto urbano, o ancora nelle opere *ex-novo*. Tra gli esempi più significativi si ricorda il lavoro eseguito da Távora sui centri storici di Guimarães e Coimbra; vere e proprie lezioni di riqualificazione dello spazio urbano attraverso gesti apparentemente semplici ma estremamente calibrati, frutto di una riflessione e di un'analisi profonda, capaci di conferire unità e ordine a un sistema articolato di spazi pubblici, piazze di dimensioni e forme differenti, larghi e vie tra loro concatenate. Entrambe le proposte rispettarono le diverse circostanze con le quali erano chiamate a confrontarsi; disegni urbani determinati da un'attenta lettura della preesistenza e dall'uso di materiali locali - granito a Guimarães e pietra calcarea a Coimbra. I monumenti, le emergenze territoriali, ma anche semplici abitazioni o dislivelli determinano la geometria e la posizione del nuovo costruito. Nella Piazza del Municipio di Guimarães (1985)[3] è la facciata tripartita del

Fig. 1. F. Távora, Piazza 8 Maggio, Coimbra. Vista della piazza dall'ingresso della Chiesa di Santa Cruz.
Foto di Eleonora Fantini.



2 F. Dal Cò, "Álvaro Siza e l'Arte della Mescolanza", in K. Frampton, *Álvaro Siza. Tutte le opere,...cit.*
3 A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa...cit.*, pp.212-215; J. Aguiar, "A



Fig. 2. Á. Siza, Casa de Cha da Boa Nova, Leça de Palmeira, Porto. Foto di Eleonora Fantini.

convento che regola l'articolazione della pavimentazione.
Allo stesso modo nella Piazza 8 Maggio (1992-1997)[4] a Coimbra il disegno della pavimentazione è ritmato dalla facciata della Chiesa di Santa Cruz, oltre che dalla particolare forma trapezoidale dello spazio. Sul piano dei progetti di nuova costruzione emblematiche risultano le opere di Siza realizzate sugli affioramenti rocciosi di un tratto di costa atlantica di Leça de Palmeira, a pochi chilometri a Nord di Porto: la Casa de Chá da Boa Nova (1958-1963)[5] e le Piscinas das Marés (1961-1973)[6], per non dimenticare la Piscina della Quinta da Conceição (1958-1965)[7] situata nell'omonimo parco. Progetti eseguiti nel rispetto del *genius loci*, concepiti in contemplazione e comprensione della natura, interpretando la topografia del paesaggio e riducendo il più possibile l'impatto della costruzione. Opere dichiaratamente moderne, dal sapore tradizionale. Così come Távora, Siza sintetizza la tradizione, la rielabora, la rivisita, fino a spingersi oltre, superandola, abbandonandola apparentemente nelle sue opere più mature. Si riferisce inizialmente alla lezione tavoriana insita nel Mercato di Vila da Feira (1953)[8], nella Casa di Ofir (1957)[9], nel Padiglione del Tennis

experiência de reabilitação urabana do GTL de Guimarães: estratégia, método e algumas questões disciplinares", testo basato su una comunicazione dello stesso autore: José Aguiar, Guimarães, "(re)habilitação e conservação do património urbano", in ReHabilitar Centros Antigos, Ordem dos Arquitectos e da Câmara Municipal do Guimarães, 1998; A. C. Pereira, "Intervenções na organização do espaço existente, de quatro obras de Fernando Távora em Guimarães", in M. Mendes, *Sobre o 'projecto-de-arquitectura' de Fernando Távora,...cit.*, pp.308-339.

4 Per approfondimenti vedi: A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa,...cit.*, pp.262-264.

5 Per approfondimenti vedi: G. Leoni, *Álvaro Siza,...cit.*, pp.34-37; P. Martins Barata, L. Trigueiros, *Álvaro Siza 1954-1976...cit.*, pp.53-62.

6 Per approfondimenti vedi: P. Martins Barata, L. Trigueiros, *Álvaro Siza 1954-1976...cit.*, pp.80-91.

7 Ivi, pp.43-47.

8 Per approfondimenti vedi: A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa,...cit.*, pp.100-105; V. Riso, *Reclaming the use of Fernando Távora: municap market of Santa Maria da Feira*, Universidade do Minho, Guimarães, 2018.

9 Per approfondimenti vedi: F. Távora, M. Toussaint, *Casa de Férias em Ofir. Summer*



Fig. 3. F. Távora, Casa em Pardelhas, Pardelhas, Vila Nova de Cerveira. Vista del nuovo volume.
Foto di Eleonora Fantini.

della Quinta da Conceição (1956-1960)[10], una prassi progettuale che Távora fece propria e che ripropose nell'intero arco della propria carriera in maniera più o meno evidente. Basti pensare alla Casa da Rua Nova (1978)[11], alla Casa em Briteiros (1989-1990)[12] e alla Casa em Pardelhas (1994-1999)[13], recuperi di antiche abitazioni urbane e quinte rurali, eseguiti nel tentativo di conservare ciò che sopraggiunse, intervenendo, quando necessario, con aggiunte 'moderne' dai richiami vernacolari, eseguite con tecniche tradizionali e materiali locali, come accade - seppur con le dovute differenze - nella Casa Alcino Cardoso.

Trovare il tono adeguato per ciascun progetto è alle volte una delle più difficili questioni con cui un architetto deve combattere. Nella città storica, nelle periferie urbane o nei posti più remoti, l'architettura entra sempre in dialogo con il luogo. È quindi il luogo, l'ambiente, il contesto sociale, la realtà che suggerisce quale direzione perseguire. Soltanto in tal modo si potrà raggiungere quell'equilibrio oggi tanto auspicato tra progetto e preesistenza. Távora sosteneva tale principio: "L'architettura mi appare oggi come una grande forza, nata dalla terra e dall'uomo, legata da mille fili ai cambiamenti della realtà, forza capace di dare un poderoso contributo

House at Ofir, 1957-1958, Editorial Blau, 1992; A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa,...cit.*, pp.116-121; "Casa de vacaciones, Ofir, 1957", in *Arquitectura*, n.26, Luglio-Agosto 1986, pp.34-35; H. L. Farias, *A casa, experimento e matriz. A Casa de Ofir, de Fernando Távora. A casa de Vila Viçosa, Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira,* Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2017.

10 Per approfondimenti vedi: A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa,...cit.*, pp.106-115; "Parque Minicipal de Conceiçao y Pabellón de Tenis: Matosinhos, 1957", in *Arquitectura*, n.261, p.29-33, Luglio-Agosto 1986.

11 Per approfondimenti vedi: A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa,... cit.*, pp.208-211.

12 Per approfondimenti vedi: D. O. Castañón, T. C. Ferreira, S. S. Beitia, "Intervention in vernacular architecture: the lesson of Fernando Távora", in The International Archives of Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences, International Conference, 9-12 Settembre 2020, Valencia, 2020, pp.123-130.

13 Per approfondimenti vedi: A. Berkeley Cotter, *Casa em Pardelhas. O desenho de Fernando Távora na Arquitectura Popular*, Pardelhasbook, 2013; A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa,...cit.*, pp.51-53.

alla felicità dell'ambiente che la vede nascere. Effetto e causa, essa è perciò una delle armi di cui l'uomo dispone per costruire la propria felicità"[14]. Il confronto con la realtà appare dunque per Távora, per Soutinho e Siza, il mezzo per la ricerca di un modello, di una forma, sempre diversa, adeguata alle circostanze. La lettura del reale, del luogo, l'analisi della storia, della tradizione, di tutti quegli aspetti che abbracciano la cultura di un popolo divengono veri e propri strumenti progettuali. Progetti sempre diversi, nati da condizioni differenti, accomunati da un medesimo approccio, da un medesimo metodo. "I miei edifici sono differenti, non per moda o per semplice gusto della differenza, ma perché nella loro origine ci sono circostanze e ragioni differenti"[15], scrisse Távora riguardo alla propria opera.

L'uso della storia come strumento progettuale.

La conoscenza e lo studio della storia di un luogo, di un edificio, di una rovina, dell'oggetto di intervento più in generale, costituisce un ulteriore tassello fondante gli approcci al progetto degli architetti in questione. Come è stato possibile constatare dall'analisi dei casi studio non solo il luogo suggerisce l'atto compositivo ma anche la storia ne determina l'essenza, il disegno. La Casa dos 24 è forse l'esempio più rappresentativo; le informazioni dimensionali, simboliche e costruttive, ritrovate in un antico documento, ne determinarono la composizione. L'uso della storia come strumento progettuale emerge in maniera piuttosto evidente anche dai progetti di adattamento a Pousada del Convento di Santa Marinha da Costa e di recupero del Convento di São Gonçalo ad Amarante, qui indagati. Se da un lato Távora realizza un ampliamento in accordo con quella che sarebbe presumibilmente stata la 'naturale' espansione del convento - suggerita da un'accurata analisi storico-evolutiva - dall'altro Soutinho decise di ricostruire in chiave contemporanea l'ala demolita al fine di recuperare la spazialità originaria, le dimensioni e le proporzioni architettoniche nel tempo perdute. Il riferimento alla storia non è quindi da intendersi come diretta riproposizione del passato, come gesto mimetico, ma come sapiente e accurata interpretazione di un dato, di un fatto, di un processo, di una proporzione, di una spazialità, di una caratteristica dominante, affinché l'intervento raggiunga una condizione di continuità con la preesistenza, instauri un rapporto sinergico con essa, un dialogo, un equilibrio di forze. Sebbene tale attenzione sia divenuta parte integrante e sostanziale di quello che potremmo definire come approccio progettuale comune ai maestri portoghesi in oggetto, quindi presente nella totalità della loro opera, appare tuttavia maggiormente manifesto negli interventi di 'restauro', di 'riabilitazione' del patrimonio, che con l'antico e la storia instaurano un'esplicita relazione. Si pensi all'intervento di riconversione in Scuola Superiore di Agraria del Convento di Refóios de Lima a Ponte

14 A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa,...cit.*, p.319. Testo originale: F. Távora, "Escola primária do Cedro", in *Arquitectura*, n.89, 1964.
15 F. Távora, "Pensieri sull'architettura", raccolti da A. Esposito e G. Leoni, in *Casabella*, n.678, Maggio 2000, pp. 14-17.

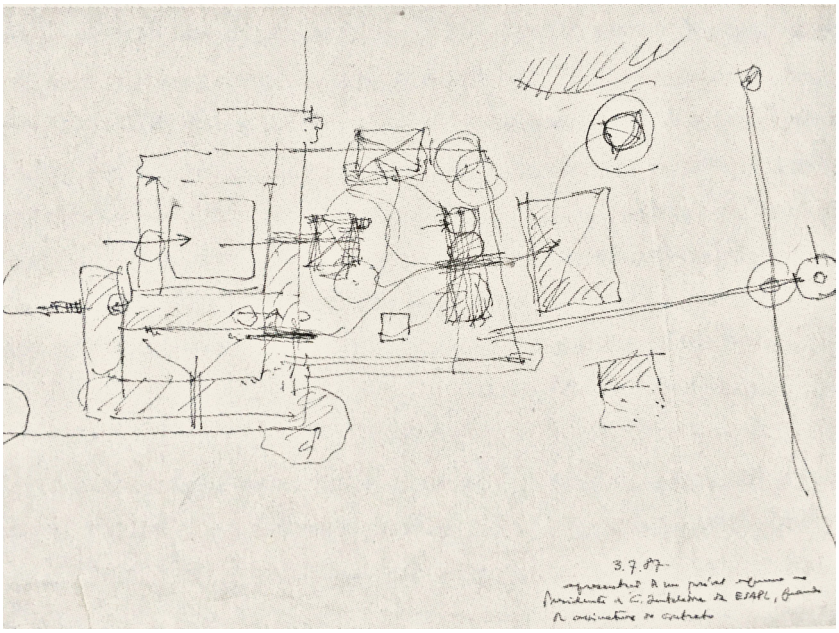


Fig. 4. F. Távora, Scuola Superiore di Agraria nel Convento do Refóios de Lima, Ponte de Lima. Schizzo della schema compositivo del progetto. A sinistra di può notare il complesso conventuale e a destra i nuovi volumi. Datato al 3 Luglio 1987.

de Lima (1986-1991)[16] in cui Távora, così come nella Pousada da Costa, propone un nuovo corpo - il tal caso un gruppo di edifici - la cui posizione planimetrica suggerisce la volontà di relazionarsi con quella che sarebbe potuta essere un'eventuale crescita dell'edificio monastico, solitamente caratterizzata dall'aggregazione di corti[17]. L'articolazione dei tre edifici annessi determina difatti una spazialità che suggerisce la dimensione della corte, la volontà di riferirsi ad una struttura compositiva passata, nonostante le forme siano alquanto differenti rispetto all'esistente. Un principio sotto certi aspetti riproposto da Soutinho più di recente, nel progetto di sistemazione e recupero del Museo di Santa Joana Princesa (1994-2009)[18] ad Aveiro, già da tempo situato nell'omonimo ex-convento. Un progetto di "chiarificazione volumetrica del complesso"[19] dove l'annesso di nuova realizzazione si pone in continuità con la struttura dell'antico monastero, assumendone circa gli stessi rapporti geometrici e dimensionali. Condizionamenti derivanti dal dato storico emergono anche nel progetto di recupero e ampliamento del Mulino della Carta di Leiria (2000-2009)[20] ad opera di Siza, destinato ad ospitare il museo della storia del mulino e della produzione della carta. Al recupero integrale dell'antica fabbrica si unisce la costruzione di un nuovo volume che incorpora

16 Per approfondimenti: F. Távora, "Fernando Távora. Scuola superiore di agraria Convento de Refóios di Lima a Ponte de Lima", in *Paesaggio urbano*, Maggio-Agosto, 1994.
17 Si veda la relazione di progetto: "Così, nuovi edifici si distribuiscono negli spazi della quinta ma li, inoltre, è la propria struttura compositiva del congiunto che li influenza e li condiziona, in un processo di crescita che si può dire essere già previsto e naturale […]". F. Távora, *Memoria Descritiva de Refóios do Lima*, 1993, Archivio Fernando Távora, Fundação Marques da Silva, Porto. Per approfondimenti vedi inoltre: F. Cerqueira Barros, "Mostero de Refóios do Lima_Escola Superior Agrária. Ponte do Lima, 198-1993", in M. Mendes, *Sobre o 'projecto-de-arquitectura' de Fernando Távora*,*...cit.*, pp.272-307.
18 Per approfondimenti: H. Barranha (a cura di), *Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo*,*...cit.*
19 A. Soutinho, *Memória Descritiva e Justificativa*, Estudio previo, 1999, Archivio Alcino Soutinho, Fundação Marques da Silva, Porto.
20 Per approfondimenti: A. Figueiredo (a cura di), *Moinho do Papel, Municipio de Leiria*, Câmera Municipal de Leiria, Leiria, 2009.

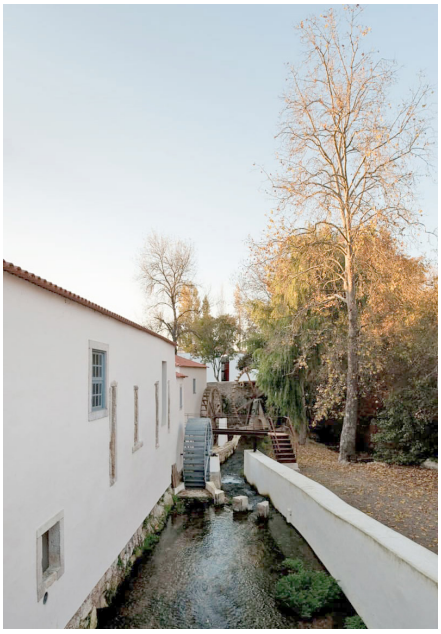


Fig. 5. Á. Siza, Mulino della Carta di Leiria, Leiria. Vista del corpo dell'antico mulino. Foto di Fernando Guerra.

lo spirito del luogo e ricerca, mediante il suo impianto, un'unità con l'esistente[21], essendo l'orientamento, la forma e la dimensione, suggeriti da alcuni elementi preesistenti costitutivi il complesso originario. L'antico, la storia, diviene pertanto principio ordinatore del nuovo, uno strumento utile alla progettazione. La stessa linea di intervento di Siza fu perseguita da Soutinho nell'annesso del Museo Guerra Junqueiro - trattato nella scheda ad esso dedicata - la cui forma planimetrica fu dettata da alcuni ritrovamenti archeologici di residenze medievali del nucleo storico di Porto. Rivolgersi al passato per la costruzione del presente fu assunto come atto necessario per l'ottenimento di una nuova architettura capace di dialogare con la preesistenza con la quale si relaziona. In questo senso la conoscenza dell'antico, quindi della storia, della cultura di un luogo, del dato materiale di un edificio è da intendersi come requisito imprescindibile per un'efficace progettazione; "[…]progettare, pianificare, disegnare, devono solo trovare la forma giusta, la forma corretta, la forma che realizza con efficienza e bellezza la sintesi tra il necessario e il possibile, tenendo ben presente che questa forma avrà una vita, costituirà una circostanza. […]Di conseguenza, progettare, pianificare, disegnare, non dovranno tradursi per l'architetto nella creazione di forme prive di senso, imposte dal capriccio della moda o da capricci di qualunque altra natura. Le forme che egli creerà dovranno risultare, prima di tutto, da un sapiente equilibrio tra la sua visione personale e la circostanza che lo coinvolge e pertanto egli dovrà conoscere tale circostanza intensamente, tanto intensamente che conoscere ed essere si confondano"[22]. L'opera architettonica è quindi intesa come il frutto di una profonda conoscenza della storia del luogo e del manufatto, delle tecniche costruttive tradizionali e innovative; risultato di un vasto sapere che abbraccia la totalità della conoscenza, di una cultura trasversale alle varie discipline coinvolte nel processo progettuale. Távora considerava la conoscenza della storia dell'architettura fondamentale per il processo compositivo, "comprese appieno e capì che era estremamente importante […] come strumento di progetto. Il valore della storia era latente e quasi implicito, lui lo rese esplicito"[23]. "I valori del passato" sostenne Távora "dovranno essere difesi con un'attitudine costruttiva, sia riconoscendo le loro necessità e accettandone l'aggiornamento, sia accompagnandoli con opere contemporanee"[24]. Pertanto senza riferirsi in maniera diretta al passato persegue un processo progettuale rivolto alla conservazione delle qualità già comprovate e inalterabili dell'architettura su cui è chiamato ad operare. Un punto di vista metodologico, una maniera di progettare che divenne parte di una 'Scuola', un insegnamento per i suoi allievi, per Siza, Soutinho, Mendes, Barata, Alves Costa, Souto Moura, e altri ancora. Ascoltare la storia, utilizzare la storia, significa "lasciare parlare l'edificio e credere che nell'edificio esista una logica che, in qualche modo, abbia in

21 Á. Siza, intervista a cura di Giacomo Valzania, in G. Valzania, *Riabi(li)tare Rua de São João Proposta di intervento sulla preesistenza architettonica nel centro storico di Porto*, Tesi di Laurea, Relatore: Antonio Esposito, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2014, p.42.
22 F. Távora, *Da organização do espaço,...cit.*, p.74.
23 A. Alves Costa, intervista a cura di Ana Berkeley Cotter, in A. Berkeley Cotter, *Casa em Pardelhas…cit.*, p.206.
24 F. Távora, *Da organização do espaço, …cit.*, p.58.

potenza la possibilità di completamento e completezza"[25].

Sul rapporto Antico-Nuovo. Intervenire sulla preesistenza.

L'interpretazione del dato storico, delle tracce dell'antico può quindi considerarsi indispensabile per ottenere un risultato equilibrato, armonico, in continuità con l'esistente. Uno strumento che unitamente alla considerazione e alla riproposizione, sempre attualizzata, dello spirito del luogo e della costruzione, conduce ad un solido rapporto tra antico e nuovo, a un'unità potenziale dell'opera architettonica stratificata. Il contrasto non è in alcun caso l'obiettivo dei maestri di Porto qui esaminati. Al contrario essi ricercano un'assonanza, una conciliazione tra le parti, che non deve essere intesa come ricostruzione stilistica o riproduzione mimetica dell'antico ammalorato o perduto, ma come sensibile ricerca di quella che potremmo ancora una volta definire come 'continuità' architettonica che ad un occhio attento denuncia tutta la sua contemporaneità. L'atto progettuale perseguito rifiuta la mera conservazione dell'esistente, auspicandone al contrario l'aggiornamento, il rinnovo dei valori culturali che gli sono attribuiti. Per Távora conservare in maniera ossessiva e indiscriminata il costruito storico quasi denota una mancanza di capacità critica e creatività[26]. Da sempre il patrimonio è soggetto alla trasformazione, all'ampliamento, al riuso; a un atto progettuale che fonde la costruzione alla conservazione, due momenti di uno stesso metodo, garanti di vita e rispetto dell'identità architettonica della preesistenza, continuando così a innovarla[27]. La massima tavoriana del *continuare-innovando*, per la prima volta resa esplicita nel progetto eseguito per la Pousada da Costa, fu negli anni successivi assunta come 'regola', come principio operativo, come nuovo cammino metodologico - declinato ovviamente caso per caso - dai suoi discepoli. Un *modus operandi* privo di leggi universali a cui attenersi; ogni progetto possiede una propria specificità dettata dal luogo, dal contesto culturale, dall'oggetto di studio e pertanto richiederà l'adozione di soluzioni sempre differenti, studiate *ad hoc*, mai generalizzabili. Riguardo all'inserimento del nuovo sul patrimonio o in contesti storici consolidati Siza ricorda, durante una recente intervista, alcune parole del suo maestro: "dimentica che non si tratta solo di mantenere il patrimonio, è necessario costruire il patrimonio, è necessario mantenere lo stesso rigore in ciò che si fa di nuovo e non il 'vale tutto' che accade solitamente"[28]. Parole che sembrano promuovere, all'occorrenza, un intervento 'attivo' sull'antico, un intervento rigoroso, nel rispetto dei valori culturali riconosciuti. L'architettura è dunque materia viva, soggetta allo scorrere del tempo pertanto in continua trasformazione, in continuo divenire. Affinché possa accogliere la vita dovrà essere attualizzata. "Fernando Távora non cercava di mummificare una cosa antica, creare un prototipo dimostrativo



Fig. 6. F. Távora, Restauro della Casa da Rua Nova, Guimarães. Vista dl prospetto principale.
Foto di Eleonora Fantini.

Fig. 7. F. Távora, Restauro della Casa da Rua Nova, Guimarães. Finestra archeologica interna.
Foto di Eleonora Fantini.



25 I. de Solà-Morales, "Teorías de la intervención arquitectonica", in *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n.155, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1982.
26 J. Frechilla, "Conversaciones en Oporto / Fernando Távora",...*cit.*, p.40.
27 A. Alves Costa, *Dissertação*,...*cit.*, p.28.
28 Á. Siza, ricordando le parole di Távora durante un'intervista a cura di Ana Berkeley Cotter, in A. Berkeley Cotter, *Casa em Pardelhas*…*cit.*, p.222.





Fig. 8. A sinistra: F. Távora, Restauro della Casa Primo Madeira, Club Universitario, Porto. Vista dell'ingresso e della scala di accesso al piano primo. Foto di Eleonora Fantini.

Fig. 9. A destra: F. Távora, Chiostro nel parco della Quinta da Conceição. Foto di Eleonora Fantini.

di un'epoca o renderla 'moderna'. Fernando Távora attuava sempre una linea di convivenza, di coniugazione di due aspetti – radici e identità – potendo questa abbracciare tutti gli ambiti dell'architettura, dalla più piccola dimensione, allo spazio urbano o al paesaggio"[29]. La lettura e l'analisi delle sue opere ne sono di conferma. Dai progetti eseguiti sulle *quinte* rurali, agli interventi nei monasteri, a quelli sui palazzi d'epoca, alle case del centro storico. Apparentemente differenti, rispondono a una medesima logica di fondo, a una stessa metodologia progettuale. Opere che possono apparire talvolta più conservative, talvolta più inclini alla trasformazione, scelte determinate dalle specifiche circostanze, attuate opportunamente di caso in caso. "La possibile incompatibilità tra 'antico' e 'moderno' non è fatale, dipende dalla modalità e dalla qualità delle relazioni che si sono stabilite tra l'uno e l'altro" scrisse Távora, "Credo che la sua compatibilità sia sempre possibile - tento di dimostrarlo nei miei lavori - e per tale motivo utilizzo una diversità di principi e di forme in accordo con la diversità delle situazioni presenti"[30]. Nei restauri della Casa da Rua Nova (1985-1987)[31], della Casa Primo Madeira (1986-1993)[32], del Palazzo do Freixo (1996-2003)[33] o dei resti di un chiostro nella Quinta da Conceição (1956-1993)[34], Távora limitò al minimo il proprio intervento, quasi da non notarsi, volendo preservare quanto più possibile l'immagine filologica dell'esistente. Mirate operazioni di conservazione della materia

29 Á. Siza, ricordando le parole di Távora durante un'intervista a cura di Ana Berkeley Cotter, in A. Berkeley Cotter, *Casa em Pardelhas*…*cit.*, p.220.
30 F. Távora, "Fernando Távora. Scuola superiore di agraria Convento de Refóios di Lima a Ponte de Lima",...*cit.*
31 Per approfondimenti: A. C. Pereira, "Intervenções na organização do espaço existente, de quatro obras de Fernando Távora em Guimarães"...*cit.,* pp.308-339.
32 Per approfondimenti: A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*,...*cit.*, pp.158-161.
33 Per approfondimenti: "Palácio do Freixo. Fernando Távora / José Bernardo Távora. Recuperação do Edifício e Áreas Envolventes, Porto, 1995-2002", in *JA - Jornal Arquitectos*, n.213, Novembre 2003; A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*,...*cit.*, pp.176-180.
34 Távora opta per la conservazione dell'antico così come sopraggiunto rievocando quelle che un tempo erano le pareti del monastero con un'alta siepe di bosso. Vedi: M. Mendes, *Sobre o 'projecto-de-arquitectura' de Fernando Távora*, …*cit.*, pp.204-206.



Fig. 10. Á. Siza, Restauro della Casa Serralves, Porto. Vista del prospetto sul parco.
Foto di Eleonora Fantini.

antica, di integrazione della lacuna, di salvaguardia delle tecniche costruttive tradizionali furono le principali lavorazioni eseguite a cui si aggiunsero, solo quando necessario, nuovi elementi la cui appartenenza alla contemporaneità fu denunciata principalmente dall'astrazione di motivi formali o decorativi. Un approccio totalmente rivolto alla conservazione dell'esistente che è possibile individuare anche in alcuni progetti di Siza come ad esempio nel restauro della Casa de Serralves (2001-2004)[35] o nei più recenti interventi sulle proprie opere, divenute patrimonio nazionale, come quello eseguito sulla Casa de Cha da Boa Nova (2011-2014)[36], sulla Facoltà di architettura dell'università di Porto (2016-2018)[37] e sulle Piscine delle Maree (2019-2021)[38], queste ultime attualmente in fase di cantiere.
D'altra parte si registrano interventi dove alla conservazione del dato storico e materiale si affiancarono selettive demolizioni e ricostruzioni nonché aggiunte di nuovi volumi per assolvere alle esigenze del programma d'uso assegnato. É il caso del Convento da Costa, del Convento de Refóios de Lima, del Museo nazionale Soares dos Reis (1998-2001)[39] di Távora, dei progetti di Siza per la Casa Alcino Cardoso, per la Quinta do Paraíso, per il Complesso Termale Vidago & Spa (2008-2013), per il Museo Civico

35 Per approfondimenti: E. Fantini, T. C. Ferreira, "Conservazione delle superfici architettoniche del XX secolo. Interventi recenti di Álvaro Siza a Porto", in G. Biscontin, G. Driussi (a cura di), *Intervenire sulle superfici dell'architettura tra bilanci e prospettive*, XXXIV Convegno Internazionale Scienza e Beni Culturali, Giornate di studi (Bressanone 3-6 Luglio 2018), Edizioni Arcadia ricerche, Marghera Venezia, 2018, pp.415-424; T. C. Ferreira, "Some considerations on the preservation of 20th century architectural heritage", in V. Riso, *Modern Building Reuse: Documentation, Maintenance, Recovery and Renewal*, pp.29-45.
36 Per approfondimenti: E. Fantini, T. C. Ferreira, "Conservazione delle superfici architettoniche del XX secolo…*cit.*; R: Cremascoli, "Il maestro torna sui suoi passi. The master retraces his steps", in *Abitare*, n.545, Giugno 2015, pp.70-77.
37 T. C. Ferreira, P. F. Rocha, *Saber manter os edifícios: pensar, desenhar, construir...cit.*, 2017.
38 Per approfondimenti: T. C. Ferreira, E. Fantini, F. Barbosa, "Gli effetti dell'acqua in ambiente costiero. Il caso delle Piscinas da Marés di Álvaro Siza a Porto", in G. Biscontin, G. Driussi (a cura di), *Gli effetti dell'acqua sui beni culturali. Valutazioni critiche e modalità di verifica*, XXXVI Convegno Internazionale Scienza e Beni Culturali, Giornate di studi (17-19 Novembre 2020), Edizioni Arcadia ricerche, Marghera Venezia, 2020, pp.269-278.
39 Per approfondimenti: A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*,...*cit*., pp.162-167.

Fig. 11. F. Távora, Casa em Pardelhas, Pardelhas, Vila Nova de Cerveira. Vista del nuovo volume.
Foto di Eleonora Fantini.



Abate Pedrosa (2014-2016)[40], oltre a quelli di Soutinho per il Convento di São Gonçalo, per la Pousada di D. Dinis (1977-1982)[41] a Vila Nova de Cerveira, per la Casa Museo Guerra Junqueiro, per il Convento di Santa Joana. Opere nelle quali risulta una maggiore attualizzazione del manufatto patrimoniale grazie agli annessi ad esse collegati. Volumi chiaramente contemporanei, che esulano da qualsivoglia mimetismo o contrasto - come già accennato -, ponendosi piuttosto come elementi la cui immagine intende instaurare un dialogo con l'esistente, porsi quindi in continuità, denunciando allo stesso tempo l'appartenenza all'epoca contemporanea. Una ricerca raffinata che spesso fonde aspetti tradizionali alle soluzioni più innovative. Per citare un esempio si pensi alle pareti di chiusura verticale degli annessi della Pousada da Costa, della Casa Alcino Cardoso o della Casa Museo Guerra Junqueiro, paragonabili a dei 'moderni' *curtain wall* dal sapore tradizionale, frutto di un processo di astrazione formale delle *galerias* tipiche della regione del Minho. Un espediente più volte utilizzato e affinato dagli architetti in questione in altri progetti, tra cui la Biblioteca Museo Amadeo de Souza Cardoso di Soutinho, la Casa em Pardelhas, l'Aula Magna della Facoltà di Legge a Coimbra (1993-2000)[42] e la Casa dos 24 di Távora, o ancora la Casa Beires (1973-1976)[43] di Siza, quest'ultima di nuova realizzazione.

Si evince pertanto dall'esperienza vissuta e dagli studi condotti che il restauro, o meglio l'intervento sull'esistente, fu ed è tutt'ora generalmente affrontato alla stessa maniera di un intervento progettuale da nuovo; non

Fig. 12. F. Távora, Facoltà di legge, Coimbra. Vista della vetrata del nuovo volume della caffetteria dell'Aula Magna e delle antiche arcate del chiostro manuelino.
Foto di Eleonora Fantini.



40 Per approfondimenti vedi: C. Melo, Á. Moreira (a cura di), *Museu internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa - Projecto e obra*, Câmara Municipal de Santo Tirso, Santo Tirso, 2016.

41 Per approfondimenti vedi: E. Fantini, T. C. Ferreira, A. Ugolini, "Riabilitazione e cambio d'uso del patrimonio costruito. Riflessioni sull'esperienza delle Pousadas in Portogallo",*...cit.*, pp.821-830.

42 Di quest'ultima si fa riferimento alla vetrata della caffetteria retrostante le arcate in pietra dell'antico chiostro manuelino.

43 Per approfondimenti: P. Martins Barata, L. Trigueiros, *Álvaro Siza 1954-1976...cit.*, pp.162-170.

vi sono regole prestabilite, soluzioni da applicare a priori, ma soltanto più condizionamenti, più limiti, precise disposizioni dettate dall'antico a cui non necessariamente occorre sottostare. L'obiettivo principale consiste nel dare continuità e perpetuare la lunga vita del manufatto sul quale si interviene, attuare un'opera appartenente alla propria epoca capace di valorizzare l'esistente rapportandovisi armoniosamente. "Restaurare, recuperare o riutilizzare è, così e sempre, per Távora" ma anche per Soutinho e Siza, " la ricerca di una sintesi che raccolga in sé il fluire del tempo, e che possa accogliere serenamente il futuro"[44].

Nuovi programmi e diverse funzioni. Il rispetto della vocazione d'uso.

L'uso è garante di vita. Soltanto così un edificio, un bene patrimoniale, potrà essere perpetuato alle generazione future. Necessario sarà quindi evitare l'abbandono, che porterebbe irrimediabilmente alla rovina e alla successiva perdita del bene. La prosecuzione dell'uso o l'introduzione di nuove funzioni in edifici inutilizzati rappresenta difatti uno dei principali obiettivi che animano l'intervento sul patrimonio affinché sia assicurata la sua conservazione. Conservazione tuttavia garantita dalla scelta di un uso compatibile con le caratteristiche dell'antica fabbrica. Il tema della compatibilità dell'uso, quindi del rispetto della vocazione di utilizzo di un ambiente piuttosto che si un manufatto architettonico, non riguarda soltanto gli interventi che comportano l'inserimento di nuove funzioni ma anche quelle opere che prevedono il mantenimento della destinazione d'uso preesistete, dal momento che quest'ultima dovrà inevitabilmente essere aggiornata alle sempre nuove esigenze dell'epoca contemporanea. Una buona prassi che ogni progetto sul patrimonio dovrebbe perseguire, cosicché possa essere tutelato e valorizzato il valore storico-artistico del bene nonché l'autenticità della materia e degli spazi originari che lo costituiscono. I progetti in questa sede analizzati ne confermano in parte l'ipotesi. Távora, Soutinho e Siza dimostrano infatti l'adesione alla ricerca di una compatibilità tra spazio costruito e nuova funzione, sebbene spesso i programmi d'uso assegnati non ne permettono la piena attuazione. La distribuzione delle specifiche funzioni legate al programma d'uso appare difatti regolata - quando possibile - dalle caratteristiche peculiari degli ambienti esistenti cosicché possa essere conservata, oltre alla materia antica, la vocazione d'uso originaria. È il caso del Convento da Costa, dove Távora, oltre a preservare le funzioni dei principali ambienti di valore storico-artistico, assegna ad alcuni spazi destinazioni d'uso 'simili' a quelle per cui erano stati progettati[45] e conferisce ad altri - nei quali non fu possibile applicare la logica precedente – funzioni ad essi compatibili. D'altra parte i servizi che necessitarono di un più complesso sistema tecnico-impiantistico, che avrebbe inevitabilmente alterato la spazialità originaria del monastero, furono dislocati nel nuovo corpo,



Fig. 13. A. Soutinho, Pousada de D. Diniz, Vila Nova de Cerveira. Vista del borgo e del nuovo volume.
Foto di Eleonora Fantini.

44 A. Alves Costa, "Casa nella quinta da Cavada", in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora…cit.,* p.330.
45 Per approfondimenti vedi scheda caso studio *Pousada da Costa. Adattamento ad albergo del Convento di Santa Marinha da Costa, Guimarães, 1972-1985*.pp.117-147.



Fig. 14. E. Souto de Moura, Pousada de Santa Maria do Bouro, Amares, Braga. Vista della corte di ingresso. Foto di Eleonora Fantini.

evitando in tal modo qualsiasi atto altamente trasformativo dell'immagine e dalla percezione dell'antico così come sopraggiunse. Una postura progettuale che divenne parte del proprio operare, resa esplicita anche nella memoria descrittiva del recupero dell'antico Monastero del Refóios do Lima: "cerchiamo di rendere compatibile, in termini di funzionalità e linguaggio, il nuovo programma con l'edificio e il luogo, garantendo la sua compatibilità storica, il suo valore e i significati culturali"[46]. Allo stesso modo Siza e Soutinho ne manifestano la condivisione[47], sebbene talvolta i programmi d'uso assegnati 'piegano' la preesistenza e la sua consistenza materiale guardando all'oggetto come ad un 'contenitore', preservandone principalmente l'immagine apparente. Spesso si verifica infatti - come constatato nei casi studio analizzati - la demolizione e la ricostruzione degli impalcati nella loro totalità, la completa sostituzione delle coperture e degli infissi per non dimenticare il rifacimento della maggior parte delle tramezzature interne e degli intonaci; opere in parte eseguite per garantire una maggiore sicurezza statica agli edifici, visti i precari stati di conservazione in cui giacevano, oltre al raggiungimento dei requisiti di comfort e delle prestazioni tecniche richieste dai nuovi usi. Interventi, che appaiono per certi versi 'obbligati', indotti dal programma funzionale assegnato, compatibile solo in parte con le caratteristiche dell'esistente. Si pensi ad esempio alla trasformazione di conventi o borghi medievali in alberghi – Pousada da Costa, Pousada di D. Diniz, Pousada do Bouro, Pousada da Flor da Rosa – oppure in residence - Convento das Bernardas (2006-2012) - o in musei – Biblioteca Museo Amadeo de Souza Cardoso, Museo di Santa Joana, - dove la destinazione d'uso prescelta, apparentemente compatibile con le caratteristiche spaziali e dimensionali

46 F. Távora, *Memoria Descritiva de Refóios do Lima*, …*cit.*

47 Ne sono di dimostrazione le relazioni di progetto della Biblioteca Museo Amadeo de Souza Cardoso di Amarante, della Casa Museo Guerra Junqueiro e della Quinta do Paraíso. Vedi testi inseriti negli apparati della presente tesi, p.541 e p.581



Fig. 15. E. Souto de Moura, Convento das Bernardas Residence, Tavira. Vista della corte centrale.
Foto di Eleonora Fantini.

della preesistenza, si rivela tuttavia altamente trasformativa nei confronti della materia storica a causa dell'inserimento di impianti e apparati tecnici indispensabili alla nuova funzione. Una condizione che spesso si verifica anche nei casi in cui venga mantenuta la funzione presente al momento dell'affidamento dell'incarico visto il mutare delle abitudini, della maniera di fruire lo spazio, degli stili di vita. Gli interventi eseguiti sulle case rurali[48] o sui musei ne sono di conferma. Nuove esigenze di carattere tecnico, impiantistico e funzionale (servizi igienici o collegamenti verticali interni) furono integrate ai progetti, modificando e alterando i manufatti esistenti, seppur in minima parte.

Allo stesso tempo si riscontrano sempre in Portogallo opere in cui la funzione assegnata permette la piena conservazione spaziale e materiale originaria. Si tratta dei casi in cui la destinazione d'uso viene appositamente selezionata per assolvere all'obbiettivo della conservazione e valorizzazione di ciò che è sopraggiunto quale testimonianza storica inalterabile. Interventi ugualmente sensibili dove è la funzione che si adatta all'esistente e non il contrario. Il restauro della Casa da Rua Nova, ne è di esempio; una vera e propria lezione, un modello su come intervenire sull'edilizia residenziale dei centri storici, tema attualmente scottante e fortemente dibattuto[49]. Altre

48 Si vedano ad esempio gli interventi eseguiti da Siza sulla Casa Alcino Cardoso, da Távora nella Casa em Briteiros, nella Casa em Pardelhas, nella Casa da Covilhã (1973-1976) - tra le altre – dove le alterazioni introdotte sorgono dalla necessità di adeguare le strutture ai comfort della vita moderna.

49 A riguardo Álvaro Siza afferma: " Di recente, devo dire, il recupero è generalmente mal eseguito; è elementare. Ci sono eccezioni, naturalmente, come da casa [da Rua Nova] a Guimarães, ma si contano sulle dita. Si assiste a situazione come la distruzione, per esempio a Porto, di ricchissimi e bellissimi infissi dal disegno geometrico per porne nuovi dal vetro unico, sventrare le case e distruggere l'equilibrio del disegno di facciata". Á. Siza, intervista a cura di Ana Berkeley Cotter, in A. Berkeley Cotter, *Casa em Pardelhas…cit.*, p.221. Tale fenomeno è anche detto del *fachadismo*, consistente nello sventramento delle abitazioni o dei palazzi dei centri storici portoghesi dei quali si conserva generalmente la facciata in quanto vincolata e tutelata. Per approfondimenti vedi: J. Aguiar, T. C. Ferreira, J. N. Pernão, "fnre – fundo nacional de reabilitação do edificado arquitetura, património e projeto de reabilitação", in Construção Magazine, n.88, Novembre-Dicembre 2018, pp.14-17; P. Melâneo, "O fachadismo da reabilitação", in *JA - Jornal Arquitectos*, n.256, Giugno

Fig. 16. In alto: A. Alves Costa, S. Fernandez, Museo del Monastero di Santa Clara Velha, Coimbra. Vista dei resti archeologici e della chiesa del Monastero.
Foto di Eleonora Fantini.

Fig. 17. In basso: J. L. Carrilho da Graça, Praça Nova al Castello di S. Jorge. Vista dei nuovi volumi sulle rovine della villa romana.
Foto di Eleonora Fantini.





esperienze di questo tipo riguardano invece quei manufatti patrimoniali abbandonati o in stato di rudere trasformati in musei della propria storia, del proprio trascorso. Opere come il Museo del Monastero di Santa Clara a Velha (2004-2008) a Coimbra, eseguito su progetto di Alexandre Alves Coste e Sergio Fernandez o il Museo del sito archeologico di Praça Nova al Castello di S. Jorge (2008-2010) a Lisbona di João Luis Carrilho da Graça, dove all'antico, accuratamente preservato e omesso da qualsiasi atto trasformativo, vengono affiancati nuovi elementi di marcato sapore contemporaneo a supporto funzionale, illustrativo o didattico dell'oggetto sul quale si interviene. Una linea d'azione, quest'ultima, che

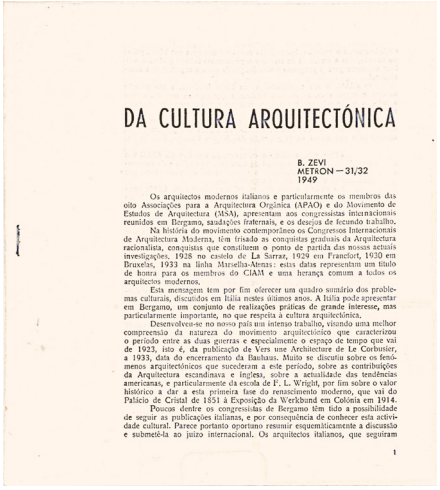
2018.

produsse senza ombra di dubbio risultati virtuosi sia dal punto di vista della conservazione della materia, sia sul piano della salvaguardia ed esaltazione dei valori storici, culturali e patrimoniali intrinsechi ad un determinato sito o manufatto, consentendone la fruizione e garantendone la trasmissione alle generazioni future. Un principio tuttavia non sempre condiviso dai protagonisti della scena architettonica portuense. "La museificazione dell'architettura nei monumenti o nelle rovine", afferma di recente Alexandre Alves Costa, ex-collaboratore di Távora nonché rilevante architetto e accademico di Porto, "li sottopone a un processo di esposizione che porterà inevitabilmente alla loro scomparsa come oggetti legati a situazioni e significati concreti. […] Non trasformandosi, il passato si cristallizza e all'architetto viene affidato il ruolo di costruire il mausoleo e i percorsi di visita che spieghino un'entità senza vita, la cui convivenza con la nostra contemporaneità ci sembra utile per spiegarne i fondamenti"[50]. Un critica, un personale punto di vista che non presume la correttezza o l'assolutezza di una approccio metodologico piuttosto che di un altro. Ogni progetto possiede pertanto una propria specificità. I vincoli, la normativa, le richieste della committenza, la propria storia e le proprie caratteristiche peculiari, il contesto culturale in cui si inserisce, sono solo alcune delle condizioni che concorrono alla definizione del risultato finale, inevitabilmente sempre diverso. In ogni caso l'architettura "dovrà agire per migliorare la circostanza preesistente" [51] nonché " dovrà ricercare l'essenziale nel passato che ricordiamo con nostalgia, chiamandosi l'essenziale unità, coesione, equilibrio, integrazione"[52].

Influenze culturali italiane.

La cultura personale e il bagaglio di esperienze coltivato durante l'arco della vita diviene pertanto fondamentale per soddisfare tali condizioni. Spesso in architettura, durante la fase progettuale, si ricorre più o meno inconsciamente a modelli formali, tipologici o approcci di metodo individuati in altre opere con le quali si è entrati in contatto. Un contatto che potrebbe essere derivato dall'influenza di un proprio maestro, dalle lettura di testi o riviste, da viaggi, quindi dall'analisi diretta in *situ*. Niente di quanto si progetta è totalmente nuovo ma frutto di una sapiente rielaborazione di conoscenze trasversali. E ciò è tanto più visibile quanto più l'opera sarà 'primordiale' o giovanile, invisibile, difficilmente individuabile quanto più il progetto sarà maturo poiché in tal caso non ci sarà una sola relazione - o poche -, ma molteplici. L'opera di Siza ne è di esempio. A differenza dei suoi primi progetti, evidentemente radicati alla tradizione locale nonché influenzati dall'architettura di Távora, di Alvar Aalto o Le Corbusier[53], i

Fig. 18. Bruno Zevi. Opuscolo. Estratto da Storia dell'architettura moderna (1950). Corso dell'ESBAP, anno 1950. Copia personale di Siza.



DA CULTURA ARQUITECTÓNICA

B. ZEVI
METRON — 31/32
1949

Os arquitectos modernos italianos e particularmente os membros das oito Associações para a Arquitectura Orgânica (APAO) e do Movimento de Estudos de Arquitectura (ASA), apresentam aos congressistas internacionais reunidos em Bergamo, saudações fraternais, e os desejos de fecundo trabalho.

Na história do movimento contemporâneo os Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna, têm frisado as conquistas gradiais da Arquitectura racionalista, conquistas que constituem o ponto de partida das nossas actuais investigações. 1928 no castelo de La Sarraz, 1929 em Francfort, 1930 em Bruxelas, 1933 na linha Marselha-Atenas: estas datas representam um título de honra para os membros do CIAM e uma herança comum a todos os arquitectos modernos.

Esta mensagem tem por fim oferecer um quadro sumário dos problemas culturais, discutidos em Itália nestes últimos anos. A Itália pode apresentar em Bergamo, um conjunto de realizações práticas de grande interesse, mas particularmente importante, no que respeita à cultura arquitectónica.

Desenvolveu-se no nosso país um intenso trabalho, visando uma melhor compreensão da natureza do movimento arquitectónico que caracterizou o período entre as duas guerras e especialmente o espaço de tempo que vai de 1923, isto é, da publicação de Vers une Architecture de Le Corbusier, a 1933, data do encerramento da Bauhaus. Muito se discutiu sobre os fenómenos arquitectónicos que sucederam a este período, sobre as contribuições da Arquitectura escandinava e inglesa, sobre a actualidade das tendências americanas, e particularmente da escola de F. L. Wright, por fim sobre o valor histórico a dar a esta primeira fase do renascimento moderno, que vai do Palácio de Cristal de 1851 à Exposição da Werkbund em Colónia em 1914.

Poucos dentre os congressistas de Bergamo têm tido a possibilidade de seguir as publicações italianas, e por consequência de conhecer esta actividade cultural. Parece portanto oportuno resumir esquemàticamente a discussão e submetê-la ao juízo internacional. Os arquitectos italianos, que seguiram

1

50 A. Alves Costa, "O património entre a aposta arriscada e a confidência nascida da intimidade",...*cit.*, p.11.
51 F. Távora, *Da organização do espaço*, …*cit.*, p.55.
52 Ivi, p. 67.
53 Tra queste si ricordano la Casa de Cha da Boa Nova, la Casa Alves Costa (1964-1971) a Moledo, la Piscina per la Quinta da Conceição, e le quattro case a Matosinhos. Per approfondimenti sulle prime opere di Siza vedi: G. Leoni, "Siza prima di Siza", in *Casabella*, n.896, Aprile 2019, pp.6-21; "Quattro case a Matosinhos 1954-1956", in *Casabella*, n.896, Aprile 2019, pp.22-69.

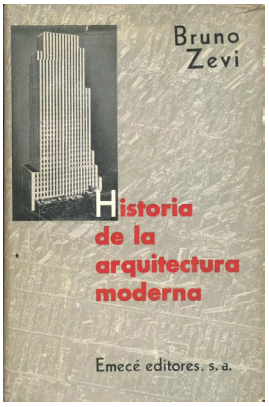




Fig. 19. B. Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*, trad. sp. Héctor Álvarez, Emecé editores, Buenos Aires, 1959. Biblioteca personale Alcino Soutinho.

Fig. 20. B. Zevi, *Architettura e Storiografia*, Libreria editrice politecnica tamburini, Milano, 1951. Biblioteca personale Álvaro Siza.

più recenti interventi assumo un carattere proprio, una sorta di personale cifra stilistica, determinata da una propria rielaborazione di temi e pratiche differenti, di conoscenze trasversali nel campo dell'architettura.
L'influenza della cultura architettonica italiana nel progetto sul patrimonio in Portogallo, in questa sede indagata, emerge in maniera piuttosto 'sottile' nei progetti analizzati, così come in altre opere degli architetti della 'Scuola di Porto', precedentemente citati. Un'influenza percepita soltanto da un occhio attento, da uno studioso di settore. Il richiamo non è esplicito, non è diretto, esula dalla riproposizione formale o linguistica di elementi o costruzioni, consistendo piuttosto nell'assunzione di un approccio metodologico, nella rielaborazione di una soluzione compositiva, nell'adozione di uno stesso principio teorico. La pratica progettuale di Távora così come quella di Siza pare in parte influenzata dalla corrente del neorealismo italiano fondato sui presupposti di Zevi e sulla teoria delle preesistenze ambientali di Rogers. Ciò che emerge in maniera piuttosto evidente è l'adesione, la condivisione del principio di 'continuità' intesa come naturale proseguimento del processo storico che prevede la costruzione di opere moderne in stretto dialogo con le preesistenze e la tradizione. Altrettanto influenti furono alcune opere di Albini, di Gardella, di Scarpa, dei BBPR come si è potuto constatare dall'analisi di alcuni progetti di Távora e di Soutinho, come ad esempio la Casa dei 24 o la Biblioteca Museo di Amarante. Influenze derivate principalmente dai viaggi svolti in Italia e dalle visite alle opere dei maestri italiani sopracitati. Altre relazioni con la cultura architettonica del bel Paese derivano dallo studio della sua architettura storica che sia Távora, sia Soutinho che Siza ebbero occasione di osservare, analizzare e annotare nei propri taccuini di viaggio come illustrato nel secondo capitolo. Meno evidente risulta invece l'interessamento alle teorie e alle pratiche del restauro italiano. Sebbene nelle biblioteche degli architetti in questione siano presenti alcuni tra i più noti testi sulla teoria del restauro e dell'intervento sul patrimonio, come quelli di Cesare Brandi o di Françoise Choay, le interviste rilasciate, i loro scritti personali nonché loro stesse opere denunciano soltanto una parziale adesione a tali logiche. Adesione che sembra piuttosto indice di una propria sensibilità progettuale, di un personale buon senso nel trattare e nell'intervenire sul patrimonio. È chiaro che non si riferissero mai ad alcuna carta del restauro[54], che non seguissero una specifica teoria, se non quella del 'caso per caso'. Le opere esaminate dimostrano chiaramente che non vi è un unico metodo, un modello da seguire, un unico approccio alla protezione, al restauro, o alla riabilitazione, ma vi è in ogni occasione un edificio singolare che richiederà specifiche cure, particolari trattamenti. In Portogallo la pratica del 'restauro', così come in Italia la si intende, non possiede una propria autonomia disciplinare, non vi sono corsi specifici all'interno delle Università di Architettura sulla maniera di intervenire sul patrimonio. "Il recupero nei suoi vari aspetti, non è una nuova arte, ne

54 Lo testimoniano le interviste raccolte durante il presente progetto di ricerca e inserite negli apparati. Lo stesso Alexandre Alves Costa, collaboratore e studioso di Távora, ne fornisce un'ulteriore conferma: "All'architetto Távora mai interessarono questi codici e mai li utilizzò" da un'intervista con Ana Berkeley Cotter, in A. Berkeley Cotter, *Casa em Pardelhas…cit.*, p.206.

una nuova scienza, non possiede un'autonomia disciplinare, ne sarà mai un'opera da specialisti. È perversa la tendenza attuale per la creazione di sbocchi professionali specializzati, dividendo il territorio dell'architettura in diversi campi di conoscenza, come se l'architettura non fosse una cosa in sé, una sintesi di conoscenza per costruire una cosa nuova […]. Ciascun progetto implica uno specialista, sempre lo stesso: un architetto"[55].

55 A. Alves Costa, "O património entre a aposta arriscada e a confidência nascida da intimidade"…*cit.*, p.91.

4.2 Conclusioni

A conclusione del presente lavoro preme riassumere, in queste brevi note, lo scopo della ricerca. Si è cercato, in estrema sintesi, di comprendere come alcuni architetti portoghesi sono intervenuti sul patrimonio storico costruito della propria terra.
Più precisamente, si è tentata una riflessione di ampio respiro, sviluppata seguendo criteri analitici precisi e tali da favorire uno sguardo tanto più obiettivo, critico e penetrante, capace di valutare aspetti etici, culturali, non sempre messi in evidenza. Attraverso lo studio di alcune opere di tre grandi architetti della 'Scuola di Porto' si è cercato di far luce su possibili derivazioni della cultura del restauro di matrice italiana che, più o meno esplicitamente, segnano i lavori presi in esame, modificando l'atteggiamento delle generazioni che li hanno succeduti e aprendo, difatto, a un dibattito ancora in divenire.

Si è partiti dallo studio delle modalità di intervento sul patrimonio monumentale che si sono susseguite nel corso del XX secolo, ponendole inoltre in relazione con il rispettivo contesto italiano e le più recenti risoluzioni internazionali. Dalle tematiche trattate all'interno del primo capitolo è infatti emerso come il Portogallo tardò ad assumere nella propria legislazione e pratica architettonica sul costruito i principi promossi dalla Carta di Venezia. Difatti fino al 1974 - anno in cui si verificò la caduta del regime dittatoriale - il governo portoghese dimostrò un chiaro disinteresse nei confronti delle disposizioni internazionali sulla pratica della tutela e del restauro del patrimonio, ostacolando - tra le altre iniziative - la formazione della Commissione Nazionale Portoghese dell'ICOMOS, più volte sollecitata dall'allora direttore della *Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais* (DGEMN), Pereira Silva, e da Piero Gazzola. Tuttavia alcuni architetti portoghesi degli anni '70 non si fecero intimidire dalle restrizioni governative, partecipando a titolo individuale ai congressi internazionali[1] e interessandosi personalmente a tali nuove iniziative e disposizioni. Interessi che come è stato possibile constatare, diedero luogo a rilevanti esperienze di intervento sul tessuto storico urbano, dimostrando un'adesione, più o meno consapevole, a quanto promosso dalle carte europee sulla salvaguardia patrimoniale. Tra queste si ricorda la già citata proposta di recupero urbano di Barredo a Porto, risalente al 1969, coordinata da Fernando Távora, le cui strategie operative si rivelarono profondamente innovatrici per il tempo[2], anticipando quanto fu in seguito pronunciato da alcune delle iniziative del Consiglio d'Europa, come la Carta Europea del Patrimonio Architettonico e la Dichiarazione di Amsterdam in merito alla pratica della Conservazione Integrata. Una linea di principio, quella inizialmente sperimentata nel centro storico portuense, che trovò la sua massima diffusione nel paese a partire dagli

1 Tra questi si ricorda l'Arq. Fernando Peres Guimarães, direttore dei Servizi dei Monumenti della DGEMN, che richiese di divenire Membro individuale associato dell'ICOMOS.
2 Il piano di riabilitazione urbana di Barredo a Porto risulta tra i più innovativi progetti di intervento sui centri storici come del resto lo era anche il Piano di Bologna di Cervellati, ad esso coevo.

anni 80, dando luogo ai cosiddetti *Gabinetes Técnicos Locais* GTL, dei veri e propri piani locali di riabilitazione urbana, tra i quali si ricorda il famoso e pluripremiato[3] GTL di Guimarães.

Nonostante queste positive esperienze, dove fu possibile apprezzare un approccio al costruito storico fatto di interventi minimi e strettamente necessari alla sua sopravvivenza, volto all'integrazione dei contributi offerti dalle scienze sociali, all'accurato recupero fisico dell'edificato, ad una rinnovata sensibilità tra nuovo e antico, alla cura nel trattamento del dettaglio, assolvendo allo stesso tempo alle necessità di comfort, di igiene e di qualità della vita di coloro che avrebbero dovuto abitarvi, si registrarono negli stessi anni differenti modalità di azione sul patrimonio, il cui risultato apparve fortemente condizionato dai nuovi programmi funzionali assegnati, eccessivamente pesanti e complessi per i monumenti coinvolti. Spesso accadde infatti che l'uso, descritto come garante di vita, come condizione necessaria per salvare i monumenti dal loro abbandono e perpetuarli quindi alle generazioni future, divenne il pretesto per realizzare un'architettura nuova che inevitabilmente finì per alterare il testo antico, facendone perdere alle volte i propri significati e valori culturali. Non a caso tali interventi non vengono definiti 'restauri' ma piuttosto 'riabilitazioni' proprio per il loro alto grado di trasformazione e perdita materiale. Nuove architetture, quelle realizzate tra gli anni '80 e '90, prevalentemente dagli architetti di Lisbona[4], che nella maggior parte dei casi tendono a riflettere l'individualità di chi le ha progettate divenendo, in questa loro nuova veste, patrimonio da tramandare alle generazioni future. Si tratta di opere che per il loro ostentato 'valore d'uso', hanno finito per perdere quel rapporto diretto con i contesti pluristratificati in cui si trovano e soprattutto con le loro comunità locali, come accadde per i numerosi interventi di adattamento a *Pousada*, ancora oggi promossi all'interno del territorio lusitano. Progetti economicamente molto impegnativi, in cui lo stato investì ingenti risorse (in parte europee), assecondando una logica elitaria, privatizzata, di fruizione del bene patrimoniale, il più delle volte occluso alla comunità a cui è sempre appartenuto. Si conviene pertanto che in Portogallo, nella seconda metà del XX secolo, la gestione del patrimonio - ad esclusione dei monumenti nazionali - si concentrò prevalentemente nella scelta di interventi massimalisti, in relazione alla conservazione della materia antica, seppur ben calibrati, di grande sensibilità e qualità, spesso discordanti da quanto invece si stava definendo in Italia e nel resto d'Europa per la tutela e la salvaguardia dell'edilizia storica, di quella monumentale nonché dell'ambiente. Logiche di intervento che sempre nella seconda metà del XX secolo, fino agli anni '80 circa, si ritrovano anche in alcuni contesti italiani, come ad esempio nelle opere di Carlo Scarpa, dei BBPR, di Franco Minissi, tra gli altri[5] - assunte come riferimento

3 Vincita del premio di rilevanza internazionale 'Europa Nostra'.

4 A riguardo si segnalano João Luis Carrilho da Graça, Gonçalo Byrne, Manuel Graça Dias tra gli altri. Approcci che si possono tuttavia ritrovare anche nei progetti di alcuni architetti contemporanei di Porto come ad esempio in quelli di Eduardo Souto de Moura.

5 Si citano ad esempio i progetti di Scarpa per Castelvecchio e Palazzo Abatellis, quelli di Franco Minissi per la Villa del Casale e per la Piazza Armerina. Cfr.: C. Varagnoli, "Antichi edifici, nuovi progetti. Realizzazioni e posizioni teoriche dagli anni Novanta ad oggi", in A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino (a cura di), *Antico e nuovo. Architetture e*

dagli architetti lusitani in questione. Approcci progettuali che, come nel caso portoghese, considerano il progetto contemporaneo come l'ultimo strato di una lunga crescita dell'edificio. L'obiettivo anche in tali occasioni non ricerca un contrasto, un'addizione estranea, ma una condizione di continuità capace di incrementare e valorizzare le qualità dell'edificio esistente nel rispetto, nei limiti possibili, delle stratificazioni storiche sopraggiunte[6]. Un rispetto che appare soltanto come buon presupposto, come obiettivo promosso solo a parole, poiché nei fatti l'intervento agisce per trasformazione e sottrazione di materia. Importante diviene quindi definire le motivazioni alla base di tali sottrazioni, che possono variare da questioni legate allo stato di conservazione o a scopi di tipo funzionale-compositivo. A riguardo lo stesso Siza ha di recente affermato, durante una conferenza internazionale tenutasi a Madrid nel 2011, che nella pratica di "conservazione c'è un requisito obbligatorio da rispettare che corrisponde […] all'integrità assoluta. Non dovrebbero essere apportate modifiche se non in casi speciali o eccezionali"[7], resistendo quindi alla gratuita tentazione di apporre la propria 'firma' sull'opera. Una maturazione del proprio pensiero probabilmente legata alla volontà di tutela delle proprie opere dichiarate Monumenti di Interesse Nazionale, tra cui la Casa de Chá da Boa Nova e le Piscinas das Marés[8], sottoposte di recente a interventi di restauro e conservazione da lui stesso eseguiti.

Seppur con le dovute differenze rispetto agli interventi sopracitati, in maniera alquanto più implicita, anche i casi studio indagati nella presente tesi affondano i propri presupposti sul rispetto di tale linea di principio. Opere che intendono parlare una lingua antica con parole nuove, conservando - quando possibile - più i valori che i significati, che la materia antica *in toto*. La sensibilità dimostrata, così come le specifiche conoscenze messe in campo da Távora, Soutinho e Siza pare siano frutto dell'esperienza maturata nell'arco delle rispettive carriere professionali, piuttosto che durante la propria formazione accademica. Dopotutto l'intervento sul patrimonio non ha mai assunto in Portogallo la stessa autonomia disciplinare che acquisì in Italia[9]. Non trovò mai ampio spazio di trattazione nelle Scuole, oggi Facoltà di Architettura delle Università portoghesi, dal momento che si riteneva e si ritiene tutt'ora che il 'restauro', "non è una specializzazione, ma si tratta semplicemente di architettura. Ha una base storica, scientifica molto forte, ma possiede anche altri aspetti che qualsiasi altro intervento

architettura, Il Poligrafo, Padova, 2008, pp.841-860.

6 I. de Solá-Morales, "Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico. From Contrast to Analogy. Developments in the Concept of Architectural Intervention", in *Lotus International*, n.46, pp.37-45.

7 Á. Siza, "Conferencia para el CAH20",*...cit.*, p.188.

8 E. Fantini, T. C. Ferreira, "Conservazione delle superfici architettoniche del XX secolo. Interventi recenti di Álvaro Siza a Porto", in G. Biscontin, G. Driussi (a cura di), *Intervenire sulle superfici dell'architettura tra bilanci e prospettive*, XXXIV Convegno Internazionale Scienza e Beni Culturali, Giornate di studi (Bressanone 3-6 Luglio 2018), Edizioni Arcadia ricerche, Marghera Venezia, 2018, pp.415-424; T. C. Ferreira, E. Fantini, F. Barbosa, "Gli effetti dell'acqua in ambiente costiero. Il caso delle Piscinas das Marés di Álvaro Siza a Porto", in G. Biscontin, G. Driussi (a cura di), *Gli effetti dell'acqua sui beni culturali. Valutazioni, critiche e modalità di verifica*, XXXVI Convegno Internazionale Scienza e Beni Culturali, Giornate di studi (Venezia, 17-19 Novembre 2020), Edizioni Arcadia ricerche, Marghera Venezia, 2020, pp. 269-278.

9 T. C. Ferreira, "Sulla cultura della tutela e del restauro in Portogallo. Nota storica e situazione attuale",*...cit.*, p.95.

architettonico presenta"[10]. Un'affermazione condivisa e condivisibile ma che deve tuttavia tenere in considerazione il fatto che il 'restauro', o meglio l'intervento 'per l'antico', sottende la necessità della conoscenza accurata del testo e del palinsesto per massimizzare la permanenza del rinnovato uso del bene. Ad oggi non vi sono corsi adeguati in materia all'interno del tradizionale piano di studi di un architetto, implicando quindi una scarsa conoscenza di tutto ciò che concerne l'intervento sul costruito. Questa lacuna nella formazione dei professionisti ha difatti determinato la redazione di progetti sul patrimonio spesso inadeguati, incapaci di rilevare i principali problemi della fabbrica e preservarne il valore storico-testimoniale[11]. Scrive Álvaro Siza in proposito: "Recentemente, devo dire, il recupero in linea generale è fatto male; è evidente. Ci sono eccezioni, naturalmente, come la casa a Guimarães[12], ma si contano sulle dita. Si vedono situazioni come la distruzione, per esempio a Porto, di ricchissimi e bellissimi infissi dal disegno geometrico per porne uno con il vetro unico, lo sventramento di case e la distruzione dell'equilibrio del disegno di facciata. Fernando Távora era molto rigoroso su questo e non trasformava lo spirito. Poteva trasformare il disegno, con tutte le aggiunte che considerava necessarie, ma non lo spirito delle costruzioni"[13]. Oggi più che mai, visto l'elevato numero di interventi eseguiti sul tessuto urbano dei centri storici delle città portoghesi, dove sempre più spesso si verificano frequenti demolizioni e ricostruzioni del costruito storico, di cui se ne conserva solo la facciata secondo quello che viene definito il fenomeno del *fachadismo*, si ritiene che si dovrebbe rivedere la formazione dei tecnici che operano sul patrimonio per scongiurarne la perdita e l'irreversibile alterazione dei valori e dei significati che queste architetture storiche ancora comunicano[14].

La questione - come già accennato - risulta tuttavia differente quando si tratta di monumenti nazionali o beni patrimoniali di proprietà dello stato interessati da un particolare vincolo di tutela per i quali sono solitamente chiamati ad operare esperti di settore, ovvero i cosiddetti 'Restauratori-Conservatori'. La pratica della conservazione si diffuse infatti in Portogallo in seguito alla Dichiarazione di Amsterdam, tra gli anni 80 e gli anni 90, trovando la sua massima propagazione nelle scuole di conservazione e restauro nelle quali insegnano ancora oggi architetti e professionisti formatosi all'ICCROM e all'ICR di Roma. Una realtà che rimase quindi piuttosto limitata e circoscritta ad un sapere specialistico. Sebbene infatti furono introdotti corsi facoltativi di 'recupero' del patrimonio edilizio nelle università portoghesi, le Teorie di Brandi, apparse per la prima volta nei primi anni '80, gli scritti e il pensiero di Giovanni Carbonara come pure

10 Á. Siza, "Recuperação e Manutenção", in *A intervenção no Património, práticas de conservação e reabilitação*, FEUP/DGEMN, 2002, p.19.

11 In linea generale nei progetti in questa sede analizzati non si verificano precise analisi sullo stato di conservazione della fabbrica (rilievo materico, alterazioni e degrado, diagnostica) come al contrario accade in Italia.

12 Casa da Rua Nova.

13 Á. Siza, intervista a cura di Ana Berkeley Cotter, in A. Berkeley Cotter, *Casa em Pardelhas…cit.*, p.221.

14 Un appello che la stessa Paula Silva dichiarò nella recente intervista condotta per il presente lavoro di ricerca. Vedi*: Dialogo con Paula Silva*, pp.375-382 della presente tesi.

quello di Paolo Marconi - tra i più diffusi in Portogallo[15] - difficilmente erano conosciuti e considerati dagli architetti che si trovavano ad operare sul costruito storico privato, la cui massima conoscenza, in taluni casi, riguardava a malapena quanto riportato sulla Carta di Venezia. Ad ogni modo è possibile affermare che la cultura della conservazione e del restauro fosse molto più intensa a Lisbona piuttosto che a Porto, vista la presenza di docenti come José Lobo de Carvalho e Sérgio Castanheira Infante che frequentarono corsi post laurea sul 'recupero edilizio'[16]. A Porto era invece Távora, in collaborazione con Jorge Gigante[17], ad occuparsi principalmente della gestione dei progetti di 'riqualificazione' del patrimonio urbano, introducendo per la prima volta nella Scuola un intervento sul tessuto storico della città consistente nel progetto di recupero dell'area di Barredo, un'esperienza considerata inaugurale per i seguenti interventi nei centri storici portoghesi.

Nonostante ciò il restauro come disciplina non fu mai considerato una pratica fondante la cultura progettuale dell'architetto. Gli architetti portoghesi continuano a ritenere infatti che si possa operare sul patrimonio, anche senza una conoscenza specifica della disciplina del restauro - così come in Italia la si intende - ma solo adoperando l'esperienza e il buon senso, *com sensibilidade*. Távora in più occasioni si mostrò infatti contrario all'idea di una specializzazione per intervenire sul patrimonio: "sono molte le volte che sono stato classificato come uno specialista in 'recupero del patrimonio' [...]. La mia unica competenza è fare architettura"[18] - o ancora - "Mi piace intervenire in edifici esistenti, ma non nel senso del recupero o della riabilitazione, se non con una visione più ampia: da architetto"[19]. Dopotutto, per la cosiddetta 'Scuola di Porto', qualsiasi opera (nuova o di restauro) è sempre un intervento su un contesto fisico e culturale che bisognerebbe studiare a fondo, interpretare e incorporare nel progetto - in un certo senso si tratta sempre di un intervento sul patrimonio[20].

Sulla base di quanto appena delineato e dalle indagini svolte è quindi possibile affermare che le influenze italiane in merito alla pratica e la teoria del restauro trovarono diffusione in Portogallo prevalentemente tra gli esperti di settore, tra coloro che frequentarono corsi specialistici sulla conservazione del patrimonio. Tuttavia è stato possibile constatare come alcuni architetti della scena portoghese del tempo, tra cui Távora, Soutinho e Siza, in questa sede considerati, ne conoscessero le teorie, vista la loro vasta cultura e i frequenti scambi culturali con l'Italia. Una conoscenza che non sempre trovò un riscontro diretto con la pratica. Le influenze italiane che è stato infatti possibile appurare attraverso lo studio dei viaggi alla volta del Bel Paese e dall'analisi delle loro opere, riguardarono piuttosto

15 Vedi: *Dialogo con José Aguiar*, pp.385-394 della presente tesi.
16 Vedi: *Dialogo con José Aguiar*, pp.385-394 della presente tesi.
17 Ibidem.
18 F. Távora in A. F. dos Santos Pereira Lima, *Fernando Távora: a Presença Simultânea do Alfa e do Ómega: a Validaçao Teórica e Projectual da Obra de Fernando Távora*, Tesi di Laurea, Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, Porto, 2008, p.169.
19 F. Távora in N. Morais Costa, *A Reabilitação do Antigo como Obra Nova a Partir da Arquitectura de Fernando Távora em Guimarães*, Tesi di Laurea, Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, Porto, 2006.
20 F. Barata, "Il patrimonio costruisce il luogo", in A. Esposito, A. Ugolini (a cura di), *Architettura 53. Francisco Barata. Continuare innovando*, *...cit.*, pp.12-15.

la revisione critica del Movimento Moderno, come già sottolineato nelle considerazioni emerse dal confronto tra i vari casi studio analizzati. Non solo le opere di Albini, dei BBPR, di Scarpa, di Gardella, di Michelucci, che seppero dimostrare come nell'intervento sulla preesistenza fosse possibile ottenere una compatibilità tra il moderno e l'antico, ma anche lo stimolante dibattito italiano del secondo dopoguerra sull'inserimento del nuovo in contesti storici consolidati, a stretto contatto con l'esistente, rappresentò per gli architetti portoghesi in questione, soprattutto per Távora, un'importante occasione di riflessione e confronto, da cui fu senza dubbio e in parte influenzato. I paralleli sviluppati e i dati raccolti nella ricerca hanno dunque evidenziato che da tali esperienze italiane si sia assunta una maggiore consapevolezza in merito al tema della continuità, intesa come naturale proseguimento del processo storico che prevede la costruzione di opere moderne in stretto dialogo con le preesistenze a la tradizione. Un aspetto divenuto fondante per la disciplina portoghese dell'intervento sul patrimonio a cui è sommato l'imprescindibile presupposto della conoscenza approfondita del contesto su cui si è chiamati ad operare. Antico e nuovo raggiungono così una condizione armonica, un equilibrio, grazie a un processo progettuale che considera tanto il dato storico quanto i condizionamenti del presente dettati dal luogo e dal nuovo uso. Un processo progettuale che, come è emerso dalle opere analizzate, parte dalla lettura e dall'osservazione dei dati disponibili, dall'analisi della preesistenza e delle tracce rinvenute, dallo studio del contesto e della memoria di un luogo, per passare poi ad una fase di reinterpretazione e sintesi di quanto reperito, a cui unire all'occorrenza esperienze vissute, soluzioni e pratiche architettoniche facenti parte di quel bagaglio di conoscenze, proprio di ogni architetto, arricchitosi nel corso del tempo. Le operazioni progettuali in questa sede identificate appaiono dunque come il risultato dello sguardo, per molti versi diverso da quello disciplinare di matrice italiana, e del conseguente dialogo con la preesistenza su cui inevitabilmente il progettista lascia un segno, una traccia del proprio passaggio, capace di generare un attivo confronto con ciò su cui si attesta, assicurando così una condizione di quieta convivenza tra nuovo e antico.

Una posizione critica condivisa di recente anche da Giovanni Carbonara il quale afferma che "l'accostamento e, in certi casi, la saldatura tra antico e nuovo, sia una realtà positiva da non negare né da rifiutare a priori; che tale modernità debba essere attentamente motivata e vagliata nelle sue modalità espressive; che l'operatore architettonico sia colto, paziente nell'ascoltare e sensibile, soprattutto consapevole d'intervenire su testimonianze materiali di civiltà preziose, sempre uniche e irripetibili. Fra una modernità avanguardista e rivoluzionaria […] e una post-modernità regressiva, imitativa, […] esiste anche una 'terza via', quella di un rapporto vivo e rispettoso con la memoria e d'una sua 'attiva contestualizzazione'[21]. Si può quindi affermare come la produzione architettonica portoghese sul costruito storico sia quindi protesa ad una ricerca continua di una sorta di convivenza dialettica tra il nuovo e l'antico, che inevitabilmente sono

21 G. Carbonara, "Introduzione", in G. Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto tra antico e nuovo*, Utet, Torino, 2011.

chiamati ad interagire, di un equilibrio tra l'atto conservativo e l'azione creativa, quest'ultima pur sempre legata e originata dalla specificità delle condizioni al contorno. A questo proposito risulta interessante ricordare quanto sostenuto da Távora, secondo cui "la difesa dei valori patrimoniali non è solo un atto passivo di ricezione e conservazione, ma un atto creativo di elaborazione"[22]. Il progetto di restauro e il progetto di architettura, 'progettare per le preesistenze' e 'costruire *ex-novo'*, non sono infatti intese in Portogallo come due diverse discipline, come due pratiche a se stanti, ma coesistono l'una nell'altra.
A tal proposito lo stesso Eugenio Vassallo ha di recente affermato che "Il restauro non è, dunque, un pacchetto di tecniche specialistiche che si affianca all'opera dell'architetto progettista, ma è un modo di intendere la progettazione in quel particolare settore che è l'intervento su e per l'architettura esistente. Un'architettura che vive e si modifica ogni giorno, ed alla quale va assicurata la permanenza insieme alla possibilità di continuare a trasformarsi. Conservare significa allora raccogliere un'eredità tutta intera e rilanciarla in avanti perché il progetto è sempre una configurazione del futuro per risolvere problemi del presente"[23].

Da sempre in architettura ogni intervento eseguito sull'antico porta evidenti i segni della sua contemporaneità sia nella prassi di cura che di addizione. Nel periodo compreso dal dopoguerra ad oggi, il rapporto tra antico e nuovo assunse un ruolo centrale nella cultura del restauro architettonico. I numerosi segni e significati, impressi e attribuiti al costruito storico - conseguenti le distruzioni belliche - condussero alla formulazione di una pluralità di riflessioni, di posizioni, di teorie che diedero luogo a quell'ormai ampiamente noto dibattito sopra l'intervento sul tessuto storico.
In questo quadro, al fine di preservare l'integrità materiale di quanto sopraggiunto, diviene preferibile ragionare per addizione di elementi piuttosto che per sottrazione, poiché come sostiene Paolo Torsello un buon progetto di restauro è quello che ha per fine la tutela delle possibilità d'interrogare il bene[24], la permanenza, a fronte di operazioni selettive, frutto di interpretazioni che il restauro in se non nega ma che affronta con estrema cautela. Viceversa l'intervento sulle preesistenze degli autori in questa sede indagati - inquadrato in un contesto culturale che non corrisponde con quello attuale, sul piano cronologico - raramente diventa atto reverenziale nei confronti del dato materiale, essendo più che altro rivolto alla reintegrazione dell'immagine preesistente. Opere colte, ben calibrate e di grande qualità sebbene alle volte siano evidentemente marcate dalla firma dell'autore. L'eccezionale raffinatezza di un Távora, di un Soutinho o di un Siza, la loro incredibile assonanza con la preesistenza non appare dunque supportata da altrettanta attenzione nei confronti del dato materiale segnato dal tempo. Difatti l'interesse conferito alla materia

22 F. Távora in P. Coelho, *Fernando Távora*, QN Edições e Conteúdos SA, Vila do Conde, 2011, p.29.
23 E. Vassallo, "Tempo e Memoria", in *d'Architettura*, n.20, 2003.
24 B. P. Torsello in, B. P. Torsello (a cura di), *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto. A. Bellini, G. Carbonara, S. Casiello, R. Cecchi, M. Dezzi Bardeschi, P. Fancelli, P. Marconi, G. Spagnesi Cimbolli, B. P. Torsello*, Marsilio editore, Venezia, 2005, p. 55.

e alla tradizione, alla storia e alla tipologia è visto in un'ottica protesa alla rifunzionalizzazione, all'adempimento delle necessità e delle esigenze dettate dal nuovo uso, piuttosto che alla conservazione fisica del palinsesto. Scriveva Viollet che un edificio dopo il suo restauro dovrebbe essere più utile di prima. Nostro malgrado si può dunque affermare che gli edifici sui quali intervengono i nostri autori vengono rivitalizzati e reinseriti in una dinamica di contemporaneità senza porre attenzione alla conservazione della *materia signata* che è propria della cultura contemporanea, che è propria della conservazione e del restauro. Spesso accade infatti che non vengano comprese e valorizzate le potenzialità semantiche insite in un oggetto sopraggiunto fino a noi e nei cui confronti si ritiene si debba avere un'ulteriore attenzione riferita proprio alla sua completezza e solo apparente inadeguatezza alle istanze contemporanee. Una condizione che pare essere in parte mutata negli ultimi anni visto l'interesse dimostrato da alcuni architetti per la realizzazione di opere sul patrimonio seguendo la logica del minimo intervento, della salvaguardia - nei limiti possibili - della materia sopraggiunta e dei segni del tempo su di esse sedimentati. Si segnalano a riguardo gli interventi eseguiti da Álvaro Siza sulle sue stesse opere[25] e sulla Casa Serralves, dove si assiste al riconoscimento del valore testimoniale di quello che è patrimonio recente, tutelato in quanto tale e oggetto di attenzione dallo stesso autore.

L'obiettivo iniziale che prevedeva la comprensione della pratica dell'intervento sul patrimonio in Portogallo nei cinquant'anni successivi alla Carta di Venezia, in relazione all'opera di Távora, Soutinho e Siza, è stato in questa sede trattato e analizzato, definendo quindi le modalità operative che gli architetti in questione assunsero nei confronti del costruito e dei segni del tempo su di esso sedimentati. Un approccio analitico, quello sviluppato, che ha apportato una nuova prospettiva sul tema, sebbene la maggior parte dei casi studio selezionati goda di fama internazionale. Ad essere ampiamente discussi e pubblicati dalla critica sono infatti i soli aspetti compositivi di tali progetti, tralasciando il più delle volte le questioni relative al restauro, alla conservazione e alla trasformazione della materia. Interessanti possono inoltre considerarsi le riflessioni inerenti le possibili influenze della cultura italiana, poste in evidenza per meglio comprendere quanto i maestri indagati abbiano effettivamente attinto dalle teorie e pratiche sopra l'architettura e l'intervento sul patrimonio che si sono sviluppate nel Bel Paese nel corso del XX secolo.
Infine le considerazioni emerse dal confronto tra i vari casi studio e dai parallelismi sviluppati con altre opere eseguite sul patrimonio in Portogallo, hanno permesso l'individuazione di ulteriori linee di ricerca che potrebbero essere approfondite in investigazioni future. Lo schema di indagine qui proposto e affinato potrebbe infatti essere utilizzato e replicato per l'analisi dell'opera di altri architetti portoghesi che, così come Távora, Soutinho e Siza, si trovarono più volte ad intervenire sul patrimonio, oltre che a

25 Ci si riferisce alle già citate opere eseguite sulla Casa de Chá da Boa Nova (2011-2014), sulla Facoltà di architettura dell'università di Porto (2016-2018) e sulle Piscinas das Marés (2019-2021)

stringere con l'Italia rapporti e legami duraturi. Tra questi si ricordano Eduardo Souto de Moura e Francisco Barata - entrambi appartenenti alla 'Scuola di Porto', ma della generazione successiva rispetto a quella degli autori in questa sede indagati - le cui opere, più o meno conosciute a livello internazionale, dimostrano altrettanta sensibilità e attenzione al rapporto tra antico e nuovo. Nuove linee di ricerca a cui è possibile sommare alcune questioni tutt'ora aperte e marginalmente considerate nel presente studio, inerenti la formazione e l'attività dei cosiddetti restauratori-conservatori portoghesi, quindi le opere di conservazione e restauro eseguite da questi ultimi - in collaborazione con architetti e ingegneri - sui monumenti nazionali e sui beni patrimoniali di proprietà pubblica, contribuendo quindi ad arricchire lo sguardo sulla strette relazioni che intercorrono tra *Patrimonio Storico e Progetto nell'architettura portoghese*.



Fig. 1. Foto di Eleonora Fantini, Centro storico di Porto, vista dal Terreiro da Sé.

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

La bibliografia ragionata di seguito riportata si attiene a un'organizzazione di tipo tematico. Ogni fonte consultata è stata pertanto inserita all'interno di un macro-tema di riferimento così da agevolare la ricerca quindi la consultazione della fonte. All'interno di ogni sezione i titoli seguono un ordine alfabetico in relazione al cognome dell'autore o, nel caso di uno stesso autore, dal titolo dell'opera.

Scritti *su* Távora

"Parque Minicipal de Conceiçao y Pabellón de Tenis: Matosinhos, 1957", in *Arquitectura*, n.261, p.29-33, Luglio-Agosto 1986.

J. A. Bandeirinha (a cura di), *Fernando Távora. Modernidade permanente*, Casa da Arquitectura, Porto, 2012.

F. Barata, "La regla y la exceptión. Dos proyectos de Távora para Porto", in *Távora. DPA 14*, Edizioni UPC, Barcellona, 1998.

A. Berkeley Cotter, *Casa em Pardelhas. O desenho de Fernando Távora na Arquitectura Popular*, Pardelhasbook, 2013.

P. Coelho, *Fernando Távora*, QN Edições e Conteúdos SA, Vila do Conde, 2011.

A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005.

J. Figueira, "Fernando Távora, Alma Meter Viagem na América, 1960. Fernando Távora, Alma Mater Travel in America, 1960", in J. A. Bandeirinha (a cura di), *Fernando Távora. Modernidade permanente*, Casa da Arquitectura, Porto, 2012, pp.38-53.

S. Lima, T. Fonseca, "Uma ideia de arquitetura de paisagem na obra de Fernando Távora", in *III CITCEM Paisagem (I)Materialidade*, contributo in convegno, Università di Porto, Porto, 2013.

Mendes (a cura di), *Fernando Távora "minha casa". Uma porta pode ser um romance*, esteio 2 "Viagem pela Europa, 1947 (Espanha, França, Itália, Suíça, Holanda,Bélgica)", Fundaçao Instituto Arquitecto José Marques da Silva e Faculdade da Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2013.

M. Mendes, *Sobre o 'projecto-de-arquitectura' de Fernando Távora*, Reitoria U. Porto, Faculdade de arquitectura U. Porto, Fundação instituto arquitecto José Marques da Silva, Porto, 2015.

V. Riso, *Reclaming the use of Fernando Távora: municap market of Santa Maria da Feira*, Universidade do Minho, Guimarães, 2018.

L. Trigueiros, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisbona, 1993.

Scritti *di* Távora

F. Távora, "Arquitectura e Urbanismo. A lição das constantes", in Lusíada, n.2, vol.1, Novembre 1952, raccolto in F. Távora, *Da organização do espaço* (ed. M. Mendes), FAUP publicações, Porto, 1993; traduzione in italiano in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005.

F. Távora, M. Toussaint, *Casa de Férias em Ofir. Summer House at Ofir, 1957-1958*, Editorial Blau, 1992.

F. Távora, *Da organização do espaço*, Faup Publicações, 8ª edizione, Porto, 2008.

F. Távora, "Diario di viaggio", pubblicato in M. Mendes (a cura di), *Fernando Távora "minha casa". Uma porta pode ser um romance*, esteio 2 "Viagem pela Europa, 1947 (Espanha, França, Itália, Suíça, Holanda,Bélgica)", Fundaçao Instituto Arquitecto José Marques da Silva e Faculdade da Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2013.

F. Távora, *Diário*, Foz, 6 Febbraio 1950, in Scritta 3, manoscritto. Pubblicato in M. Mendes "Ah, che ansia umana di essere il fiume o la riva!" in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora, Opera completa*, Electa, Milano, 2005, p.355.

F. Távora, *Diário*, Foz, 24 Ottobre 1945, Agenda IPL n.8, manoscritto.

F. Távora, "Escola primária do Cedro", in *Arquitectura*, n.89, 1964.

F. Távora, "Fernando Távora. Scuola superiore di agraria Convento de Refóios di Lima a Ponte de Lima", in *Paesaggio urbano*, Maggio-Agosto, 1994.

F. Távora in P. Coelho, *Fernando Távora*, QN Edições e Conteúdos SA, Vila do Conde, 2011.

F. Távora, "La mia opera", in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005.

F. Távora, "Nulla dies sine linea. Fragmentos de una conversación con Fernando Távora", in *Távora. DPA 14*, Edizioni UPC, Barcellona, 1998.

F. Távora, "O problema da casa portuguesa", in *Cadernos de Arquitectura*, serie I, n.1, 1947; traduzione in italiano in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005.

F. Távora, "Pensieri sull'architettura", raccolti da A. Esposito e G. Leoni, in *Casabella*, n.678, Maggio 2000, pp. 14-17.

F. Távora, "Per un'urbanistica portoghese", in *Commercio di Porto*, il 24 Marzo 1953; trad. it. in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005.

F. Távora, *Estudo de Renovação Urbana do Barredo*, Câmara Municipal do Porto, Porto, 2019.

F. Távora, *Roteiro* (guida) dell'esposizione "Percurso", Centro culturale di Belem, Lisbona, 1993.

Scritti *su* Soutinho.

H. Barranha (a cura di), *Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo*, Catalogo della mostra "Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo" (dal 9 Febbraio al 26 Maggio 2019), Museo do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 2019.

R. Cremascoli, *Alcino Soutinho*, Verso da História, Vila do Conde, 2013.

A. Esposito, "Alcino Soutinho. Architettura, identità e sapere collettivo", in G. Mainini, *Alcino Soutinho. Progetti recenti 1995-2004*, Officina Edizioni, Roma, 2004, p. 16.

A. Esposito, "Alcino Soutinho, l'architettura della realtà", in *Proiezioni*, n.6, Marzo-Ottobre 1994, pp.19-20.

A. Esposito, "Alcino Soutinho, progetto del Municipio di Seregno", in *D'Architettura*, n.26, Gennaio-Aprile 2005, pp.70-75.

J. Figueira, *Alcino Soutinho - uma apresentação*, Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva, Porto, 2016.

C. N. Lacerda Lopes, *04 Arquitectura e modos de habitar. Conversas com arquitectos. Alcino Soutinho*, Edições CIAMH, Porto, 2012.

G. Mainini, *Alcino Soutinho*, Officina edizioni, Roma, 2004.

A. Minopoli, "Alcino Soutinho: cinque casi(e) di architettura", in G. Szaniszlò (a cura di), *L'identità plurale. Caratteri dell'architettura portoghese*, Alfredo guida Editore, Napoli, 2002, pp. 79-110.

P. Silvestre de Almeida Ferreira, L. Dubini, "Il Municipio ed il Centro Culturale di Matosinhos: opere distinte dello stesso autore", in G. Szaniszlò (a cura di), *L'identità plurale. Caratteri dell'architettura portoghese*,

Alfredo guida Editore, Napoli, 2002.

E. Souto de Moura, A. Portugal, M. M. Reis, J. P. dos Santos (coord.), *Álvaro Siza, Esquissos de Viagem/Travel Sketches*, Documentos de Arquitectura, Porto, 1988.

G. Szaniszlò (a cura di), *L'identità plurale. Caratteri dell'architettura portoghese*, Alfredo guida Editore, Napoli, 2002.

P. Vieira, J. N. Martins, A. Fernandes, "Intervista ad Alcino Soutinho", in *Museo Amadeo Souza-Cardoso*, Câmara Municipal de Amarante, Amarante, 25 Agosto 2012. Documento video disponibile al sito: https://www.youtube.com/watch?time_continue=319&v=2Gx _UfY q38&feature=emb_logo [consultato il 10/04/2020].

Scritti *di* Soutinho.

A. Soutinho, *1° Relatório*, Fundação Calouste Gulbenkian, Bolsa de Estudo de Museologia, Firenze, 2 Aprile 1961.

A. Soutinho, *Á procura de genealogias*, *a partir de uma série de entrevistas de Paulo Silvestre a Alcino Soutinho*, Matosinhos, 7 Aprile 2003.

Soutinho, *Alcino Soutinho. L'architettura della realtà*, conferenza tenuta da Alcino Soutinho al Castello Svevo, Bari, 23 settembre 1994.

A. Soutinho, "Intervista a cura di Helena Barranha", in H. S. Barranha, *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal. Da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*, Tesi di Dottorato in Architettura, Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, 2008.

A. Soutinho, "Intervista a cura di Helena Barroco", in H. B. Barroco, *Os museus desenhados por Alcino Soutinho: pensamento, obra e evolução*, Tesi di Laurea in Architettura, Lisbona, 2010.

A. Soutinho, in un'intervista condotta da C. S. Morgado, I. Santos, R. Barreiros Duarte, " A ideia como fio condutor", *Arquitectura e Vida*, Marzo 2001.

Scritti *su* Siza.

Álvaro Siza. Professione Poetica, Quaderni di Lotus, Electa, Milano, 1986.

"Álvaro Siza Vieira: Museo MADRE, Napoli, 2003-05", in *Lotus International*, n.138, Giugno 2009, pp.39-44.

"Concorso 'un progetto per Siena'", in *Domus* , n.700, Dicembre 1988, pp.1-3.

"Il concorso dello IACP di Venezia per Campo di Marte alla Giudecca", in *Casabella*, n.158, Novembre 1985, pp.4-21.

"La Pietà di Álvaro di Siza. Álvaro Siza's Pietà", in *Lotus International*, Maggio 2014, n.154, pp.46-51.

F. Burkardht, "Ricostruzione della Chiesa Madre e ridisegno di piazza Alicia e delle strade adiacenti, Salemi, Trapani", in *Domus*, n.813, Marzo 1999, pp.34-42.

F. Burkhardt, "Workshop Michelangelo, Pietà Rondanini", in *Domus*, n.824, Marzo 2000, pp.89-96.

C. Campos Morais (a cura di), *01 Textos. Álvaro Siza*, Parceria A. M. Pereira, Lisbona, 2019.

C. Campos Morais (a cura di), *02 Textos. Álvaro Siza*, Parceria A. M. Pereira, Lisbona, 2019.

C. Campos Morais (a cura di), *03 Textos. Álvaro Siza*, Parceria A. M. Pereira, Lisbona, 2019.

A, Cianchetta, E. Molteni, *Álvaro Siza. Casas: 1954-2004*, Gustavo Gili, Barcellona, 2004.

A, Cianchetta, E. Molteni, *Álvaro Siza. Case: 1954-2004*, Skira, Milano, 2004.

R. Collovà, "La vicenda dei progetti Per Salemi", in R. Cremascoli, F. Moschini (a cura di), *Álvaro Siza in Italia. Il Grand Tour 1976 – 2016*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2016, pp.69-75.

R. Collovà, "Napoli: una stazione per la metropolitana", in *Casabella*, n.869, Gennaio 2017, pp.20-25

J. Couceiro, "Siza e estilo", in N. Grande, C. Muro (a cura di), *Álvaro Siza. In/disciplina*, Catalogo della mostra Álvaro Siza. In/disciplina (dal 19/09/19 al 02/02/20), Museo della Fondazione Serralves, Porto, 2019.

R. Cremascoli, F. Moschini (a cura di), *Álvaro Siza in Italia. Il Grand Tour 1976 – 2016*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2016.

R: Cremascoli, "Il maestro torna sui suoi passi. The master retraces his steps", in *Abitare*, n.545, Giugno 2015, pp.70-77.

V. Cruz, *Retratos de Siza*, Lápis de Memórias, Coimbra, 2017, p.50.

F. Dal Co, "Álvaro Siza: nuovo allestimento della Pietà Rondanini di Michelangelo, Sala degli Scarloni, Castello Sforzesco, Milano 2001", in *Casabella*, n.703, Settembre 2002, pp.4-9.

F. Dal Co, "La duplicità del tempo", in *Casabella*, n.869, Gennaio 2017, pp.16-19.

A. Ferlenga, "Incontri veneziani", in N. Grande, R. Cremascoli, *Vizinhança: Onde Alvaro encontra Aldo/ Neighbourhood: Where Alvaro Meets Aldo*, Hatie Cantz, 2017 (ristampa). Catalogo dell'esposizione. Padiglione Portoghese XV Biennale di Architettura di Venezia, 2016.

T. C. Ferreira, "Conservation of 20th century architecture in Portugal. The lesson of Álvaro Siza", in A. Tostões, N. Koselj (a cura di), *Metamorphosis. The continuity of Change*, Mat-Format d.o.o., Ljubjana, 2018.

B. Fleck (a cura di), *Álvaro Siza*, *Stadtskizzen. City Sketches. Desenhos urbanos*, Birkhäuser Verlag AG, Basilea, 1994.

B. Fleck, *Álvaro Siza,* Birkhäuser Verlag AG, Basilea, 1992.

K. Frampton, *Álvaro Siza. Tutte le opere*, Electa, Milano, 1999.

K. Frampton, "L'architettura come trasformazione critica: l'opera di Álvaro Siza", in K. Frampton, *Álvaro Siza. Tutte le opere*, Electa, Milano, 1999.

K. Frampton, "Poesis e trasformazione: l'architettura di Álvaro Siza", in *Álvaro Siza. Professione Poetic*a, Quaderni di Lotus, Electa, Milano, 1986.

M. Franceschin, *Dialoghi possibili. Scritti sull'opera di Álvaro Siza*, Clean edizioni, Napoli, 2016.

G. Giangregorio, *Álvaro Siza. Immaginare l'evidenza*, Gius. Laterza & Figli, Roma, 1998.

V. Gregotti, "Architetture recenti di Álvaro Siza", in *Controspazio*, n.9, Settembre 1972, pp. 22-24.

J. M. Hernández León, "Bartleby y la ruina. Sobre la recuperación del centro de Salemi", in *Arquitectura Viva*, n.73, Maggio-Giugno 2000, pp.74-77.

P. Jodidio, Á*lvaro Siza,* Taschen*,* Colonia, 1999.

G. Leoni, Á*lvaro Siza*, Motta Architettura, Milano, 2009.

G. Leoni, "Siza prima di Siza", in *Casabella*, n. 896, Aprile 2019, pp. 3-21.

P. Llano, C. Castanheira (a cura di), *Álvaro Siza. Opere e progetti*, Electa, Milano, 1995.

C. Magnani, "San Leucio: cinque proposte per un territorio: Progetti di Léon Krier, Richard Plunz, Franco Purini, Alvaro Siza Vieira, Francesco Venezia", in *Casabella*, n.505, Settembre 1984, pp.4-25.

P. Martins Barata, L. Trigueiros, *Álvaro Siza 1954-1976*, Editor Blau, Lisbona, 1997.

F. Moschini, L. Pietropaolo, "Álvaro Siza e l'Italia: la perturbante modernità del classico", in R. Cremascoli, F. Moschini (a cura di), *Álvaro Siza in Italia. Il Grand Tour 1976 – 2016*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2016.

M. Mulazzani, "Siza e Souto de Moura. Il progetto e il cantiere", in *Casabella*, n.869, Gennaio 2017, pp.26-45.

N. Portas, "Note sul significato dell'architettura di Álvaro Siza nell'ambiente portoghese", in *Controspazio*, n.9, Settembre 1972, pp. 24-39.

J. Rodrigues, *Álvaro Siza / obra e método*, Livraria Civilização Editora, Porto, 1992.

P. Testa, *A arquitectura de Álvaro Siza*, Faup edizioni, Porto, 1988.

L. Trigueiros (a cura di), *Álvaro Siza, 1986-1995*, Editorial Blau, Lisbona, 1995.

Scritti *di* Siza e interviste.

"Special feature: Álvaro Siza", in *A+U Architecture and Urbanism,* n.123, Dicembre 1980.

P. A. Croset, "La svolta di Penafiel. Una conversazione con Álvaro Siza", in *Casabella*, n.579, maggio 1991, pp.4-11.

J. Domingo Santos, "El Sentido de las Cosas. Una Conversación com Álvaro Siza", in *El Croquis, Álvaro Siza 2001 – 2008,* n.140, Madrid, 2008.

T. C. Ferreira, S. Ruivo, "Conversas. Arquiteto Álvaro Siza", in *Construção Magazine*, n.83, Gennaio - Febbraio 2018.

C. Rousselot, L. Beauden, "Entretien avec Álvaro Siza", in *A.M.C.*, n.44, 1978, pp.33-41.

Á. Siza, una conversazione con Francesco Dal Co, "A Arquitectura moderna não è um estilo mas uma atitude", in *Casabella*, n.896, Aprile 2019, pp.71-98.

Á. Siza Vieira, R. Collovà, "Atti minimi nel tessuto storico. Salemi 1991-1998", in *Lotus International*, n.106, 2000, pp.104-109.

Á. Siza, "Barcelona, una evocació", in *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, n.175, Ottobre-Novembre 1987.

Á. Siza, "Conferencia para el CAH20", in *Intervention Approaches in the 20th-Century Architectural Heritage*, Conferenza Internazionale CAH20th, Madrid, 2011, pp.183-190.

Á. Siza, "Desenhos – Exposição Japão", in C. Campos Morais (a cura di), *01 Textos. Álvaro Siza*, Parceria A. M. Pereira, Lisbona, 2019.

Á. Siza, "Discorso Lectio Magistralis di Álvaro Siza. Laurea honoris causa al Politecnico di Milano, 2003", in R. Cremascoli, F. Moschini (a cura di), *Álvaro Siza in Italia. Il Grand Tour 1976 – 2016*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2016.

Á. Siza, "Fernando Távora", in L. Gonzáles Alfaya, A. Domínguez Laiño, M. Marcos Maroño, P. Muñiz Núñez, A. Pérez Rodríguez (coor.), *Fernando Távora*, Catálogo de exposição, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, Associación Cultural Primeiro Andar, 2003.

Á. Siza, "Intervista a cura di Teresa C. Ferreira", in T. C. Ferreira, P. F. Rocha, *Saber manter os edifícios: pensar, desenhar, construir. Manutenção dos Edifícios da Faculdade de Arquitectura e da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto*, Porto, Afrontamento/ CEAU-FAUP/ CEES-FEUP, 2017.

Á. Siza, "Lectio Magistralis" Laurea honoris causa all'Università Federico II di Napoli, trad. Guido Giangregorio, in R. Cremascoli, F. Moschini (a cura di), *Álvaro Siza in Italia. Il Grand Tour 1976 – 2016*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2016.

Á. Siza, "Lectio Magistralis", Laurea honoris causa all'Università di Palermo, trad. Roberto Collovà, in R. Cremascoli, F. Moschini (a cura di), *Álvaro Siza in Italia. Il Grand Tour 1976 – 2016*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2016.

Á. Siza, "Oito Pontos", in C. Campos Morais (a cura di), *01 Textos. Álvaro Siza*, Parceria A. M. Pereira, Lisbona, 2019.

Á. Siza, "Recuperação e Manutenção", in *A intervenção no Património, práticas de conservação e reabilitação*, FEUP/DGEMN, 2002, p.19.

Á. Siza, "Ripetere non è mai ripetere", in G. Giangregorio (a cura di), Álvaro Siza. Immaginare l'evidenza, Gius. Laterza & Figli, Roma, 1998, pp.23-25.

Á. Siza in, M. Santangelo, *Álvaro Siza e Napoli. Affinità di Gabriele Basilico e Mimmo Jodice,* Electa, Napoli, 2005.

Á. Siza, "Ser Teórico", in C. Campos Morais (a cura di), *01 Textos. Álvaro Siza*, Parceria A. M. Pereira, Lisbona, 2019.

Á. Siza, "Sobre a in/disciplina", in N. Grande, C. Muro (a cura di), Álvaro Siza. In/disciplina, Catalogo della mostra Álvaro Siza. In/disciplina (dal 19/09/19 al 02/02/20), Museo della Fondazione Serralves, Porto, 2019.

Á. Siza, "Sul mio lavoro", in K. Frampton, Álvaro Siza. Tutte le opere, Electa, Milano, 1999.

Á. Siza,"To Catch a Precise Moment of Flittering Images in All its Shades", in *Architecture and Urbanism*, n.123, Dicembre 1980.

Á. Siza Vieira, "L'accumulazione degli indizi", in *Casabella*, n.498/9, Gennaio - Febbraio 1984.

Sul panorama architettonico internazionale.

P. Bargellini, E. Freyrie, *Nascita e vita dell'architettura moderna*, Arnaud, Firenze, 1947.

G. De Carlo, *Architetti del movimento moderno: William Morris*, Il balcone, Milano, 1947.

G. Dorfles, *L'architettura moderna*, Garzanti, Milano, 1956.

E. Mumford, *The CIAM Discoure on Urbanism, 1928-1960*, The MIT press, Cambridge, 2000.

A. Roth, *La Nouvelle Architecture: 20 Exemples; Die Neue Architektur: 20 Beispiele; The New Architecture: 20 Examples*, Girsbergerb, Zurigo, 1940.

B. Rudolfsky, *The Prodigious Builder*, Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

A. Sartoris, *Introduzione alla architettura moderna*, Ulrico Hoepli editore, Milano, 1949.

G. Veronesi, *Architetti del movimento moderno: Joseph Maria Olbrich*, Il balcone, Milano, 1948.

F. L. Wright, *Architettura organica. Architettura della democrazia*, trad. it. Alfonso Gatto e Giulia Veronesi, Muggiani Tipografo Editore, Milano, 1945.

F. L. Wright, *Mon autobiographie*, trad. fr. Jules Castier Reliure, Edition d'Histoire et d'arte, Parigi, 1955.

Sul panorama architettonico italiano.

Architetti. Borromini, Electa editrice, Milano-Firenze, 1951.

Architetti. Brunelleschi, Electa editrice, Firenze, 1949.

Bergamo. La cappella Colleoni, Ist. Pio B. Colleoni, Bergamo, 1949.

"Recensioni. Bruno Zevi: Verso un'architettura organica. Einaudi editore, Torino 1945. / E. T.", in *Metron*, Anno 1, Fascicolo 1, 1945, p.59-64.

F. Albini, G. Parlanti, A. Castelli (a cura di), *Giuseppe Pagano Pogatschnig. Architetture e scritti*, Domus Editore, Milano, 1947.

G. Astengo, M. Bianco, *Agricoltura e urbanistica. Analisi e rappresentazione della situazione agricola dal punto di vista urbanistico*, Andrea Viglongo e C. Editori, Torino, 1946.

G. Astengo, M. Bianco, N. Renacco, A. Rizzotti, *Il piano regionale Piemontese*, Sandron, Roma, 1947.

L. Benevolo, "L'esigenza di conservare gli ambienti antichi non significa bloccare ogni iniziativa. Per conservare bisogna modificare la realtà.", in *L'Architettura, Cronache e Storia*, n.21, 1957, pp.182-183.

G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, Bulzoni Editore, Roma, 1976.

C. Cattaneo, *Giovanni e Giuseppe: dialoghi d'architettura*, Libreria artistica Salto, Milano, 1941.

C. Cecchelli, La Città del Vaticano, Editore Luciano Morpurgo, Roma, 1933

G. Ciucci, "Le premesse del Piano regolatore della Valle d'Aosta", in C. Olmo (a cura di), *Adriano Olivetti. Costruire la città dell'uomo*, Edizioni di Comunità, Torino, 2001, pp. 55-82.

O. Elia, *Pitture murali e mosaici nel museo nazionale di Napoli*, La libreria dello stato, Roma, 1932.

G. Fogolari, *La galleria Giorgio Franchetti alla Cà d'Oro di Venezia*, La libreria dello stato, Roma, 1950.

Gruppo 7, "Note", in *Rassegna Italiana*, Dicembre 1926.

D. Matteoni (a cura di), *Rassegna. Gli ultimi CIAM*, n.52, Milano, 1992.

G. Nuti, *Lezioni di tecnica urbanistica: Anno accademico 1945-1946*, Vallerini Editore, Roma, 1945.

G. Pagano, "Alla ricerca dell'italianità" in *Casabella*, n.119, Novembre 1937.

G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Hoepli, Milano, 1936.

G. Pagano, *Arte decorativa Italiana*, Quaderni della Triennale, Hoepli, Milano, 1938.

G. Pagano, "Potremo salvarci dalle false tradizioni e dalle ossessioni monumentali?" in *Costruzioni-Casabella*, n.157, Gennaio 1941.

M. Pallottino, *Che cos'è l'archeologia*, Sansoni Editore, Firenze, 1963.

G. Pigafetta, *Saverio Muratori architetto. Teoria e progetti*, Marsilio, Venezia, 1992, pp.97-107.

U. Procacci, *La R. Galleria dell'Accademia di Firenze*, La libreria dello stato, Roma, 1936.

S. Protasoni, "Natura, geografie e storia. Figini e Pollini e la via italiana al paesaggio", in *Ananke*, n.85, 2018, pp.54-58.

F. Purini, *La misura italiana dell'architettura*, Editori Laterza, Bari, 2008.

E. N. Rogers, "Continuità", editoriale in *Casabella-continuità*, n.199, Milano, Dicembre/Gennaio 1953-1954.

E. N. Rogers, "Editoriale", in *Casabella-continuità*, 204, Milano, Febbraio/Marzo 1955.

E. N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano, 1997.

E. N. Rogers, "Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali (relazione al Comitato nazionale di studi dell'I.N.U., Roma, marzo 1957)", in *L'Architettura*, n.22, Agosto 1957, p.225.

E. N. Rogers, "L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri",

parte di un ciclo di conferenze tenute presso diverse università degli Usa nel maggio 1956, in L. Molinari (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers. Esperienza dell'architettura*, Skira, Ginevra-Milano, 1997.

E. N. Rogers, "L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires", in *Casabella-continuità*, n.228, Giugno 1959, pp.2-4.

E. N. Rogers, "Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei", in *Casabella-continuità*, Febbraio-Marzo, 1955.

E. N. Rogers, "La responsabilità verso la tradizione", in *Casabella-continuità*, n.204, Milano, Agosto-Settembre, n.202, 1954.

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

E. N. Rogers, *Verifica culturale dell'azione urbanistica*, intervento al VI Convegno nazionale di Urbanistica a Lucca, 9-11 Novembre 1957.

A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966.

A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Clup, Milano, 1975.

S. Settis, *Il paesaggio come bene comune*, La scuola di Pitagora editrice, Napoli, 2013.

S. Settis, *Paesaggio, costituzione, cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Torino, 2012.

E. R. Triclinato, *Guida alla Venezia minore : una Venezia sconosciuta attraverso i sestieri di Castello e Dorsoduro illustrati da 160 disegni di edifici dal XII al XVIII secolo*, a cura di Renzo Salvadori, Edizioni del Canal, Venezia, 1979

G. Volpe, *Un patrimonio italiano. Beni culturali, paesaggio e cittadini,* UTET, Novara, 2016.

G. Volpe, *Patrimonio al futuro. Un manifesto per i beni culturali e il paesaggio*, Electa, Milano, 2016.

B. Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1948.

B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi Editori, Torino, 1950.

B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino, 1945.

R. Zveteremich, I. Lauro, *Studi e proposte preliminari per il Piano regolatore della Valle d'Aosta*, Nuove edizioni Ivrea, Ivrea, 1943.

Sul panorama architettonico portoghese.

"Conversazione tra Álvaro Siza ed Eduardo Souto de Moura", Porto 11 dicembre 2010, in *Casabella*, n.800, pp.52-65.

Portugal Arquitectura do Século XX, Portugal-Frankfurt 97, Lisbona, 1997.

J. Aguiar, T. C. Ferreira, J. N. Pernão, "fnre – fundo nacional de reabilitação do edificado arquitetura, património e projeto de reabilitação", in Construção Magazine, n.88, Novembre-Dicembre 2018, pp.14-17.

J. Alfonso, F. Martins, C. Meneses (a cura di), *Arquitecura Popular em Portugal,* 4° edizione, Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, vol.1, Lisbona, 2004.

A. Alves Costa, *Centralidade do Real. onze arquitectos, onze textos, onze projectos improváveis*, edições do departamento de arquitectura da FCTUC, Coimbra, 2019.

M. J. Barroca, "Medidas-Padrão Medievais Portuguesas", in *Revista da Faculdade de Letras-História*, 2° serie, n.9, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1992, pp.53-86.

B. Bogoni, *A scuola con Eduardo Souto de Moura*, FrancoAngeli editore, 2018.

M. Viterbo Brandão, *Pousadas de Portugal; três estudos do Caso: Pousada de D. Diniz, Santa Marinha da Costa e Santa Maria do Bouro*, Tesi di Laurea in Storia dell'Arte presentata alla Facoltà di Lettere dell'Università di Porto, 2001.

M. Correira Fernandes, *ESBAP / Arquitectura anos 60 e 70. Apontamentos*, Serviço editorial da FAUP, Porto, 1988.

A. Alves Costa, *Dissertação*, Edições do Curso de Arquitectura da ESBAP, Porto, 1982.

A. Alves Costa, *Rogério de Azevedo*, Verso da História, Vila do Conde, 2013.

A. Esposito, "Fernando Távora e l'architettura portoghese del dopoguerra", in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005.

A. Esposito, G. Leoni, "Architetti a Porto: una Scuola?", in *Casabella*, n.700, Maggio 2002.

H. L. Farias, *A casa, experimento e matriz. A Casa de Ofir, de Fernando Távora. A casa de Vila Viçosa, Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira,* Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2017.

T. C. Ferreira, *Il Portogallo di Alfredo de Andrade. Città, architettura, patrimonio*, Maggioli editore, Santarcangelo di Romagna, 2014.

J. Figueira, *Reescrever o Pós-Moderno*, Equações de Arquitectura Dafne Editora, Porto, 2011.

A. Figueiredo (a cura di), *Moinho do Papel, Municipio de Leiria*, Câmera Municipal de Leiria, Leiria, 2009.

K. Frampton, "In search of a Laconic Line. A note on The School of Porto", *A&V*, Maggio – Giugno 1994, pp.118-120.

J. A Franca, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Bertrand Editora, Lisbona, 1977.

J. Frechilla, "Conversaciones en Oporto / Fernando Távora", in *Arquitectura*, n. 261, Madrid, 1986, pp.22-28.

D. Guerreiro, V. D'Orey Bobone, *Pousada de Sta Maria do Bouro*, Enatur, Empresa Nacional de Turismo, S.A., 2000.

J. Hernández León, R. Collová, L. Fontes (a cura di), *Santa Maria do Bouro. Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro. Building a Pousada using Stones from the Monastery. Eduardo Souto de Moura*, White and Blue, Lisbona, 2001

F. Keil do Amaral, "Uma iniciativa necessaria", in *Arquitectura*, n.14, 1947.

S. Lobo, *Pousadas de Portugal. Reflexos da Arquitectura Portuguessa do Século XX,* Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

P. Melâneo, "O fachadismo da reabilitação", in *JA - Jornal Arquitectos*, n.256, Giugno 2018.

C. Melo, Á. Moreira (a cura di), *Museu internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa - Projecto e obra*, Câmara Municipal de Santo Tirso, Santo Tirso, 2016.

M. Mendes, "Recente architettura portoghese (una geografia diffusa, alcune coincidenze)", in *Casabella*, n.597, maggio 1991, p.54.

N. T. Pereira, "Que fazer com estes 50 anos?", in A. Tostões (a cura di), *I° Congresso Nacional de Arquitectura. Maio / Junho 1948. Promovido pelo sindicato Nacional dos Arquitectos com o patrocinio do governo. Relatório da Comissão executiva, teses, conclusões e votos do congresso*, edição fac-similada, Ordem dos Arquitectos Conselho Directivo Nacional, Lisbona, 2008.

N. Portas, "A responsabilidade de uma novissima geração no Movimento

Moderno em Portugal", in *Arquitectura*, n.66, 1959, pp.13-14.
N. Portas, M. Mendes, "O Desenho da Cidade e a Arquitectura. A prática urbanistica", in *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, anos 60/80,* Fundação de Serralves, Porto, 1991.

N. Portas, M. Mendes, *Portogallo. Architettura, gli ultimi vent'anni*, Electa, Milano, 1991.

I. de Solà-Morales, "Teorías de la intervención arquitectonica", in *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n.155, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1982.

M. Souza Lôbo, "Cultura Urbana e Território", in *Portugal Arquitectura do Século XX*, Portugal-Frankfurt 97, Lisbona, 1997.

A. Tostões (a cura di), *I° Congresso Nacional de Arquitectura. Maio / Junho 1948. Promovido pelo sindicato Nacional dos Arquitectos com o patrocinio do governo. Relatório da Comissão executiva, teses, conclusões e votos do congresso*, edição facsimilada, Ordem dos Arquitectos Conselho Directivo Nacional, Lisbona, 2008.

D. Vitale, "Alexandre Alves Costa: Casa per anziani, Baião. Fernando Távora: Ampliamento di un convento, Guimarães", in *Domus*, n. 688, 1987, pp.33-41.

D. Vitale, "Il viaggio dell'architettura", in D. Vitale, A*rchitetture portoghesi. Tre scritti sul Portogallo del 1984, 1987, 1999*, Quaderni del dottorato in composizione architettonica, Politecnico di Milano, Milano, 2002.

Sopra l'intervento sul patrimonio in Portogallo.

"Alvará de D. João V sobre os monumentos antigos", in G. Pereira, *Monumentos Nacionaes*, Conselho Superior dos Monumentos nacionais, Lisbona, 1900, pp.17-19.

Boletim da DGMEN, *15 Anos da Obras Públicas: 1932-1947*, Empresa Industrial Gráfica do Porto, Porto, 1948.

Convento dos Lóios. Évora, Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n. 119, Ministério das Obras Públicas, 1965.

"Dossiê: Baixa Pombalina", in *Monumentos*, n.21, DGEMN, 2004.

"Palácio do Freixo. Fernando Távora / José Bernardo Távora. Recuperação do Edifício e Áreas Envolventes, Porto, 1995-2002", in *JA - Jornal Arquitectos*, n.213, Novembre 2003.

Pousada de Rainha Santa Isabel. Estremoz, Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n. 127, Ministério das Obras Públicas, 1977.

Pousada de Santa Marinha. Guimarães, Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n. 130, Ministério das Obras Públicas, 1985.

J. Aguiar, "A experiência de reabilitação urabana do GTL de Guimarães: estratégia, método e algumas questões disciplinares", testo basato su una comunicazione dello stesso autore: José Aguiar, Guimarães, "(re) habilitação e conservação do património urbano", in ReHabilitar Centros Antigos, Ordem dos Arquitectos e da Câmara Municipal do Guimarães, 1998.

J. Aguiar, "Algumas notas sobre Cesare Brandi e (em) Portugal", in G. Basile (a cura di), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica. Cesare Brandi's thoughtfrom theory to practice*, Atti dei seminari di Munchen, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris, Il prato editore, Padova, 2008.

M. Alçada, "The Heritage Risk Survey in Portugal", in *Tema*, 2001, 3, pp. 26-28.

A. Alves Costa, intervista in J. Figueira, C. Machado e Moura (a cura di), *Físicas do património português. Physics of portuguese heritage*, Direção-Geral do Património Cultural, 2018.

A. Alves Costa, "O património entre a aposta arriscada e a confidência nascida da intimidade", in *JA - Jornal Arquitectos*, n.213, Novembre – Dicembre 2003, p.11.

A. Alves Costa, *Rogério de Azevedo*, Verso da História, Vila do Conde, 2013.

J. A. Banderinha, "As lavadeiras do Mondego e a dignidade do instante: duas leituras sobre a questão do património", in *Revista Património*, n.4, Dicembre 2016

M. J. Baptista Neto, *Memória, Propaganda e Poder. O restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*, Faup publicações, Porto, 2001.

M. J. Baptista Neto, "Raul Lino ao serviço da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Uma nova perspectiva de intervenção", in *Artis*, n.1, 2002, pp.253-269.

M. J. Baptista. Neto, "Restaurar os monumentos da Nação entre 1932 e 1964", in J. Custódio (a cura di), *Portugal 1910-2010, 100 anos de património memória e identidade*, Lisbona, 2010, pp.157-166.

M. J. Baptista Neto, "A propósito da Carta de Veneza (1964-2004). Um olhar sobre o património arquitectónico non últimos 50 anos", in *Património Estudos*, n.9, 2006, pp. 91-99.

F. Barata, "Sobre Reabilitação Urbana: a casa, o quarteirão, o espaço público", in R. J. Garcia Ramos (a cura di), *Leituras de Marques da Silva. Reexaminar a modernidade no início do século XXI: arquitectura, cidade, história, sociedade, ciência, cultura*, Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva, Porto, 2011, pp.176-183.

M. L. Botelho, "Do restauro à conservação. A intervenção da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais na Sé do Porto (1929-1982)", in *Património estudos*, n. 8, 2005, pp. 12-20.

J. F. Canas, "A Igreja de S. Domingos de Lisboa. O Renascer da Cinzas", in *Monumentos*, n.6, 1997, pp.69-71.

D. O. Castañón, T. C. Ferreira, S. S. Beitia, "Intervention in vernacular architecture: the lesson of Fernando Távora", in The International Archives of Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences, International Conference, 9-12 Settembre 2020, Valencia, 2020, pp.123-130.

A. Côrte-Real (a cura di), *Mosteiro de Santa Clara-a-Velha. Olhares ocultos. Olhares submersos. The monastry of Santa Clara-a-Velha. Hidden signs. Submerged vision*, Quartelo Editora, Coimbra, 2003.

J. Custódio, "A obra patrimonial da Primeira República (1910-1932)", in J. Custódio (a cura di), *Portugal 1910-2010, 100 anos de património, memória e identidade*, Lisbona, 2010.
pp.85-104.

J. Custódio (a cura di), *Portugal 1910-2010, 100 anos de património, memória e identidade*, Lisbona, 2010.

J. C. Dos Santos (a cura di), *Intervenções no Património Classificado do Norte de Portugal, 2005-2010*, catalogo dell'esposizione, Direcção Regional de Cultura do Norte, Vila Real, 2010.

E. Fantini, T. C. Ferreira, "Conservazione delle superfici architettoniche del XX secolo. Interventi recenti di Álvaro Siza a Porto", in G. Biscontin, G. Driussi (a cura di), *Intervenire sulle superfici dell'architettura tra bilanci e prospettive*, XXXIV Convegno Internazionale Scienza e Beni Culturali, Giornate di studi (Bressanone 3-6 Luglio 2018), Edizioni Arcadia ricerche, Marghera Venezia, 2018;

E. Fantini, T. C. Ferreira, A. Ugolini, "Riabilitazione e cambio d'uso

del patrimonio costruito. Riflessioni sull'esperienza delle Pousadas in Portogallo", in G. Biscontin, G. Driussi (a cura di), *Il patrimonio culturale in mutamento. Le sfide dell'uso*, XXXV Convegno Internazionale Scienza e Beni Culturali, Giornate di studi (Bressanone 1-6 luglio 2019), Edizioni Arcadia ricerche, Marghera Venezia, 2019, pp.821-830.

T. C. Ferreira, "Adaptive reuse of monastic structures. Portugueses examples and didactic Experiences", in D. Fiorani, L. Kealy, S. F. Musso (a cura di), *Conservation – Adaptation. Keeping alive the spirit of the place adaptive reuse of heritage with symbolic value,* Edizioni Quasar, Roma, 2017.

T. C. Ferreira, "Bridging planned conservation and community empowerment", in *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 2018, pp. 179-193.

T. C. Ferreira, E. Fantini, F. Barbosa, "Gli effetti dell'acqua in ambiente costiero. Il caso delle Piscinas da Marés di Álvaro Siza a Porto", in G. Biscontin, G. Driussi (a cura di), *Gli effetti dell'acqua sui beni culturali. Valutazioni critiche e modalità di verifica*, XXXVI Convegno Internazionale Scienza e Beni Culturali, Giornate di studi (17-19 Novembre 2020), Edizioni Arcadia ricerche, Marghera Venezia, 2020, pp.269-278.

T. C. Ferreira, "Rota do Romanico: un processo innovativo nel contesto portoghese", in G. Biscontin, G. Driussi (a cura di), *Governare l'innovazione: processi, strutture, materiali e tecnologie tra passato e futuro*, atti del XXVII convegno internazionale di Scienza e Beni Culturali (Bressanone, 21-24 giugno 2011), Venezia, 2011, pp. 489-500.

T. C. Ferreira, "Some considerations on the preservation of 20th century architectural heritage", in V. Riso, *Modern Building Reuse: Documentation, Maintenance, Recovery and Renewal*, pp.29-45.

T. C. Ferreira, "Sulla cultura della tutela e del restauro in Portogallo. Nota storica e situazione attuale", in C. Manfredi (a cura di), *Le politiche di tutela del patrimonio costruito. Modelli a confronto in Europa*, Mimesis Edizioni, Milano, 2017.

J. M. Fernandes, "Pousadas de Portugal. Obras de Raiz e em Monumentos", in *Caminhos do Patrimonio*, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e Livros Horizonte, Lisbona, 1999.

J. Flores, "Estudo de Renovaçao Urbana do Barredo, Porto 1969", in A. Costa, A. Velosa, A. Tavares (a cura di), *Congresso da reabilitação do património*, Universidade do Aveiro –Departimento de Engenharia Civil, 2017, pp. 611-629.

F. M. A. Henriques, *A Conservação do Património Historico edificado*, LNEC, relatório 175/90 – NCCT presentata al 2° Incontro Nazionale sulla

Qualità della Costruzione, Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicações, Lisbona, Agosto 1990.

A. Herculano, "A Arquitectura Gothica. Igreja do Carmo em Lisboa", in *O Panorama*, Lisbona, n.1, Maggio1837, pp.1-4.

A. Herculano, "Mais um brado a favor dos monumentos I", in *O Panorama*, n.93, 1839, pp.43-45.

A. Herculano, "Mais um brado a favor dos monumentos II", in *O Panorama*, n.94, 1839, pp.50-53.

A. Herculano, "Os Monumentos I", in *O Panorama*, n.69, 1838, pp.266-268.

A. Herculano, "Os Monumentos II", in *O Panorama*, n.70, 1838, pp.275-277.

F. Lopes, *Zonas de proteção ao património arquitectónico. Para que servem?*, Caleidoscópio_Edição e Artes Gráficas, Casal de Cambra, 2013.

M. H. Maia, *Património e restauro em Portugal (1825-1880)*, Edições Colibri, Lisbona, 2007.

A. Mata, M. J. Dias Costa, *O Mosteiro de S. Martinho de Tibães. Dados para o conhecimento da recuperação de um património*, mínia, n.10, III serie, Ediçao de IPPAR, 2002.

A. Nunes Pereira, "Para uma terminologia da disciplina de protecção do património construído", in *JA - Jornal Arquitectos*, n.213, Novembre/Dicembre 2003, pp.27-32.

M. M. Oliveira, T. C. Ferreira (a cura di), *Metamorfoses do Convento de São Francisco de Real. Reconhecimento, análise, inrpreteção*, Lab2PT, Escola de Arquitectura, Universidade do Minho, Guimarães, 2015.

L. F. Ramos, M. Morais, M. Azenha, M. G. Masciotta, E. Pereira, T. C. Ferreira, P. B. Lourenço, "HeritageCARE: the new project for the preventive conservation of built cultural heritage in the South-West Europe", in K. Van Balen, A. Vandersande (a cura di), *Innovative Built Heritage Models. Reflections on Cultural Heritage Theories and Practices A series by the Raymond Lemaire International Centre for Conservation*, KU Leuven, III, Taylor & Francis, Londra, 2018.

I. de Solá-Morales, "Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico. From Contrast to Analogy. Developments in the Concept of Architectural Intervention", in *Lotus International*, n.46, pp.37-45.

M. Tomé, *Patrimonio e restauro em Portugal (1920-1995)*, Faup publicações, Porto, 2002.

F. P. Turati, "La conservazione del patrimonio architettonico in Portogallo (1755-1986), in *Arkos*,

P. Vaz, *Edificar no Ptrimónio. Pessoas e paradigmas na conservação & restauro*, Edições 70, Lisbona, 2013.

Sulla cultura del restauro.

Carta di Venezia, 1964.

A. Annoni, *Scienza ed arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Edizioni Artistiche Framar, Milano, 1946.

M. J. Baptista Neto, "A propósito da Carta de Veneza (1964-2004). Um olhar sobre o património arquitectónico non últimos 50 anos", in *Património Estudos*, n.9, 2006, pp. 91-99.

C. Brandi, *Teoria del restauro*, Piccola biblioteca Einaudi, 1977.

G. Carbonara, "Introduzione", in G. Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto tra antico e nuovo*, Utet, Torino, 2011.

F. Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Editions du Seuil, Parigi, 1992.

M. Dezzi Bardeschi, "Il caso italiano", in M. De Vita, *Architetture nel tempo. Dialoghi della materia, nel restauro*, University Press, Firenze, 2015, pp.212-214.

D. Gattengo Mazzonis, "Presentazione", in G. Basile (a cura di), *Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi. Prima definizione dei termini*, Il prato casa editrice, Padova, 2007.

G. Giovannoni, *Il restauro dei monumenti*, Cremonese, Roma, 1945.

A. Giuliani, *Monumenti, centri storici, ambienti. Sviluppo del concetto di restauro, acquisizione del concetto di ambiente, teoria e acquisizione in Italia*, Tamburini editore, Milano, 1966.

S. Muratori, "Commento al I tema: Conservazione e restauri", in *Atti del VII congresso nazionale di storia dell'architettura* (Palermo, 24-30 settembre 1950), Palermo, 1955.

P. Sanpaolesi, M. Dezzi Bardeschi (a cura di), *II Mostra internazionale del restauro monumentale: Venezia, Palazzo Grassi, 25 maggio -25 giugno 1964*, in

occasione del II. Congresso internazionale degli architetti e tecnici dei monumenti, Venezia, 1964.

C. Varagnoli, "Antichi edifici, nuovi progetti. Realizzazioni e posizioni teoriche dagli anni Novanta ad oggi", in A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino (a cura di), *Antico e nuovo. Architetture e architettura*, Il Poligrafo, Padova, 2008, pp.841-860.

E. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, France expansion, Parigi, 1973.

E. E. Viollet-le-Duc, *L'Architettura Ragionata*, Jaca Book, Milano, 2002.

E. E. Viollet-le-Duc, *Le civiltà dell'arte*, traduzione di F. Vanducci, Castelvecchi Lit Edizioni, Roma, 2014.

G. Zucconi, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Marsilio editore, Venezia, 1997.

Casi studio

Pousada di Santa Marinha da Costa, Guimarães.

M. B., "Pousada da Costa è o 'elefante branco' dos investimentos públicos em Guimaraes", *O Povo de Guimaraes*, 11 luglio 1984, p.1 e p.8.

A. Alves Costa, "La Pousada de Sta. Marinha o el fluir de la historia", in *Tavora. DPA 14*, Edizioni UPC, Barcellona, 1998.

A. Alves. Costa, "Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-1985", in *Monumentos*, n.33, 2013.

A. Alves Costa, "Pousada do Convento de Santa Marinha da Costa", in *Portugal Arquitectura do Século XX*, Portugal-Frankfurt, Lisbona, 1997.

F. Sande Lemos, *Actividade arqueológica, 1976-1980*, Unidade de Arqueologia da Universidade do Minho, Campo Arqueológico de Braga, Braga, 1980, pp.61-64.

M. L. Real, *Convento da Costa. História e arqueologia*, Esposizione organizzata dall' Unità di Archeologia dell'Università del Minho e dal Museo Alberto Sampaio, Guimarães, 11 Aprile – 5 Maggio 1980.

M. L. Real, "O convento da Costa (Guimaraes). Notícia e interpretação de alguns elementos arquitectónicos recentemente aparecidos", *Actos do Congresso Historico de Guimareas e sua Colegiada*, vol. IV, Guimaraes, 1981.

M. L. Real, "Santa Marinha da Costa. Notícia historica", in *Pousada de Santa Marinha. Guimarães*, Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n. 130, Ministério das Obras Públicas, 1985.

F. Távora, "Convento de Santa Marinha da Costa, Guimareas, 1975-1984", in L. Trigueiros, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisbona, 1993.

F. Távora, "Memoria descrittiva", in *Pousada de Santa Marinha. Guimarães*, Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n. 130, Ministério das Obras Públicas, 1985.

F. Távora, "Pousada de Santa Marinha da Costa, Guimarães, 1972-85", in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005.

F. Távora, "Transformación del antiguo. Convento de Santa Marinha da Costa. Parador de Guimaraes", in *Arquitectura*, n. 261, Madrid, 1986, pp.36-40.

Casa dei 24, Porto.

"Arquitectos e familia de Fernando Tavora, chocados com saída de estátua da Sé", in *Porto 24*, 31 Marzo 2014.

"Mestre via a Torre como um óculo para a cidade", in *Jornal de Notícias*, 7 Settembre 2005.

A. Alves Costa, J. Figueira, "Terreiro da Sé – ideias e transformações", in *Monumentos*, n.14, Marzo 2001.

M. L. Botelho, "Do restauro á conservação. A intervenção da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais na Sé do Porto (1929-1982)", in *Património Estudos*, n.8, 2005.

C. de Castro, "Collage, Fernando Távora e a Casa dos 24 do Porto", in *Arqtexto*, n.15, 2009, pp.2-21.

N. Faria, "Moradores da Sé contestam recuperação da 'Casa dos 24'" in *O Comércio do Porto*, 15 novembre 2000.

F. P. Gomes, "Restauro e reabilitação na obra de Fernando Távora: o exemplo da casa dos 24", in *Arqtexto*, n.15, 2009.

A. de Magalhães de Basto, *Sumário de Antiguidades*, Progredior, Porto, 1963.

M. L. Real, M. H. G. Braga (a cura di), *A ponte e a avenida. Contradições*

urbanísticas no centro histórico do Porto, Departimentos de Arquivos da Câmara Municipal, Porto, 2001.

À. Siza, F. Távora, "Lavorare 'insieme': conversazione tra Àlvaro Siza e Fernando Távora sui progetti per l'Avenida da Ponte", in *Casabella*, n.700, Maggio 2002.

I. C. de Suosa, "1795: Quando o Porto recuperou a Casa dos Vinte e Quatro", in *Humanidades*, n. 2, 1982, pp.42-46.

E. Souto de Moura, "La torre di Távora", in *Casabella*, n.700, Milano, 2002.

Biblioteca-Museo Amadeo de Souza Cardoso, Amarante.

"Museo-Biblioteca ad Amarante", in *Casabella*, n. 493, Luglio-Agosto 1983, pp.36-38.

P. Alves Pinto, *A defesa da ponte de Amarante em 1809, nas invasões francesas*, Círculo Lago Cerqueira, Amarante, 2010.

A. Cardoso, *Amaranteem meados do sec. XIX: Território e Sociedade. Obras Públicas, Arquitectura e Urbanismo*, II Congresso Históde Amarante, Câmara Municipal de Amarante, Amarante, 2009.

A. Costa, "Convento de São Gonçalo de Amarante – Intervenções", in *Monumentos*, n.3, Settembre 1995, pp.32-33.

J. da Costa, "Acerca da Inserção Urbana do Convento de São Gonçalo de Amarante", in *Monumentos*, n.3, Settembre 1995.

A. Ferlenga, "Dal convento al museo. Un progetto di Alcino Soutinho a Amarante (Portogallo), in *Lotus*, n.46, 1985, pp.46-51.

A. Goy, "La Fachada de la Iglesia de San Gonzalo de Amarante y su Influencia en la Arquitectura Galaico- Portuguesa", in *Monumentos*, n.3, Settembre 1995, pp.17-21.

S. Milão, "Duas obras de Januário Godinho em Amarante: Mercado e Tribunal", in *Encontro: A Modernidade em Debate*, Camera Municipal de Amarante, Amarante, 8 Gennaio 2016.

A. A. Monterroso Gomes Monteiro, F. Teixeira, *Amarante. Passado e Presente*, Impress24, Amarante, 2016.

M. J. Queiros Lopes, *Misericórdia de Amarante. Contribuição para o seu estudo*, Santa Casa da Misericórdia de Amarante, Amarante, 2005.

C. Ruão, "O Convento de São Gonçalo de Amarante: O Microcosmos de Arquitectura Manierista no noroeste de Portugal", in *Monumentos*, n.3, Settembre 1995, pp.23-29.

A. Sardoreira, *Notícia de alguns artistas que trabalharam em Amarante*, Câmara Municipal de Amarante, Amarante, 1954.

A. Sardoreira, *O General Silveira e a Reedificação de Amarante*, Câmara Municipal de Amarante, Amarante, 1954.

A. Soutinho, "Recuperação e Adaptação do Convento de São Gonçalo de Amarante. Paços do Concelho, 1973. Biblioteca-Museu Municipal, 1980", in *Monumentos*, n. 3, Settembre 1995, pp.43-44.

A. Soutinho, "Soutinho, Museo e Biblioteca ad Amarante", in *Domus*, n. 655, Novembre 1984, p.24.

Casa Museo Guerra Junqueiro, Porto.

Breves reflexões sobre informação a disponibilizar ao público na Casa Museu Guerra Junqueiro. Preocupações do programa museológico, Serviço Educativo dos Museus Municipais do Porto, 20 Gennaio 1993, Archivio privato di Alcino Soutinho, Fundação Instituto Marques da Silva, Porto, Documenti cartacei.

Casa Museo Guerra Junqueiro, Câmara Municipal do Porto, Porto, 2006.

M. Engrácia Autunes, "Uma história: A Casa-Museu Guerra Junqueiro", in M. J. Vasconcelos (a cura di), *Casa Museu Guerra Junqueiro*, Casa Museu Guerra Junqueiro editore, Porto, 1997.

A. de Magalhães Basto, *A Sé do Porto. Documentos Inéditos à sua Igreja*, Edições Marânus, Porto, 1940.

J. Jaime, B. Ferreira Alves, *A casa nobre no Porto na* época *moderna*, Edições Inapa, Lisbona, 2001.

Gabinete de Arqueologia Urbana, Departemento de Museus e Património Cultural, *Guerra Junqueiro casa-museu. Arqueologia de um espaço urbano*, edição Câmara Municipal do Porto e Departemento de Museus e Património Cultural, Dicembre 1997

A. Melo, "Sé do Porto. Intervenções", in *Património estudos*, n. 8, 2005, pp. 5-11.

C. Moura Fonseca, *Casa-Museu Guerra Junqueiro entre as dez melhores da Europa*, in O tripeiro, 7° serie, 2004, pp. 36-38.

A. Soutinho, "Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro", in *Monumentos*, n. 14, Marzo 2001.

M. J. Vasconcelos (a cura di), *Casa Museu Guerra Junqueiro*, Casa Museu Guerra Junqueiro editore, Porto, 1997.

Cattolica Porto Business School, Porto.

"Ampliación del Hotel Vidago Palace", in *AV monografías*, n. 186-187, pp.122-127.

J. A. Cortés, "Complejo Termal Vidago Hotel &Spa", in Álvaro Siza (2008-2013). *Lecciones magistales,* El Croquis, n.168/169, 2013.

J. Ferrão Alfonso, *A casa e Quinta do Paraiso na Foz do Douro. Nota Histórica*, Porto, 26 Aprile 2016.

R. Meileres, *Alberto Álvares Ribeiro (1842-1926). Breves Nota Biográfica e Comentário: a propósito da troca de um Convento e Igreja por uma Estação Central com o nome de S. Bento (1893-1916)*, FIMS, 2015.

J. P. Rapagão, M. Toussaint (a cura di), *Guia de Arquitectura do Porto. 1942-2017*, Editora A+A, Porto, 2018.

Tesi

G. Canto Moniz, *O Ensino Moderno da Arquitectura. A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-96)*, Tesi di Dottorato, Relatori: prof. arch. Alexandre Alves Costa e prof. arch. José Bandeirinha, Dipartimento di Architettura della Facoltà di Scienze e Tecnologia dell'Università di Coimbra, 2011.

J. C. Carvalho Neves, *Intervenções no património: reconversão de conventos em pousadas de Portugal. A abordagem ao projecto*, Tesi di Laurea, Relatore: prof. arch. Helder Casal Ribeiro, Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, Porto, 2007.

A. Ciabatta, *La modernità nei tessuti storici: Gardella, Meier, Terragni*, Tesi di Dottorato, Relatore: prof. Arch. Fabio Ghersi, Università degli studi di Catania, Facoltà di Architettura di Siracura, 2012.

A. F. dos Santos Pereira Lima, *Fernando Távora: a Presença Simultânea do Alfa e do Ómega: a Validaçao Teórica e Projectual da Obra de Fernando Távora*, Tesi di Laurea, Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, Porto, 2008.

E. Fernandes, *A escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de escola*, Tesi di Dottorato, Relatori: prof. arch. Jorge Correira, prof. arch. João Vieira Caldas, Università del Minho, Scuola di Architettura, 2010.

J. Fugueira, *A Periferia Perfeita. Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60-Anos 80*, Tedi di Dottorato, Relatore: prof. arch. Alexandre Alves Costa, Dipartimento di Architettura della Facoltà di Scienze e Tecnologia dell'Università di Coimbra, 2009.

G. Liverani, *Contesto e Progetto. Influenze italiane sull'architettura di Fernando Távora*, Tesi di Dottorato, Relatore: prof. arch. Antonio Esposito, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2017.

N. Morais Costa, *A Reabilitação do Antigo como Obra Nova a Partir da Arquitectura de Fernando Távora em Guimarães*, Tesi di Laurea, Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, Porto, 2006.

C. Nunes Martins, *Possidónio da Silva, um Percurso na Arqueologia Portoguesa de Oitocentos*, Tesi di Dottorato, Facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona, Lisbona, 1999.

J. A. Ortiz Orueta, *En el principio era Távora...Itinerario para la transmisión de una síntesis arquitectónica*, Tesi di Dottorato, Relatori: prof. arch. M. Martinez Garrido, prof. arch. M. A. Soares Mendes, Scuola Tecnica superiore di Architettura Università Politecnica di Madrid, 2015.

E. Reggiani, *Tracce dell'antico segni del nuovo. Interventi contemporanei sul patrimonio preesistente a Lisbona dalla ricostruzione del Chiado ad oggi,* Tesi di Dottorato, Relatori: prof. arch. Lucio Altarelli, prof. arch. Jorge Cruz Pinto, Università degli Studi di Roma "La Sapienza" e Università Tecnica di Lisbona, 2014.

G. Valzania, *Riabi(li)tare Rua de São João Proposta di intervento sulla preesistenza architettonica nel centro storico di Porto*, Tesi di Laurea, Relatore: prof. arch. Antonio Esposito, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2014.

M. Viterbo Brandão, *Pousadas de Portugal - Três Estudos de Caso: Pousadas de D. Dinis, Santa Marinha da Costa e Santa Maria do Bouro,* Tesi di Laurea, Relatore: prof. arch. Natália Marinho Ferreira-Alves, Facoltà di Lettere dell'Università di Porto, 2001.

APPENDICE

I. Dialoghi sopra l'intervento sul patrimonio.

- *Obiettivi e organizzazione delle interviste.*
- 01.02.19 | Paula Silva
- 01.02.19 | José Aguiar.
- 27.05.19 | Carlos Martins.
- 28.05.19 | Fernando Barroso.
- 30.05.19 | Andrea Soutinho.
- 18.07.19 | José Luis Gomes.
- 06.12.19 | Joaquim Jordao e Maria de Lourdes

.

Obiettivi e organizzazione delle interviste.

La realizzazione di interviste e dialoghi diretti rivolti agli attori del processo progettuale delle opere indagate - siano essi gli architetti, i progettisti, i collaboratori, i committenti, i critici, o gli studiosi più in generale - e ad alcune delle più rilevanti personalità che attualmente si occupano di tutela e salvaguardia del patrimonio in Portogallo, ha rappresentato un efficace strumento di indagine utile allo sviluppo e alla definizione degli interrogativi alla base del presente progetto di ricerca.
L'esito di tali esperienze è stato quindi riportato nelle pagine seguenti sotto forma di testo scritto organizzato in sezioni tematiche opportunamente trattate durante gli incontri svolti.
Inoltre, appare opportuno menzionare lo svolgimento di conversazioni più informali - non trascritte - avvenute con altrettanti personaggi rilevanti in merito alle tematiche indagate, sia per il ruolo accademico rivestito, sia per le relazioni intrattenute con gli architetti oggetto di studio. Si ricordano pertanto i dialoghi con Josè Bernardo Távora (figlio e collaboratore di Fernando Távora), con Sérgio Fernandez (amico e collaboratore di Távora e Soutinho), con Manuel Real (archeologo e collaboratore di Távora), con Eduardo Fernandes e Hélena Barranha (studiosi e accademici) e non ultimo con Joaquim Torres e Maria Luisa Guimarães (committenti e proprietari rispettivamente della Casa em Pardelhas e della Casa em Briteiros, entrambe soggette a un intervento di recupero da parte di Távora).

Dialogo con Paula Silva

Palácio Nacional da Ajuda, Lisbona, 1 Febbraio 2019.

Paula Araújo Pereira da Silva (Porto, 1956) è attualmente direttrice della Direcção Geral do Património Cultural, DGPC. Conseguì la laurea in Architettura presso la Scuola di Belle Arti di Porto e svolse un Master in Archeologia all'Istituto di Scienze Sociali dell'Università del Minho. Dal 2006 al 2007 rivestì la carica di direttrice regionale dell'area di Porto dell'ex Instituto Português do Património Arquitetónico (IPPAR), nel 2008-2009 divenne direttrice dei Beni Culturali della Direção Regional de Cultura do Norte, e in seguito dal 2009 al 2013 fu direttrice della Direção Regional de Cultura do Norte. Durante la sua carriera professionale si è sempre occupata di tutela e salvaguardia del patrimonio partecipando attivamente a tali questioni mediante progetti, ricerche e partecipazione a seminari.

Formazione

D.1. I membri interni alle istituzioni di tutela che formazione possiedono?

PS. La DGPC, attuale ente di tutela del patrimonio, si compone di numerose figure professionali tra cui architetti, ingegneri, antropologi, paesaggisti, storici dell'arte, conservatori e restauratori dei diversi materiali, quali il legno, la pietra, gli azulejos e tanti altri.

D.2. Qual è la sua formazione?

PS. Io sono architetto ed ho un Master in Archeologia. Dopo essermi laureata alla Facoltà di Architettura dell'Università di Porto ho inoltre frequentato un corso durato circa un anno sul tema della gestione del patrimonio, tra i primi organizzati dal programma ERASMUS, che riuniva tre università europee: l'Università di Porto, la Federico II di Napoli e (nome scuola francese). Durante questa esperienza sono stata in Italia, per seguire delle lezioni alla Federico II e visitare numerosi siti archeologici dei dintorni della città, compresi quelli di Pompei, Ercolano e Ostia.

D.3. Per entrare a far parte del personale interno alle istituzioni di tutela è necessario avere un dottorato una scuola di specializzazione?

PS. No non è necessario, questo tipo di specializzazione si può conseguire una volti entrati all'interno dell'ente di tutela, oppure si può fare esperienza direttamente sul campo affiancando esperti in materia.

D.4. Negli anni della sua formazione universitaria come veniva affrontato il progetto sul patrimonio?

PS. In quegli anni non si parlava molto di patrimonio; era il periodo della rivoluzione, della caduta del fascismo e dell'avvento della

democrazia. L'argomento per eccellenza, a cui si conferiva grande importanza, era la questione sociale. C'erano molte persone che abitavano in condizioni pessime, non più accettabili, al di sotto dei requisiti minimi abitativi ed igienici. La preoccupazione era quindi rivolta al tema dell'abitazione. In questo contesto mi occupai tuttavia del progetto di riqualificazione del centro storico di Porto e nonostante le principali esigenze fossero rivolte al sociale, si doveva tener conto delle dinamiche patrimoniali poiché si interveniva sul centro storico della città. Partecipai a questo lavoro durante il mio sesto anno di corso alla scuola, in veste di studentessa e una volta laureata collaborai al piano redatto da Távora prima del 25 aprile. Fu il mio primo lavoro dopo la laurea. Inizialmente il piano riguardava una zona più piccola, Ribeira, prossima al fiume, poi si allargò alle mura medievali, comprendendo l'area di Barredo.

D.5. Sempre nel contesto della sua formazione quali erano le principali influenze italiane dell'intervento sul patrimonio? Quali riferimenti citerebbe?

PS. Durante gli anni della mia formazione a Porto si parlava di Bologna, di Cervellati, sempre in relazione alla questione sociale. Andai a Bologna per fare esperienza direttamente sul campo. Era un lavoro pionieristico per l'intervento sui centri storici e mi ha affascinato moltissimo perché teneva in forte considerazione la componente sociale che a mio parere è molto importante nel recupero dei centri urbani, così come lo era per Porto.
Quando sono iniziati i lavori sui centri storici, ormai 40 anni fa, si dovevano risolvere problemi sociali gravissimi; l'architettura, la conservazione e il restauro erano accessori, messi in secondo piano. In Italia sono stata più volte e ho visitato le opere di Carlo Scarpa, di Albini, ho visto tutte le ville del Palladio e sono arrivata fino alla punta più estrema della penisola. Per me, così come per tanti altri colleghi portoghesi, l'Italia è sempre stata un riferimento, possiede un patrimonio fantastico.

Metodo

D.6. A suo avviso è possibile definire una specificità del progetto sul patrimonio rispetto ad altre tipologie di intervento? (o meglio, quando si progetta sul patrimonio si utilizza un diverso approccio o metodologia progettuale rispetto ad altri interventi?)

PS. A mio parere il progetto sul patrimonio non deve avere una specificità, è tanto importante quanto fare un intervento *ex-novo*. Si tratta sempre di grandi responsabilità in ogni caso. Io non difendo una specializzazione, ovviamente bisogna essere competenti in materia e quando si progetta sul patrimonio classificato è necessario lavorare in team composti da diverse figure professionali

specializzate.
Nelle scuole di architettura ed ingegneria non si parla sufficientemente di patrimonio e non vi sono corsi adeguati di restauro e conservazione capaci di fornire le conoscenze necessarie per intervenire sul patrimonio. Le università dovrebbero quindi rivedere il proprio piano di studi ed inserirvi lezioni dedicate alla conoscenza della disciplina.
Questa lacuna all'interno della formazione dei professionisti comporta la redazione di progetti sul patrimonio spesso inadeguati, incapaci di rilevare i principali problemi della fabbrica, così come preservare il valore storico artistico, senza saper indicare al committente il cammino che deve seguire. Risulta quindi essenziale rivedere il piano formativo universitario per cambiare l'approccio all'intervento nel patrimonio diffuso. Nei grandi monumenti di identità nazionale la questione è differente; si ha un maggiore rispetto e sono chiamati solitamente esperti del settore ad intervenire. Il problema persiste negli edifici patrimoniali privati del centro storico in cui l'attenzione verso la materia antica è pochissima nonostante rappresentino il tessuto originario della città. Si eseguono interventi di demolizione degli interni, di rimozione degli infissi lignei, ecc..

D.7. Viene fatto per motivi strutturali?

PS. Il motivo principale è la non conoscenza, il non sapere recuperare un edifico antico. Ci sono molti professionisti che non hanno alcuna formazione in recupero edilizio per cui non sanno come comportarsi, non sanno consolidare le strutture, tendono generalmente ad assecondare le esigenze del cliente. Molti anni fa mi sono occupata del recupero di un'abitazione di un mio amico ingegnere poco lontana da casa mia. Quando eseguo un intervento cerco sempre di non demolire l'esistente ma di recuperarlo. L'edificio era degli anni quaranta del novecento e possedeva una fantastica struttura lignea con travi a vista. Due di queste erano ammalorate e andavano sostituite mentre le altre si potevano conservare. Ho dovuto combattere a lungo con l'impresa edile che voleva ad ogni costo rimuovere tutte le travi, ma alla fine sono riuscita a far valere la mia posizione.

D.8. Qual è a suo parere la metodologia da perseguire nell'intervento sul patrimonio? Quali i principi da utilizzare?

PS. L'importante è conoscere bene l'edifico e identificare ogni suo aspetto; raccogliere le massime informazioni possibili ed avere sempre rispetto per il contesto in cui si lavora anche se si è fuori dal centro storico. Bisogna inoltre avvalersi di una equipe multidisciplinare con cui eseguire il progetto di riabilitazione.

D.9. In Italia riteniamo che vada conservata non solo la forma dell'edificio

e la sua immagine ma anche le tecniche che lo hanno caratterizzato e i sistemi statici originali. Quando si parla di riabilitazione con cambio di destinazione d'uso, che comporta in genere un aggravio di carichi, vengono tutelati e consolidati i sistemi strutturali originali o si fanno divenire accessori all'immagine originale e quindi sostituiti?

PS. Si verificano solitamente due casi: il primo, meno frequente, in cui si recuperano le vecchie strutture consolidandole mentre il secondo, più diffuso, ne realizza di nuove senza riutilizzare il materiale antico.

D.10. Colore, alterazione del colore, degrado: questi tre elementi sono considerati nel progetto sull'esistente come valore aggiunto o non lo sono affatto? Come ci si comporta nei confronti delle stratificazioni sedimentate sulla fabbrica?

PS. Le stratificazioni vengono conservate quasi esclusivamente negli interventi sui grandi monumenti, per noi, ente di tutela, è un spetto molto importante. Cerchiamo sempre di far capire ai professionisti che operano sul patrimonio diffuso di non demolire l'intonaco ma non sempre questa indicazione viene rispettata.

D.11. Scendendo più nel dettaglio dell'intervento sul patrimonio vincolato, ci sono restrizioni riguardo ai materiali da utilizzare? Se si quali?

PS. Non ci sono restrizioni normative. Quasi tutti qui a Lisbona sostituiscono gli infissi originali in legno con nuovi telai metallici; è molto difficile per noi far capire quanto sia importante mantenere e recuperare gli originali perché nessuno lo vede come un problema, non c'è una cultura diffusa della conservazione e del valore di autenticità.
Ci sono perfino certi piani recenti, approvati nel 2010-2012 che ammettono l'utilizzo di infissi in alluminio anche nel centro antico di Lisbona Pombalina. Ho provato a discutere con il Municipio per modificare questa norma ma non ho ottenuto risultati.
Altrettanto ardua da combattere è la demolizione nel patrimonio diffuso del centro storico. Quando ci viene presentato un documento che attesta l'instabilità e il grave stato di conservazione della struttura – e accade molto frequentemente – per noi diventa complesso contestare il progetto.
Per quanto riguarda i grandi monumenti la questione è differente. Negli interventi si utilizzano malte di calce idraulica naturale, tinteggiature all'acqua ma per la città non ci sono particolari restrizioni. Si chiede di non utilizzare il cemento – a volte tale richiesta viene rispettata altre volte non viene presa in considerazione. È una grande lotta la nostra.

Contesto portoghese

D.12. È possibile secondo lei riconoscere/parlare di un approccio portoghese al tema dell'intervento sul patrimonio?

PS. Non credo che ci siano un particolare approccio portoghese. Penso che in Europa ci sia una certa un'uniformità d'intervento.

D.13. Le propongo inoltre una riflessione di lessico riguardo alla terminologia generalmente utilizzata per descrivere l'intervento sull'antico. In Italia i termini maggiormente usati sono 'restauro' o 'conservazione' mentre in Portogallo, mi corregga se sbaglio, si utilizza solitamente *recuperação* e, più di recentemente, *reabilitação*, conferendo invece un'accezione negativa al termine *restauro*, legato ad interventi in stile degli anni di regime.

PS. Il termine restauro si utilizza generalmente per indicare un intervento di ripristino, di trasformazione. Noi solitamente parliamo di recupero, riabilitazione e valorizzazione.

D.14. È possibile identificare a suo avviso un diversa metodologia progettuale sul patrimonio tra la "scuola di Porto" e la "scuola di Lisbona"?

PS. Si discute molto su questo argomento. Ci sono architetti di Lisbona che lavorano come gli architetti di Porto e viceversa. A riguardo posso dire che c'è un gruppo di architetti di Porto che persegue un approccio molto rispettoso nei confronti del contesto, dell'intorno su cui opera, progettando edifici capaci di dialogare con la tradizione. Posso confermare che ce ne sono anche a Lisbona di architetti con tale sensibilità.

Influenza italiana

D.15. Le chiedo a questo punto di spostare l'attenzione al contesto italiano dove la cultura della tutela dei monumenti è fortemente radicata alla pratica architettonica. Gli interventi sul patrimonio trovano fondamento in linea molto generale su cinque punti cardine della disciplina: minimo intervento, distinguibilità, compatibilità, rispetto della vocazione d'uso, reversibilità. È possibile ritrovare questi aspetti anche nella pratica portoghese?

PS. Si è possibile ritrovarli. In accordo con il rifermo normativo europeo anche in Portogallo si rispettano tali prescrizioni. Questi aspetti sono però riscontrabili prevalentemente negli interventi sui monumenti nazionali.
A mio parere qualsiasi tipo di intervento, anche se minimo, è sempre contemporaneo, appartenente al XXI secolo. Ciò che è importante

è che ogni progetto realizzato si possa chiamare 'patrimonio' negli anni successivi alla sua esecuzione. Se è ben fatto e le operazioni sull'antico rispettano la fabbrica e la carte internazionali, non ho problemi ad accettare che la contemporaneità dialoghi con l'antichità.
Attualmente, nei centri storici di Porto e Lisbona si attuano operazioni che non condivido affatto. Fino a quattro o cinque anni fa le zone centrali di queste città erano abbandonate, gli edifici in rovina, a rischio di crollo. Ancora oggi è possibile notarne alcuni che versano in tali condizioni nonostante il turismo massivo degli ultimi anni abbia portato ad un rinnovo edilizio. Purtroppo quando l'intensità è elevata si verificano sempre problemi ma alla fine dei conti credo che il risultato sia positivo.

D.16 Quanto le teorie di Brandi e le Carte internazionali del restauro come la Carta di Venezia del 1964 o la Carta Italiana del restauro del 1972 hanno influenzato la normativa della tutela lusitana?

PS. Per noi le carte sono tutte molto importanti e le utilizziamo come riferimento. In architettura e nel recupero edilizio non si è sentita particolarmente l'influenza di Brandi, ma di tutti in generale.

Interventi sul patrimonio

D.17. L'intervento nel convento da Costa, così come quello a Santa Maria do Bouro, hanno segnato la cultura dell'intervento sul patrimonio in Portogallo in quanto introducono, seppur diverso un nuovo approccio al rapporto tra antico e nuovo. Cosa ne pensa a riguardo? Come intervennero gli enti di tutela su questi progetti?

PS. L'intervento da Costa, così come molti altri progetti di conversione a Pousada, ha segnato la pratica del recupero del patrimonio in Portogallo. Alcuni di questi non rispettano tuttavia le norme internazionali. A Bouro per esempio l'architetto ha demolito e ricostruito molti muri, ha cambiato le porte, gli infissi e ha realizzato molte cose che gli enti di tutela non volevano che facesse; ad esempio ha rimosso la copertura introducendone una nuova, piana con manto vegetale.

D.18. Come è riuscito ad ottenere i permessi?

PS. È stata una grande lotta, ma Edouardo Souto de Moura è riuscito a poco a poco ad ottenere ciò che voleva. Il risultato a mio avviso è molto piacevole. Ci sono casi in cui bisogna avere una cura molto più elevata del patrimonio su cui si interviene. Nel Convento di Cristo a Tomar, così come in altri monumenti importanti per la storia dell'architettura nazionale non sarebbero stati consentiti gli interventi permessi a Bouro. Quando però parliamo di edifici

importanti che non sono i monumenti simbolo dell'identità del paese a mio avviso si possono eseguire opere più forti capaci di generare ottimi risultati.

D.19. Volgendo lo sguardo al caso della riabilitazione del convento di Tibães in cui coesistono varie tipologie di intervento, dal ripristino al restauro filologico, alla musealizzazione degli scavi archeologici alla ricostruzione di una parte dell'edificio conventuale con linguaggio contemporaneo, nel rispetto tipologico e simbolico del monumento, quale fu l'intento degli enti di tutela in questo processo? È possibile definirlo "cantiere modello" per documentare le varie pratiche attuali di intervento sul patrimonio in Portogallo? Cosa ne pensa a riguardo?

PS. L'intervento al monastero di Tibães è molto grande e complesso pertanto è stato possibile far coesistere diverse realtà. L'architetto in questo caso inserisce un nuovo corpo in armonia con l'esistente, permettendogli di rimanere vivo nel tempo e di essere riutilizzato. Uno dei più grandi problemi del recupero non sono le opere eseguite sul manufatto ma è la sostenibilità dell'intervento in seguito ai lavori. Spesso accade che a causa di programmi mal sviluppati dopo vari anni dal recupero del manufatto ci si ritrova nuovamente in uno stato di abbandono che conduce ad un'altra rovina. Lo sviluppo del piano di gestione risulta quindi molto importante per garantire la sopravvivenza nel tempo del complesso recuperato. Questo problema è all'ordine del giorno; non è possibile realizzare soltanto musei e centri culturali. Quando emerge la necessità di possedere un nuovo spazio pubblico si ricade sempre nella scelta di costruire ex-novo senza mai prendere in considerazione l'utilizzo dei numerosi edifici patrimoniali abbandonati che si trovano sul nostro territorio. Purtroppo manca un pensiero politico interessato al recupero dell'esistente.

D.20. Qual è la sua opinione sull'intervento eseguito sulla Casa dos Bicos?

PS. Non ho una buona considerazione di questo intervento, credo che sia futile. Ormai sono passati molti anni ed è già diventato 'storico', parte della città. Durante l'intervento vennero demolite molte parti senza rispettare la preesistenza, senza trovare armonia tra antico e nuovo.

D.21. Spostando infine l'attenzione ad opere più conservative come quelle eseguite nell'Igreja de São Domingos a Lisbona, dove è possibile identificare un approccio progettuale secondo cui oltre a conservare la forma e l'immagine si preservano i materiali originari e le proprie alterazioni. Può essere quindi esemplificativo della pratica eseguita sui grandi monumenti?

PS. Direi di si. Nell'Igreja de São Domingos sono stati conservati gli intonaci molto bene e casi simili si trovano nella maggior parte degli interventi eseguiti sui grandi monumenti. Nel patrimonio diffuso, come ho già detto, la questione è differente. Ci sono però dei comuni, pochi esempi, tra cui Guimarães, che ebbero al proprio interno un team tecnico che fu capace di applicare queste operazioni sensibili al contesto urbano.

Dialogo con José Aguiar.
LNEC, Lisbona, 1 Febbraio 2019.

José Manuel Aguiar Portela da Costa (Vila Real, 1961), è membro della Direzione della Sezione Regionale del Sud dell'Ordine degli Architetti e di ICOMOS-Portugal. È socio fondatore della Sociedade para a Preservação do Património Construído, SPPC, e del Grupo de Conservação do Património Construído Histórico, COSAH, all'interno dello LNEC. Consegue nel 1986 la laurea in architettura presso l'Università tecnica di Lisbona e nel 2000 ottiene il titolo di Dottore di Ricerca in Conservazione del Patrimonio Architettonico, presso l'Università di Evora. Oltre alla ricerca svolta allo LNEC, dopo la laurea svolge un corso di post-graduazione all'ICCROM. Lo studio della Teoria di Brandi è tra i temi prevalenti nella sua ricerca.

Formazione

D.1. Qual è la sua formazione? Nel suo percorso accademico come veniva affrontato il progetto sul patrimonio?

JA. In seguito alla mia laurea in architettura, conseguita all'Università tecnica di Lisbona, ho lavorato e svolto ricerca in conservazione e restauro per circa 20 anni presso il LNEC. In questo contesto ho conosciuto Brandi e le sue teorie; tutti coloro che ne facevano parte ne erano a consapevoli. La traduzione della *Teoria del Restauro* l'ho curata insieme a Delgado Rodrigues e Nuno Proença, quest'ultimo restauratore all'ICR.
Ho iniziato il mio percorso accademico a Porto poi mi sono trasferito a Lisbona, dove ho conseguito la laurea. Durante gli anni di formazione a Porto il progetto sul patrimonio non era affrontato, non c'erano corsi o insegnamenti specifici. Si dava grande importanza alla preesistenza nell'atto progettuale, senza però approfondire questioni di conservazione. Anche a Lisbona nei primi quattro anni di corso non c'era alcuna formazione mirata al restauro o alla conservazione. Soltanto al quinto vi era l'opportunità di frequentare un laboratorio di 'Recupero Edilizio', a scelta oltre ai classici 'Architettura' e 'Urbanistica'. Quasi nessuno tuttavia voleva frequentare tale insegnamento, così come quello di urbanistica, mentre circa il 70% sceglieva Architettura. Il tema del restauro ai tempi non era di gran gusto per gli architetti portoghesi.

D.2. A quando si può fare risalire una prima formazione in architettura ai temi del recupero e del restauro del patrimonio?

JA. In Portogallo la prima formazione al recupero, inizia qui, a Lisbona, con professori e architetti come Josè Lobo de Carvalho e Sérgio Castanheira Infante. La loro formazione non era teorica e pratica di conservazione ma di recupero edilizio, ed è diverso. Lobo de Carvalho ha frequentato un master a York, molto conosciuto

e affermato per il recupero edilizio, mentre Infante fece post-formazione e divenne il presidente di ICOMOS negli anni 80. Per la prima volta la scuola mostrò sensibilità al tema del restauro a cui seguirono i primi incontri scientifici sul tema del patrimonio luso-brasiliano. Tutto questo era in parte dovuto al legame molto stretto che la scuola possedeva con la fondazione Caluoste Gulbenkin, da anni interessata a promuovere questi argomenti. La crescente attenzione al recupero e alla necessità di una formazione in merito è stata senza dubbio stimolata dalla Dichiarazione di Amsterdam, a conclusione dell'anno europeo del patrimonio architettonico, nel 1975, incentrata sulla protezione dei beni patrimoniali. Tuttavi**a** il tema riguardava sempre il recupero piuttosto che il restauro e la conservazione intesi nella prospettiva brandiana.
Agli anni 90 si può far risalire un master in restauro MRANU, *Mestrado em Reabilitação de Arquitectura e Núcleos Urbanos da FAULT*, di cui sono state fatte 7 edizioni. In questa sede si svolsero importanti incontri e seminari con ospiti italiani e internazionali, tra cui molti professori dell'ICCROM.
Quasi tutti i conservatori e restauratori in Portogallo frequentarono il corso di ICCROM, dove appresero le teorie di Brandi grazie agli insegnamenti di Paul Philippot e Jukka Jokilehto, anch'essi formatosi all'ICCROM in stretto contatto con l'ICR, di cui Brandi ne era il direttore. Possiamo oggi affermare che fu proprio grazie alla loro formazione che si divulgarono qui in Portogallo le teorie italiane del restauro.
Gli altri che conoscevano Brandi erano gli esperti dello LNEC tra i quali ricordo Delgado Rodrigues, specialista a livello internazionale per la conservazione della pietra, oggi professore all'ICCROM e alla Getty. Il LNEC aveva rapporti molto diretti con l'Italia, in particolare con l'Opificio di Pietre Dure di Firenze, l'ICCROM e l'ICR, come già accennato, con i quali si svolsero progetti europei per promuovere le teorie di Brandi in Portogallo.

D.3. Sempre nel contesto della sua formazione quali erano le principali influenze italiane dell'intervento sul patrimonio? Quali riferimenti citerebbe?

JA. Durante gli anni della mia formazione e ricerca post laurea coesistevano due diverse realtà. Quella italiana e quella francese. Partendo dall'influenza italiana in merito all'intervento sul patrimonio si conoscevano le teorie di Brandi e il trattato di Carbonara. Non si insegnavano però nelle scuole, erano conosciute solo dagli esperti di settore. Una conoscenza più allargata la possedeva la Carta di Venezia. Un altro nome conosciuto in Portogallo, sempre però da ricercatori e studiosi in questo campo, è quello di Paolo Marconi, le cui teorie furono divulgate qui nel 1987. Quello che si fa tutti i giorni nelle nostre città rispecchia in parte le sue teorie, senza esserne però consapevoli pienamente.

Dagli anni 90 grazie all'istituzione del programma ERASMUS si diffuse molto di più l'influenza italiana in Portogallo. La maggior parte degli studenti che andavano in Italia frequentavano corsi e laboratori di restauro, apprendendo la teoria e la pratica italiana.
L'ICCROM ebbe un grande successo in Portogallo. Fu frequentato da molti laureati in conservazione e restauro. Il LNEC, come ho già detto poco fa, invitò docenti e ricercati di questa associazione per tenere conferenze e seminari qui a Lisbona.
Le altre influenze furono francesi e inglesi, dovute alla frequentazione di corsi post laurea rispettivamente alla scuola di *Des Architectes en Chef des Monumentes Historiques*, diretta da Françoise Choay e dall'istituto di York. Alcuni architetti portoghesi che entrarono a far parte dei membri dell'amministrazione pubblica di Lisbona erano di formazione francofona nel campo del restauro e della riabilitazione come Clara Vieira, che lavorò nel centro storico della città, e Filipe Lopes, direttore del recupero edilizio.
In quegli anni vennero fondati i GTL, uffici tecnici locali per il recupero edilizio, assegnati ad ogni grande centro cittadino. A Porto si intervenne sull'area storica di Barredo mentre a Lisbona l'area era molto più estesa, comprendendo la Baixa Pombalina e le zone periferiche. Questa fu la prima esperienza portoghese sulla rigenerazione urbana, diretta dalla municipalità.

D.4. È possibile trovare una connessione con il Piano di Bologna?

JA. Si è possibile ma credo che il piano di Bologna fosse più conosciuto a Porto. A Lisbona si è più orientati alla Francia, per l'influenza di Filipe Lopes, nonostante conoscesse l'esperienza bolognese. In generale la 'Scuola di Porto' è più prossima all'Italia, principalmente grazie a Távora.

D.5. Secondo lei è necessaria una specializzazione in materia di salvaguardia del patrimonio per intervenire su quest'ultimo?

JA. Non credo che sia necessaria. Si può acquisire questa capacità collaborando con architetti di esperienza capaci di far convergere in un progetto diversi saperi e discipline quali l'architettura, l'archeologia e la storia.
Reputo pertanto essenziale una formazione specifica che può essere appresa in due modi differenti: o tramite la frequentazione di corsi post laurea oppure facendo esperienza professionale collaborando con architetti esperti in materia.
Questa mia opinione non è però molto condivisa qui in Portogallo. A mio parere la sola formazione accademica in Architettura o in Ingegneria, tutt'ora povera di tali discipline, non fornisce gli strumenti indispensabili per intervenire sul patrimonio.
La formazione non è però sempre sufficiente in questi casi. Un architetto può svolgere un percorso formativo incredibile ma

fare progetti orribili. Alcuni dei più bravi teorici che conosco non sanno progettare […]. A riguardo posso affermare che al centro della teoria del restauro brandiana si identifica un'ermeneutica pratica, che corrisponde con la stretta relazione tra teoria e *praxis*, che condivido pienamente. L'evoluzione della disciplina avviene mediante conferma pratica dello sviluppo teorico; è così che Brandi fondò l'ICR, sullo stesso concetto del Bauhouse, una scuola di architettura in cui le lezioni teoriche sono applicate direttamente all'interno dei laboratori, 'messe in pratica'. Una buona scuola insegna attraverso la pratica le arti proprie della professione. Ed è quello che faceva Brandi nell'ICR: teoria applicata sempre ad operazioni concrete. Questo concetto si avvicina molto alla prassi architettonica, nonostante la teoria del restauro sia stata scritta da un autore con formazione storico-artistica.

Metodo

D.6. A suo avviso è possibile definire una specificità del progetto sul patrimonio rispetto ad altre tipologie di intervento? (o meglio, quando si progetta sul patrimonio si utilizza un diverso approccio o metodologia progettuale rispetto ad altri interventi?)

JA. Questa è una discussione molto ampia e dibattuta qui in Portogallo. L'opinione corrente è che non c'è una specificità nel mestiere dell'architetto tra il progetto del nuovo o l'intervento di restauro. In pratica cosa vediamo? Ci sono architetti più formati in materia, con una cultura solida che sanno ben articolare in questi processi le diverse discipline dell'architettura, quali la storia, l'archeologia, la conservazione e il restauro, ottenendo ottimi risultati, altri invece meno formati e poco attenti alle dinamiche patrimoniali, ottenendo risultati non ammirevoli.
Credo quindi che nella formazione di base di un architetto dovrebbero essere presenti la teoria del restauro, così come l'urbanistica. Diversi invece ritengo che debbano essere i requisiti richiesti per intervenire sui grandi monumenti; una formazione specifica acquisita con esperienze o con master e corsi post laurea, a mio avviso deve essere posseduta.

D.7. Qual è a suo parere la metodologia da perseguire nell'intervento sul patrimonio? Quali i principi da utilizzare?

JA. Il primo problema da mettere in evidenza è che in Portogallo non c'è una carta portoghese del restauro a differenza dal contesto italiano in cui i professionisti che operano sul patrimonio hanno un documento di referenza. Può essere più o meno condiviso ma in Italia c'è un regolamento statale che definisce le modalità di intervento, c'è un metodo, un processo, una logica. In Portogallo non abbiamo niente di questo tipo e credo che sia uno dei più grossi

problemi. Un professionista non ha quasi niente a cui riferirsi per redigere il progetto sull'antico.
Nonostante questo la legge portoghese prevede un iter procedurale a cui attenersi che consiste nella redazione di un *relatório previo*, seguito dal progetto e in ultimo da un rapporto finale. Questo processo rappresenta una sorta di metodologia d'intervento sul patrimonio senza però costituire un vero e proprio corpo teorico di riferimento. Nel *relatório previo* il progettista, supportato se necessario dall'archeologo o dallo storico dell'arte, è invitato ad indicare le specifiche storiche e artistiche di valore patrimoniale della fabbrica. È inoltre richiesto un rilievo accurato dell'edificio, da eseguire tramite i moderni strumenti a disposizione come il laser scanner e la fotogrammetria, per conoscerne, oltre alla geometria, lo stato di conservazione, le patologie e le condizioni statiche dell'edificio. Il corpo progettuale se ritenuto opportuno dovrà comporsi di un team di professionisti tra cui architetti, ingegneri edili e specialisti in conservazione e restauro. A riguardo la legge è molto chiara e il procedimento ben spiegato. Il problema riguarda l'esecuzione; ogni professionista lo svolge in maniera differente. Ad esempio io e il mio gruppo di lavoro ne abbiamo svolo uno molto approfondito che conta circa 300 pagine di relazione. Se ne possono trovare alcune da 15 pagine. Se non si ha una carta di riferimento tutto è possibile.

D.8. Colore, alterazione del colore, degrado: questi tre elementi sono considerati nel progetto sull'esistente come valore aggiunto o non lo sono affatto? Come ci si comporta nei confronti delle stratificazioni sedimentate sulla fabbrica?

JA. È proprio questo il motivo per cui Brandi è stato ed è molto importante per me. La sua teoria afferma che l'arte non esiste se non può essere riconosciuta o presentata. Ho lavorato moltissimo con il problema della presentazione dell'architettura. Con l'avvento del movimento moderno abbiamo dimenticato il colore e le decorazioni degli edifici, considerate orribili e superflue. Molti architetti, portoghesi ma anche internazionali più in generale, sono stati formati con questa ideologia di estremo controllo scientifico a tal punto che, quando entravano in contatto con una cultura stratificata, dominata da logiche differenti dalle loro, non la riconoscevano, non la comprendevano, facendo progetti inadeguati di recupero edilizio, non curanti della storia e dei beni patrimoniali su cui operavano.
Ci sono però esperienze differenti. Normalmente nessuno conservava e conserva tutt'ora l'intonaco, se non nei grandi monumenti. Nel recupero edilizio se si attesta che presenta uno stato di conservazione non accettabile lo si rimuove per rifarlo ex-novo; e questo accede di frequente. In altri casi invece si tende a conservarlo. Io, ma anche altri architetti, lo facciamo da più di

20 anni. Sui monumenti simbolo della Nazione ad esempio lo si fa di prassi, unitamente ad altre operazioni di restauro come la conservazione della pietra, dei dipinti murali e delle superfici in generale, anche quando non si riscontra un'elevata qualità figurativa. Il primo intervento di questo tipo è stato eseguito dallo LNEC sul *Palácio Nacional da Pena* a Sintra, che era completamente intonacato di bianco. La proposta di una pulitura superficiale delle murature ha permesso di scoprire che sotto l'intonaco vi erano numerosi graffiti e dipinti murali, coperti ma non distrutti, che siamo riusciti a fare riemergere. Fu il primo grande intervento di questo tipo, a cui ne seguirono tanti altri. Purtroppo c'è rimasta poca materia originale in Portogallo; a differenza di voi italiani che sapete di possedere stucchi, moltissimi affreschi, graffiti, noi portoghesi non sappiamo con certezza quanti ne possediamo. Ad esempio, prima della mia tesi di dottorato non si sapeva che Évora avesse più di centro edifici con graffiti, attualmente tutti coperti di bianco e addirittura potrebbe divenire la capitale europea per maggior numero di graffiti rispetto alle proprie dimensioni.



Fig. 1. Palácio Nacional da Pena, Sintra. Vista del palazzo in seguito all'intervento di pulitura delle superfici intonacate di bianco durante gli anni di regime.

D.9. A cosa è legato la tinteggiatura di bianco della maggior parte degli edifici portoghesi?

JA. L'operazione di rintonacare la maggior parte della produzione architettonica di bianco è legata a tre principali fattori. Il primo riguarda il rispetto delle norme igienico sanitarie dell'inizio del secolo, sancite dal regolamento edilizio di Lisbona che ricalcava l'esempio londinese e parigino della seconda metà dell'ottocento. La seconda ragione è il fascismo portoghese. Il nostro Mussolini, Salazar, governò il paese per circa mezzo secolo e fece della pratica del restauro uno strumento per promuovere un'ideologia simbolico-figurativa nazionale secondo cui il nord dovesse rispondere di un'immagine architettonica fatta di pietra e legno, mentre il sud dovesse essere completamente bianco, di radice islamica, come il Marocco. Questo pensiero, nato da una logica fascista, divenne presto opinione di molti architetti. Negli anni trenta a questo proposito ci fu un grande dibattito a Lisbona. Il sindaco della città, durante alcuni lavori sulla Baixa Pombalina propose di dipingerla di giallo-ocra, suo colore originale, ma moltissimi architetti si opposero e contestarono a gran voce questa scelta, affermando che Lisbona fosse una città 'islamica', pertanto doveva essere bianca. Oggi, così come allora, sappiamo che la Baixa era giallo-ocra e che gli architetti di quegli anni si erano rivoltati verso il valore di autenticità, verso i colori della storia della città, cosa che attualmente tendiamo a difendere, nonostante vi siano sempre eccezioni confermate da una mia esperienza recente. Pochi anni fa collaborai con Sérgio Fernandez alla conservazione del congiunto degli edifici di stato a Lisbona. Proponemmo il giallo-ocra come colore unificante, per conferire un'identità al complesso. Se voi ora

andate a vedere questi edifici li troverete di colori diversi tra loro: dal giallo, al rosa all'azzurro cielo. La realtà è che non c'è un senso coerente e politico sulla conservazione nemmeno per gli immobili classificati e vincolati, come questi di cui ho appena parlato. Il parere delle soprintendenze per quanto significativo non è decisivo; l'ultima parola spetta al Ministero della Cultura.
La terza ragione del bianco è senza dubbio il movimento moderno. Gli architetti portoghesi hanno dimenticato la relazione tra moderno e colore. Si vestono di nero per le conferenze e fanno edifici bianchi. Il bianco venne connesso con la modernità, un colore omogeneo che fa risplendere i volumi puri, senza decori, alla luce del sole.
Abbiamo perso la capacità di lavorare con i colori.

Contesto portoghese

D.10. Le propongo inoltre una riflessione di lessico riguardo alla terminologia generalmente utilizzata per descrivere l'intervento sull'antico. In Italia i termini maggiormente usati sono *restauro* o *conservazione* mentre in Portogallo, mi corregga se sbaglio, si utilizza solitamente *recuperação* e, più di recentemente, *reabilitação*, conferendo invece un'accezione negativa al termine *restauro*, legato ad interventi in stile degli anni di regime.

JA. Il lessico utilizzato nella conservazione e nella pratica del restauro in Portogallo è diverso da quello italiano. Mi sono occupato insieme ad altri colleghi di questo argomento in occasione della traduzione del libro di Brandi in portoghese, corredandolo di un sintetico 'vocabolario' dei termini utilizzati. In Portogallo la parola restauro ebbe per molto tempo una connotazione negativa, perché significava ripristino, legato agli interventi eseguiti durante il regime fascista dei Salazar, lontano quindi dalla prospettiva brandiana. Ora non credo che sia più frainteso, nonostante non sia il termine che si utilizza solitamente per indicare l'intervento sul patrimonio.

D.11. È possibile identificare a suo avviso una diversa metodologia progettuale sul patrimonio tra la 'Scuola di Porto' e la 'Scuola di Lisbona'?

JA. Per certo posso dire che non c'è una 'Scuola di Lisbona' e non so se ci sia una sola 'Scuola di Porto'. La differenza era che a Porto alcuni dei migliori architetti della città insegnavano anche nella scuola, mentre qui a Lisbona non era così. Alcuni dei più brillanti architetti della pratica non erano professori. Era una scuola più connessa con il potere politico, più grande in termini numerici, dove gli studenti potevano scegliere percorsi diversi. Io ad esempio frequentai il corso di Manuel Tainha e credo la mia formazione sarebbe stata differente se avessi seguito gli insegnamenti di altri

docenti. Negli anni 90 nella scuola si sentiva molto l'influenza postmoderna, prossima alle lezioni di alcuni italiani come Purini e Mendini, ma vi erano altre realtà più vicine all'approccio di Porto, tra cui ricordo i corsi di Carrilho da Graça e di Tainha. La 'Scuola di Lisbona' negli anni 80-90 offriva la possibilità di approcciarsi ad esperienze architettoniche differenti, di conoscere argomenti distinti. Le conferenze che si svolgevano erano tra le più disparate: da Natalini ad Eisenman, da Gehry a Venturi. Porto al contrario seguiva una sola linea di approccio all'architettura nonostante vi fossero però anche lì seminari fantastici.
Quando le università erano ancora Scuole di Belle Arti, l'ambiente era meraviglioso. Si stringevano rapporti molto stretti tra i vari studenti della scuola, artisti, pittori, scultori, musicisti e architetti, influenzandosi reciprocamente, facendo entrare le arti nella propria formazione. Con la nascita delle Università 'tecniche' l'architettura guadagnò scientificità ma perse la connessione con il modo artistico da cui ne traeva indirettamente un grande arricchimento formativo.
La cultura della conservazione e del restauro era molto più intensa a Lisbona piuttosto che a Porto. Le prime tematiche in materia riguardarono il recupero urbano, il problema di dare una casa a tutti e di riqualificare i centri storici, che giacevano in pessime condizioni. A Porto era Távora ad occuparsi principalmente della 'conservazione' insieme a Gigante, introducendo nell'università il progetto per il recupero dell'area storica di Barredo, per la sola fase iniziale. A Lisbona invece il Coordinatore del progetto di conservazione e recupero del Bairro Alto, Lobo de Carvalho, era docente all'Università di Architettura della città, consentendo alla scuola di avere un rapporto più prossimo alle operazioni di recupero edilizio degli anni 80-90. Nell'area di Porto si verificò quindi una prima partecipazione accademica alle iniziative di risanamento e recupero urbano, interrotta a partire dagli anni 80 quando l'attenzione fu successivamente spostata verso Guimarães, per la redazione del piano di risanamento opera di Fernando Távora, Álvaro Domingos e Nuno Portas.

Influenza italiana

D.12. Le teorie di Cesare Brandi sul restauro del patrimonio, quanta influenza ebbero in Portogallo? Erano limitate soltanto ad interventi sulle superfici o vennero assunte anche come approccio metodologico al progetto sul patrimonio?

JA. Circa 15 anni fa venne organizzata una mostra sulla vita di Brandi e sui suoi contributi teorici in collaborazione con la fondazione José Figueredo e la LNEC. In questa occasione, insieme ad altri colleghi, come detto precedentemente, mi sono occupato della traduzione in portoghese della *Teoria del Restauro* e di altri scritti pochi conosciuti in Italia, seguenti alle relazioni

avvenute con il nostro paese, tra cui *A passo d'uomo*, in cui descrive i luoghi visitati e *Struttura e Architettura*, sullo stile manuelino. Dopo essere divenuto direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, Brandi partecipò nel 1940 al *Congresso Internacional do Restauro de Obras de Arte*, svolto a Lisbona, presentando un saggio su Álvaro Pires, un pittore portoghese di Évora che lavorò in Italia. Successivamente intraprese una costante relazione con la fondazione José Figueredo che si occupa tutt'ora di conservazione e restauro di dipinti in connessione con il Museo di Arte Antica Portoghese.
In architettura nessuno lo conosceva. Nella formazione dell'architetto non compariva, si parlava della Carta di Venezia ma pochissimo di Brandi. Chi lo conosceva qui in Portogallo? I restauratori e gli specialisti del settore.

D.13. Mi conferma quindi che le teorie di Brandi sono prevalentemente legate al restauro delle superfici piuttosto che all'intervento architettonico?

JA. La Teoria del Restauro trova le proprie origini nella storia dell'arte. Quando si affronta un progetto di architettura è necessario tenere in contro altri aspetti che Brandi non considerava, ad esempio la statica e la costruzione. Nella pratica di recupero del patrimonio diffuso la teoria di Brandi trova grossi limiti, cosa che non accade sui grandi monumenti, dove solitamente è applicata.

Interventi sul patrimonio

D.14. Cosa ne pensa dell'intervento eseguito sulla *Casa dos Bicos*?

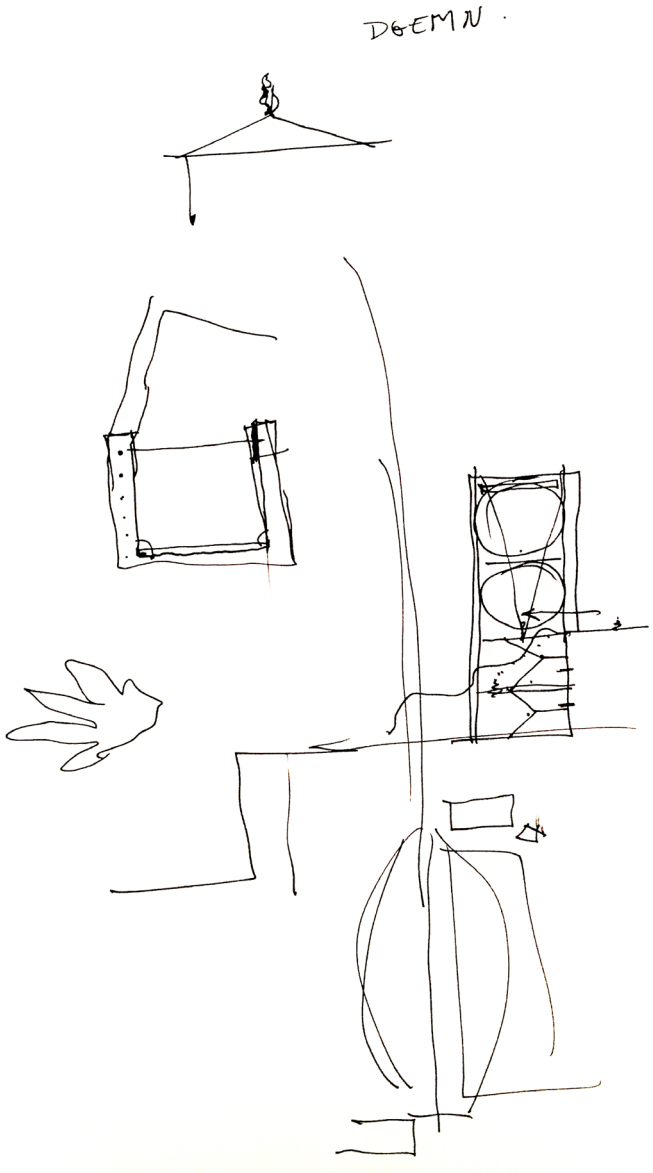
JA. Non ho una grande considerazione di questo intervento. Non sono molto rispettati i principi delle Carte del Restauro. Se si guarda con attenzione si può distinguere il nuovo dall'antico; nelle finestre è più evidente che nel rivestimento di facciata. In termini di architettura credo che l'operazione non sia rilevante poiché non adempie pienamente alla nuova funzione assegnata. Le sale interne che dovevano ospitare esposizioni non garantiscono lo spazio utile per la mostra.
In quest'occasione vi è stata un'accesa discussione tra progetto e conservazione. Alcuni architetti difendevano un approccio più progettuale sulla preesistenza, altri più conservativo, ed io ero tra questi ultimi, ma ai tempi non ero nessuno, ero troppo giovane per far valere la mia posizione.

D.15. Qual è la sua opinione riguardo al progetto della *Pousada di Santa Maria do Bouro* ad opera di Eduardo Souto de Moura?

JA. Penso che sia un'opera straordinaria di architettura contemporanea ma una disgrazia per la conservazione e il restauro.

Quando si visita Bouro si ha una sensazione meravigliosa, suscita un'emozione unica, ma quando lo si guarda più a fondo e si scopre che le pietre che oggi sono poste al secondo piano in origine appartenevano al primo, sopraggiungono alcune riflessioni. A mio parere Bouro era un'opera della cultura portoghese ancora prima che arrivasse l'architetto e la stravolgesse; un'opera in qualità di rovina, classificata con il grado 'A'. Il problema di Bouro, così come per molti altri conventi convertiti a Pousada, consiste nell'assegnazione di un programma funzionale – hotel a 5 stelle - non compatibile con la fabbrica antica poiché era richiesto l'adempimento di particolari esigenze di carattere funzionale che avrebbero comportato una considerevole trasformazione del manufatto. Non credo quindi che la colpa di questa grande trasformazione del manufatto antico non sia soltanto del progettista ma anche e soprattutto dell'amministrazione che assegnava usi impropri a manufatti patrimoniali. Eduardo Souto de Moura è un bravissimo progettista ed io ho una grande considerazione di lui; gli affidarono un oggetto e un programma e lui compose un progetto nel miglior modo che riteneva possibile con il pieno supporto degli enti di tutela.
Ribadisco quindi che sia una bellissima opera di architettura contemporanea ma una disgrazia per il restauro e la conservazione. Un architetto è un'artista e un'artista fa ciò che crede sia meglio fare per la sua disciplina. Brandi diceva in *Carmine o della Pittur*a che "l'opera d'arte è il massimo atto che un uomo può fare nella sua vita per trascendere la sua esigenza passeggera"[rivedere citazione]. Bouro fa dividere l'architetto che è in noi; è arte. Il problema è che quando si parla di conservazione non è legittimo ridipingere la Gioconda o scolpire nuovamente le opere del Bernini.

Fig. 1. C. Martins, Schizzo eseguito
durante l'intervista.



Dialogo con Carlos Martins

Casa Cor da Rosa, FAUP, Porto, 27 Maggio 2019.

Carlos Moura Martins è Architetto e Professore al Corso di Progettazione della Facoltà di Scienza e Tecnologia dell'Università di Coimbra, dove insegna dal 1999. Laureatosi presso la Facoltà di Porto nel 1986, conseguì un dottorato in architettura all'Università di Coimbra. Collaborò con Fernando Távora dal 1986 al 2002.

Sulla Casa dos 24

D.1. Durante l'analisi dei documenti della *Casa dos 24* presso l'archivio personale di Távora, conservato alla Fondazione Marques da Silva, ho notato in un suo schizzo l'appunto di una citazione di Terragni. Cosa riguardava? Era un riferimento progettuale?

CM. Fui io che la scrissi. Mentre lavoravo al progetto, che già si trovava nella fase esecutiva, di 'chiarificazione' delle scelte compositive, lessi una raccolta di testi di Terragni e in particolare fui colpito da uno sul Danteum. Questa frase è infatti tratta dalla memoria descrittiva del Danteum. La trovavo molto appropriata al progetto dell'architetto Távora quindi la appuntai accanto a uno schizzo che stavo disegnando. Tuttavia Távora non la commentò pertanto non so dirti quanto possa aver influito sul progetto. Dal mio punto di vista era un riferimento molto appropriato perché trattava con chiarezza le questioni della composizione e della forma, intendendo la forma come il prodotto di un'articolazione geometrica assoluta. Nonostante ciò io ero un semplice collaboratore, non il suo autore; l'autore era Távora.

D.2. Quando iniziò a collaborare con Távora al progetto per la *Casa dos Vinte e Quatro*?

CM. Ti riassumo brevemente le principali fasi di sviluppo ed esecuzione del progetto. Lo studio previo è del dicembre 1995, l'ante-progetto è del settembre 1996, il progetto di esecuzione è del gennaio 1998, l'inizio dell'opera risale al 2000 e la sua conclusione al 2002.

Iniziai a lavorare al progetto nella fase successiva allo studio previo. Proposi inizialmente alcune modifiche a quanto già definito; l'architetto Távora era molto esigente sull'apporto che ogni collaboratore avrebbe dovuto dare al progetto; era una persona di una simpatia incredibile, molto allegra e positiva, gli piacevano i collaboratori propositivi, con la voglia di mettersi in gioco. Una tra le prime proposte di modifica che feci riguardava la modulazione dell'edificio; volevo portare all'estremo un'idea dell'architetto Távora. La frase di Terragni in parte mi fu di ispirazione. In particolare suggerii di sottoporre ogni aspetto compositivo

dell'edificio alla questione del modulo, il palmo, che già era stato introdotto per la definizione planimetrica della torre. Ero convinto che il palmo, come unità di misura, dovesse essere utilizzato non solo in orizzontale ma anche in verticale e di conseguenza i livelli della torre da tre divennero due.
Un ulteriore aspetto sul quale insistetti molto riguardava la scala interna. Credevo che dovesse avere un carattere simile a quello di una scala di un castello, di un edificio militare, pertanto sarebbe dovuta essere contenuta, molto tecnica, laterale, non doveva essere un elemento barocco di rappresentanza. Távora inizialmente non era d'accordo con me. La scala l'aveva posizionata al centro, come si può vedere dallo studio previo, poi, ripensandoci, convenne con la mia proposta e ne fece due laterali.
Durante lo svolgimento del progetto Távora era molto contento, fu un dialogo potentissimo, disegnavamo sempre, eravamo sempre attivi. Tutti i disegni vennero poi ceduti alla Fondazione Marques da Silva tranne alcuni che tenne José Bernardo.
Lavorare con Távora fu per me un grande piacere; fui molto contento di partecipare al progetto e di rivedere insieme, in corso d'opera, alcune questioni. Devi sapere che Távora apportava spesso cambiamenti al progetto in fase di cantiere. Ad esempio la parete in vetro della torre è un po' diagonale a causa della rovina, nel progetto non è così. Il fatto che non facemmo un rilievo preciso fu un bene e un male allo stesso tempo. Un bene perché ci permise un giusto grado di sintesi e di astrazione, un male perché quando iniziammo i lavori ci furono molti problemi di dimensione e dovemmo quindi adattarci. Era tuttavia un progetto con una grande elasticità nonostante la rigidezza del palmo.

D.3. Al momento dell'affidamento dell'incarico qual era l'obiettivo principale da perseguire? Qual era lo stato di conservazione della rovina?

CM. L'incarico per la realizzazione della *Casa dos Vinte e Quatro* venne affidato a Távora dalla camera municipale. In quel periodo Fernando Gomes, responsabile del settore urbanistica e sindaco della città, invitò alcuni dei più grandi architetti di Porto a lavorare a tre progetti intorno all'area della Cattedrale.
In particolare affidò a Távora la realizzazione della *Torre da S*é, a Siza la progettazione dell'*Avenida da Ponte* e a Soutinho l'ampliamento della *Casa Museo Guerra Junqueiro*. Potrebbe essere interessante per la tua ricerca questa concomitanza di affidamento degli incarichi nonostante siano progetti molto differenti tra loro.
Una cosa su cui vorrei riflettere è la questione della funzione. Távora in questo progetto vi ripose un lato romantico, come accadde nel *Padiglione del Tennis* della *Quinta da Conceição*. Non si interessò alla funzione. Aveva trovato in quegli anni un testo di Auguste Perret che diceva che si fa veramente architettura quando si è liberi dalla

funzione.
Quando l'architetto Távora incontrò Fernando Gomes per discutere dell'incarico non gli venne indicata la funzione, gli affidò il progetto senza dirgli quale fosse il 'programma', la funzione. Gli comunicò soltanto che l'intento non era recuperare la torre ma pensare a quella rovina e capire cosa farci.
L'area di progetto era un vuoto urbano, composto da poche pietre informi che contenevano rifiuti e che solo pochi anni prima era stato ripulito dal CRUARB (*Comissariado para a Renovação Urbana da Área da Ribeira-Barred*o).
Eravamo quindi responsabili non solo per le scelte di forma ma anche di funzione. Generalmente è il cliente a scegliere la funzione in base alle sue esigenze. Sia questo un museo, un alloggio, un punto informazioni turistiche, o altro ancora. Tutta la responsabilità ricadde su Távora che a riguardo disse: "Meraviglioso, posso fare come mi pare". Pensare che lui non fosse interessato al programma è in parte errato. È un'illusione. Così come nel *Padiglione del Tennis* è un'illusione pensare che lui non si interessò alla funzione. Távora era un uomo moderno, pertanto la funzione era per lui una cosa importante. Quando affermò di 'fregarsene' probabilmente intendeva legare il 'programma' ad un'intenzione di carattere simbolico. Tutto questo lo si può ritrovare espresso nella memoria descrittiva del progetto. L'opera vuole quindi incorporare un carattere simbolico poiché l'antica *Casa da Câmara* fu il primo luogo di potere municipale della città, posto proprio a 16 metri dalla cattedrale. Fu una conquista di secoli. Il potere civile e il potere religioso sono posti qui uno accanto all'altro e questo era un forte valore simbolico. "Diventerà un memoriale alla città" disse un giorno Távora nell'intenzione di esprimere così quel valore e quella carica di significato che la rovina e quel determinato luogo possedevano.
Sulla questione del 'programma' Domingos Tavares, collaboratore e assistente di Távora, considerando la *Casa dos Vinte e Quatr*o una scultura, sosteneva che non dovesse per forza avere una funzione specifica; era un tematica assolutamente secondaria a suo avviso, così come gli aspetti tecnici. Oggi però si paga un prezzo per questo.

D.4. Le rovine della *Casa da Câmara* erano tutelate e facevano parte di un sito UNESCO al momento dell'intervento. Qual era il rapporto con l'ente di tutela? Avvennero particolari discussioni durante il processo progettuale e di esecuzione dell'opera? Quali vincoli erano stati stabiliti per la salvaguardia delle rovine e del luogo? Vi erano restrizioni sui materiali da utilizzare per il nuovo intervento?

CM. Una volta concluso il progetto, l'architetto Távora lo presentò all'IPPAR (Istituto Portoghese Patrimonio Architettonico e Archeologico) per ottenere l'approvazione. La proposta venne contestata. La motivazione principale era che si stava progettando un'opera contemporanea vicina alla cattedrale. Non fu semplice per

i funzionari dell'IPPAR sostenere tale opposizione. Távora era un grande architetto, era molto autorevole, aveva più di settant'anni e nella sua lunga carriera professionale più volte intervenne sul patrimonio con ottimi risultati.
Venne così indetto un incontro a Lisbona dove si riunirono tutti i direttori generali dell'IPPAR (che possedeva sedi al Nord e al Sud) Távora e Siza. Non so dire con certezza chi tra loro iniziò a parlare prima; probabilmente fu Távora ad introdurre il discorso e a motivare le proprie scelte progettuali e compositive. Solo in seguito intervenne Siza che affermò con coraggio che se fosse stato per lui il progetto sarebbe stato approvato. Távora scrisse un testo sopra questo incontro.
Nonostante tutto il progetto venne approvato. Diciamo che fu un'approvazione più per l'autorità e la fama di due grandi architetti come Távora e Siza piuttosto che per la condivisione dell'intervento da parte delle istituzioni patrimoniali. Nonostante tutto il progetto non seguì il normale processo previsto per gli interventi in contesti storici tutelati. Non vennero richiesti gialli-rossi e non fu consegnato alla Camera o ai servizi municipali. I documenti che attualmente esistono sul progetto sono conservati all'archivio personale di Távora, presso la Fondazione Marques da Silva e alla DRCN (Direção Regional de Cultura do Norte).

D.5. Che relazione vi era tra la *Casa dos Vinte e Quatro* e i progetti di Siza per l'*Avenida da Ponte*? È possibile inoltre ritrovare qualche relazione con il *Piano di Barredo*?

CM. Távora parlava di tutto tranne che del *Piano di Barredo*. Non so dirti se ci fossero relazioni, non ne fece cenno.
Era solito andare sul luogo e starvi ore a studiarlo. A differenza di Siza, una volta ricevuto l'incarico, iniziò subito a lavorare sul progetto. Siza no, si prese tempo per riflettere; il progetto era differente, per certi versi era molto più complesso. La vera motivazione era legata l'assenza di un programma progettuale chiaro che la camera municipale avrebbe dovuto fornire. Siza voleva un contratto, è un uomo molo preciso e intelligente…
Távora aveva un'area di progetto molto limitata, non poteva sviluppare un progetto di disegno urbano. Il fatto che a Siza, suo grande amico e ex-collaboratore, venne affidato il progetto per l'*Avenida da Ponte*, che includeva al suo interno la torre, permise a Távora di avanzare proposte per la sistemazione dello spazio urbano antistante la *Casa dos Vinte e Quatro*. Távora e Siza più volte si incontrarono per discutere dei loro rispettivi progetti e sul trattamento del Terreiro da Sé davanti alla Galilea di Nasoni, posta sul lato Nord della cattedrale. A riguardo lo stesso Álvaro Siza per il Progetto di Riqualificazione dell'*Avenida D. Alfonso Henriques* scrisse queste parole: "E' altra la concezione attuale sopra la relazione tra monumento e tessuto urbano. Non è più il

tempo delle demolizioni per 'liberare' un monumento, perdendo quasi sempre il suo carattere e svuotando di significato lo spazio urbano (…) la coscienza della relazione di complementarità tra monumento e tessuto urbano e tra testimoni di epoche differenti deve essere assunta come condizione essenziale di preservazione. Il progetto della *Casa dos 24*, del Professor Fernando Távora, recentemente approvato e in fase di costruzione, da corpo a questo nuovo concetto e può, in questo modo, essere considerato come pietra fondatrice del progetto del Progetto per l'*Avenida da Ponte* appena presentato. L'uno e l'altro concorrono per il reinserimento del *Morro da Sé* nel centro storico, assente nello studio evolutivo della città, e delle sue piccole e grandi trasformazioni, utilizzando documenti storici e osservando i testimoni diretti o indiretti gravati sul territorio, articolando questo studio con ciò che in questo momento è progetto". (Porto, 20 Dicembre 2000).

D.6. Quali analisi preliminari furono eseguite sulla rovina? Quali figure professionali vennero coinvolte?

CM. Noi non facemmo alcuna analisi accurata. Uno dei miei primi compiti, una volta entrato a far parte dei collaboratori, fu di andare a misurare la rovina. Non avevamo un rilievo preciso fatto da un topografo. Eseguii il rilievo senza grandi strumenti utilizzando soltanto una cordella metrica, non fu un lavoro preciso, le frange delle rovine erano informi, alcune più alte altre più basse. Delle tre pareti che giacevano sul fondo misurai lo spessore, la lunghezza, l'altezza e ricostruii la loro reciproca posizione.
La nostra conoscenza era diretta, guardavamo la rovina, le pietre, le studiavamo, consisteva nel 'saper vedere'. Ogni volta che andavamo là l'architetto Távora si interrogava sulle possibili trasformazioni del manufatto nel tempo; funzionava per intuizione, apprezzava l'archeologia ma con distanza. Riteneva che il contributo dell'archeologo fosse importante. In un progetto molto conosciuto, che è il recupero e adattamento a Pousada del Monastero di Santa Marinha da Costa a Guimarães, si trovò a lavorare con l'architetto e archeologo Manuel Real per il quale ebbe molto rispetto e una grande considerazione del suo lavoro.
Tornando alla *Casa dos Vinte e Quatro* ricordo che il CRUARB aveva eseguito anni prima un'analisi archeologica dettagliata sulla rovina che Távora utilizzò come principale strumento per la redazione preliminare del progetto. Dalla relazione notammo che furono eseguiti lavori di messa in sicurezza e consolidamento. Uno di questi interventi comportò lo smontaggio e la ricomposizione della muratura est contro terra dietro la quale fu realizzata una parete di drenaggio in cemento per contenere le spinte del terreno e della pressione delle acque. Da vicino è infatti possibile vedere la stilatura dei giunti non presenti in origine poiché erano muri costruiti a secco.

Un altro lavoro importante, sempre eseguito dal CRUARB, fu tentare di capire come era fatta la torre, che forma aveva, se fosse a base quadrata, rettangolare, trapezoidale. Purtroppo non fu possibile identificarne la forma. Trovammo un'iconografia della città di Porto ma non era abbastanza dettagliata. L'investigazione storica della città in termini di disegno urbano era piuttosto difficile. La prima planimetria risale al 1813, è molto recente. Sicuramente erano state eseguite mappe della città anche nei secoli XVI, XV, XVII, XVIII ma andarono perse. Nella planimetria ottocentesca la torre appare con una forma molto schematica quindi non potemmo desumere niente di più di quanto già non conoscevamo.
I documenti e le schede forniteci dal CRUARB ci permisero tuttavia di identificare la presenza o meno delle fondazioni delle pareti e ipotizzare di conseguenza quale fosse la forma originale della torre. Deducemmo quindi che le murature a Nord, Est e Sud erano originali mentre quella ad Ovest rimase un'incognita. A riguardo l'architetto Távora disse: "Non possiamo giocare a fare gli archeologi. È meglio non simulare ciò che non sappiamo come fosse stato. Il rifiuto della simulazione è una scelta da architetto moderno. Contrariamente avrei fatto il 'medievale'".
Távora rifiutava la simulazione, rinnegava la ricostruzione in stile, contrariamente a Rogério de Azevedo che ricostruì nel 1940 l'antica *Torre medievale de Dom Pedro Pitões* a partire da alcune tracce ritrovate in seguito alle demolizioni di quegli anni. Távora diceva che il suo progetto non avrebbe dovuto contenere il falso, non avrebbe dovuto simulare. Doveva essere un edificio moderno per l'uomo moderno, come del resto era lui.

D.7. Sul piano compositivo quali furono gli elementi e i principi che determinarono il progetto? Qual è il legame che instaura con la storia? Quale con la tradizione?

CM. Quando facemmo il rilievo venimmo a conoscenza che le pareti della rovina possedevano tutte lo stesso spessore pari a un 1 metro e 10 centimetri, 5 palmi, che la larghezza totale era di 11 metri, 50 palmi e che la luce netta interna della pareti era 8 metri e 80 centimetri, quindi 40 palmi. In altezza verificammo che dal piano di calpestio del *Terreiro da Sé* alla quota della rovina vi erano esattamente 8 metri e 80 centimetri, sempre 40 palmi. L'architetto Távora in seguito ad alcune sue ricerche in archivio era entrato in possesso di un'antica relazione sulla torre, scritta sotto il Regno di Dom Maria I. Credo sia del 1783 ma non la consultai personalmente. Nello specifico vi era scritto che la torre, sede del Senato della città era ormai in rovina, che possedeva un soffitto in oro e contava 100 palmi di altezza. Questo fu l'unico riferimento dimensionale attestato che trovammo. In pianta non vi erano certezze sulla forma ma fu possibile fare alcuni conti proporzionali a partire dal palmo e dal rilievo eseguito. Venne preso il piano del *Terreiro da Sé* come

punto zero dal quale scendere di 40 palmi verso il basso, ottenendo quindi un cubo, e salire di 60 palmi verso l'alto, conseguendo così i 100 palmi complessivi. Come avrai potuto capire qui l'archeologia influì molto poco.
Riguardo alle relazioni con il contesto posso affermare che ce ne furono moltissime. Per prima cosa l'intenzione dell'architetto Távora fu urbana. Stava lavorando sulla prima torre civica della città. Fu così che la interpretò. Stava disegnando un'area significativa, di fondazione del potere civile.
La zona della cattedrale fu sottoposta nel tempo a diversi processi di demolizione massiccia dei fabbricati circostanti a cui Távora da giovane poté in parte assistere. Le prime demolizioni interessarono i fabbricati adiacenti alla *Porta de Vandoma* per fare spazio alla struttura del ponte Ponte Dom Luis, la cui strada superiore approda nei pressi della cattedrale. Successivamente, nel 1940 per la celebrazione del centenario, vennero rase al suolo le residenze antistanti la *Sé*, ad opera di Duarte Pacheco, ingegnere che lavorava per lo Stato Nuovo. Infine gli ultimi interventi di risanamento urbano comportarono la demolizione delle residenze sull'*Avenida da Ponte*. Possiamo quindi affermare che dall'inizio del XX secolo fino agli anni 50 l'area subì grandi trasformazioni.
Távora negli anni 50 aveva già redatto un progetto di sistemazione urbanistica della zona ma non vi aveva mai inserito la torre. Non la considerò, non si interessò al patrimonio archeologico. In quegli anni la torre era un deposito di rifiuti per le persone del quartiere.
Quando si trovò ad eseguire il progetto per la *Casa da Câmara* quale fu la sua preoccupazione? Un giorno, durante uno dei tanti nostri sopralluoghi mi disse. " In un sito come questo, un edificio di 11 metri per 11 conta molto poco in termini urbani ma allo stesso tempo possiede una grande importanza in termini di significato". Perché lui mi disse così? Perché credeva che un edificio così piccolo avesse una così grande importanza simbolica? Lo spiega chiaramente nella memoria descrittiva del progetto dove afferma: "Appurate le demolizioni, ormai eseguite, la parte frontale della cattedrale è stata disegnata, bene o male. È organizzata, fu fatta una *esplanada*, una terrazza panoramica". Lui stesso diceva che a Porto al contrario di Coimbra o Lisbona non c'erano terrazze. "Venne realizzata qui una spazialità decisamente artificiale per Porto. Ma oramai si era consolidata tranne che nel lato nord dove ancora si presentava informe". Távora credeva infatti che la realizzazione della torre avrebbe potuto chiarificare quell'area e definire allo stesso tempo un'altra spazialità, quella antistante la Galilea del Nasoni che ospitava l'ingresso alla cattedrale più utilizzato dal popolo. Mancavano ancora molte cose da fare per sistemare la zona. Durante una visita al sito Távora si rivolse a me e disse: "Allora Carlinho, noi siamo qui, li c'è il *Pelourinho* e se prosegui con lo sguardo vedi tutta Porto, Gaia…questa è una cosa che non è mai successa nella città di Porto, vedi tutta la città con tutti i suoi

palazzi". L'idea di Távora, che parte dalla ridefinizione dello spazio urbano era in stretto contatto con il progetto di Siza per l'*Avenida da Ponte*, che approfondiva le questioni di delimitazione delle aree adiacenti alla cattedrale. Lo storico José Fra Alfonse scrisse un testo sopra le intenzioni di Távora sulla sistemazione del *Terreiro da Sé*, io ne possiedo una copia ma non sono sicuro che sia stato pubblicato, forse lo è stato di recente.

Focalizziamo ora l'attenzione sulla torre. Quale potrebbe essere stato il moto iniziale? Probabilmente l'atto di Rogerio de Azevedo di riedificare la torre medievale era insito nella memoria di Távora e potrebbe averlo inconsciamente influenzato sulla scelta di rifare la torre. Non saprei, è una mia supposizione. Távora a tutti gli effetti la ricostruisce, attuò un gesto che in parte è simile a quello di Rogerio di Azevedo nonostante quest'ultimo al contrario inventi un edificio medievale inserendovi finestre e verande gotiche e altri elementi in stile. A riguardo Távora disse: "Io rifiuto tutto questo, sono un architetto moderno, non faccio imitazioni del gotico. Al massimo reinterpreto il gotico."

Ricapitolando la prima idea è urbana, la questione della composizione è determinata dal palmo; l'idea base è un quadrato, è una forma astratta, il dimensionamento fu fatto a partire da un modulo che tiene in conto le pietre, quindi 2 palmi (44 centimetri) per 4 palmi (88 centimetri). I riferimenti che trovò nella relazione del XVIII secolo riguardarono i 100 palmi di altezza e la presenza di un soffitto in oro come quello presente nel castello di São George a Lisbona. Allo stesso livello di ingresso della cattedrale vi era una sala sovrastata da un soffitto dorato che ospitava il tribunale della città, dove si riunivano gli uomini più importanti. L'informazione dei cento palmi servì al dimensionamento globale della torre mentre la testimonianza di un soffitto dorato fu per Távora di ispirazione per la progettazione dello spazio interno. Il soffitto in oro per vederlo dall'esterno avrebbe dovuto prendere luce da entrambi i lati. Pertanto ad una prima fase con una parete vetrata ed un muro opposto completamente cieco, senza bucature, seguì una seconda con entrambi i lati vetrati giungendo infine alla soluzione conclusiva che prevede il mantenimento della grande vetrata a Est e un solo modulo finestrato a Ovest in corrispondenza del soffitto dorato. È interessante notare come la parte inferiore di questa fascia vetrata sia allineata con la cornice della Galilea del Nasoni, come per sottolinearne l'orizzontalità.

Un altro legame che a mio avviso instaura il progetto con la loggia del Nasoni riguarda la ridefinizione della scala sud che collega la Rua do São Sebastião al *Terreiro da Sé*. Come potrai notare dallo stato attuale non era così. Távora la modifica a la pone frontale ad una statua di un santo che si trova nell'angolo della Galilea del Nasoni.

Queste seppur facilmente riscontrabili sono mie interpretazioni, l'architetto Távora negli anni in cui lavorai con lui mai parlò delle

sue intenzioni. La questione delle influenze è un mistero totale.
L'antica torre aveva un ruolo di rappresentanza, era il municipio, vi risiedeva il potere civile di Porto. Per questo Távora decise che sarebbe dovuto divenire un memoriale alla città. Ma che cos'è un memoriale alla città? Lo descrive molto bene nella memoria descrittiva. "É uno scrigno caricato di tempo", questo è quello che disse. "Una specie di cassaforte miracolosa che ci permette di ottenere uno spazio caricato di tempo". Il tempo che contiene è quello del 1300-1400 quando venne realizzata, il tempo che fu all'origine della città, un tempo storico. All'interno della torre, in una delle pareti lui stesso decise di porre un testo informativo sui principali avvenimenti urbani. Solo uno studioso poteva pensare questo. Il tempo. Questo valore simbolico venne espresso in un'iscrizione scolpita sul rivestimento in pietra sopra la porta di ingresso, ANTICA MUI NOBRE SEMPRE LEAL E INVICTA CIDADE DO PORTO, tratta da un aforisma di Dom Pedro IV.
Ricordo bene il momento in cui progettammo la porta d'ingresso; feci io l'esecutivo. Avevo tuttavia un vincolo: non utilizzare il computer. Da anni ormai lo usavo con frequenza nello studio; non avevo problemi con Autocad. Nonostante ciò disegnai tutto a riga e squadra. Ovviamente il progetto venne completamente ridisegnato a computer da altri collaboratori; ero solo io ad avere questo vincolo. L'architetto Távora aveva molta difficoltà nell'usare il computer, non solo, faticava molto a commentare e criticare un progetto guardandolo attraverso uno schermo. Voleva quindi che io lavorassi con lui sul tavolo da disegno, con la matita, scambiandoci qualche parola, opinioni… La disegnai nel dettaglio; si compone di una doppio serramento, uno in vetro, più interno e uno opaco, più esterno. Fu complesso giungere alla soluzione finale, c'era un problema da risolvere legato all'abbassamento di piano. Távora un giorno mi disse; "Martins finisci questo progetto per favore", poi trovò le giuste proporzioni, posizionò l'iscrizione, definì il taglio delle pietre e lo concluse, giustappose ogni elemento. Infine disegnò in entrambe le ante uno spioncino e mi disse: "Sai cos'è? Serve per poter vedere all'interno quando la torre è chiusa". Távora vide questa soluzione in un edificio che anche io ebbi il piacere di visitare, la Necropoli di Saqqara in Egitto, realizzata da Imhotep, dove attraverso uno spioncino potevi ammirare la statua di Djoser colpita da un raggio di luce. Il fatto di poter vedere dentro l'edificio qualora fosse chiuso era per Távora una questione importantissima. La torre era uno scrigno, una cassaforte, una cassa caricata di tempo.
Era una torre molto nobile, molto leale e mai vinta e queste per Távora erano questioni decisive su cui focalizzò l'attenzione.
Un altro aspetto molto importante fu lo stemma. Lo andammo a cercare insieme al Palazzo di Cristallo. Távora scelse uno stemma che considerò essere il più significativo della città di Porto, avendo inoltre scolpito il cuore di Dom Pedro IV. Non era uno stemma

qualsiasi, la sua importanza era dovuta al fatto che appartenesse all'antica Camera municipale. La posizione prescelta da Távora sottende un dialogo, una relazione tra il luogo originario del potere civile e l'attuale Municipio di Porto, situato nella Praça da Liberdade. Lo stemma è infatti orientato verso Aliados, si ha una sorta di musica, di dialogo. Questo accorgimento poetico non fu compreso dal presidente della camera, non lo capì.

Un ulteriore tema che guidò il progetto fu l'"appeal verticale', ovvero la composizione dello spazio mediante la disposizione di elementi verticali. C'erano le torri della cattedrale con i loro contrafforti, il Pelourinho realizzato nel 1940 e non ultima la statua di Vímara Peres, ad opera di Barata Feyo, a cui Távora conferì molta importanza per il ruolo che rivestì nella città. Vímara Peres era un militare messo a capo di Porto dal re Alfonso III, in seguito ad un lungo periodo di guerra ed invasioni. Guidò la città e fondò Guimarães per proteggere il territorio. Era una persona di rilievo. Possedeva inoltre molta stima di Barata Feyo, suo autore, con il quale si trovò a collaborare per la sistemazione della piazza di Aliados. Fu Távora a decidere la posizione degli alberi, a disegnare la pavimentazione e a progettare il plinto della statua di Almeida Garret che realizzò sempre Barata Feyo. Oltre a Vímara Peres vi era un'altra opera di elevato valore simbolico che fu inserita nel progetto: la statua del Guerriero di Porto. Quando la Camera municipale costruì la propria sede in Piazza della Libertà, un palazzetto barocco ora trasformato in neoclassico, fece realizzare la statua del Guerriero come simbolo della città. Si sapeva che Porto fosse un guerriero ma non vi erano rappresentazioni quindi nel 1820 circa venne incaricato uno scultore per la realizzazione della statua di un guerriero. Per Távora aveva un significato incredibile sia per la raffigurazione della città sia perché era stata commissionata dalla Camera Municipale. Dopo la rivoluzione liberale, durante i lavori per la realizzazione della piazza di Aliados su progetto di Giovanni Muzio, la statua venne rimossa e posizionata ai Giardini di Palazzo di Cristallo. Quando pensammo di inserirla nel progetto la andai a vedere con Távora, la fotografai, la disegnai e la misurammo con la cordella metrica.

La posizione della statua all'interno della torre fu molto contestata a tal punto che fu ordinata la rimozione. Fu un vero crimine, fu ignoranza. L'architetto Távora diceva che l'ignoranza è molto pericolosa. Per quale

motivo la rimossero? Che cosa contestarono? Fu contestato il fatto che fosse di spalle al quartiere sottostate la cattedrale. Questo fu il motivo avanzato dal presidente della Camera. Vímara Peres gli piacque, nella piazza della libertà il cavallo di Don Pedro IV gli piacque così come in fondo all'Avenida da Boavista gli piacquero le statue li collocate.

La posizione è architettonica, è relazionata con la struttura compositiva, non potrebbe mai essere girata al contrario, al

Fig. 2. Vista del Terreiro da Sé. Galilea del Nasoni, Casa dos Vinte e Quatro, statua di Vímara Peres. Foto di Eleonora Fantini.



massimo avrebbe potuto avere una leggera rotazione ma rimanere sempre di spalle alle persone.
Per Távora lavorare in questo luogo e su questi temi era un grande piacere lui stesso un giorno disse: "È incredibile che io, che sono in fin di vita, ho questa opportunità incredibile di lavorare a 16 metri dalla cattedrale". Allo stesso modo Siza poco tempo fa considerò incredibile lavorare a New York alla fine della propria vita. Sono scale differenti; per Távora operare vicino alla cattedrale della sua città era la cosa più incredibile che gli poteva accadere, per l'importanza che conferiva alla storia e in particolare a Porto, sua città natale.

D.8. La pavimentazione esterna compresa tra la Casa dos Vinte e Quatro, la Galilea del Nasoni e la sistemazione attuale dell'Avenida da Ponte venne realizzata da Távora? Fu parte del progetto?

CM. Il pavimento esterno che si trova di fronte la Galilea del Nasoni non è relazionato con la torre ma riprende la modulazione della terrazza antistante la cattedrale. Era una pavimentazione che già esisteva; Távora fece un raccordo all'ingresso della torre. Come ho già detto prima l'ingresso alla cattedrale posto sotto la loggia del Nasoni era il più utilizzato a tal punto che nei secoli passati, come scrisse José Fernando Alfonse, vi è stata l'intenzione di fare divenire questo spazio la piazza principale della città. Il progetto di Távora ne contemplava la ridefinizione mediante la chiusura dell'isolato, ricostruendo gli edifici demoliti. Questi intenti progettuali vennero poi sviluppati da Siza nella sua proposta per l'Avenida da Ponte, tuttavia senza mai trovare applicazione.
I progetti per l'Avenida da Ponte redatti nel XX secolo, quelli di Siza, Piacentini, Muzio ed altri appartenevano ad anni in cui si praticava l'isolamento del monumento, liberandolo dalle architetture considerate minori. Al contrario oggi si agisce in un'altra maniera e l'ultimo progetto di Siza ne è testimone; è cambiato rispetto a quello precedente, non solo di linguaggio ma del modo di intendere la città; considera infatti come fulcro la torre quale padre fondatore di Porto.

D.9. Tornando al tema del rapporto tra antico e nuovo, tra la rovina e il progetto per il memoriale alla città, come avviene il contatto con la preesistenza?

CM. Fin dall'inizio l'idea dell'architetto Távora prevedeva che le pietre nuove stessero sullo medesimo piano di quelle antiche; non è una cosa molto all'italiana. Quello che distingueva il nuovo dall'antico era il sistema costruttivo, la finitura, la forma squadrata. Il lato nord della rovina come puoi vedere è storto, non è ortogonale, qui la parete nuova non è infatti allineata, non sta nel piano del muro antico. Fu un adattamento pensato in opera ed è

evidente che fu Távora a risolverlo. Questo è l'unico punto in cui si ha un paramento nuovo dall'alto al basso, pertanto fu scelto per posizionarvi il simbolo dei palmi. Devi sapere che il disegno iniziale del palmo non corrisponde a quello realizzato. Lo scalpellino, insieme a Távora decise di eseguire una mano più naturalistica, simile a quella di Le Corbusier. Al contrario da progetto era stata prevista come sagoma la mano di un nostro collega che ci sembrava perfetta, molto bella…ma questi sono aspetti secondari.

D.10. Che tipo di interventi di conservazione vennero eseguiti sulla rovina? Come furono installate le nuove murature su quelle antiche? Quali materiali vennero utilizzati?

CM. Non venne fatto alcun intervento di conservazione. Da qual punto di vista non avevamo alcun appoggio tecnico, nemmeno archeologico, mancava proprio.
La prima intenzione del progetto dell'architetto Távora era urbana e non aveva niente a che fare con le questioni relative al patrimonio. Non era un problema di restauro, di patrimonio, era un problema urbano, di recuperare una dimensione perduta, uno spazio che da tempo non esisteva più. Távora non fece alcuna considerazione su come si dovesse recuperare un edificio, una rovina, una cosa medievale. Si relaziona con il patrimonio nell'intento di rievocare una dimensione urbana perduta.
Per quanto riguarda invece l'installazione delle nuove strutture sulla rovina posso dire che fu un lavoro molto complesso. Fortunatamente ci eravamo appoggiati ad un bravo ingegnere, João Maria Sobreira, a cui si deve la concezione strutturale della torre. L'architetto Távora considerò straordinaria la soluzione che propose. In generale Távora disprezzava le specializzazioni, disprezzava tutto ciò che fosse inquadrato solo dal punto di vista tecnico piuttosto che patrimoniale o altro.
João Maria Sobreira seppe tuttavia interpretare le esigenze di Távora. Ricordo che un giorno ci fu un incontro nello studio al quale non assistetti per discutere su come realizzare la torre dal punto di vista tecnico. Credo che a partecipare oltre a Távora ci fosse il figlio, José Bernardo, João Maria Sobreira e Humberto Vieira, un architetto che collaborò molto con Siza e Souto de Moura. Ad un certo punto Humberto Vieira disse: "Perché non si fa tutto in pietra? E Távora rispose: "Scordatevelo, non pensateci, io non sono un architetto medievale, noi la costruiremo in cemento e in ferro. L'idea è di continuità quindi la torre sarà rivestita in pietra e dove non sappiamo quale fosse la forma faremo una parete in vetro". Il vetro voleva simboleggiare l'immateriale, ovviamente in senso ideale poiché il vetro è materia, doveva essere un limite infinito, trasparente.
Cosa fece quindi l'ingegnere João Maria Sobreira? Propose la realizzazione di pareti in cemento rivestite in pietra. Vi era però un

Fig. 3. F. Távora, Casa dos Vinte e Quatro, Porto.
Foto di Eleonora Fantini.



problema, il cemento
avrebbe comportato un carico enorme sulle murature antiche. L'edificio della Casa da Câmara era entrato infatti in rovina per il cedimento delle pareti. Távora in merito disse: "Io funziono per intuizione pertanto formulo teorie a partire dalle mie intuizioni. La mia teoria è che la torre sia entrata in rovina a causa della pressione dell'acqua sulle pareti di fondazione dell'edificio". Tra la quota della cattedrale e Rua de São Sebastião c'è una differenza enorme e le pareti della torre sono sottoposte alle spinte del terreno e alla pressione dell'acqua. L'ingegnere quindi assecondò le richieste di Távora, seguì il modulo compositivo del palmo e fece dei fori nella parete di pietra per inserirvi dei micropali di fondazione che si sarebbero ancorati nella roccia sottostante. Le pareti in cemento sono quindi sovrapposte alle antiche mura di pietra ma non vi gravano, affondano direttamente sulla roccia.
Lui stesso un giorno mi disse: "Questa è l'opera più moderna della fine della mia vita. È un'opera moderna, contemporanea considerando l'uomo permanentemente contemporaneo".

D.11. Come giudica il progetto della Casa dos Vinte e Quatro a distanza di anni dalla sua realizzazione?

CM. Ad oggi credo che avremmo dovuto curare di più alcuni aspetti. Ad esempio la questione della ventilazione è un problema non da poco. La grande vetrata riscalda molto l'ambiente, soprattutto in estate, verificandosi un problema termico non indifferente. La ventilazione generalmente richiede uno spazio dove alloggiare i terminali impiantistici; Távora le considerava macchine infernali, non era interessato a questi aspetti; tuttavia riconosco che oggi sia necessario prevederli.
La scelta di utilizzare il vetro doppio fu disastrosa. Prima di tutto diminuì la trasparenza poi funziona molto male. Venne messo li per un'esigenza avanzata dagli ingegneri; quello acustico la riteneva la scelta migliore mentre quello termico era invece contrario. Tavora aveva cura delle questioni tecniche ma disprezzava la tecnica quando era fine a se stessa. Un giorno mentre facevamo il progetto esecutivo portò un libro sulle Piramidi del Luovre, non so se dire se fosse un riferimento, non aveva niente a che fare con la nostra torre ma qualcosa in comune lo possedeva: la trasparenza del vetro. Tavora voleva usare lo stesso vetro utilizzato per le Piramidi del Louvre; nel quaderno di incarico si può infatti notare che venne utilizzato proprio quello. La trasparenza che si esigeva non fu però raggiunta a causa del vetro doppio. José Bernardo era tuttavia convinto che fosse la giusta soluzione per il progetto e così fu fatto. Oltre a questo vi era l'esigenza dell'aria condizionata che non venne installata per il fatto che avrebbe richiesto l'alloggiamento di macchine 'diaboliche' gigantesche, senza parlare degli elevati costi di manutenzione, ma era necessaria e non la installammo.

Lo reputo un fallimento, un fallimento che attribuisco a me come collaboratore; chiaro, l'architetto Távora era l'autore, tutta la responsabilità era la sua.
Mi dispiace per la situazione odierna. Questo era un sito poco urbano, non facile da monumentalizzare.
C'è una cosa che mi affascina pensare… Conosco altri due edifici municipali di quest'epoca, la Domus Municipale di Viana de Castelo e la Domus Municipale di Guimarães entrambe aventi archi gotici, vuoti al piano terra per generare uno spazio pubblico, al piano alto il salone; a Porto invece il palazzo municipale aveva l'aspetto di una torre militare, non aveva il carattere di un edificio civile per attività civili, è strano. Credo che le mura della città passassero precisamente da qui e che la Casa da Câmera venne realizzata nello stesso periodo in cui fu eretta la torre gotica Fernandina, più alta rispetto a quest'ultima per affermare il proprio potere, un po' come a San Gimignano. Non so dire con certezza quale fu il motivo di questa scelta, forse si voleva sottolineare mediante l'inserimento del potere civile in un edificio militare che la città di Porto era un guerriero [Porto è una delle poche se non l'unica città del Portogallo con nome maschile; o Porto]. Credo che sia incredibile, mi affascina molto pensarlo. È proprio in questo senso che Távora parla di 'appeal verticale', non riguardava solo la questione del tetto in oro ma pensava all'affermazione della propria torre come tale. Nonostante tutto non parlò mai della questione militare, del *Guerriero*, mai, non fece mai cenno al fatto che Porto fosse un *Guerriero*, mai parlò di questo.
È un peccato che Siza non realizzò il progetto per l'Avenida da Ponte. Oggi qui c'è un parcheggio e un sorta di aiuola con della terra, del prato e della vegetazione. Questa però non era un'aiuola in origine; erano case e furono demolite. Fare un'aiuola è assurdo; Távora non aveva tempo di pensare a questo. Del resto era il progetto di Siza, era una questione molto complessa. Un giorno mi rivolsi a Távora e gli dissi: "Sa cosa si dovrebbe fare qui architetto Távora? Togliere tutta la terra e mettere in mostra le 'ossa', le pietre di fondazione degli edifici, mostrare che vi erano delle case. Se ripenso a quello che è stato fatto credo che sia molto debole, ma questo è quello che è…se Távora fosse ancora vivo e Siza avesse avuto la possibilità di realizzare il suo progetto penso che avrebbe adorato stare li e discutere con Siza su cosa si sarebbe fatto.

Possibili influenze internazionali e italiane.

D.12. La scelta di Távora di posizionare la statua del guerriero all'interno del patio della Casa dos Vinte e Quatro instaurando un dialogo tra la città e il nuovo edificio ricorda la soluzione adottata da Scarpa per l'allestimento della statua di Cangrande a Castelvecchio a Verona. Távora lo visitò durante uno dei suoi viaggi? A suo avviso il progetto del maestro veneziano potrebbe essere stato di ispirazione?

CM. Sicuramente. Távora non parlava molto dei suoi riferimenti. Fece tanti viaggi in Italia e all'estero. Viaggiava con un ritmo elevatissimo. Ricordo che nel 1960 circa, quando stava lavorando sul Piano di Barredo, andò a Bologna per visitare la città e probabilmente per toccare con mano un progetto molto importante di intervento sul patrimonio, sul centro storico. È possibile quindi fare questa associazione ma non so dire se direttamente ci siano delle relazioni. Forse si potrebbe trovare qualche spunto sul suo diario; Manuel Mendes potrebbe esserti d'aiuto. Anche Siza credo che potrebbe aiutarti da questo punto di vista, era molto legato a Távora, parlavano molto. Un'altra pista potrebbe essere il figlio José Bernardo.
In ogni caso credo che Scarpa fosse un suo riferimento; sicuramente lo era. Ad esempio, quando collaborai con Távora per l'allestimento del Museo da Sé, utilizzammo dei profili metallici per la collocazione dei pezzi scultorei che rievocavano i sistemi espositivi progettati da Scarpa e Albini.
Ricordo inoltre che quando ero all'università Távora parlava molto di Scarpa nelle sue lezioni, circa negli anni 70-80. Sicuramente ne conosceva le opere. Scarpa interveniva sul patrimonio apportandovi la propria firma, facendo propria l'architettura in oggetto; Távora apprezzava molto questo aspetto. Credo quindi che vi sia, seppur indirettamente, una relazione tra la statua di Cangrande a Castelvecchio e la statua del Guerriero di Porto nella Casa dos Vinte e Quatro. Probabilmente fu un dettaglio che rimase impresso nella testa di Távora durante un sopralluogo effettuato in uno dei suoi viaggi in Italia, ma non ne dichiarò mai la diretta connessione. Scarpa era un riferimento italiano che lui stesso introdusse nella scuola. La cosa che più apprezzava nella sua opera era il saper comprendere bene un monumento e allo stesso tempo realizzare un opera d'autore che ben dialogasse con l'antico. Apprezzava quel lato prezioso della sua architettura, ricca di dettaglio e articolata, libera nella manipolazione del monumento che avveniva per continuità con l'antico. Questo concetto guida il linea generale l'approccio progettuale di Távora, ovvero del continuare-innovando. Tuttavia questa è solo un'interpretazione, una lettura critica che mai direttamente è stata confermata dall'architetto. Al contrario di Scarpa Távora è molto più discreto nelle scelte e nei dettagli di progetto.

D.13. Secondo lei è possibile trovare in questo intervento qualche ispirazione alla cultura architettonica italiana o a progetti eseguiti sul patrimonio che Távora ebbe occasione di visitare durante i suoi viaggi in Italia?

CM. Come tutti i grandi architetti Távora non parlava molto dei propri riferimenti, era sempre molto sulla difensiva. Non so quindi

se ci siano relazioni dirette con progetti e architetture italiane. Sicuramente alcuni lo influenzarono e gli furono da ispirazione. È difficile affermarlo con certezza, non ne parlava molto. Nelle sue architetture era molto presente Luis Kahn, le cui opere le visitò durante il viaggio negli Stati Uniti. La persona più indicata a cui chiedere è Siza. Era interessato alle questioni urbane, risulta chiaro dal suo libro sopra l'organizzazione dello spazio; era interessato ai moderni, a Le Corbusier, che divenne un suo grande riferimento. Per un certo periodo venne a lavorare nello studio un architetto italiano di Milano, Giovanni Muzio. Divenne suo amico, lo ammirava enormemente.

D.14. In Italia negli anni 60 ci fu un animato dibattito sul rapporto 'antico-nuovo', in particolare su come intervenire in contesti storici consolidati, che coinvolse importanti architetti come Rogers, Pane, Zevi, Samonà, de Carlo e altri ancora. Távora ha mai fatto riferimento a tale dibattito? Crede possa esserne stato influenzato?

CM. Sono quasi sicuro che Távora fosse interessato al dibattito italiano degli anni 60 e a tutti gli architetti italiani di quel periodo. Siza scrisse un testo sulle influenze progettuali nella pratica architettonica di Távora e afferma che è incredibile come non sia sensibile ad un'opera particolare ma ad un insieme, ad una cultura più in generale, come può essere per esempio quella italiana. Ammirava molto gli architetti del dopoguerra italiano.

D.15. Su Casabella-Continuità vennero pubblicati i dibattiti di Rogers e Pane, lui leggeva questa rivista, la possedeva?

CM. Távora aveva una grande considerazione per Rogers. Ammirava generalmente tutti gli architetti capaci di scrivere meravigliosamente, come Rogers sapeva fare. Credo che dalla consultazione dei libri presenti nella sua biblioteca, conservati alla Fondazione Marques da Silva, potrai capire a cosa fosse interessato. Távora era un uomo informatissimo, molto attento, partecipava a congressi, conferenze, dibattiti quindi credo che conoscesse sicuramente il dibattito italiano del secondo dopoguerra.

D.16. Durante gli anni della sua formazione fece numerosi viaggi all'estero e in Italia. Cosa affermava a riguardo? Li riteneva fondamentali per la formazione di un architetto e per la sua crescita professionale?

CM. Prima di diventare un suo collaboratore fui suo alunno. Durante le lezioni parlava spesso dei suoi viaggi. C'è un libro di Bruno Zevi, che citava di frequente, Saper vedere l'architettura, saper vedere; Távora credeva che il viaggio avesse questa dimensione, del 'saper vedere', dell'apprendere osservando. Non si apprende soltanto con l'architettura erudita dei secoli passati o

dei grandi maestri contemporanei, si apprende con tutto. Távora era un uomo intelligente, era curioso, aveva un grande spirito di osservazione, ragionava molto sulle cose che vedeva e che visitava.

D.17. Era interessato alla cultura italiana del restauro?

CM. Távora teneva molto presenti le carte internazionali del restauro come la Carta di Venezia o la Carta di Atene; sono documenti molto importanti. A suo parere ogni caso era un caso a se stante quindi riteneva che il patrimonio non avesse leggi universali. Chi comanda, diceva Távora, è colui che da lungo tempo si trova lì. Ovviamente, sapeva che c'erano altre cose che condizionavano il progetto come il cliente o il tipo di incarico; era un uomo pragmatico, oggettivo. Ad esempio i due conventi che adattò avevano 'programmi' differenti quindi budget diversi, più alto per la Pousada e più basso per la Scuola; pertanto l'architetto dovette adattarsi a questo. Il dettaglio costruttivo eseguito per il Refoios do Lima non ha infatti niente a che vedere con quello progettato per la Pousada da Costa. Non sono paragonabili i costi per metro quadro dell'una e dell'altra. Il progetto della Casa dos Vinte e Quadro è in gran parte finanziato dai fondi europei.

Intervenire sul patrimonio. Pensiero critico.

D.18. Che opinione aveva Távora dell'intervento sul patrimonio? Come si relazionava con l'antico? Riteneva si dovesse utilizzare un diverso approccio progettuale rispetto a quello generalmente adottato per i progetti ex-novo?

CM. Távora si relaziona con l'antico per identificazione. Quando interveniva sul patrimonio faceva in modo che tutto fosse in continuità anche se questo implicava spesso grandi trasformazioni. Ad esempio trasformò un convento in albergo, la Pousada da Costa; trasformò un convento in scuola, il Refoios do Lima. Entrambi sono interventi che richiesero grandi trasformazioni ma come autore e come architetto la sua idea era la continuità. Una continuità intesa come comprensione della scala dell'edificio, comprensione della materia, della forma, della storia del luogo dalle quali sviluppare il progetto.
La questione patrimoniale era per Távora molto interessante. Posso dire che sia stata sempre presente in lui grazie alla sua formazione. A dodici anni si trasferì a casa dello zio, l'attuale Casa da Ramalde, oggi sede della delegazione del patrimonio, la DGPC (Direcçao Geral Patrimonio Cultural). Távora apparteneva ad una famiglia benestante, parlavano spesso di storia, discutevano sulla provenienza degli *azulejos* che rivestivano le pareti delle loro proprietà. A soli 15 anni un altro suo zio, che di mestiere faceva il carpentiere, gli chiese di progettare una scala; un giorno mi disse

che quello fu il suo primo progetto. Nonostante non fosse ancora architetto aveva già la capacità di saper vedere lo spazio. Távora fu un uomo che visse la sua vita in case antiche, circondato da persone che attribuivano grande importanza alla storia. Un'importanza che emerse nel suo primo testo O Problema da Casa Portuguesa, dove è chiaro il rifiuto di una visione statica della storia.

Non aveva molta considerazione di coloro che si specializzavano per intervenire sul patrimonio. Oggi è diverso è chiaro, i tempi sono cambiati. Ricordo che spesso mi diceva: "Come si può essere specialisti in patrimonio? Io conosco solo una specialità ed è l'architettura. Per lui non vi erano differenze tra l'intervento sul patrimonio e la realizzazione di un edificio ex novo perché vi era sempre in ogni caso una preesistenza con cui fare i conti, il luogo. Per questo motivo non vi era per lui una distinzione tra le due tipologie di intervento. Quando lavorò per il Piano di Riabilitazione Urbana di Guimarães che prevedeva il recupero di alcune piazze ed edifici del centro storico lui stesso disse: "Quale centro storico? Che cos'è centro storico? Per me è tutto storico, anche una nuova strada disegnata per la città è ormai storica; è un continuo…quello che realizziamo oggi è nuovo ma domani è già 'vecchio' e quello che oggi è considerato 'vecchio' fu nuovo".

La prima cosa da chiedersi è che cosa sia il patrimonio. Per Távora il patrimonio non ha un limite, non vi è per lui una netta distinzione tra la zona storica e quella non storica. La riqualificazione di uno spazio pubblico non è una cosa esclusiva del centro storico, è valida anche nelle periferie.

Intervenire sul patrimonio era per Távora un normale processo di evoluzione della storia dell'uomo e fu per tale motivo che costruimmo la nuova torre sopra le antiche rovine. Non possedeva una visione cristallizzata dell'architettura, considerava il proprio intervento come 'momento' della storia dell'edificio.

Riteneva quindi che non dovessero esserci specialisti, teorie, leggi universali, bisognava essere liberi.

Il migliore testo che puoi trovare sul pensiero di Távora sulla pratica dell'intervento sul patrimonio è la Memoria Descrittiva della Pousada da Costa pubblicata nel Bollettino della DGEMN. Che cosa si può desumere dal quel testo? Távora era convinto che quando un architetto interveniva sul patrimonio non faceva altro che continuare a scrivere la lunga storia dell'edificio. L'opera può essere eseguita in diversi modi, per rottura, per continuità. Il progetto per la Casa da Câmara seppur affermasse essere in continuità con l'antico si impose in maniera piuttosto 'forte', non venne accettato dalle persone, fu duramente criticato…ricordo che sulla prima pagina di un giornale venne definito '*um mamarracho*', un 'pasticcio', intendendo qualcosa di 'fuori luogo'. Fu un'opera molto incompresa. L'architetto Távora credeva quindi che fosse importante un dialogo con la città per spiegare quali fossero state le sue intenzioni ma era già molto debole, non avrebbe avuto energie

per un dibattito. Siza ha molta considerazione di questo progetto.

Su altre opere sul patrimonio

D.19. Lavorò con lui in altri progetti? A quali interventi di 'restauro' collaborò?

CM. Ebbi il piacere di lavorare con Távora per 17 anni, 14 nel suo studio e tre come collaboratore esterno, dal momento che avevo aperto un mio studio con un caro collega. Lavorai nel progetto per il Refoios, nel recupero della Casa Óscar Pires, e nel restauro della Casa Primo Madeira, dove oggi risiede il Circolo Universitario di Porto. In quest'ultimo caso fu un'opera di restauro a tutti gli effetti, recuperò tutto, tinte ad olio, pavimenti… fu un progetto di recupero che coinvolse le tecniche tradizionali; Távora sapeva svolgere molto bene questo tipo di intervento. Nel progetto per la sua Casa privata a Covilhã portò all'estremo il tema del recupero. Ad esempio per quanto riguarda i solai, decise di recuperare le antiche tavole di legno numerandole, smontandole e girandole al contrario. Il tetto fu tutto recuperato; le tegole in buono stato vennero mantenute mentre quelle ammalorate furono sostituite con altre simili, se non uguali, recuperate da demolizioni di altri fabbricati.

D.20. Távora era quindi attento alla conservazione dell'autenticità materiale, degli elementi originali dell'edificio preesistente?

CM. Si lo era, Távora conservava il tempo, conservava i segni del tempo.
Ciascuna opera era a sé stante, in alcune è ben visibile questo aspetto in altre è meno evidente. Molto incide il 'programma' e il finanziamento. Per esempio nel Refoios fu molto pragmatico, i solai vennero tutti rifatti in cemento, non recuperò le strutture in legno, quasi nessuna. Durante i lavori ricordo che fu trovato un affresco e venne recuperato… tuttavia mancava di spirito. Un'altra cosa che conserva e rende visibili sono le marche sulle pietre degli scalpellini; cercò di mettere in evidenza gli aspetti principali dell'edificio. Siza lavora in maniera differente, nei suoi progetti tutto è disegnato nel dettaglio. In Távora questo non accade, cambia spesso le cose in corso d'opera, era un tipo incredibile, andava in cantiere e diceva: "questo non è molto proporzionato, è troppo largo, forse sarebbe meglio più stretto" e così modificava il progetto. Era incredibile la sua vivacità, la sua ricchezza d'animo.

Fig. 4. F. Távora, Refoios do Lima (1986-1993), Ponte de Lima. Marche di scalpellini Foto di Eleonora Fantini.



D.21. Le porgo infine una questione sulla Casa Primo Madeira che a differenza delle altre case di Porto possiede una tinteggiatura esterna neutra, senza particolari colorazioni come invece era solito ritrovare nelle case borghesi dell'epoca. Fu una scelta progettuale?

Vennero fatte particolari alterazioni all'edificio originale? Possiede una documentazione fotografica?

CM. Fu la prima opera in cui io collaborai con Távora. L'edificio era in cattivissimo stato, alcuni solai erano crollati. Purtroppo non prestavo molta attenzione alle fotografie e Távora anche; non facemmo mai registri di questo tipo; catalogava tutto nella sua testa. Lui aveva una mente fotografica.
La Casa Primo Madeira non era una casa borghese; il nostro progetto non prevedeva molte alterazioni. La parte più contemporanea si trova nell'edificio delle Cavalariças, le antiche scuderie, come si può notare dalla scala interna. Fu Barroso a disegnarla; fece lui l'esecutivo. Távora aveva una grande considerazione di Barroso e ogni volta che c'era da fare un lavoro di una certa entità lo affidava a lui. Fernando Barroso iniziò a lavorare nello studio di Távora quando ancora non aveva concluso la scuola, almeno credo. Oltre ad essere un architetto era un pittore. La sua precisione manuale era spettacolare, cosa che io non ho mai avuto. Quando iniziai a lavorare sulla Casa Primo Madeira Barroso collaborava con Távora già da anni ed aveva quindi accumulato molta esperienza nel campo della costruzione. Mi occupai principalmente della parte di distribuzione e organizzazione dello spazio; ad esempio la cucina fu posizionata nel punto in cui si trovava quella antica. Gli infissi vennero tutti disegnati nuovi e furono i primi che progettai per Távora, seguendo ovviamente le sue indicazioni. Ogni aspetto qui era ben disegnato e studiato. José Bernardo fece un primo studio molto accurato. La sala da bagno ricordo che venne trasformata. Inizialmente era unica e noi la dividemmo in due parti, signori e signore. La soluzione intendeva rispettare l'esistente e porsi in continuità mediante l'utilizzo di materiali affini quali vetri, *azulejos*, ecc…
Gli interventi di recupero sono invisibili nella casa padronale; nelle scuderie invece li rende evidenti, distingue l'antico dal nuovo.
L'intenzione di eseguire lavori poco distinguibili dall'antico si può notare in altri suoi progetti, come ad esempio nella sua Casa privata a Covilhã. In quell'occasione non fece un disegno per il progetto, decise quasi tutto in opera. Nella sala da bagno posò *azulejos* antichi e decise di aprire una finestra che avesse inquadrato la cappella della chiesa del paese.
Allo stesso modo non disegnò il progetto per la Casa em Briteiros. Fece una pianta e una sezione ma i disegni esecutivi non vennero mai realizzati. Venne deciso tutto in cantiere insieme alle maestranze. Lui la chiamava '*arquitectura de bengala*', architettura fatta 'a braccio'; è un aspetto molto caratteristico di Távora, soprattutto nei recuperi. Adorava improvvisare in opera, trovare soluzioni. La prima volta che ebbe occasione di farlo fu nella Quinta da Conceição. Siza al contrario disegna ogni dettaglio, ogni particolare.



Fig. 5. F.. Távora , Sala comune al piano terra della Casa Primo Madeira (1986-1988). Porto. Foto di Eleonora Fantini.

Dialogo con Fernando Barroso

Studio Fernando Barroso, Matosinhos, Porto, 28 Maggio 2019.

Fernando Barroso è Architetto libero professionista. Collaborò con Távora a diversi progetti tra cui quello eseguito sulla Pousada da Costa.

Sulla Pousada di Santa Marinha da Costa.

D.1. Qual era lo stato di conservazione dell'edificio quando vi è stato affidato l'incarico? Quali erano i principali problemi rilevati?

FB. C'era una parte del corpo principale che era completamente in rovina. L'attuale sala del capitolo era in parte alterata rispetto all'originale perché era stata trasformata in residenza; era divisa con delle partizioni ma in linea generale era ben conservata. I muri di suddivisione vennero demoliti perché da progetto si necessitava recuperare l'antica spazialità, una 'sala dello stare'. Gli *azulejos* che li rivestivano vennero salvati, smontati e rimontati accuratamente nella stessa sala o in altre parti del monastero. Potrai trovare tra i documenti conservati nell'archivio personale di Távora, presso la Fondazione Marques da Silva, lo schema di smontaggio e rimontaggio che disegnammo per l'esecuzione dell'opera.

L'edificio era relativamente conservato, solo una parte era in rovina. Ci un avvenimento che mi fece pensare che forse non stesse molto bene strutturalmente. Da un giorno all'altro crollò una porzione di muro antico dell'ala Sud, probabilmente a causa dei lavori di scavo che si stavano eseguendo per la realizzazione del piano interrato. Era una parete molto debole, di grande spessore ma poco resistente. Era un muro a sacco con paramento in granito e riempimento composto da inerti e terra in prevalenza; strutturalmente non poteva funzionare bene. Per realizzare la cucina e l'intero piano interrato venne per prima cosa fatto un tunnel dal quale si iniziò a scavare. Non so dire con certezza cosa abbia provocato il crollo, forse si è scavato troppo in prossimità delle fondazioni di quella parete oppure è stato provocato dall'apertura che eseguimmo nel solaio per l'installazione dei montacarichi che avrebbero dovuto trasportare le portate dalla cucina al ristorante.

La questione del lungo percorso che dovevano fare le portate prima di essere servite fu di ampia discussione con la *Direcção Geral dos Monumentos e Edificios Nacionais*, DGEMN, ma alla fine si fece come propose Távora, era la soluzione migliore.

Molti dei solai erano andati distrutti o in cattivo stato di conservazioni quindi vennero quasi tutti rifatti in cemento armato. A lavorare nel progetto strutturale fu l'ingegnere Fernando de Almeida de Eça Guimarães.

D.2. La decisione di fare i solai in cemento armato fu condivisa da Távora?

FB. Non ricordo che ci fu una discussione su questo. Non so per quale motivo si scelse di utilizzare il cemento piuttosto che il legno. Távora in quegli anni seguiva due grandi opere: la Pousada da Costa e il Piano di Guimarães; aveva molte riunioni e molti appuntamenti. Non dimenticherò mai il giorno in cui venne in cantiere il Direttore Generale insieme ai suoi collaboratori per fare un sopralluogo al progetto e Távora, non potendo assistere perché sommerso dagli impegni, mandò me. Fui letteralmente lanciato nella 'sfera', fu un incontro molto complicato. Mi venne chiesto perché l'architetto non fosse presente e gli dissi che era impegnato ad una riunione alla Camera di Guimarães. Mi fecero alcune domande sulle scelte architettoniche, chiedendomi in particolare il motivo per cui Távora non lasciò il cemento a vista. Solitamente negli interventi degli anni Sessanta le strutture si lasciavano in cemento a vista, senza intonaco, cosa che Távora non fece qui… forse non per rievocare quel senso di purezza e austerità richiesto dalla committenza. Furono mantenute le pietre antiche e realizzate delle superfici nuove, tutte intonacate di bianco. Non c'è niente di cemento a vista. Al direttore della DGEMN gli dissi che era una scelta intenzionale per ottenere delle superfici 'pulite', chiare, neutre, evitando così una possibile collisione con la preesistenza.
Un altro elemento su cui discutemmo furono i soffitti delle sale interne. Lo stato di degradazione di quelli esistenti era tale che ci indusse a rifarli quasi tutti nuovi. Utilizzammo il legno di castagno, era un materiale molto buono, reagì bene negli anni. Il disegno a cassettoni si ispira all'antico. Ricordo che c'era una sala in cui erano ben conservati gli originali da cui potemmo prendere spunto per la progettazione di quelli nuovi. Nella Sala del Capitolo ad esempio non c'era più niente. Il legno è lasciato al naturale nonostante Távora volesse tinteggiarli di bianco come fece nella casa di Covilhã. Su questo aspetto la DGEMN fu categorica; li esigeva in legno naturale, scuri, quindi dovemmo acconsentire. Devo ammettere che il risultato non è male.

D.3. La scelta lasciare a vista le tracce degli *azulejos* in alcuni punti nel corpo dell'ala Sud voleva suggerire che il Convento in quella zona possedeva un ricco rivestimento interno?

FB. Si, era questo l'intento. Il corpo delle celle nel 1950 fu colpito da un grande incendio che distrusse tutti gli *azulejos* che decoravano le pareti della galleria. Le tracce lasciate a vista vogliono rievocare quell'avvenimento traumatico. La galleria distributiva di quest'ala era tutta rivestita di *azulejos* e ne possedeva di ricchissimi ma furono tutti distrutti dall'incendio. Soltanto nella sala del capitolo si salvarono.

D.4. Qual era il rapporto con l'ente di tutela? Vi furono delle discussioni sulle scelte progettuali? Imposero particolari vincoli o materiali da utilizzare?

FB. C'erano sempre delle discussioni, delle lotte molto accese tra Távora e la DGEMN, lo tormentavano sempre, creavano della frizione, non concordavano mai con quello che proponeva, la colpa era sempre dell'architetto. Ricordo che Távora mi diceva spesso: "Quando vengono qui non gli sta bene niente, vedono solo cose che non gli vanno bene, trovano solo difetti".
La Pousada di Távora e quella di Soutinho furono le prime ad essere realizzate dopa in congresso indetto in occasione della Carta di Venezia; il Servizio ai Monumenti vi rivolse un particolare interesse. Non so come fosse il direttore della sezione di Lisbona ma quello di Porto che seguiva il nostro progetto era veramente poco flessibile.

D.5. Dall'analisi dei disegni conservati in archivio si nota che le prime tavole di studio del progetto conseguito risalgono al 1975 e che negli anni precedenti, tra 1973-1974, era stato sviluppato un progetto differente che non prevedeva l'"annesso'. Quali furono le motivazioni che determinarono tale modifica sostanziale?

FB. Dal 1973 al 1975 sviluppammo un progetto che non prevedeva l'aggiunta di un nuovo corpo, le camere erano tutte contenute nell'edificio preesistente. In seguito all'analisi degli elaborati la DGEMN ci chiese di modificare la proposta avanzata aumentando il numero delle stanze così da incrementare il rendimento economico della Pousada. Decidemmo quindi di aggiungere un nuovo corpo più basso che avrebbe ospitato un numero di camere tale da garantire un più alto ritorno economico.

D.6. Ricorda se la DGEMN propose a Távora di inserire le ulteriori camere richieste in un nuovo piano posizionato sopra le antiche celle? La Pousada da Costa è una delle prime a prevedere un corpo annesso all'edificio antico. Solitamente la DGEMN, in nome della preservazione di un 'carattere tradizionale', preferiva interventi che si limitassero al manufatto preesistente evitando così qualsiasi nuovo elemento dal linguaggio contemporaneo come ad esempio accadde per la Pousada di Loios.

FB. Probabilmente la DGEMN avanzò questa proposta a Távora ma non posso dirlo con certezza; forse gli chiese di fare un quinto piano ma sono certo che non disegnammo mai questa ipotesi.
Il nuovo corpo ha un linguaggio contemporaneo, vuole evitare qualsivoglia mimetismo e posso confermare che si distacca dalle precedenti Pousadas realizzate dalla DGEMN. Tuttavia da quel

che ricordo non ci venne mai criticata la questione del linguaggio contemporaneo.
Quando iniziai a collaborare al progetto, nel 1976, lo studio iniziale era già stato fatto e le principali decisioni compositive erano già state prese. Távora mi coinvolse per redigere il "Projecto de mobiliario e decoração" che consisteva nel disegnare i complementi di arredo di ogni ambiente della Pousada, dai mobili ai corpi luminosi. Iniziai quindi col disegnare l'ante-progetto, il definitivo e infine l'esecutivo. Era una delle poche cose che ancora non era stata sviluppata; il progetto era già stato completato, approvato e stava entrare nella fase esecutiva. Nonostante tutto la DGEMN chiedeva continuamente a Távora di apporre modifiche a quanto già stabilito; i disegni redatti in queste occasioni ricordo che si chiamavano di 'alteração e rectificaçao', di alterazione e rettificazione, proprio perché sorgevano sempre nuovi problemi, nuove elementi da modificare.
In quegli anni lo studio non era molto grande, si componeva principalmente da me, José Bernardo e un disegnatore; eravamo solo noi a lavorare sulla Pousada. Nella fase esecutiva fu quindi necessario chiamare qualcuno che collaborasse al progetto. In quest'occasione entrarono a far parte dello studio Francisco Barata, Bernardo Ferrao, Matos Ferreira, Rui Brasco e altri ancora.

D.7. Sul piano compositivo quali furono gli elementi e i principi che hanno determinato le scelte progettuali?

FB. Credo proprio che il nuovo corpo volesse essere una 'eco' dell'ala Sud. Una sorta di interpretazione di una naturale processo di ampliamento del monastero suggerito dalla crescita del complesso nei secoli passati. L'"eco' tuttavia era solo formale; il nuovo corpo venne di fatti disposto più in basso possibile per non interferire con la visione della preesistenza retrostante. Voleva essere discreto, silenzioso.
Ricordo poi la storia dell'*espigueiro*. Una volta conclusa l'opera un articolo di giornale definì l'annesso un *espigueiro*, che è una granaio tradizionale portoghese. L'allusione a tale particolare costruzione era in tono dispregiativo. Scrissero che sembrava di essere di fronte ad un granaio Non ricordo quale fosse il giornale. A tale critica Távora rispose: "Questo è precisamente uno *espigueiro*". Era un uomo molto simpatico e vivace.

D.8. Di fronte all'inserimento di una destinazione d'uso tanto complessa e articolata, che difficilmente si sposa con le esigenze conservative di un edificio storico, quale fu l'atteggiamento di Távora? Ne rispettò la vocazione d'uso e l'autenticità materiale? Vi sono particolari rapporti proporzionali e dimensionali tra le camere del nuovo corpo e quelle situate nell'esistente?



Fig. 1. F. Távora e due colleghi nella Pousada da Costa. Foto di Fernando Barroso.

FB. Penso proprio di no. Non credo che per il progetto delle nuove camere si fosse ispirato alle proporzioni o dimensioni di quelle antiche. Per quanto riguarda l'inserimento delle stanze nelle celle dei monaci in alcuni casi vennero unite due celle poiché erano piuttosto piccole per ospitare una camera. Non c'era molta liberà distributiva poiché dovevamo mantenere le finestre esistenti. Queste sono le mie opinioni; non posso affermare con certezza quali siano state le vere ragioni compositive perché non partecipai alla fase iniziale del progetto quando vennero prese le decisioni di ordine dispositivo e di organizzazione dello spazio.

Una questione che ricordo bene in merito alla disposizione interna delle camere fu il bagno. Nelle celle dei monaci ovviamente non era presente quindi dovemmo provvedere ad inserirlo e decidemmo di farlo diventare parte dell'arredo fisso. Disegnai io stesso la soluzione che lo inglobava nell'armadiatura. Inizialmente la DGEMN non approvò la nostra proposta perché la considera poco igienica dal momento che i muri del bagno non toccava il soffitto. Távora seppe tuttavia convincerli, apportando dei validi motivi per procedere in questo modo. Una cosa che dovemmo cambiare fu il miscelatore del lavandino. Távora voleva mettere due rubinetti, uno per l'acqua calda e uno per quella fredda, ma la DGEMN ci impose il miscelatore e devo ammettere che non ebbe tutti i torti.

Alcuni arredi presenti nelle camere non li disegnammo noi; erano oggetti d'antiquariato che Távora acquistava appositamente per la Pousada, in accordo con il Direttore Generale. Molti di questi li comprammo durante alcuni viaggi a Lisbona, ad Ajuda e a Mafra; andavamo a cercarli in depositi. Ricordo che comprammo anche mobili quasi completamente distrutti che risistemammo appositamente per la Pousada. Il resto degli arredi li disegnai nel dettaglio. Feci disegni in pianta, prospetto e sezione, dalla scala 1:20 alla scala 1:1.

Tornando al tema della vocazione d'uso il ristorante non venne posizionato nel refettorio o nell'antica cucina. Credo che il refettorio si trovasse dove oggi è situata la reception, collegato direttamente al chiostro. Le funzioni destinate agli spazi vennero quindi modificate probabilmente per necessità e comodità organizzativa.

D.9. Quando disegnò i complementi d'arredo per la Pousada da Costa utilizzò dei riferimenti progettuali?

FB. No, non avevo particolari riferimenti. Il mobilio che progettai era allo stesso tempo semplice ed elegante, influenzato principalmente dalla tradizione. Disegnammo profili regolari, capaci di suggerire l'austerità del convento. Era un arredo molto sobrio e contenuto, realizzato in legno e tessuto. Le sedie del ristorante in particolare erano molto tradizionali, possedevano un decoro tipico portoghese del XVII secolo.

Mi ispirai quindi alla tradizione portoghese, riproposta con una semplificazioni dei decori. Gli arredi realizzati non sono copie

dell'antico ma sono solo reinterpretazioni in chiave contemporanea. Allo stesso modo fu per i corpi illuminanti; disegnai anche quelli; li realizzammo in metallo e vetro. Ero molto soddisfatto del lavoro.
Un'ultima cosa che Távora disegnò fu lo stemma della Pousada che era il simbolo dei Frati di Jeronimos. Fece un disegno molto preciso che ritoccò e modificò più volte.
Ricordo il giorno in cui andammo all'inaugurazione…Távora era seduto li, sui mobili che avevamo disegnato noi; vennero realizzati perfettamente come chiedemmo.



Fig. 2. Corte interna del chiostro della Pousada da Costa. Foto di Fernando Barroso.

D.10. L'analisi archeologica eseguita sul convento, che troviamo pubblicata in diversi testi, come venne utilizzata in fase di progetto?

FB. L'indagine archeologica venne eseguita da Manuel Real che partecipò al progetto anche durante la fase di esecuzione. Lo studio, redatto in collaborazione con l'Università del Minho e da lui supervisionato è conservato alla Fondazione Marques da Silva e fu pubblicato nel Bollettino della DGEMN sulla Pousada.
Le tracce archeologiche portate alla luce dagli scavi per quanto possibile furono considerate e valorizzate in fase progettuale. Sul piano compositivo di organizzazione dello spazio non credo venne molto seguita. Il chiostro è la parte dove si può dire abbia influito maggiormente. Távora lasciò delle 'finestre archeologiche' sulle pareti per poter ammirare le varie stratificazioni e gli elementi di pregio appartenenti ad altre epoche storiche. Lo stesso fu fatto nel Refoios do Lima e nella Casa da Rua Nova dove lascia intravedere da una parte i segni del tempo, dall'altra il sistema costruttivo tradizionale.
Il progetto subì numerose modifiche durante il suo lungo processo di progettazione ed esecuzione. Ad esempio nel chiostro si volevano lasciare le vestigia ritrovate a vista e realizzare una passerella in cemento per ammirarle ma non fu possibile per problemi di conservazione. Furono quindi rinterrate e disposte sul prato degli elementi in granito di demarcazione delle loro tracce.

D.11. Per rendere chiara la lettura degli spazi e degli elementi originali rispetto quelli nuovi quali soluzioni vennero adottate? Quali materiali e tecniche vennero utilizzate per la realizzazione del nuovo?

FB. Távora prestava molta attenzione a voler differenziare ciò che era 'nuovo' da quello che invece era 'antico'. Utilizzava gli stessi materiali del complesso preesistente ma lavorati in maniera differente. Ad esempio le nuove strutture in cemento armato le rivestì con lastre di granito o le intonacò e tinteggiò di bianco. Távora diceva che nonostante l'intervento avesse un prezzo elevato l'opera prevedeva materiali molto semplici, economici, materiali poveri come il granito lavorato, le pietre esistenti e il legno. Gli



Fig. 3. Reception della Pousada da Costa. Foto di Fernando Barroso.

elementi in legno, a parte i soffitti, sono tutti tinteggiati; porte, scuri, ornamenti, infissi esterni. Gli infissi sono tutti nuovi con vetro semplice, non doppio. Per la progettazione del profilo del telaio si ispirò ad alcuni che ancora erano presenti. Durante un sopralluogo notai che non tutti i serramenti erano originali, alcuni appartenevano ad anni più recenti. Tuttavia il cattivo stato di conservazione generale ne comportò lo sostituzione. Solo nella parte superiore del chiostro ne potemmo ammirare alcuni ben conservati ma credo che vennero comunque sostituiti per ottenere un'uniformità.

Come ho detto ci ispirammo alla tradizione non solo per la forma ma anche per il sistema di apertura. Diversi erano quelli del nuovo annesso. Il materiale utilizzato era sempre il legno con alcuni inserti in metallo ma il disegno era moderno, meno tradizionale. L'apertura in questo caso è verso l'esterno, contrariamente agli altri che possiedono il tradizionale sistema di apertura verso l'interno. Per Távora era molto importante che avessero un vetro semplice, non doppio, per poter avere dei profili molto sottili, dell'ordine dei 20 mm; non so oggi se sia stato sostituito.

L'atmosfera che si voleva ottenere era quella dell'austerità e posso confermare che ci riuscimmo. Era tutto così elegante e austero allo stesso tempo. Probabilmente fu dovuto alla semplicità dei materiali che utilizzammo. Se pensiamo invece all'intervento di Eduardo Souto de Moura alla Pousada do Bouro si può dire che utilizzò materiali più ricchi, come il marmo. Quando Eduardo fece il progetto si confrontò con Távora per sapere cosa ne pensava. Il fatto che non avesse un tetto a falde ma fosse piano e inerbito non convinceva molto Távora. L'intervento è intelligente e ben fatto ma è orientato al mantenimento della rovina o meglio alla rievocazione dell'aspetto della rovina, che è esattamente l'opposto di quello che si fece alla Pousada da Costa. Távora non era di quell'idea ma seppe riconoscere la qualità del progetto e l'intelligenza che Eduardo dimostrò. Apprezzava molto le manifestazioni di capacità e sapienza nel trattamento del patrimonio.

D.12. Il progetto comportò tuttavia alcune demolizioni nell'edificio preesistente, con quale criterio furono eseguite e in quale misura? Sono state redatte tavole di gialli-rossi?

FB. Da quanto ricordo non vennero fatte tavole di gialli-rossi, probabilmente non era obbligatorio presentare questi disegni. Le tavole che ci erano state richieste prevedevano il rilievo dello stato attuale e il progetto, non c'erano piante di gialli-rossi.

Tra gli altri interventi venne eseguito lo smontaggio e il rimontaggio dell'antico portale che si trovava accanto all'ala minore del convento. Fu spostato e posizionato accanto al nuovo corpo.

Le nuove costruzioni riguardano prevalentemente i punti scala e i sistemi di risalita. Le demolizioni che eseguimmo si concentrarono

nella zona della residenza e del refettorio dove ad oggi si trova la sala comune e la reception.

D.13. Sulle strutture esistenti da mantenere che tipo di interventi di conservazione furono realizzati?

FB. Non so dirti dettagliatamente che tipi di interventi di 'restauro' vennero fatti sull'esistente. I solai sono quasi tutti nuovi con struttura in cemento armato mentre gli intonaci vennero rifatti con malta di calce. Molte cose che riguardavano il recupero dell'esistente vennero decise in opera.
L'impresa che seguì i lavori era molto competente. Il costruttore era Casimiro Ribeiro & Filhos. Aveva un piccolo ufficio vicino al cantiere dove i suoi collaboratori ridisegnavano i particolari che noi avevamo già disegnato nelle tavole. Nonostante i nostri disegni fossero ben fatti – e te lo posso assicurare - lui diceva che li avrebbe ridisegnati in un'altra maniera; credo li reinterpretasse. Eseguì anche lavori di restauro come lo smontaggio di un muro o di un pannello di azulejos. Prestava molta cura a ciò che faceva; lavorò bene.

D.14. Come vennero integrati i nuovi sistemi impiantistici con le antiche strutture del convento?

FB. Le macchine dei sistemi impiantistici vennero tutte posizionate nel piano interrato. Le camere adiacenti alla zona degli impianti furono destinate al personale di servizio poiché meno nobili.
Credo che le canaline passassero lungo i muri e nei solai; vennero fatte delle tracce ma non so dirti con certezza in che modo. Altri aspetti più tecnici li potrai trovare nelle relazioni conservate alla Fondazione Marques da Silva, io non seguii direttamente quella parte del progetto.

D.15. Che tipo di analisi e interventi vennero eseguiti sul giardino e sulla vegetazione?

FB. Távora voleva conservare l'antico giardino. Vennero recuperate tutte le strutture vegetali e architettoniche presenti nel parco. Conservò la vigna, il labirinto, la scale e le statue. L'unico elemento nuovo che dovette inserire fu la piscina e un campo da tennis. Ricordo che anche in quel caso fu un lotta con la DGEMN. Non so quante volte gli fecero cambiare il progetto. L'ultima ipotesi risale all'anno seguente l'inaugurazione ma anche in questo caso non fu realizzata.
Per la sistemazione del giardino venne coinvolto un paesaggista. Conosceva tutte le specie arboree, era molto bravo. Era informato in generale sul territorio, sugli aspetti climatici; Távora lo ammirava molto ma diceva che a disegnare era un disastro.

D.16. Concluso il progetto e inaugurata la Pousada come è stato recepito dalla critica l'intervento? Cosa ne pensa a riguardo?

FB. Le critiche ci sono sempre, come la storia dell'*espigueiro* di cui ti parlavo. Anche il progetto per il Refoios do Lima ne ricevette alcune. Si diceva ad esempio che lo avremmo dovuto tinteggiare di bianco, non di giallo. Fu scelto il giallo perché era legato alla funzione militare, inoltre è il colore del Minho.
Nonostante tutto la Pousada fu molto apprezzata e la bontà dell'intervento venne riconosciuta a livello nazionale e internazionale come dimostra la vincita del premio Europa Nostra nel 1985.

D.17. Come giudica il progetto per la Pousada da Costa a distanza di anni dalla sua realizzazione? Come hanno reagito i materiali alla prova del tempo?

FB. Apprezzo molto il progetto della Pousada da Costa. Era un intervento molto complesso ma Távora lo seppe sviluppare e realizzare meravigliosamente.
Sono passati diversi anni ma in linea generale si può dire che il complesso abbia reagito bene alla prova del tempo, le strutture non hanno dato alcun segno di alterazione. Gli unici problemi di conservazione rilevati riguardano gli infissi in legno del nuovo corpo che hanno richiesto la sostituzione.

Possibili influenze internazionali e italiane

D.18. Quanto le carte internazionali del restauro influenzarono il progetto per la Pousada da Costa?

FB. Non vidi mai Távora seguire un documento, come può essere un carta internazionale del restauro. Non me ne parlò mai di questo. Di certo posso dire che era una persona molto informata e curiosa, leggeva molto e con interesse. Quasi sicuramente ne era a conoscenza e forse aveva a mente i principi li descritti ma direttamente non so se ne fece riferimento.

D.19. Secondo lei è possibile trovare in questo intervento qualche ispirazione alla cultura architettonica italiana o a progetti eseguiti sul patrimonio che Távora ebbe occasione di visitare durante i suoi viaggi in Italia?

FB. Non saprei, non ne ha mai parlato con noi collaboratori, non ne fece mai riferimento. Forse ci furono; forse si ispirò ad architetture visitate nei suoi viaggi; credo fossero cose che teneva per se. Parlava molto dei suoi viaggi in Italia, in Grecia ma mai di cose specifiche o particolari.

D.20. Che opinione aveva Távora dell'intervento sul patrimonio? Riteneva si dovesse utilizzare un diverso approccio metodologico progettuale rispetto a quello generalmente adottato per i progetti ex-novo?

FB. Si, credo che agisse in modo differente. Quando operava sul patrimonio aveva sicuramente più vincoli e più elementi a cui riferirsi poiché si sta intervenendo su una preesistenza; i riferimenti sono più immediati perché relazionati a ciò che già esiste. Il suo obiettivo era introdurre un'opera nuova che fosse in continuità con l'antico.
Quando si parla di un progetto *ex-novo* le cose sono un po' differenti, i riferimenti sono altri, come il luogo, il 'programma'… ma in entrambi i casi si ha un riferimento, un punto da cui partire.
L'intervento sulla Pousada da Costa ci fu molto utile per lo sviluppo del progetto per il Refoios do Lima a cui ebbi il piacere di partecipare. Il lavoro fu eseguito con grande chiarezza velocità e precisione; tutto quello che imparammo dall'esperienza al Convento da Costa venne trasposto qui con maggiore lucidità.

Dialogo con Andrea Soutinho

Studio A. Soutinho, Senhora da Hora, Porto, 30 Maggio 2019.

Andrea Soutinho, figlia di Alcino Soutinho, è Architetto libero professionista e lavora presso ASoutinho LDA. Si laurea alla Facoltà di Porto nel 1992. Collaborò con il padre dal 1992 al 2013.

Sulla viaggio in Italia del '61

D.1. Come si legge in alcuni testi il viaggio-studio in Italia durò circa otto mesi e comprese sopralluoghi sia al Nord che al Sud della penisola. Tuttavia i documenti conservati alla Fondazione Marques da Silva e alla Gulbenkian testimoniano il viaggio fino a Roma in un arco temporale di circa 4 mesi. Pertanto le chiedo se mi può confermare che il viaggio sia proseguito verso il sud e nel caso quali città e architetture abbia visitato.

AS. Credo proprio che dopo Roma mio padre sia andato in Sicilia, passando prima per Napoli poi per Pompei. Della Sicilia ha visitato sicuramente Palermo ma non ricordo quali altre città abbia visto dell'isola.
Il viaggio del 61 è durato otto mesi e fu continuativo, senza rientri in Portogallo; non possedeva molti soldi in quegli anni e non poteva permettersi spostamenti di quel tipo. Fu quindi un solo periodo.

D.2. Dall'analisi della prima relazione, dei suoi taccuini e delle fotografie ho ricostruito un itinerario di viaggio che parte da Milano e arriva fino a Palermo secondo il senso di percorrenza qui indicato. Non avendo tuttavia ritrovato date o un programma di visita, ho ipotizzato una 'plausibile' sequenza di tappe basata sui disegni redatti e sulla posizione geografica delle opere/città visitate. Cosa ne pensa? Potrebbe confermarmela?

AS. L'itinerario che hai ricostruito credo che corrisponda effettivamente con quello percorso. Il fatto che non sia presente un diario con date e luoghi visitati non aiuta la ricostruzione ma credo proprio che sia corretto. Posso confermarti che l'ultima regione visitata durante il viaggio del '61 sia la Sicilia nonostante l'ultima città italiana dove ha soggiornato prima di tornare in Portogallo sia Genova. Non so se l'abbia raggiunta in tragetto da Palermo o se abbia ripercorso la penisola in treno. Da Genova mi pare di ricordare che abbia preso poi una nave per Lisbona (o Barcellona?). L'Italia credo invece che l'abbia percorsa in treno.

D.3. Sa se è stata redatta una relazione conclusiva del viaggio? Alla fondazione Gulbenkian è conservata soltanto la prima relazione redatta a Firenze dopo i primi tre mesi.

AS. Io so che aveva due relazioni, una prima riguardante i casi studio visitati al Nord e una seconda redatta per il Sud. Ma quest'ultima non è pervenuta, non conosco il motivo non so effettivamente se sia andata persa, non so spiegare nemmeno il motivo per cui non sono giunte fotografie del Sud, sono però sicura che ci sia stato.

D.4. Cosa ricordava di principalmente dell'esperienza di viaggio del '61? Influenzò la sua successiva attività professionale?

AS. Gli architetti che ricordava con maggiore frequenza erano Gardella, Albini e Carlo Scarpa.

D.9. In seguito all'esperienza del '61 Soutinho ebbe occasione di tornare altre volte in Italia, per viaggi di piacere, conferenze o progetti. Quali ricordava principalmente?

AS. Negli anni 70 mio padre viaggiò poco all'estero. Solo a partire dalla fine degli anni 80 iniziò a viaggiare con più frequenza. Ricordo principalmente due viaggi in Italia, uno in Puglia e uno in Sicilia, fatti in anni diversi. Erano viaggi di piacere, in famiglia, ma mio padre era sempre attento all'architettura e alle città che visitava, come del resto lo sono tutti gli architetti.

D.7. Dalle numerose fotografie scattate durante il viaggio si denota un particolare interesse verso le opere del passato, verso la storia. Che importanza conferiva alla storia in fase progettuale?

AS. Mio padre sosteneva che qualora si dovesse riabilitare un edificio il nuovo corpo dovesse dialogare con l'antico e allo stesso tempo comporsi di un linguaggio differente, contemporaneo. Riteneva quindi che si dovesse instaurare un dialogo tra antico e nuovo. Questi principi li si può notare chiaramente sia nella Biblioteca-Museo di Amarante sia nella Casa-Museo Guerra Junqueiro dove è abbastanza esplicito che si compongano di linguaggi differenti ma che vi sia di fatto un legame tra le due parti dell'edificio realizzate in epoche differenti. Così anche ad Aveiro, nonostante non sia a mio avviso sia meno esplicito rispetto alla Casa Museo Guerra Junqueiro e alla Biblioteca Museo Alcino Cardoso. Lo stesso atteggiamento lo si può ritrovare in sua prima opera, la Pousada di Vila Nova de Cerveira, un intervento di più grande scala e con un riferimento un po' meno italiano e un po' più aaltiano.

Possibili influenze internazionali e italiane.

D.5. Era interessato alla cultura italiana del restauro? A quali architetti o interventi faceva riferimento?

AS. Si moltissimo. Era molto interessato al restauro e alla cultura del progetto sul patrimonio che in quegli anni si stava sviluppando in Italia. Durante il viaggio infatti visitò molti allestimenti museali inseriti in edificio storici restaurati. Era molto attento e sensibile ai progetti che prevedevano interventi sul tessuto storico e sui complessi patrimoniali.

D.6. Era attento alle carte internazionali del restauro come la Carta di Atene o la Carta di Venezia del '64?

AS. Non abbiamo mai toccato quest'argomento ma credo proprio che fosse attento al rispetto delle carte e le tenesse in considerazione per l'intervento sul patrimonio.

D.8. A suo parere il viaggio in Italia e le architetture visitate possono aver ispirato qualche suo progetto? Quanto l'Italia ha influenzato la pratica architettonica di suo padre?

AS. Ogni giorno mio padre citava l'architettura italiana, era un riferimento 'diario'. Ad esempio nel progetto della Biblioteca Museo Alcino Cardoso di Amarante si può ritrovare un richiamo all'architettura di Carlo Scarpa, in particolare all'intervento eseguito a Castelvecchio a Verona. Non ricordo molto altro di quegli anni perché ero molto piccola, erano gli anni 70.

Sulla Biblioteca.Museo Amadeo de Souza Cardoso

D.10. Qual era lo stato di conservazione dell'ex complesso comventuale al momento di affidamento dell'incarico? Quali i principali problemi rilevati? Possiede alcune foto del prima o di cantiere?

AS. Si, possiedo alcune fotografie del prima e di cantiere, le ho conservate in una cartella, sono sia stampe che diapositive, posso condividertele volentieri.
Il progetto è stato fatto in tre fasi, la prima coincideva con la realizzazione del corpo nuovo, la seconda e la terza con la sistemazione dell'edificio conventuale del museo, dalle foto qui presenti si vede chiaramente questa successione esecutiva. Sul chiostro non erano ancora stati fatti lavori, si vede dalla mancanza dell'intonaco e dall'alterazione dei materiali. Quando venne affidato l'incarico a mio padre l'edificio era abbandonato, non era proprio una rovina perché era ancora piuttosto integro ma molte parti erano ammalorate. Il Convento di S. Gonçaolo nei primi anni del xx secolo venne trasformato in edificio militare; il corpo che divideva i due chiostri venne in quest'occasione demolito per poter utilizzare la grande corte risultante per le parate dell'esercito come si può vedere da una cartolina dell'epoca.

D.11. Il Convento di S. Gonçalo era un immobile tutelato al momento dell'intervento. Qual era il rapporto con l'ente di tutela? Quali vincoli erano stati stabiliti per la salvaguardia dell'antico edificio conventuale? Vi erano restrizioni sui materiali da utilizzare per il nuovo intervento?

AS. Vi era un rapporto piuttosto pacifico, non ricordo che mi abbia mai parlato di particolari discussioni avvenute con gli enti di tutela. Credo proprio che il progetto venne approvato senza contestazioni seguendo il normale iter burocratico di valutazione e approvazione. Non so dirle che tipo di richieste avessero avanzato; probabilmente potrebbero essere indicate in qualche documento cartaceo conservato alla Fondazione Marques da Silva o nell'archivio municipale di Amarante.

Sulla Casa Museo Guerra Junqueiro

D.12. Spostando l'attenzione sulla Casa Museo Guerra Junqueiro come era in questo caso il rapporto con enti di tutela? La sua vicinanza alla Cattedrale e la presenza di reperti archeologici determinarono particolari vincoli al progetto?

AS. Ricordo che per la Casa Museo Guerra Junqueiro vennero eseguite diverse analisi archeologiche. Una prima campagna di scavi venne realizzata nel cortile di ingresso dove si trovava una rovina al momento dell'assegnazione del progetto. Dall'analisi non emersero dati rilevanti quindi non vennero imposti a mio padre particolari vincoli di salvaguardia delle antiche tracce pervenute. Nonostante ciò decise comunque di relazionarvisi e tenerle in considerazione in fase progettuale. Successivamente, in corso d'opera, vennero scoperte in adiacenza alle mura ferdinandine degli altri reperti archeologici, in corrispondenza dell'ampliamento a Nord. Il cantiere fu in questo caso fermato per tre o quattro mesi poi, eseguiti i rilievi, venne riaperto. Non erano anche in questo caso ritrovamenti di particolare entità.

D.13. Vennero eseguite demolizioni? Quale fu il criterio e in quale misura? Furono redatte delle tavole di gialli-rossi?

AS. Non vennero fatto molte demolizioni, non so dire con certezza quali furono previste da progetto ma sono certa che cercò di preservare il più possibile l'edificio così come era sopraggiunto quando gli venne affidato l'incarico. Il progetto era orientato a ridefinire gli spazi dell'antico corpo, che avrebbe dovuto mantenere la stessa funzione, una casa museo e a realizzare una nuova ala, un ampliamento per mostre temporanee. Credo comunque che potrai constatare dai disegni e dai capitolati conservati alla Fondazione Marques da Silva quali interventi di demolizione siano stati

effettivamente eseguiti.

D.14. Focalizzando l'attenzione sulla fabbrica esistente, che tipo di interventi di conservazione vennero realizzati sempre nella Casa Museo Guerra Junqueiro?

AS. Gli intonaci sono tutti originali, venne conservato quanto più possibile dell'edifico antico, ciò che era in buono stato venne recuperato, contrariamente agli elementi ammalorati che vennero sostituiti, come ad esempio gli infissi, che sono tutti nuovi, riprogettati con un disegno affine a quello preesistente. I solai ad esempio non vennero rifatti ma furono conservati quelli originali. Credo che gli unici interventi realizzati sulle antiche strutture siano stati eseguiti per l'installazione degli impianti di riscaldamento e aria condizionata che avrebbero dovuto garantire il controllo della temperatura nelle sale espositive. Ogni stanza possiede una bocchetta per l'aria condizionata e un termosifone. Se non ricordo male vennero eseguiti dei controsoffitti in gesso ma è meglio verificare questa informazione nelle tavole esecutive di progetto.

D.15. Sul piano compositivo quali furono gli elementi e i principi che determinarono il progetto della Casa Museo?

AS. Il nuovo corpo voleva completare l'antico; l'edifico si presentava incompleto, 'disordinato'. L'idea di progetto intendeva suggerire la definizione di una nuova 'viela', un termine portoghese che vuole indicare una via stretta, piccola, che è caratteristica di questa zona adiacente la cattedrale. L'immagine del nuovo corpo, caratterizzato il ritmo serrato degli infissi, è una contrapposizione a mio avviso alla facciata dell'edifico esistente. Non so di preciso quale modulo o strategia compositiva abbia adottato.

D.16. Da alcuni disegni presenti alla Fondazione ho potuto notare la presenza di una rovina nel giardino. Che tipo di edificio era? Come vi si relazionò suo padre? La composizione planimetrica è regolata dalla preesistenza?

AS. Si erano presenti rovine come ricordavo prima, adiacenti il muro fronte strada che oggi funge da recinzione. Non so di preciso che tipo di edificio fosse, non ricordo. Sicuramente il nuovo corpo vi si relaziona, le pareti ricalcano le antiche tracce e vi si instaurano al di sopra.

D.17. Secondo lei è possibile trovare in questo intervento qualche ispirazione alla cultura architettonica italiana o a progetti eseguiti sul patrimonio che suo padre ebbe occasione di visitare durante i suoi viaggi in Italia?

AS. L'influenza italiana si può notare sia sul progetto degli arredi sia sul progetto architettonico eseguito sull'edificio. I suoi riferimenti erano principalmente quelli che ho citato all'inizio della nostra conversazione. Del viaggio in Italia ricordava spesso l'accurato uso del dettaglio di scarpa o gli interventi sensibili di Albini, credo che questi possano essergli stati di ispirazione per entrambi i progetti di cui abbiamo precedentemente parlato.

Intervenire sul patrimonio. Pensiero critico.

D.18. Quale metodologia solitamente utilizzava suo padre quando si confrontava con interventi da eseguite sul patrimonio?

AS. Dalle nostre conversazioni sopra l'architettura e il progetto più in generale, emerse che la prima cosa che lui faceva, alla quale attribuiva molta importanza e farsi un'idea, un'impressione del tipo di intervento che avrebbe eseguito andando direttamente sul campo e facendosi guidare da ciò che il luogo o l'edificio antico gli suggerivano. Questo era il suo primo contatto con il progetto, al quale seguiva solitamente una ricerca storica. Durante i sopralluoghi faceva alcuni disegni o schizzi per appuntarsi le idee ma generalmente sviluppava il progetto in studio.

D.19. Riteneva si dovesse utilizzare un diverso approccio metodologico progettuale negli interventi sul patrimonio rispetto a quello generalmente adottato per i progetti ex-novo?

AS. Il suo approccio progettuale era leggermente differente quando progettava sul costruito rispetto ad un opera da realizzare ex-nuovo. Mio padre era molto attento al sistema costruttivo e alla qualità della costruzione. In un processo compositivo e creativo lavorava sempre in parallelo al sistema costruttivo. Con edifici antichi piuttosto nuovi non si può pensare allo stesso modo, è differente.

Dialogo con José Luis Gomes

Studio Álvaro Siza., Foz do Douro, Porto, 18 Luglio 2019.

José Luís Gomes è Architetto libero professionista. Si laurea presso la Facoltà di Porto nel 1976. Collabora con Álvaro Siza dal 1976 ad oggi.

Sulla Cattolica Porto Business School.

D.1. Il progetto di Álvaro Siza per l'Università Cattolica di Porto si può dire in linea generale che riguardò da un lato il recupero della Quinta do Paraíso, che già da tempo ospitava la Porto Business School, dall'altro la realizzazione di un edificio ex novo nella sua corte posteriore, destinato ad ospitare una caffetteria e una mensa. Qual era nello specifico il programma fornito dalla committenza?

JLG. Álvaro Siza ricevette nel 2011 l'incarico dall'Università Cattolica di Porto di redigere un progetto per il recupero e la riabilitazione dell'antica Quinta do Paraíso unitamente alla realizzazione di un nuovo corpo che ospitasse la mensa e la caffetteria dell'intero Campus. Il programma d'uso assegnato richiedeva l'inserimento nella casa padronale di spazi didattici quali aule per lezioni frontali, laboratori e sale studio per garantire lo svolgimento delle attività previste dalla Porto Business School. Già da alcuni anni gli spazi interni alla Quinta erano stati modificati per poter accogliere delle aule e uno spazio ristoro a servizio dell'intero campus. Ricordo che la situazione era alquanto 'disordinata'. Era necessario intervenire con un progetto di riabilitazione che valorizzasse l'antico edificio.
L'obiettivo dell'intervento era quindi recuperare la Quinta, realizzare un nuovo corpo destinato alla sola ristorazione e collegare i due edifici al resto del Campus.
Scendendo più nel dettaglio si può dire che la Quinta si componeva di un corpo centrale e due annessi laterali ad un solo livello. Questi ultimi due fabbricati vennero demoliti e ricostruiti nella stessa posizione e con circa le medesime caratteristiche dimensionali e volumetriche. Non credo che appartenessero alla struttura originaria; probabilmente vennero addossati al corpo principale circa una cinquantina di anni fa. Il corpo centrale al contrario venne in gran parte conservato; le uniche demolizioni e nuove edificazioni riguardarono prevalentemente le partizioni interne che già erano state compromesse. Inoltre per questioni di accessibilità ci venne richiesto di installare un ascensore che Siza decise di posizionare nel lato ovest dell'edificio, in prossimità del muro esterno.
Per quanto riguarda la distribuzione interna al piano terra, oltre all'atrio di ingresso vennero collocate alcune aule per lezioni frontali e una sala studio. Al piano primo invece furono posizionate due sale lettura da cui si accede agli studi privati dei professori e dei ricercatori. Gli arredi presenti sono stati tutti disegnati su misura da

Siza tranne le sedie che vennero scelte da catalogo.

D.2. Qual era lo stato di conservazione dell'Edificio Paraíso al momento dell'affidamento dell'incarico? Quali erano i principali problemi rilevati?

JLG. Lo stato di conservazione generale dell'edificio era discreto. Quando ci venne affidato l'incarico gli spazi interni alla Quinta erano utilizzati dall'università; c'erano delle aule, degli studi di professori, una zona dove pranzare e una piccola mensa. Era tutto alquanto disordinato, dava l'impressione che fosse una situazione temporanea, precaria. Negli anni precedenti vennero ad esempio tamponate delle aperture, demolite o costruite delle partizioni interne dove necessario o ancora realizzati dei gradini per colmare quote di calpestio differenti. Bisognava intervenire e 'ripulire'. Credo che gli unici elementi 'originali' fossero i muri perimetrali, la scala in legno, la copertura e alcuni infissi.

D.3. Dal punto di vista strutturale che tipo di interventi vennero realizzati? Si trattò di opere di conservazione e adeguamento delle antiche strutture o demolizione e sostituzione con nuovi sistemi?

JLG. In origine l'edificio si componeva di solai e copertura in legno. Queste strutture negli anni vennero in parte trasformate e modificate. Quando ci fu affidato l'incarico i solai erano già stati manomessi; si alternavano travi di legno e travi di acciaio; non era una situazione da mantenere. La copertura invece era totalmente in legno e possedeva una struttura a capriate.
Tuttavia si decise di conservare soltanto la scala principale e i muri perimetrali, il resto fu quasi tutto sottoposto a demolizione e ricostruzione. I solai vennero tutti rifatti utilizzando un sistema misto composto da travi in acciaio con profilo ad I e soletta in cemento di 12 cm di spessore. Allo stesso modo anche la copertura in legno venne demolita e ricostruita identica ma in cemento armato, mantenendo quini la stessa inclinazione di falda e il sistema costruttivo a quattro acque. Le tegole vennero tutte sostituite con altre nuove dello stesso tipo.

D.4. La Quinta do Paraíso era sottoposta a tutela? Vi erano restrizioni sui materiali da utilizzare?

JLG. Il singolo edificio non era sottoposto a tutela. L'unico vincolo presente era legato al sito poiché rientrava nella zona tutelata della Foz Velha. Per questo motivo dovemmo presentare il progetto alla soprintendenza ma non incontrammo particolari ostacoli o restrizioni. Ci furono richieste le foto del prima, del dopo e i disegni delle demolizioni e ricostruzioni, oltre ovviamente alle tavole di progetto. Ricordo che in fase preliminare di progetto furono fatte

alcune considerazioni sulla posizione dell'edificio rispetto allo sviluppo dell'intorno e della città ma non so dire quanto vennero approfondite.
L'appartenenza del complesso all'area storica della Foz Velha fu per Siza una motivazione ulteriore per mantenere inalterato il carattere dell'antica Quinta.

D.5. Quali analisi preliminari vennero condotte sull'antico edificio? Furono coinvolte altre figure professionali?

JLG. Nella prima fase di progetto consultammo una nota storica dell'edificio. Credo che per un certo periodo, dopo esser divenuta proprietà del Monastero di São Bento, la Quinta fu utilizzata come collegio per preti. Del resto non ricordo altri tipi di indagini preliminari. Durante l'esecuzione dell'opera, oltre agli ingegneri per le strutture e alle varie maestranze per la costruzione, Siza coinvolse dei restauratori che si occuparono principalmente del recupero degli elementi in pietra e delle modanature interne all'edificio.

D.6. Che tipo di interventi di conservazione della pietra eseguirono?

JLG. Sulle murature esterne vi erano molte cornici e modanature in granito, sia di contorno alle finestre sia poste come marcapiano. Lo stato di conservazione della pietra che li componeva era pessimo, probabilmente per la prossimità dell'oceano; la presenza di sali nell'aria trasportati dalle correnti oceaniche credo possa aver contribuito al fenomeno erosivo. Vennero quindi chiamati dei restauratori molto bravi e competenti che ricostruirono le parti mancanti con calce e stucco, imitando alla perfezione il granito. L'impresa si chiama AoF; sono molto professionali. Per ottenere una riproduzione fedele delle cornici il team dei restauratori fece per prima cosa un rilievo accurato dell'esistente. Ne risultò un lavoro ottimo a tal punto che ad una prima occhiata è difficile riconoscere le parti aggiunte. Facendo una stima veloce si può dire che circa l'80 % degli elementi in pietra è originale recuperato mentre il restante 20 % è ricostruito con stucchi che imitano il granito.

D.7. Questo tipo di intervento venne fatto solo per le modanature poste nella parte alta dell'edificio o anche per quelle situate nelle zone più basse?

JLG. L'operazione che ti ho appena descritto venne attuata su tutti gli elementi in pietra che necessitavano di integrazioni o totale ricostruzione, sia che si trovassero nella parte alta piuttosto che in quella bassa, così come negli ambienti interni. Molti dei blocchi di granito posti a cornice delle finestre del piano terra presentavano rattoppi incongrui in cemento a chiusura di alcune parti danneggiate o forate. In questo caso i restauratori svolsero

un accurato lavoro di rimozione delle aggiunte di cemento e ricostruzione delle parti mancanti della pietra con stucco o malta di calce idraulica, approssimando il colore a quello del blocco di granito. Lo stesso tipo di intervento venne eseguito anche negli spazi interni dell'edificio, come ad esempio nell'atrio di ingresso al piano terra dove vennero recuperate le pietre del basamento e rifatte in stucco le cornici in prossimità del soffitto.

D.8. L'intonaco venne completamente rifatto?

JLG. Si, non è originale, venne totalmente rifatto. Siza inizialmente voleva realizzarlo con calce idraulica ma alla fine dovemmo scendere a compromessi e inserire nella miscela una percentuale di cemento. A mio parere si ottenne comunque un buon risultato finale.

D.9. La scelta di posizionare un doppio serramento in facciata lascia presupporre il recupero degli antichi infissi della Quinta. I serramenti a vetro semplice posti a filo esterno della muratura sono 'originali' recuperati?

JLG. No, gli infissi a filo esterno sono tutti nuovi ma realizzati con le stesse caratteristiche degli 'originali'; il sistema di apertura venne mantenuto a ghigliottina, il telaio fu realizzato con la stessa sezione e dimensione e il vetro venne scelto semplice e extrachiaro.

D.10. Fu una scelta dettata dal cattivo stato di conservazione dei serramenti sopraggiunti?

JLG. Lo stato generale dell'edificio era completamente alterato quando intervenimmo e così lo erano anche i serramenti. Molti erano stati sostituiti con nuovi in alluminio mentre altri erano 'originali', alcuni di questi conservati, alcuni in cattivo stato; era una situazione un po' 'caotica', disomogenea. A mio avviso non c'era niente di tanto interessante da recuperare.
Per questioni di uniformità - richieste soprattutto dalla committenza - Siza decise di sostituirli tutti con nuovi infissi dal disegno uguale all''originale', preservando quindi quella che era l'immagine della Quinta percepita dall'esterno. Ricordo che venne fatto un rilievo accurato per ottenere una riproduzione più fedele possibile.
Il nuovo sistema di chiusura si compone di un doppio serramento. L'infisso a filo esterno della muratura imita l''originale' mentre quello situato a filo interno presenta al contrario caratteristiche più 'moderne', come il doppio vetro, l'anta unica e l'apertura a battente, tali da rispettare le prestazioni termiche richieste dalla normativa. Tra un serramento e l'altro, nella parte alta del vano della finestra, fu inserita una tenda oscurante a rullo con apertura manuale. L'imbotte invece venne rivestita in legno e tinteggiata di bianco.

D.11. Prima dell'intervento le imbotti delle aperture erano in pietra a vista?

JLG. Credo di si ma anche in questo caso la situazione era molto compromessa. Alcune delle aperture erano tamponate e altre erano state modificate, alterate o trasformate in porte. Si è cercato quindi di semplificare il più possibile e conferire un ordine sia all'interno sia in prospetto, recuperando quelle che potevano essere le aperture originarie.

D.12. La scelta di realizzare un doppio infisso è stata imposta degli enti di tutela o è stata una scelta di Siza?

JLG. No, è stata un scelta di Siza. Il suo obiettivo era conservare l'immagine dell'antica Quinta percepita dall'esterno. Non sempre i clienti sono disposti ad accettare queste scelte, ovvero di fare due finestre al posto di una e aumentare così i costi complessivi.
La verità è che la riflessione della la luce è molto diversa su un vetro semplice piuttosto che su uno doppio. Un vetro doppio anche se è un vetro completamente trasparente, extra chiaro, risulta sempre un po' verde. Un vetro semplice no, può essere assolutamente trasparente.
La possibilità di posizionare un infisso con vetro semplice a filo esterno ha quindi permesso di mantenere inalterata la percezione della Quinta do Paraíso che si ha osservandola dall'esterno.

D.13. Spostiamo ora l'attenzione sulla *Cantina*. Dalle planimetrie che ho consultato in archivio si nota la demolizione di alcuni fabbricati esistenti e di una porzione del muro di cinta della Quinta. Il nuovo corpo ne recupera il tracciato o i volumi?

JLG. Non ricordo precisamente ma non credo fossero elementi di valore architettonico, soprattutto i fabbricati; si può dire che lo spazio che oggi occupa il nuovo edificio fosse piuttosto libero. Credo che di quell'area venne conservata solo la parte di pavimentazione composta da cubetti di pietra bianca su cui fu realizzato a contrasto - con cubetti di pietra nera - il logo dell'università.

D.14. Quindi le pavimentazioni esterne sono in parte recuperate e in parte nuove?

JLG. Si, alcuni pavimenti sono stati recuperati come quello di cui ti ho appena parlato. Credo che facesse parte di un intervento eseguito circa 10 anni fa durante il quale furono realizzati anche dei muretti e marciapiedi in calcestruzzo. Non erano elementi molto rilevanti; decidemmo infatti di demolirli. Le restanti pavimentazioni sono tutte nuove, sia all'esterno che all'interno: utilizzammo prevalentemente il granito e il legno di castagno.

D.15. Ci furono delle precise ragioni progettuali alla base delle scelte adottate per la sistemazione degli spazi esterni?

JLG. La progettazione degli spazi esterni e dei percorsi rappresentava un nodo alquanto importante per Siza poiché, trattandosi di un campus universitario, si ipotizzò che gli studenti avessero necessità di circolare su tutta l'area. Abbiamo quindi cercato di collegare i vari edifici attraverso diversi espedienti progettuali che variano da semplici percorsi pavimentati a pensiline, a scale di collegamento di quote differenti, fino a giungere a soluzioni più ricercate come la realizzazione di una falsa porta sul muro di cinta della Quinta per allargare un percorso che altrimenti sarebbe risultato molto stretto.
Un'altra scelta progettuale adottata per garantire una libera circolazione negli spazi esterni del Campus fu l'apertura di un varco nel lato ovest del giardino, a Sud della casa padronale. In particolare su quel lato vi era un corpo adiacente il cancello di ingresso destinato a locale tecnico, che per ragioni funzionali venne mantenuto, e un annesso ad un solo livello che fu invece demolito e riedificato come ti dicevo poco fa. La ricostruzione di quest'ultimo ha quindi tenuto in considerazione la necessità di ottenere un passaggio esterno che permettesse la permeabilità degli spazi aperti.
La sistemazione delle aree esterne ha inoltre previsto la piantumazione di alcuni alberi che prima non erano presenti.

D.16. In che modo il nuovo corpo della *Cantina* si relaziona con l'antica Quinta? Vi è una particolare ragione compositiva che determina la posizione e la forma?

JLG. Si, credo sicuramente che Siza quando progettò la cantina abbia preso in considerazione la Quinta do Paraíso non solo per gli allineamenti e le proporzioni ma, vista la prossimità, anche per la possibilità di generare un nuovo spazio esterno di aggregazione. Ne risultò difatti un cortile dove coesistono diverse spazialità: una terrazza rialzata adiacente la cantina dove poter sostare, un largo centrale per il passaggio e una gradonata di ingresso alla Quinta. Proprio in questo punto si trova quella parte di quella pavimentazione preesistente con il logo dell'università che venne quindi recuperata e integrata con cubetti in granito dalle stesse caratteristiche.
Per quanto riguarda gli aspetti formali penso che una volta definita la posizione e la dimensione in planimetria, il resto sia stato dettato dalla funzione. La forma ad U qui utilizzata è molto ricorrente nell'opera di Siza poiché consente di ottenere patii e spazi esterni dove sostare. È un tema a lui molto caro. L'ingresso invece credo sia un gesto scultoreo il cui orientamento fu dettato dal percorso adiacente.
Un ulteriore elemento di rapporto o relazione con l'antico edificio ritengo che sia il colore. La Cantina difatti è tinteggiata con la stessa tonalità dell'antica Quinta; un rosa salmone intenso. Sebbene anche nella casa padronale siano stati rifatti l'intonaco e la tinteggiatura

durante l'intervento, Siza decise di mantenere la stessa cromia che possedeva l'edificio al momento dell'affidamento dell'incarico. Il punto di rosa selezionato non è molto differente da quello precedente, forse prima era leggermente più chiaro ma il colore varia molto in base al tipo di luce che lo illumina per cui è difficile paragonarli ora. Credo proprio che la questione del colore si possa considerare un elemento di relazione tra antico e nuovo, tra due edifici che, nonostante siano indipendenti uno dall'altro, fanno parte di un progetto unitario.

D.17. Confrontando quest'opera con il progetto di recupero e riabilitazione della Casa Cor de Rosa della Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, realizzato da Siza nel 1984, si può notare a mio avviso una corrispondenza di approccio progettuale trovandoci in entrambi i casi di fronte al recupero di un'antica Quinta e alla realizzazione di un nuovo corpo che dialogasse con la preesistenza (Padiglione Carlos Ramos – *Cantina*). Cosa ne pensa a riguardo? Durante il progetto Siza ha mai accennato a questa corrispondenza?

JLG. Non mi pare che ne abbia mai parlato. Lavorai al progetto per la Facoltà di architettura di Porto ma mi occupai principalmente della sistemazione degli spazi esterni e dei percorsi nella parte nuova. Come tipologia di intervento è piuttosto simile ma non so dire se ci sia un legame o un richiamo particolare.
Credo invece che ci sia un progetto più recente che possa essere paragonato all'intervento eseguito per l'Università Cattolica, soprattutto per quanto riguarda la questione del colore inteso come elemento di relazione o unione tra antico e nuovo. Mi riferisco al complesso termale Vidago Palace & Spa situato proprio a Vidago. Anche in questo caso il nuovo corpo, dal linguaggio 'contemporaneo', è stato tinteggiato con lo stesso colore della preesistenza; un palazzo storico risalente al 1910.
Credo quindi che l'assegnazione al 'nuovo' di una tinta colorata che richiami l'"antico' sia una novità nell'opera di Siza. Quello di Vidago mi pare essere forse il primo intervento realizzato secondo questa possibile 'nuova' linea di pensiero.

D.18. È possibile a suo avviso riscontrare in Siza un diverso approccio progettuale nei confronti dell'intervento sul patrimonio piuttosto che nel progetto *ex-novo*?

JLG. Penso che in questo caso specifico sia possibile notare due approcci differenti. Per quanto riguarda l'intervento sulla preesistenza credo che volesse recuperare e mantenere quello che era l'antico aspetto dell'edificio mentre nella progettazione del nuovo intendesse realizzare un fabbricato dai caratteri più 'contemporanei'. Ritengo tuttavia necessario fare un'ulteriore distinzione tra i criteri progettuali che guidarono la composizione

della *Cantina* e quelli che invece furono alla base della progettazione degli annessi, considerando che entrambi si possono ritenere edifici ex-novo. Siza infatti adotta un linguaggio dichiaratamente moderno per la Cantina e caratteri più vicini alla tradizione - simili a quelli della Quinta - per gli annessi. Molto probabilmente fu una scelta dettata dal fatto che questi ultimi sostituivano delle volumetrie demolite che si intendeva rievocare. A differenza dell'edifico adibito a mensa, il cui tetto è piano e le aperture sono di grandi dimensioni, i corpi adiacenti la Quinta si compongono di coperture a falde con tegole tradizionali, finestre simili a quelle 'originali' e cornici in pietra di contorno ad alcune aperture. Credo che fosse un modo per instaurare una relazione più diretta con il corpo centrale dell'antico edificio.

D.19. Come sono stati integrati i nuovi sistemi impiantistici con la preesistenza?

JLG. In questo caso è stata adottata una soluzione molto intelligente. In prossimità della Cantina e della Quinta do Paraíso, su quello che potrebbe considerarsi il quarto lato del cortile esterno, c'è uno spazio ribassato destinato ad ospitare le macchine impiantistiche. Siza per mitigarne la vista e proteggerle dell'esposizione solare progettò un pergolato composto da profili e cavi in acciaio. La realizzazione fu affidata a un artigiano che già da tempo lavora con Siza e che generalmente si occupava della costruzione di sostegni in acciaio per le vigne nella zona del Minho. L'idea era quella di ottenere una 'zona di fresco', una sorta di padiglione, un caramanchao, un riparo ombroso, tipico delle Quintas portoghesi. Siza volle quindi rievocare la tradizione reinserendo l'elemento 'pergolato' che molto probabilmente la Quinta do Paraíso possedeva in origine e che negli anni andò perduto.

D.20. Se non ricordo male così come l'esterno anche l'interno è stato rintonacato e nuovamente tinteggiato. La scelta di una tonalità crema riprende anche in questo caso un colore preesistente?

JLG. Si, anche all'interno si voleva riproporre la tonalità precedente l'intervento. Mi pare fosse un grigio chiaro quasi crema, di leggero contrato con il bianco delle cornici che decidemmo di restaurare e riprodurre in gesso dove mancanti. Al piano superiore al contrario è stato utilizzato il grigio chiaro per gli infissi a filo interno e il bianco per le pareti.

Sulla Casa Alcino Cardoso

D.21. Spostiamo ora l'attenzione all'intervento eseguito per la Casa Alcino Cardoso a Moledo do Minho. Il progetto, realizzato in due fasi distinte, la prima risalente agli anni 70 e la seconda alla fine degli

'80, riguardò anche in questo caso il recupero di un'antica Quinta e la costruzione di un nuovo corpo di ampliamento dell'esistente. In riferimento alla prima fase si intervento come si relaziona il nuovo con l'antico? Vi è una particolare ragione compositiva che determina la posizione e la forma?

JLG. Delle due fasi di progetto che riguardarono la Casa Alcino Cardoso ne ho seguita soltanto una, la seconda, che si svolse indicativamente tra il 1986 e il 1991.
In ogni caso ricordo che nella prima fase Siza fu chiamato ad intervenire su due fabbricati rurali collegati da un cortile esterno di ingresso dal quale si poteva raggiungere quello che probabilmente era il deposito dei carri. Il progetto riguardò il recupero dei due edifici e la realizzazione di un nuovo corpo più basso ad essi collegato. I principi compositivi del nuovo volume sono strettamente al contesto. Come si può notare dalla pianta l'inclinazione del nuovo volume riprende infatti la direzione dei filari di una vigna che si trovava nel giardino e che venne conservata. Sempre nel giardino, a pochi metri di distanza dal nuovo corpo, Siza realizzò una piscina ornata da un particolare 'portico romantico'; una sorta di monumento. In studio si diceva che fosse dedicato al Sole.

D.22. Il carattere romantico di rovina che gli conferì a cosa può essere dovuto? Cosa intendeva suscitare? Crede avesse in mente l'immagine di qualche architettura del passato visitata in qualche suo viaggio?

JLG. Non so di preciso a cosa si riferisse, quale fosse la sua ispirazione. Negli anni in cui stava sviluppando il progetto, all'incirca intorno al 1972, forse era già stato in Spagna e probabilmente anche in Italia ma non ancora in Perù e nei territori degli Incas, se non ricordo male.

D.23. Nella prima fase di intervento vennero eseguite demolizioni di elementi o finiture? Sa se vennero fatte tavole di gialli-rossi o di stati comparati nonostante l'immobile non fosse sottoposto a tutela?

JLG. Siza in questo intervento fu molto conservativo. Credo che abbia recuperato quasi tutto; poche furono le demolizioni. Le coperture mi pare di ricordare siano nuove poiché quelle antiche erano in cattivo stato di conservazione. Le travi in legno e i solai a sostituzione di quelli ammalorati furono realizzati con lo stesso disegno e sezione di quelli originali.
Non so dire se vennero fatti i gialli-rossi, credo non fossero richiesti.

D.24. Gli edifici che riguardarono invece la seconda fase di intervento a cui lei prese parte in che stato di conservazione si trovavano?

JLG. I due fabbricati presentavano un discreto stato di

conservazione. Non riscontrammo particolari problemi.

D.25. Dal punto di vista compositivo quali furono in questa fase gli elementi e i principi che determinarono il progetto e la disposizione interna?

JLG. Sicuramente il programma d'uso e le richieste della committenza determinarono gran parte delle scelte compositive. Siza, come per l'intervento eseguito negli anni 70, dimostrò la volontà di conservare il più possibile i fabbricati esistenti adattando le nuove esigenze alle antiche strutture. Questo atteggiamento emerge chiaramente dalle piante di progetto.
Il complesso si divide in 3 diverse unità o Case come scritto nei suoi disegni. Nella parte bassa della tavola di progetto troviamo le unità chiamate Casa B e Casa C, collegate l'una all'altra da un cortile esterno all'aperto posto al piano primo. La Casa B si sviluppa su due piani distinti; al piano primo, dove si trova l'ingresso principale, vi è il soggiorno-cucina, collegato da una scala di nuova fattura alla camera da letto e al bagno collocati al piano terra o seminterrato. Nello specifico la camera matrimoniale occupa quello che era l'ambiente preesistente mentre il bagno e il disimpegno vennero posizionati in un nuovo vano scavato nel terrapieno. Per garantire l'areazione del bagno aprimmo una finestra nel muro antico che delimita il cortile esterno del piano terra.
La Casa C al contrario della B non ha un soggiorno-cucina ma solo una stanza da letto con bagno. L'accesso avviene dal piano primo attraverso il cortile e salendo un piccola scala già presente prima dell'intervento. Probabilmente queste due case vengono affittate insieme, ad esempio ad una stessa famiglia, in modo che il soggiorno-cucina possa essere condiviso.
La Casa A si compone invece di due stanze da letto indipendenti al piano terra ognuna servita da un bagno privato e un piccolo angolo cottura. Si tratta di due ulteriori unità distinte ricavate da quelle che un tempo erano le stalle della Quinta. Uno spazio comune consente l'accesso ad una nuova scala che conduce alla loggia superiore quindi al piano primo dove si trovano due grandi soggiorni e una cucina. L'ingresso principale della Casa A è posto al livello superiore da cui si scende e si raggiungono le due unità private.
In linea generale le pareti esterne in pietra vennero conservate mentre le porzioni di rivestimento in legno, danneggiate dal passare del tempo e da una mancata manutenzione, furono rimosse e ridisegnate da Siza in chiave contemporanea mantenendone tuttavia i caratteri originali (composizione e materiale). Sempre a causa del cattivo stato di conservazione tutti gli infissi furono sostituiti con nuovi dal disegno simile all'originale.
Uno dei primi gesti progettuali di Siza fu la definizione di un percorso di collegamento delle due aree del complesso. Ricordo che

per ottenere un percorso in piano dovette realizzare un muretto di contenimento del terreno che in quel punto presentava un dislivello considerevole.

D.26. Che tipo di interventi sono stati eseguiti negli anni 80-90 sulle preesistenze? I solai e la copertura furono conservati o sostituiti? Le partizioni interne?

JLG. Oltre al nuovo bagno ricavato al piano terra della Casa B, di cui ti ho parlato poco fa, ricordo che realizzammo delle aperture nelle murature del piano terra della Casa A per consentire l'accesso alle nuove stanze ricavate da due grandi ambienti un tempo destinati a stalle. Per ogni bagno e cucina vennero quindi aperte nuove finestre, se non già presenti, così da garantire l'areazione. I nuovi infissi, di piccole dimensioni, si componevano di un vetro semplice con apertura a vasistas. La pavimentazione del piano terra non esisteva, vi era solo della terra battuta e della paglia per cui venne completamente fatta nuova.
Gli ambienti del piano primo - cucina, camera e soggiorno - sopraggiunsero abbastanza conservati. Si componevano di dettagli minuziosi che generalmente non ci si aspetta di trovare nelle abitazioni rurali. Erano dettagli molto raffinati che Siza decise di conservare e riprodurre nelle parti mancanti. Ricordo che eseguimmo il rilievo delle cornici di ogni vano così da poter attuare, dove necessario, una fedele ricostruzione. Se non ricordo male anche le tinte utilizzate per le pareti interne riprendono le cromie preesistenti, come ad esempio il verde chiaro.

D.27. I solai e la copertura vennero conservati o sostituiti?

JLG. Quando ci venne affidato il lavoro i solai e le coperture erano ancora presenti ma il loro stato di conservazione non garantiva la sicurezza. In generale furono quindi rimossi gli elementi ammalorati e sostituiti con nuovi dalle stesse caratteristiche e dimensioni. Anche in questo caso venne eseguito un accurato rilievo dell'esistente così da poterlo riprodurre precisamente.
Sulla copertura intervenimmo in maniera diversa. Siza decise infatti di recuperare tutte le vecchie tegole nonostante si trovassero in pessimo stato di conservazione. Per evitare quindi possibili infiltrazioni d'acqua si decise di posizionare sotto il manto di tegole uno strato protettivo di *onduline*, una sorta di sottocoppo ondulato. Per Siza era molto importante mantenerle. La loro patina e il loro colore alterato dal passare tempo conferiva all'edificio un'aurea particolare che non intendeva perdere. Se si guarda attentamente la linea di gronda si può notare lo strato di *onduline* riempito nelle cavità da piccole pietre in granito.
La struttura principale della copertura era composta da capriate in legno, che vennero quasi tutte recuperate. I travetti secondari

invece vennero per la maggior parte sostituiti così come le tavole di legno visibili dall'interno, posizionate tra l'orditura secondaria e l'*onduline*.

D.28. Venne eseguito un adeguamento statico-strutturale delle preesistenze?

JLG. No, non è stato necessario attuare un rinforzo a livello strutturale. Le pareti portanti preesistenti erano abbastanza solide e resistenti. Inoltre, essendo la nuova funzione molto simile a quella originaria, non dovemmo considerare alcun aumento di carico.
I solai, anche se in parte rifatti, vennero mantenuti alla stessa altezza quindi potemmo utilizzare gli alloggi d'imposta già presenti. Alcune delle travi principali vennero conservate, altre sostituite, così come le secondarie, mentre il pavimento venne realizzato con nuove assi in legno di castagno.
Allo stesso modo anche per le fondazioni non è stato necessario intervenire con rinforzi strutturali.

D.29. A suo avviso nei due interventi eseguiti a distanza di anni uno dall'altro Siza utilizzò un medesimo approccio progettuale oppure intervenne in maniera differente?

JLG. I due progetti credo possiedano alcuni punti in comune e alcune divergenze. In entrambi i casi Siza interviene conservando i fabbricati esistenti e attuando solo dove necessario delle trasformazioni. Il primo intervento differisce dal secondo principalmente per la presenza, piuttosto dominante, del nuovo corpo di ampliamento del complesso rurale. Il linguaggio moderno del nuovo edificio contrasta e dialoga allo stesso tempo con l'antico. Esternamente si compone di una copertura piana in zinco e di un infisso continuo in legno verniciato. All'interno invece i nuovi ambienti sono suddivisi da partizioni sottili in legno di Tolha bianca, un legno africano tendente al giallino, anche in questo caso verniciato, non dipinto.

D.30. Il disegno degli elementi caratterizzanti il nuovo corpo, come ad esempio gli infissi, ritiene che si ispirino al contesto e alla tradizione?

JLG. No, non credo che ci siano dei richiami all'architettura tradizionale portoghese, anzi penso che in parte la contrasti. Probabilmente un riferimento potrebbe essere Wright o meglio ancora Alvar Aalto.
Mi sono ricordato ora di un particolare dettaglio del nuovo corpo di cui non ho ancora parlato, ma non riguarda la questione della tradizione. Siza ebbe l'opportunità di lavorare con un costruttore che prima di occuparsi di edilizia si dedicava alla costruzione di barche a vela. Dico questo perché le colonne in legno che si notano

in pianta sono state realizzate con la stessa tecnica di costruzione degli alberi delle barche a vela. Siza aveva una grande considerazione di lui e diceva che la sua mano d'opera era ottima; per questo scelse di realizzare gran parte degli elementi in legno.
Il legame con la tradizione invece ritengo si possa notare più nel secondo intervento che nel primo. Ci ispirammo molto ai caratteri tradizionali per le opere di conservazione e ricostruzione di elementi e finiture interne.

Possibili influenze internazionali e italiane.

D.31. Ritiene possibile trovare qualche riferimento nei suoi progetti all'architettura italiana? Influenze derivate da viaggi o incontri avvenuti in Italia?

JLG. Non me ne ha mai parlato direttamente. Siza era spesso in contatto con architetti italiani come ad esempio Gregotti. Potrebbero esserci alcuni progetti o architetture da cui potrebbe aver attinto ma è sempre un po' difficile affermarlo con precisione. Credo che anche l'architettura nordeuropea, come quella di Alvar Alto, possa ver influenzato la sua opera e forse questo progetto.

D.32. Secondo lei Siza era interessato agli interventi sul patrimonio di Carlo Scarpa? Gliene ha mai parlato?

JLG. Si si credo che ammirasse la sua opera. In termini di recupero o restauro non ricordo che facesse mai riferimento ad architetti in particolare. Il linea generale non parla mai molto dei suoi riferimenti. In questo progetto è forse possibile individuare più aspetti legati all'architettura locale piuttosto che ad altro.

Intervenire sul patrimonio. Pensiero critico.

D.33. Ritiene che Siza possa essersi confrontato con Távora o Soutinho sul tema del recupero dell'esistente?

JLG. Credo di si, erano molto amici e parlavano spesso. Forse si confrontò più con Távora per i numerosi interventi di recupero e riabilitazione che ebbe occasione di svolgere durante la sua attività professionale ma sarebbe meglio chiedere direttamente a Siza.

Dialogo con Joaquim Jordao e Maria de Lourdes
Casa privata di J. Jordao e M. de Lourdes., Porto, 6 Dicembre 2019.

Joaquim Jordao è Architetto libero professionista. Ha collaborato con Fernando Távora nella fase iniziale del progetto per la Pousada da Costa.
Maria de Lourdes è Architetto libero professionista. Lavorò presso il Municipio di Amarante quando Soutinho realizzò il progetto per il Convento di São Gonçalo.

D1. Quando Soutinho realizzò il progetto per la Biblioteca Museo di Amarante lei lavorava presso la Camera Municipale di Amarante?

MDL. Si lavoralo per la camera municipale in quel periodo. Il convento su cui intervenne Soutinho era inizialmente di proprietà dei domenicani. Nel tempo subì numerose trasformazioni causate dalle diverse destinazioni d'uso che ospitò: fu un municipio, un mattatoio, un affittacamere; soltanto la chiesa si conservò così come venne inizialmente costruita. L'ultima funzione che il convetò ospitò fu una caserma. L'esigenza di svolgere parate militari determinò la demolizione del corpo centrale che definiva le due corti interne. In seguito fu utilizzato come deposito per le armi e per le munizioni. Quando Soutinho si trovò ad operare nel complesso decise di realizzare un corpo che potesse ristabilire l'antica spazialità del convento, quindi i due chiostri uniti. L'edificio che progettò è in parte vetrato per consentire la vista tra i due chiostri.
Una volta conclusa l'opera gli abitanti di Amarante si mostrarono insoddisfatti del lavoro, a tal punto da definirlo una vergogna. Non accettavano di vedere un'architettura nuova affiancata ad un edificio antico. Erano abituati agli interventi di ricostruzione stilistica della DGEMN; si aspettavano un intervento di quel tipo. Fu così che in quegli anni mio marito, che allora come me lavorava presso la camera municipale della città, fece con Soutinho alcune conferenze per spiegare le motivazioni alla base del progetto, ovvero la volontà di voler recuperare la verità storica dell'edificio.
Altre cose che posso dirti in merito all'edificio è che il lato Nord-Ovest del secondo chiostro non è a piombo ma la parete è leggermente spanciata. A riguardo Soutinho, insieme ad ingegnere, riuscì a dimostrare che non vi erano problemi dal punto di vista statico quindi non necessitava di alcun intervento. \

D2. Furono eseguite analisi preliminari sul manufatto? Quali figure professionali vennero coinvolte? Vennero fatte delle indagini archeologiche?

MDL. In quegli anni non erano richiesti studi archeologici. Ora è necessario farli quando si interviene in edifici classificati ma in

quegli ani non era necessario quindi non vennero fatti.

D3. Qual era lo stato di conservazione dell'edificio al momento dell'affidamento dell'incarico?

MDL. Il convento si trovava in uno stato avanzato di rovina. Nella parte inferiore si notavano gravi problemi di umidità, probabilmente causati dalla presenza del sale li depositato quando il complesso fu destinato a mattatoio.

D4. Che tipo di infissi possedeva il convento prima dell'intervento? In che stato di conservazione giacevano?

MDL. Erano infissi in legno, solo in parte conservati. Soutinho conservò soltanto quelli in buono stato mentre ne realizza di nuovi con la stessa geometria e dimensione a sostituzione di quelli ammalorati.

D5. Vennero conservate le antiche strutture o furono sostituite?

MDL. Le strutture furono in parte modificate. I solai vennero demoliti così come la copertura che venne demolita e ricostruita.

D6. Quanto importanza conferiva Soutinho alla conservazione dell'antico e dell'autenticità materiale?

MDL. Soutinho riponeva molta cura nella conservazione di ciò che era sopraggiunto. Sostituiva elementi solo quando strettamente necessario. Del chiostro ricordo che originariamente era in terra battuta; quando fu deciso di pavimentarlo furono posizionate queste pietre per permettere un corretto drenaggio e scolo delle acque.

D7. Come si è svolto il cantiere? Soutinho era spesso presente?

MDL. Si certo, era spesso presnte. Non era un uomo di molte parole. Ricordo i suoi disegni ed erano fantastici. Disegnava tantissimo in cantiere per spiegare alle maestrande i dettagli dell'opera.

D8. I progetti per la Pousada da Costa e per Amarante sono quasi contemporanei, che relazioni dirette o indirette, che somiglianze o differenze ci sono a vostro parere? Tavora o Soutinho si confrontavano e discutevano?

MDL. Con certezza posso dire che Távora e Soutinho si confrontavano di frequente sui loro progetti e più in generale sulle questioni relative all'architettura più in generale. Nonostante questi il progetto per il Convento da Costa e quello per il Convento di

Amarante sono molto differenti tra loro in quanto nel Convento da Costa si doveva installare una Pousada mentre qui i servizi municipali e un Museo.

D9. Focalizzando ora l'attenzione sulla Pousada da Costa, di cosa si occupato principalmente? Ha collaborato al progetto fin dall'inizio?

JJ. Nel progetto per il Convento da Costa ho partecipato alla fase di rilievo che ho eseguito insieme ad un altro mio collega. Il lavoro è durato circa una settimana. Prendemmo tutte le misure necessarie e verificammo la correttezza dei disegni che ci fornì la DGMEN.

D10. Che opinione aveva Távora sopra l'intervento sul patrimonio? Come riteneva si dovesse agire?

JJ. Távora aveva un rispetto enorme verso il patrimonio. Alcuni lavori 'pesanti' eseguiti sulla Pousada furono dettati dall'esigenza di rispettare il programma funzionale assegnato. Távora cercava di conservare il più possibile intervenendo sull'esistente solo quando necessario. Realizzò un edificio nuovo in stretto dialogo con l'antico; la sua posizione e la sua volumetria fu studiata a partire dall'esistente. Rispetta le dimensioni e le proporzioni della preesistenza. Il linguaggio del nuovo è contemporaneo ma non contrasta eccessivamente con l'antico, per certi versi si può definire 'silenzioso'.

D11. Per il disegno della facciata vetrata del nuovo corpo Távora si riferì agli antichi infissi? Ne assunse le stese proporzioni?

JJ. Sicuramente c'è un'assonanza un richiamo, ma non so dirlo con certezza.

D12. Per quanto riguarda il dimensionamento delle nuove stanze utilizzò le proporzioni delle antiche celle?

JJ: Si credo proprio di si. Non sono esattamente della stessa dimensione ma la logica è la stessa dell'antico. Credo volesse replicare il tema compositivo delle celle utilizzando però dimensioni differenti per meglio adempiere alle nuove esigenze.

D13. Vennero eseguiti studi geometrici o proporzionali tra nuovo e antico?

JJ: Non so dirlo con certezza. Lavorai principalmente nel rilievo dell'edificio antico. Non seguii la fase progettuale. Ma credo che tavora seguii in linea generale la logica compositiva del convento senza però assumerla come totalitaria in ogni parte del progetto.

D14. Qual'era lo stato di conservazione degli infissi?

JJ: Non erano in buono stato. La maggior parte erano rotti, andavano sostituiti. Alcuni erano completamente differenti, altri ben conservati ma per questioni di uniformità vennero tutte sostituiti con nuovi dallo stesso disegno e dimensione. Rilevammo tutto al centimetro. Dai dettagli all'architettura.

D15. Qual'era lo stato di conservazione dei soffitti in legno?

JJ: Non erano in buono stato. Alcune infiltrazioni li avevano compromessi. Se non ricordo male Távora conservò quelli in buono stato e rifece quelli danneggiati utilizzando lo stesso disegno e il medesimo materiale.

D16. Che tipo di rilievo avete eseguito? Vennero indicati anche i materiali e lo stato di conservazione o fu solo geometrico?

JJ: Annotammo tutti i dettagli possibili. Abbiamo utilizzato la cordella metrica. Távora era spesso con noi e faceva commenti su cosa si sarebbe dovuto conservare e cosa invece sostituire o rifare. Alcune cose furono scoperte dopo i rilievi, durante la fase cantiere, come ad esempio i vari ritrovamenti archeologici nel chiostro che richiesero lo svolgimento di scavi e analisi adeguate.
Si, annotai nei miei rilievi alcune informazioni sui materiali presenti nel convento e sullo stato di conservazione. Le fotografie che facemmo furono molto utili in questo caso. Se non ricordo male Távora annotava nei suoi quaderni con dei disegni le cose che intendeva conservare, proteggere.

APPENDICE

II. Documenti d'archivio.

- *La consultazione degli archivi. Documenti, disegni e fotografie.*
- Pousada di Santa Marinha da Costa, Guimarães.
- Casa dei 24, Porto.
- Biblioteca-Museo Amadeo de Souza Cardoso, Amarante.
- Casa Museo Guerra Junqueiro, Porto.
- Casa Alcino Cardoso, Moledo do Minho.
- Cattolica Porto Business School, Porto.

La consultazione degli archivi. Documenti, disegni e fotografie.

L'analisi dei documenti d'archivio ha rappresentato uno strumento fondamentale per il presente studio. Durante i soggiorni di ricerca, oltre agli archivi storici e municipali delle città di appartenenza delle opere selezionate, sono stati consultati gli archivi privati degli autori presi in esame. In particolare sono stati consultati gli archivi privati di Fernando Távora e Alcino Soutinho presso la Fundação Instituto Marques da Silva a Porto, l'archivio privato di Álvaro Siza presso la Fundação de Serralves a Porto e presso il suo studio personale, l'archivio storico della città di Porto (Casa do Infante), gli archivi municipali di Porto, Caminha, Cerveira e l'archivio della Direcção Regional de Cultura do Norte (DRCN), attuale ente di tutela del patrimonio del Nord del Portogallo.
Di seguito si riportano i principali documenti raccolti in tali occasioni, inerenti i casi studio trattati e ordinati secondo un plausibile ordine cronologico di redazione, partendo dalla relazione di progetto, dal rilievo dello stato di fatto, dagli schizzi di studio, fino a giungere agli elaborati progettuali e ai dettagli costruttivi.

Fernando Távora

Pousada da Costa.
Adattamento ad albergo del convento di Santa Marinha da Costa.

Elaborati di progetto e Documenti d'archivio



Fig. 1. *Pousada da Costa.* Annesso e ala est.
Foto di Fernando Barroso.

Relazione di progetto

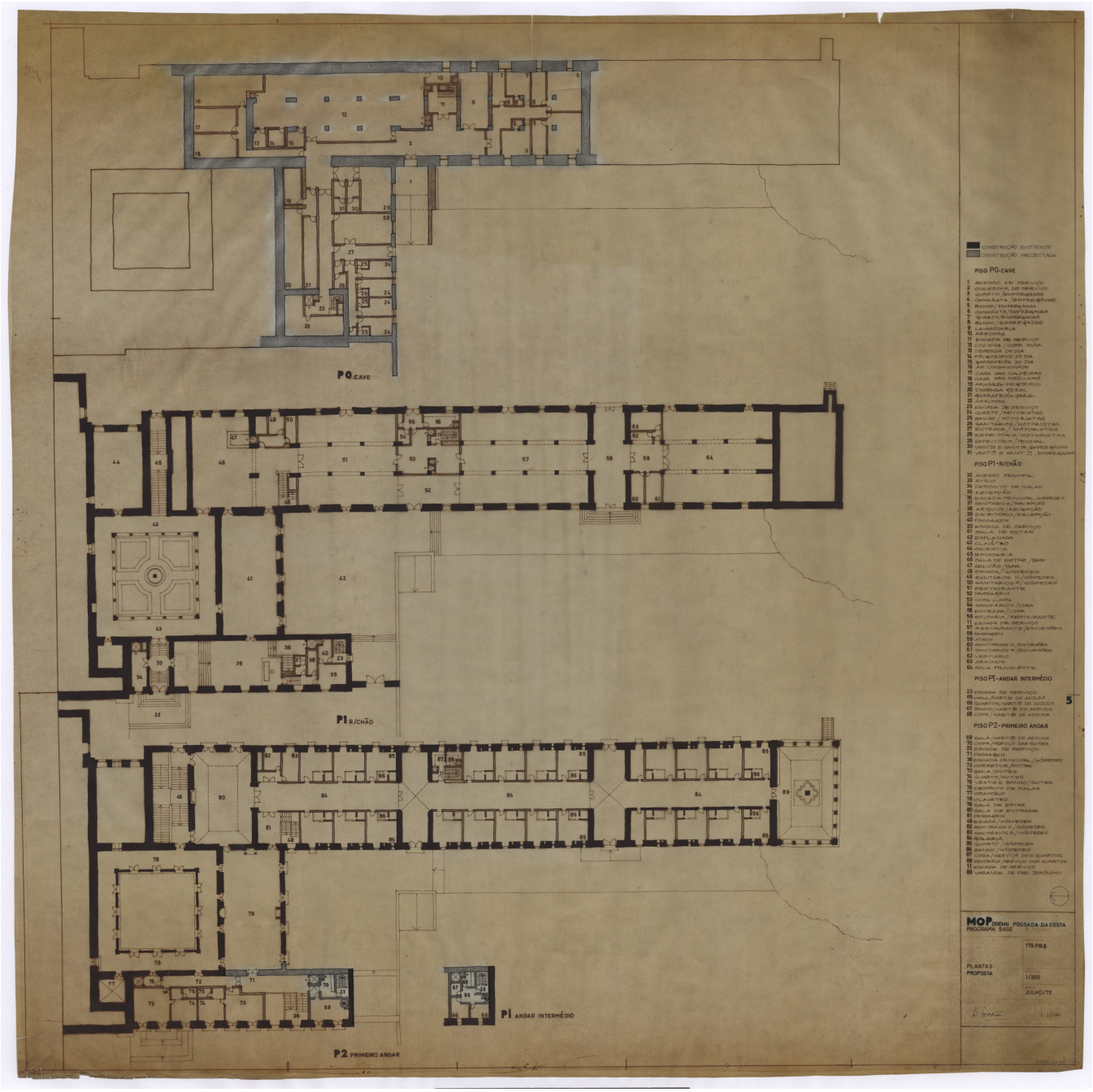
Quando fu deciso l'adattamento a Pousada del Convento di Santa Marinha da Costa l'edificio si trovava in progressivo stato di degrado, risultante da una lunga varietà di usi a partire dal 1834 e recentemente dall'abbandono del suo utilizzo. Ma, a parte le alterazioni introdotte quando il suo uso come residenza privata dopo l'estinzione degli ordini religiosi, si può dire che la sua struttura fondamentale si sia mantenuta intatta, così come la lasciarono le ultime grandi opere dei secoli XVII-XVIII […].

Lo studio iniziale della Pousada di Santa Marinha da Costa si limitava al riuso del volume costruito esistente ma, verificata la sua bassa redditività in relazione al numero di camere […] e, d'altro lato, l'impossibilità della creazione di più camere per evitare di distruggere la qualità spaziale dell'edificio, fu decisa la costruzione di un corpo nuovo in modo da aumentare la sua capacità ricettiva. La Pousada dispone, così, di 22 camere, occupando l'area delle antiche celle, e di due suites, l'una e l'altra situate nell'antico edificio, a cui si aggiungono 31 camere situate nel nuovo annesso. Inoltre nel corpo dove vi fu il convento sono installate la reception, sale comuni, il bar e il ristorante, così come i servizi di amministrazione e la residenza del Direttore; la cucina e i locali di servizio occupano una posizione centrale, nell'interrato, con accesso indipendente dall'esterno. Come accessi verticali, è mantenuta la scala dell'antico convento e sono state create due scale per uso degli ospiti, una delle quali che serve l'annesso […]. All'esterno fu ridefinito lo spazio di accesso, parallelo alla scala, attraverso la costruzione dell'annesso e del garage, e furono mantenuti, adeguatamente recuperati, il giardino di bosso e il bosco. […]

Il criterio generale adottato nel Progetto della Pousada di Santa Marinha da Costa fu di continuare-innovando, ovvero di contribuire al proseguimento della vita, già così lunga, del vecchio edificio, conservando e riaffermando i suoi spazi più significativi o creando spazi determinati dalle nuove condizioni del programma. Si è qui cercato un dialogo, per affermare le somiglianze e la continuità piuttosto che per coltivare la differenza e la rottura. Dialogo che stabilisce un metodo nel quale si incontrano due componenti complementari da considerare nel momento in cui si recupera una preesistenza: la conoscenza scientifica della sua evoluzione e dei suoi valori, mediante l'archeologia e la storia, e una concezione creativa nel processo della sua trasformazione.

Certamente la Pousada introdurrà un nuovo uso nel vecchio monastero, ma è certo anche che, se "gli uomini fanno le case, le case fanno gli uomini". E ciò giustifica il mantenimento, nel nuovo edificio, di una scala e di un rituale di spazi che, traduzione della presenza di un passato che sicuramente non tornerà, rievocati e utilizzati secondo un senso del tutto attuale. Ciò giustifica anche una certa monastica austerità ottenuta attraverso una notevole economia di mezzi e un'estrema semplicità nelle soluzioni adottate, sia nell'organizzazione dello spazio, sia nel suo trattamento e arredo […].

Porto 1985
Fernando Távora

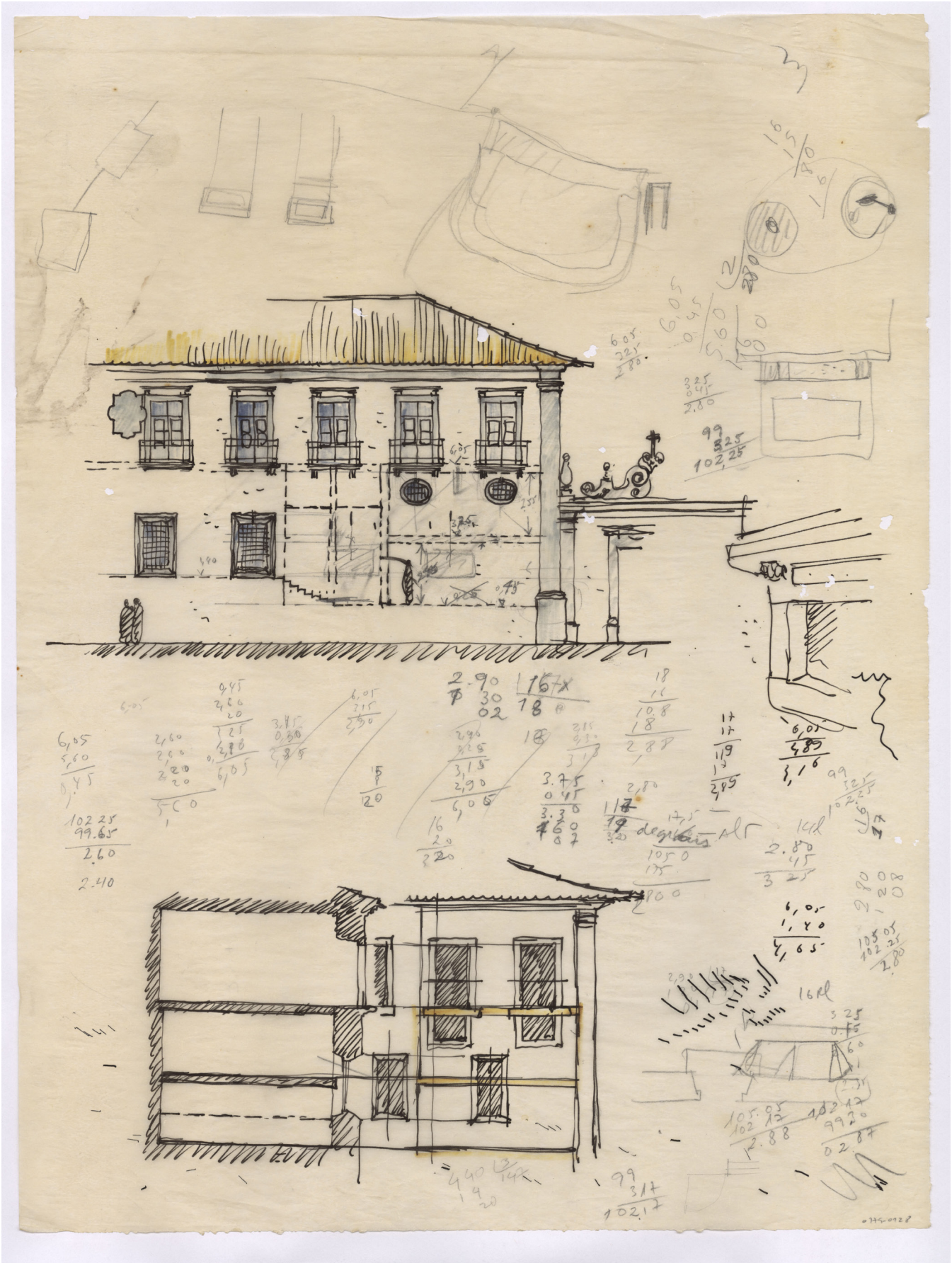


In questa pagina:

Fig. 2. A sinistra: *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa*. Programma Base, 1972. FIMS_FT_0179-pd0034.

Nella pagina a fianco:

Fig. 3. A destra: *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa*. Schizzo di studio. Prospetto e sezione ala Ovest, 1972 (?). FIMS_FT_0179-pd0128.



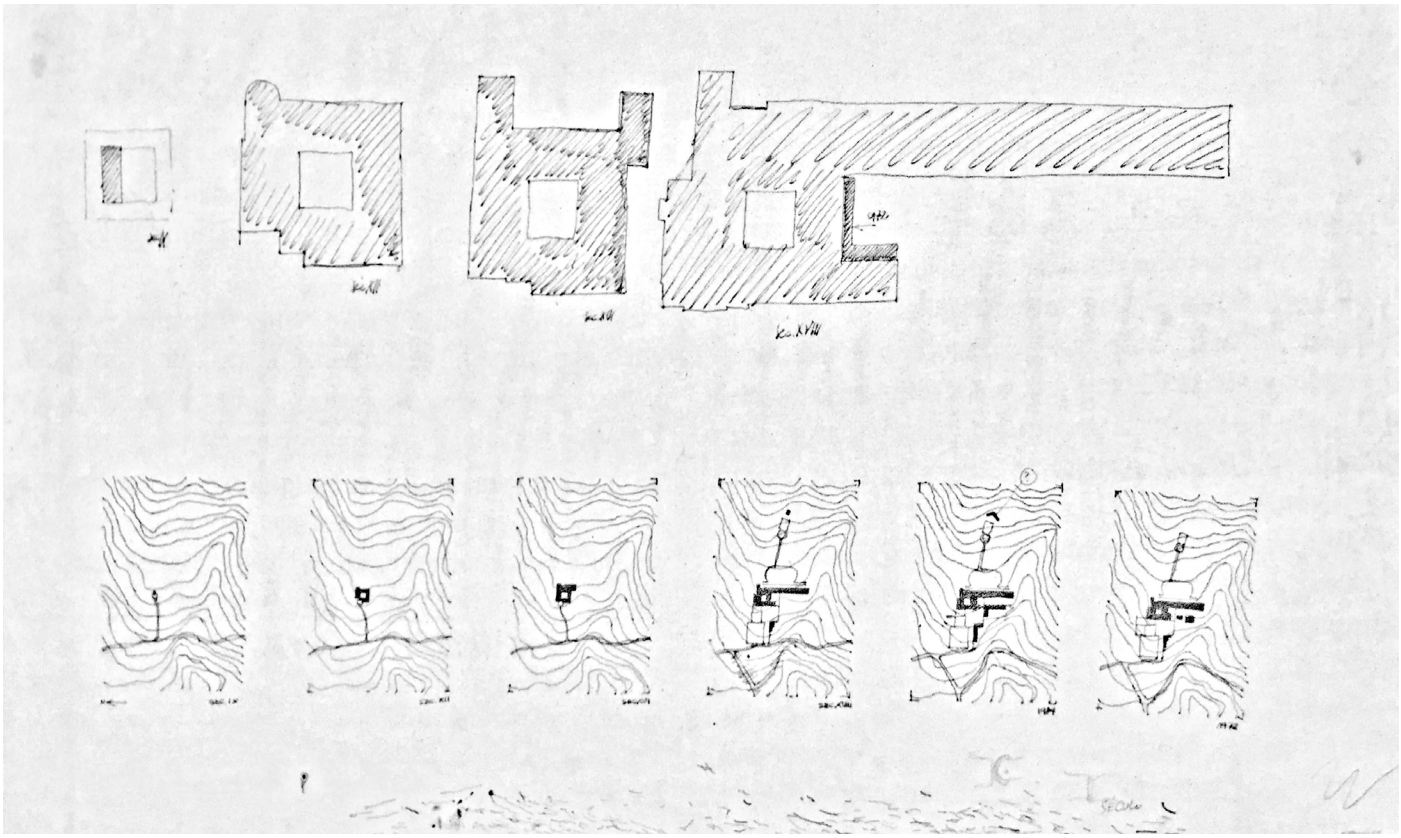


Fig. 4. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa.* Disegno di studio delle fasi evolutive del Convento.

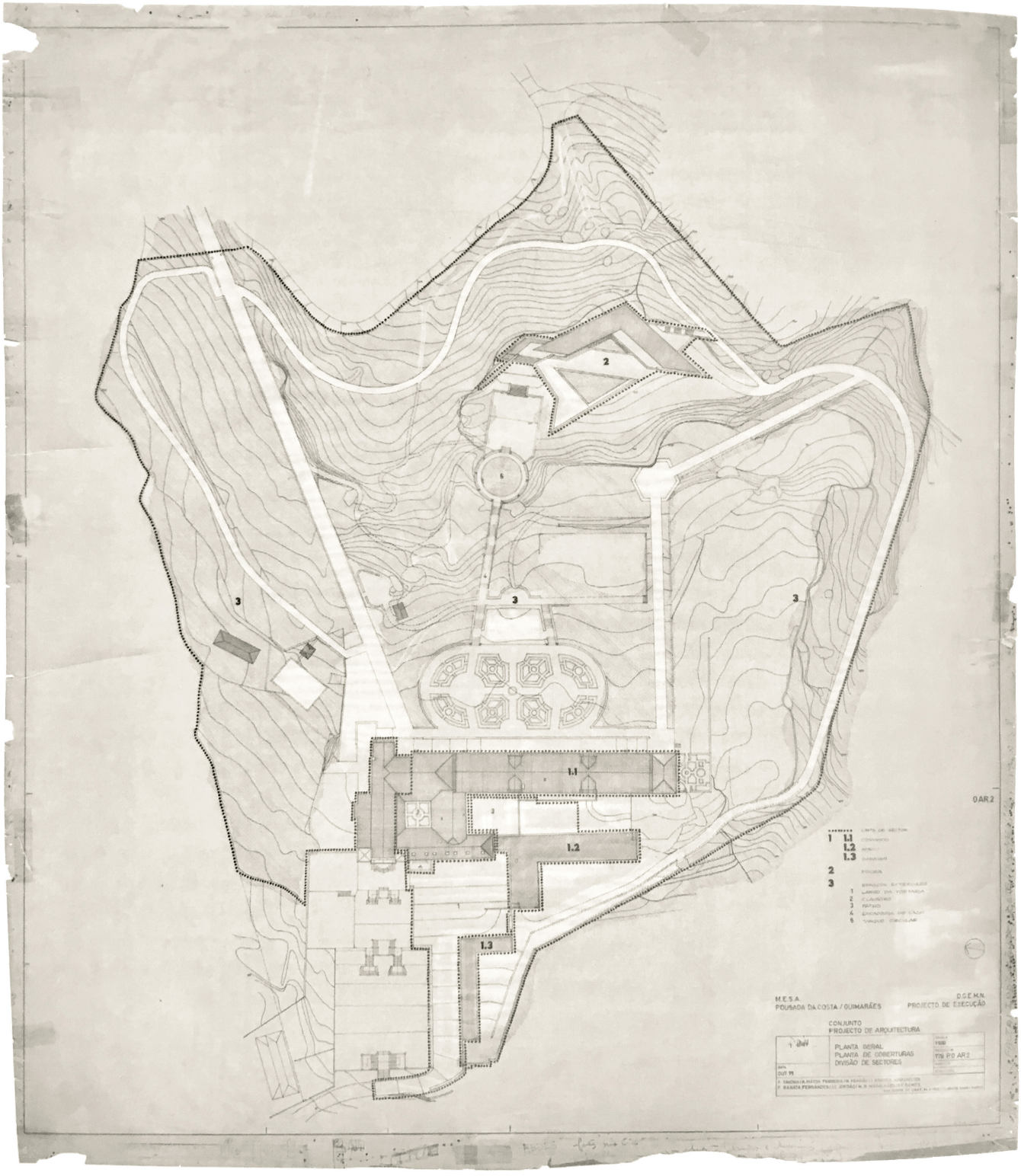
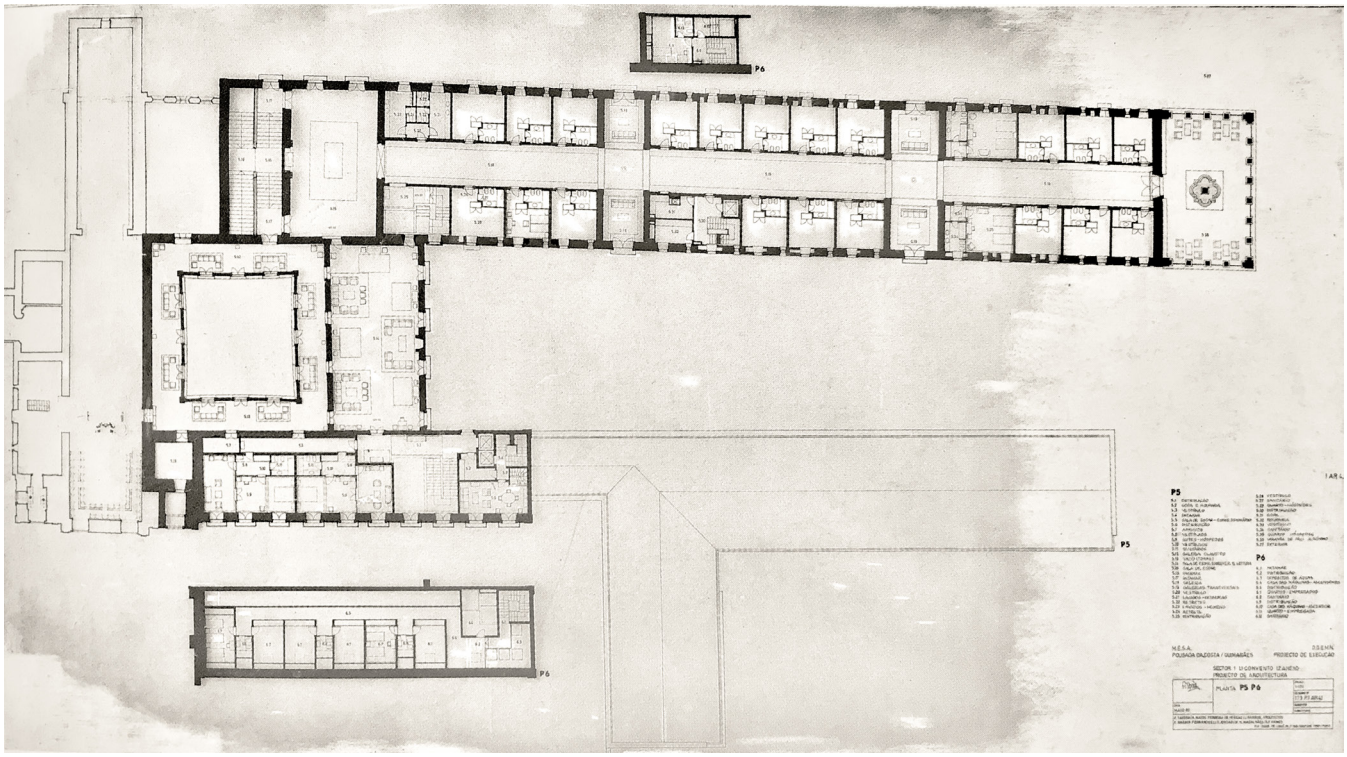


Fig. 5. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa*. Progetto esecutivo. Planimetria. Ottobre 1975.



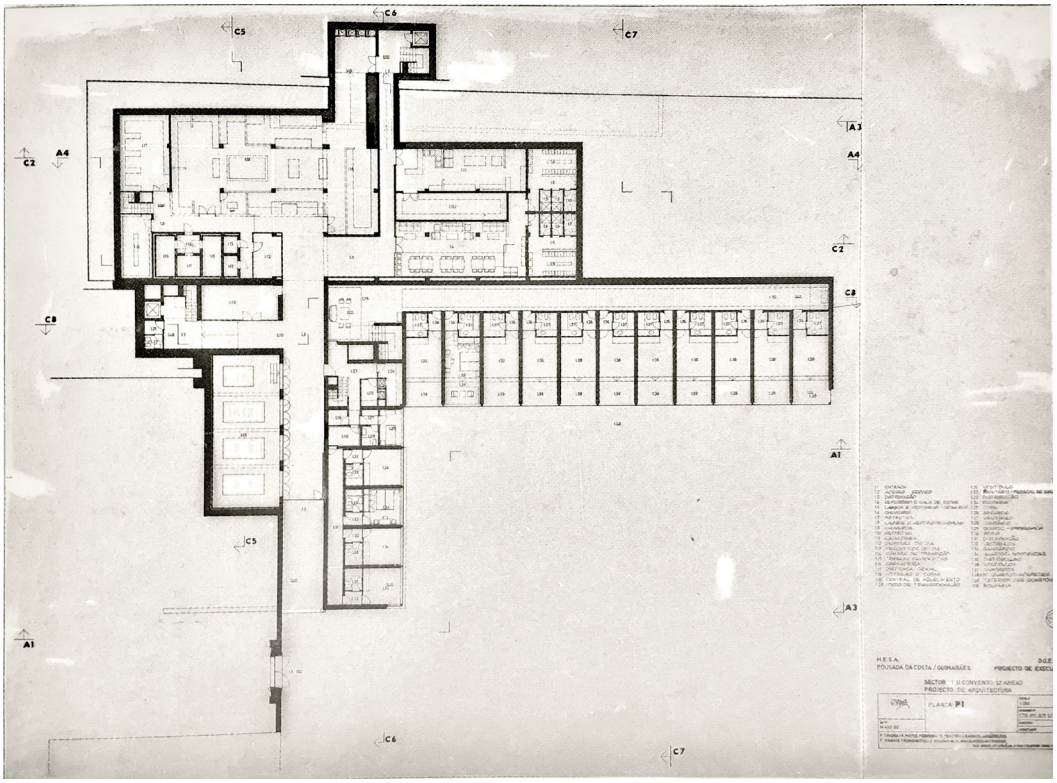
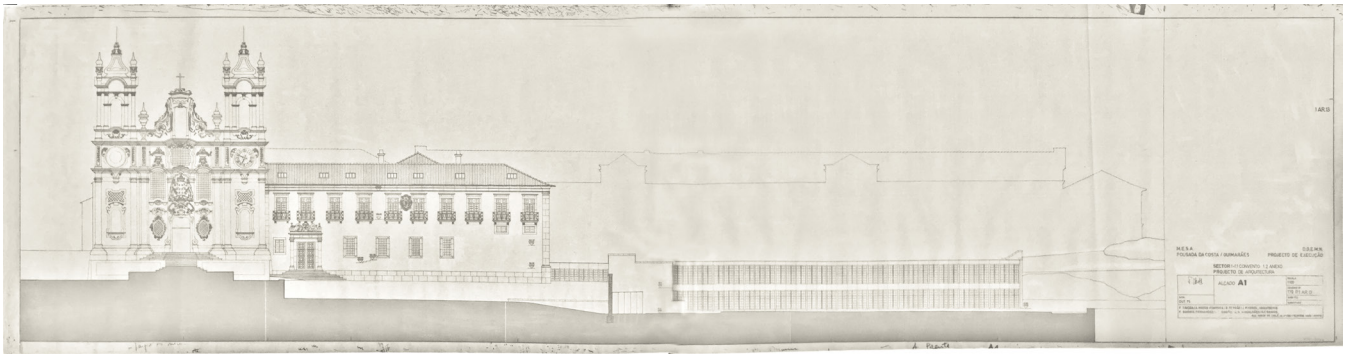


Fig. 6. In alto. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa.* Progetto esecutivo. Pianta piano primo convetno. Ottobre 1975.

Fig. 7. In basso. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa.* Progetto esecutivo. Pianta piano terra annesso. Ottobre 1975.



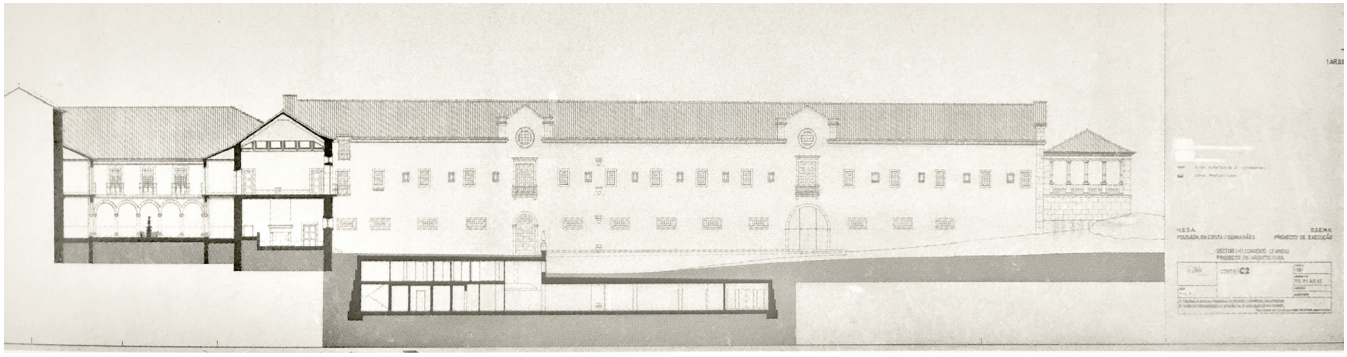


Fig. 8. In alto. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa*. Progetto esecutivo. Prospetto principale. Ottobre 1975

Fig. 9. In basso. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa*. Progetto esecutivo. Sezione longitudinale. Ottobre 1975.

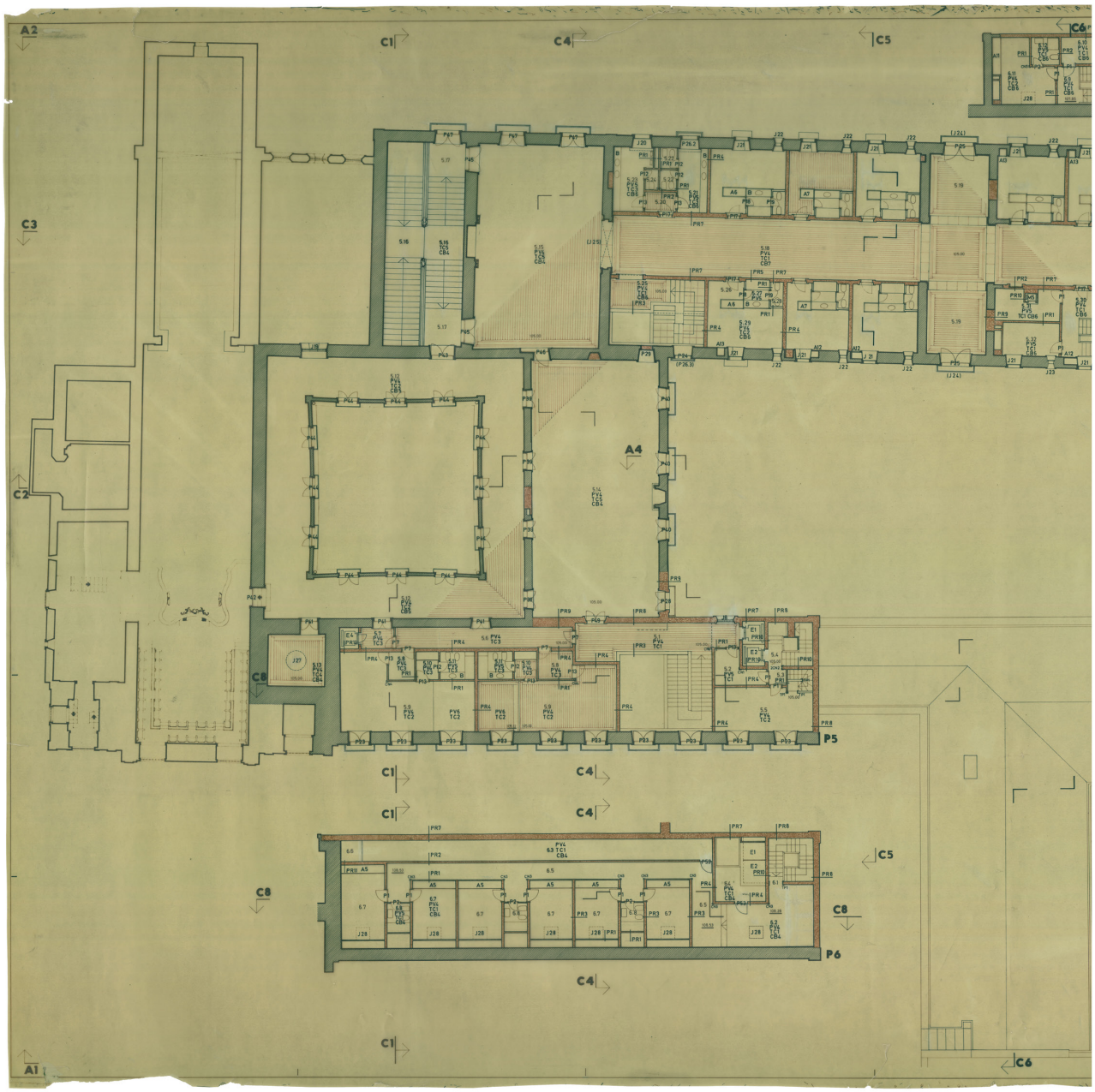


Fig. 10. In basso. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa.* Progetto esecutivo. Pianta P5 e P6. Ottobre 1975. FIMS_FT_0179-pd0458_1-2.

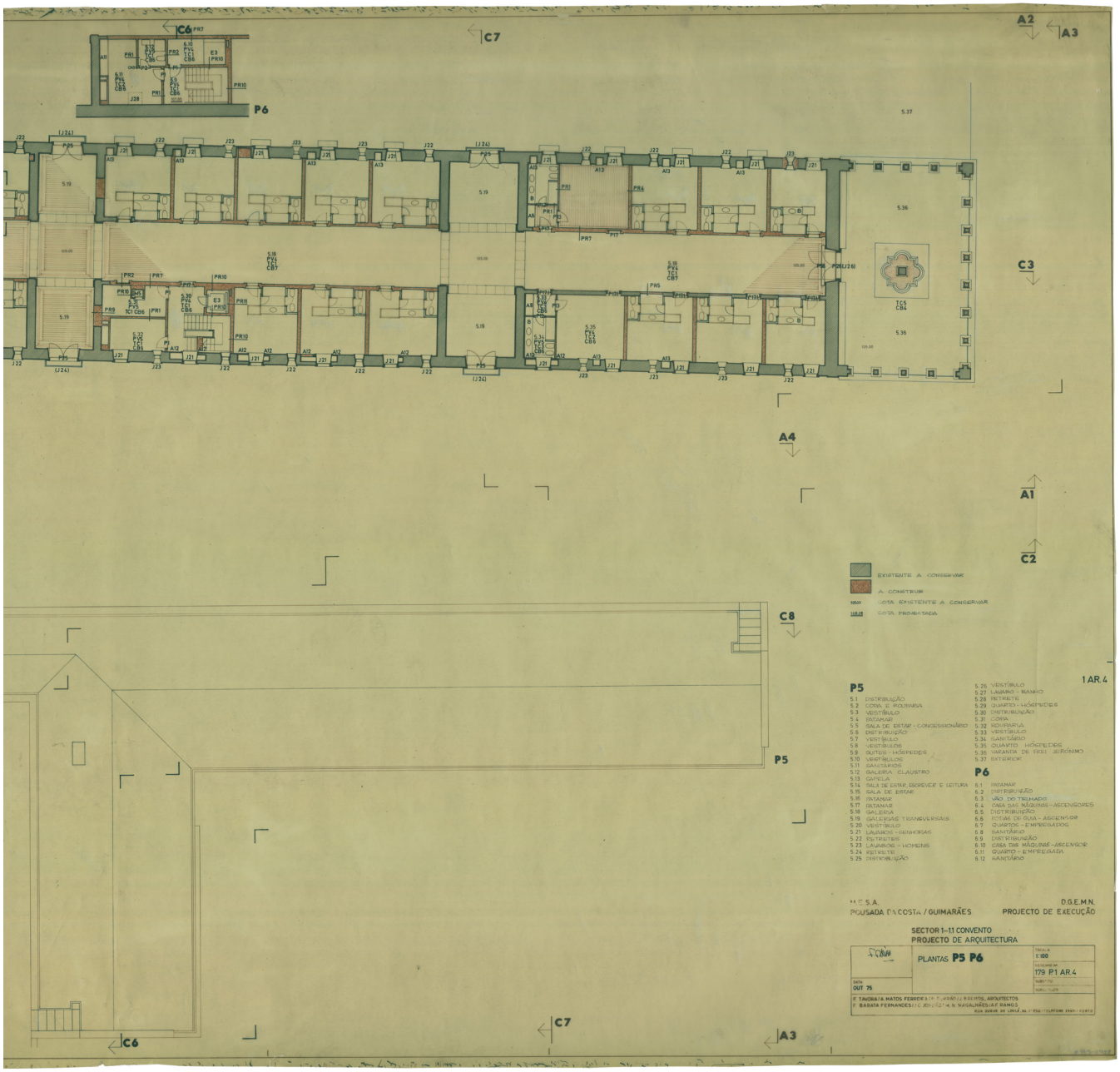


Fig. 11. In basso. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa.* Progetto esecutivo. Pianta P5 e P6. Ottobre 1975. FIMS_FT_0179-pd0458_2-2.

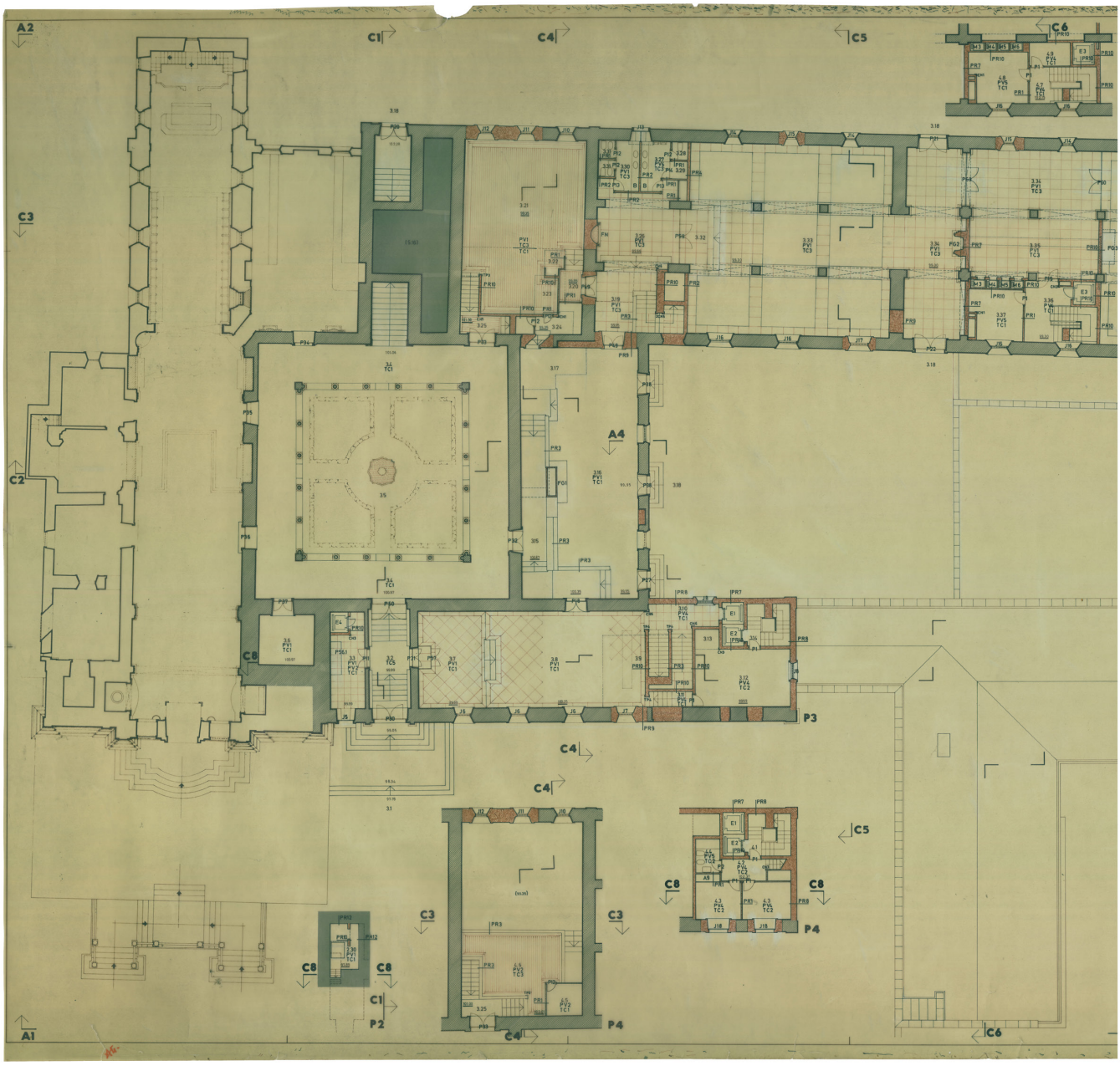


Fig. 12. In basso. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa*. Progetto esecutivo. Pianta P5 e P6. Ottobre 1975. FIMS_FT_0179-pd0459_1-2

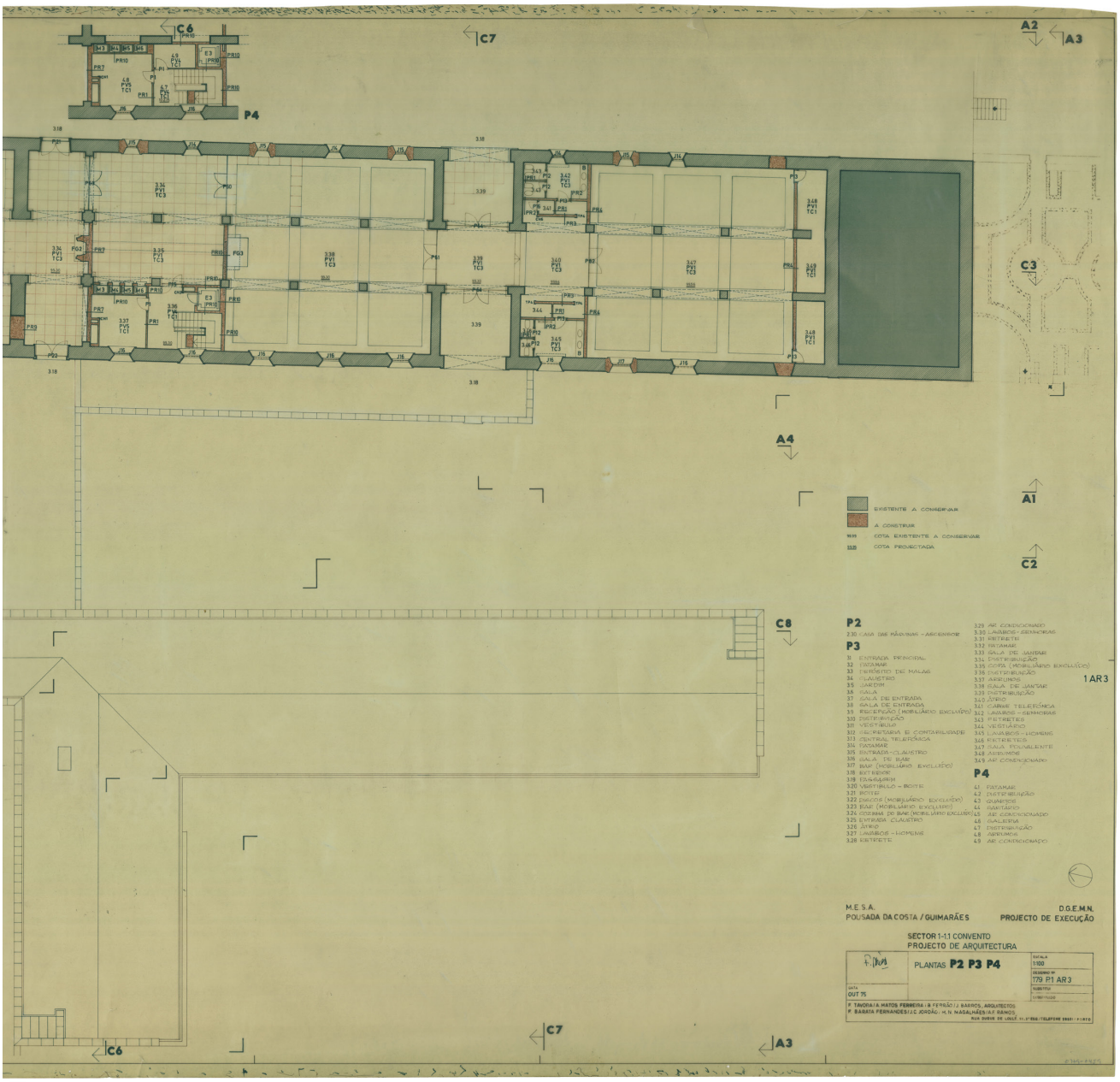


Fig. 13. In basso. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa.* Progetto esecutivo. Pianta P5 e P6. Ottobre 1975. FIMS_FT_0179-pd0459_2-2

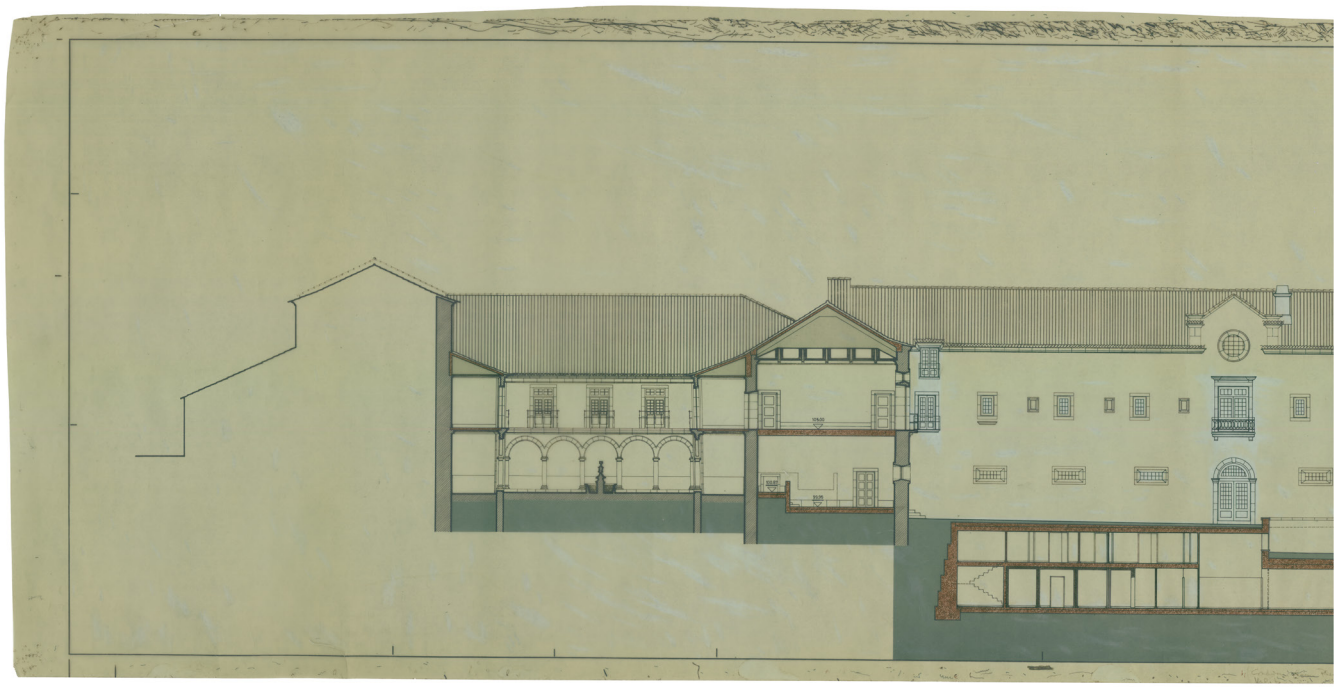




Fig. 14. In alto. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa*. Progetto esecutivo. Sezione C2 . Ottobre 1975. FIMS_FT_0179-pd0457_1-2.

Fig. 15. In basso. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa*. Progetto esecutivo. Sezione C6. Ottobre 1975. FIMS_FT_0179-pd0455.

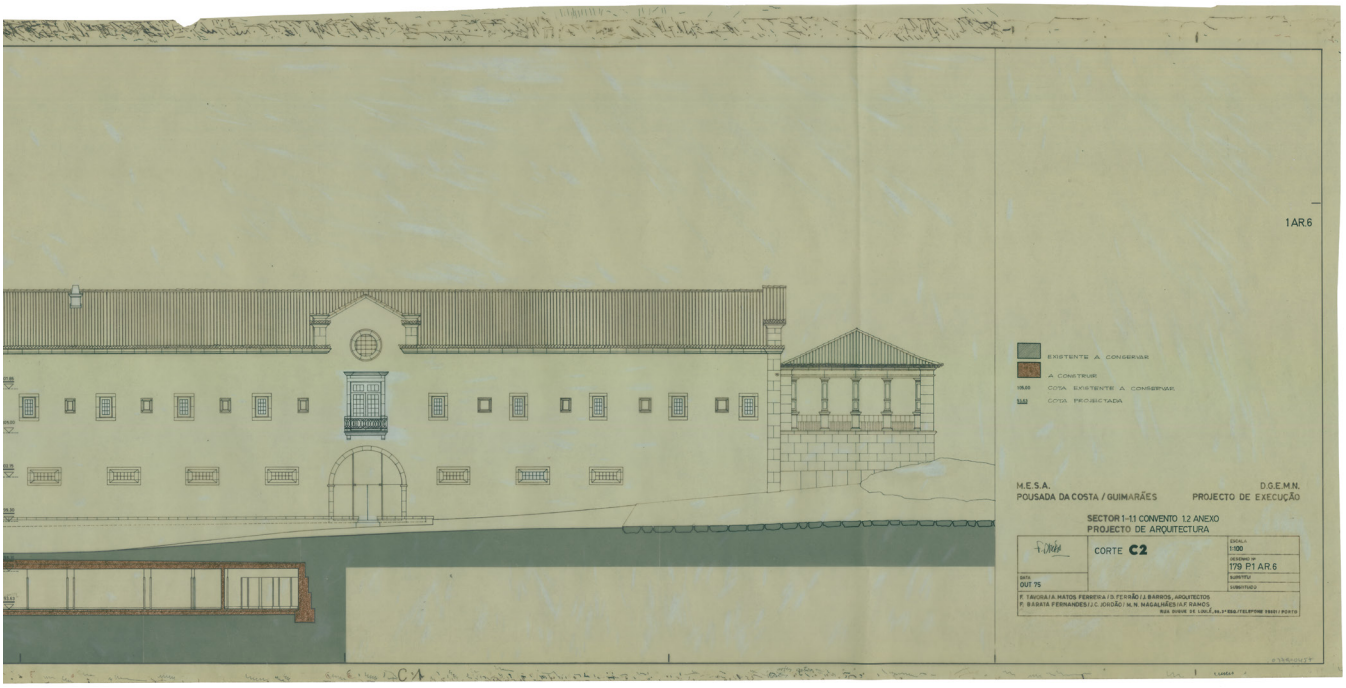
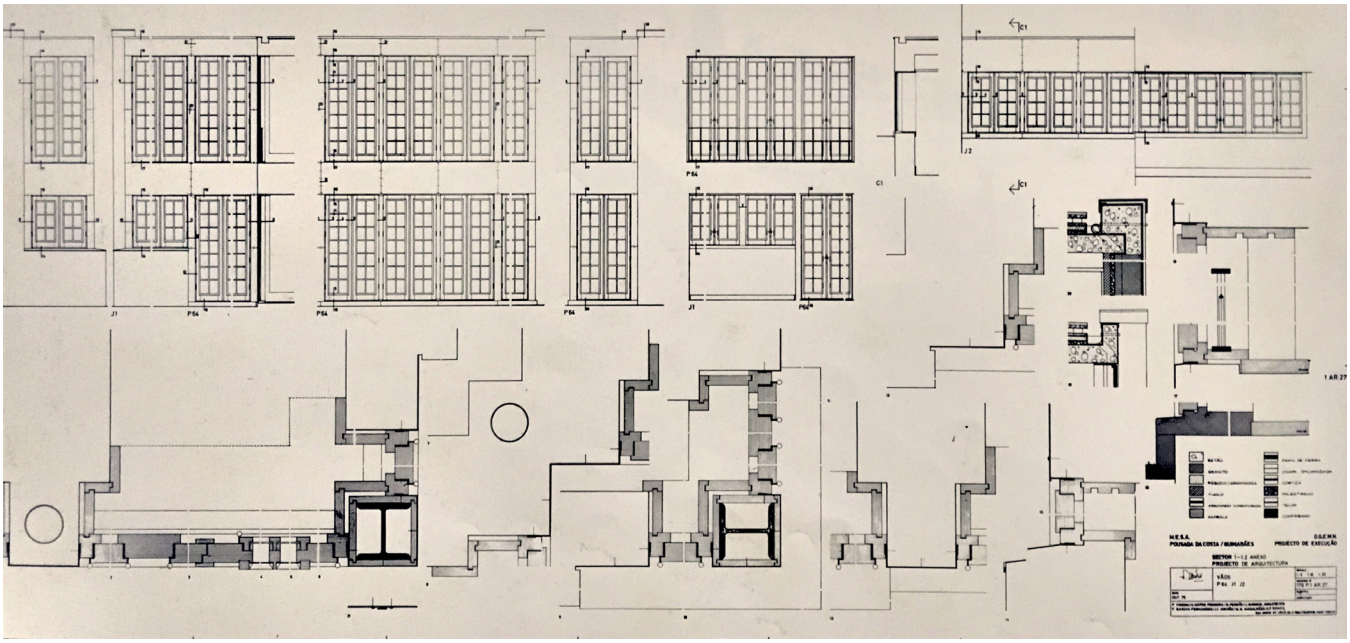


Fig. 16. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa.* Progetto esecutivo. Sezione C2 . Ottobre 1975. FIMS_FT_0179-pd0457_2-2.



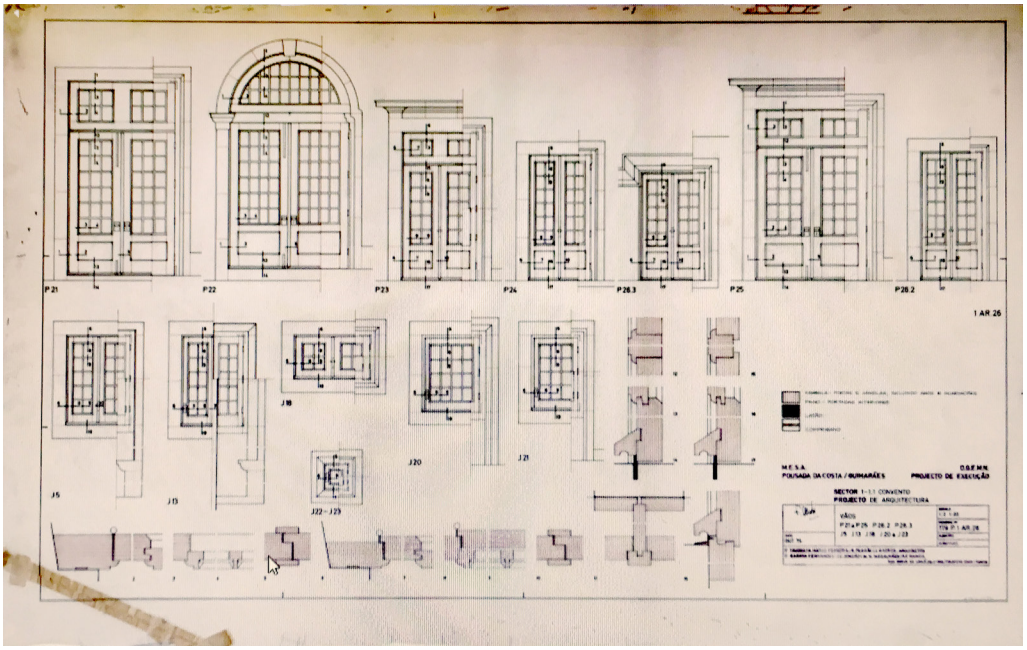


Fig. 17. In alto. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa*. Progetto esecutivo. Infissi annesso. Ottobre 1975.

Fig. 18. In alto. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa*. Progetto esecutivo. Infissi convento. Ottobre 1975.

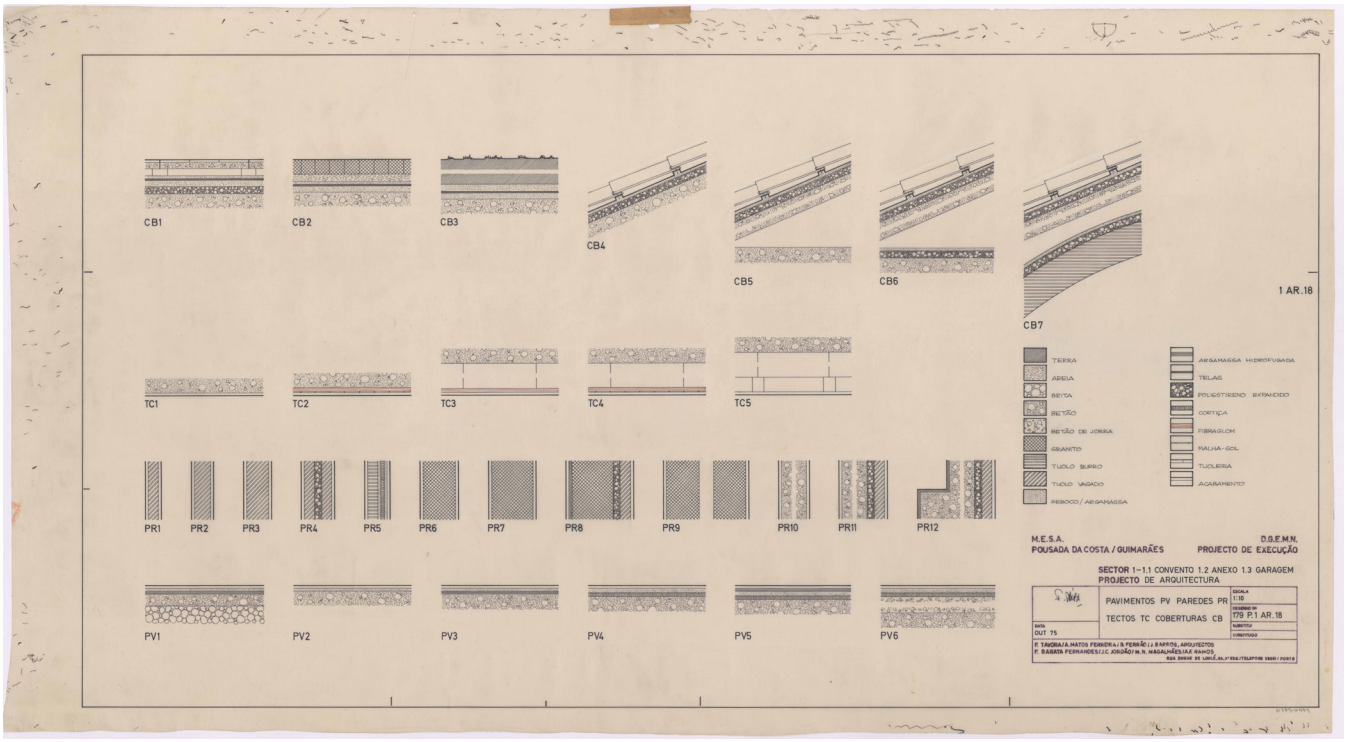


Fig. 19. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa.* Progetto esecutivo. Particolari costruttivi. Ottobre 1975. FIMS_FT_0179-pd0471.

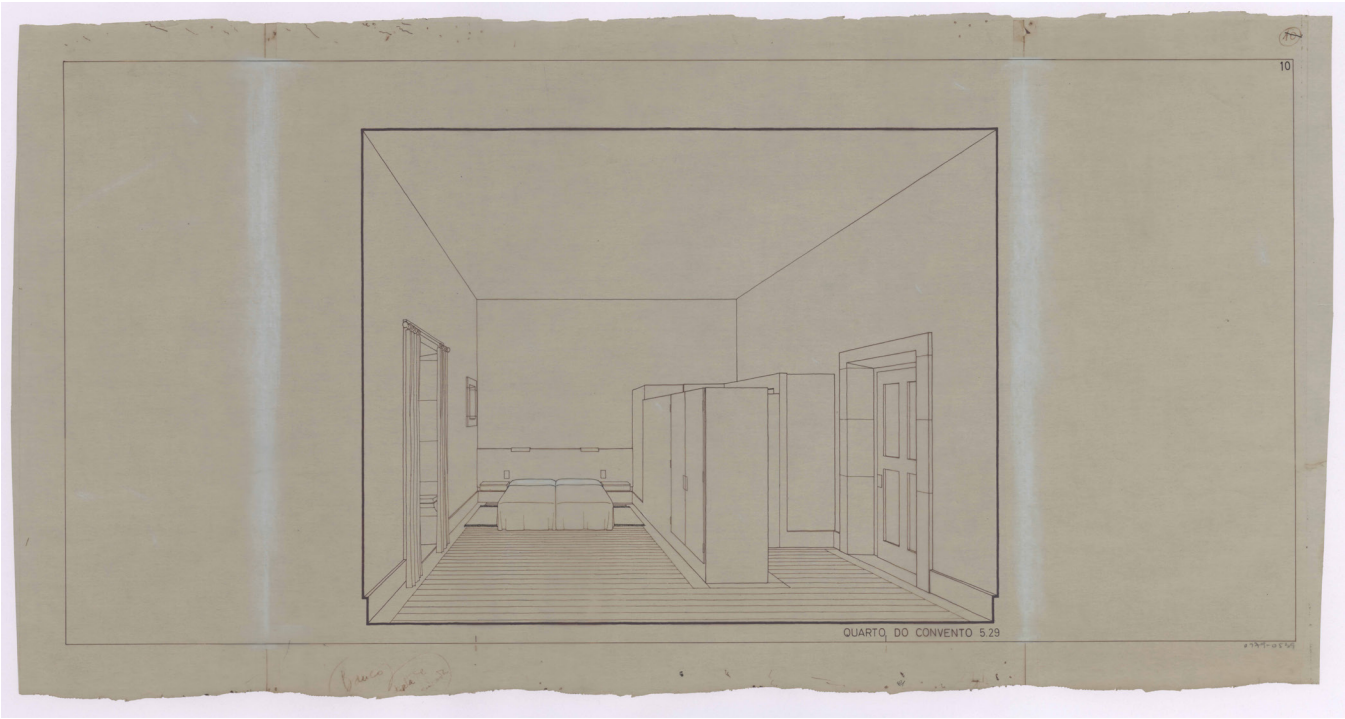


Fig. 20. *Projecto de adaptação a Pousada do Antigo Convento de Santa Marinha da Costa.* Prospettiva di una camera d'albergo nell'ala Sud dell'antico Convento. FIMS_FT_0179-pd0539.

Fernando Távora

Casa dei 24.
Recupero dell'antico Palazzo del Consiglio.

Elaborati di progetto e Documenti d'archivio



Fig. 1. *Casa dos 24* e Cattedrale di Porto.
Foto di Eleonora Fantini.

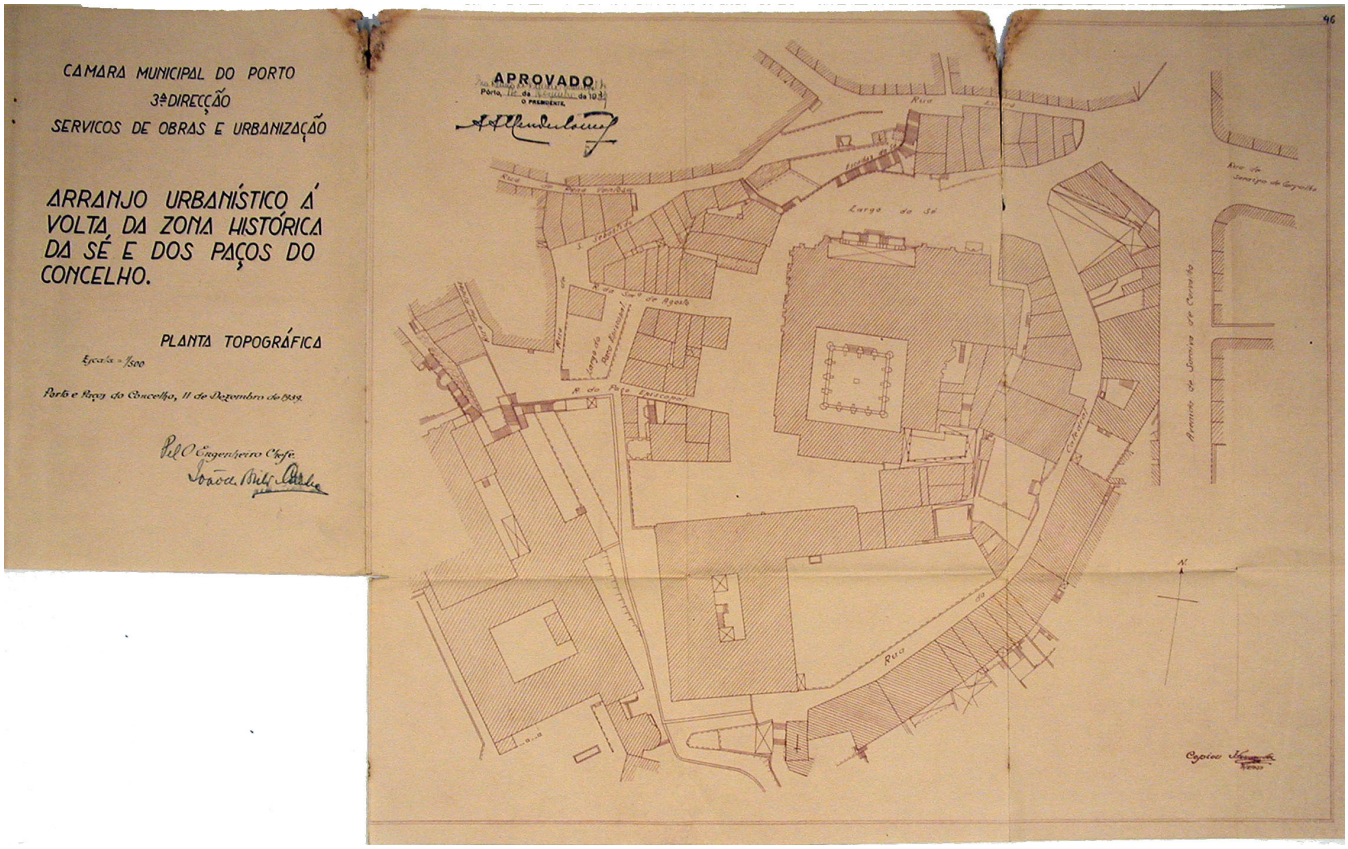
Relazione di progetto

A circa sei metri dalla torre della Cattedrale di Porto fu eretto nel XV secolo, sfruttando parte della cosiddetta muraglia "Sueva", un edificio a torre per l'installazione del Municipio, noto come Casa dei ventiquattro, dal momento che vi si radunarono le corporazioni.
L'edificio, che è noto aver posseduto 100 palmi di altezza, con una stanza al livello del Terreiro da Sé e un'altra al livello della Rua de S. Sebastião, fu oggetto di vari eventi che ne comportarono la sua parziale scomparsa.
Recentemente fu oggetto di scavi e del recupero di alcuni muri, il che ha reso più chiara la sua possibile forma originale.
Dal momento che questo edificio fu il luogo e il simbolo del potere municipale, è intenzione del progetto proposto la sua trasformazione in un memoriale commemorativo dei lunghi anni di vita e della storia della città di Porto, attraverso la creazione di un oggetto architettonico che, rievocando la torre che un tempo esisteva, in dialogo con la Cattedrale e l'Archivio storico, possieda uno spazio interno capace di emozionare i suoi visitatori ricordando loro un passato tanto glorioso.
Una struttura con pareti a U, appoggiata su parte della rovina esistente, limita l'edificio su tre lati, in quanto il quarto si apre, come una cornice, alla lettura della Città.
Se la volumetria esterna del nuovo edificio-oggetto si inserisce nel congiunto esistente e suggerisce il dimensionamento e la forma della casa della torre evocata, il suo spazio interno, con accesso frontale alla Cattedrale, cresce fortemente con un appeal verticale, lasciando percepire la sua altezza di 100 palmi, in parte percorribile da una doppia scala, e si afferma anche frontalmente sulla città che, tra gli edifici da Relação e dos Clérigos, superando la valle del fiume della città, si offre alla contemplazione.
Il granito nelle pareti esterne e interne, il ferro corten nei pilastri e nelle travi, l'ottone in infissi con doppi vetri o il legno di castagno, come rivestimento di pavimenti e scale, il tutto si coniuga per il rinforzo di un'espressione sobria di spazi che, esterni o interni, accompagnano e condizionano il visitatore.
Una sorta di cassa miracolosa che ci permetterà di percorrere uno spazio carico di tempo.
Il progetto prevede la rimodellazione della zona di accesso alla Cattedrale nella parte della Calçada de Vandoma e l'intera sistemazione dell'area circostante al fine di onorare e introdurre una nuova lettura del luogo più nobile di Porto.

Porto, Febbraio 1998.
Fernando Távora



Fig. 2. Pianta topografica dell'area circostante la Cattedrale di Porto prima delle demolizioni degli anni '40. Archivio storico di Porto, Casa do Infante.



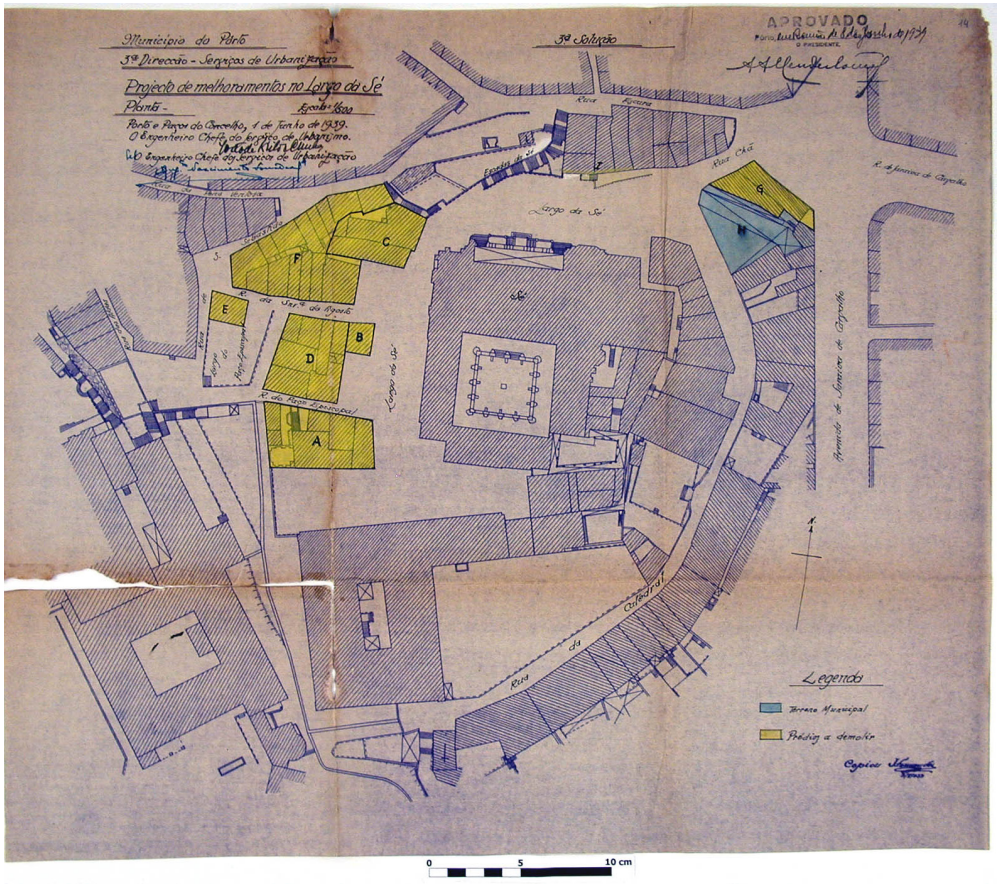


Fig. 3. In alto. Progetto di sistemazione urbana dell'area circostante la Cattedrale di Porto, 1939. Casa do Infante, D-CMP-03-462-046-FD.

Fig. 4. In basso. Progetto di sistemazione urbana dell'area circostante la Cattedrale di Porto, 3° soluzione, Schema delle demolizioni, 1939. Casa do Infante, D-CMP-03-462-014-FD.

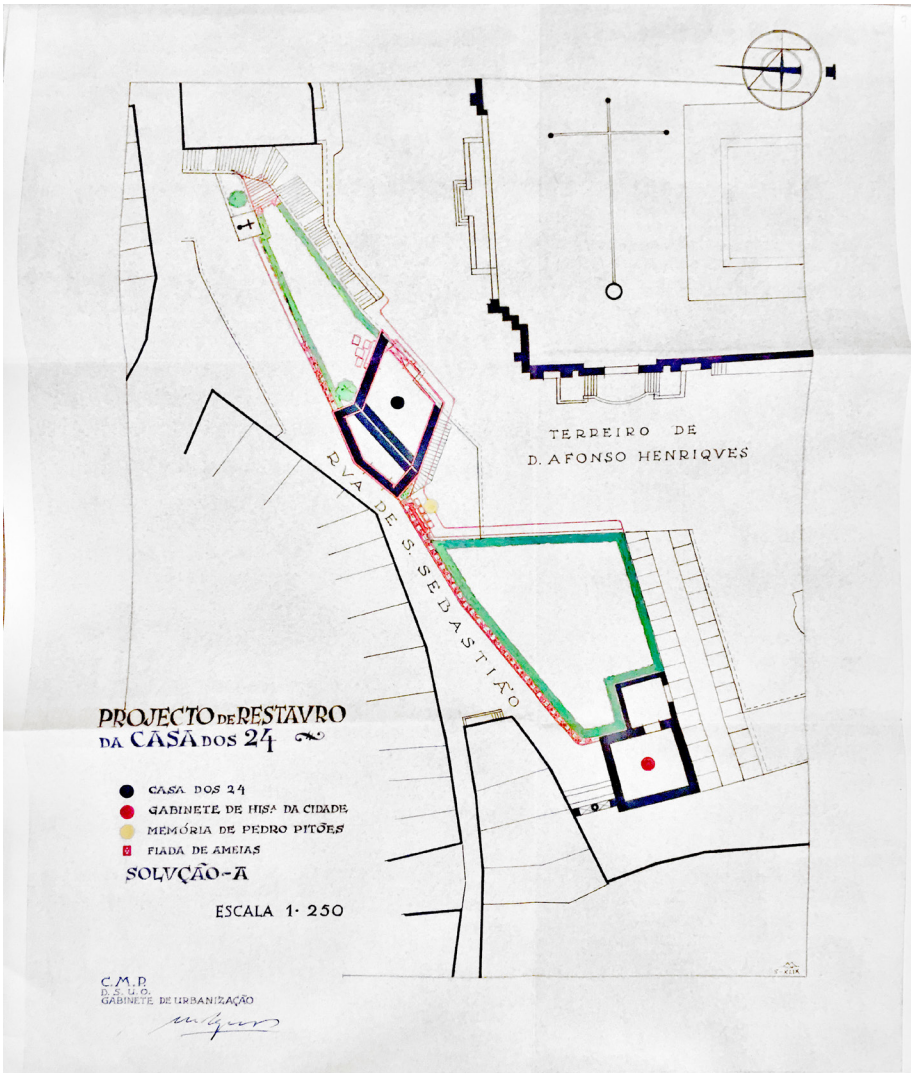


Fig. 5. Progetto di restauro della Casa dos 24, Soluzione A, Pianta, 1949. Casa do Infante, D-CMP/5.

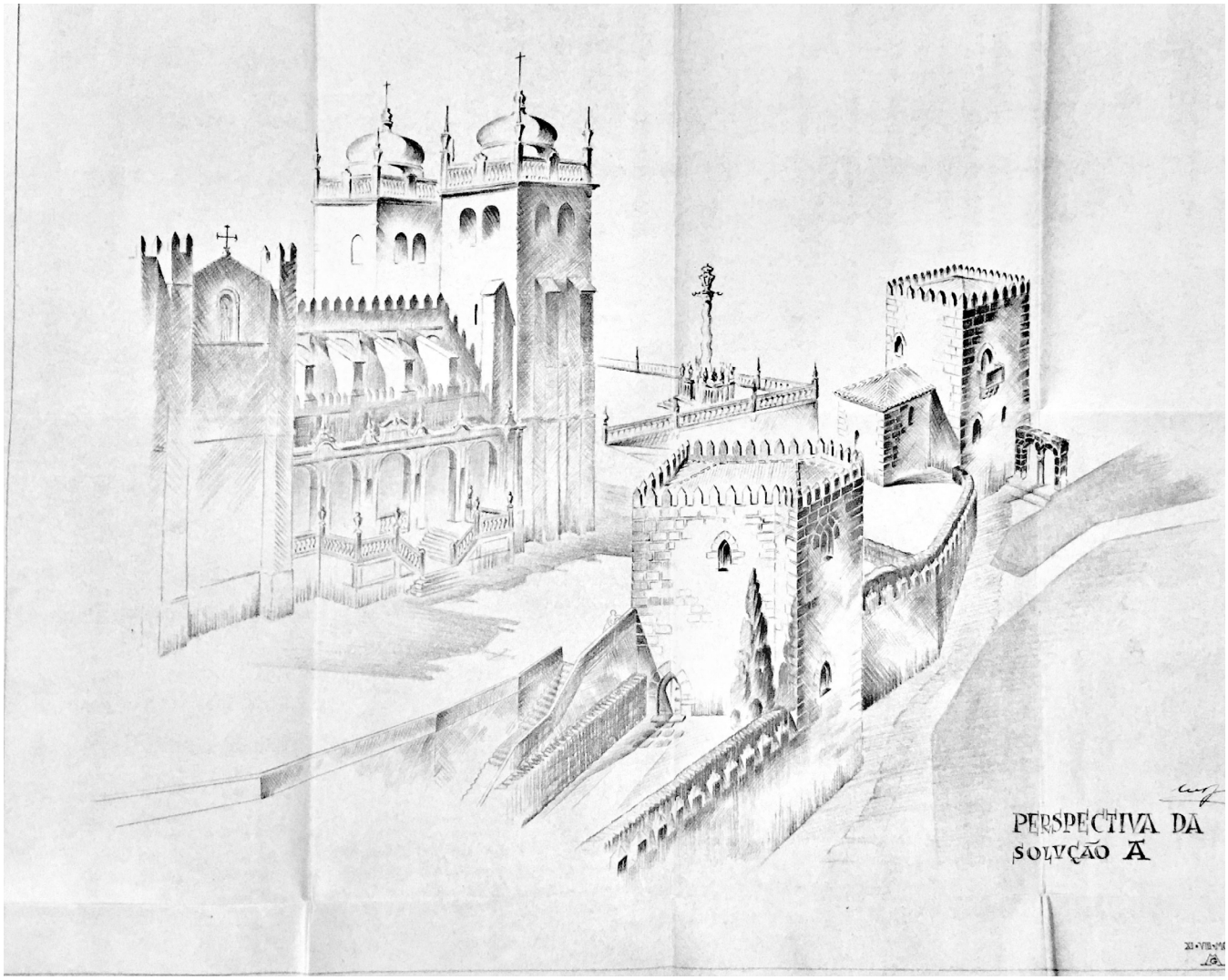


Fig. 6. Progetto di restauro della Casa dos 24, Soluzione A, Prospettiva, 1949. Casa do Infante, D-CMP/5.

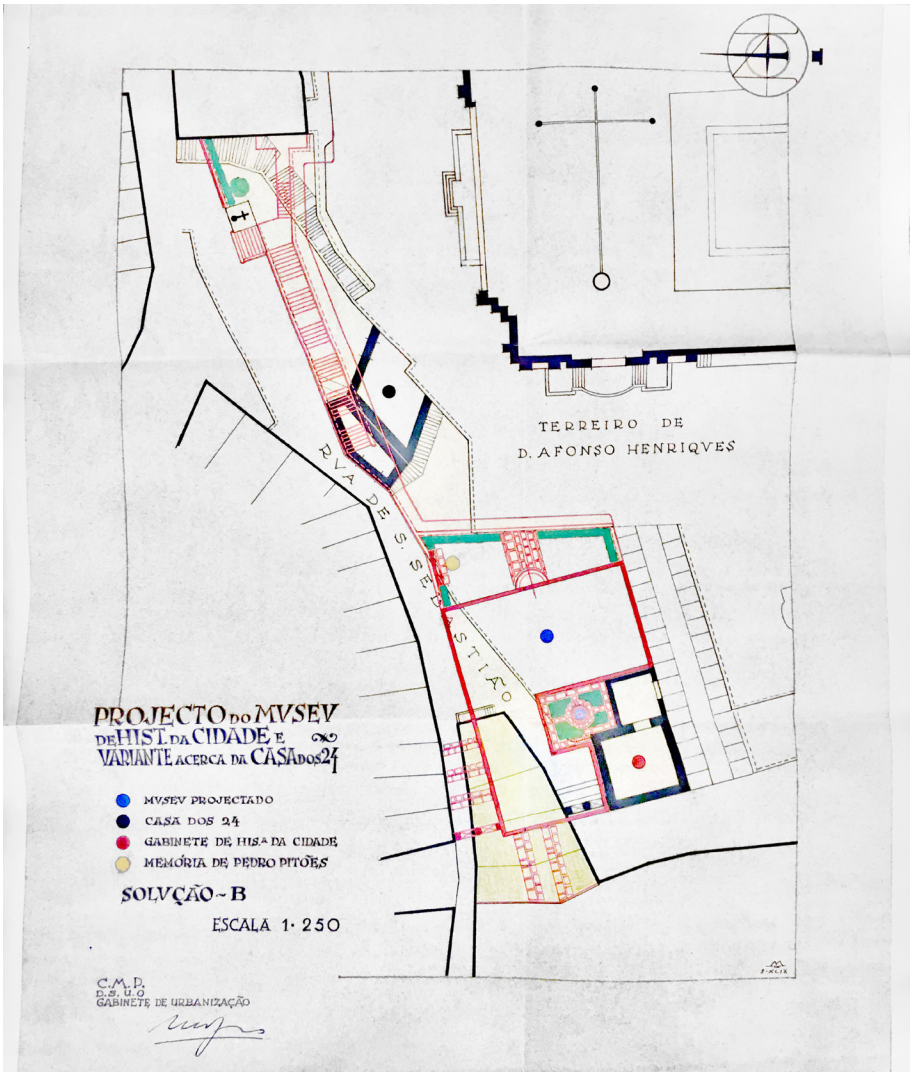


Fig. 7. Progetto di restauro della Casa dos 24, Soluzione B, Pianta, 1949. Casa do Infante, D-CMP/5.

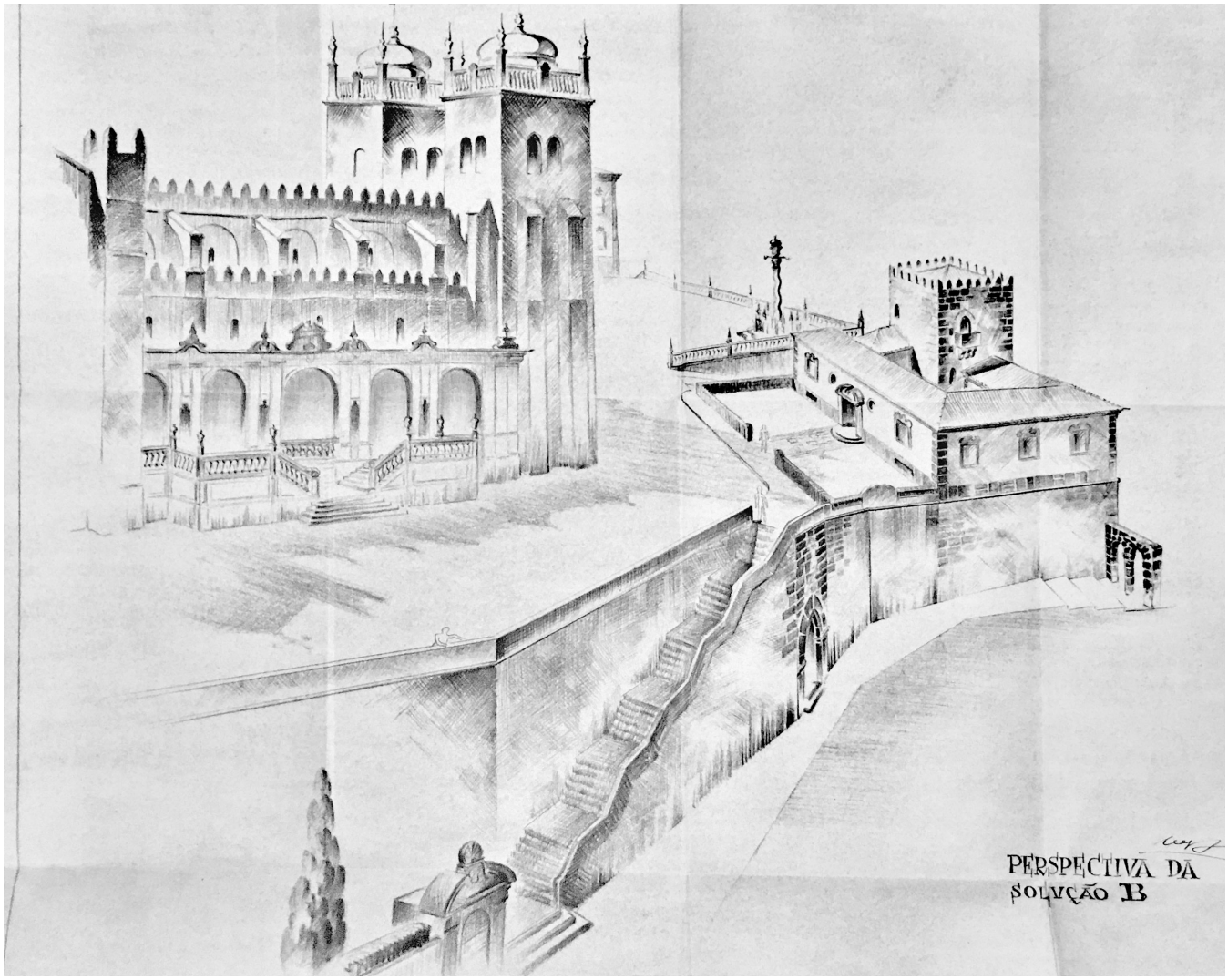


Fig. 8. Progetto di restauro della Casa dos 24, Soluzione B, Prospettiva, 1949. Casa do Infante, D-CMP/5.

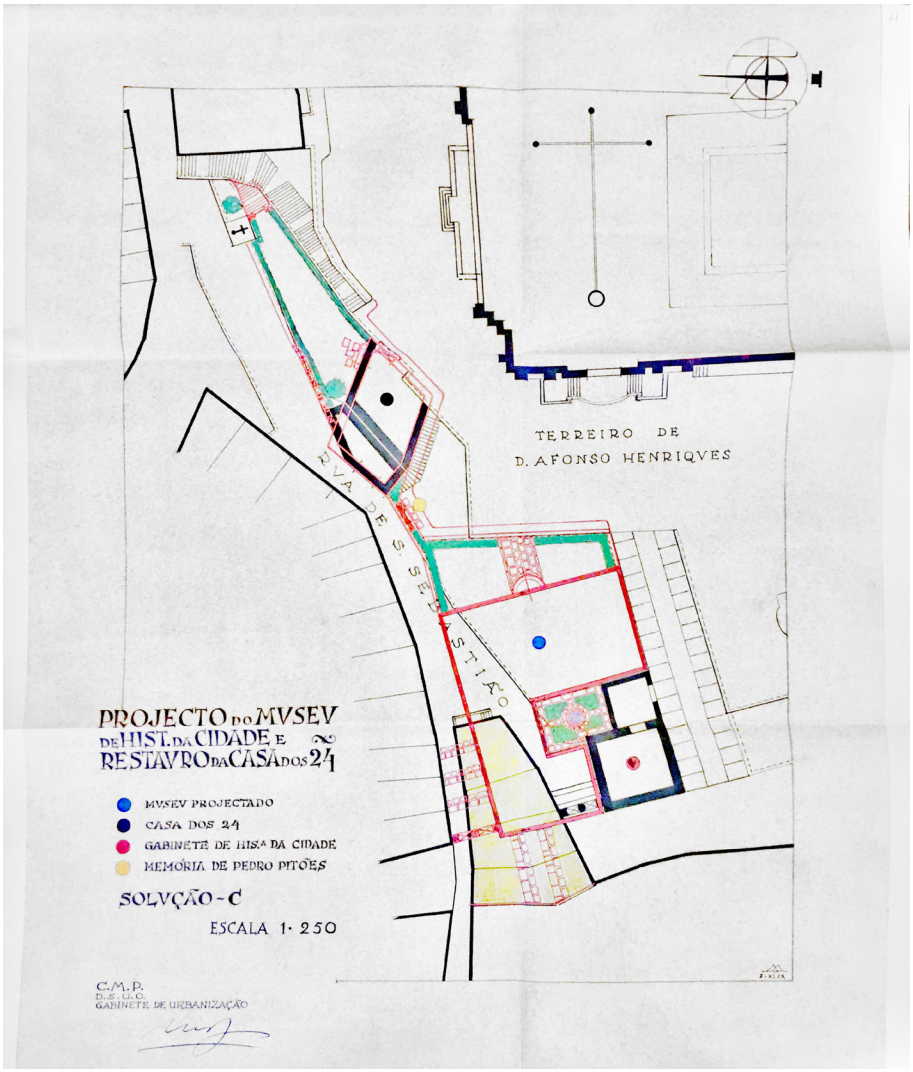


Fig. 9. Progetto di restauro della Casa dos 24, Soluzione C, Pianta, 1949. Casa do Infante, D-CMP/5.

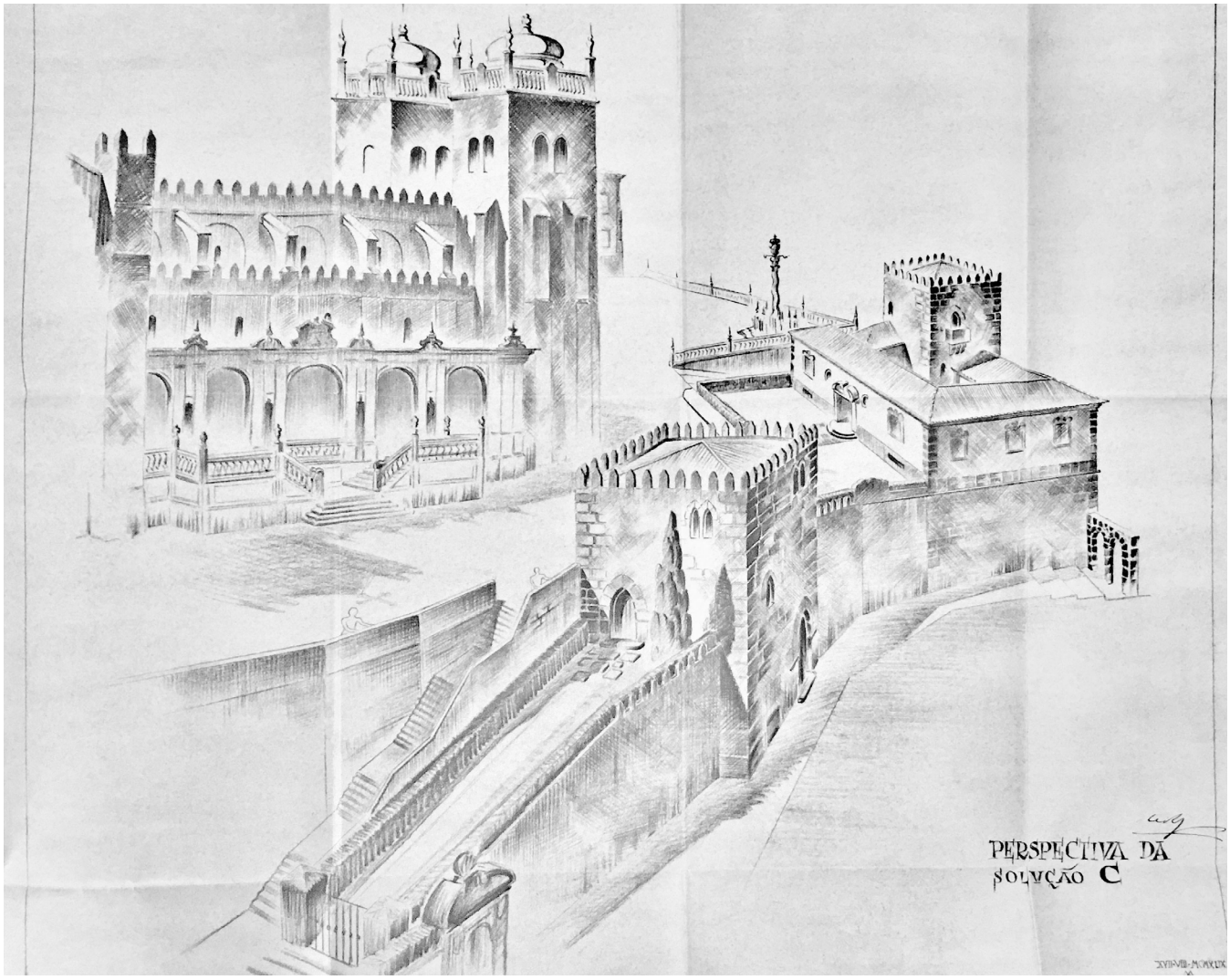


Fig. 10. Progetto di restauro della Casa dos 24, Soluzione C, Prospettiva, 1949. Casa do Infante, D-CMP/5.

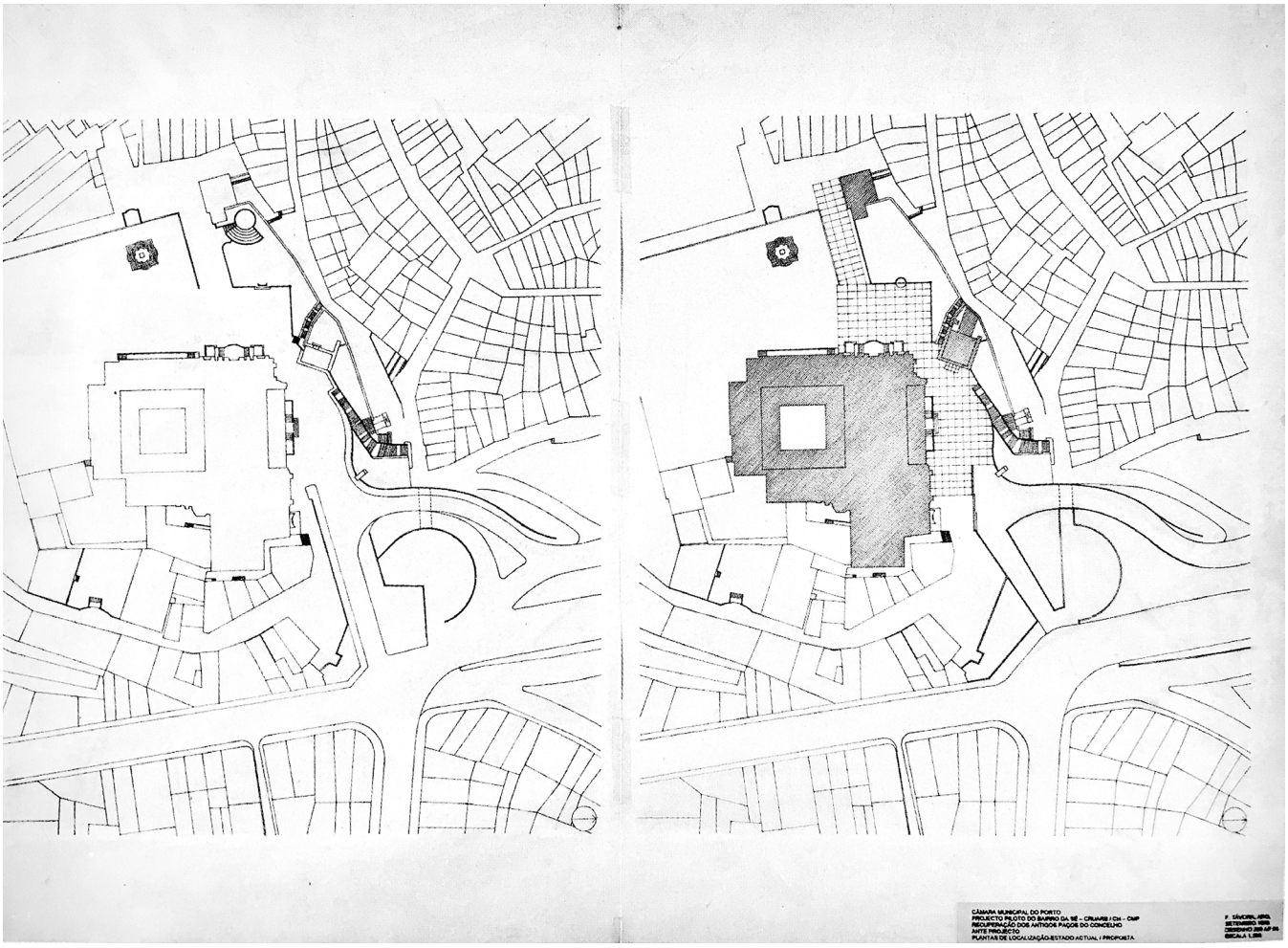


Fig. 11. *Recuperação dos Antigos Paço do concelho.* Ante projecto.
Planimetria stato attuale/proposta.
Settembre 1996.

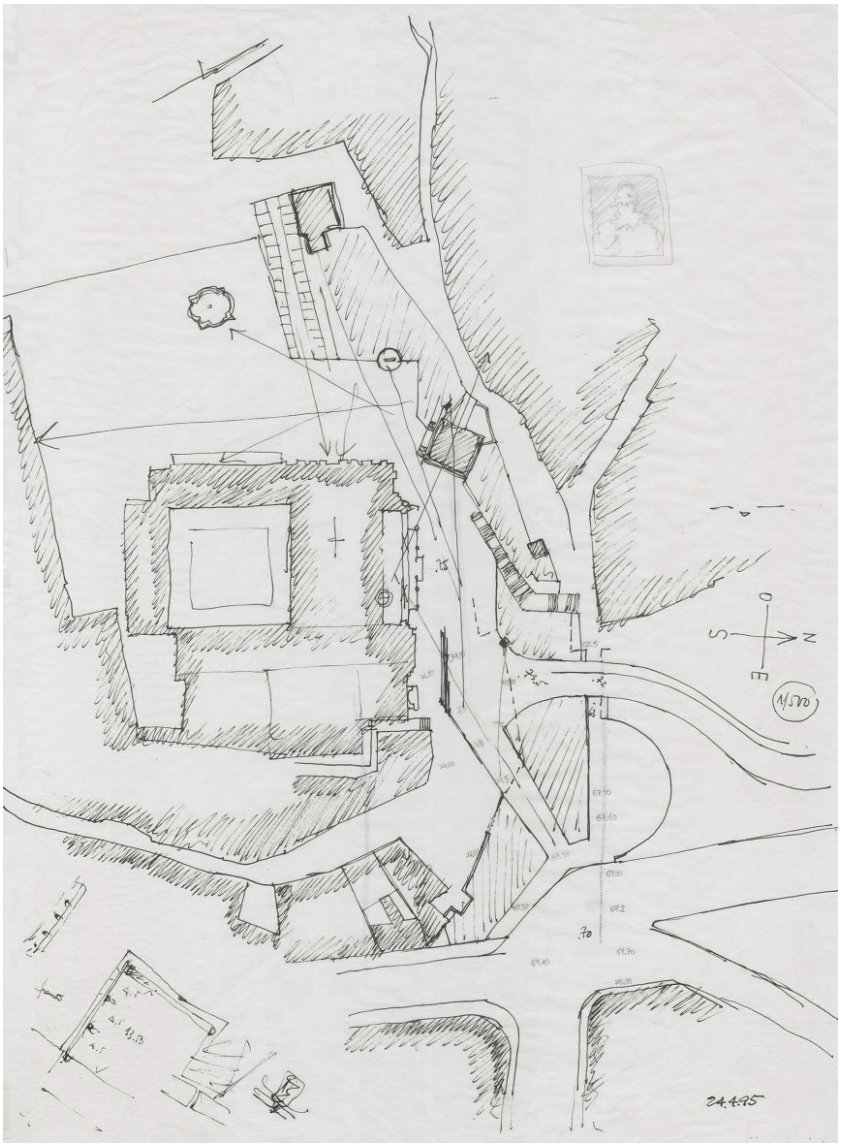


Fig. 12. *Recuperação do Antigo Paço do Concelho*, Schizzo progettuale con indicate le prospettive visuali.
Data: 24.4.1995.

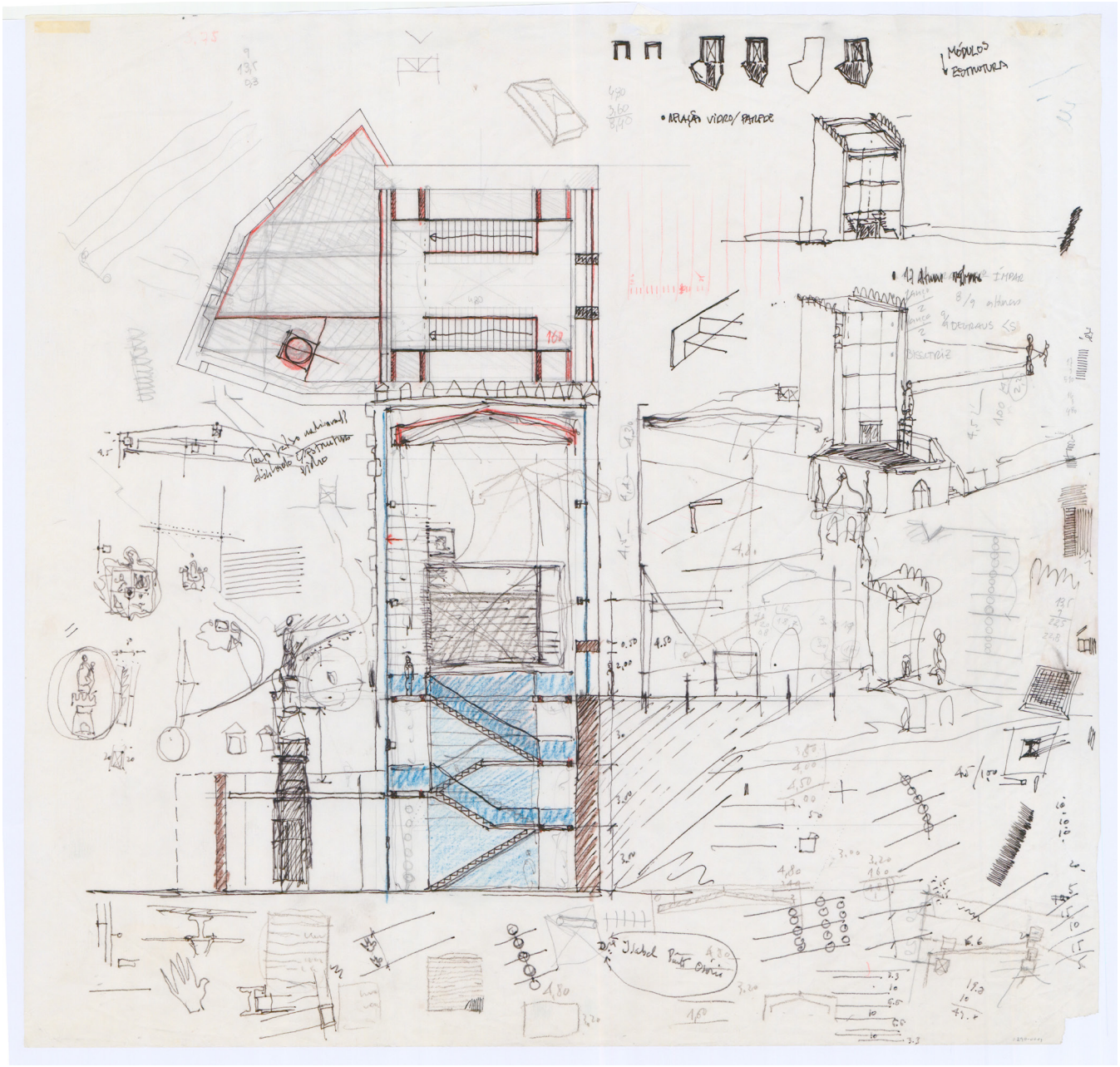
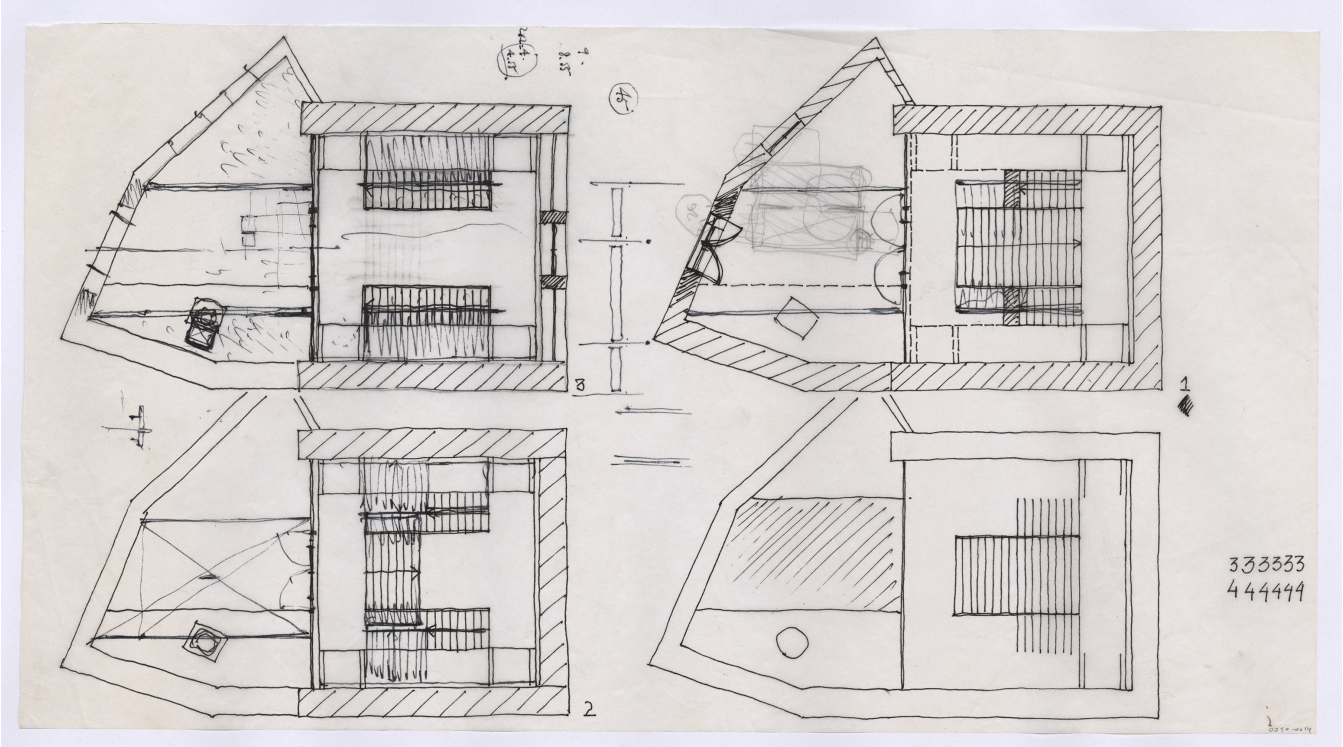


Fig. 13.*Recuperação dos Antigos Paço do concelho.* Disegno di studio in pianta e sezione. FIMS_FT_0290-pd0001.



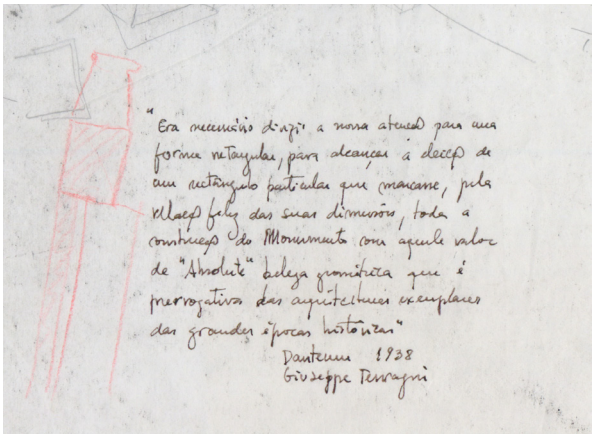


Fig. 14. In alto. *Recuperação dos Antigos Paço do concelho.* Disegno di studio per la progettazione delle scale interne. FIMS_FT_0290-pd0014.

Fig. 15. In basso. *Recuperação dos Antigos Paço do concelho.* Trascrizione di parte della memoria descrittiva del *Danteum* di Terragni su un disegno di studio. FIMS_FT_0290-pd0046.

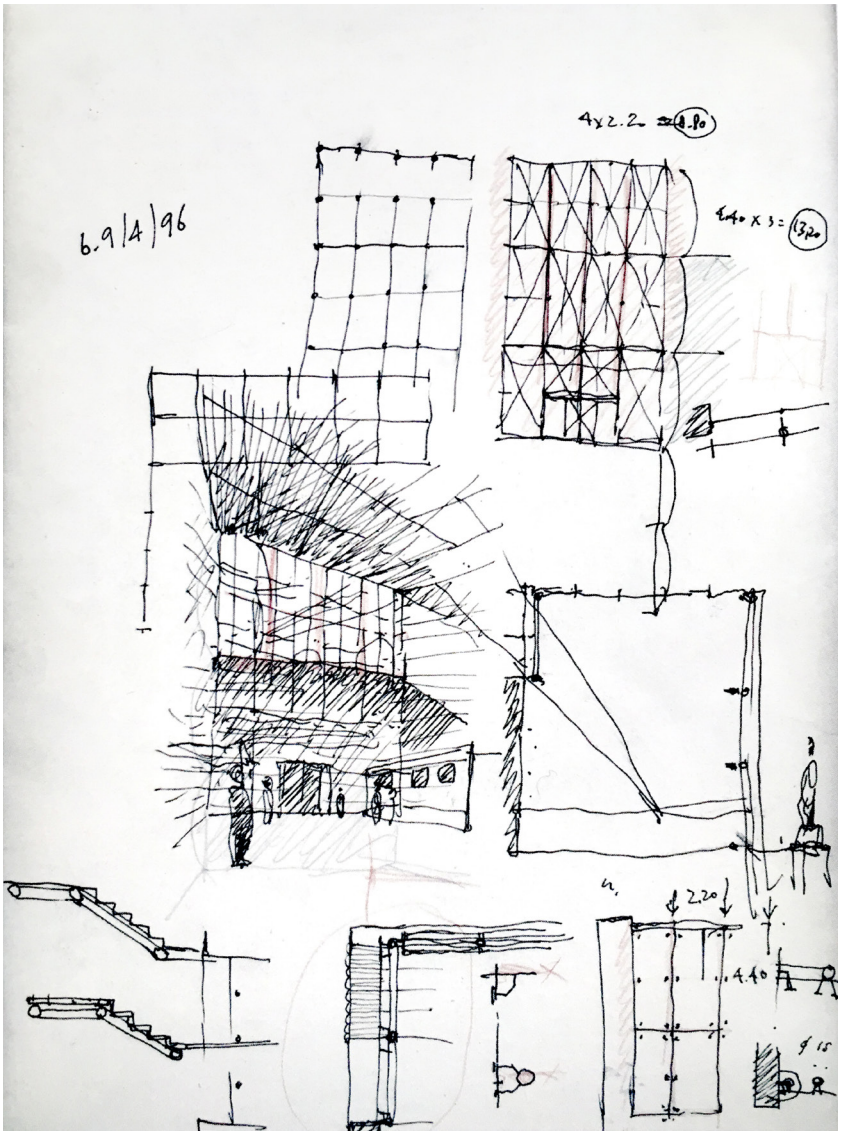
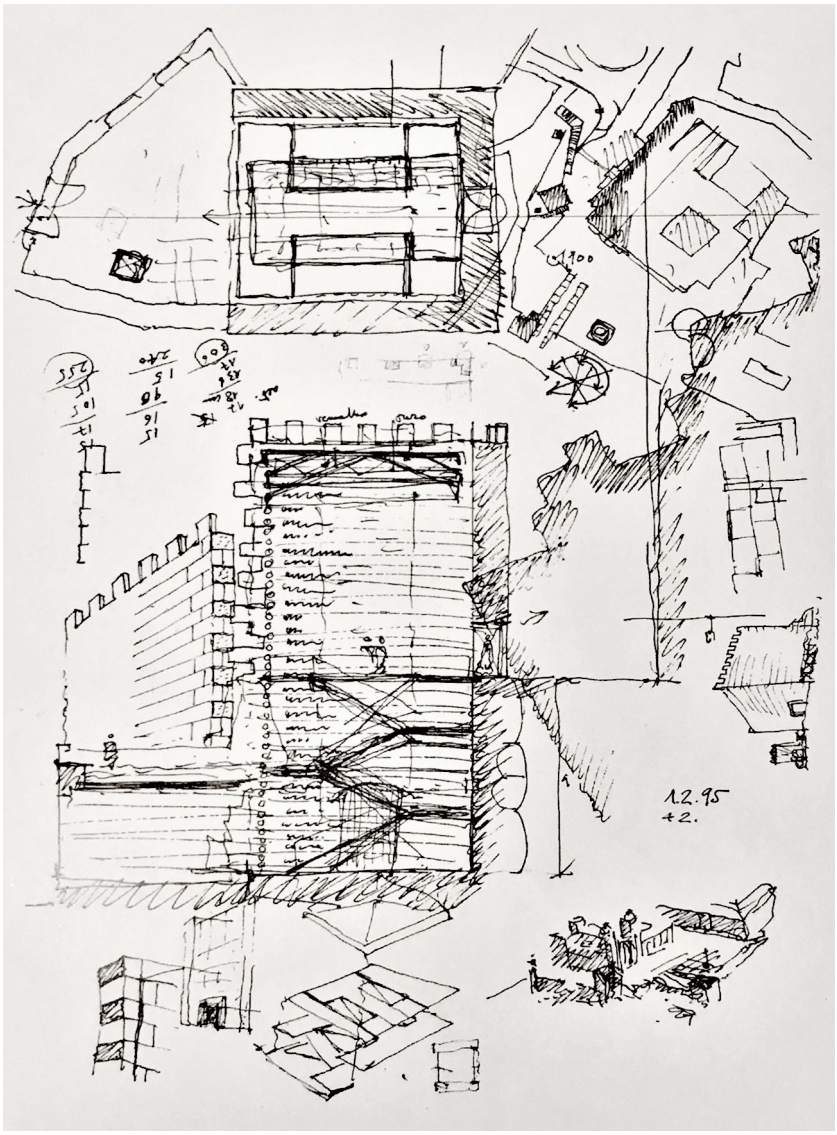


Fig. 16. *Recuperação dos Antigos Paço do concelho*. Disegno di studio. Spazio interno e relazione con la Loggia del Nasoni. Data: 6; 9. 4. 96

Fig. 17. *Recuperação do Antigo Paço do Conselho*, Schizzo progettuale. Ipotesi di merlatura, scala interna a tripla rampa. Data: 1.2.1995.



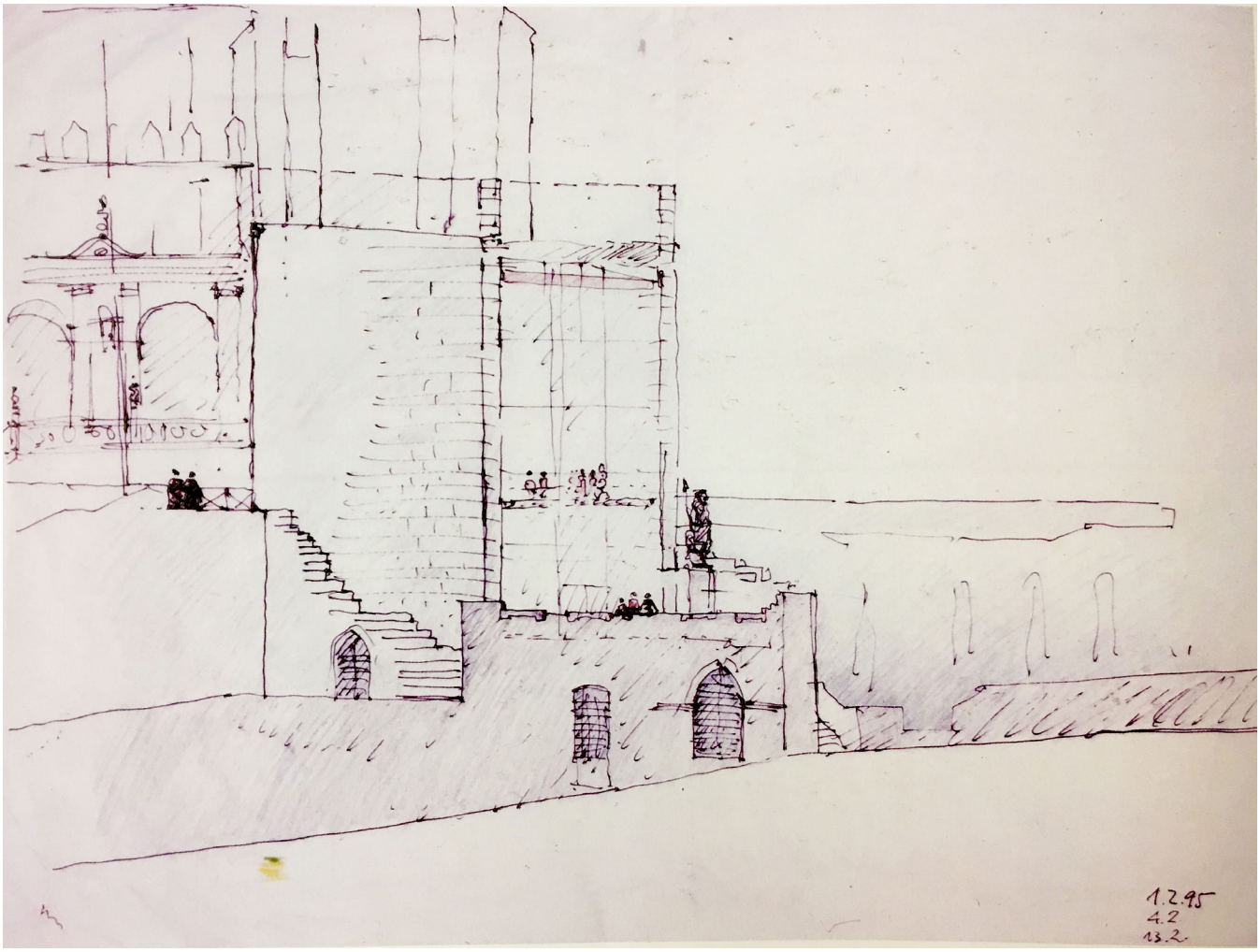


Fig. 18. *Recuperação dos Antigos Paço do concelho.* Disegno di studio. Relazione con la Cattedrale. Data: 1; 4; 13. 2. 95

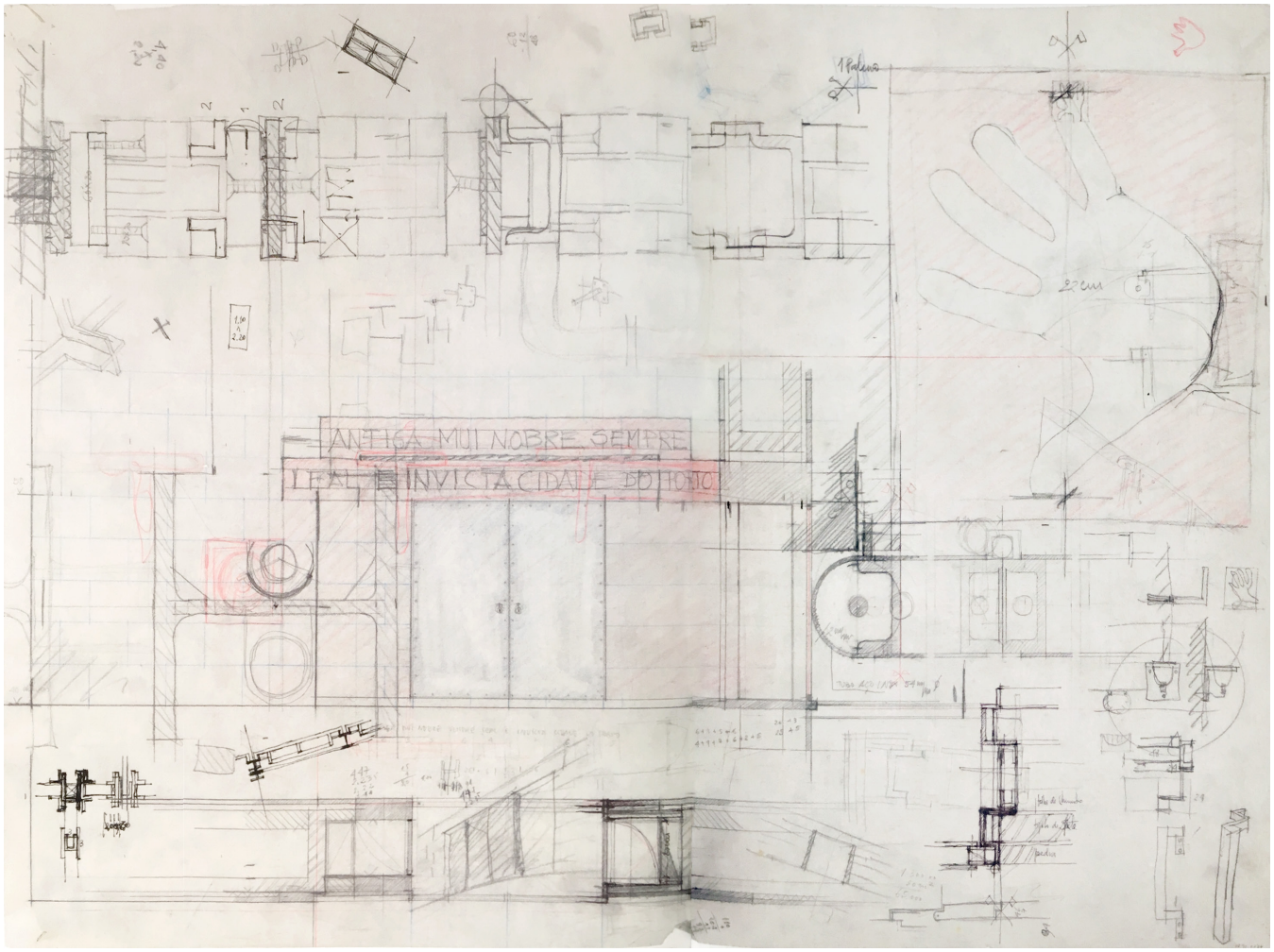


Fig. 19. *Recuperação dos Antigos Paço do concelho.* Disegno di studio, Ingresso, dettagli costruttivi, Settembre 1996.

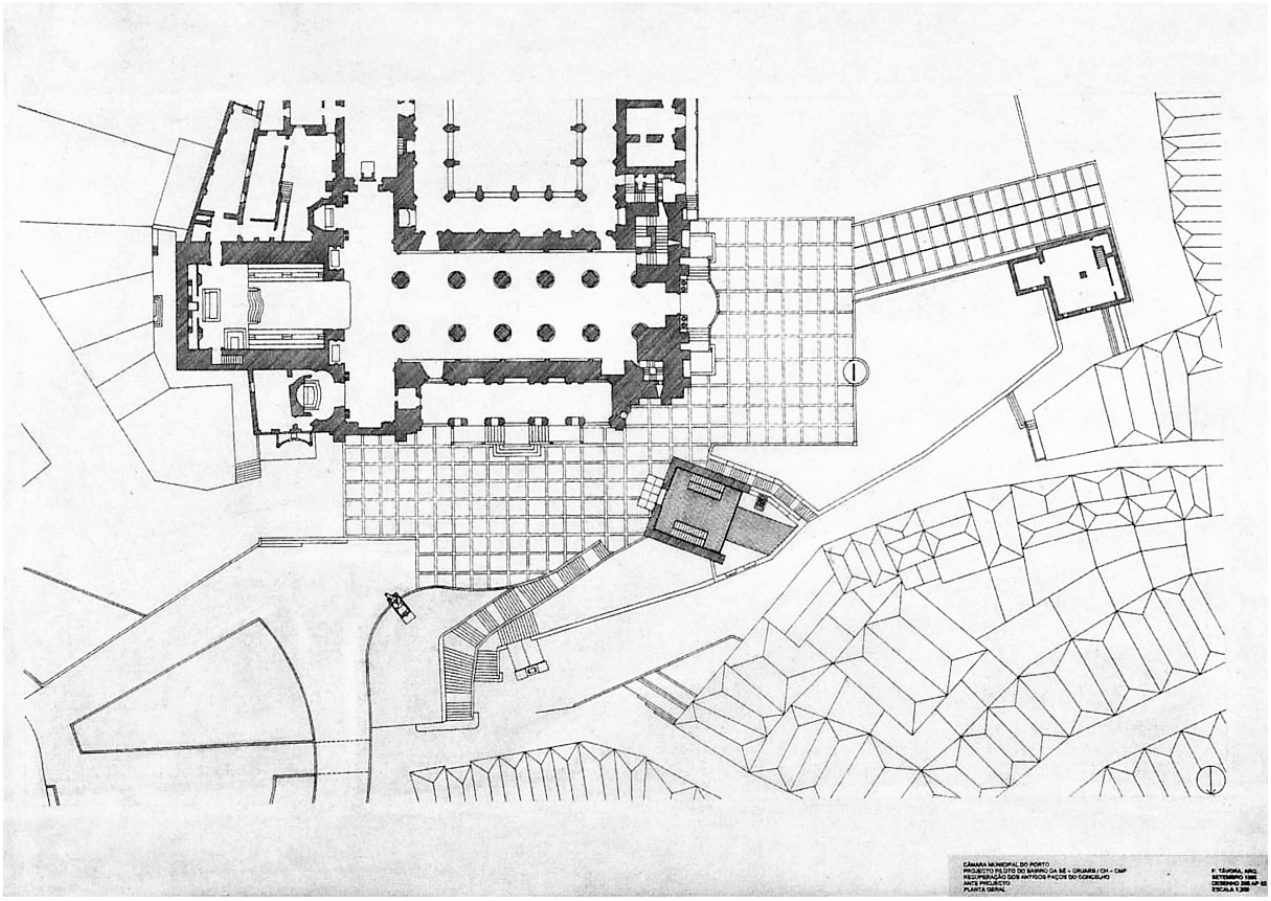
Nelle pagine seguenti:

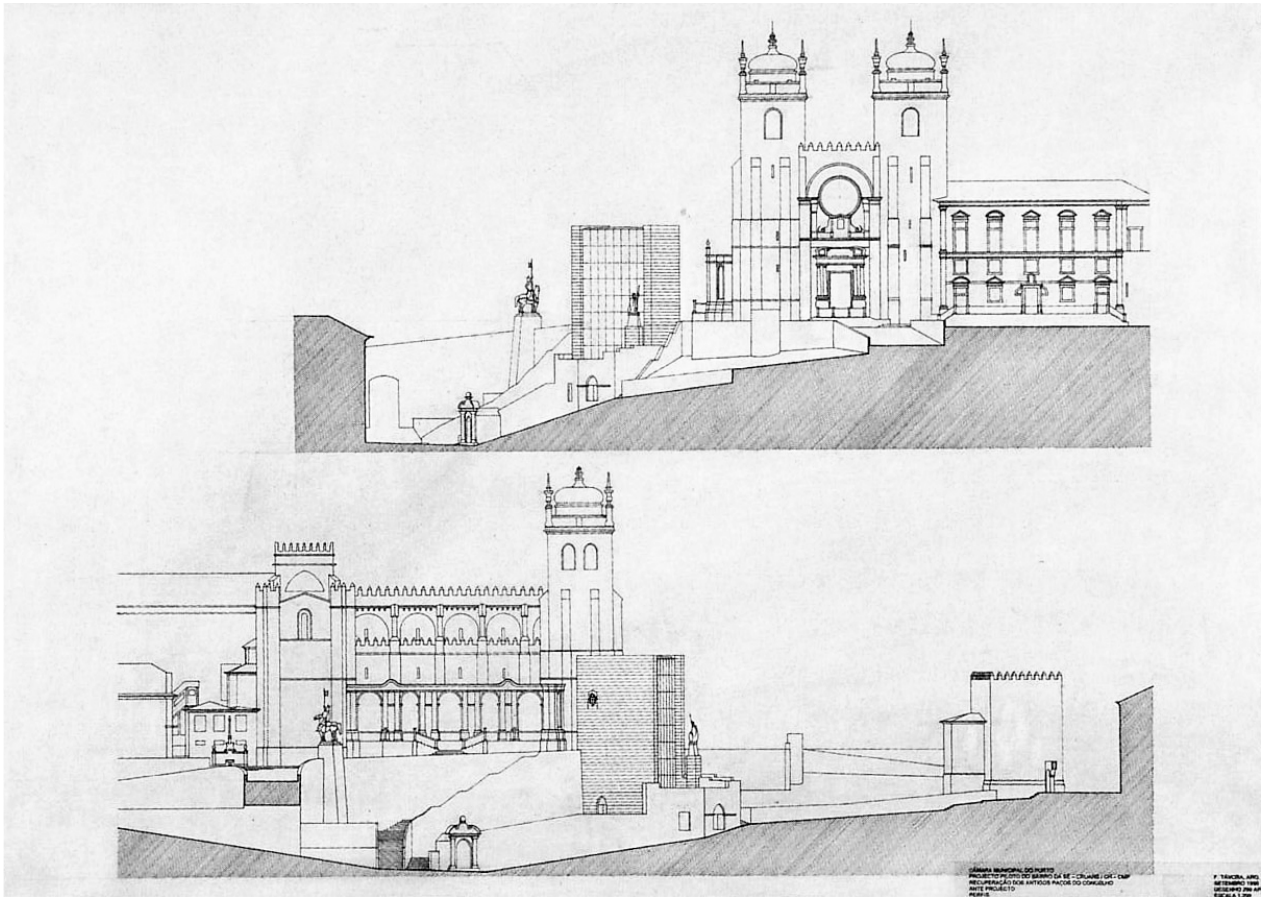
Fig. 20. *Recuperação dos Antigos Paço do concelho.* Ante projecto. Pianta generale. Settembre 1996.

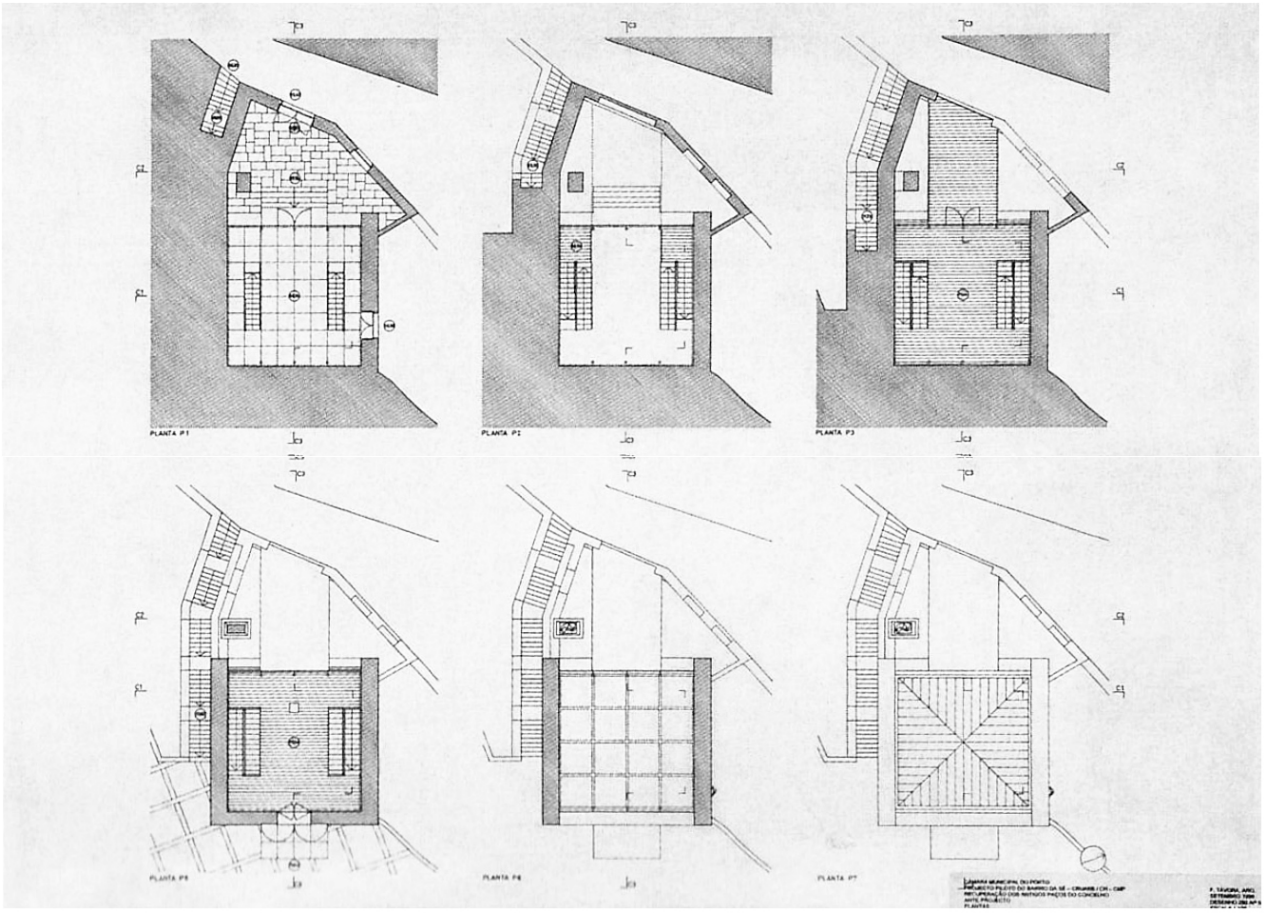
Fig. 21. *Recuperação dos Antigos Paço do concelho.* Ante projecto. Sezioni Urbane. Settembre 1996.

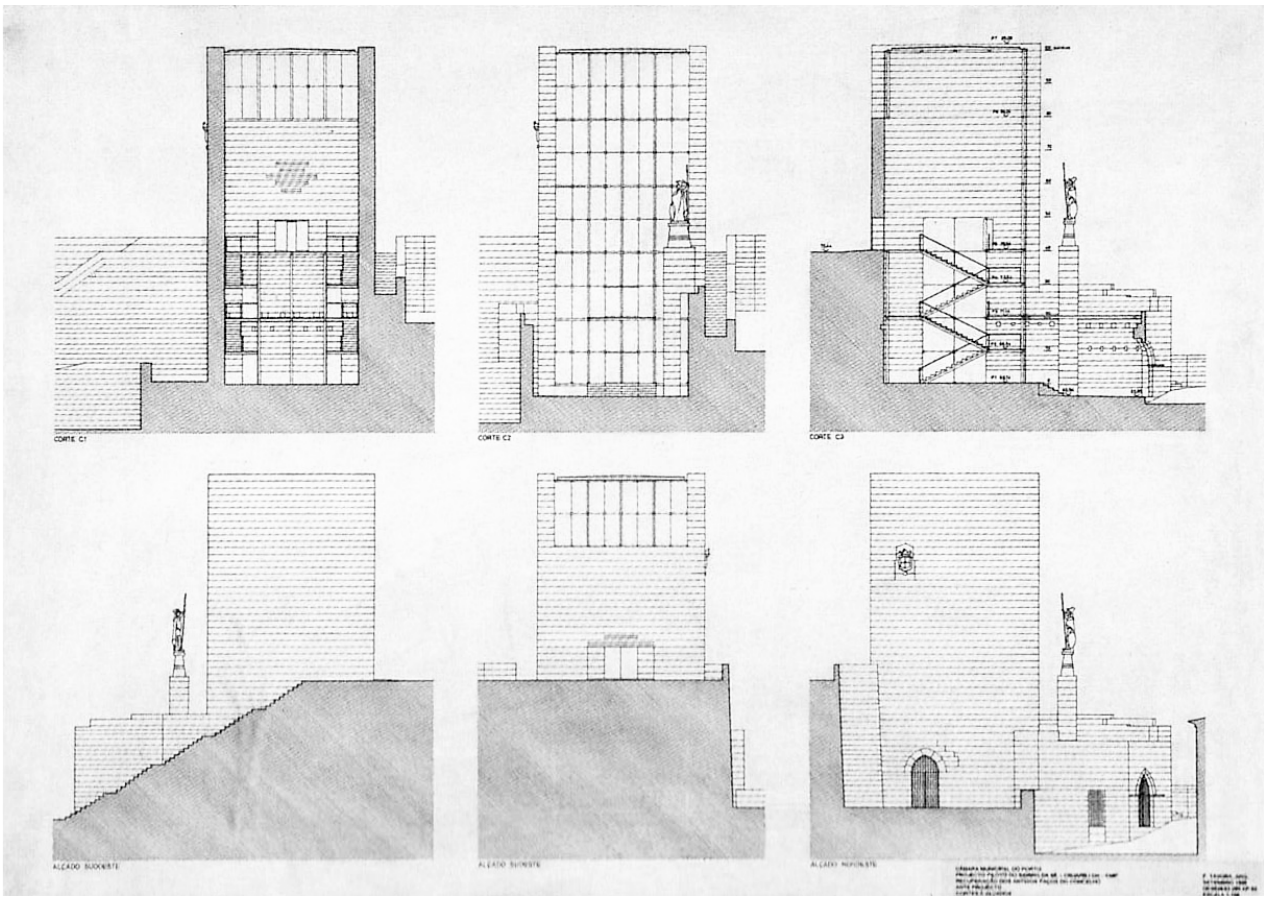
Fig. 22. *Recuperação dos Antigos Paço do concelho.* Ante projecto. Piante. Settembre 1996.

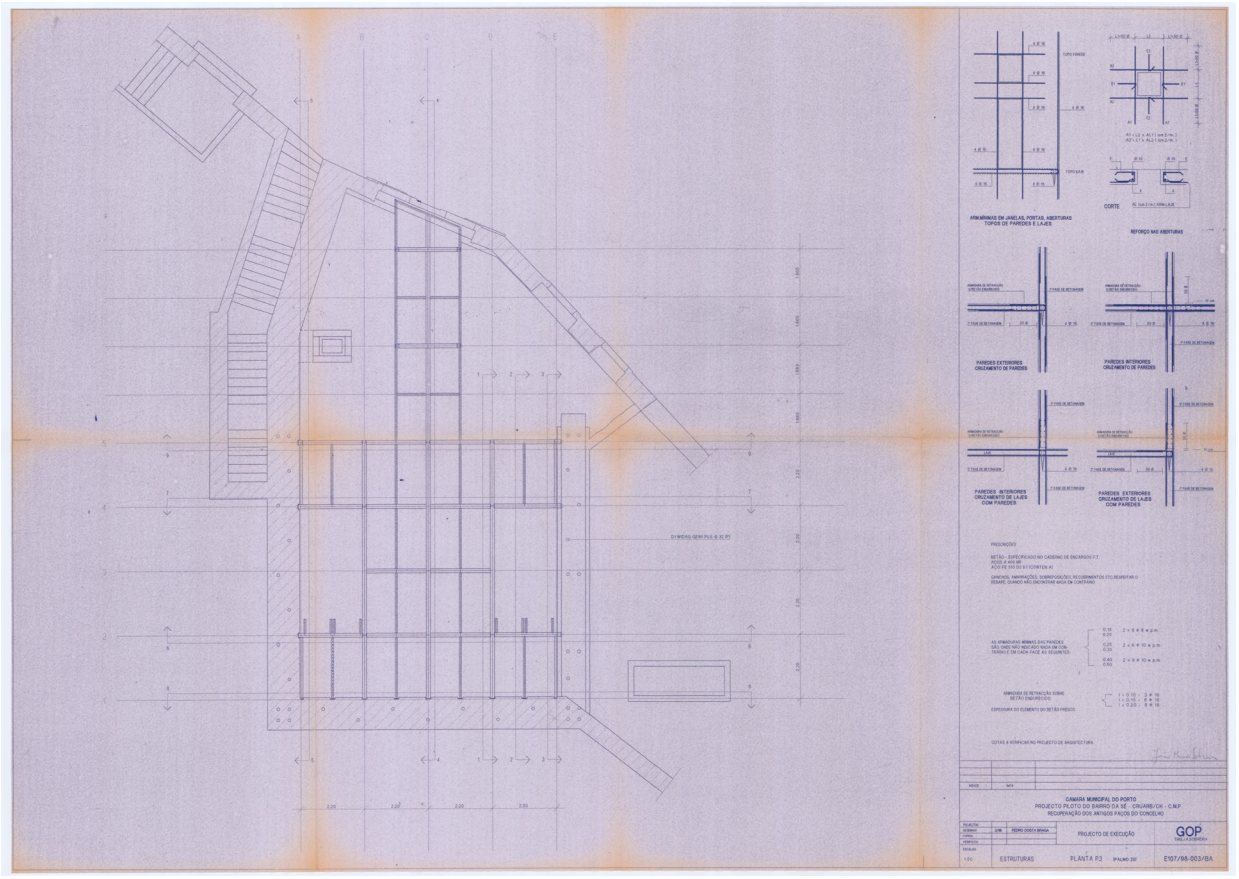
Fig. 23. *Recuperação dos Antigos Paço do concelho.* Ante projecto. Sezioni. Settembre 1996.

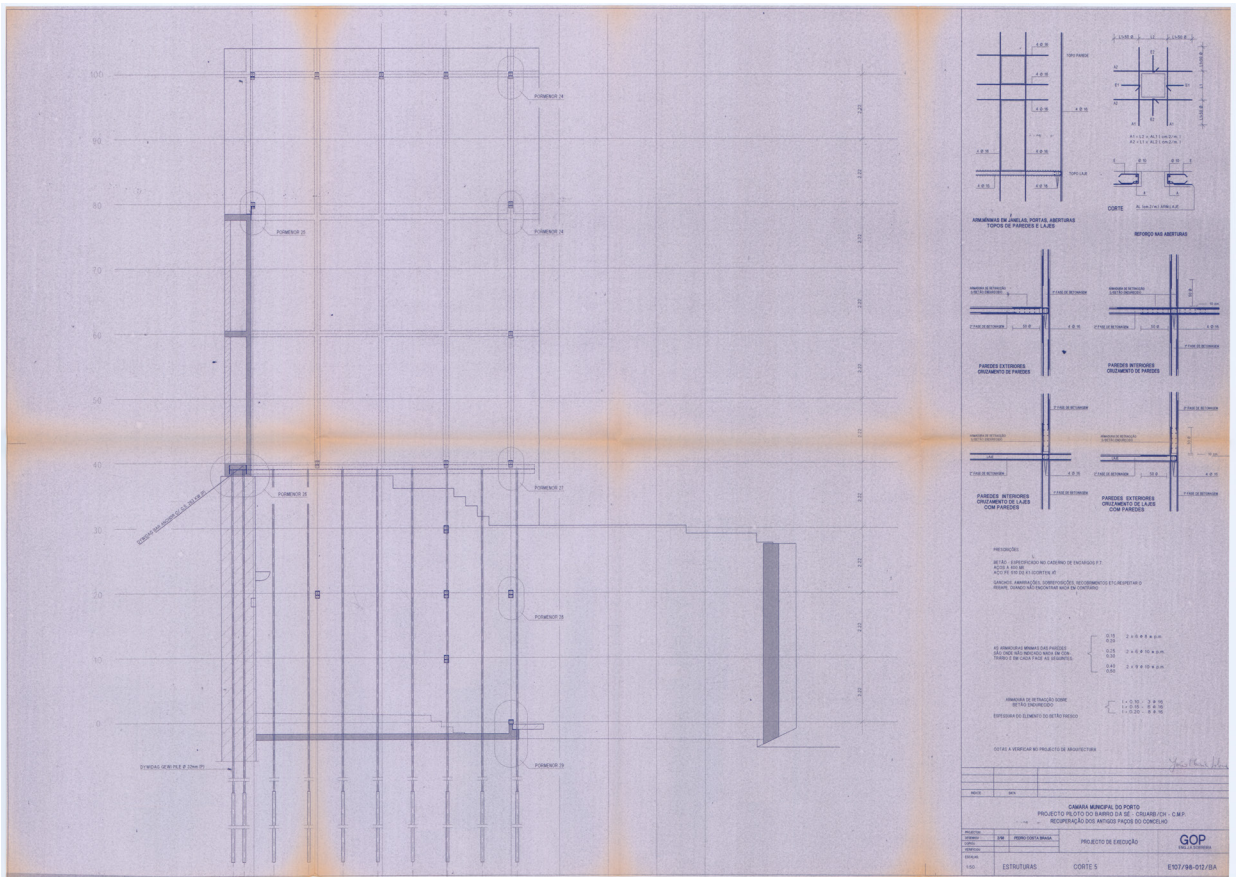


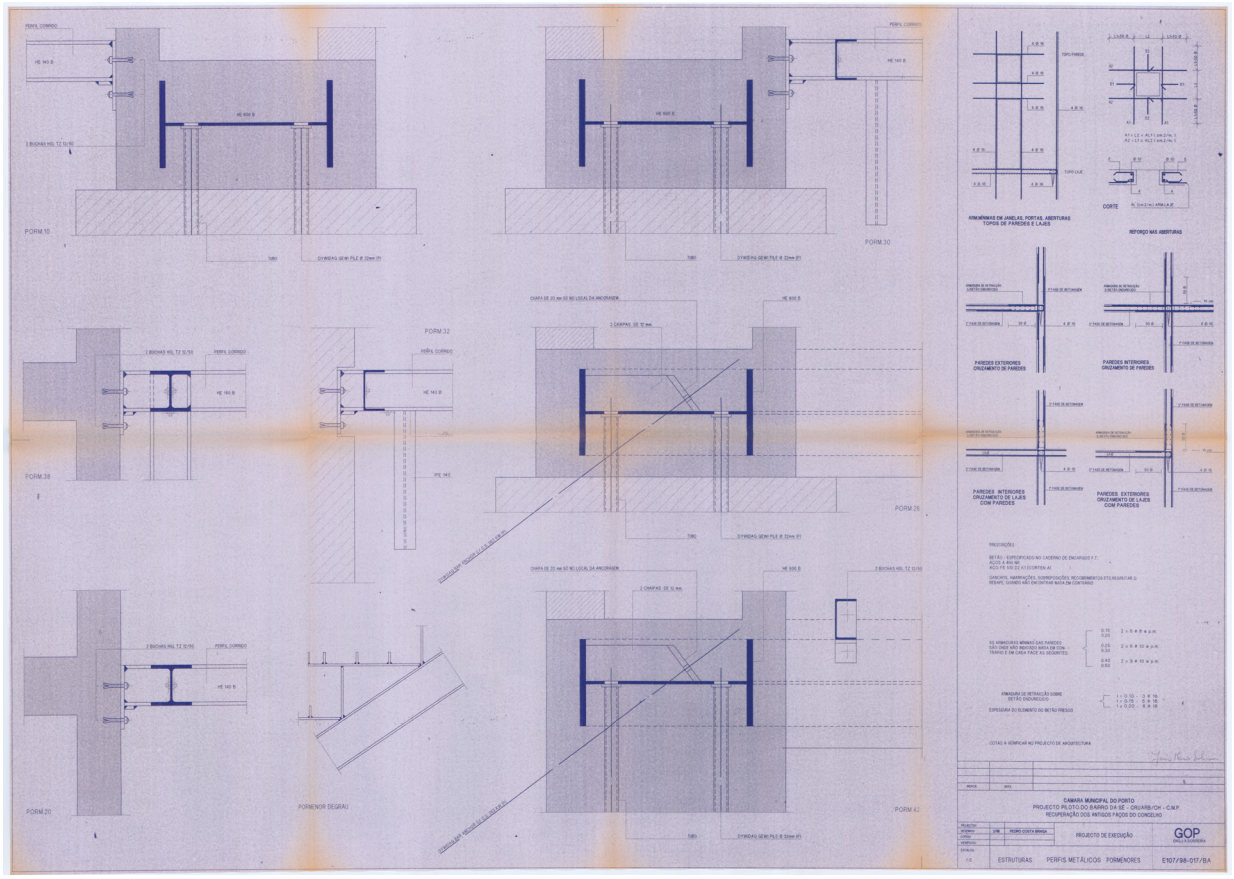



PLANTA P1
PLANTA P2
PLANTA P3
PLANTA P5
PLANTA P6
PLANTA P7


CORTE C1
CORTE C2
CORTE C3
ALZADO SUDOESTE
ALZADO SUDESTE
ALZADO NORDESTE


ARMADURAS EM JANELAS, PORTAS, ABERTURAS
TOPOS DE PAREDES E LAJES
CORTE
REFORÇO NAS ABERTURAS
PAREDES EXTERIORES
CRUZAMENTO DE PAREDES
PAREDES INTERIORES
CRUZAMENTO DE PAREDES
PAREDES INTERIORES
CRUZAMENTO DE LAJES
COM PAREDES
PAREDES EXTERIORES
CRUZAMENTO DE LAJES
COM PAREDES
PRESCRIÇÕES
CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
PROJECTO PILOTO DO BAIRRO DA SÉ - CRUARB/CH - C.M.P.
RECUPERAÇÃO DOS ANTIGOS PAÇOS DO CONCELHO
PROJECTO DE EXECUÇÃO
GOP
ESTRUTURAS
PLANTA P3
E107/96-003/BA


PORMENOR 24
PORMENOR 25
PORMENOR 24
PORMENOR 26
PORMENOR 27
PORMENOR 28
PORMENOR 29
ARMADURAS EM JANELAS, PORTAS, ABERTURAS
TOPOS DE PAREDES E LAJES
CORTE
REFORÇO NAS ABERTURAS
PAREDES EXTERIORES
CRUZAMENTO DE PAREDES
PAREDES INTERIORES
CRUZAMENTO DE PAREDES
PAREDES INTERIORES
CRUZAMENTO DE LAJES
COM PAREDES
PAREDES EXTERIORES
CRUZAMENTO DE LAJES
COM PAREDES
PRESCRIÇÕES
CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
PROJECTO PILOTO DO BAIRRO DA SÉ - CRUARB/CH - C.M.P.
RECUPERAÇÃO DOS ANTIGOS PAÇOS DO CONCELHO
PROJECTO DE EXECUÇÃO
GOP
ESTRUTURAS
CORTE 5
E107/96-012/BA



Nella pagina a fianco:

Fig. 24. *Recuperação dos Antigos Paço do concelho*. Tavola strutturale, Pianta piano ammezzato, 1998. FIMS_FT_0290-04-0003.

Fig. 25. *Recuperação dos Antigos Paço do concelho*. Tavola strutturale, Sezione, 1998. FIMS_FT_0290-04-0012.

In questa pagina:

Fig. 26. *Recuperação dos Antigos Paço do concelho.* Tavola strutturale, dettagli, 1998. FIMS_FT_0290-04-0017.

Alcino Soutinho

Convento di São Gonçalo.
Recupero della Biblioteca-Museo Municipale.

Elaborati di progetto e Documenti d'archivio.



Fig. 1. *Museo Amadeo de Souza Cardoso*. Semicolonna chiostro e nuovo corpo.
Foto di Eleonora Fantini.

Relazione di progetto

Nel 1970, su incarico della C. M. di Amarante, fu elaborato uno studio previo che la Junta Nacional de Educação [...] considerò come strumento di base alla fase seguente del progetto [...].
La realizzazione del progetto di adattamento di parte del Convento a Palazzo del Consiglio della C. M. di Amarante e della sistemazione urbanistica del Largo Teixeira de Pascoaís, rispettivamente nel 1974 e 1975, introdussero nuovi dati sopra il problema, evidenziando prospettive di intervento che rimisero in discussione le proposte contenute nel primo studio, conducendolo praticamente alla sua revisione totale. […]
Sebbene dal lato del Largo il convento di São Gonçalo appare come un edificio compatto, è solo dopo un'analisi accurata del suo interno che è possibile distinguere con molta chiarezza tre settori ben distinti, [...]. Nel lato Sud, confinate con la Praça da Republica, si localizza la Chiesa e il chiostro di S. Gonçalo, [...] per i quali non è stato previsto fin dal principio nessun tipo di intervento significativo, [...]. Nel lato opposto [...] si sviluppa il secondo settore che sarà destinato [...] ai servizi municipali e finanziari. Infine nella parte centrale[...] si prevede l'installazione della Biblioteca-Museo [...].
Determinati nell'edificio i limiti degli spazi di intervento [...] e definita la superficie disponibile per l'installazione delle componenti del programma, rimase solo da decidere la risoluzione della riferita ala Nord del chiostro centrale. Sebbene con gli elementi di informazione esistenti fosse stata possibile una ricostruzione relativamente rigorosa di questo corpo, si considerò più consono [...] proporre, al posto di un lavoro meramente archeologico, una soluzione di espressione moderna tendente a completare e nobilitare i valori architettonici esistenti.
Così, la nuova ala con una coerenza strutturale propria, intende rispondere agli stimoli imposti dalle caratteristiche di ciascuno degli spazi verso i quali è rivolta. Dal lato del Palazzo del Consiglio [si prevede] una soluzione con aperture solo al livello del piano terra che, sebbene con una configurazione differente, seguono il ritmo delle arcate che corrono lungo il patio, mentre i pannelli vetrati di chiusura, come nel progetto di adattamento della Camera, sono disposti su un piano arretrato che gli consente uno sviluppo continuo dietro gli elementi opachi. Nella parte rivolta verso il Museo [si propone invece] una facciata in gran parte cieca, il cui sbalzo al livello del primo piano definisce uno spazio al piano inferiore che darà continuità al percorso coperto attorno al chiostro. [...]
I materiali da costruzione furono selezionati tenendo in considerazione la valorizzazione degli spazi architettonici esistenti, senza distruggere l'unità complessiva che si pretende conferire al congiunto stesso, tenendo in considerazione la diversità degli usi dei vari compartimenti di cui si compone. [...]

Porto, 1974.
Alcino Soutinho.

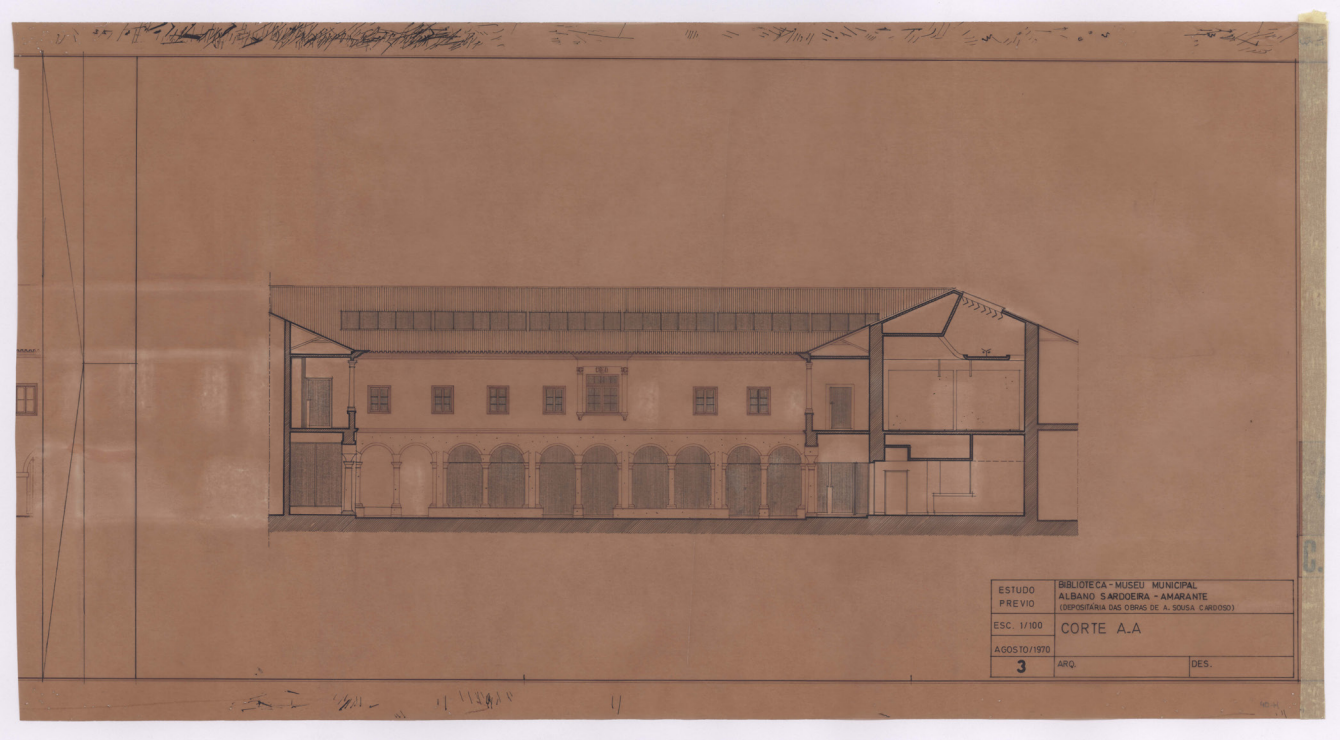
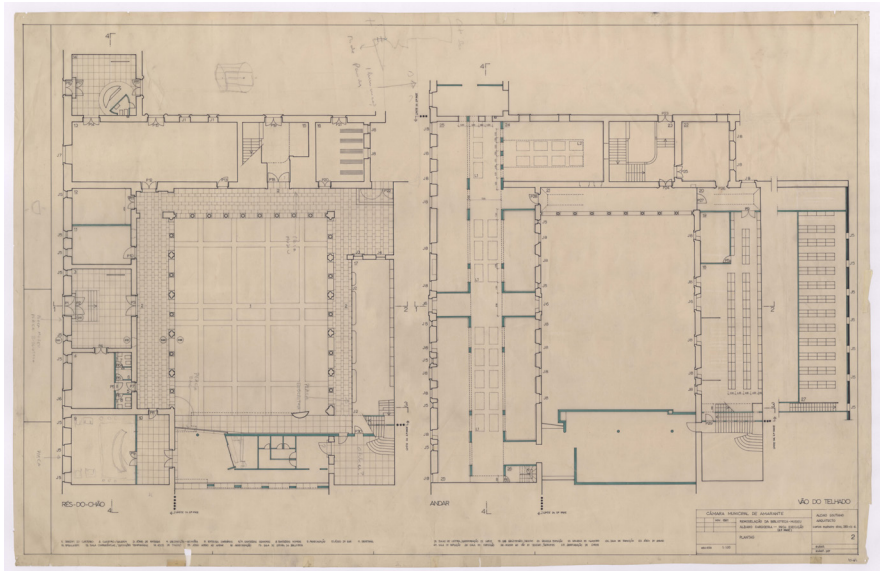


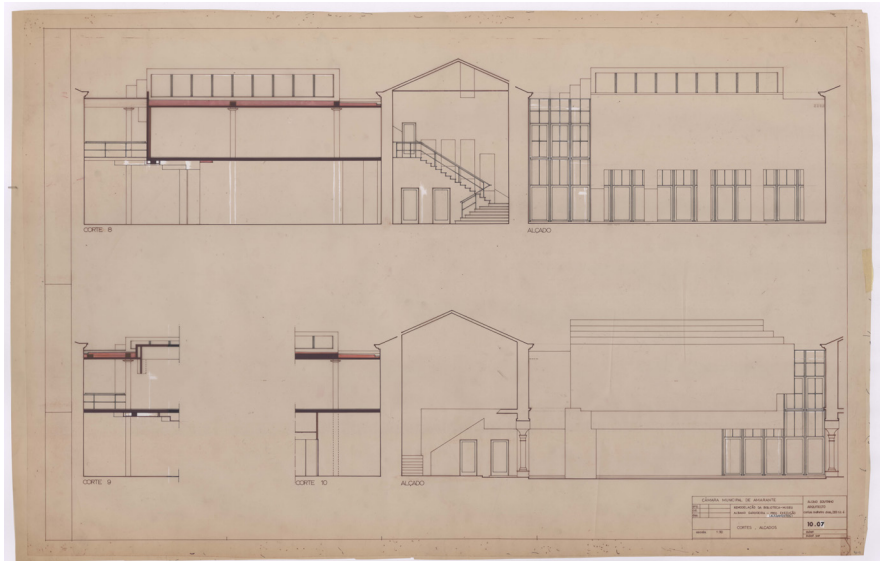
Fig. 2. Studio previo. Proposta iniziale di ricostruzione 'in stile' del corpo demolito.
FIMS_AS_0040-pd0071.

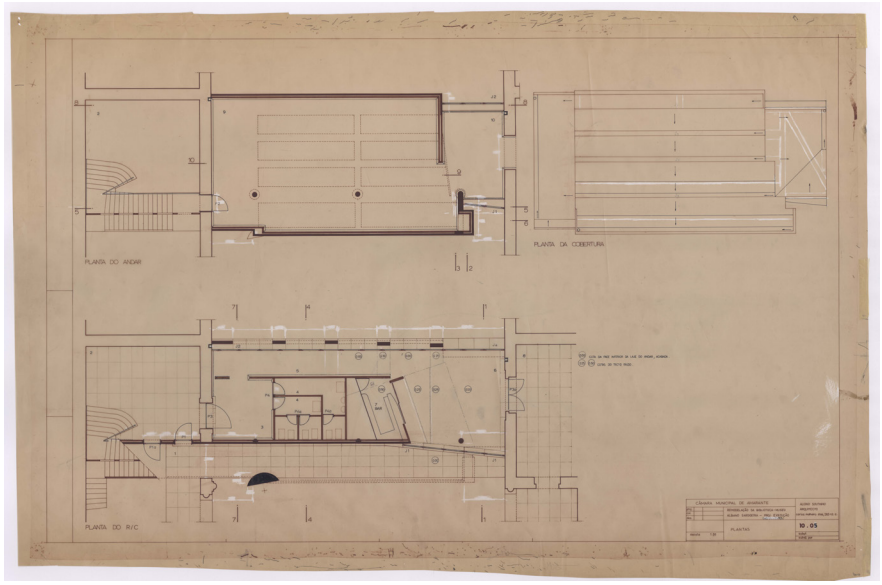
Fig. 3. In alto. Progetto definitivo della Biblioteca-Museo. Piante con indicate le nuove costruzioni in verde. FIMS_AS_0040-pd0069.

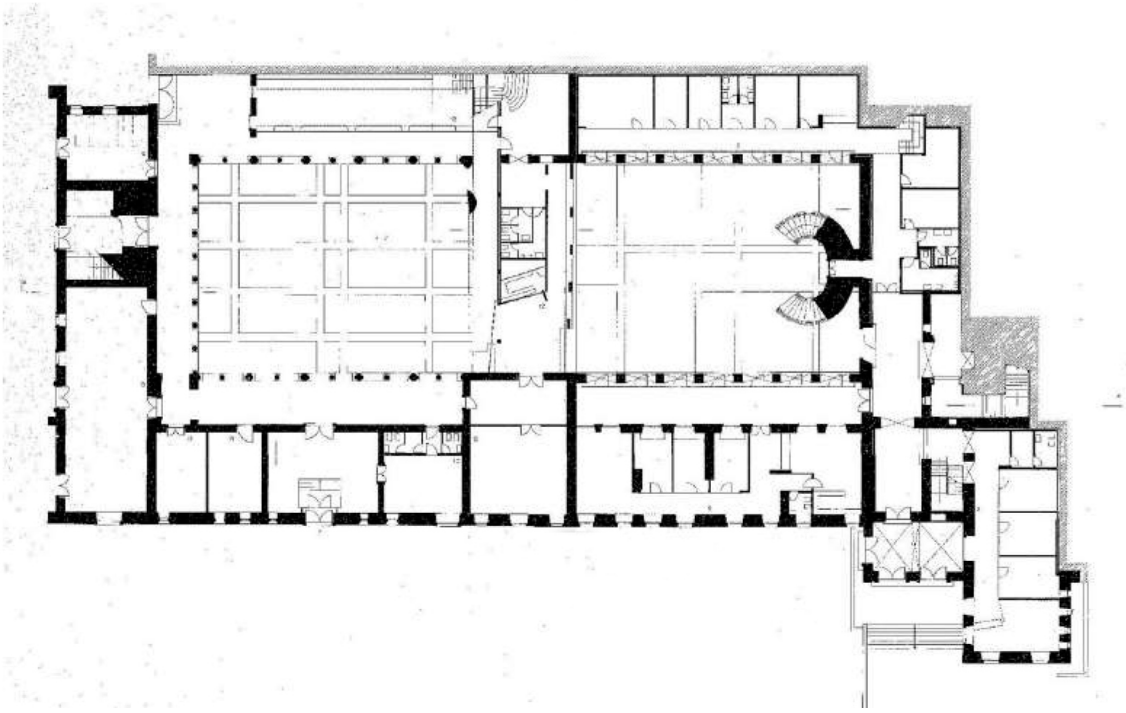
Fig. 4. Al centro. Progetto definitivo. Piante di dettaglio del nuovo corpo. FIMS_AS_0040-pd0010.

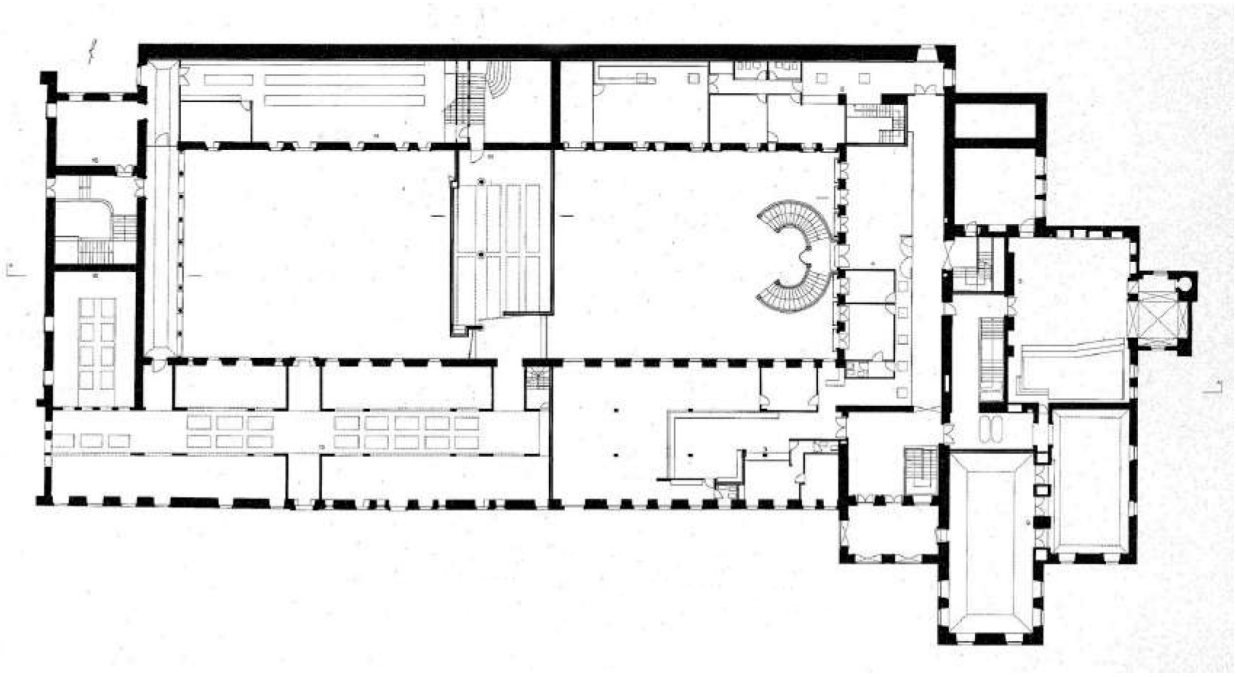
Fig. 5. In basso. Progetto definitivo. Sezioni e prospetti di dettaglio del nuovo corpo. FIMS_AS_0040-pd0011.













Nella pagina a fianco:

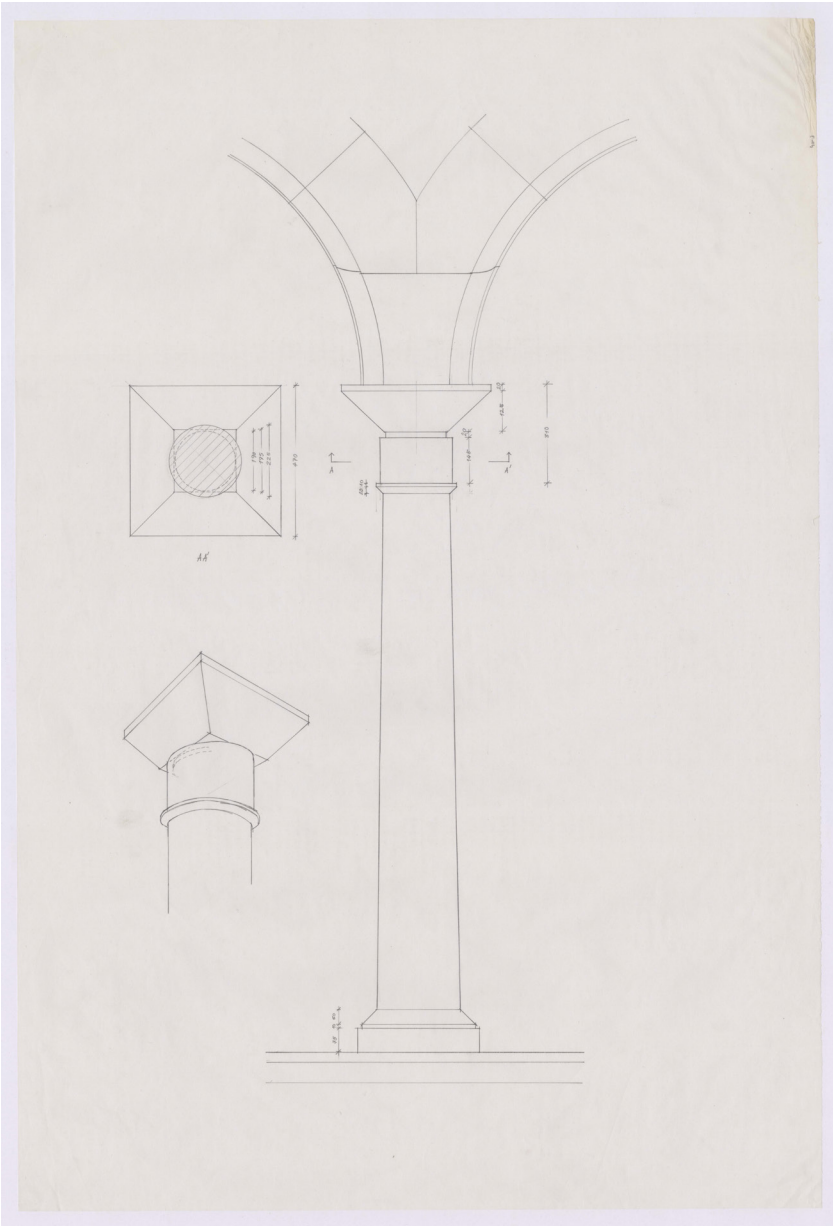
Fig. 6. In alto. Pianta piano terra. Progetto definitivo della Biblioteca-Museo (secondo chiostro, parte sinistra elaborato). Si può vedere anche il progetto realizzato qualche anno prima per il Municipio (terzo chiostro, parte destra elaborato). SIPA Des. 00131323.

Fig. 7. Al centro. Pianta piano primo. Progetto definitivo Biblioteca-Museo e Municipio. SIPA Des. 00131322.

Fig. 8. In basso. Sezione. Progetto definitivo Biblioteca-Museo e Municipio. SIPA Des. 00131324.

In questa pagina:

Fig. 9. Disegni di progetto delle nuove colonne del portico. FIMS_AS_0040-pd0003.



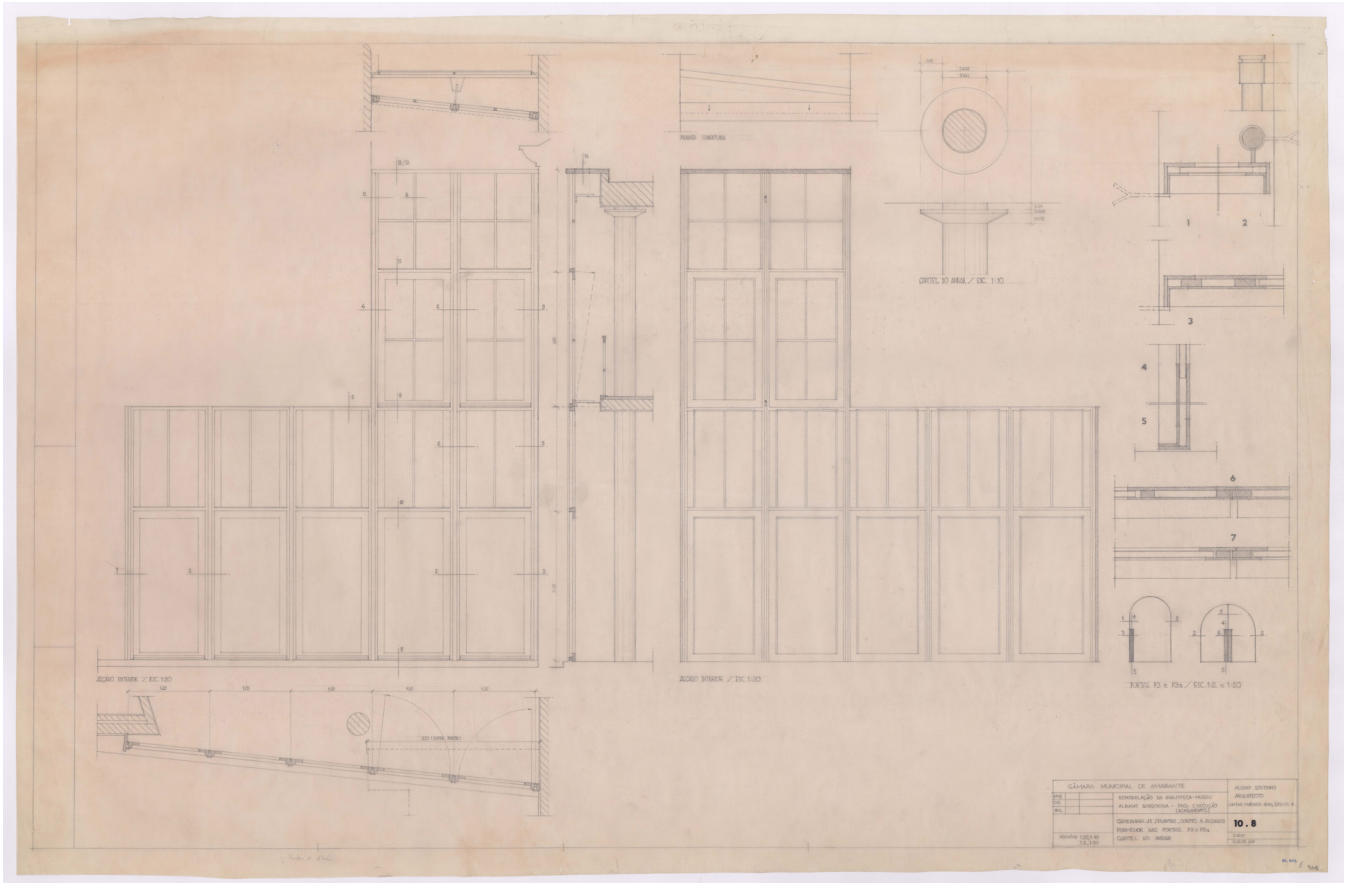


Fig. 10. Progetto definitivo. Dettaglio della parete vetrata del nuovo corpo. FIMS_AS_0040-pd0015.

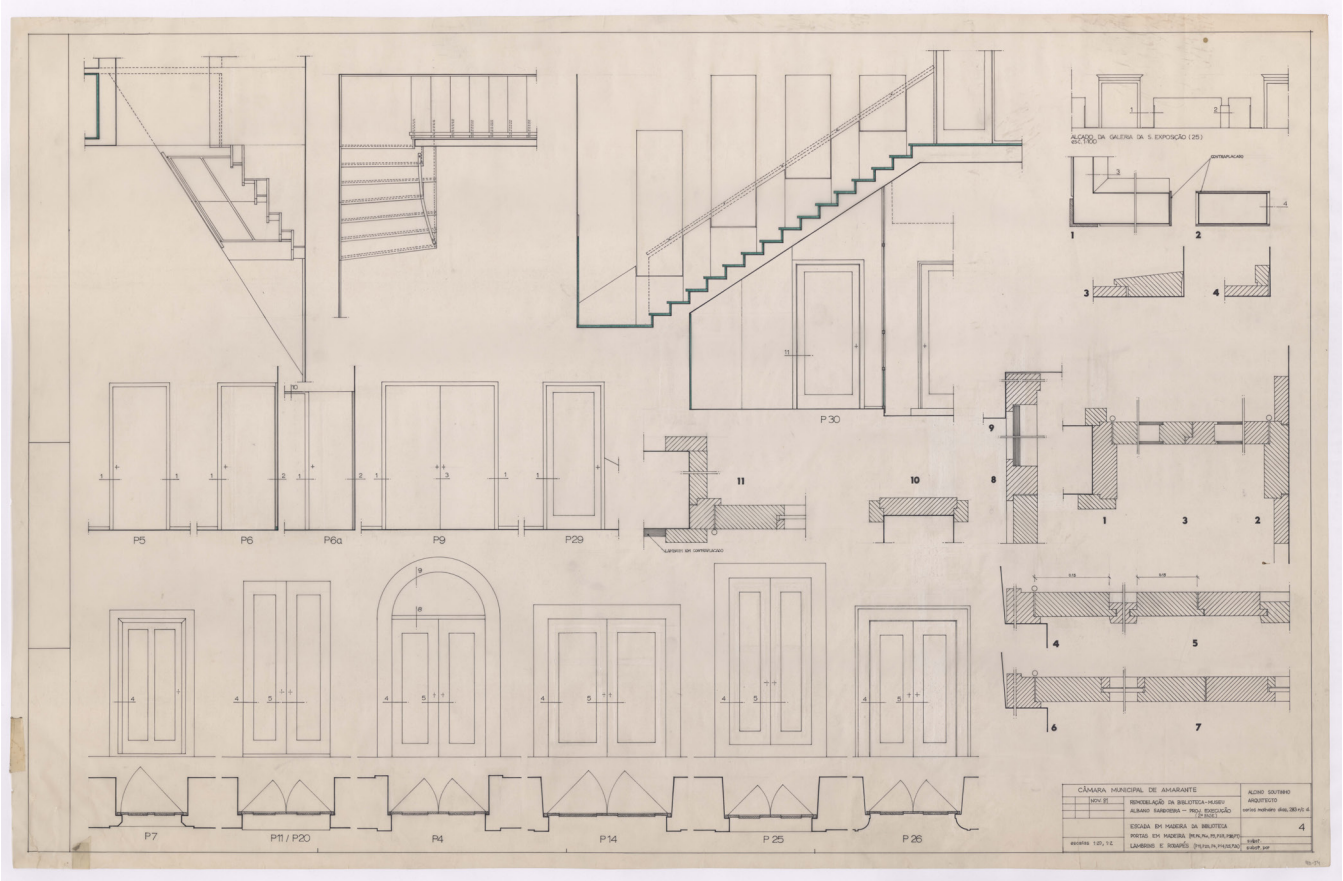


Fig. 11. Progetto definitivo. Dettagli dei serramenti dell'antica fabbrica e nuova scala di accesso al piano dal nuovo corpo.
FIMS_AS_0040-pd0054.

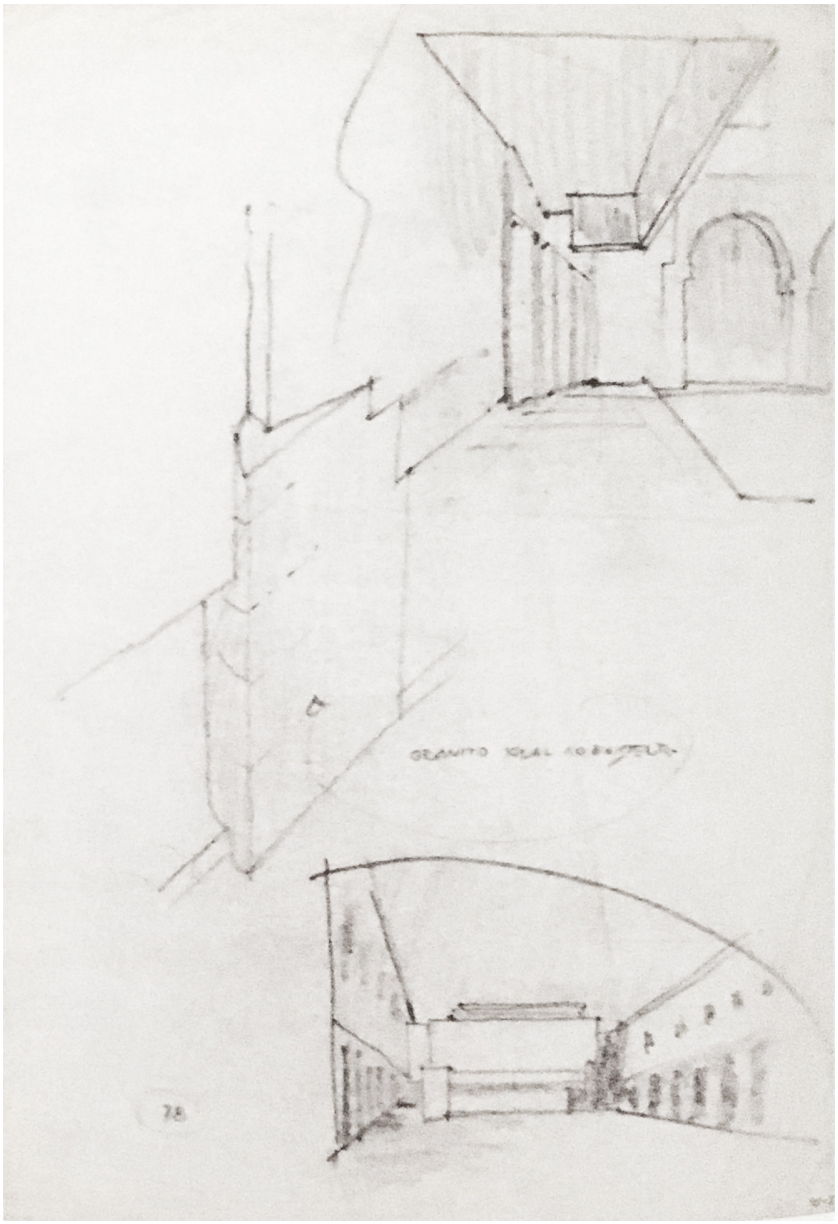
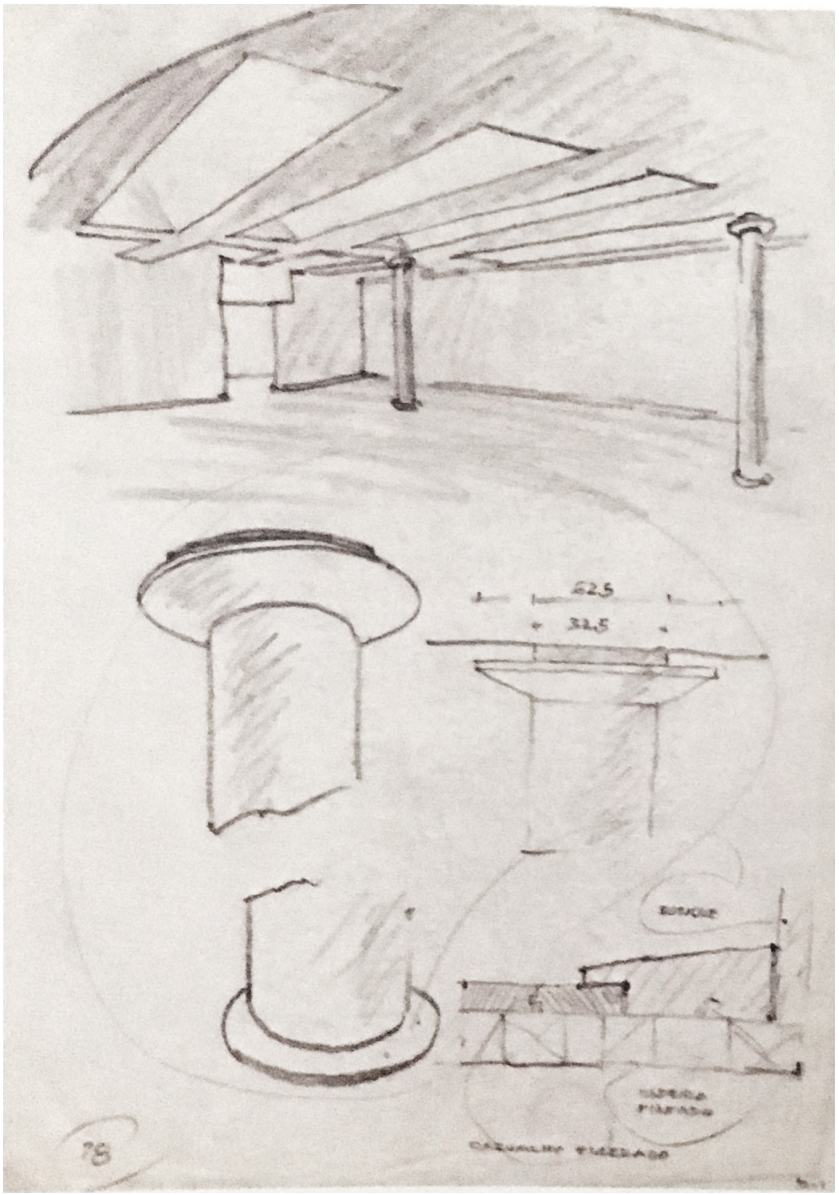


Fig. 12. A. Soutinho. Schizzi di progetto. Vista del nuovo corpo dall'esterno.

Fig. 13. A. Soutinho. Schizzi di progetto. Vista della sala espositiva interna e dettaglio delle colonne interne.



Alcino Soutinho

Casa del Dr. Domingo Barbosa.
Recupero della Casa Museo Guerra Junqueiro.

Elaborati di progetto e Documenti d'archivio.



Fig. 1. *Casa Museo Guerra Junqueiro*. Edificio principale e muro di cinta del complesso della Cattedrale.
Foto di Eleonora Fantini.

Relazione di progetto

Sotto il punto di vista architettonico, la soluzione presentata per la Casa Museo consacra dialetticamente due principi fondamentali che, inevitabilmente, sono presi in considerazione nelle operazioni di recupero di edifici di interesse storico significativo: l'addizione più o meno dialogante con il contesto fisico della preesistenza e il progetto diffuso, inteso come ricomposizione dell'ambiente ugualmente preesistente. [...]
L'applicazione di questi concetti generici incontra la sua conseguenza pratica più espressiva nelle proposte per l'area di intervento a Nord, attraverso una soluzione di continuità, addizionando un nuovo elemento architettonico alla preesistenza; a Sud per l'impianto di una piccola struttura autonoma. Nel primo caso si pretende stabilire la conclusione del lato Nord del museo, risolvendo l'indefinizione della rispettiva facciata, allo stesso tempo in cui, in conformità con il programma, si intende creare le condizioni per l'installazione dei suoi servizi, data l'impossibilità di integrarli nella struttura attuale dell'immobile.[...] La costruzione proposta per l'estremo Sud del giardino, integralmente occupata dal settore educativo, ha come obiettivo, in risposta ai termini del programma, quello di promuovere la chiusura della piattaforma superiore del riferito giardino, in dialogo aperto ma complesso con la recinzione, la vegetazione, e la cinta muraria, ponendo in ogni caso in evidenza, attraverso il linguaggio proposto, una salutare relazione reciproca di vicinanza alla Casa Museo, essendo una sua rispettiva addizione.

Programma Base

L'intervento è qui inteso come la capacità della disciplina architettonica di restituire, sia all'edificio preesistente, sia allo spazio del giardino, un nuovo significato civico-culturale, conferendogli un ruolo propulsore nella trasformazione della zona. Parallelamente si ha come obiettivo fondamentale restituire al congiunto la sua autenticità, accettando le contraddizioni delle sue vicende storiche – ora introducendo nuove strutture capaci di rispondere alle nuove realtà funzionali, ora esaltando selettivamente percorsi, spazi o elementi architettonici più significativi. Non si propone pertanto solo un lavoro di ricomposizione archeologica. La soluzione sarà il risultato […] dell'interpretazione - necessariamente soggettiva – dell'organizzazione spaziale e dei caratteri tipologici di una costruzione che si rivela, in principio, estremamente aperta a nuovi usi.
Fermo restando di prendere in considerazione le proposte contenute nella versione provvisoria del programma preliminare, così come tutte le questioni relazionate alla preservazione dei valori patrimoniali, si considera la valutazione delle potenzialità dell'edificio esistente come un'operazione di speciale importanza per l'assegnazione delle diverse funzioni contenute nel programma della Casa Museo.

Studio previo

Porto, 1991.
Alcino Soutinho.



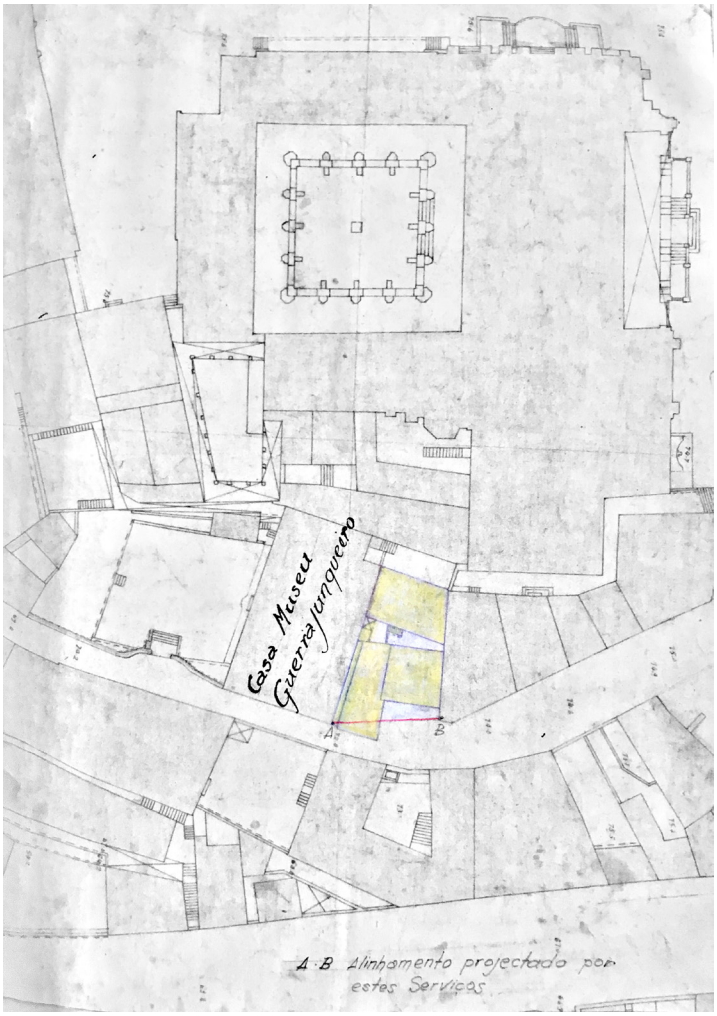
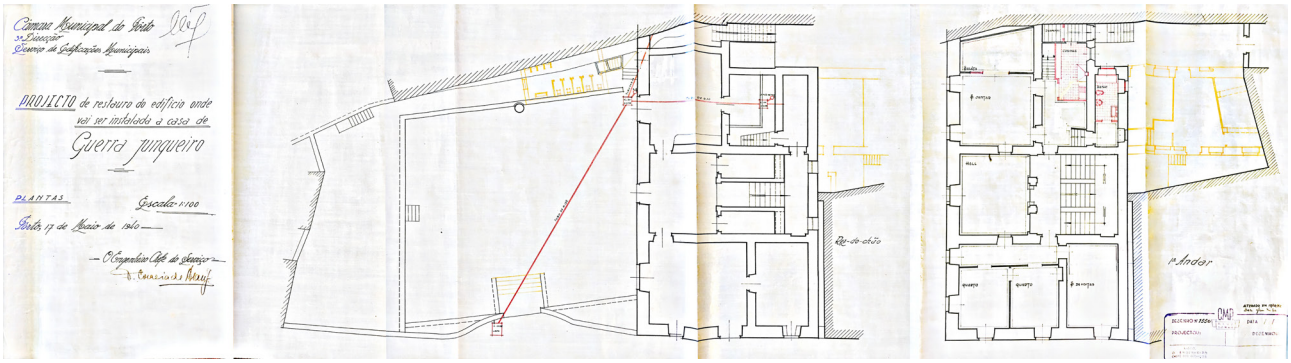


Fig. 2. In alto. *Projecto da costrução de um patio anexo a Casa-Museu Guerra Junqueiro*, Planimetria, 1942. Casa do Infante, D-CMP/25 (57), foglio n. 74.

Fig. 3. In basso. P*rojecto da costrução de um patio anexo a Casa-Museu Guerra Junqueiro*, Planimetria con indicate le demolizioni, 1942. Casa do Infante, D-CMP/25 (57), foglio n. 71



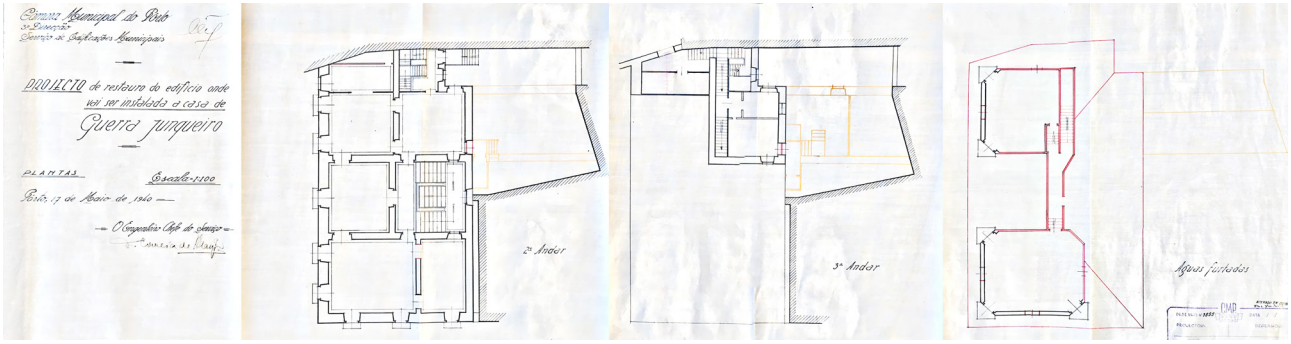
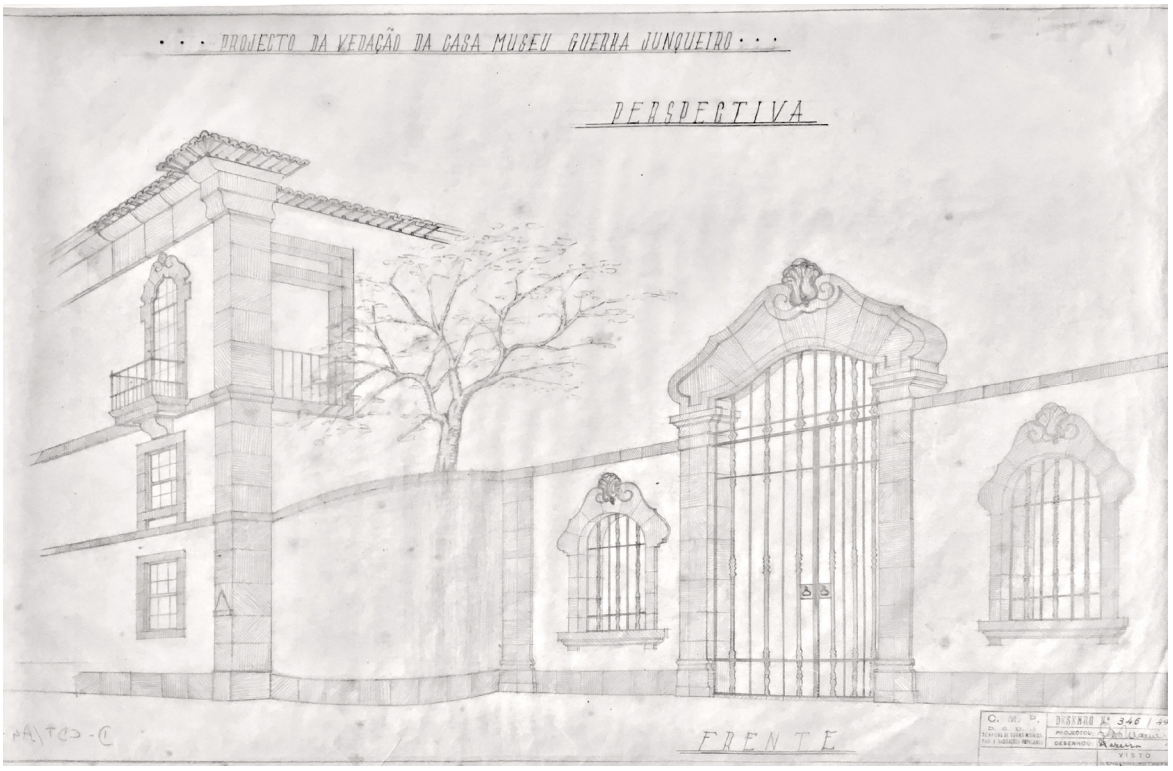


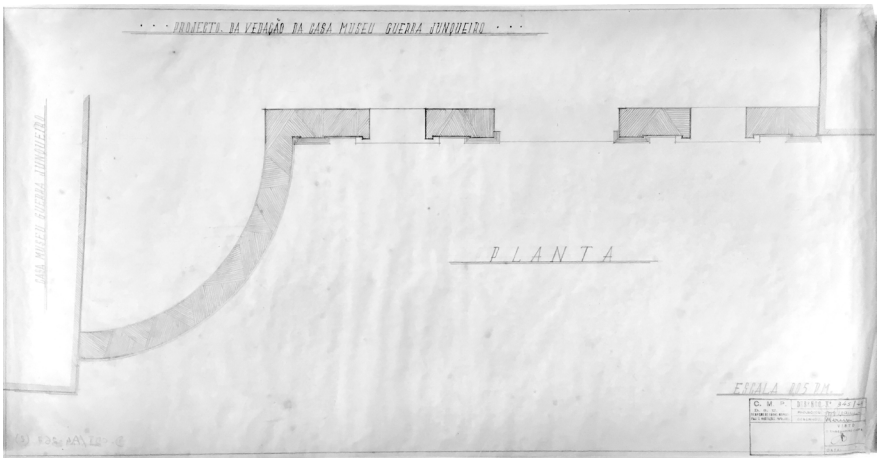
Fig. 4. C. de Arraújo, *Projecto de restauro do edifício onde vai ser instalada a Casa de Guerra Junqueiro*, elaborato grafico di progetto, Piante piano terra e piano primo, 17 Maggio 1940. Casa do Infante, D-CMP/25 (55).



Fig. 5. C. de Arraújo, *Projecto de restauro do edifício onde vai ser instalada a Casa de Guerra Junqueiro*, elaborato grafico di progetto, Piante piano secondo, terzo e quarto, 17 Maggio 1940. Casa do Infante, D-CMP/25 (55).

Fig. 6. C. de Arraújo, *Projecto de restauro do edifício onde vai ser instalada a Casa de Guerra Junqueiro*, elaborato grafico di progetto, Prospetto principale, 17 Maggio 1940. Casa do Infante, D-CMP/25 (55).





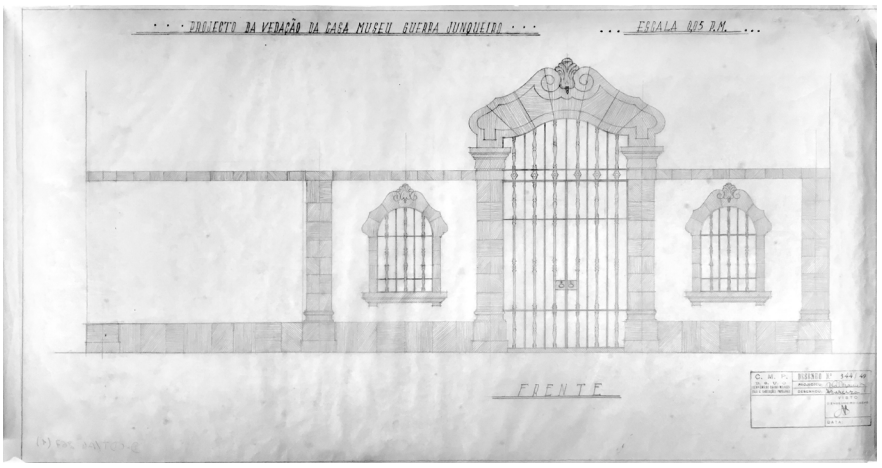


Fig. 7. In alto. *Projecto da vedação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Prospettiva di progetto, 1949. Casa do Infante, D-CDT/A4-267 (3).

Fig. 8. Al centro. P*rojecto da costrução de um patio anexo a Casa-Museu Guerra Junqueiro*, Pianta cancellato, 1942. Casa do Infante, D-CMP/A4-267 (2)

Fig. 9. In basso. P*rojecto da costrução de um patio anexo a Casa-Museu Guerra Junqueiro*, Pianta cancellato, 1942. Casa do Infante, D-CMP/A4-267 (1)

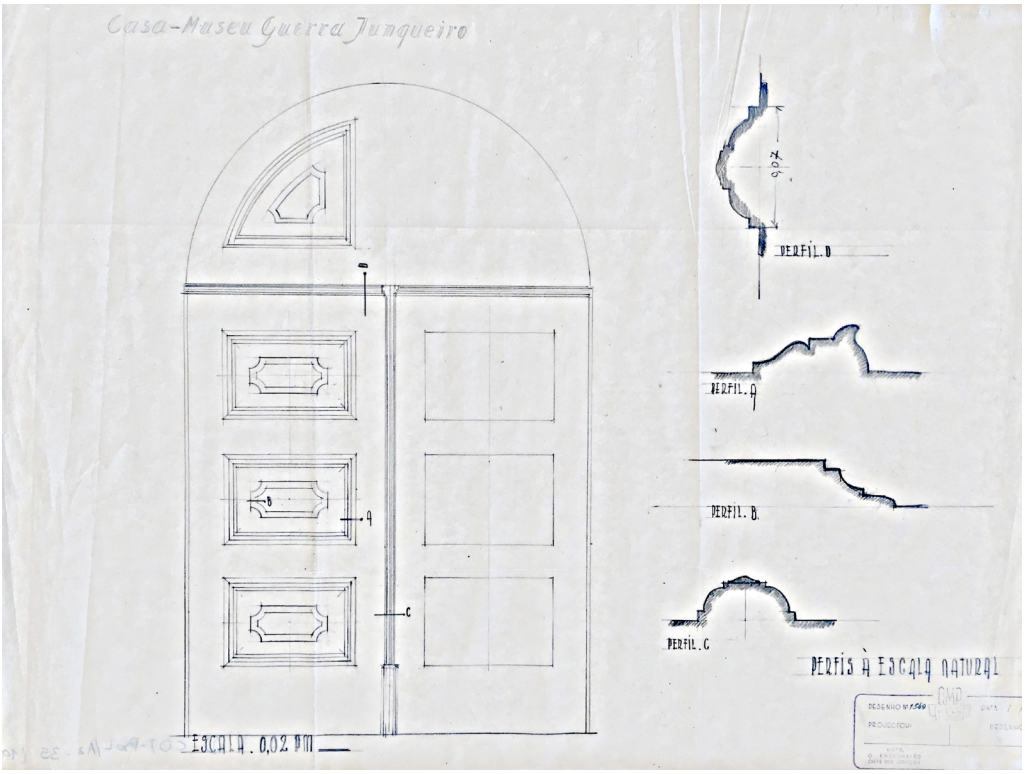


Fig. 10. In alto. *Projecto da vedação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Prospettiva di progetto, 1949. Casa do Infante, D-CDT/A4-267 (3).

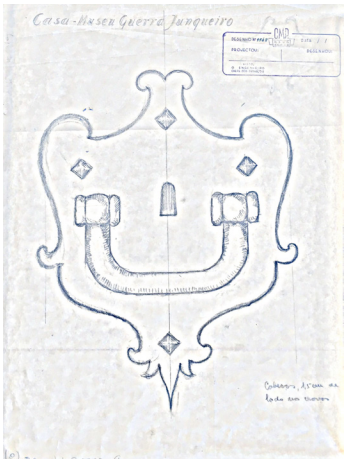


Fig. 11. In basso. P*rojecto da costrução de um patio anexo a Casa-Museu Guerra Junqueiro*, Pianta cancellato, 1942. Casa do Infante, D-CMP/A4-267 (1)

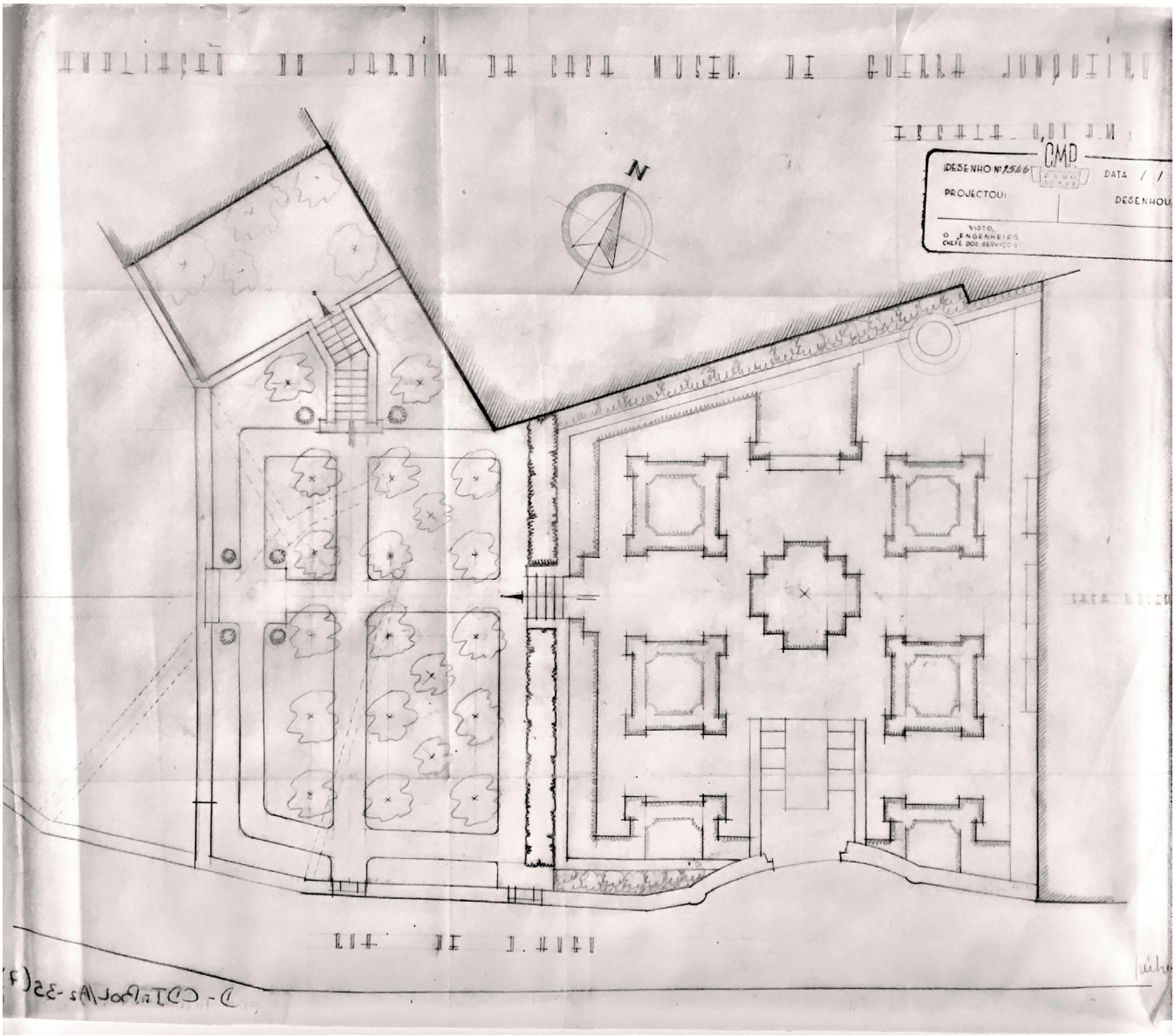
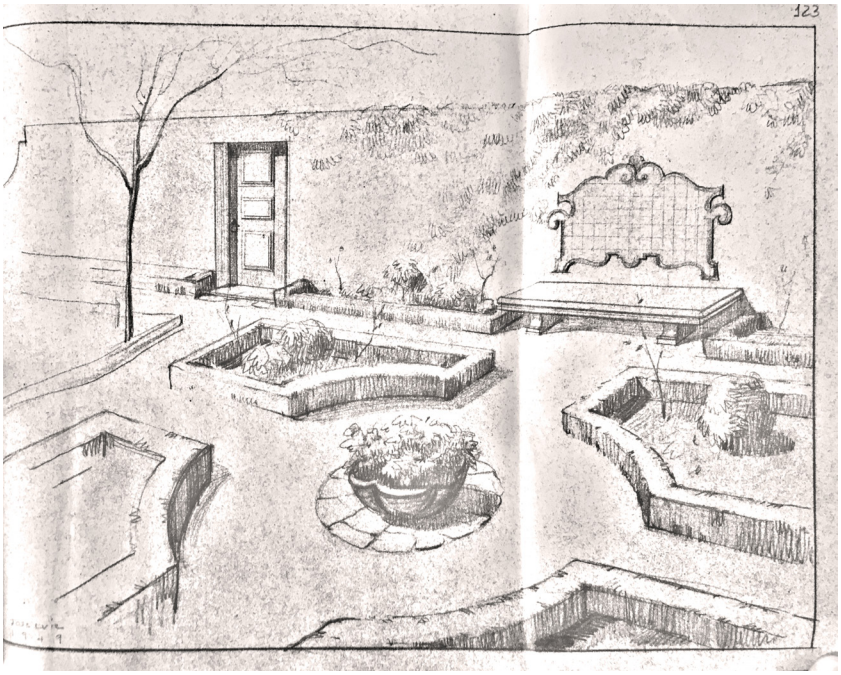


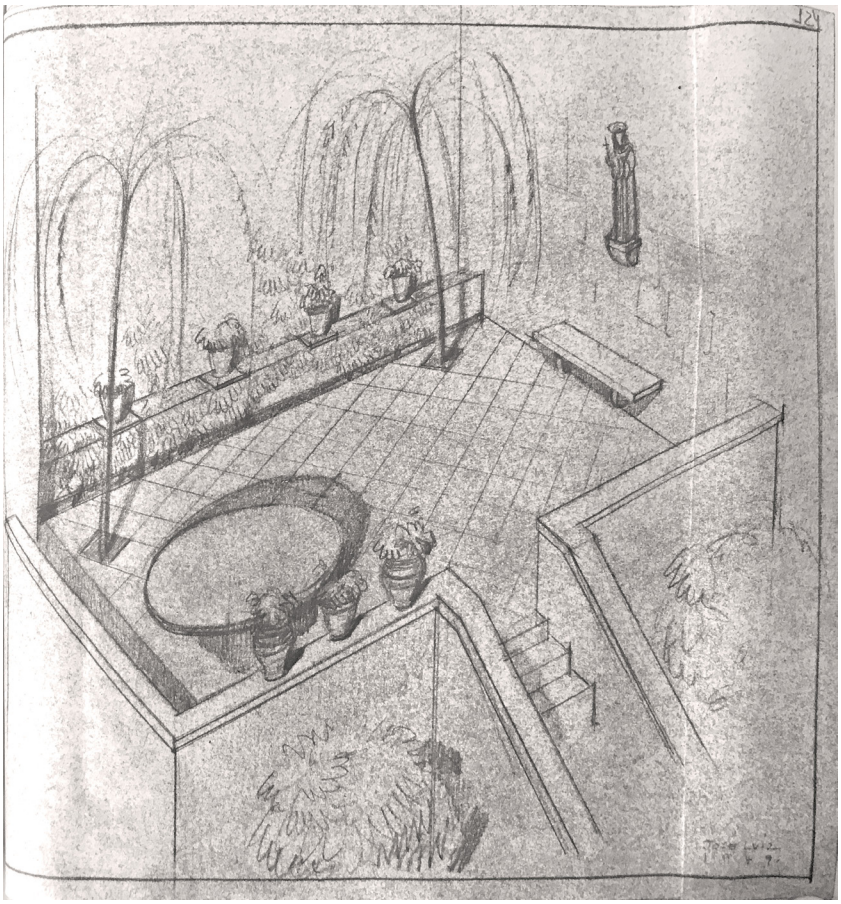
Fig. 12. *Projecto da costrução de um patio anexo a Casa-Museu Guerra Junqueiro*, Planimetria, 1942, Casa do Infante, D-CMP/25 (57), foglio n. 74.

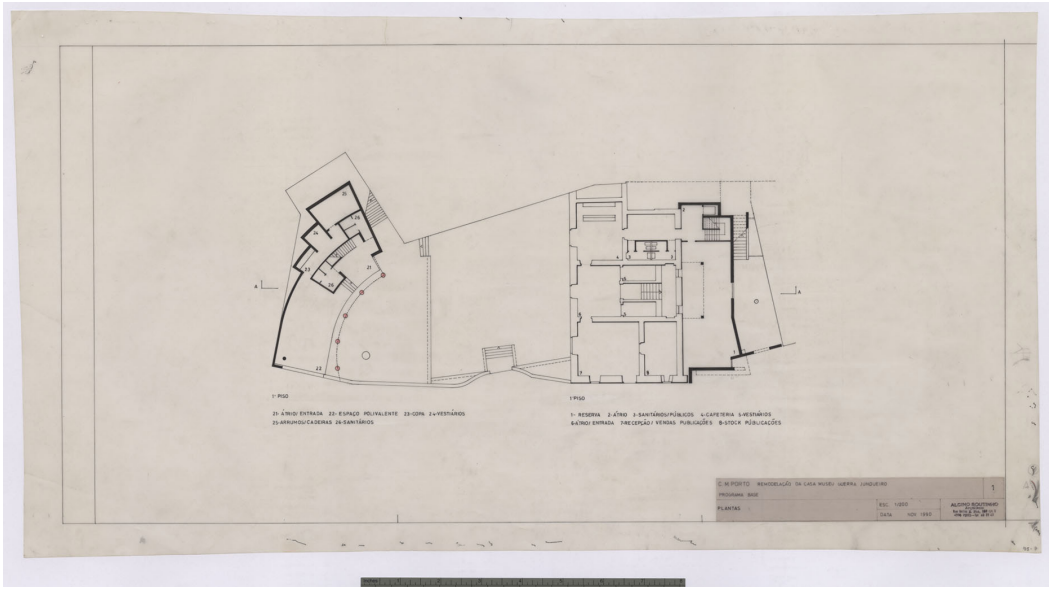
Fig. 13. In alto. *Ampliação de jardim da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Planimetria. Casa do Infante, D-CDT-ROL/A2-35(F)

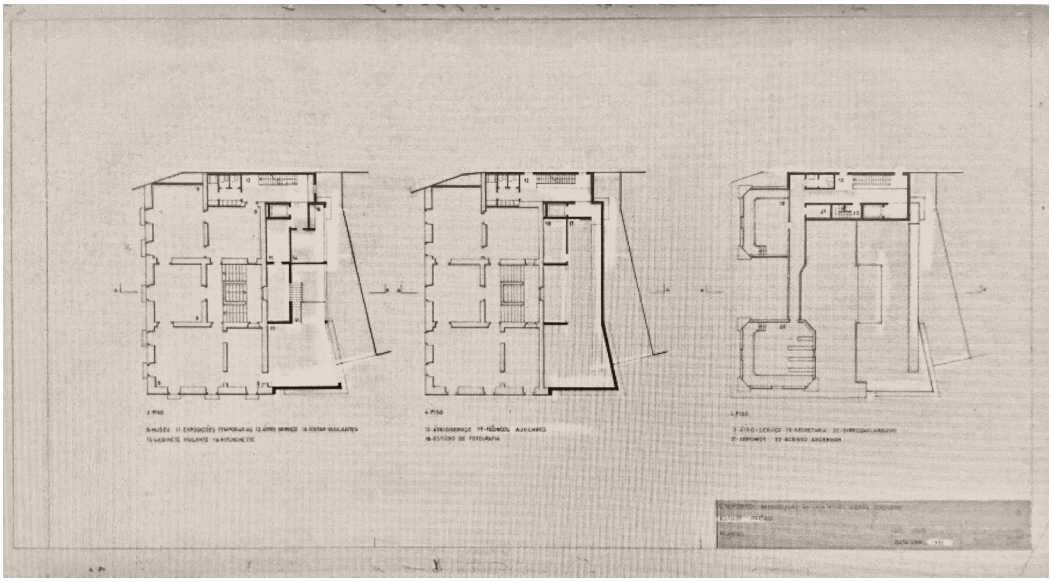
Fig. 14. Al centro. *Ampliação de jardim da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Prospettiva della parte Sud. Casa do Infante, D-CMP/25 (57), foglio n. 123.

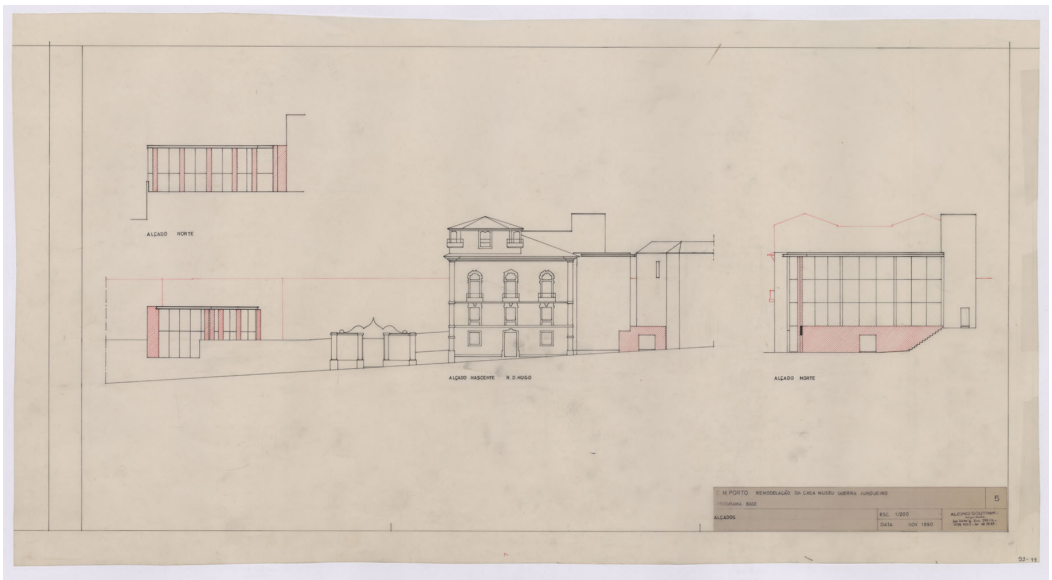
Fig. 15. In basso. *Ampliação de jardim da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Prospettiva del belvedere. Casa do Infante, D-CMP/25 (57), foglio n. 124.






1º PISO
21- ÁTRIO/ ENTRADA 22- ESPAÇO POLIVALENTE 23-COPA 24-VESTIÁRIOS
25-ARRUMOS/CADEIRAS 26-SANITÁRIOS
1º PISO
1- RESERVA 2-ÁTRIO 3-SANITÁRIOS/PÚBLICOS 4-CAFETERIA 5-VESTIÁRIOS
6-ÁTRIO/ ENTRADA 7-RECEPÇÃO/ VENDAS PUBLICAÇÕES 8-STOCK PÚBLICAÇÕES
C. M. PORTO REMODELAÇÃO DA CASA MUSEU GUERRA JUNQUEIRO
PROGRAMA BASE
PLANTAS
ESC. 1/200
DATA NOV 1990
ALCINO SOUTINHO
1


3 PISO
4 PISO
4 PISO


ALÇADO NORTE
ALÇADO NASCENTE R. D. HUGO
ALÇADO NORTE
C. M. PORTO REMODELAÇÃO DA CASA MUSEU GUERRA JUNQUEIRO
PROGRAMA BASE
ALÇADOS
ESC. 1/200
DATA NOV 1990
ALCINO SOUTINHO
5

Nella pagina a fianco. Dall'alto:

Fig. 16. A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Programa Base, Planimetria, FIMS_AS_0093-pd0007_142.

Fig. 17. A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Programa Base, Piante, FIMS_AS_0093-pd0009_142.

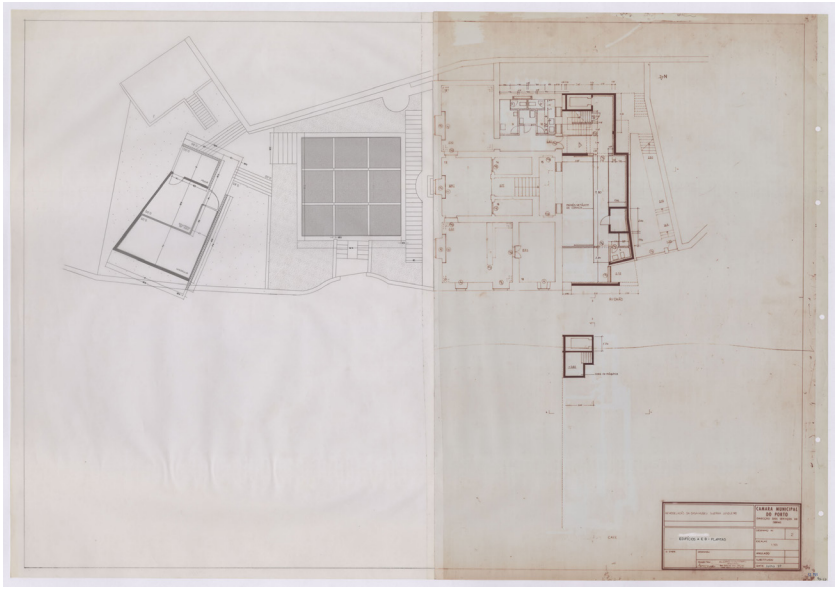
Fig. 18. A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Programa Base, Prospetti, FIMS_AS_0093-pd0011_142.

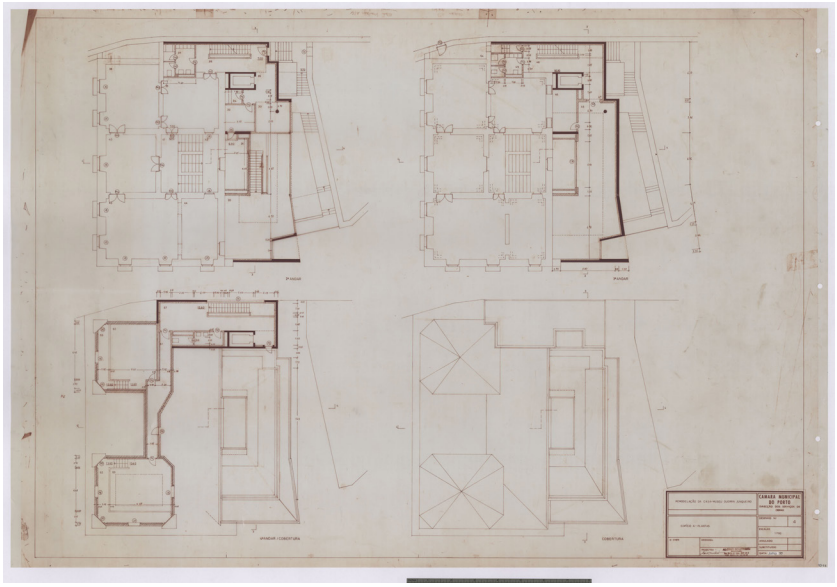
In questa pagina:

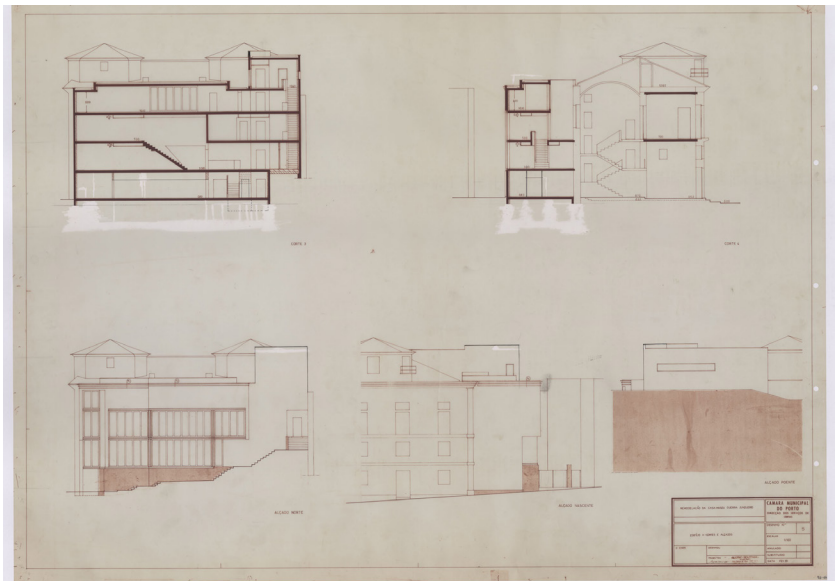
Fig. 19. In alto. A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Progetto definitivo, Planimetria, FIMS_AS_0093-pd0023_142.

Fig. 20. Al centro. A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Progetto definitivo, Planimetria, FIMS_AS_0093-pd0026_142.

Fig. 21. In basso. A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Progetto definitivo, Planimetria, FIMS_AS_0093-pd0027_142.







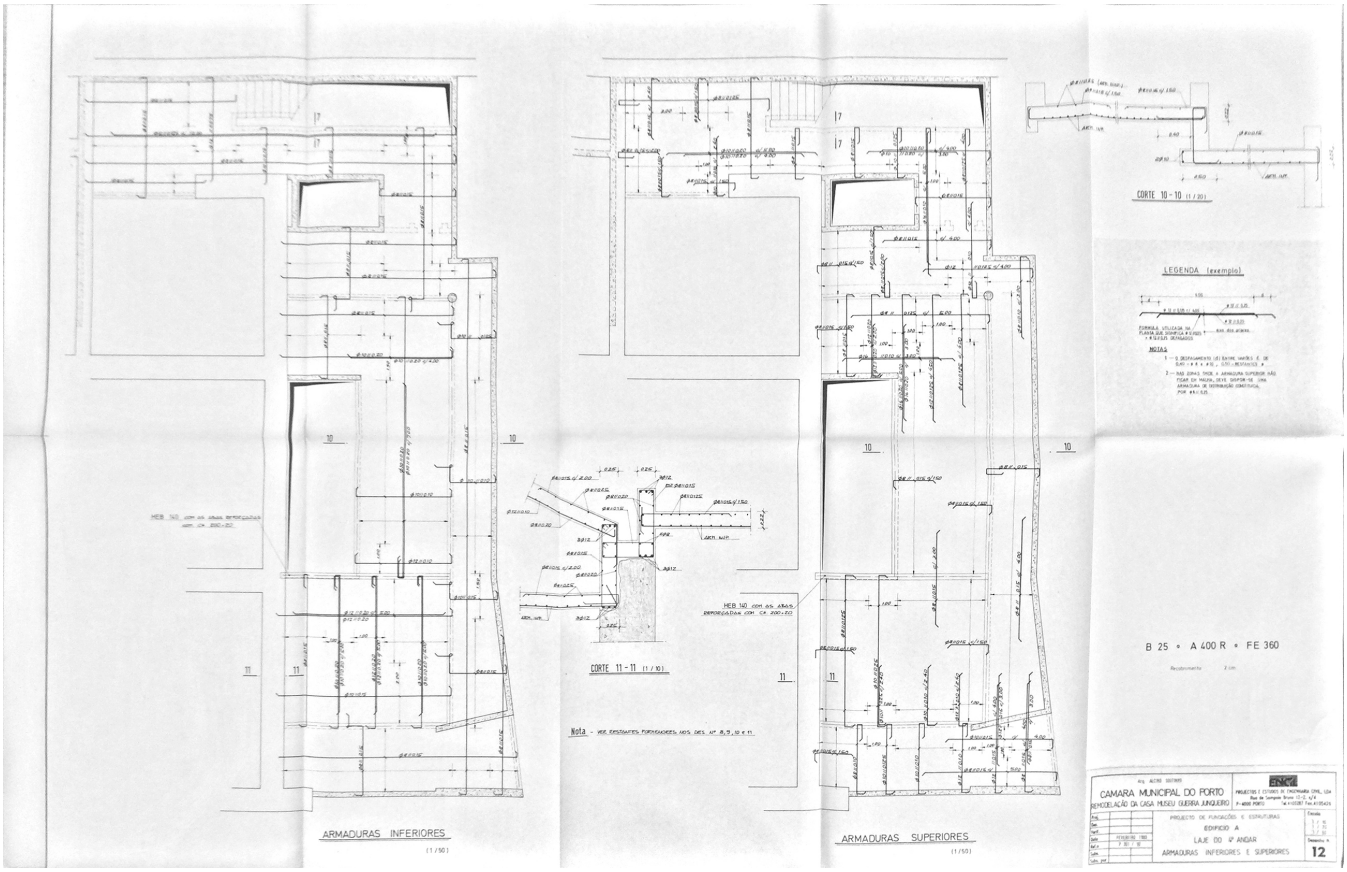


Fig. 22. Progetto strutturale. Pianta delle armature del nuovo corpo e sezione costruttiva punto di contatto nuovo-antico. Tavola n.12, DRCN, DRP_5120.

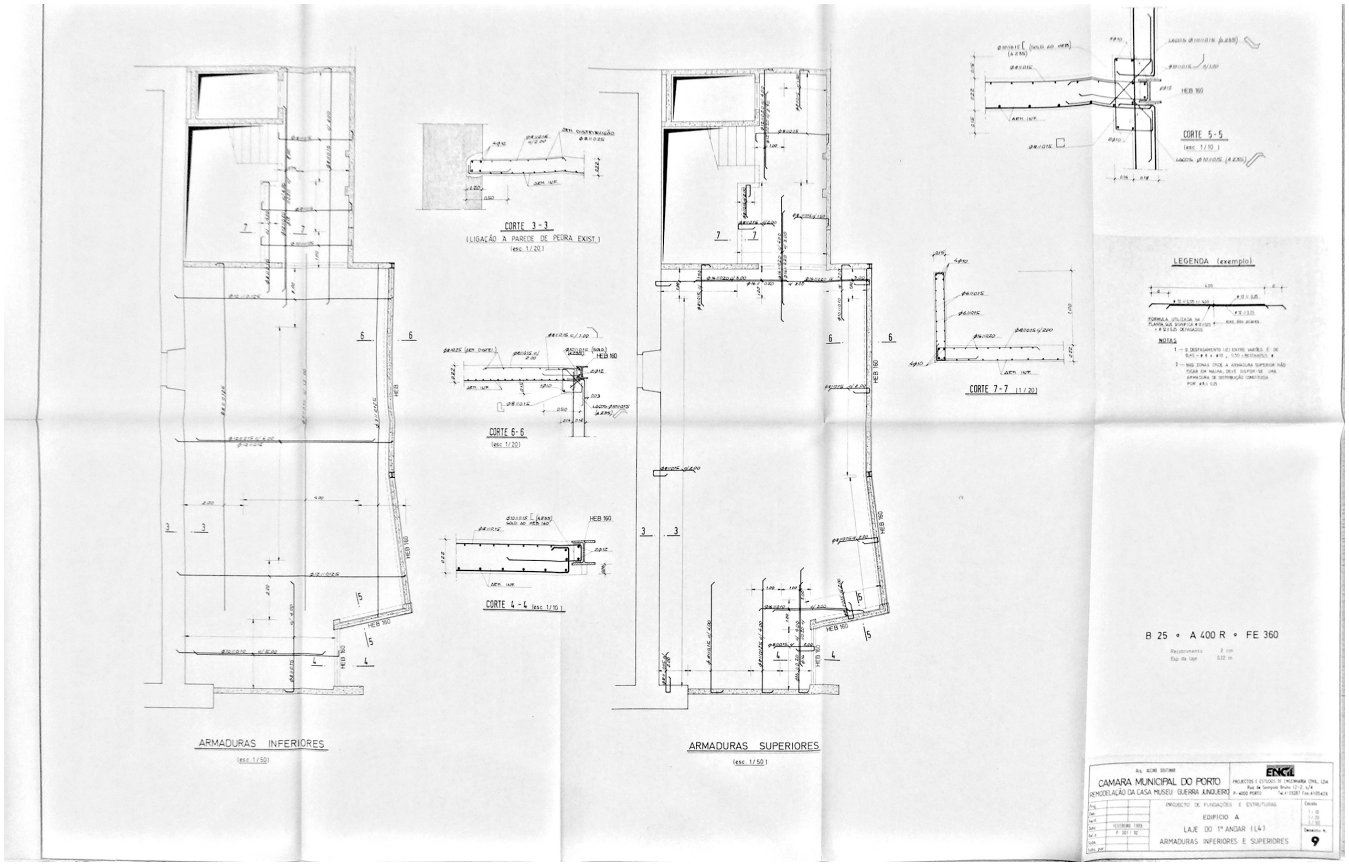
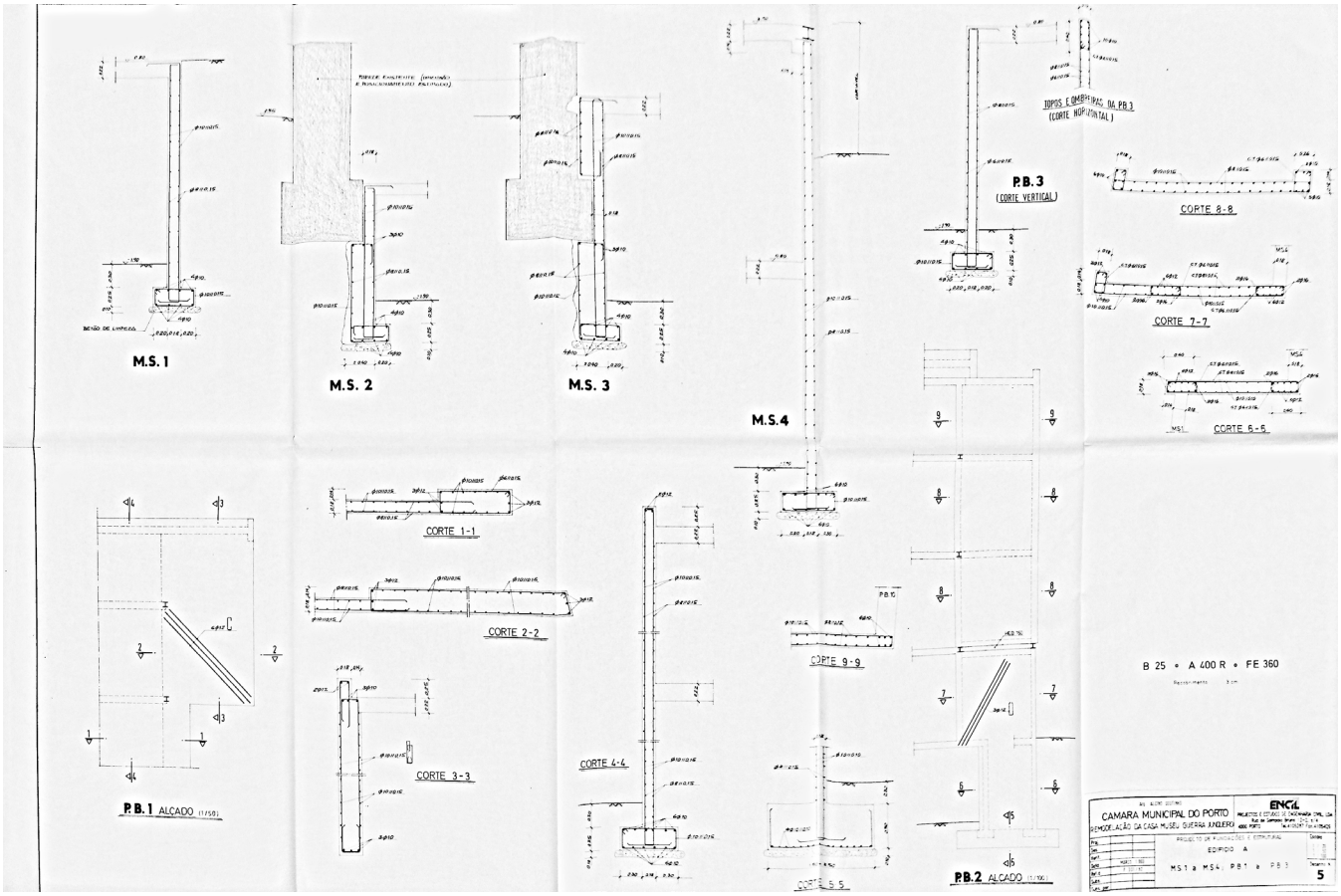
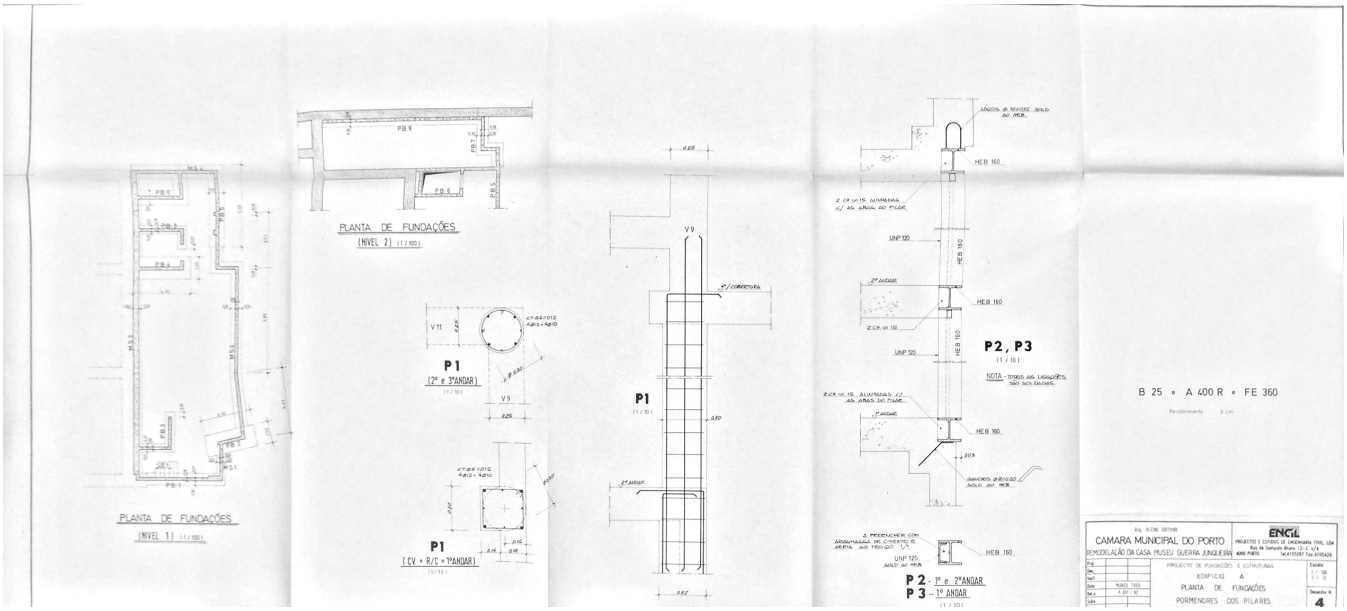
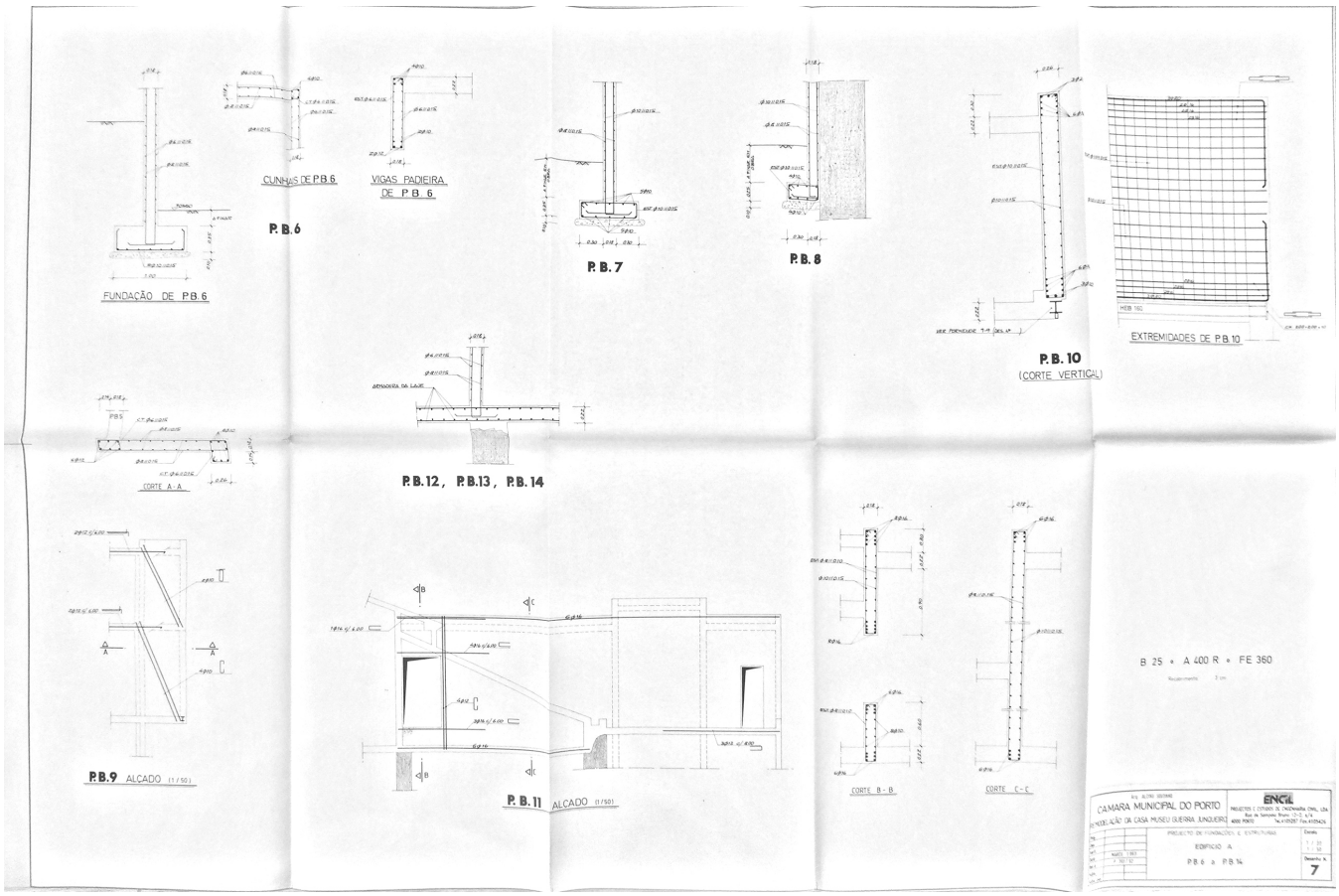


Fig. 23. Progetto strutturale.
Pianta delle armature del nuovo corpo.
Tavola n.9, DRCN, DRP_5120.


M.S. 1
M.S. 2
M.S. 3
M.S.4
P.B.3
(CORTE VERTICAL)
CORTE 8-8
CORTE 7-7
CORTE 6-6
CORTE 1-1
CORTE 2-2
CORTE 3-3
CORTE 4-4
CORTE 5-5
CORTE 9-9
P.B.1 ALÇADO
P.B.2 ALÇADO
B 25 • A 400 R • FE 360
CAMARA MUNICIPAL DO PORTO
REMODELAÇÃO DA CASA MUSEU GUERRA JUNQUEIRO
EDIFICIO A
MS1 a MS4 PB1 e PB3
5


PLANTA DE FUNDAÇÕES
(NIVEL 2)
PLANTA DE FUNDAÇÕES
(NIVEL 1)
P1
(2º e 3ºANDAR)
P1
(CV + R/C + 1ºANDAR)
P1
P2, P3
P2 - 1º e 2ºANDAR
P3 - 1º ANDAR
B 25 • A 400 R • FE 360
CAMARA MUNICIPAL DO PORTO
REMODELAÇÃO DA CASA MUSEU GUERRA JUNQUEIRO
EDIFICIO A
PLANTA DE FUNDAÇÕES
PORMENORES DOS PILARES
4



Nella pagina a fianco:

Fig. 24. In alto. Progetto strutturale. Punto di contatto tra le nuove fondazioni e quelle esistenti. Tavola n.5, DRCN, DRP_5120.

Fig. 25. In basso. Progetto strutturale. Sezione costruttiva della struttura portante del nuovo corpo.
Tavola n.4, DRCN, DRP_5120.

In questa pagina:

Fig. 26. Progetto strutturale. Fondazioni del nuovo corpo.
Tavola n.7, DRCN, DRP_5120.

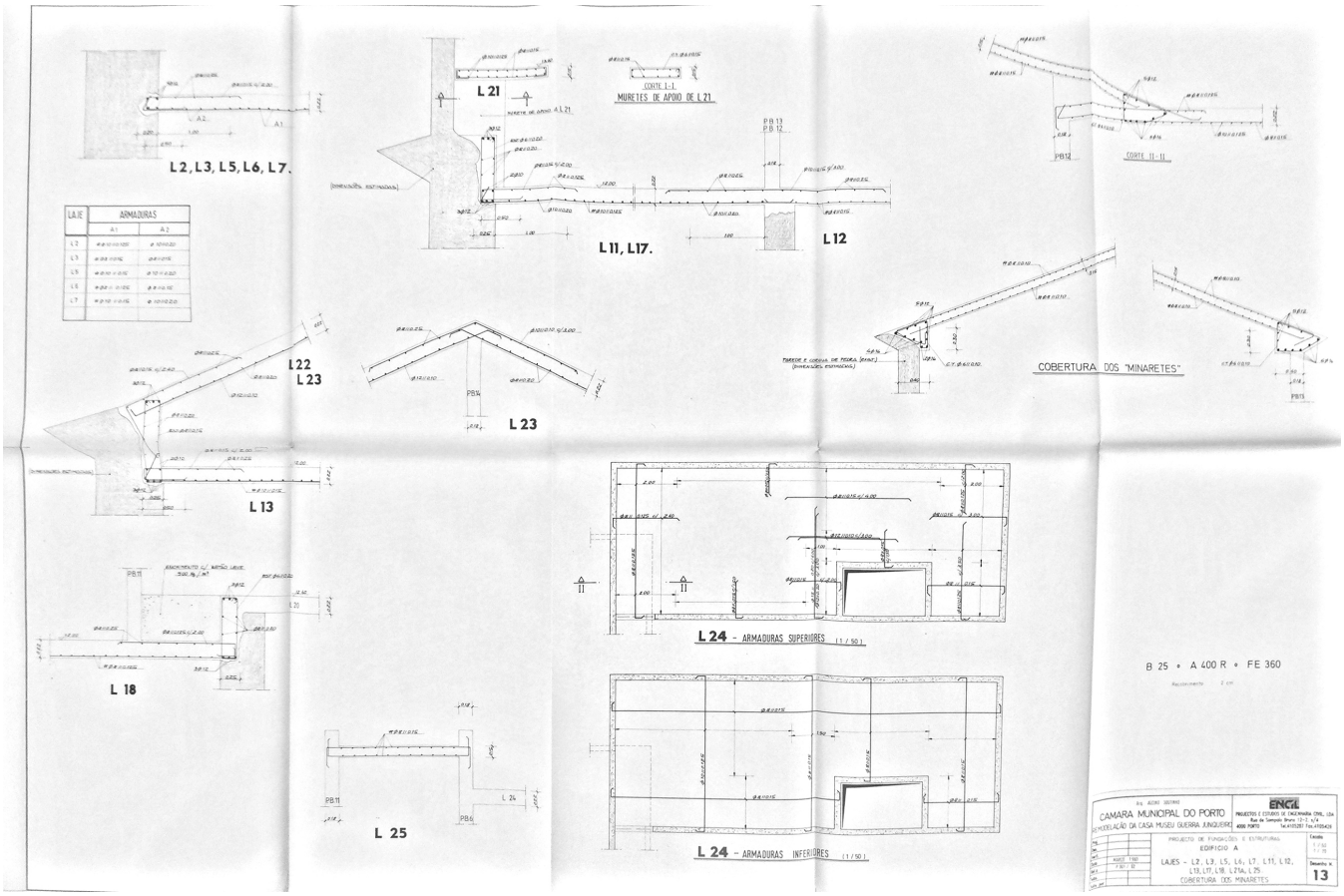


Fig. 27. Progetto strutturale. Punto di contatto tra la nuova copertura a falde e il cornicione esistente.
Tavola n.13, DRCN, DRP_5120.

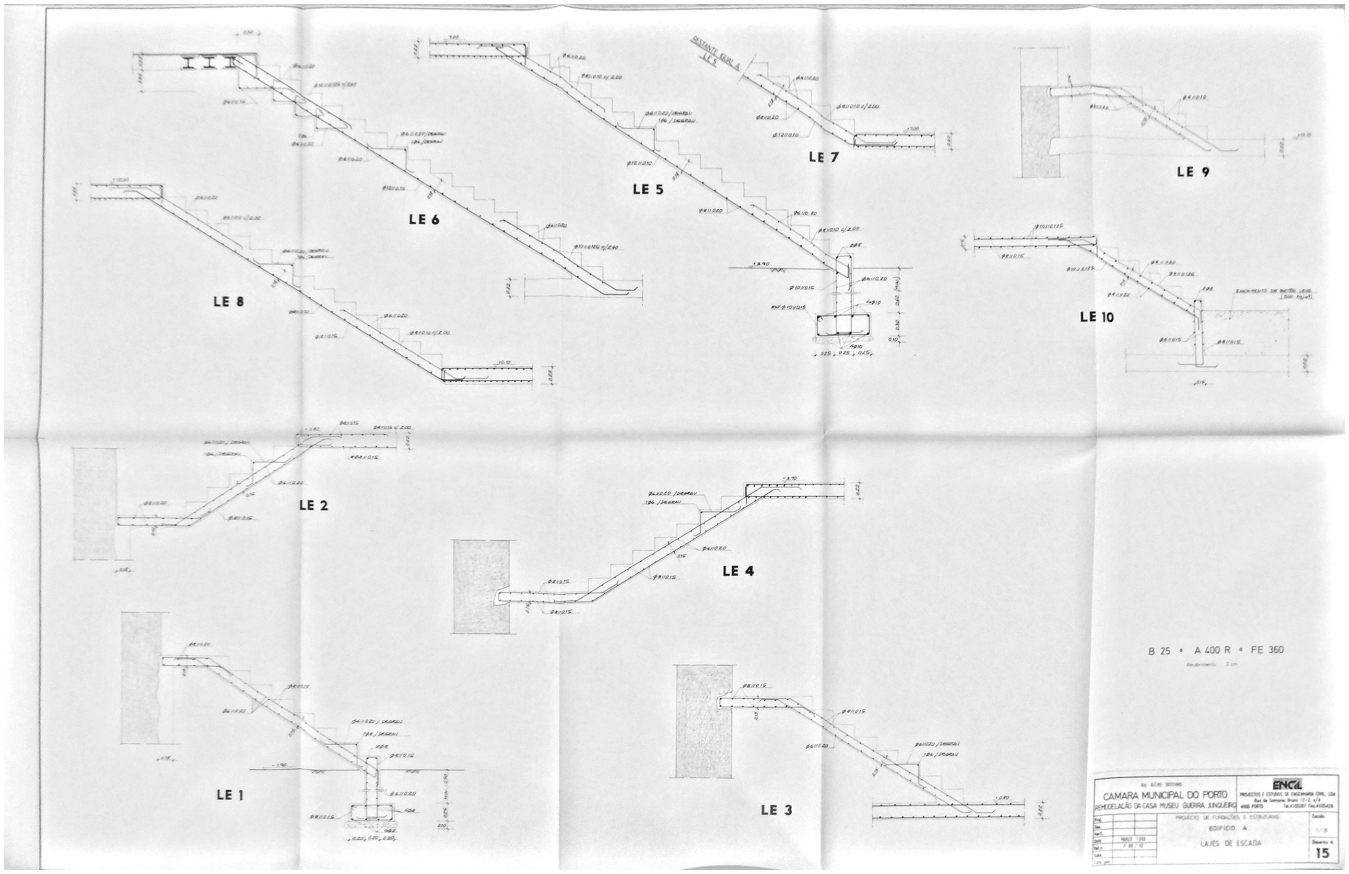


Fig. 28. Progetto strutturale. Punto di contatto tra le nuove scale e le pareti verticali esistenti. Tavola n.15, DRCN, DRP_5120.

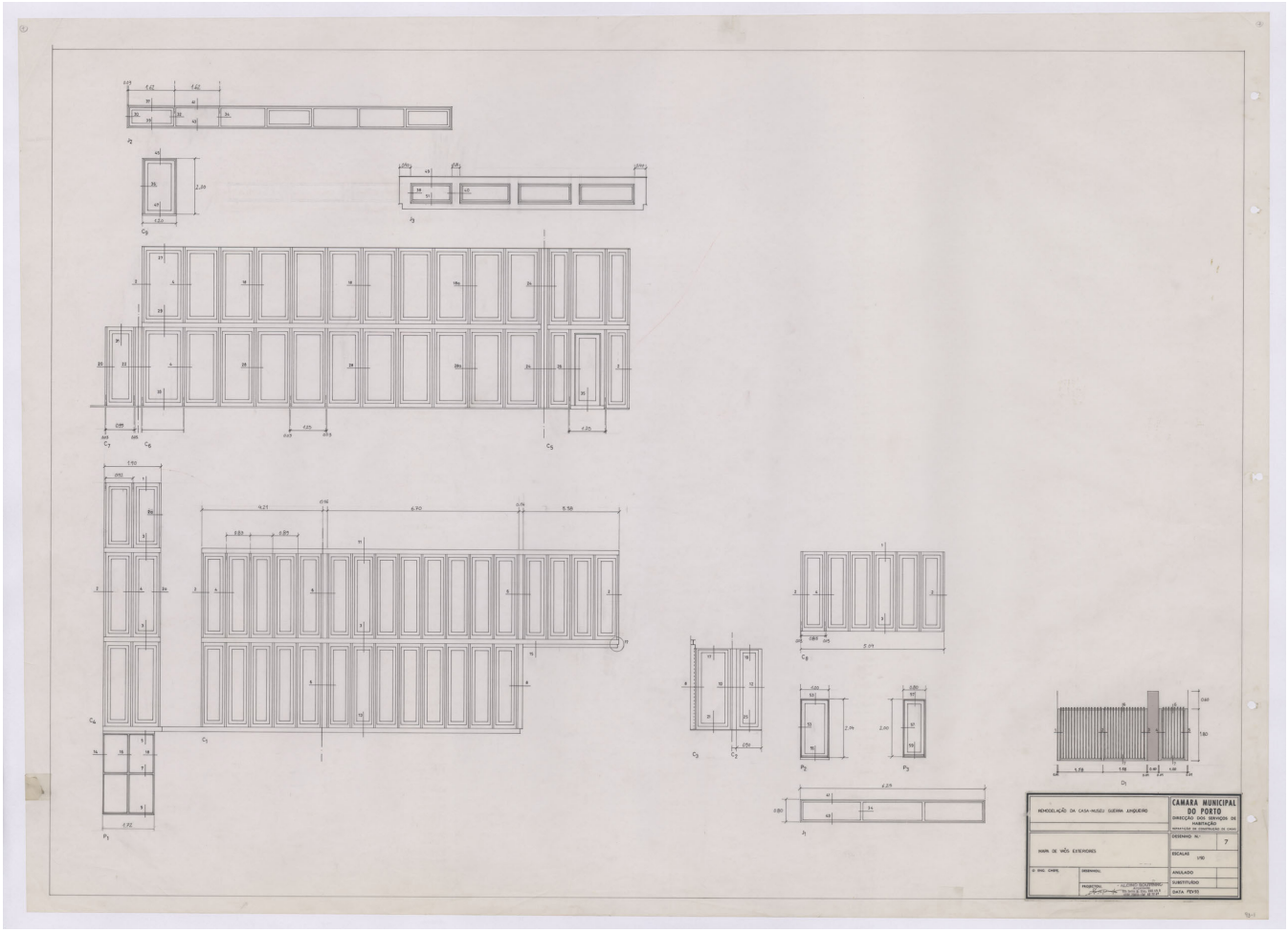


Fig. 29. A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Progetto definitivo, dettaglio degli infissi del nuovo corpo. FIMS_AS_0093-pd0001.

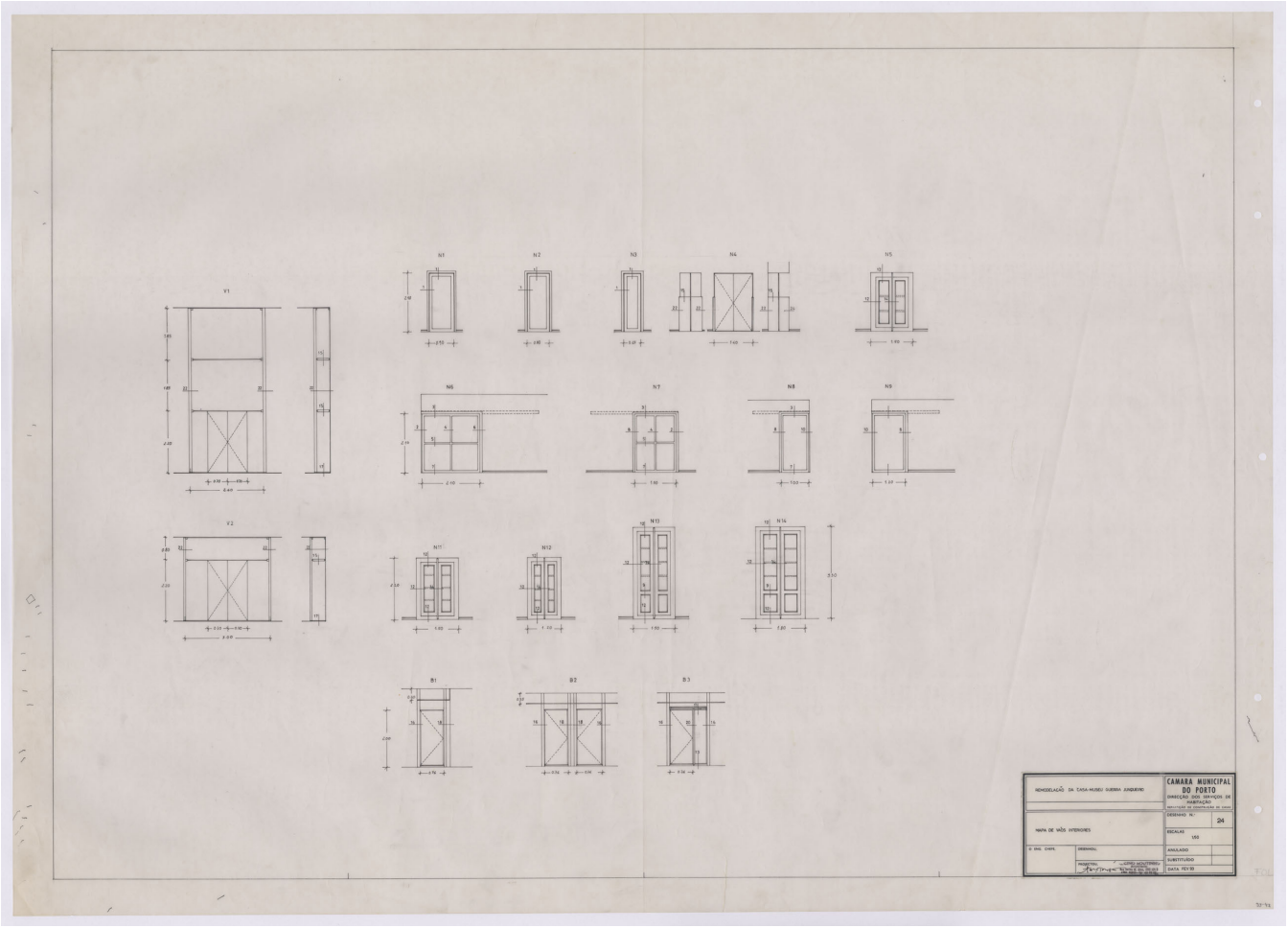


Fig. 30. A. Soutinho, *Remodelação da Casa Museu Guerra Junqueiro*, Progetto definitivo, dettaglio degli infissi realizzati per la preesistenza.
FIMS_AS_0093-pd0042

Álvaro Siza

Casa Alcino Cardoso.
Recupero de un complesso rurale.

Elaborati di progetto e Documenti d'archivio



Fig. 1. *Casa Alcino Cardoso*. Primo intervento.
Foto di Eleonora Fantini.

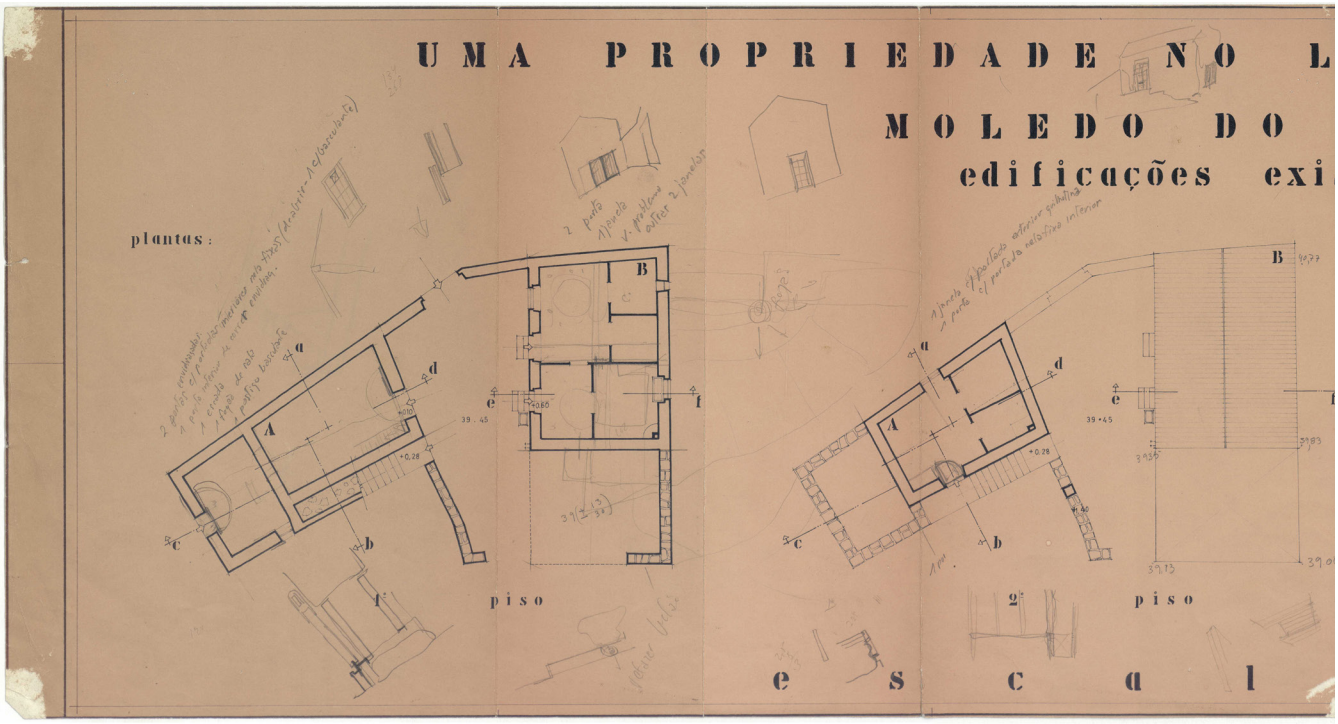
Relazione di progetto

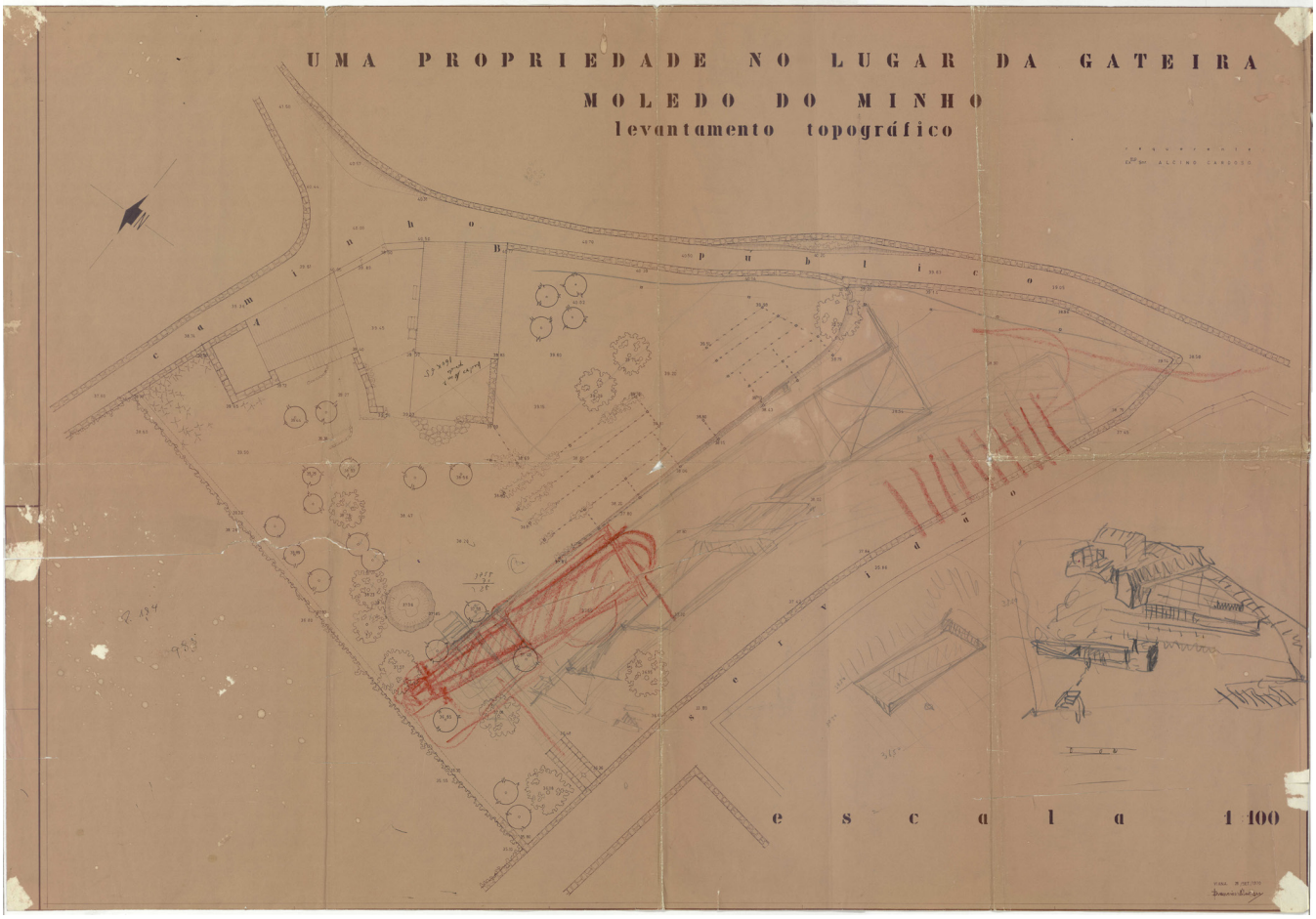
Adattamento di due piccole costruzioni agricole, comprendenti un ampliamento dovuto al programma. Si cerca di recuperare il carattere degli edifici e del paesaggio. Gli elementi esistenti e nuovi sono in chiaro contrasto e si interpongono in modo violento.
La piscina, progettata successivamente, è stata disegnata come una rovina inventata a partire dalla memoria delle molte cose che appartengono al paesaggio del Minho e anche ad altri paesaggi. È orientata secondo il percorso del sole e vorrebbe stare in relazione con tutto ciò che la circonda - nuovo o vecchio - come se fosse un intermediario o una (im)possibile sintesi.

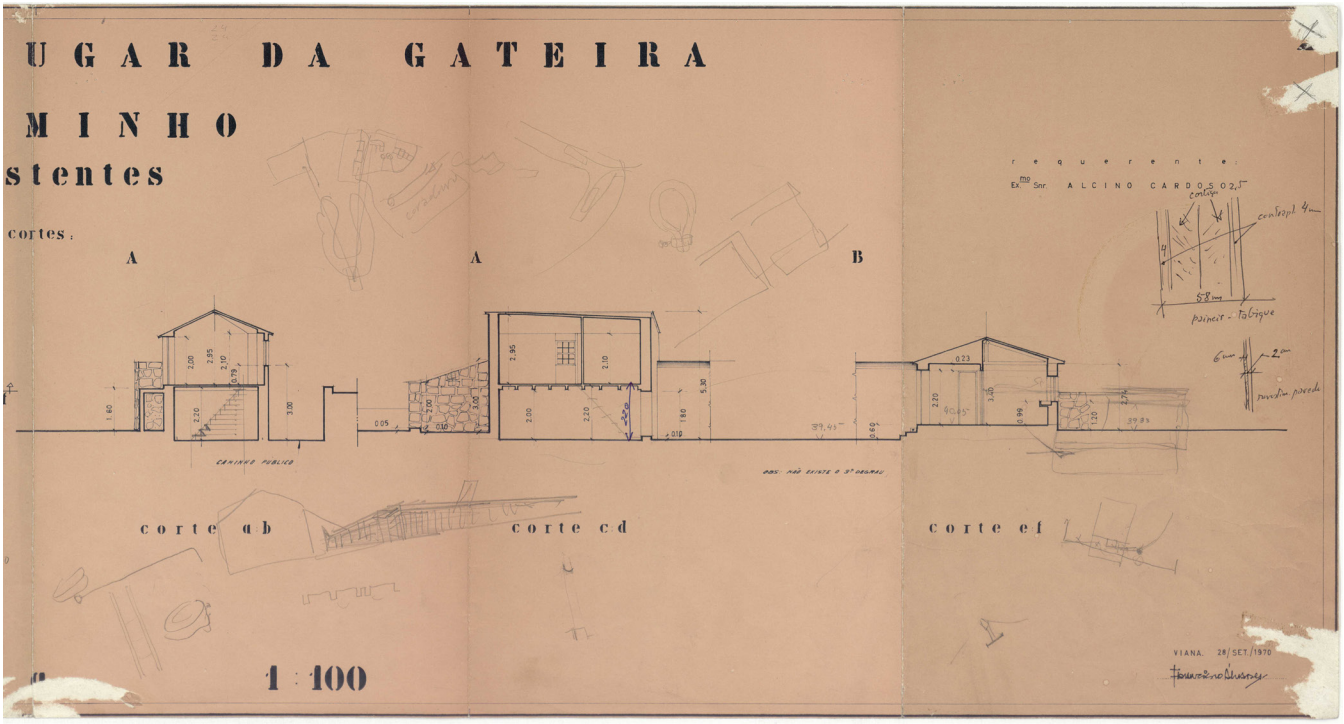
Porto, 1979.
Álvaro Siza.

Il progetto fa riferimento alla rinnovazione di un congiunto di tre case rurali situate in un terreno di proprietà dell'Egr. Signor Alcino Cardoso, nel Lugar de Engusto, Moledo do Minho, Caminha.
Il progetto consiste nel conservare le caratteristiche morfologiche delle case (denominate A, B e C) e dotarle di condizioni accettabili di abitabilità. I lavori prevedono la trasformazione dei piani terra, che erano adibiti a stalla, e ora integrati in piccole unità abitative. La casa A possiede, a pian terreno, 2 camere da letto con bagno privato e due piccole cucine; il piano superiore è occupato da 2 sale, un camino e un bagno annesso alla loggia. La casa B comprende una sala, una camera da letto e un bagno, mentre la casa C, date le sue esigue dimensioni (29 metri quadrati), dispone soltanto di una camera da letto e un bagno. Nelle le coperture saranno recuperate sia la struttura sia le tegole esistenti. Le pareti esterne manterranno la struttura in pietra a vista; all'interno, la finitura sarà in intonaco tinteggiato prevedendo, nelle zone di servizio, un rivestimento di ceramica sino a 1,50 metri d'altezza. I pavimenti saranno in doghe con sottostruttura in legno e in ceramica idrofuga nelle zone di servizio. I serramenti interni ed esterni saranno di legno smaltato.

Porto, 1988.
Álvaro Siza.


U M A P R O P R I E D A D E N O L
M O L E D O D O
edificações exi
plantas:
piso
2º piso
e s c a l


U M A P R O P R I E D A D E N O L U G A R D A G A T E I R A
M O L E D O D O M I N H O
levantamento topográfico
e s c a l a 1:100



Nella pagina a fianco:

Fig. 2. In alto. Casa Alcino Cardoso. Rilievo geometrico. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-2-4-0022.

Fig. 3. In basso. Casa Alcino Cardoso. Rilievo topografico. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-2-4-0029.

In questa pagina:

Fig. 4. In alto. Casa Alcino Cardoso. Rilievo geometrico. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-2-4-0022.

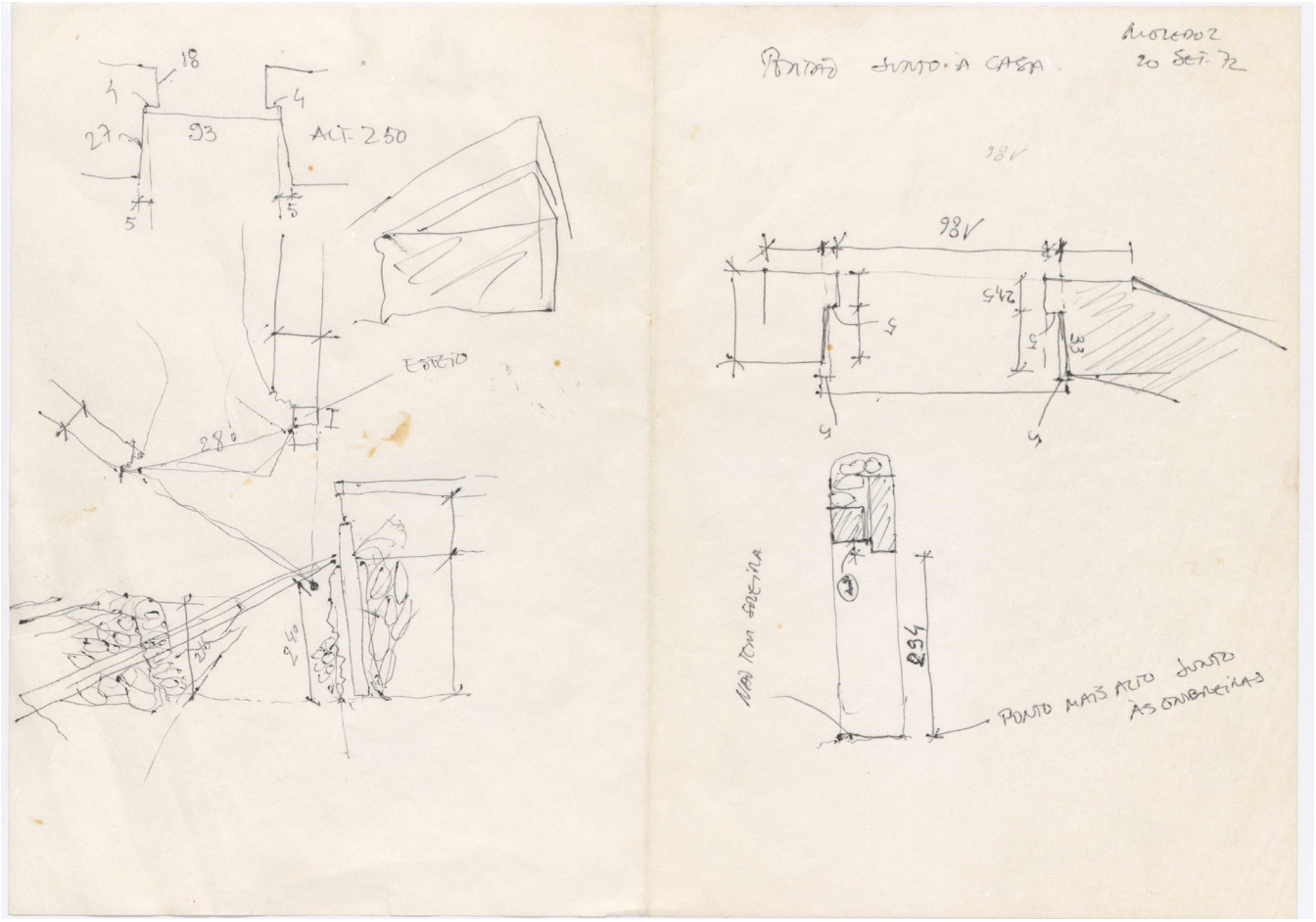


Fig. 5. In alto. Casa Alcino Cardoso. Dettagli di rilievo. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-2-1-0019.

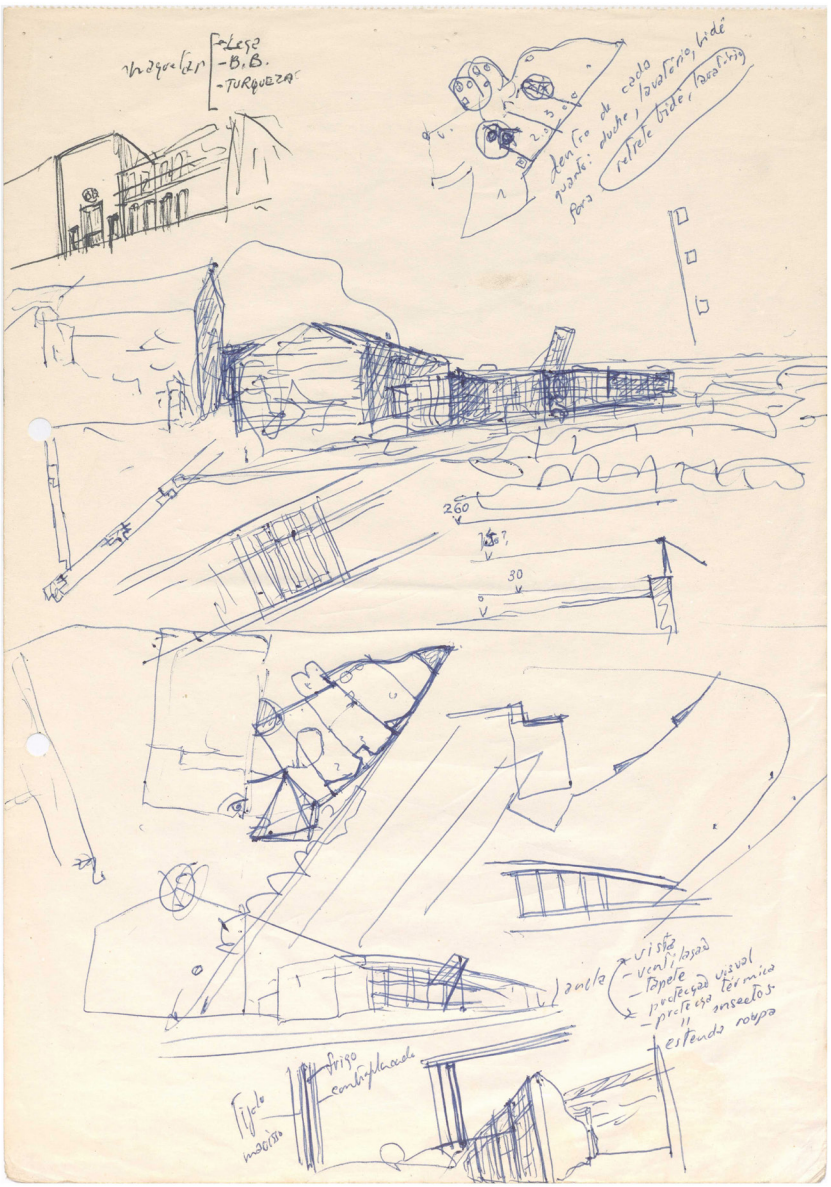
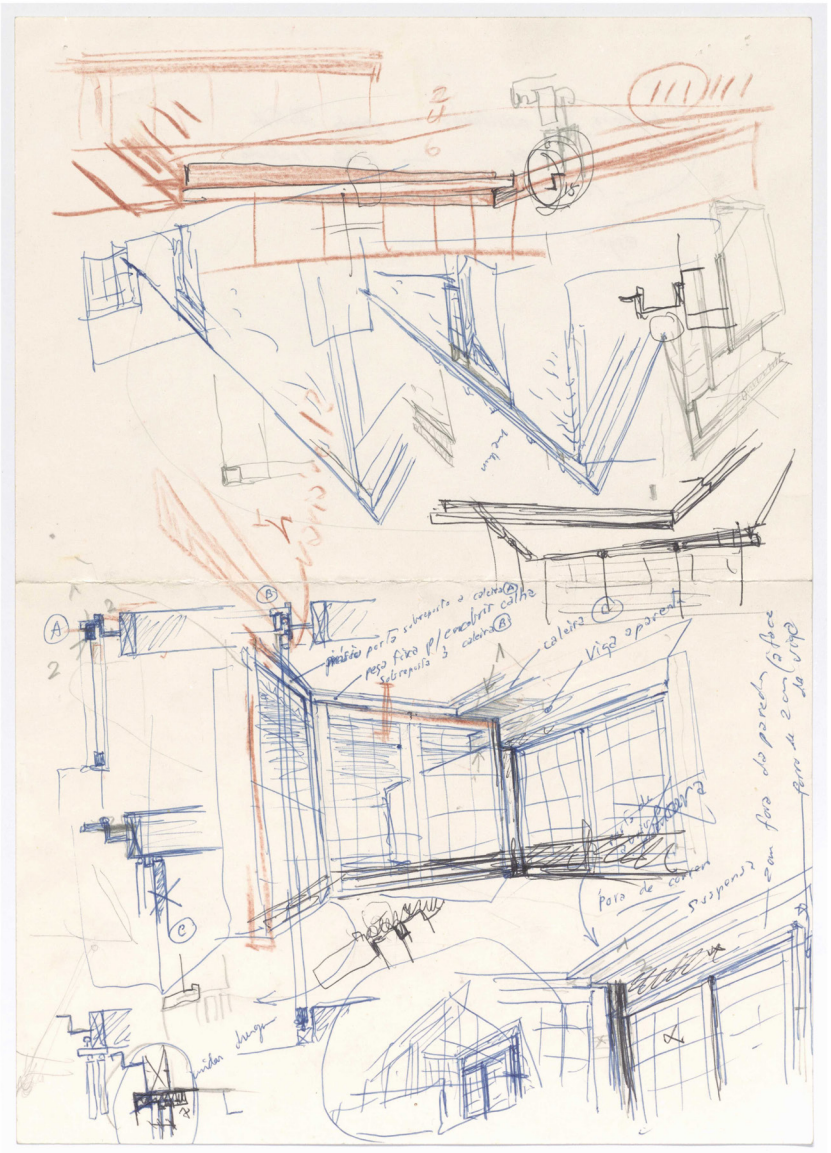


Fig. 6. In alto. Casa Alcino Cardoso. Schizzi di progetto. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-1-1-0002.



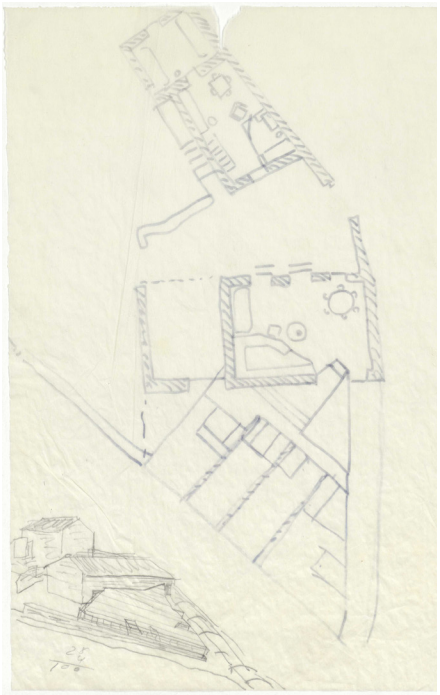


Fig. 7. A sinistra. Casa Alcino Cardoso. Schizzi di progetto. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-1-1-0004.

Fig. 8. A destra. Casa Alcino Cardoso. Schizzi di progetto. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-2-4-0012.

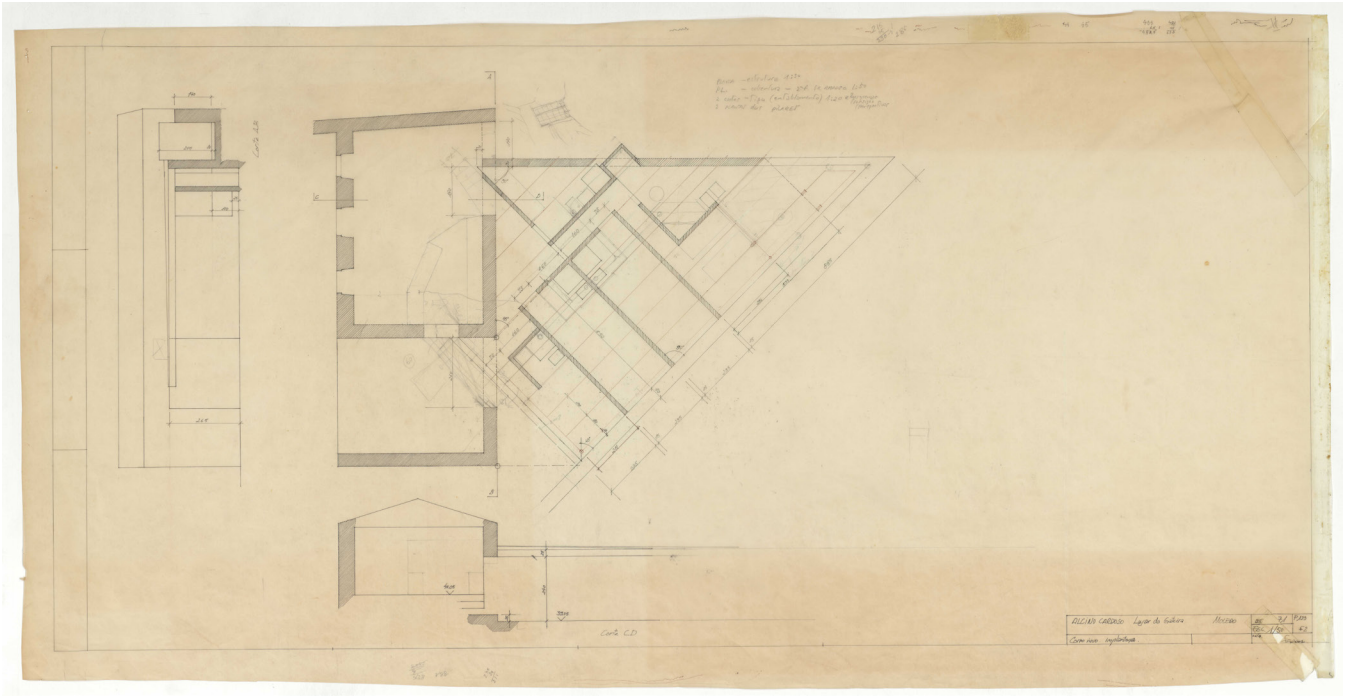
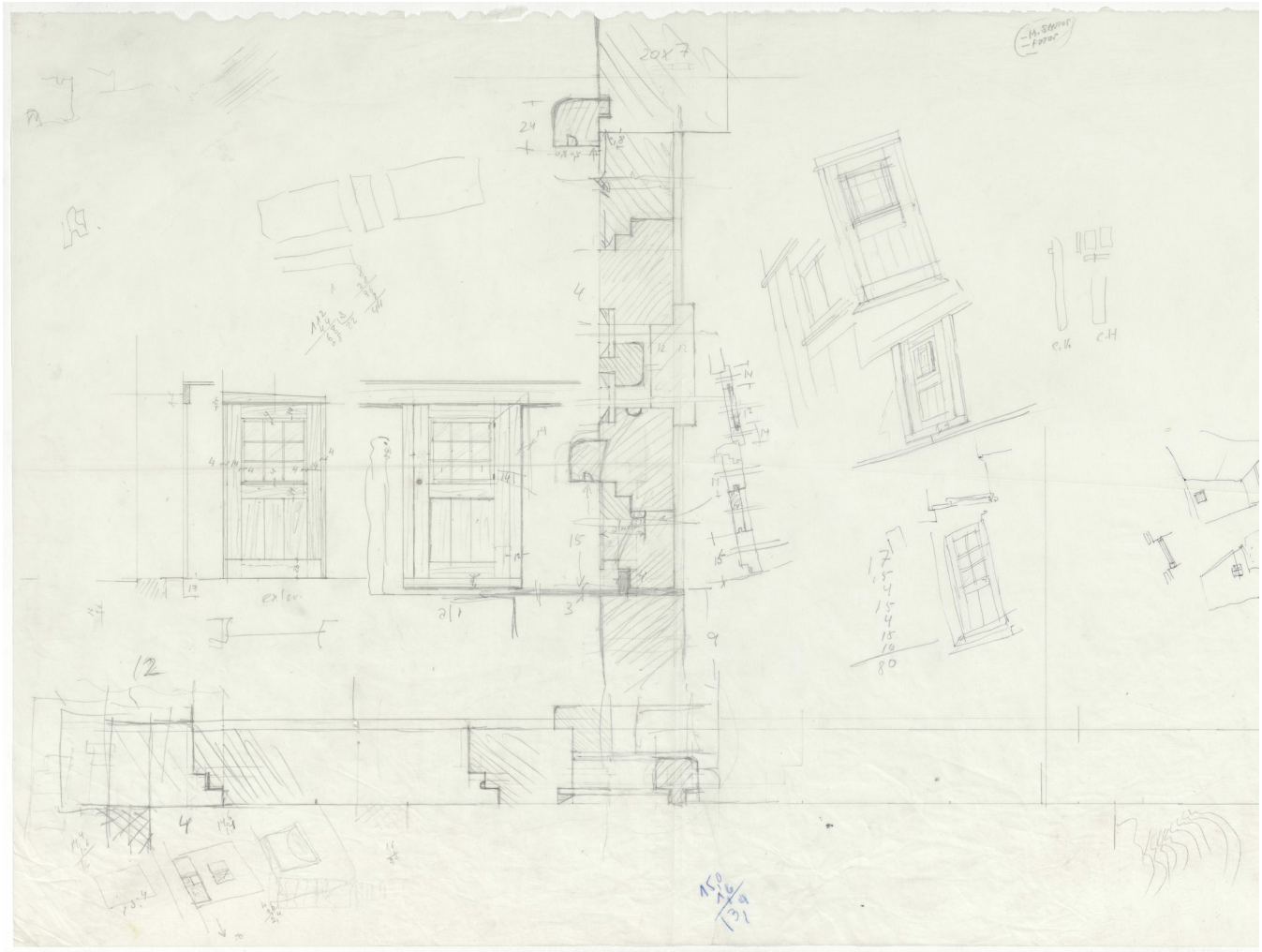




Fig. 9. In alto. Casa Alcino Cardoso. Pianta nuovo corpo. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-3-4-0037.

Fig. 10. In basso. Casa Alcino Cardoso. Disegni di progetto nuovo corpo. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-2-4-0024.



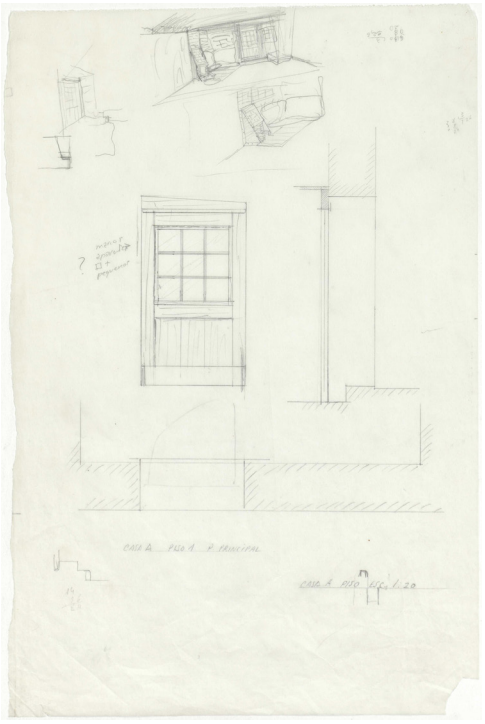


Fig. 11. In alto. Casa Alcino Cardoso. Schizzi di progetto degli infissi per la preesistenza. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-2-4-0014.

Fig. 12. In basso. Casa Alcino Cardoso. Schizzi di progetto degli infissi per la preesistenza. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-2-4-0011.

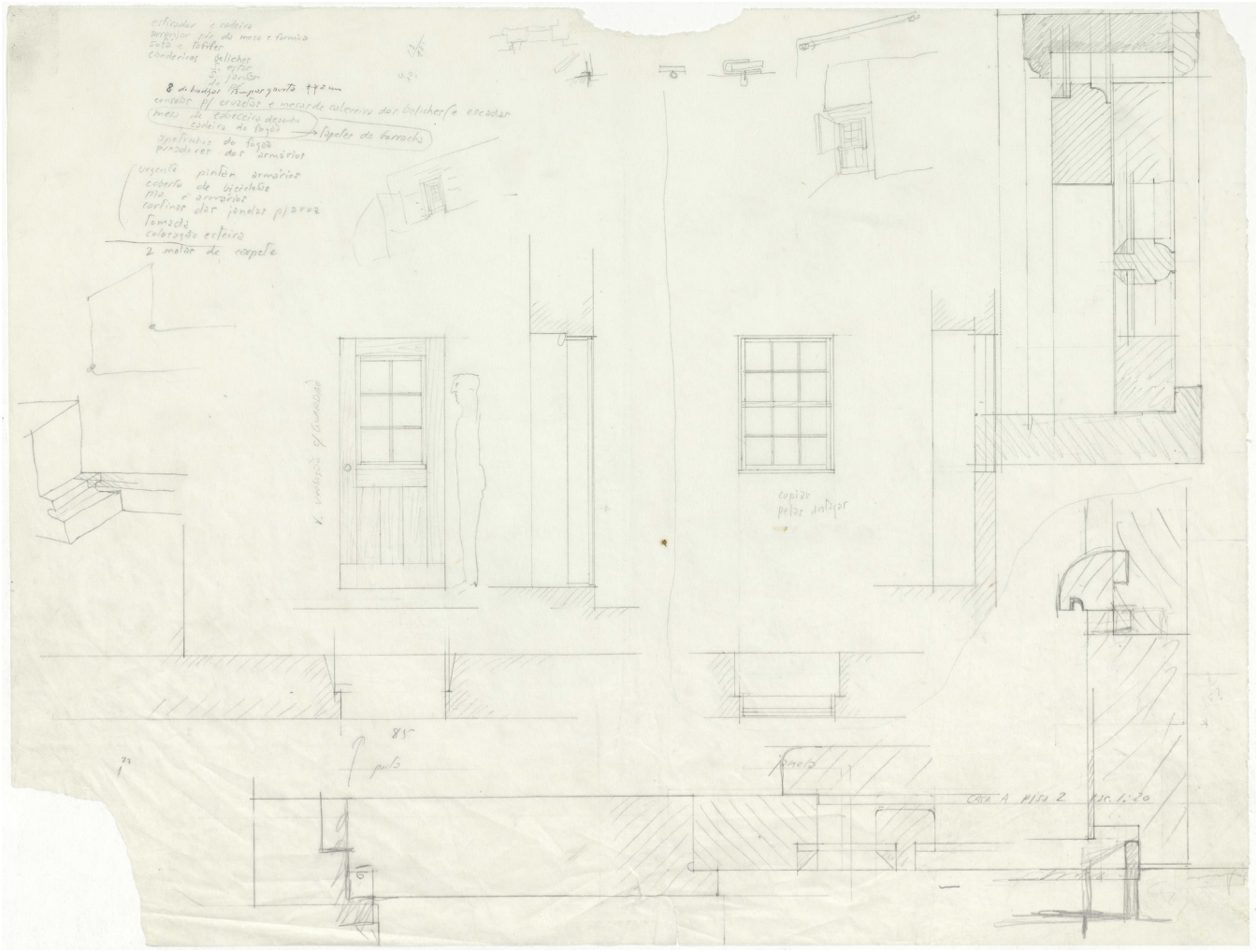
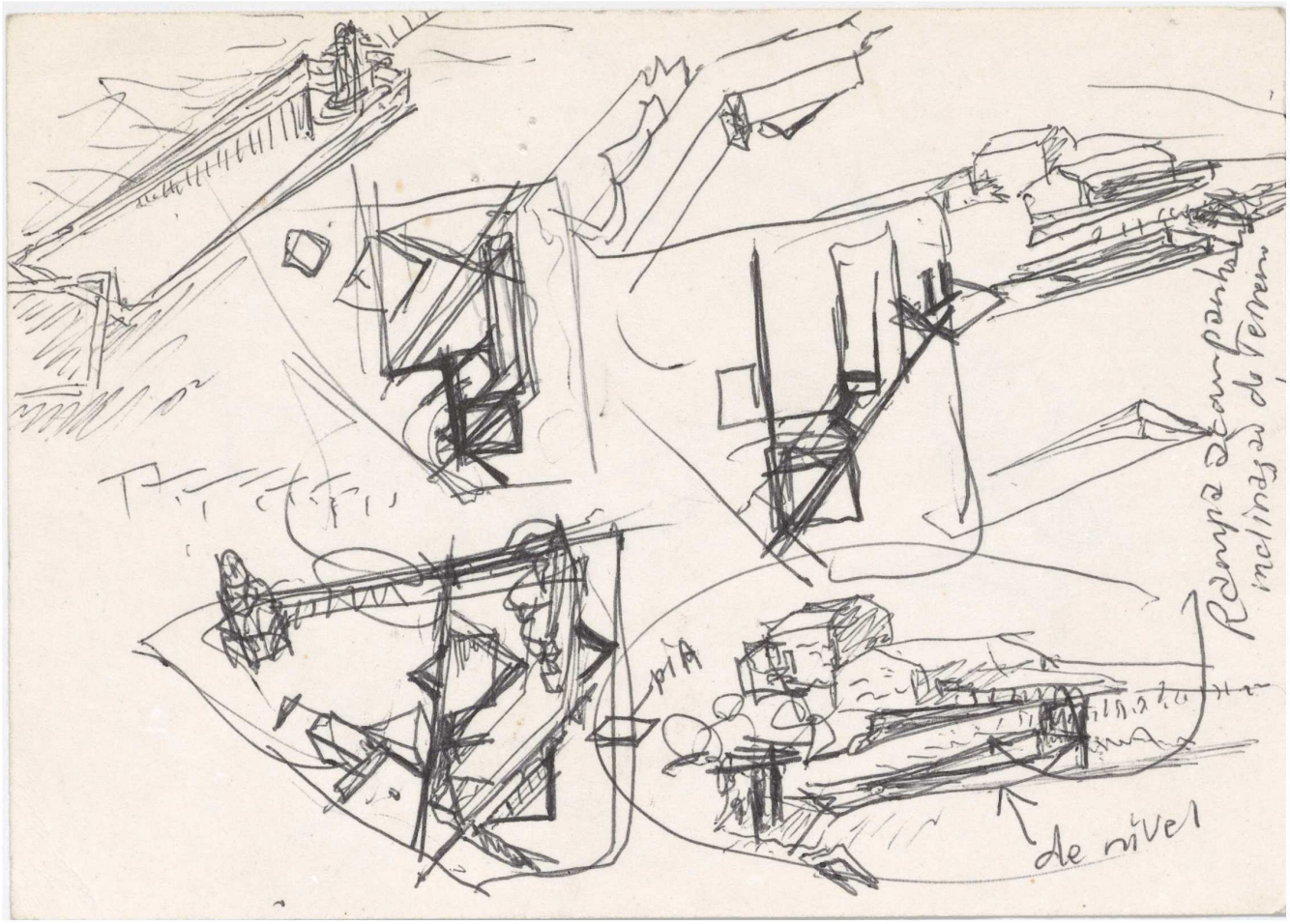
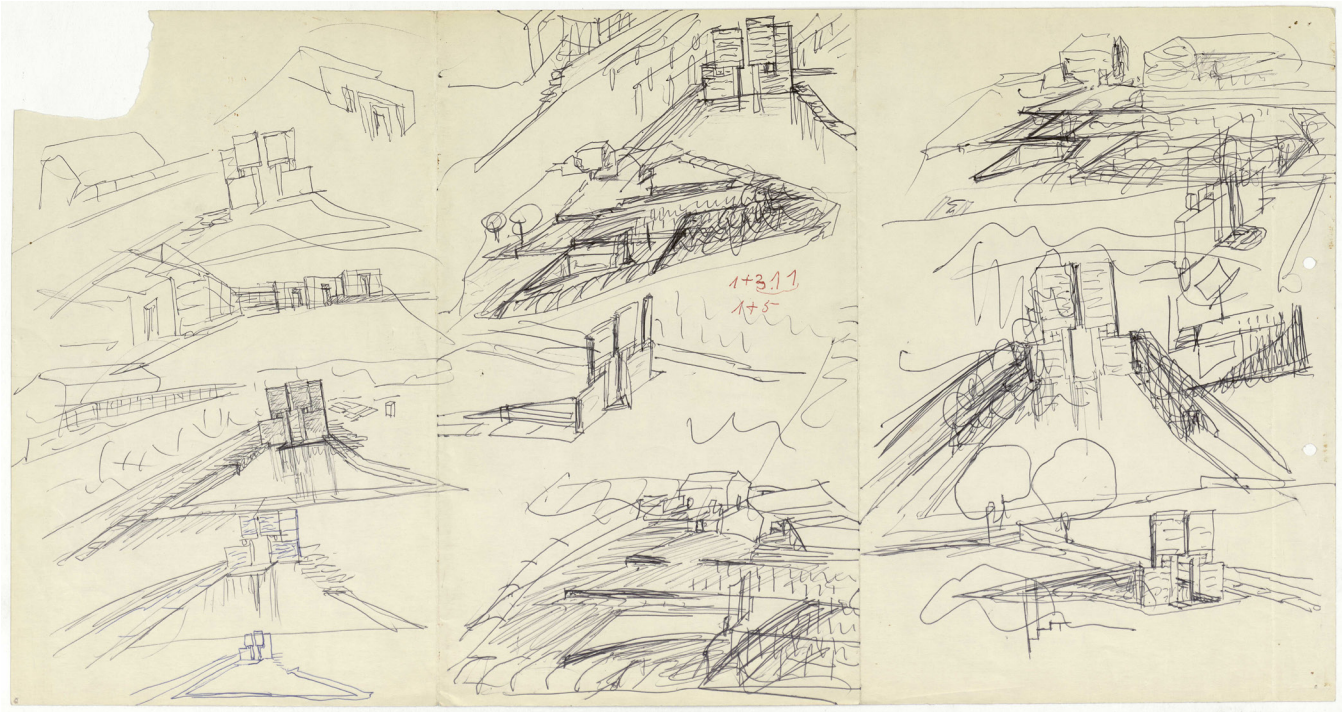
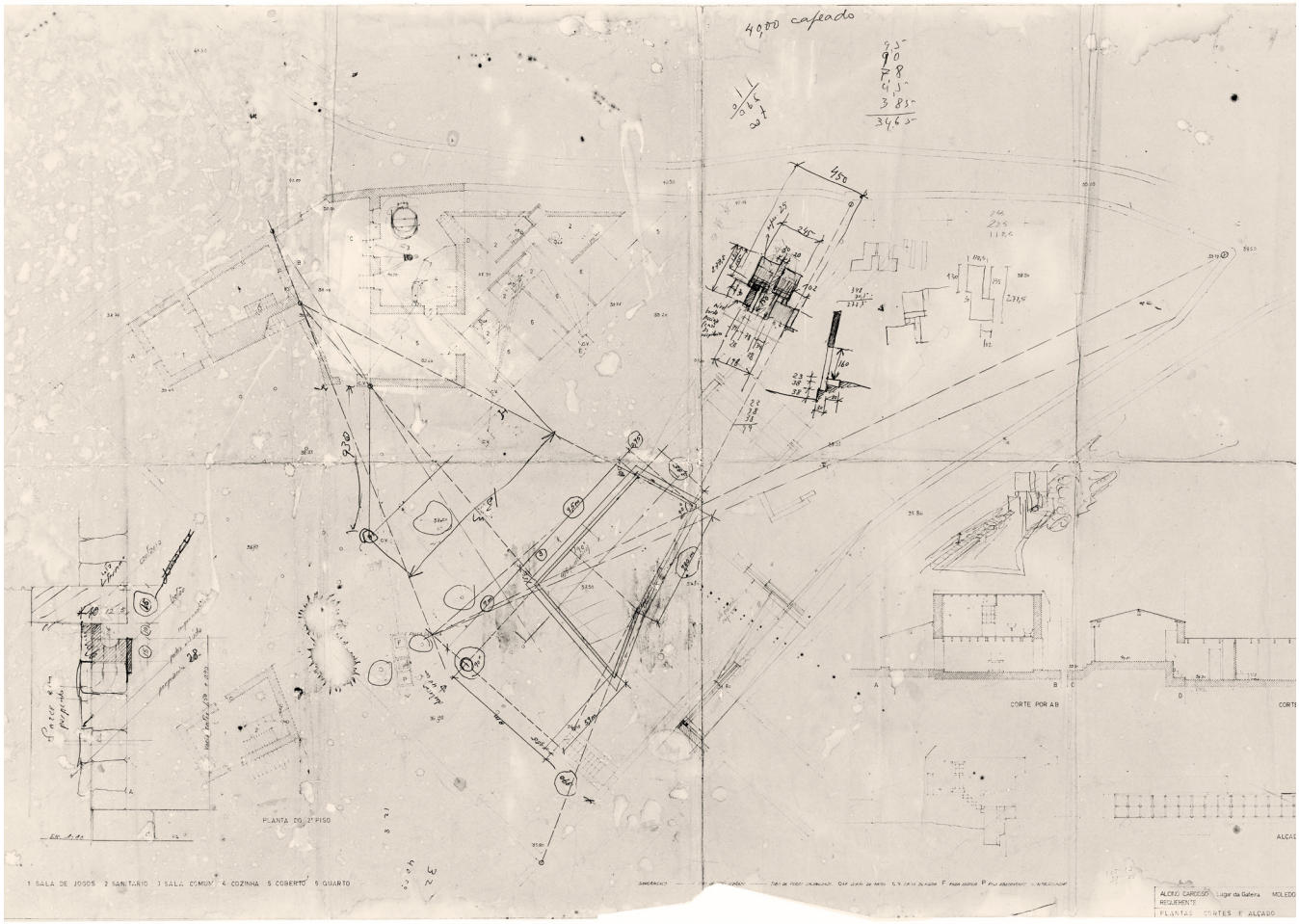


Fig. 13. Casa Alcino Cardoso. Schizzi di progetto degli infissi per la preesistenza. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-2-4-0013.


de nível


1+311
1+5



Nella pagina a fianco:

Fig. 14. In alto. Casa Alcino Cardoso. Schizzi di progetto della piscina. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-1-1-0011.

Fig. 15. In basso. Casa Alcino Cardoso. Schizzi di progetto della piscina. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-2-4-0028.

In questa pagina:

Fig. 16. Casa Alcino Cardoso. Schizzi di progetto della piscina. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-2-4-0031.

diese
APARTADO 1382 • LISBOA 1
IMPRESSOS
AVENÇA

45

Nella pagina a fianco:

Fig. 17. In alto. Casa Alcino Cardoso. Schizzi di progetto della piscina. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-1-1-0015.

Fig. 18. In basso. Casa Alcino Cardoso. Schizzi di progetto della piscina. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-1-1-0016.

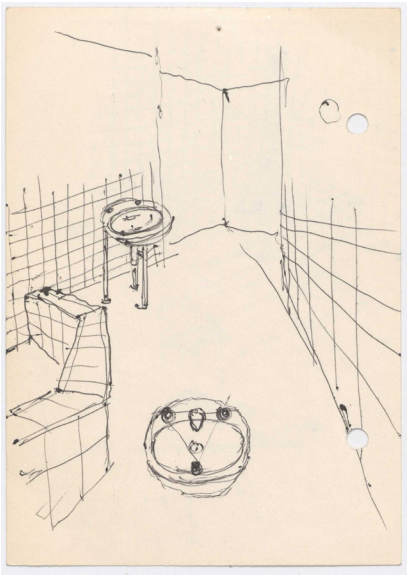
In questa pagina:

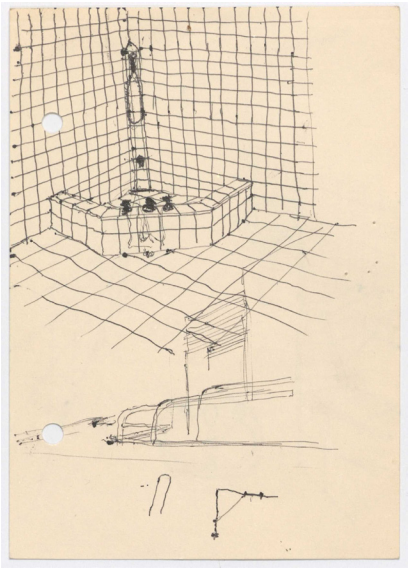
Fig. 19. In alto. Casa Alcino Cardoso. Schizzi di progetto della piscina. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-1-1-0017.

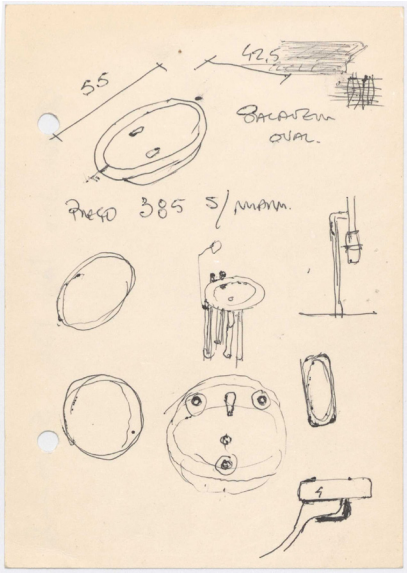
Fig. 20. In alto. Casa Alcino Cardoso. Schizzi di progetto della piscina. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-1-1-0018.

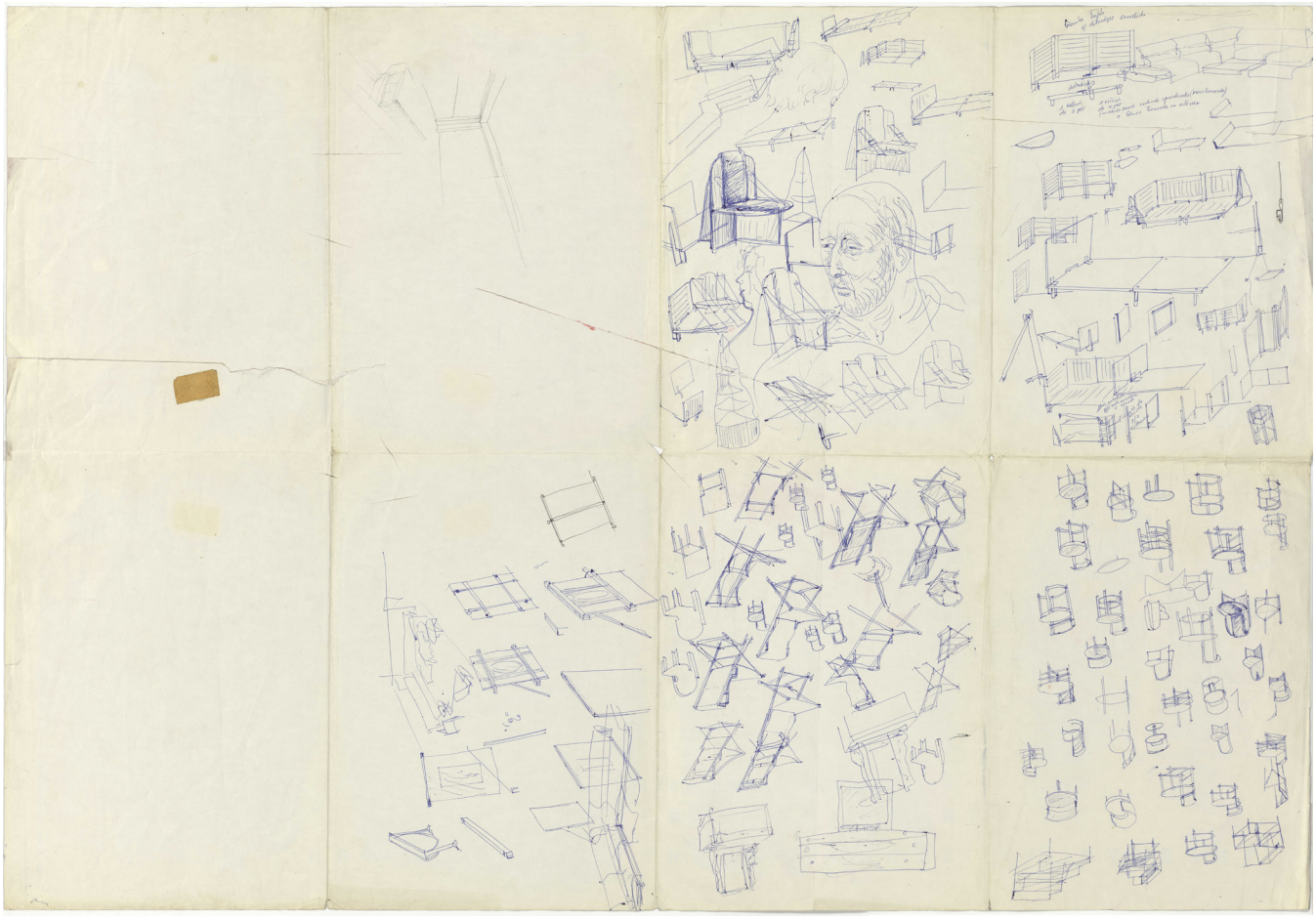









5.5
42,5
BALANÇO
OVAL.
PREÇO 385 S/MARM.



Nella pagina a fianco:

Fig. 21. In alto a sinistra. Casa Alcino Cardoso. Prospettiva del bagno dell'annesso. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-2-1-0016.

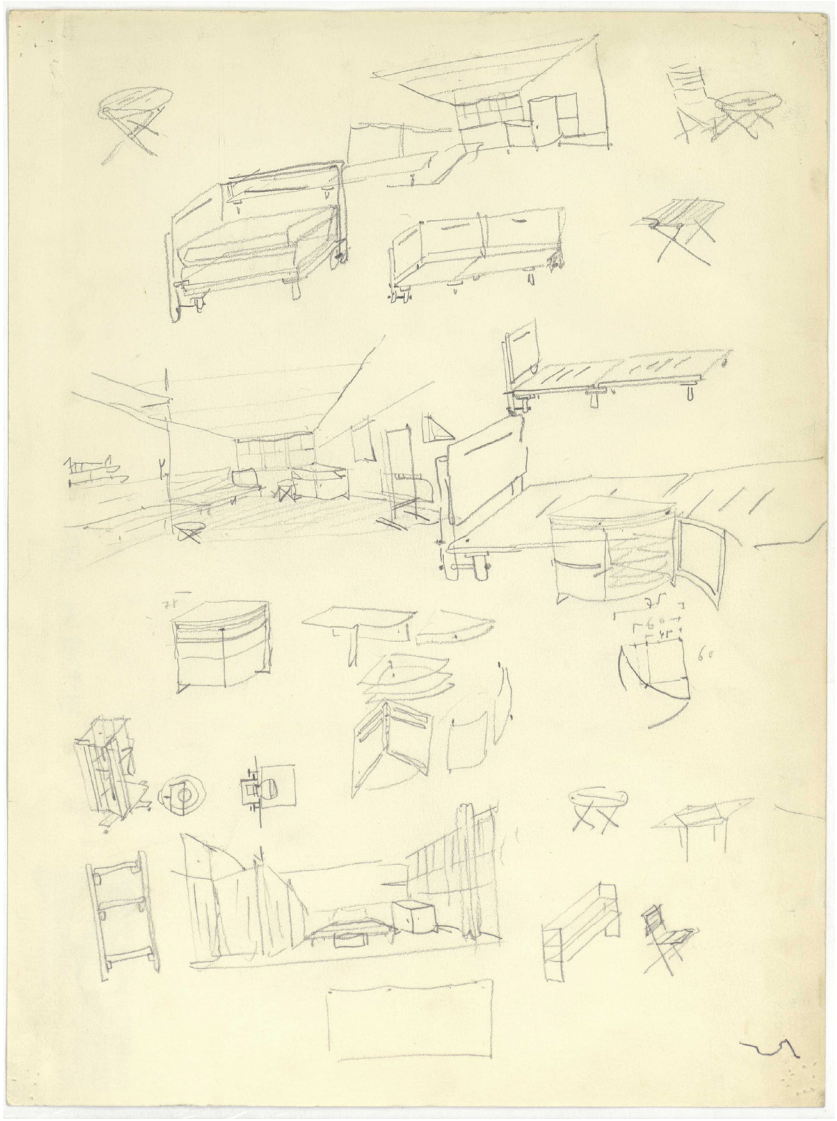
Fig. 22. In alto al centro. Casa Alcino Cardoso. Dettagli del bagno dell'annesso. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-2-1-0017.

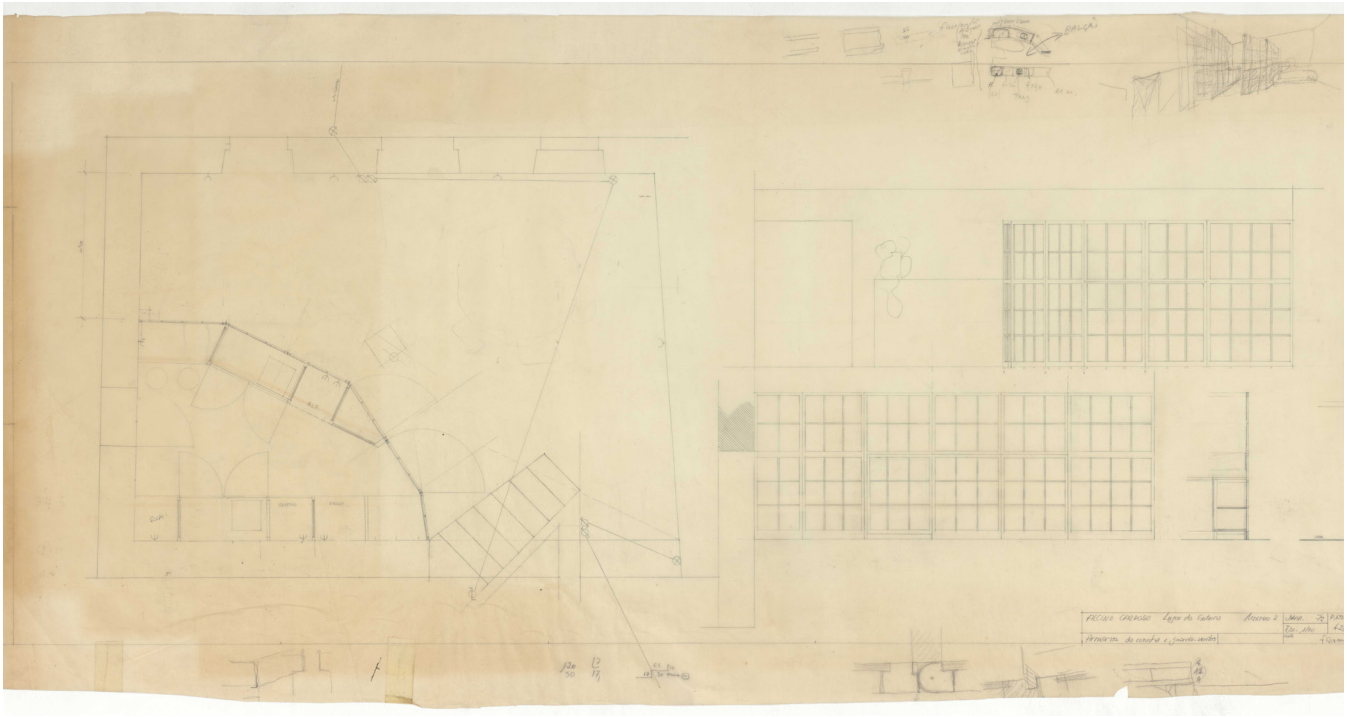
Fig. 23. In alto a destra. Casa Alcino Cardoso. Prospettiva del bagno dell'annesso. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-2-1-0015.

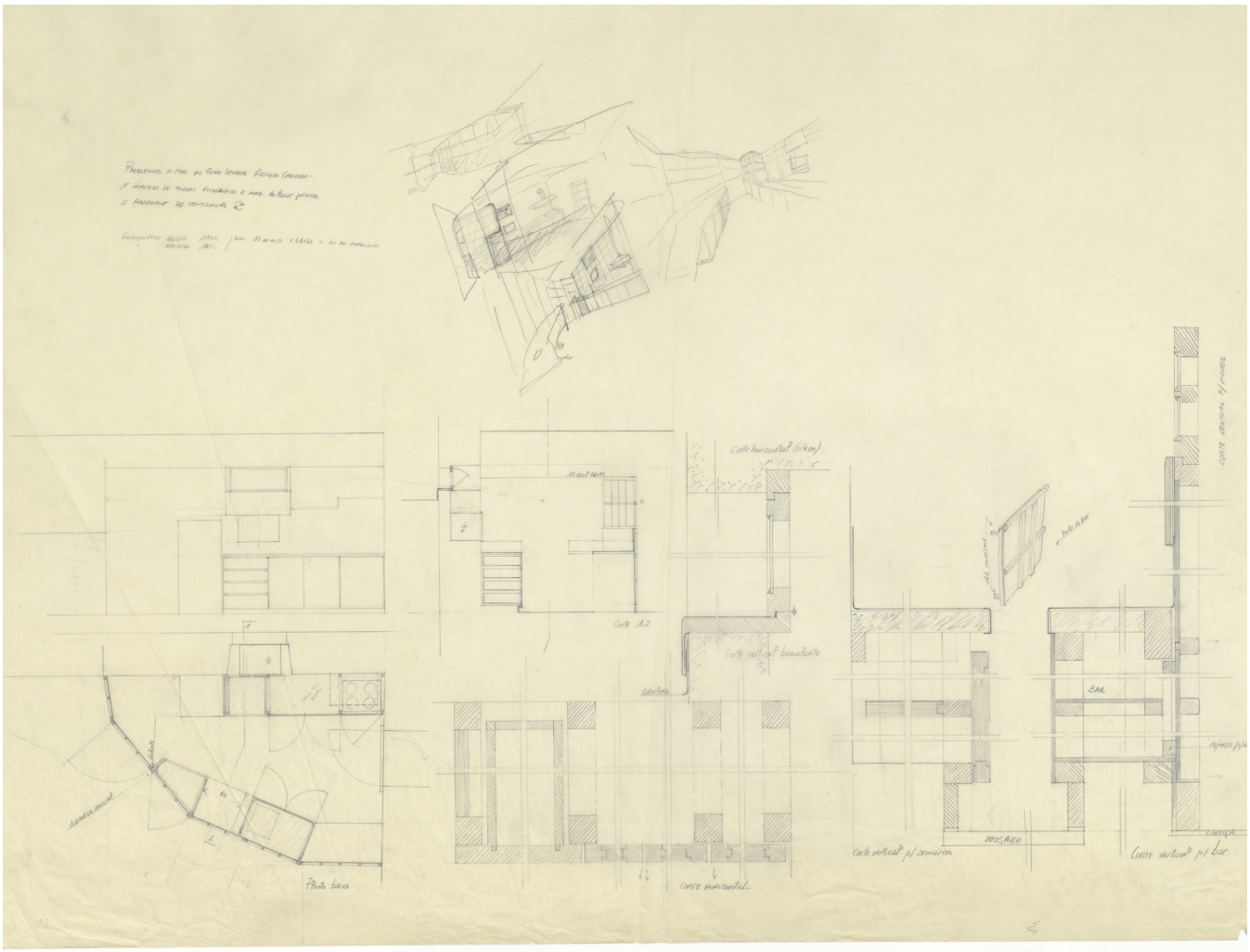
Fig. 24. In basso. Casa Alcino Cardoso. Schizzi degli arredi. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-2-4-0030.

In questa pagina:

Fig. 25. Casa Alcino Cardoso. Schizzi degli arredi. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-2-4-0017.






Corte horizontal (idem)
Corte A.2
Corte vertical basculante
Corte horizontal
Corte vertical p/ armários
MOSAICO
BAR
Corte vertical p/ bar

Nella pagina a fianco:

Fig. 26. In alto. Casa Alcino Cardoso. Progetto dell'arredo per la cucina. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-3-4-0016.

Fig. 27. In basso. Casa Alcino Cardoso. Progetto dell'arredo per la cucina. Dettaglio costruttivo. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-3-4-0041.

In questa pagina:

Fig. 28. Casa Alcino Cardoso. Schizzi di sistemazione degli spazi interni. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-2-4-0009.



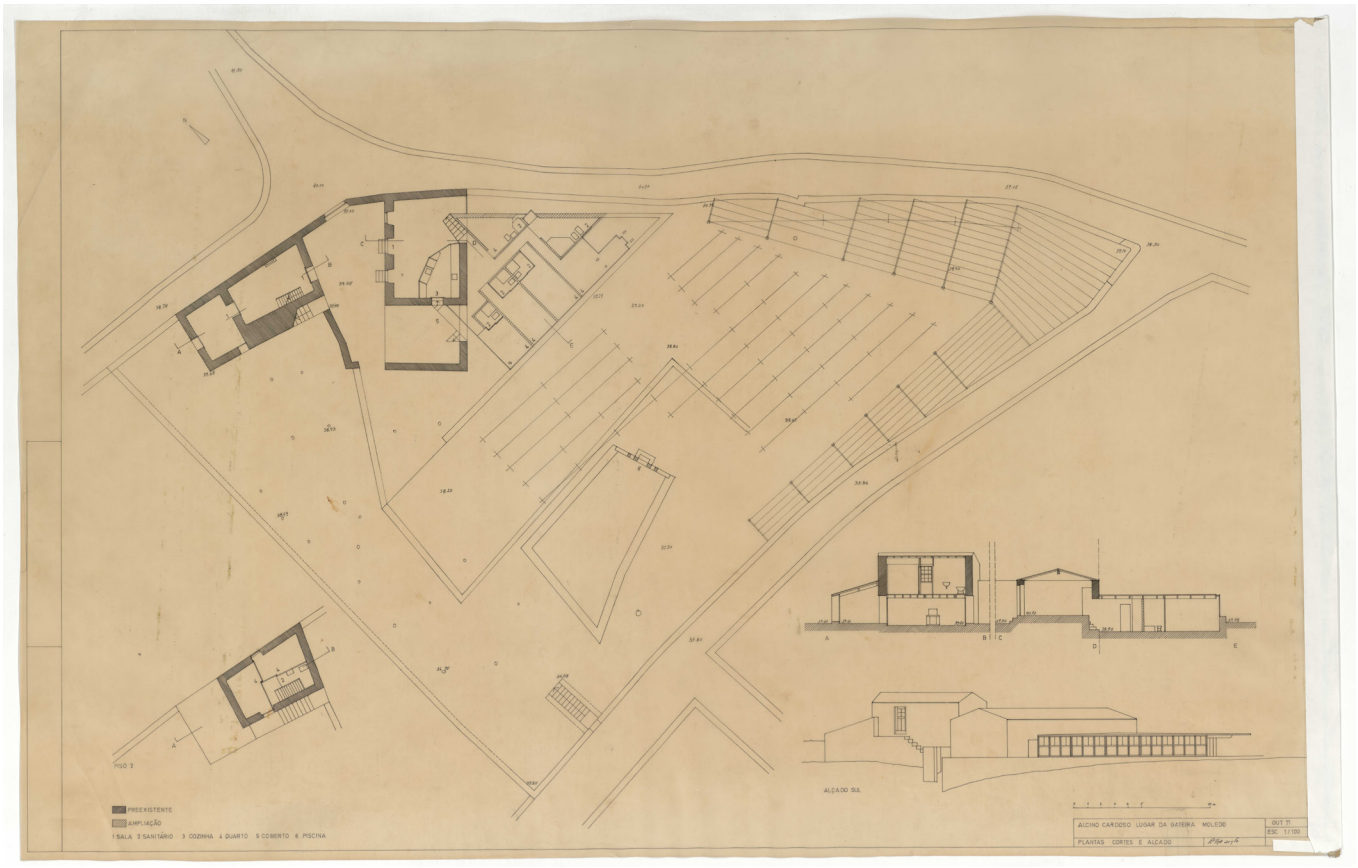


Fig. 29. Casa Alcino Cardoso. Planimetria di progetto. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-3-4-0038.

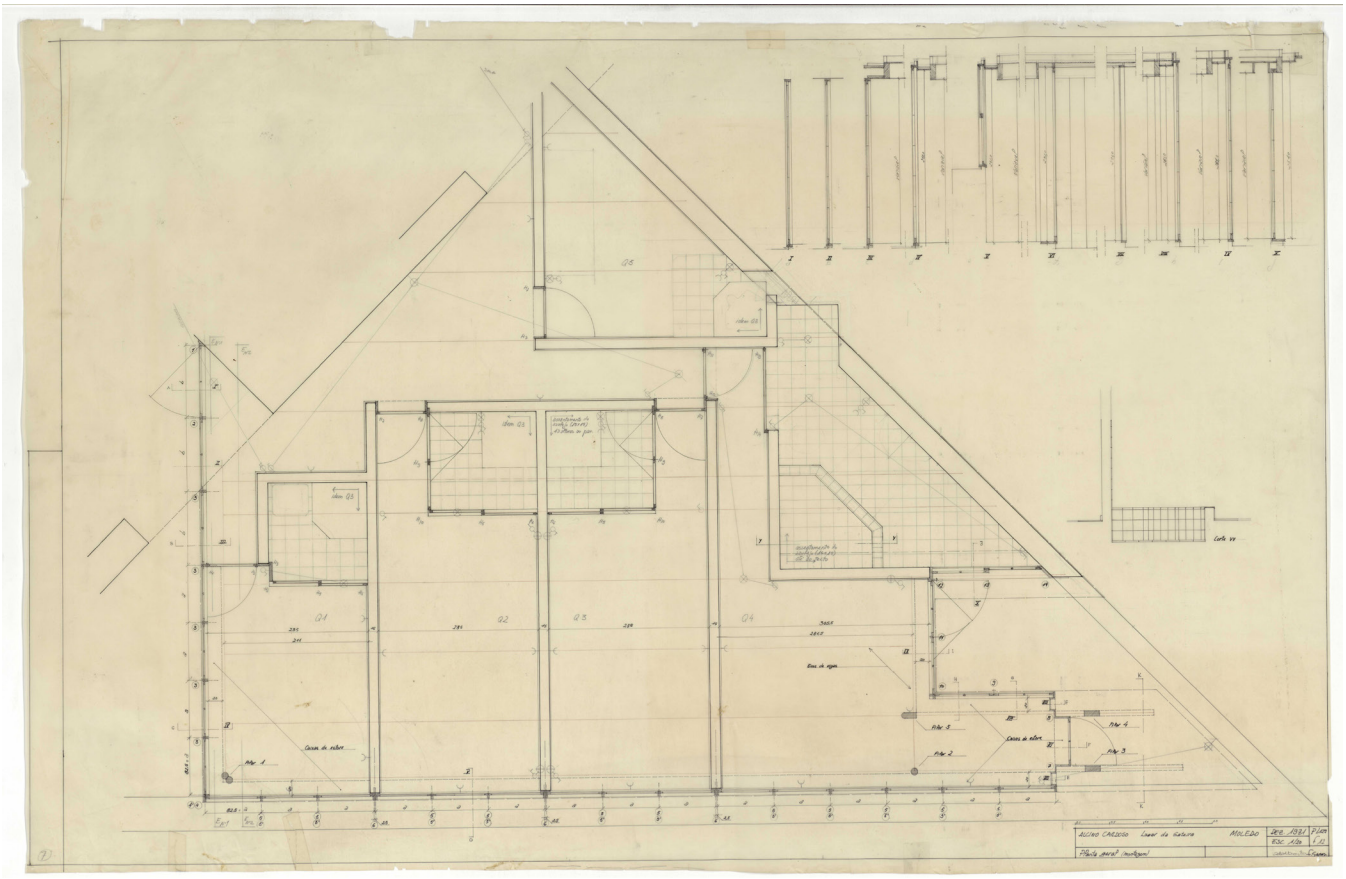
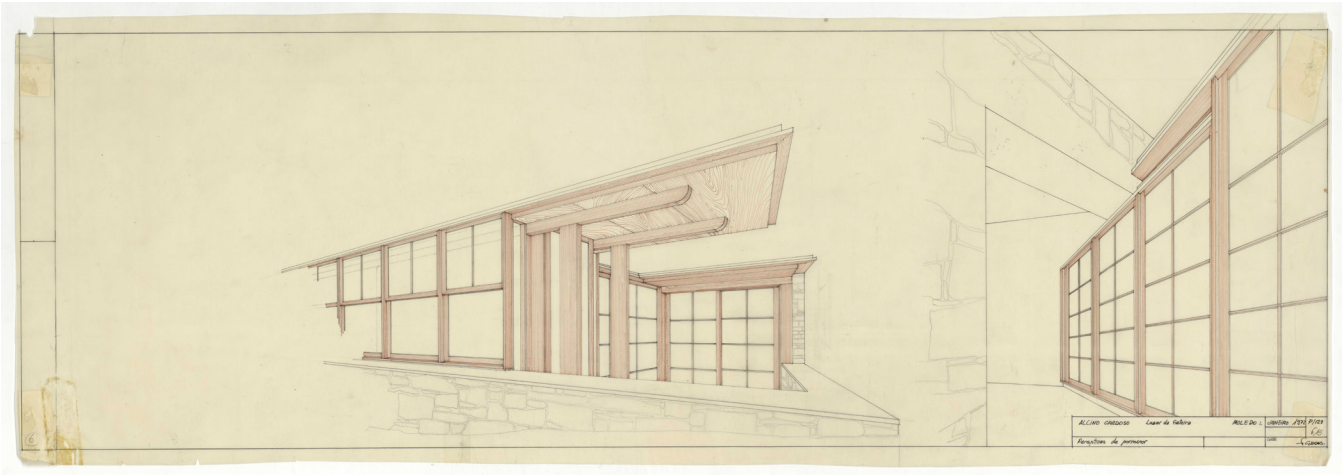


Fig. 30. Casa Alcino Cardoso. Pianta del nuovo annesso. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-3-4-0027.



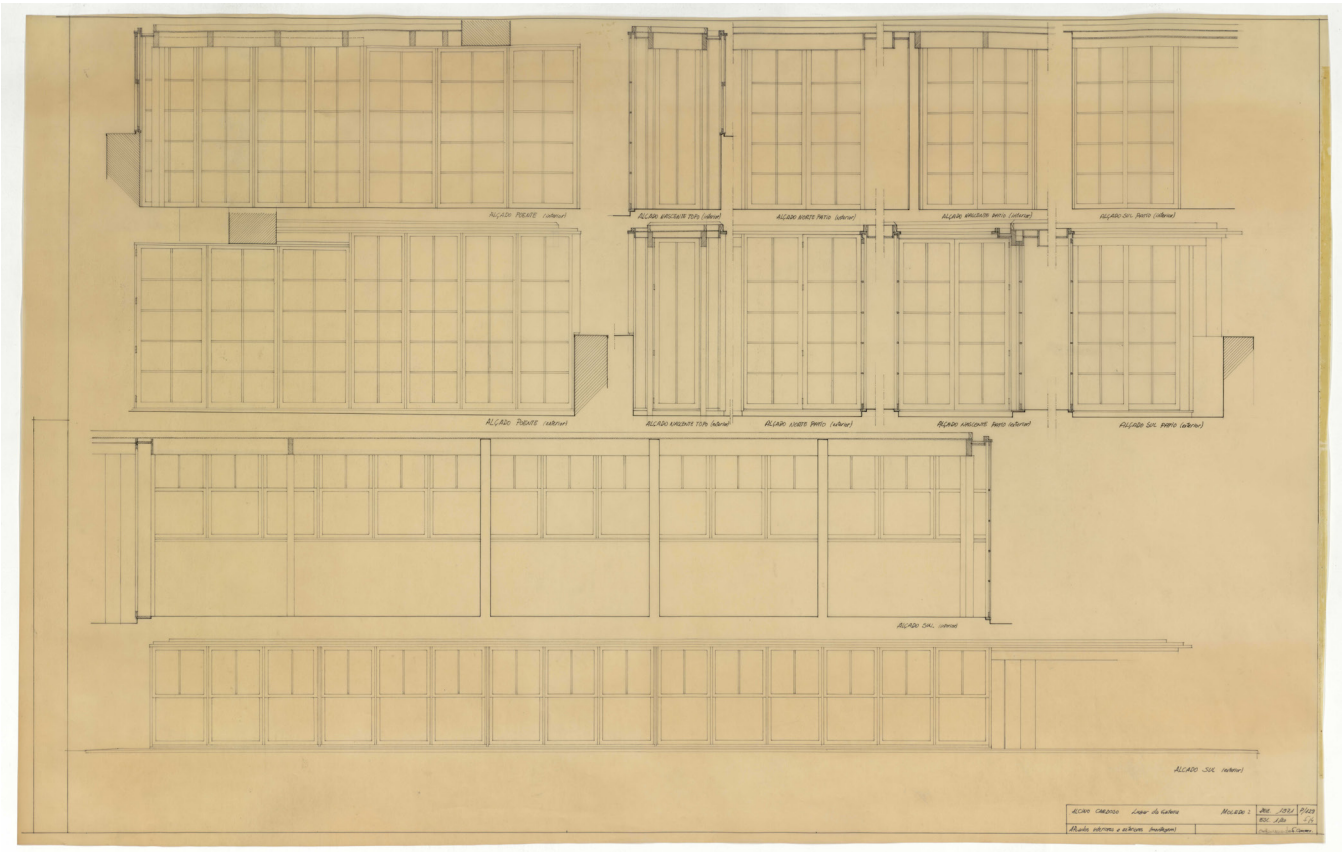
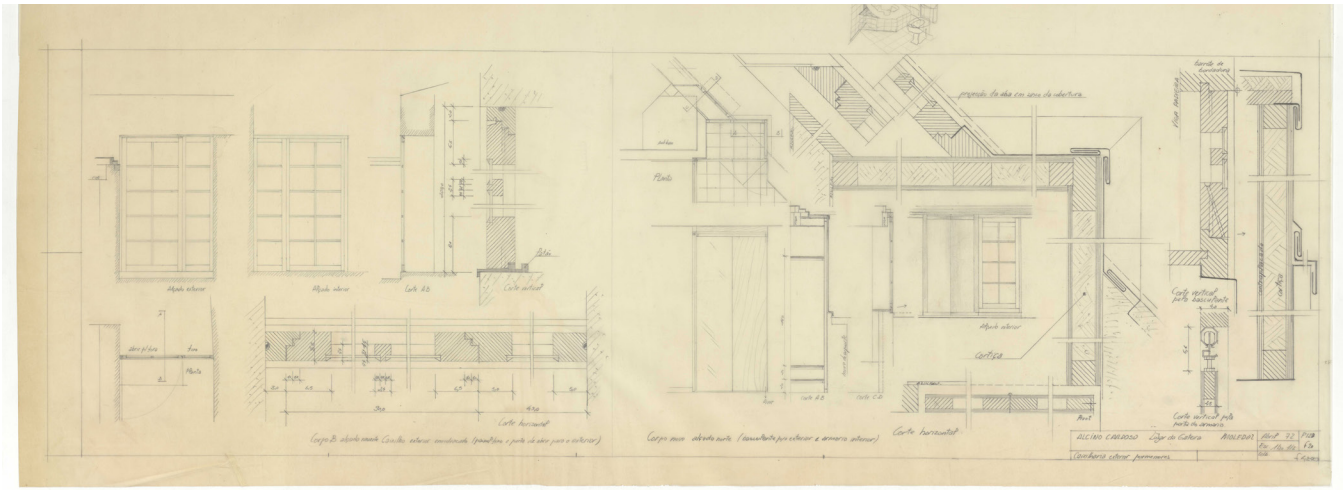


Fig. 31. In alto. Casa Alcino Cardoso. Prospettiva di progetto del nuovo annesso. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-3-4-0019.

Fig. 32. In basso. Casa Alcino Cardoso. Progetto degli infissi del nuovo annesso. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-3-4-0025.



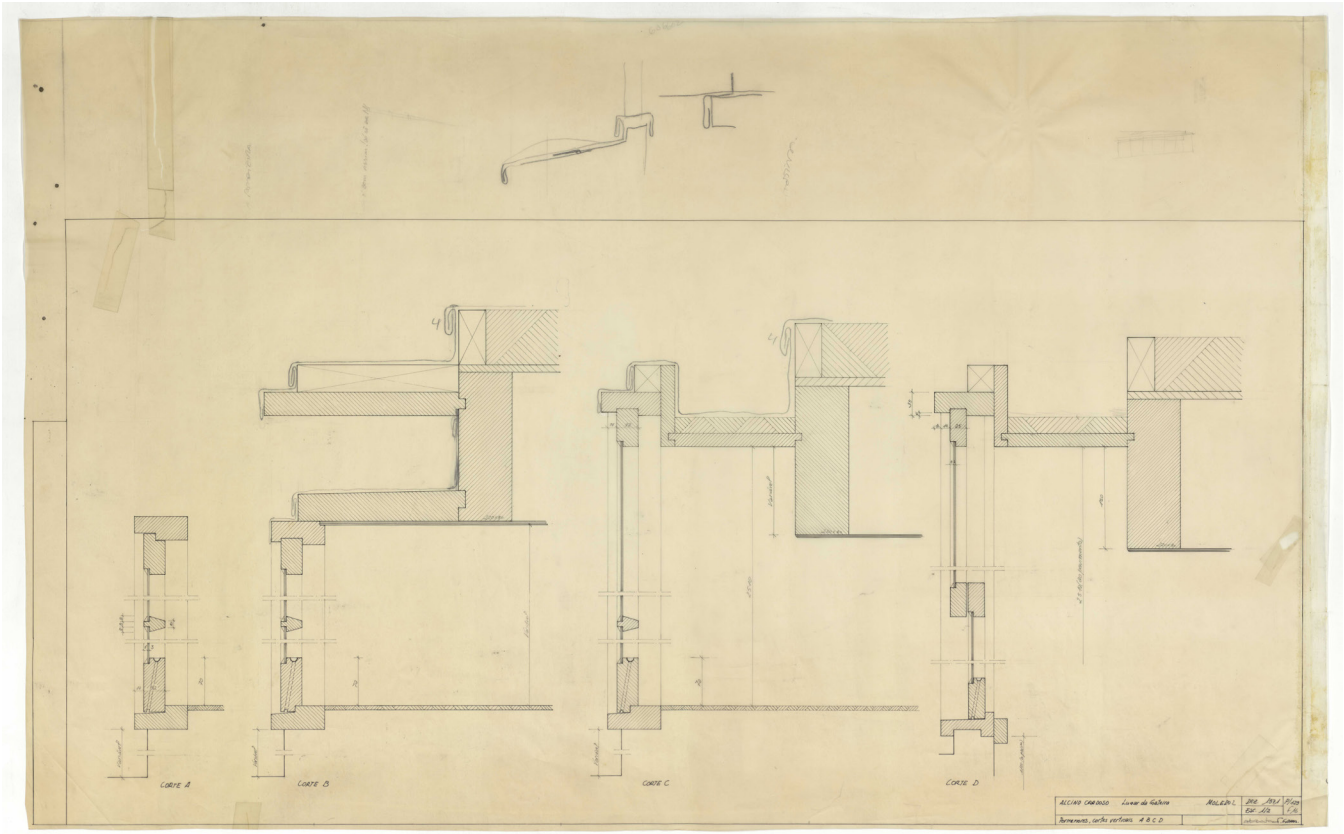
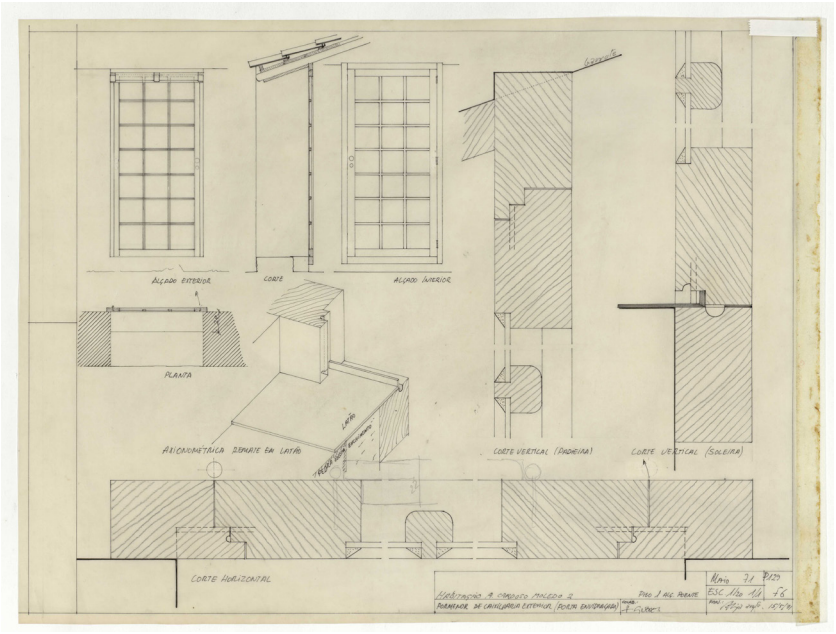
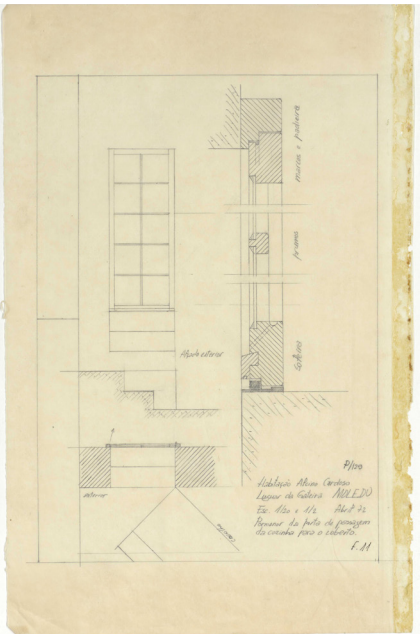
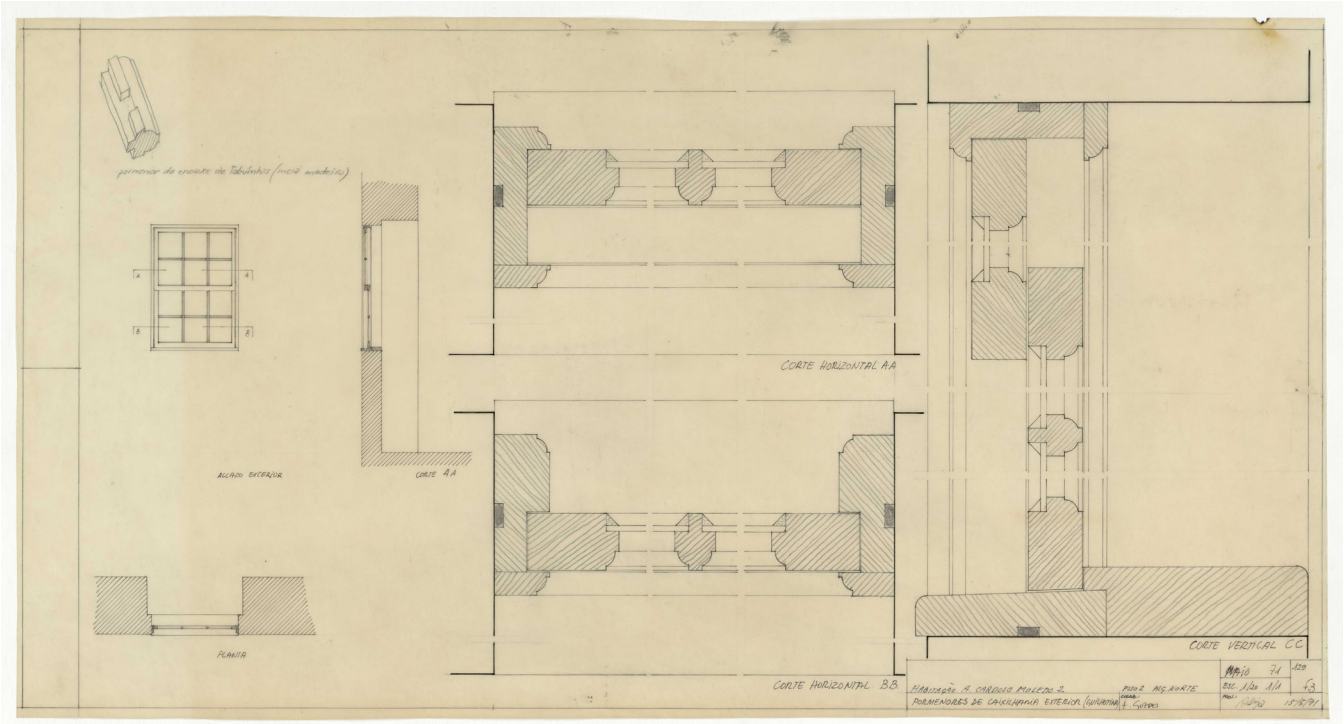


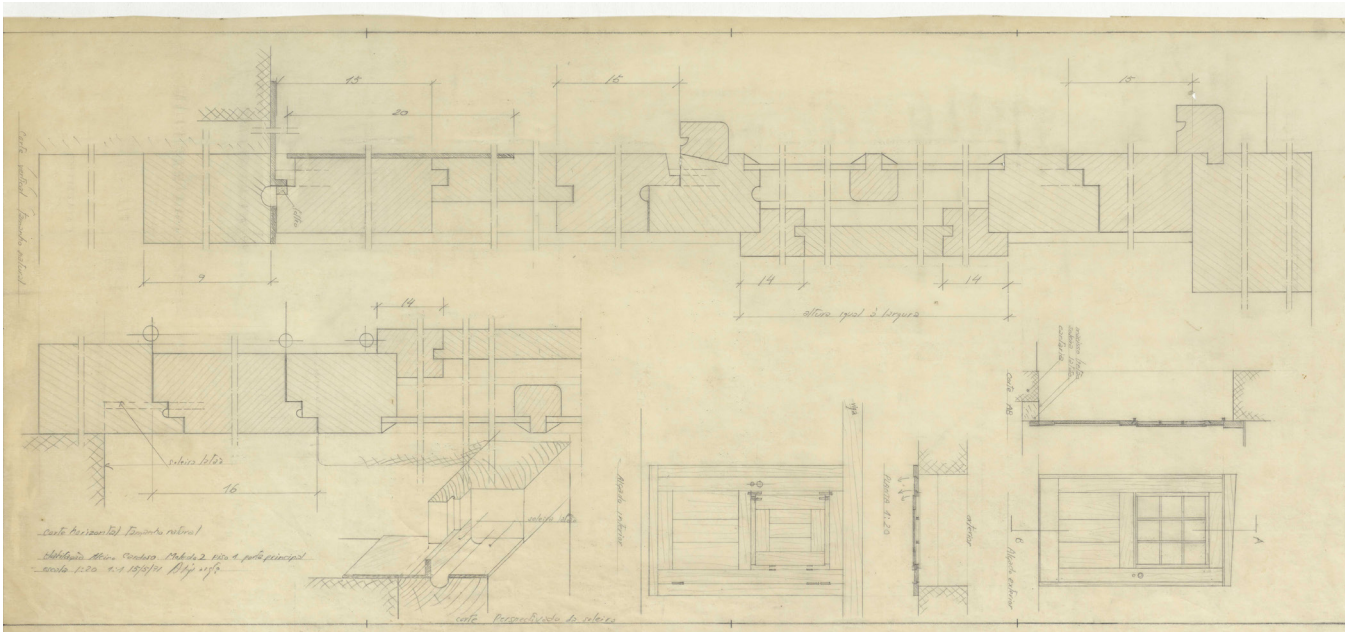
Fig. 33. In alto. Casa Alcino Cardoso. Dettaglio degli infissi del nuovo annesso. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-3-4-0020.

Fig. 34. In basso. Casa Alcino Cardoso. Dettaglio degli infissi e della gronda del nuovo annesso. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-3-4-0023.


ALÇADO EXTERIOR
CORTE
ALÇADO INTERIOR
PLANTA
AXIONOMÉTRICA REMATE EM LATÃO
CORTE VERTICAL (PADEIRA)
CORTE VERTICAL (SOLEIRA)
CORTE HORIZONTAL
Maio 71 P129
ESC. 1/20 1/1 f6
PORMENOR DE CAIXILHARIA EXTERIOR (PORTA ENVIRAÇADA)


marcos e padeira
perianos
soleiras
Alçado exterior
P/129
Habitação Alvaro Cardoso
Lugar da Galeira MOLEDO
Esc. 1/20 e 1/2 Abril 72
Pormenor da forma de passagem da cozinha para o cubeiro.
f. 11


pormenor da encaixe de Tabuinhas (meia madeira)
ALÇADO EXTERIOR
CORTE A.A
PLANTA
CORTE HORIZONTAL A.A
CORTE HORIZONTAL B.B
CORTE VERTICAL C.C
Maio 71 129
ESC. 1/20 1/1 f3
HABITAÇÃO A. CARDOSO MOLEDO 2
PISO 2 ALÇ. NORTE
PORMENORES DE CAIXILHARIA EXTERIOR (GUILHOTINA)
15/5/71



Nella pagina a fianco:

Fig. 35. In alto a sinistra. Casa Alcino Cardoso. Progetto degli infissi per la preesistenza. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-3-4-0034.

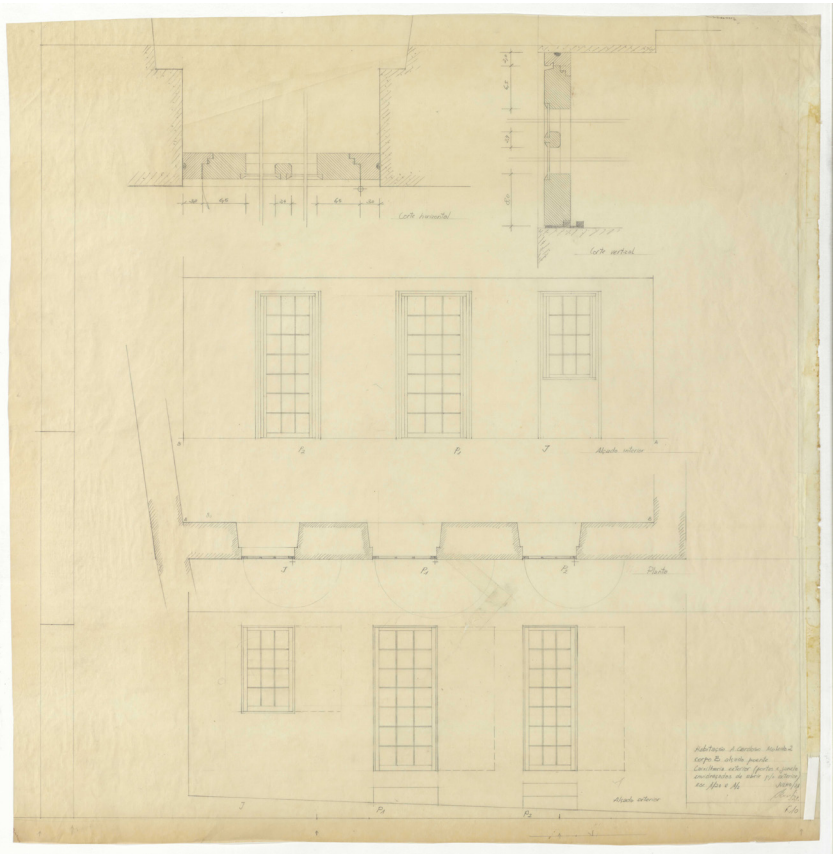
Fig. 36. In alto a destra. Casa Alcino Cardoso. Progetto degli infissi per la preesistenza. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-3-4-0029.

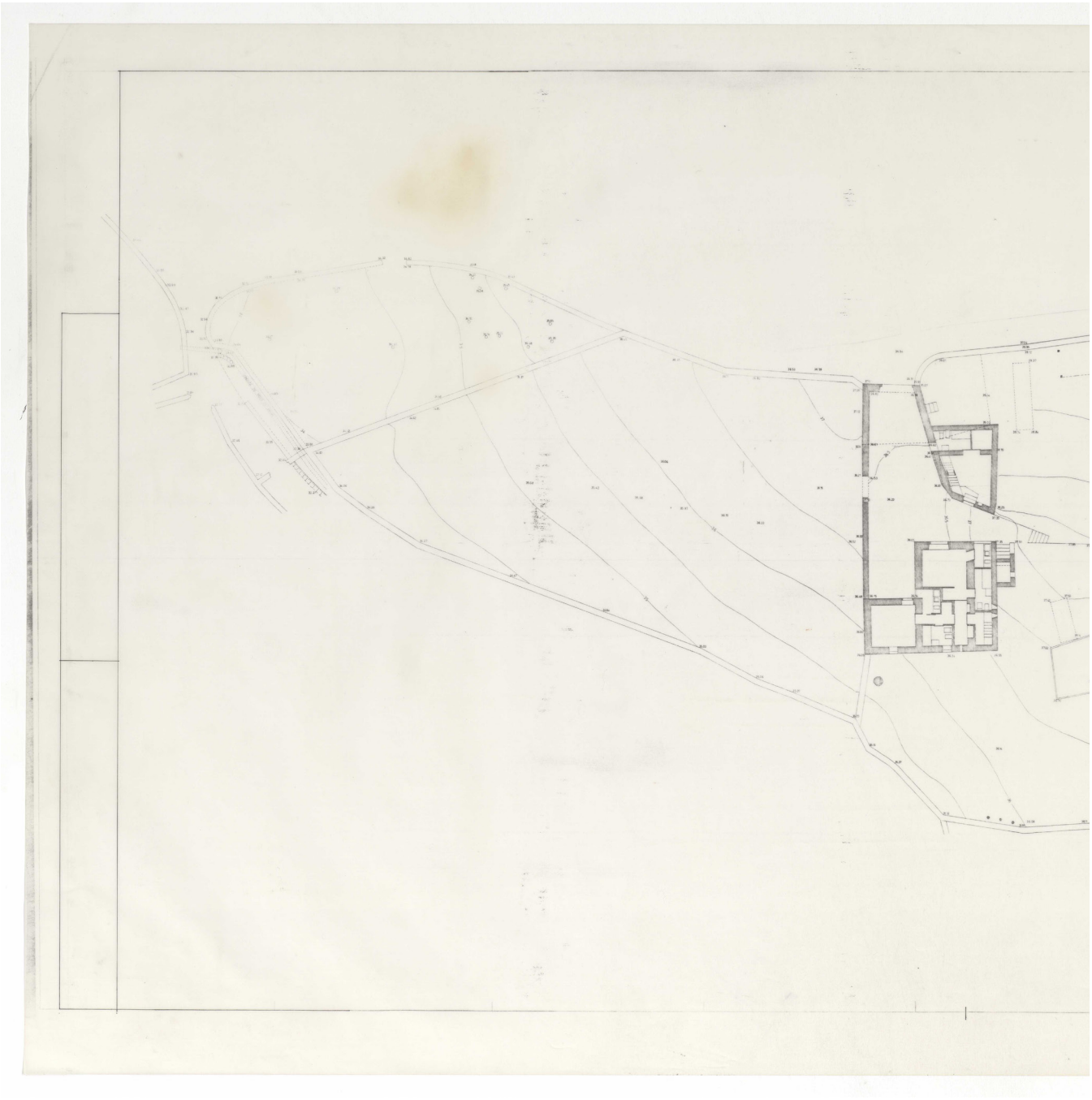
Fig. 37. In basso. Casa Alcino Cardoso. Dettaglio degli infissi per la preesistenza. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-3-4-0035.

In questa pagina:

Fig. 38. In alto. Casa Alcino Cardoso. Dettaglio degli infissi per la preesistenza. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-3-4-0033.

Fig. 39. In basso. Casa Alcino Cardoso. Progetto degli infissi per la preesistenza. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-12-3-4-0028.





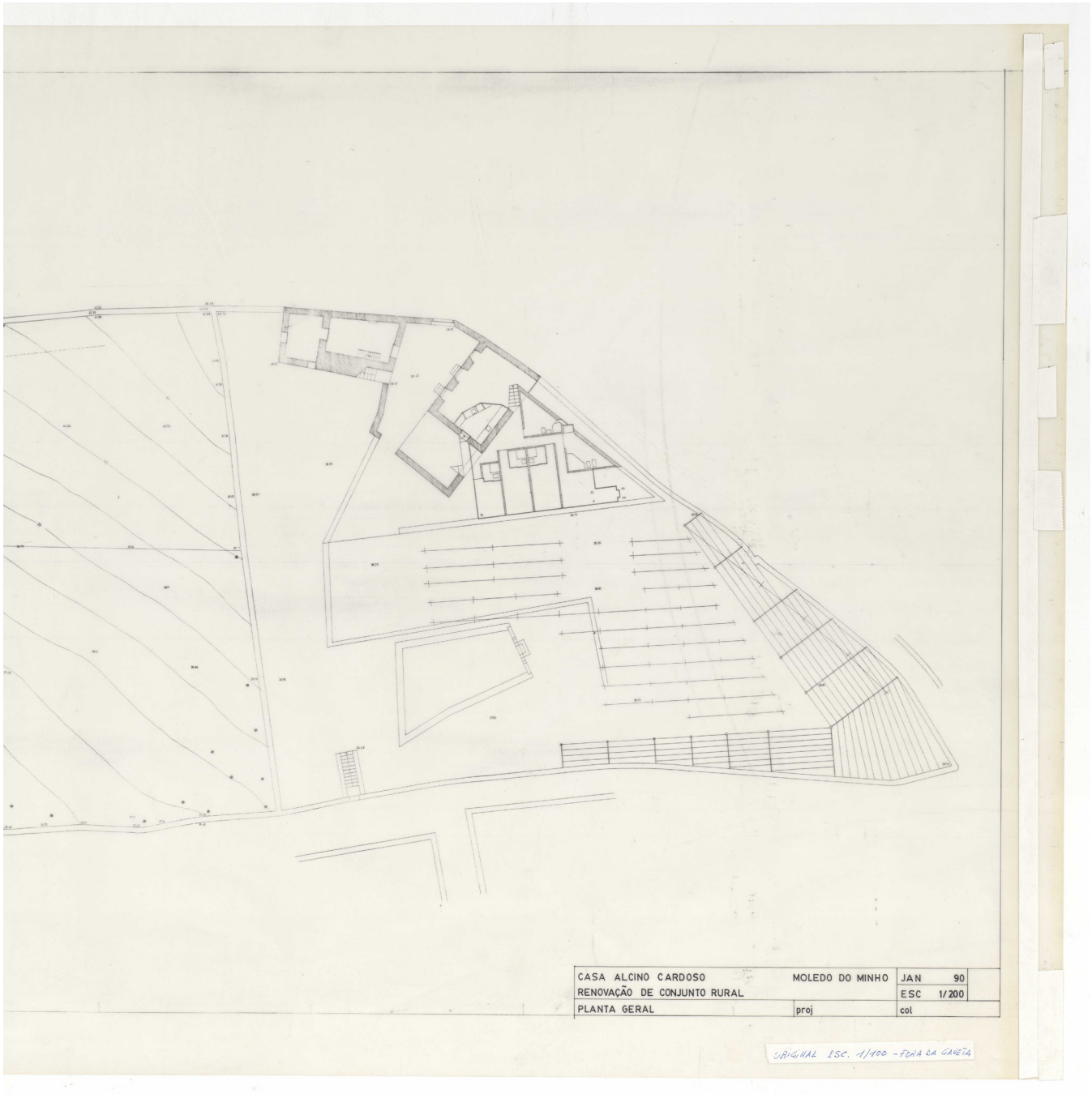
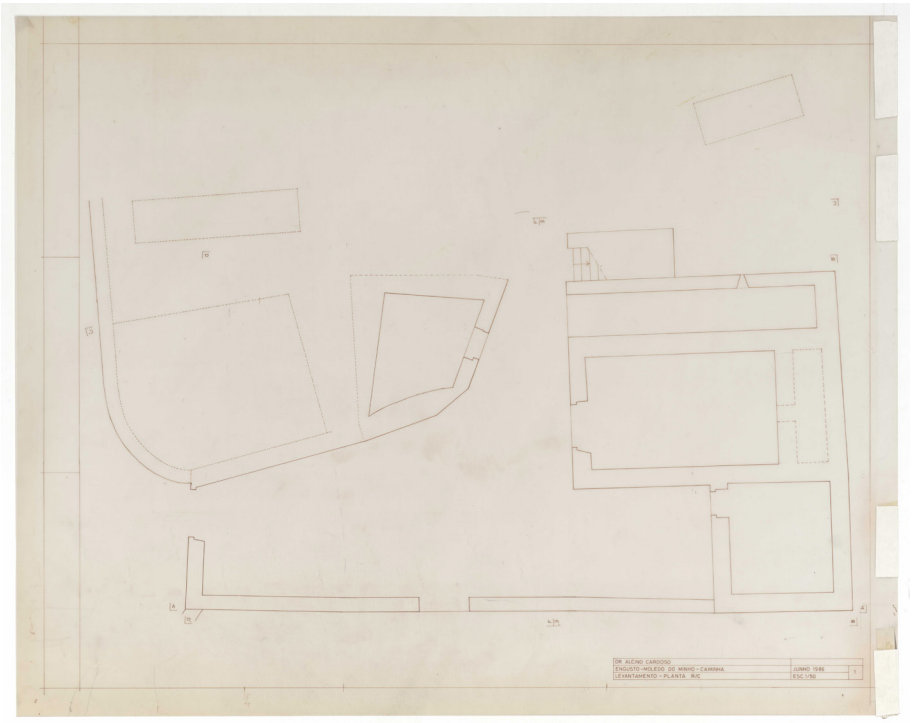


Fig. 40. Casa da Eira.
Planimetria di progetto. Fondazione
Serralves, PT-FS-ASV-22-1-2-0005.



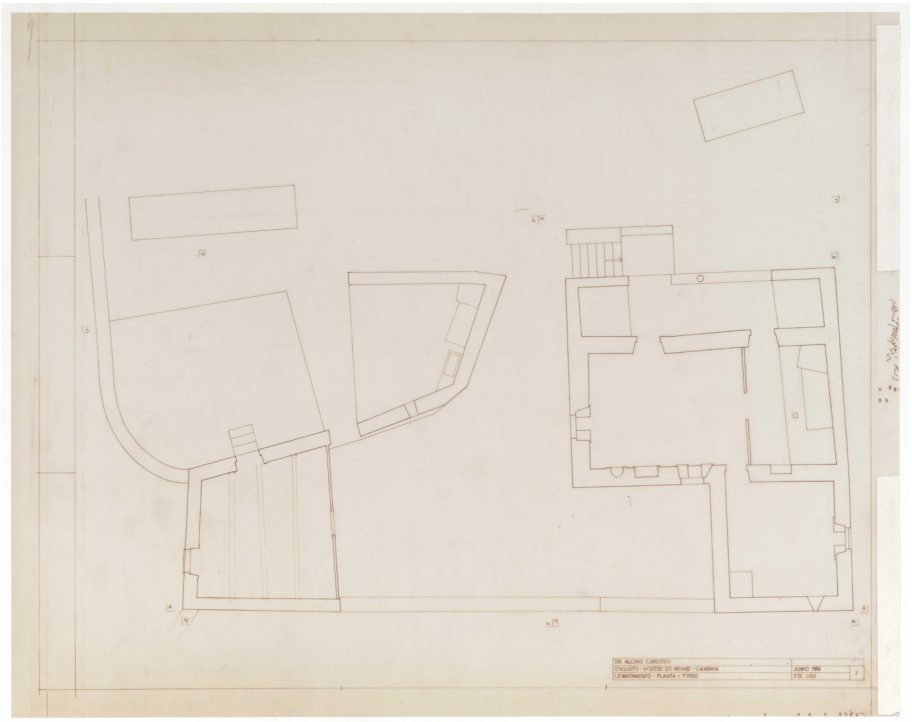
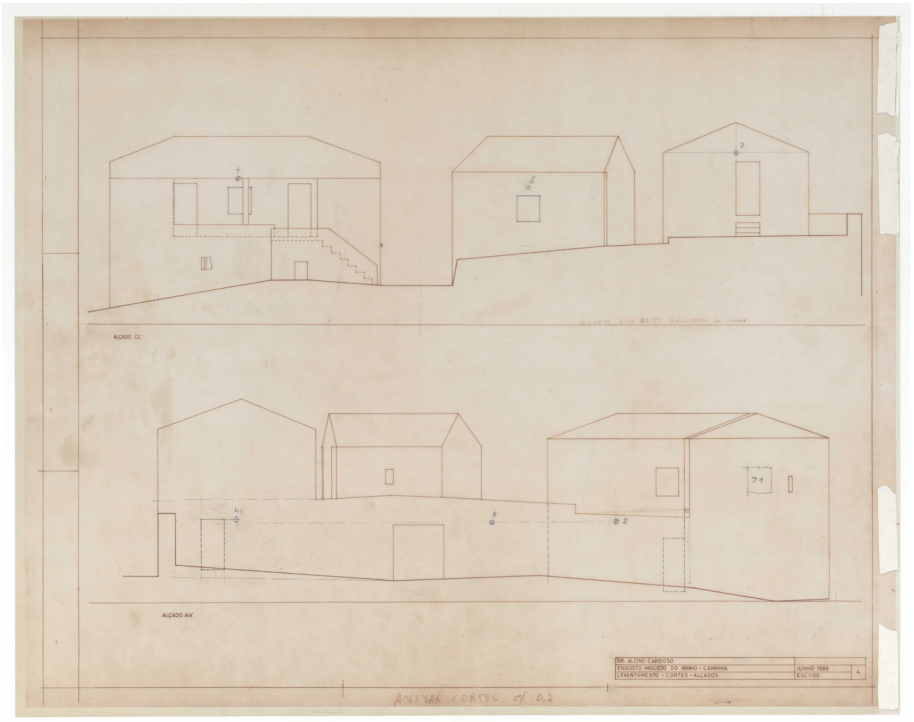


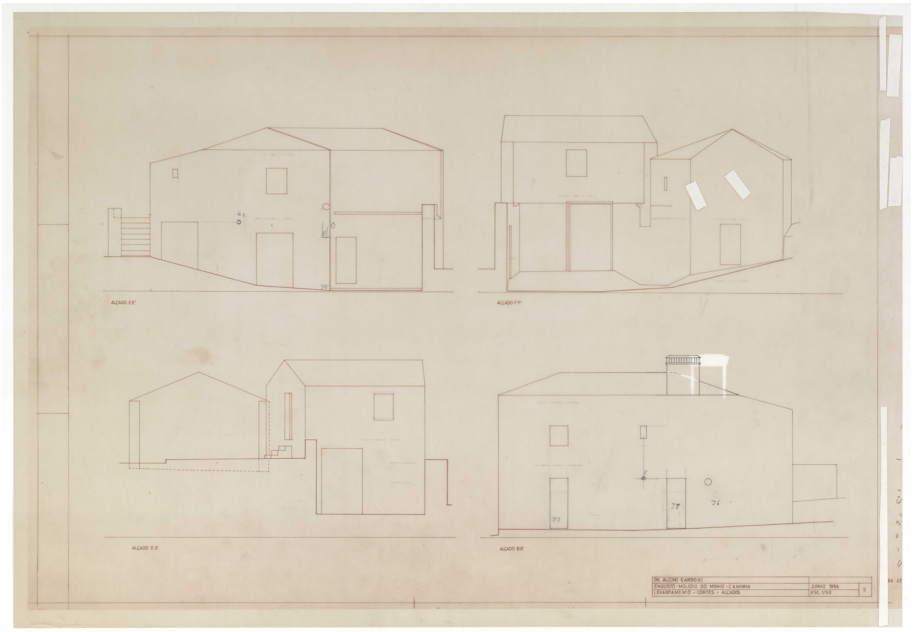
Fig. 41. In alto. Casa da Eira. Rilievo pianta piano terra. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-1-2-0036.

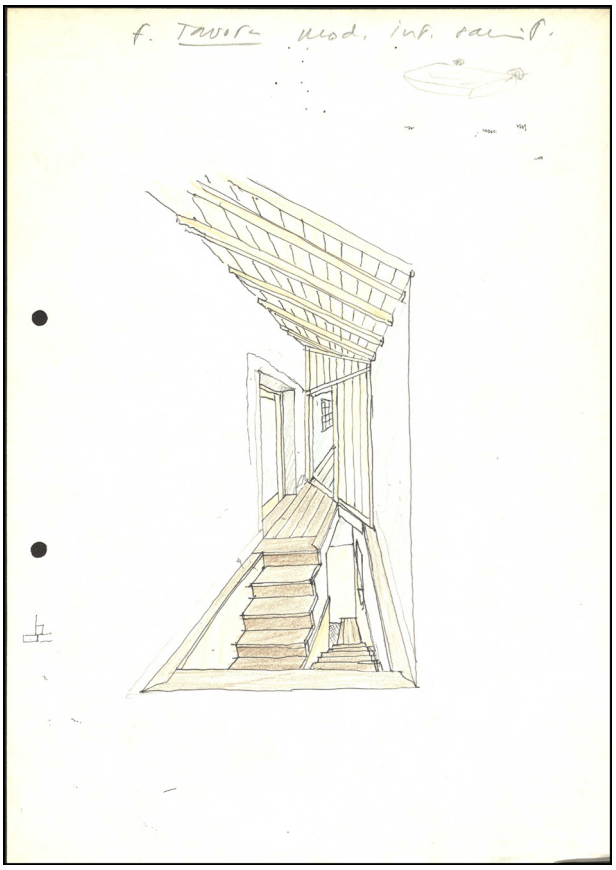
Fig. 42. In basso. Casa da Eira. Rilievo pianta piano primo. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-1-2-0037.

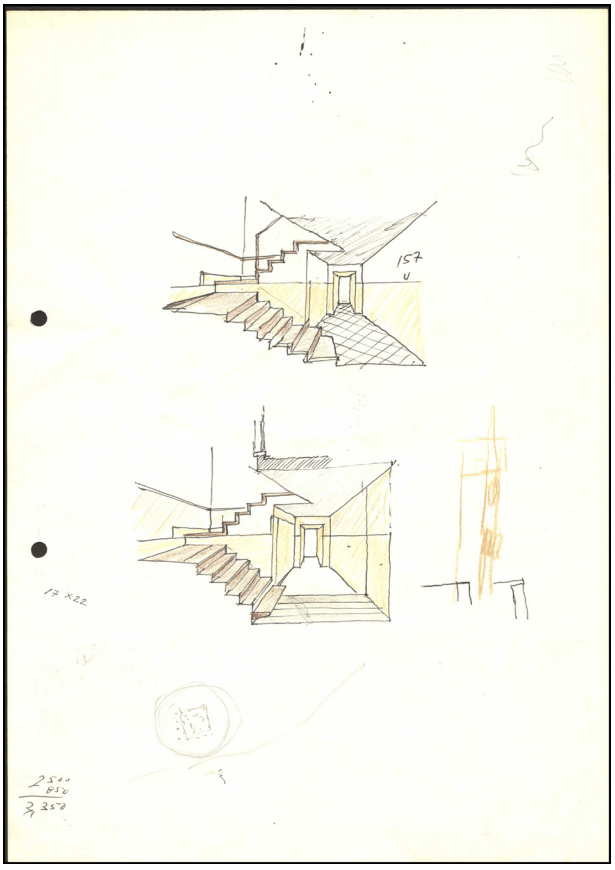
Fig. 43. In alto. Casa da Eira. Rilievo prospetti, Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-1-2-0039.

Fig. 44. In basso. Casa da Eira. Rilievo prospetti, Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-1-2-0040.









In questa pagina:

Fig. 45. In alto. Casa da Eira. Prospettiva di progetto Casa A. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-3-4-0069.

Fig. 46. In basso. Casa da Eira. Prospettiva di progetto Casa A. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-3-4-0065.

Nella pagina a fianco:

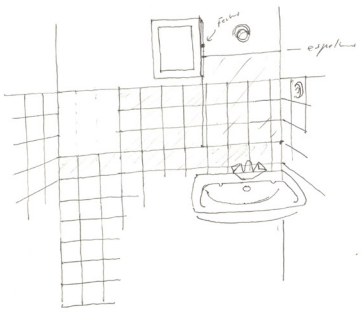
Fig. 47. In alto a sinatra. Casa da Eira. Prospettiva di progetto del bagno della Casa A. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-3-4-0049.

Fig. 48. In alto a destra. Casa da Eira. Prospettiva di progetto di una porta interna del paino primo della Casa A. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-3-4-0046.

Fig. 49. In basso a sinistra. Casa da Eira. Prospettiva di progetto del bagno della Casa A. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-3-4-0052.

Fig. 50. In basso a destra. Casa da Eira. Prospettiva di progetto delle sedute sotto finestra della Casa A. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-3-4-0045.

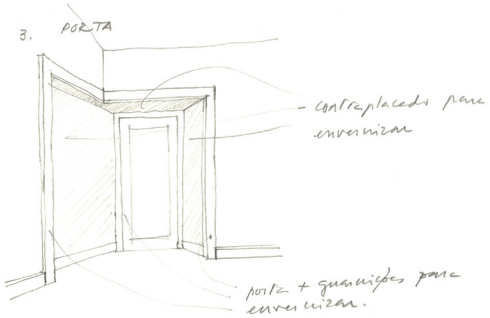
Molde
CASA A
Lavabo varanda

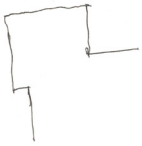


MOLDES
CASA A
SALA DO POGÃO

2.

3. PORTA





CASA A.
Q: 8: Sob. varanda.

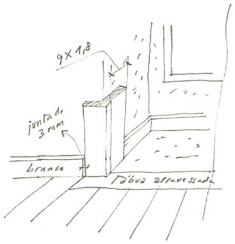


MOLDES
CASA A

1.

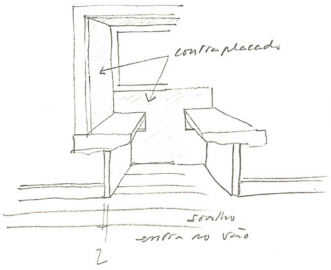
SALA DO POGÃO

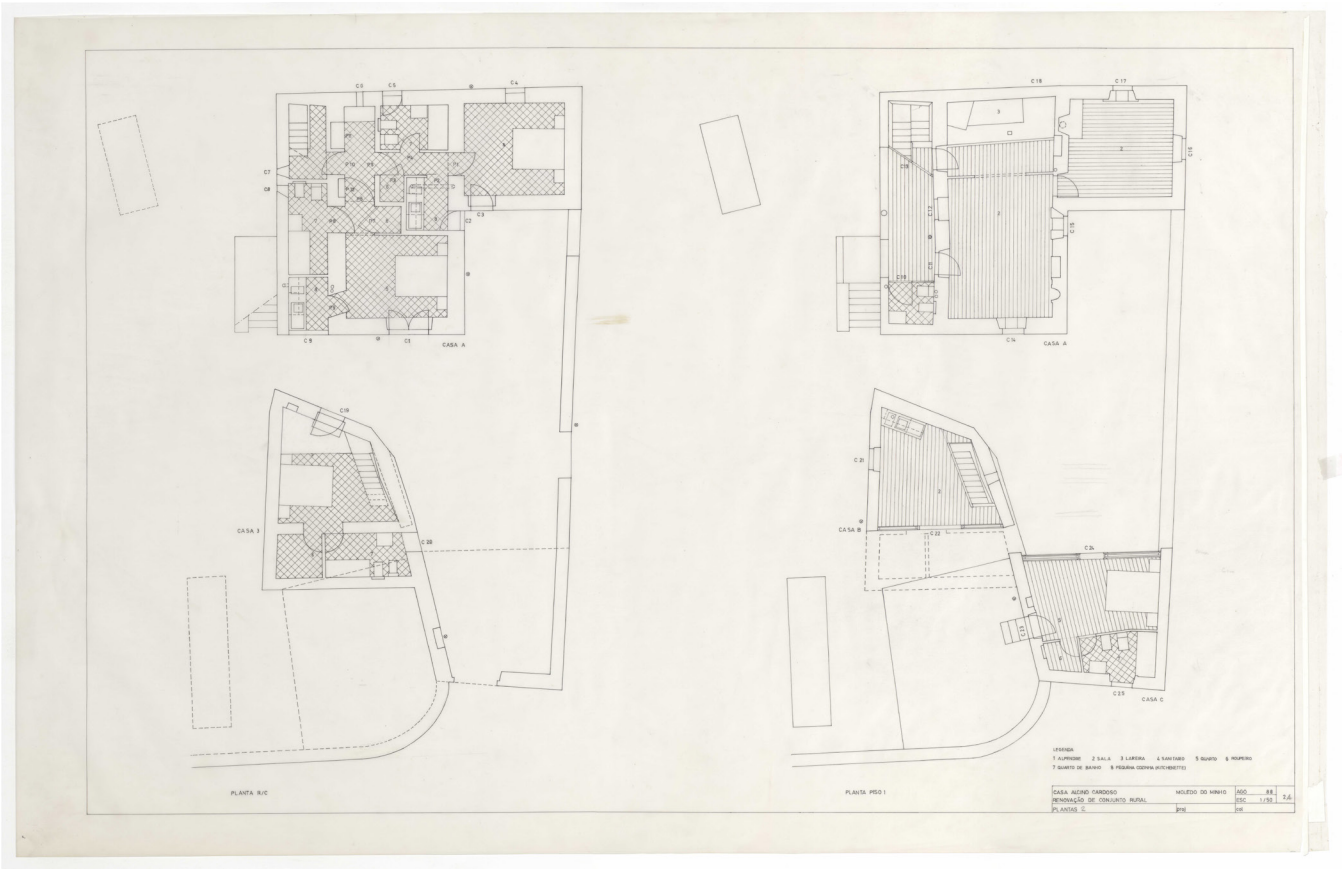
1. JANELA ALTA

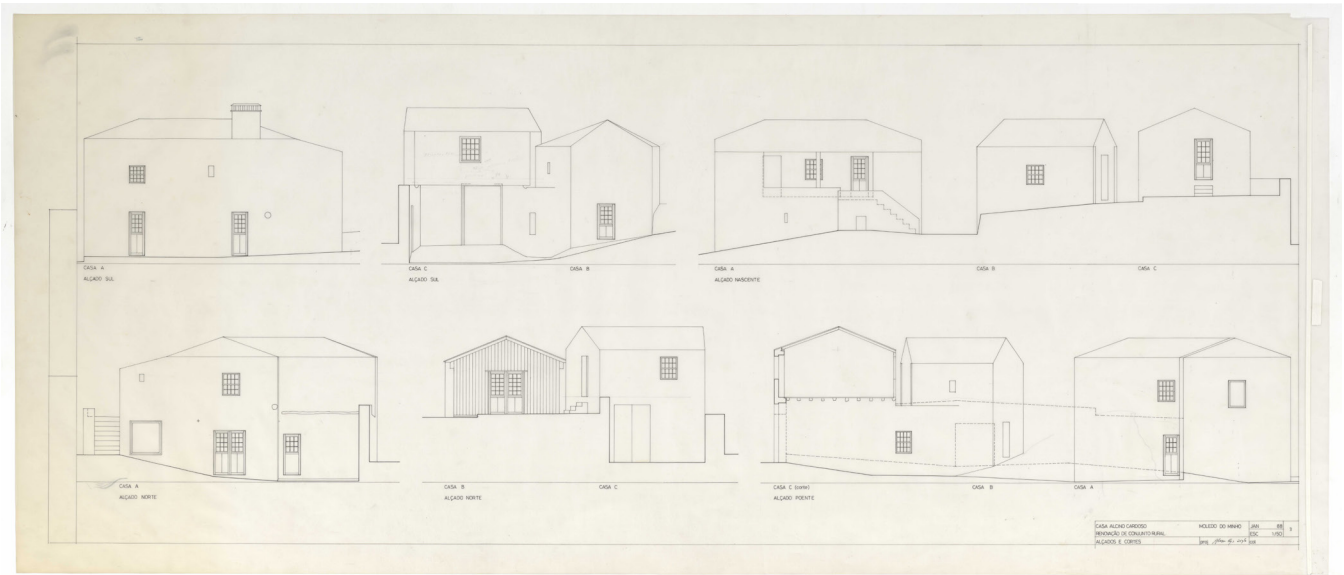


Guarnições nas ombreiras e rodapé no interior — madeira envernizada

2. JANELA







In questa pagina:

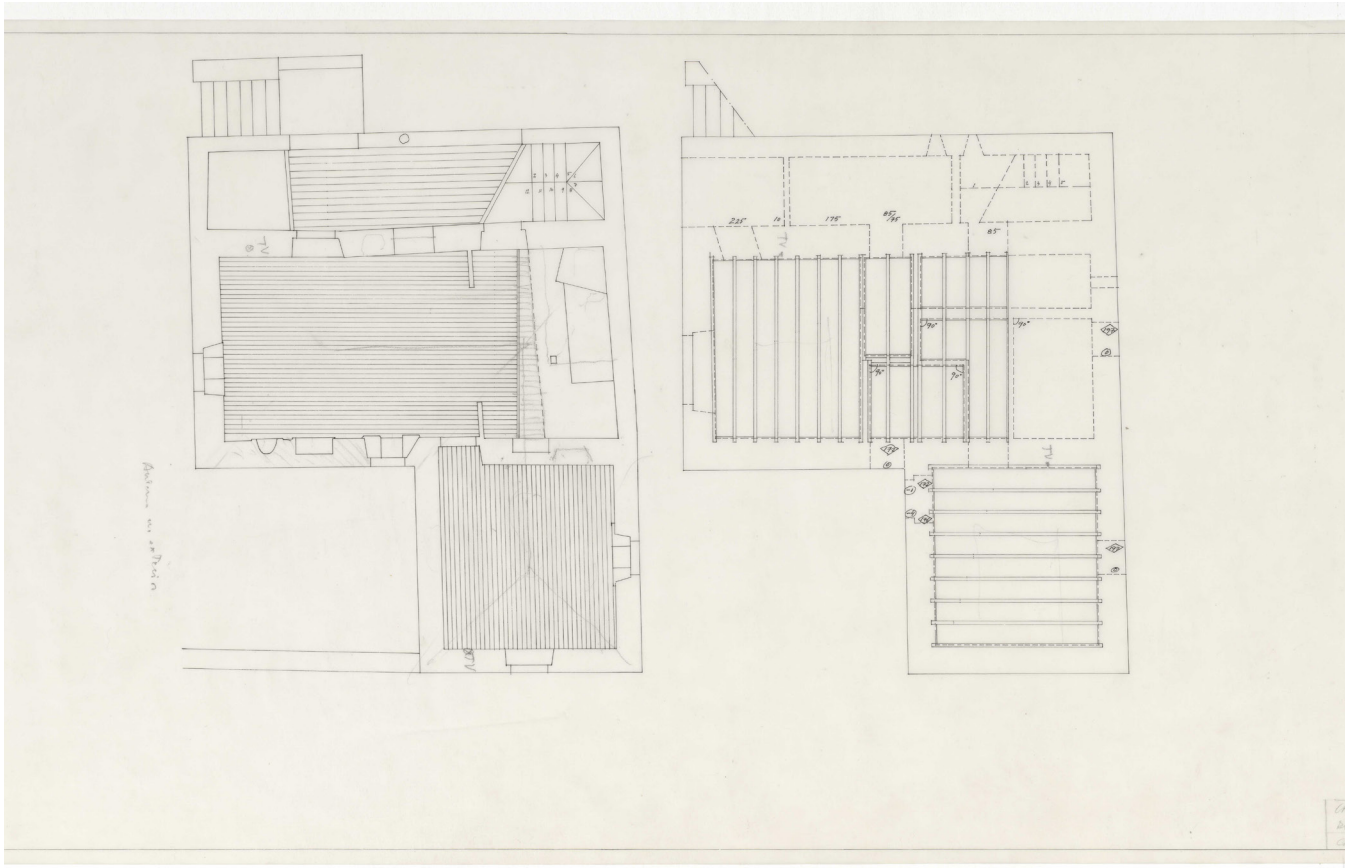
Fig. 51. In alto. Casa da Eira. Progetto definitivo, piante. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-1-2-0007.

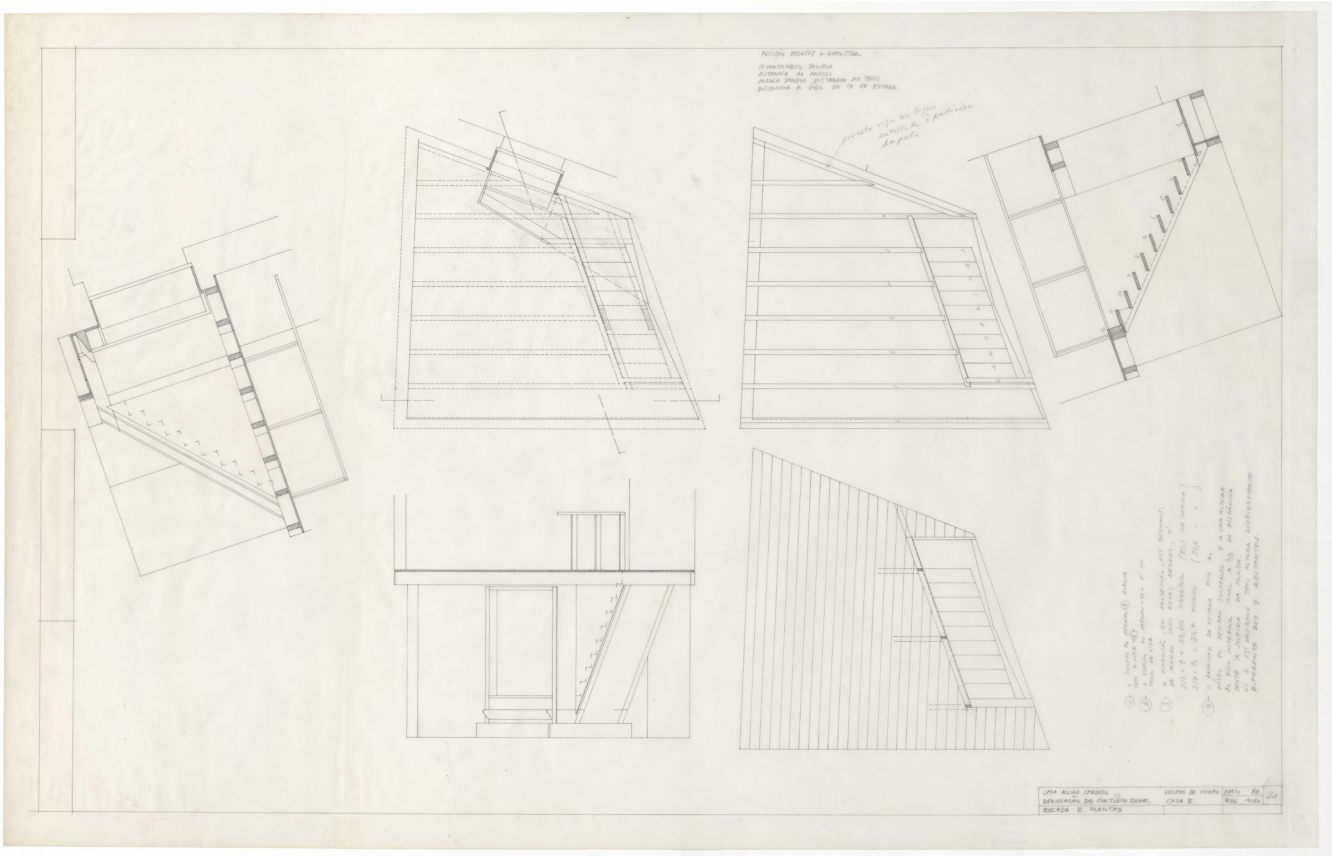
Fig. 52. In basso. Casa da Eira. Progetto definitivo, prospetti e sezioni. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-1-2-0008.

Nella pagina a fianco:

Fig. 53. In alto. Casa da Eira. Progetto definitivo, piante Casa A. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-1-2-0011.

Fig. 54. In basso. Casa da Eira. Progetto definitivo, piante e sezioni Casa B. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-1-2-0023.





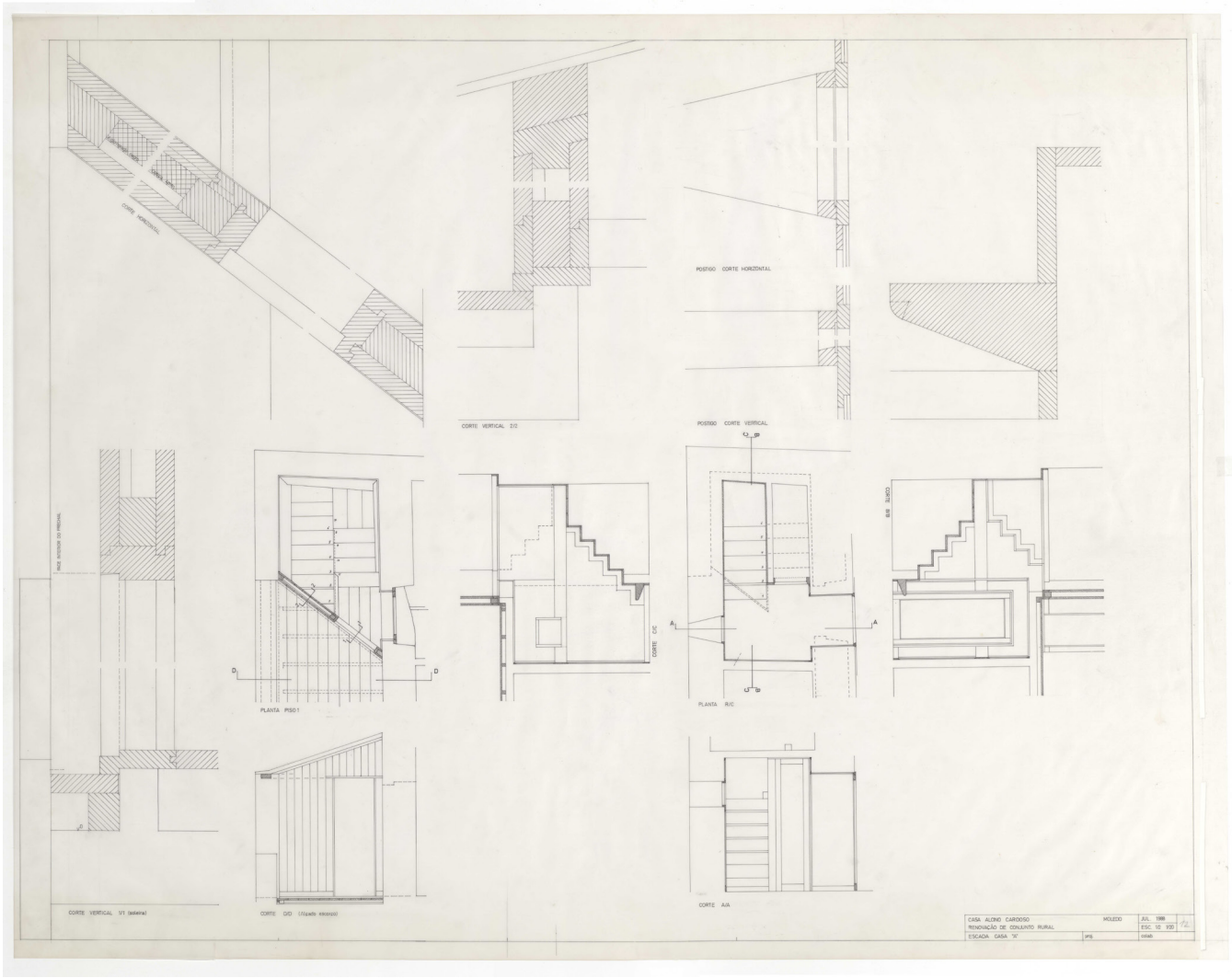


Fig. 55. Casa da Eira.
Progetto definitivo, scale interne
Casa A, piante, prospetto e sezione.
Fondazione Serralves,
PT-FS-ASV-22-1-2-0014.

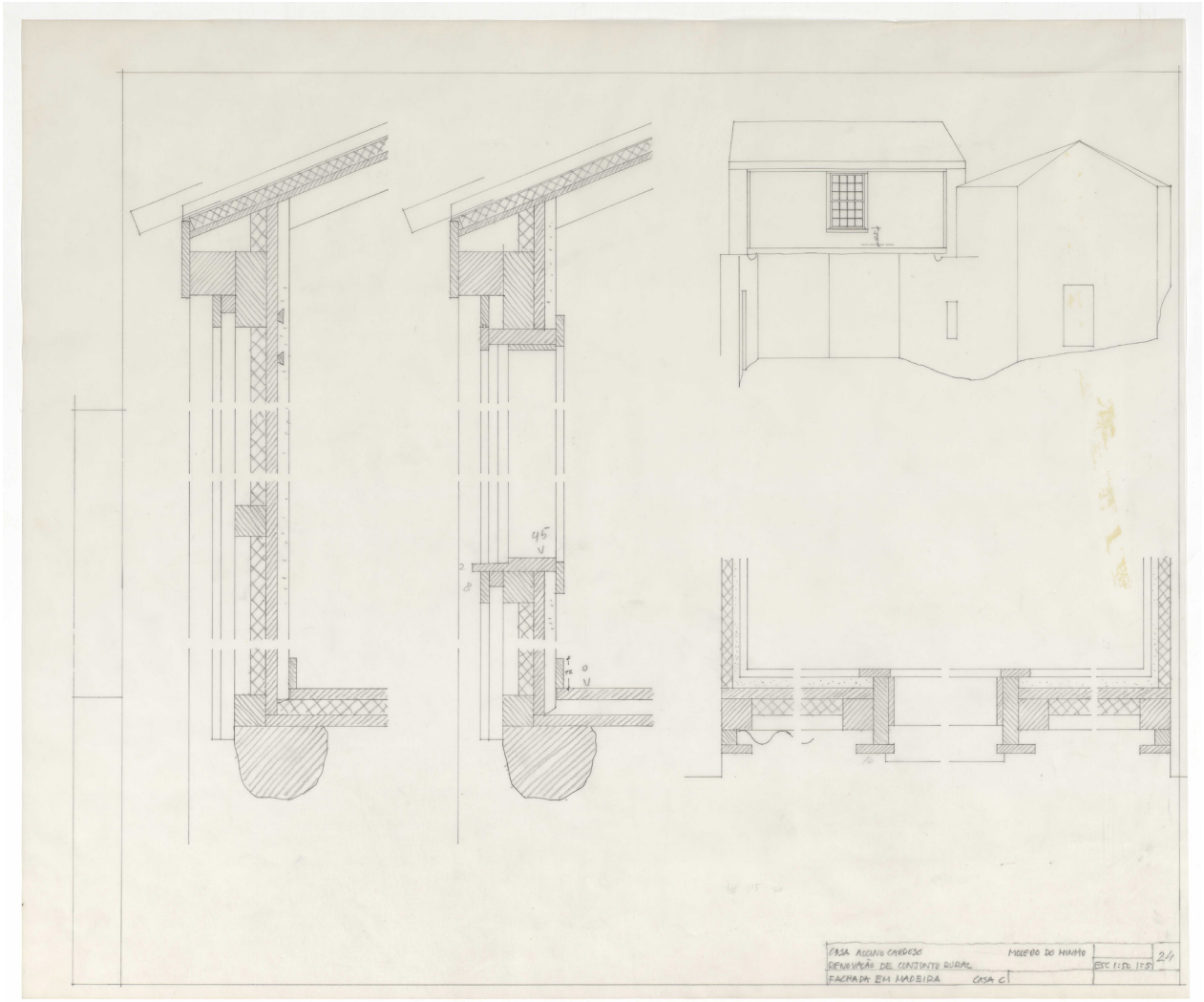
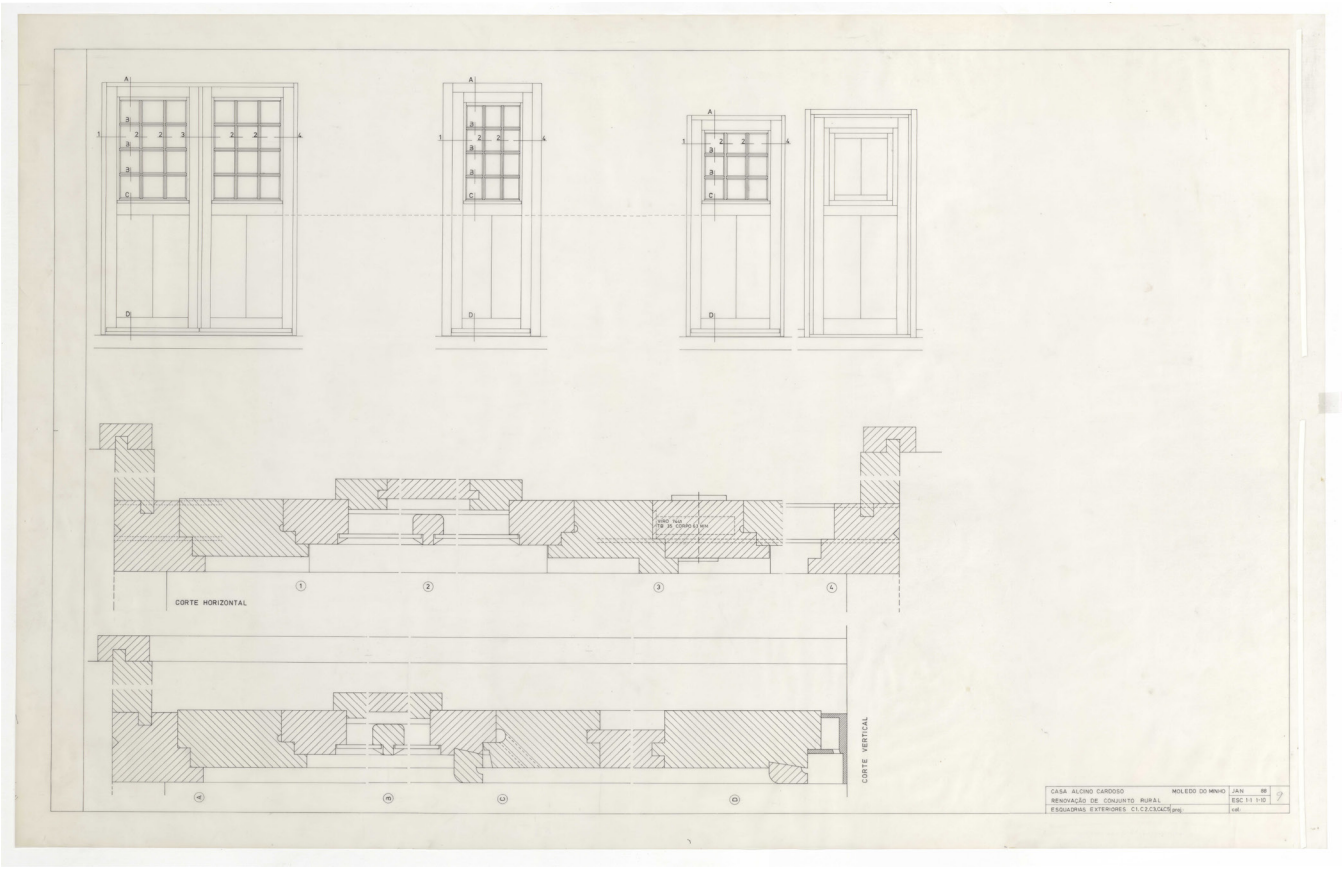


Fig. 56. Casa da Eira.
Progetto definitivo, pianta e sezioni costruttive Casa C.
Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-1-2-0027.



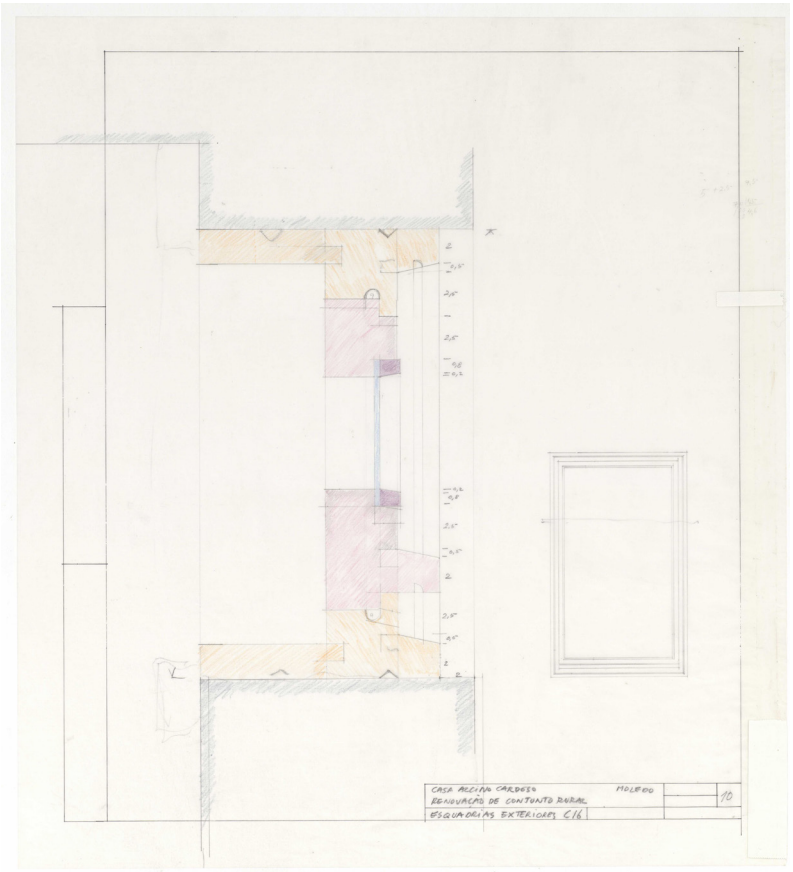


Fig. 57. In alto. Casa da Eira. Progetto degli infissi per la preesistenza, pianta e prospetto. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-1-2-0012.

Fig. 58. In basso. Casa da Eira. Progetto degli infissi per la preesistenza, sezione e prospetto. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-1-2-0013.

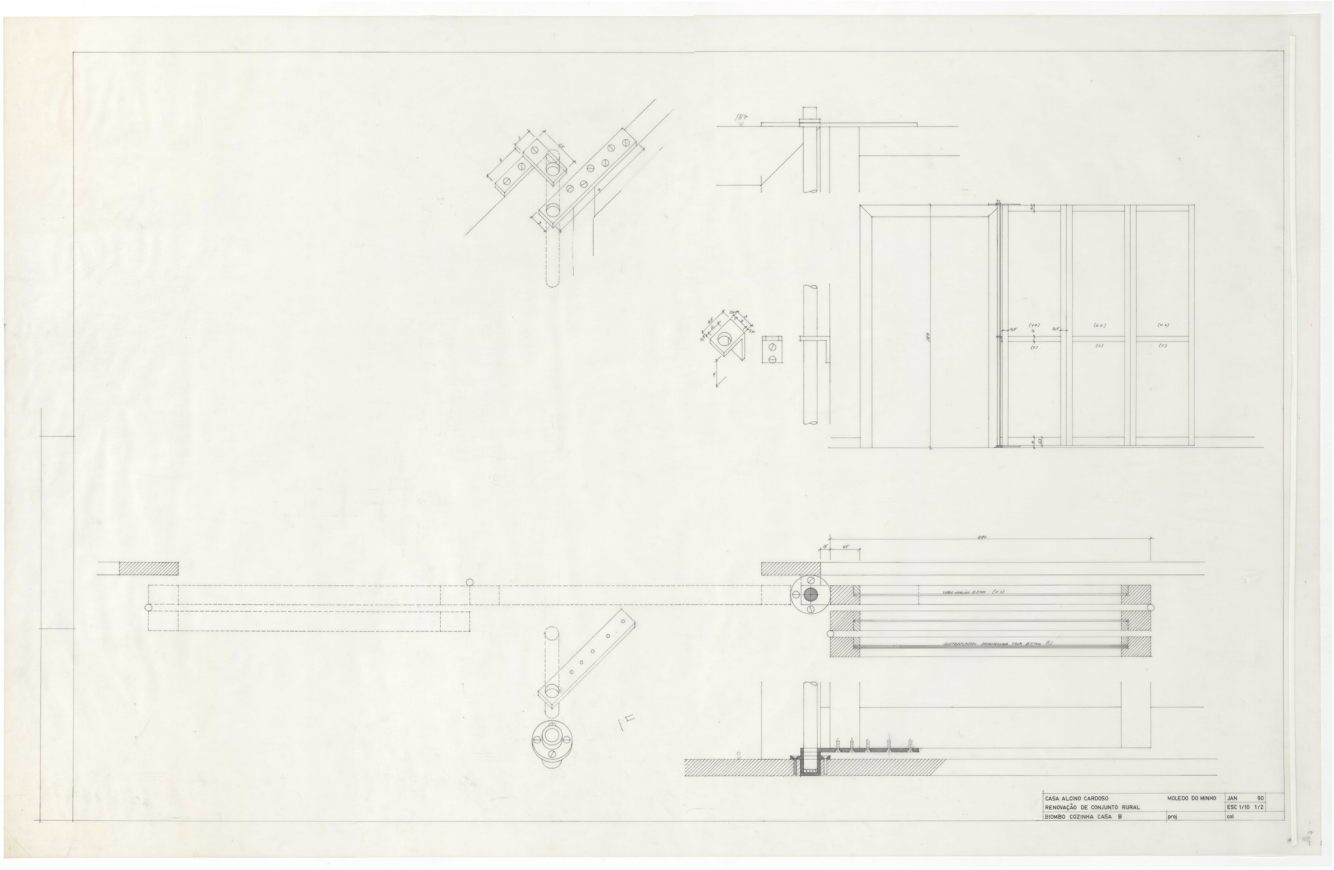
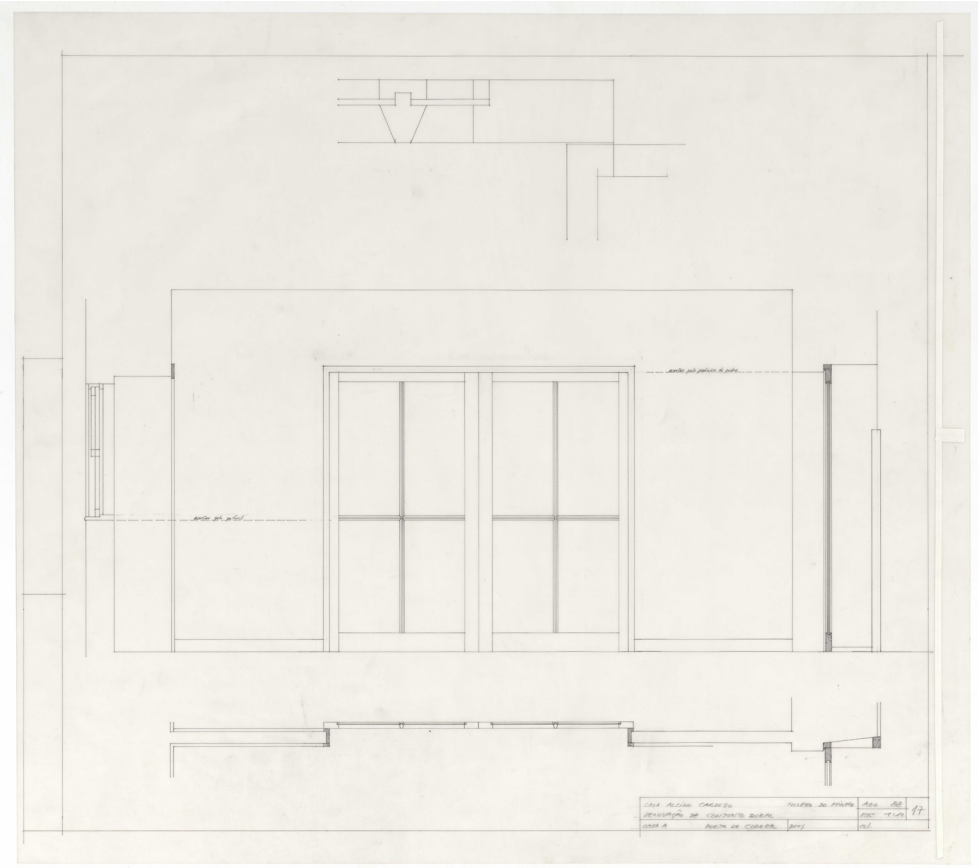
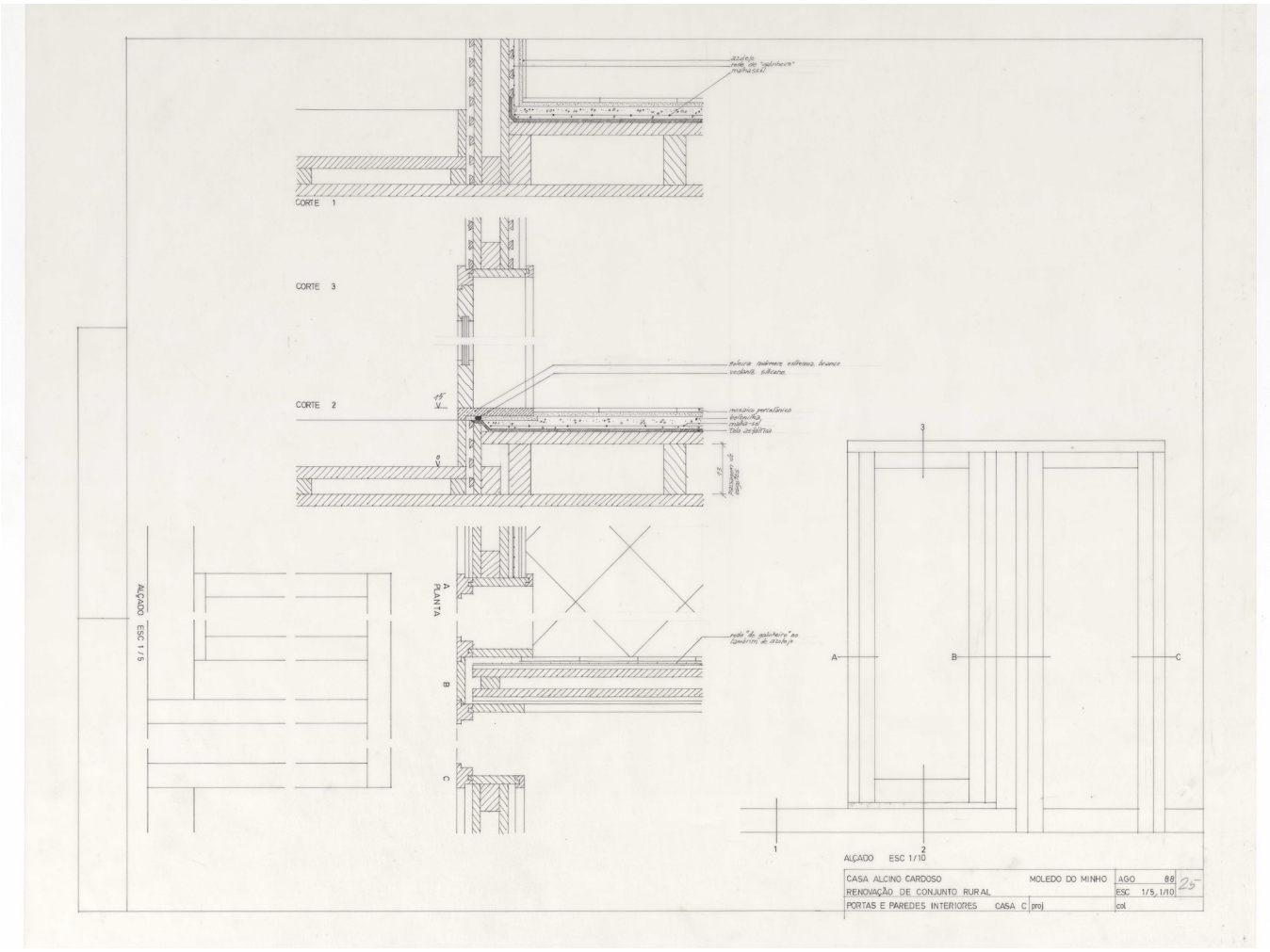


Fig. 59. In alto. Casa da Eira. Progetto di una porta interna, pianta, prospetto e assonometria della ferramenta. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-1-2-0030.

Fig. 60. In basso. Casa da Eira. Progetto di una porta interna, pianta, prospetto e sezione. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-1-2-0020.





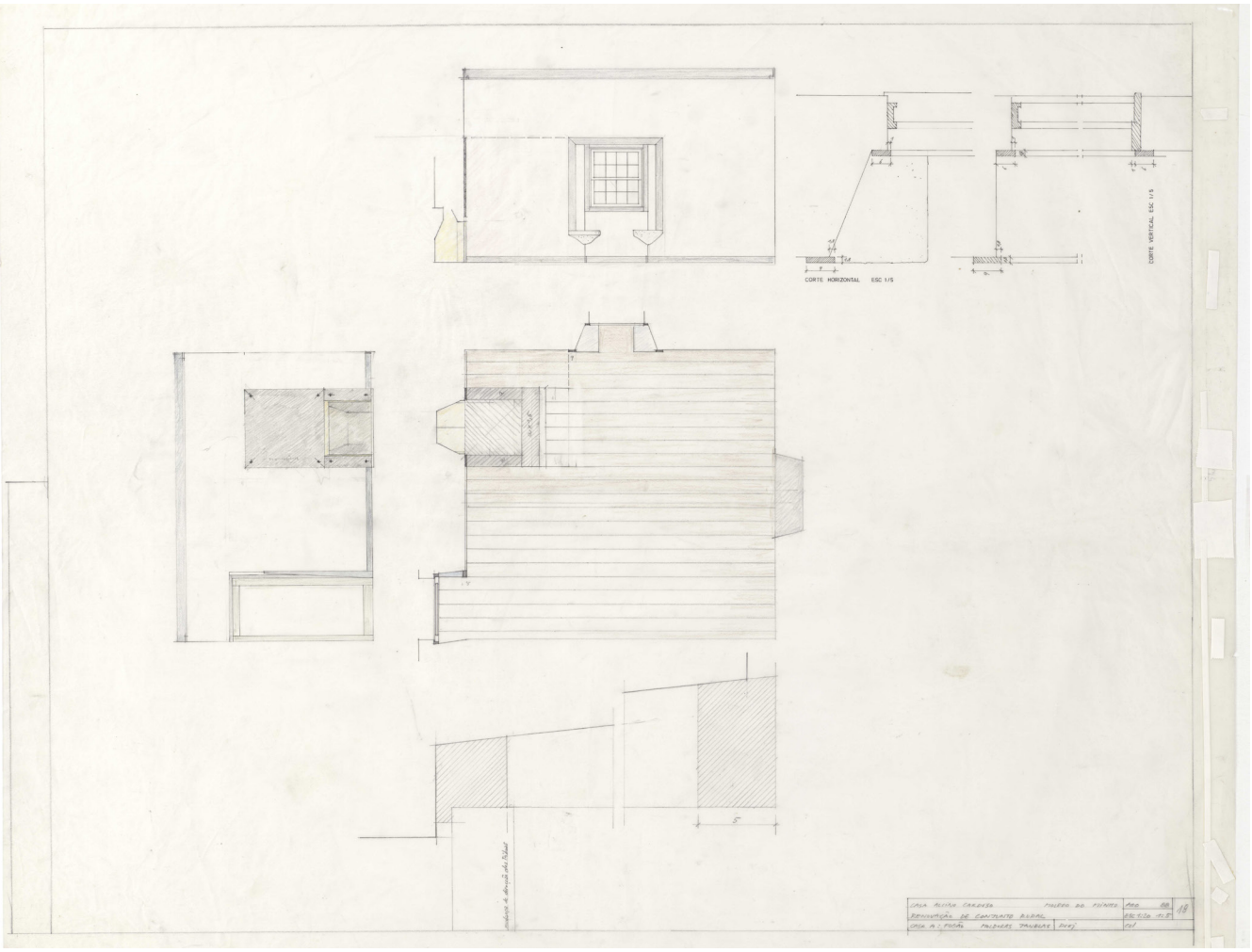
In questa pagina:

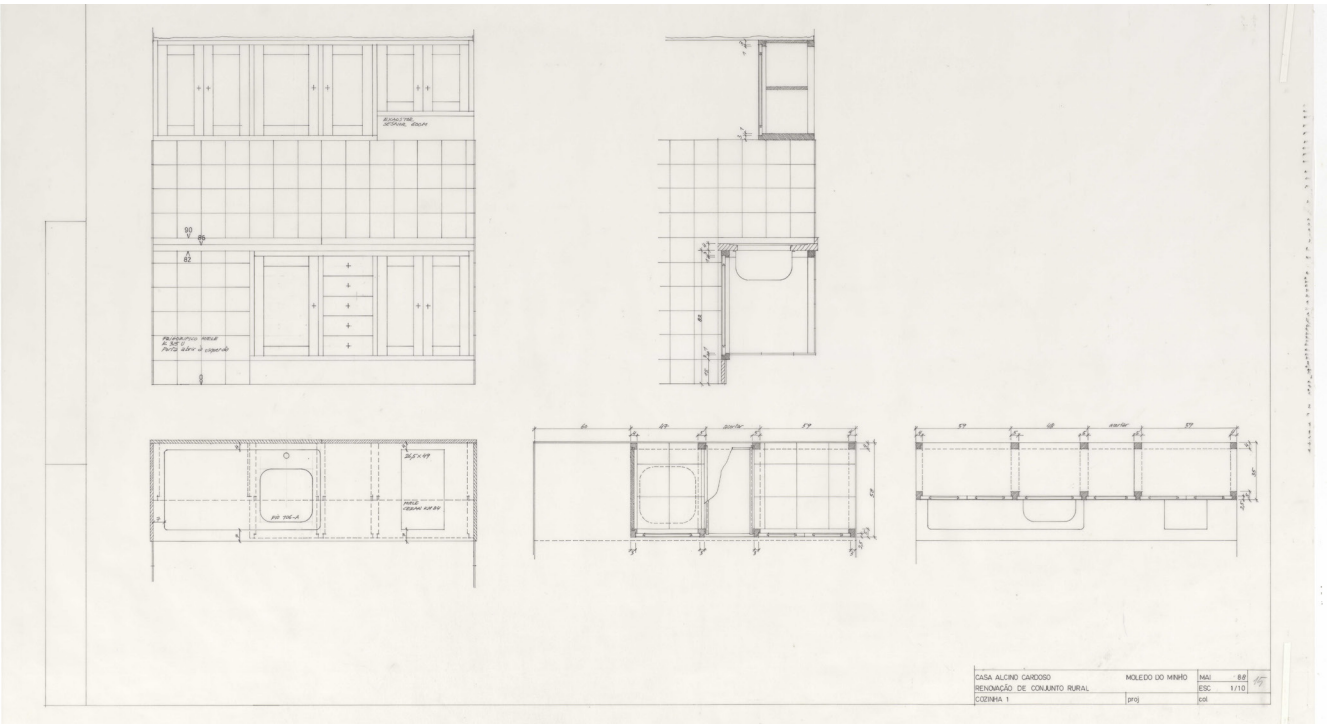
Fig. 61. Casa da Eira.
Progetto esecutivo, dettagli costruttivi delle partizioni interne. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-1-2-0028.

Nella pagina a fianco:

Fig. 62. In alto. Casa da Eira.
Progetto definitivo, pianta pavimento, prospetti interni stanza del camino Casa A. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-1-2-0021

Fig. 63. In basso. Casa da Eira.
Progetto esecutivo della cucina della Casa A. Fondazione Serralves, PT-FS-ASV-22-1-2-0018


CORTE HORIZONTAL ESC 1/5
CORTE VERTICAL ESC 1/5
CASA ALCINO CARDOSO
MOLEDO DO MINHO
MAI 88
RENOVAÇÃO DE CONJUNTO RURAL
ESC 1/10
COZINHA 1
proj
col


CASA ALCINO CARDOSO
MOLEDO DO MINHO
MAI 88
RENOVAÇÃO DE CONJUNTO RURAL
ESC 1/10
COZINHA 1
proj
col

Álvaro Siza

Quinta do Paraíso.
Progetto di espansione della Cattolica Porto Business School.

Elaborati di progetto e Documenti d'archivio.



Fig. 1. *Quinta do Paráso*.
Foto di Eleonora Fantini.

Relazione di progetto

La mensa del Centro Regionale dell'Università Cattolica sarà [...] collocata all'estremo Sud del Campus della Foz, in un terreno recintato, delimitato a Sud dall'Edificio Paraíso. [...] Il programma si sviluppa in un unico piano e si organizza in tre settori. Nel settore Ovest si trova l'accesso principale, i servizi igienici e la caffetteria. La sala da pranzo e il bancone di distribuzione e impiattamento occupano il settore centrale, spazio che riceve luce naturale attraverso delle grande vetrate poste in corrispondenza delle terrazze a Nord e a Sud. Nel settore Est si trova la zona di servizio, collegata con l'area del pranzo tramite due corridoi. [...] L'edificio sarà costruito con muri strutturali in blocchi di laterizio termico e setti in cemento armato; la finitura esterna sarà di intonaco tinteggiato, con uno zoccolo di granito di 0,40 m di altezza; la copertura sarà inerbita in quasi tutta la sua estensione; il corpo dell'entrata, più basso, avrà la copertura in lamiera di zinco. Le finiture interne saranno essenzialmente in cemento per i pavimenti, intonaco nella pareti e cartongesso nei soffitti. Nelle zone di servizio e nei bagni i pavimenti e lo zoccolo saranno rispettivamente in cemento e in resina. Gli infissi interni saranno in legno laccato mentre gli esterni saranno in alluminio. [...] Nelle zone a Nord la proposta prevede sampietrini per l'area di maggior transito, in continuità al pavimento esistente, e prato per l'area restante. [...]

Porto, 6 Maggio 2011.
Álvaro Siza.

L'Università Cattolica Portoghese richiede di procedere alla riconversione dell'Edificio Paraíso, situato nel Campus della Foz [...] per installarvi la Cattolica Porto Business School. [...] Il programma si adegua all'esistente e si sviluppa nella seguente maniera: al piano terra si situano le aule, i servizi comuni e gli accessi, i piani superiori saranno occupati dagli uffici di lavoro. [...] L'edificio principale sarà rinnovato rispettando i materiali esistenti dell'epoca. Le divisioni interne dovranno essere demolite, mantenendosi tuttavia gli elementi strutturali e di collegamento verticale (scale esistenti). I solai saranno rinnovati e costituiti da una struttura mista in cemento armato e profili metallici nei piani superiori e da una struttura in cemento al piano terra. Come finiture si prevede il legno nelle aule, negli uffici e nei corridoi dei piani superiori e marmo negli atrii e nei servizi igienici. Le finestre saranno in legno e rispetteranno quelle esistenti, sarà utilizzata una seconda finestra all'interno in modo da ottenere il comfort necessario nelle zone di lavoro. I volumi adiacenti di un piano saranno ricostruiti utilizzando materiali e tecniche che permettono il rispetto delle norme in vigore. Per quanto riguarda il rivestimento dei pavimenti esterni, questi dovranno mantenere le caratteristiche esistenti, a Nord si mantiene la pavimentazione in sampietrini, a Sud si mantiene il pavimento in terra battuta con un marciapiede in lastre di granito, parallelo alla facciata est del corpo adiacente a Sud dell'edificio principale.

Porto, 26 Ottobre 2011.
Álvaro Siza.

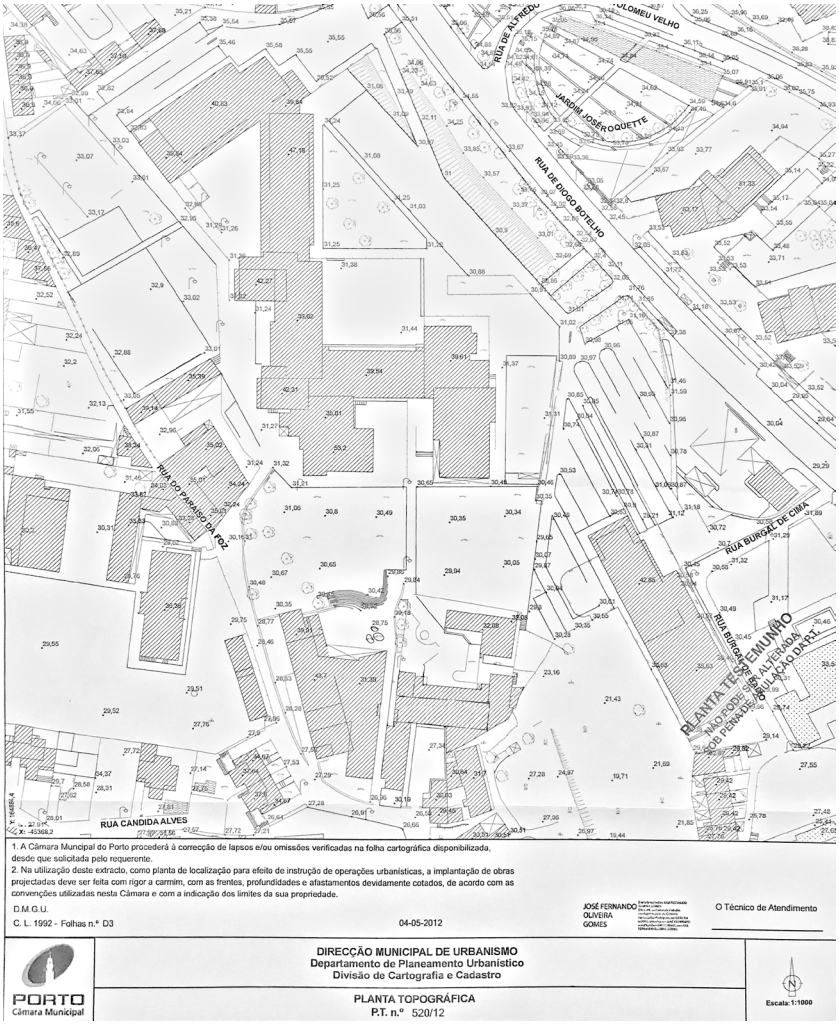
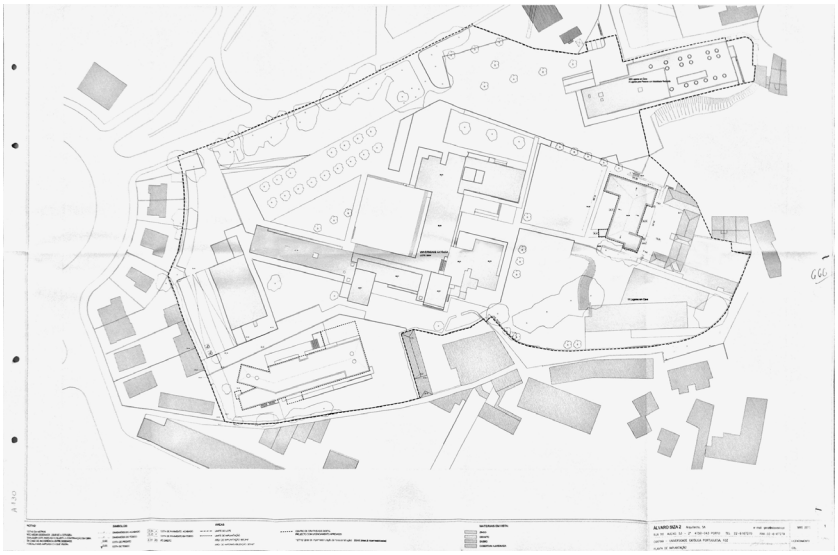


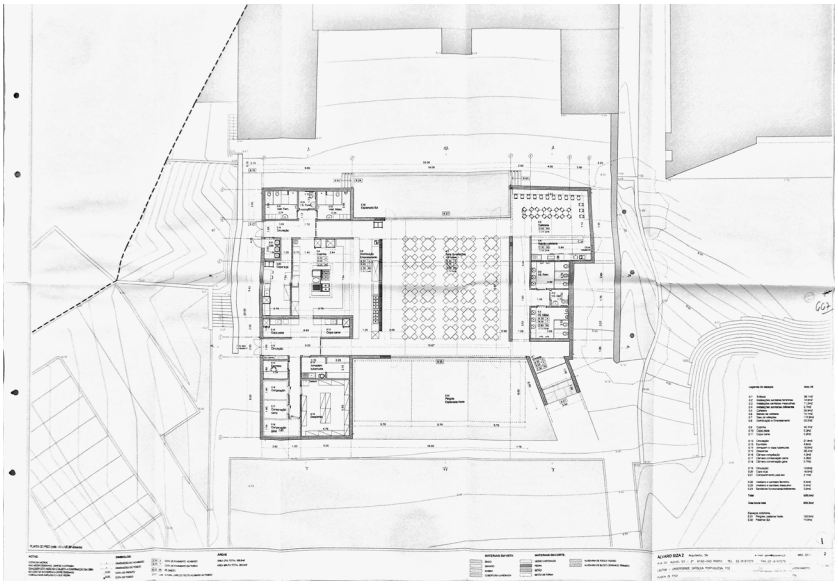
Fig. 2. In alto. Quinta do Paraíso. Planimetria dello stato di fatto. CMP protocollo n. 54160/12.

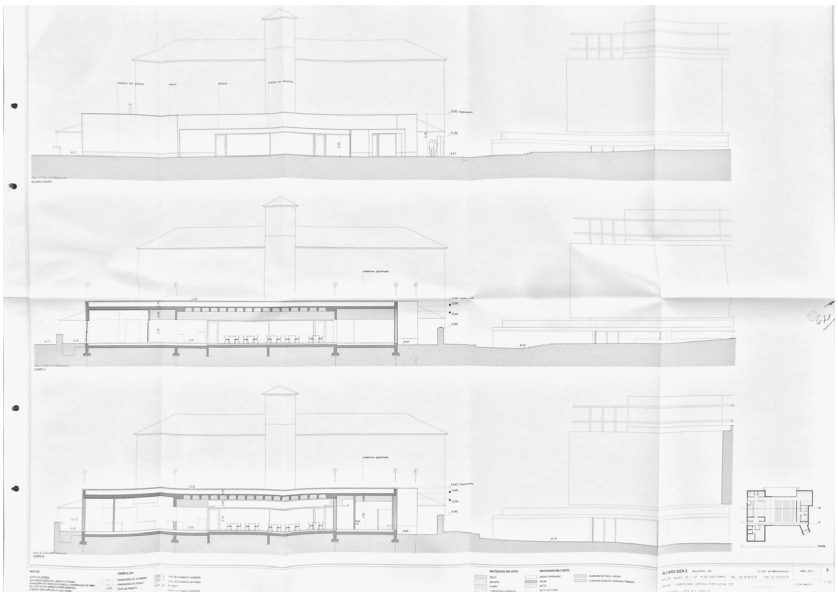
Fig. 3. In alto. *Cantina* (mensa). Planimetria di progetto. CMP protocollo n. 54217/12.

Fig. 4. Al centro. *Cantina*. Pianta di progetto. CMP protocollo n. 54217/12.

Fig. 5. In basso. *Cantina*. Prospetto e sezioni di progetto. CMP protocollo n. 54217/12.

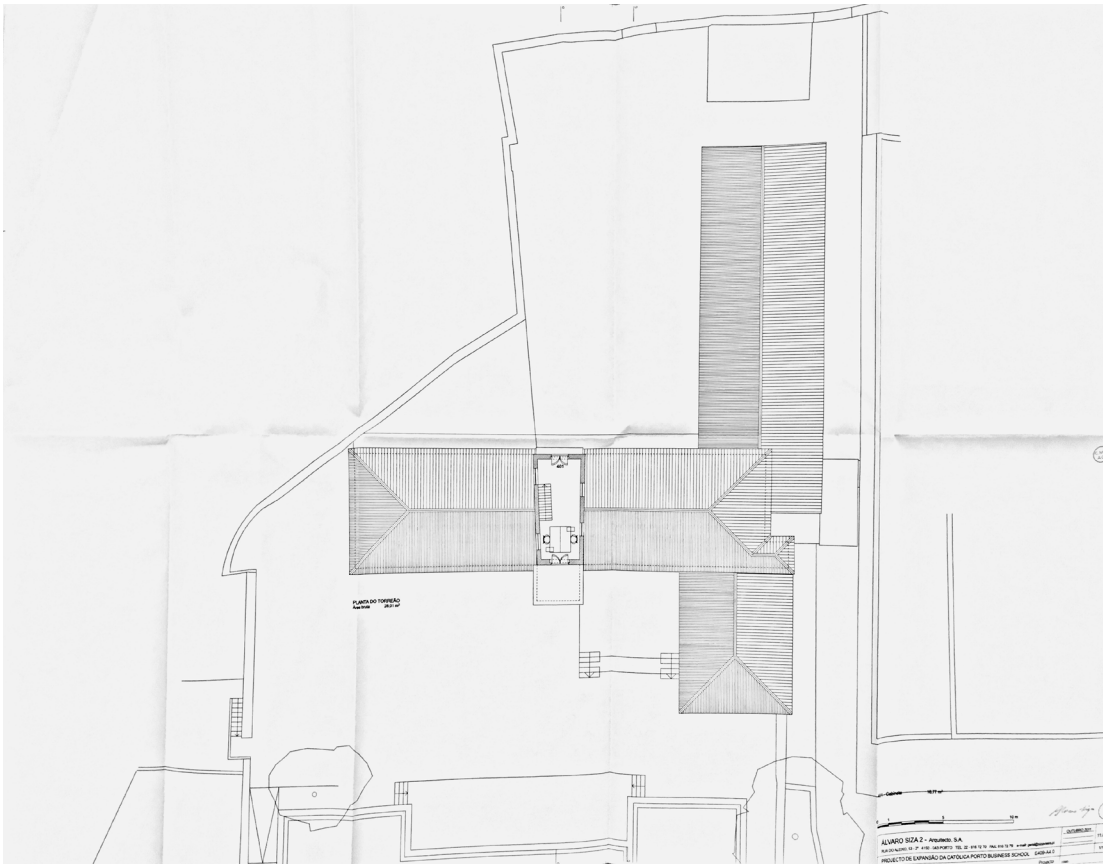







PT
CUBO DE GRANITO
SAIBRO
LAJEADO DE GRANITO
CALÇADA DE CALCÁRIO
LAJEADO DE GRANITO
AVAC
ALVARO SIZA 2 - Arquitectos, S.A.
PROJECTO DE EXPANSÃO DA CATÓLICA PORTO BUSINESS SCHOOL
PLANTA DO RÉS-DO-CHÃO


PLANTA DO 2º PISO
ALVARO SIZA 2 - Arquitectos, S.A.
PROJECTO DE EXPANSÃO DA CATÓLICA PORTO BUSINESS SCHOOL



Nella pagina a fianco.

Fig. 6. In alto. Quinta do Paraíso.
Progetto definitivo, pianta piano terra.
CMP protocollo n. 54160/12.

Fig. 7. In basso. Quinta do Paraíso.
Progetto definitivo, pianta piano primo.
CMP protocollo n. 54160/12.

In questa pagina.

Fig. 8. Quinta do Paraíso.
Progetto definitivo, pianta piano terzo.
CMP protocollo n. 54160/12.


S.A.A
CORTE B.B
CORTE D.D
ALVARO SIZA 2 - Arquitecto, S.A.
PROJECTO DE EXPANSÃO DA CATÓLICA PORTO BUSINESS SCHOOL EA09-A4.0
CORTES
Projecto


ALÇADO NORTE
ALÇADO SUL
ALÇADO POENTE
ALÇADO NASCENTE

Nella pagina a fianco.

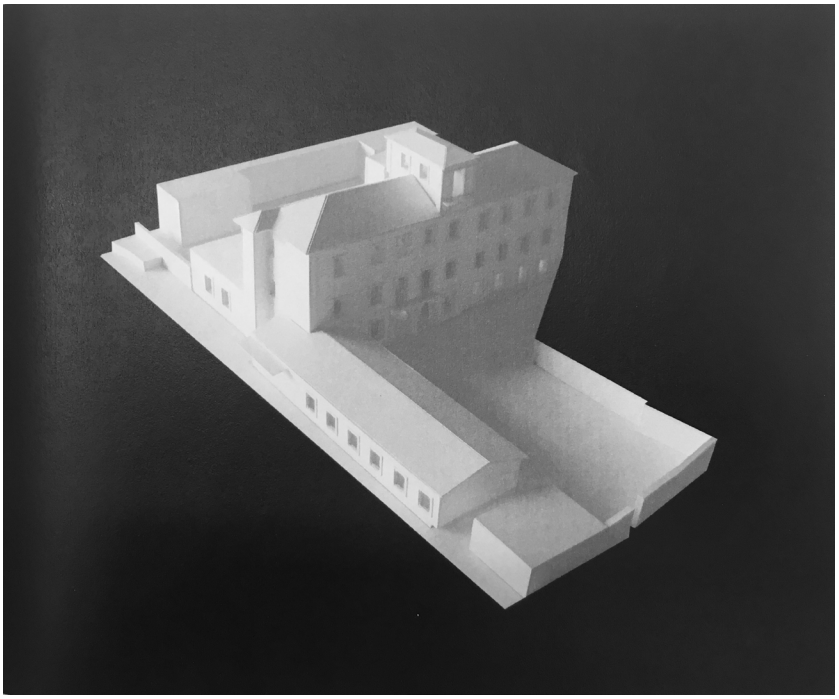
Fig. 9. In alto. Quinta do Paraíso.
Progetto definitivo, sezioni.
CMP protocollo n. 54160/12.

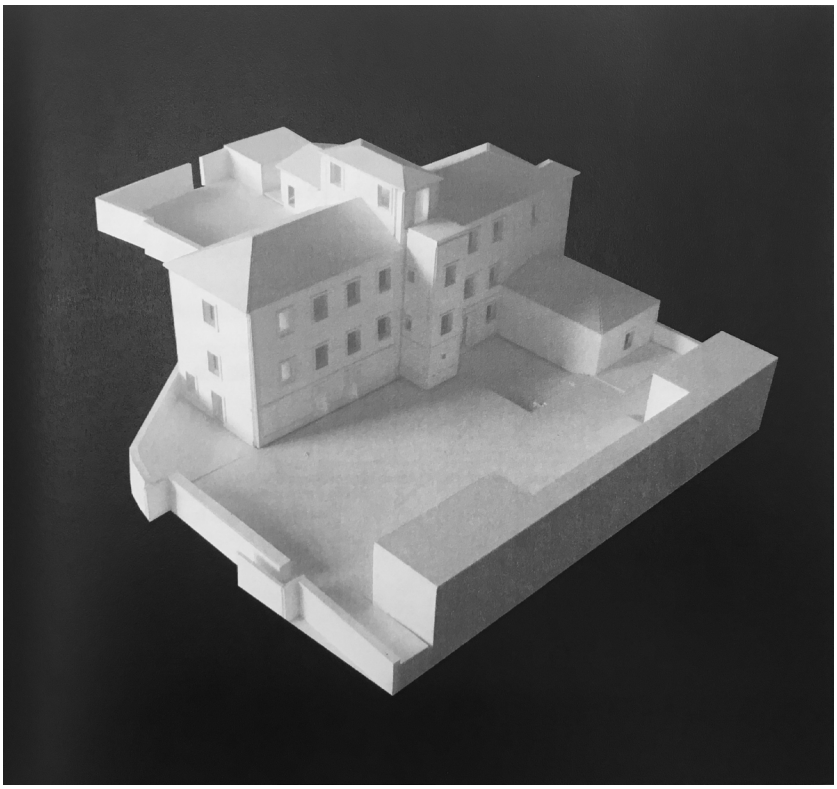
Fig. 10. In basso. Quinta do Paraíso.
Progetto definitivo, prospetti.
CMP protocollo n. 54160/12.

In questa pagina.

Fig. 11. Quinta do Paraíso.
Modello fisico.
CMP protocollo n. 54160/12.

Fig. 12. Quinta do Paraíso.
Modello fisico.
CMP protocollo n. 54160/12.





Nelle pagine seguenti:

Fig. 13. In alto. Quinta do Paraíso.
Progetto esecutivo, piante di orditura dei solai.CMP protocollo n. 54160/12.

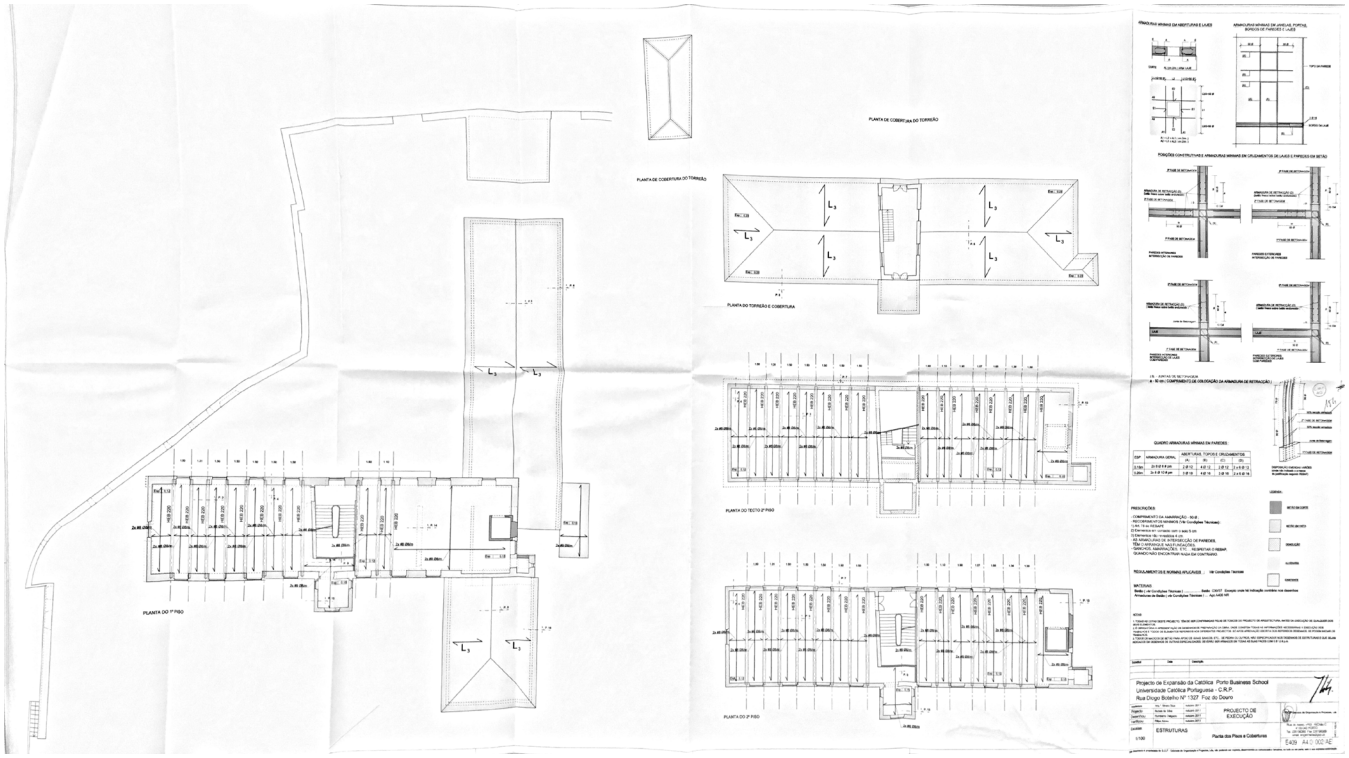
Fig. 14. In basso. Quinta do Paraíso.
Progetto esecutivo, sezione costruttiva.
CMP protocollo n. 54160/12.

Fig. 15. In alto. Quinta do Paraíso.
Progetto esecutivo, piante di orditura dei solai. CMP protocollo n. 54160/12.

Fig. 16. In alto. Quinta do Paraíso.
Progetto esecutivo, dettagli costruttivi.
CMP protocollo n. 54160/12.


Quadro de lajes aligeiradas
PLANTA DE FUNDAÇÕES
PLANTA DO ESPAÇO
Projecto de Expansão da Católica Porto Business School
Universidade Católica Portuguesa - C.R.P.
Rua Diogo Botelho Nº 1327 Foz do Douro
PROJECTO DE EXECUÇÃO
ESTRUTURAS
Planta de Fundações e Rede/Cinta


CORTE CONSTRUTIVO EDIFÍCIOS NOVOS
NOTA:
Cotas em metros. Não medir desenhos, usar só a cotagem. Qualquer cota indicada é sujeita a confirmação em obra. Em caso de incoerência entre desenhos a escala mais ampliada é a que vigora.
ALVARO SIZA 2 Arqt. SA
Projecto de expansão da Católica Porto Business School
Custos construtivos


PLANTA DE COBERTURA DO TORREÃO
PLANTA DO TORREÃO E COBERTURA
PLANTA DO TECTO 2º PISO
PLANTA DO 2º PISO
PLANTA DO 1º PISO
Projecto de Expansão da Católica Porto Business School
Universidade Católica Portuguesa - C.R.P.
Rua Diogo Botelho Nº 1327 Foz do Douro
PROJECTO DE EXECUÇÃO
ESTRUTURAS
Planta dos Pisos e Cobertura
E409 A4.0 002/AE


Pormenor - 1
Pormenor - 2
Pormenor - 3
Pormenor - 4
Pormenor - 5
Pormenor - 6
Pormenor - 7
Pormenor - 8
Pormenor - 9
Pormenor - 10
Pormenor - 11
Pormenor - 12
Pormenor - 13
Pormenor - 14
Pormenor - 15
Pormenor - 16
BETÃO CICLÓPICO
Projecto de Expansão da Católica Porto Business School
Universidade Católica Portuguesa - C.R.P.
Rua Diogo Botelho Nº 1327 Foz do Douro
PROJECTO DE EXECUÇÃO
ESTRUTURAS
PORMENORES
E409 A4.0 003/AE



Fig. 17. Quinta do Paraíso. Progetto definitivo, gialli-rossi, pianta piano terra. CMP protocollo n. 54160/12.



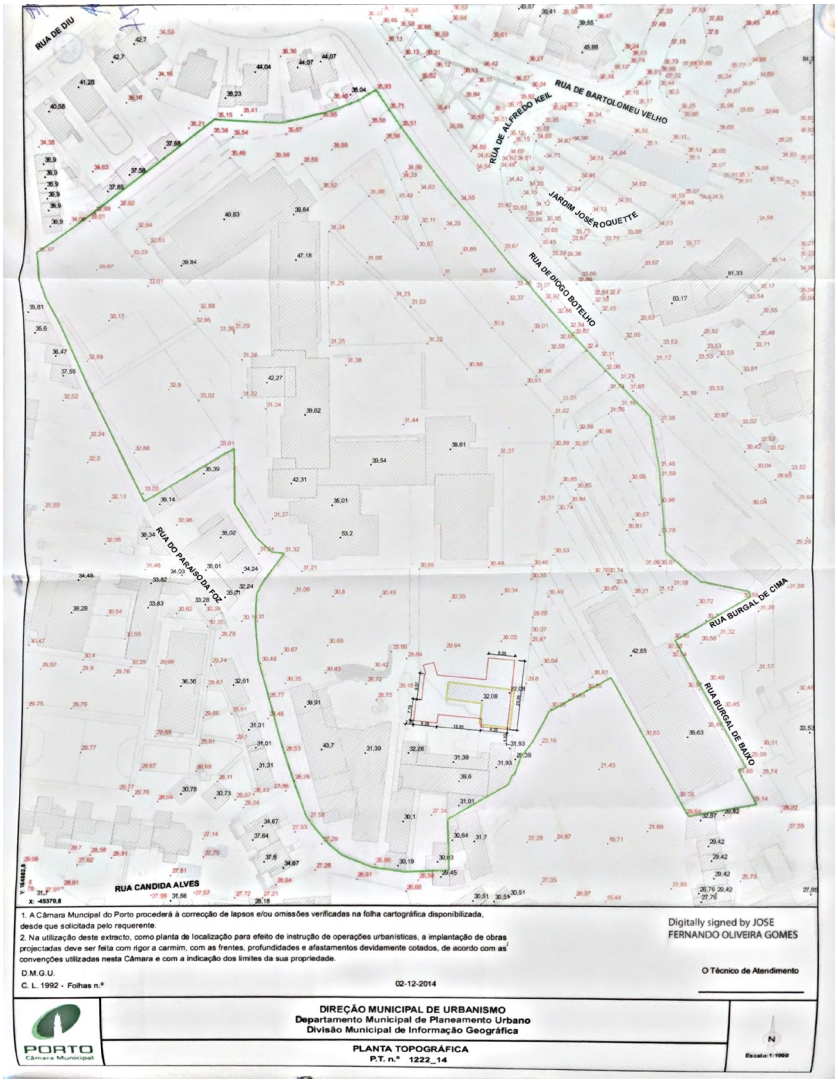
Fig. 18. Quinta do Paraíso. Progetto definitivo, gialli-rossi, pianta piano primo. CMP protocollo n. 54160/12.



Fig. 19. Quinta do Paraíso. Progetto definitivo, gialli-rossi, sezioni.
CMP protocollo n. 54160/12.



Fig. 20. Quinta do Paraíso. Progetto definitivo, gialli-rossi, prospetti. CMP protocollo n. 54160/12.



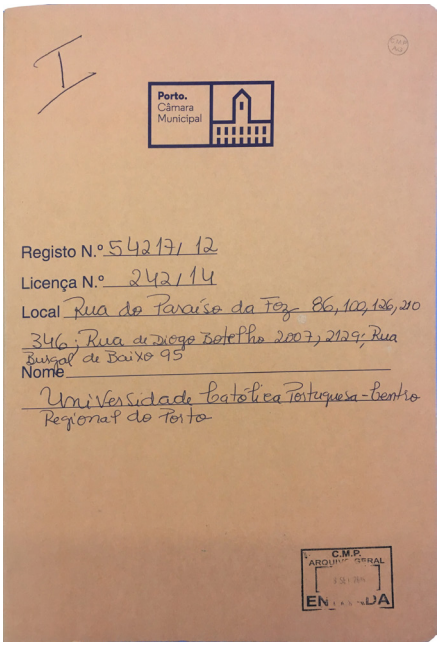


Fig. 21. A sinistra. Cantina. Progetto definitivo, gialli-rossi, planimetria. CMP protocollo n. 54217/12.

Fig. 22. A destra. Cantina. Cartellina Archivio. CMP protocollo n. 54217/12.



Fig. 23. Cantina. Progetto definitivo, planimetria.
CMP protocollo n. 54217/12.



Fig. 24. In alto. Cantina. Foto dello stato di fatto. CMP protocollo n. 54217/12.

Fig. 25. Al centro. Cantina. Foto dello stato di fatto.
CMP protocollo n. 54217/12.

Fig. 26. In basso. Cantina. Foto dello stato di fatto.
CMP protocollo n. 54217/12.





Fig. 27. Cantina. Modello fisico.
CMP protocollo n. 54217/12.

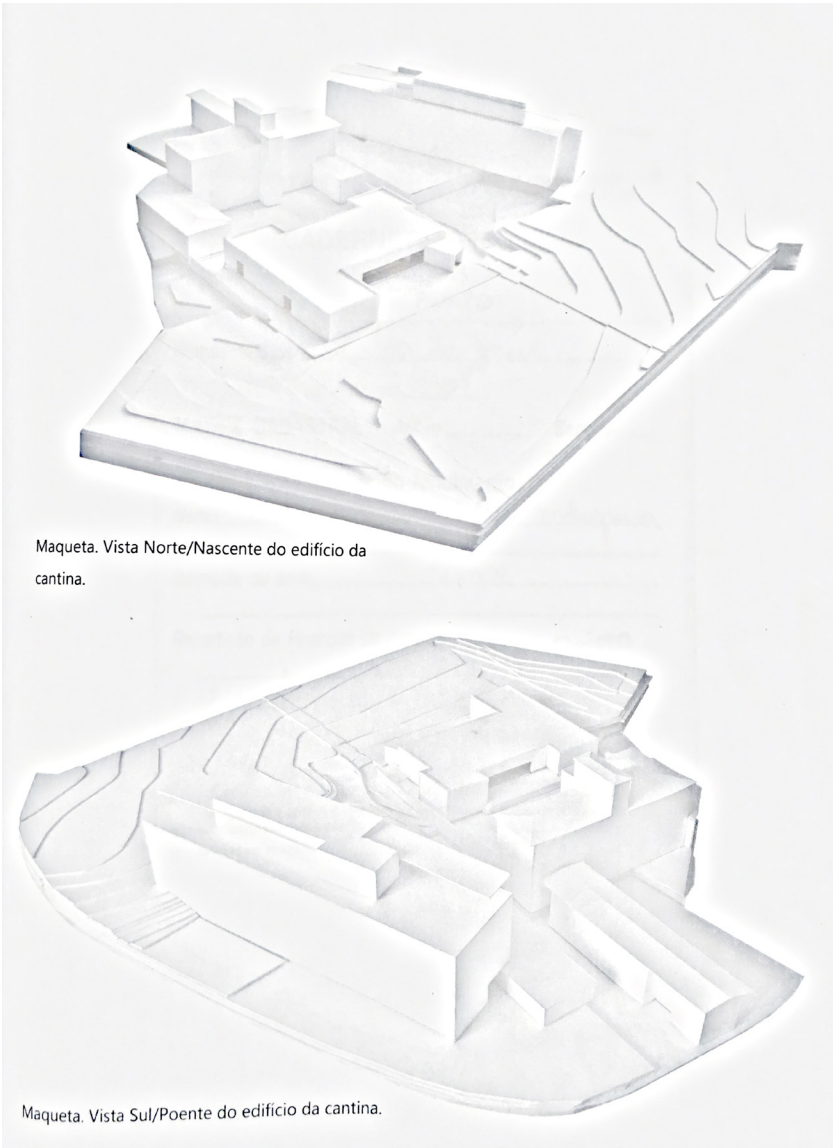




Fig. 28. Cantina. Pianta della copertura.
CMP protocollo n. 54217/12.

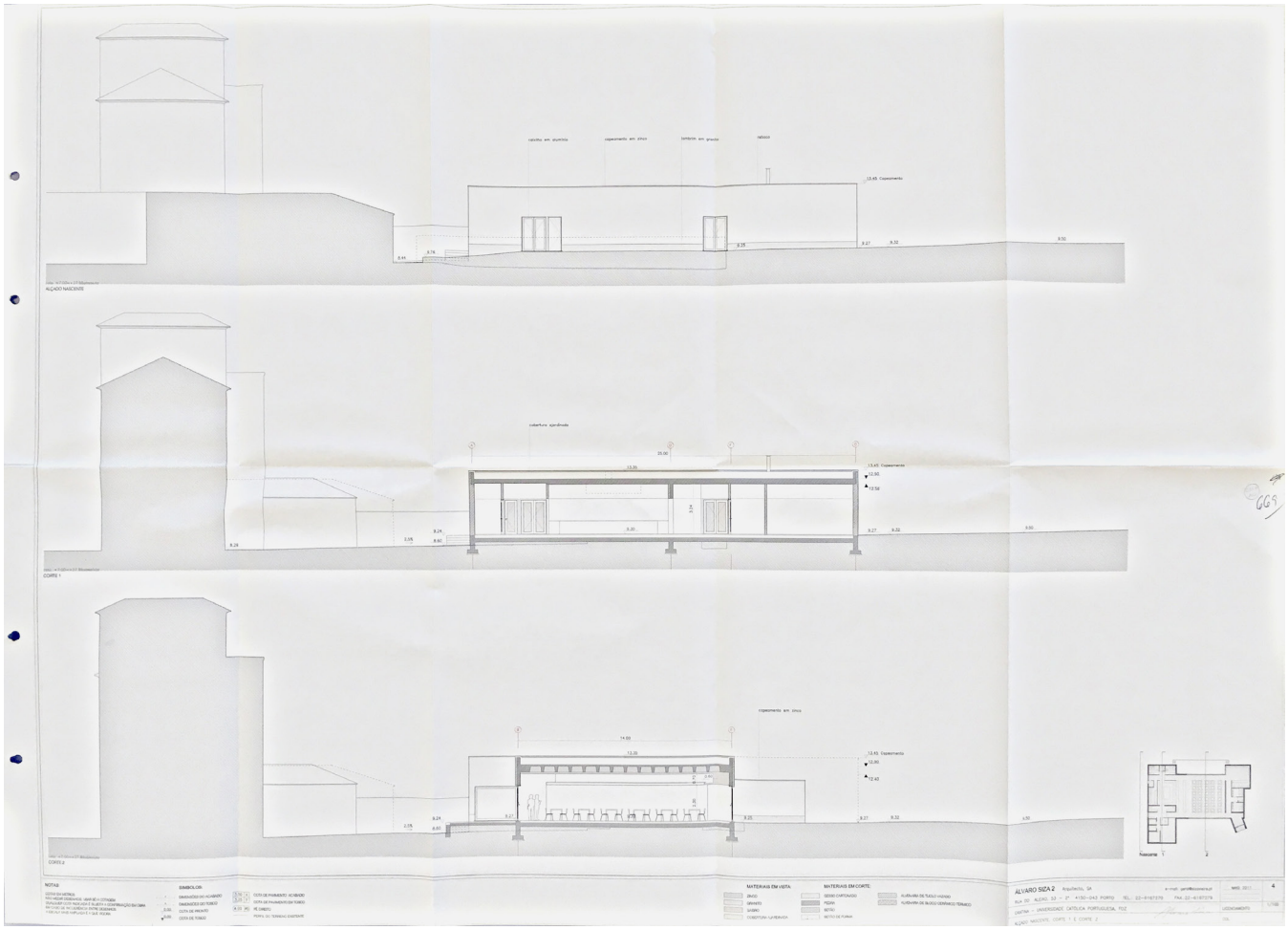


Fig. 29. Cantina. Sezioni.
CMP protocollo n. 54217/12.

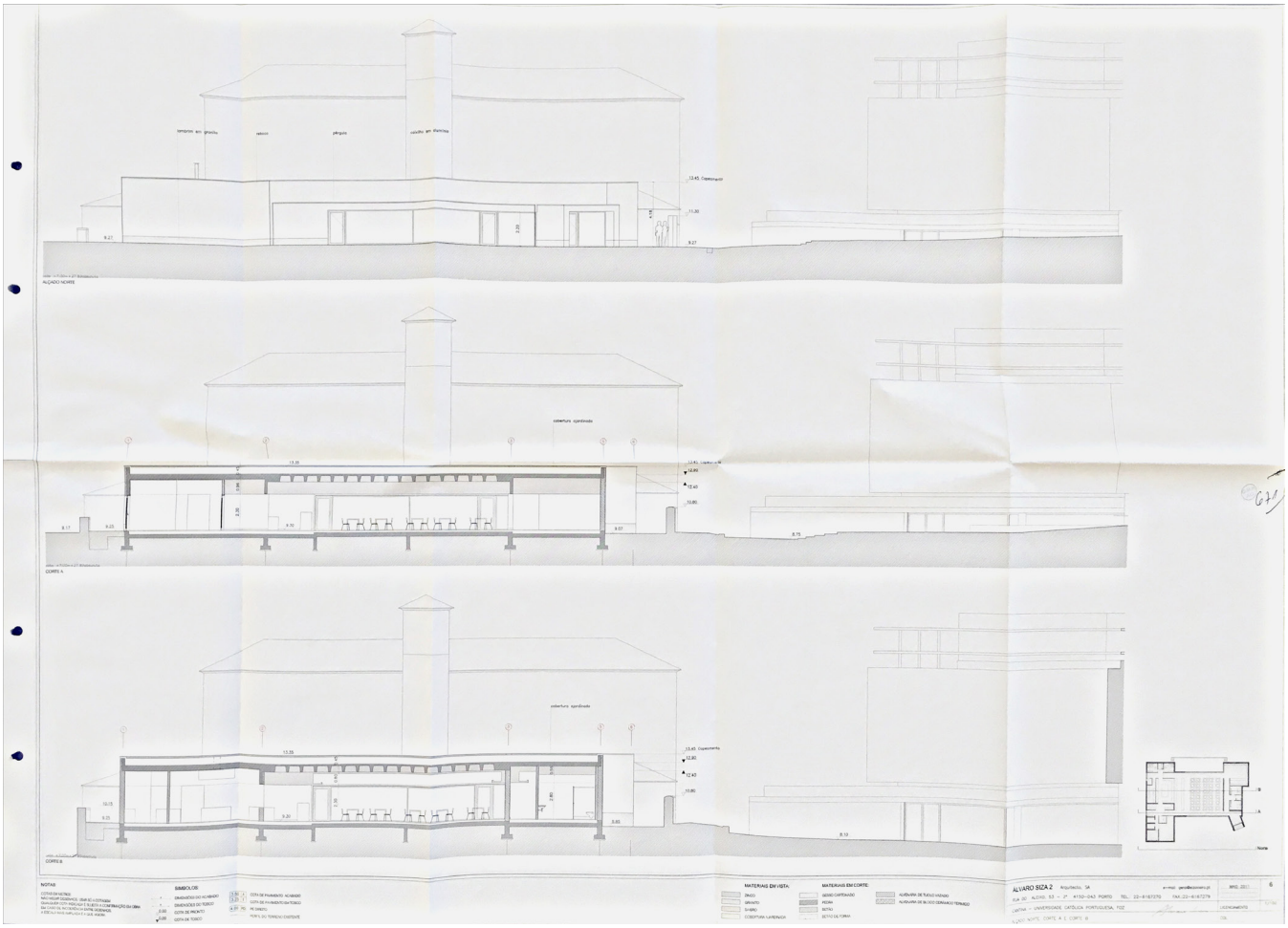


Fig. 30. Cantina. Prospetto e sezioni.
CMP protocollo n. 54217/12.

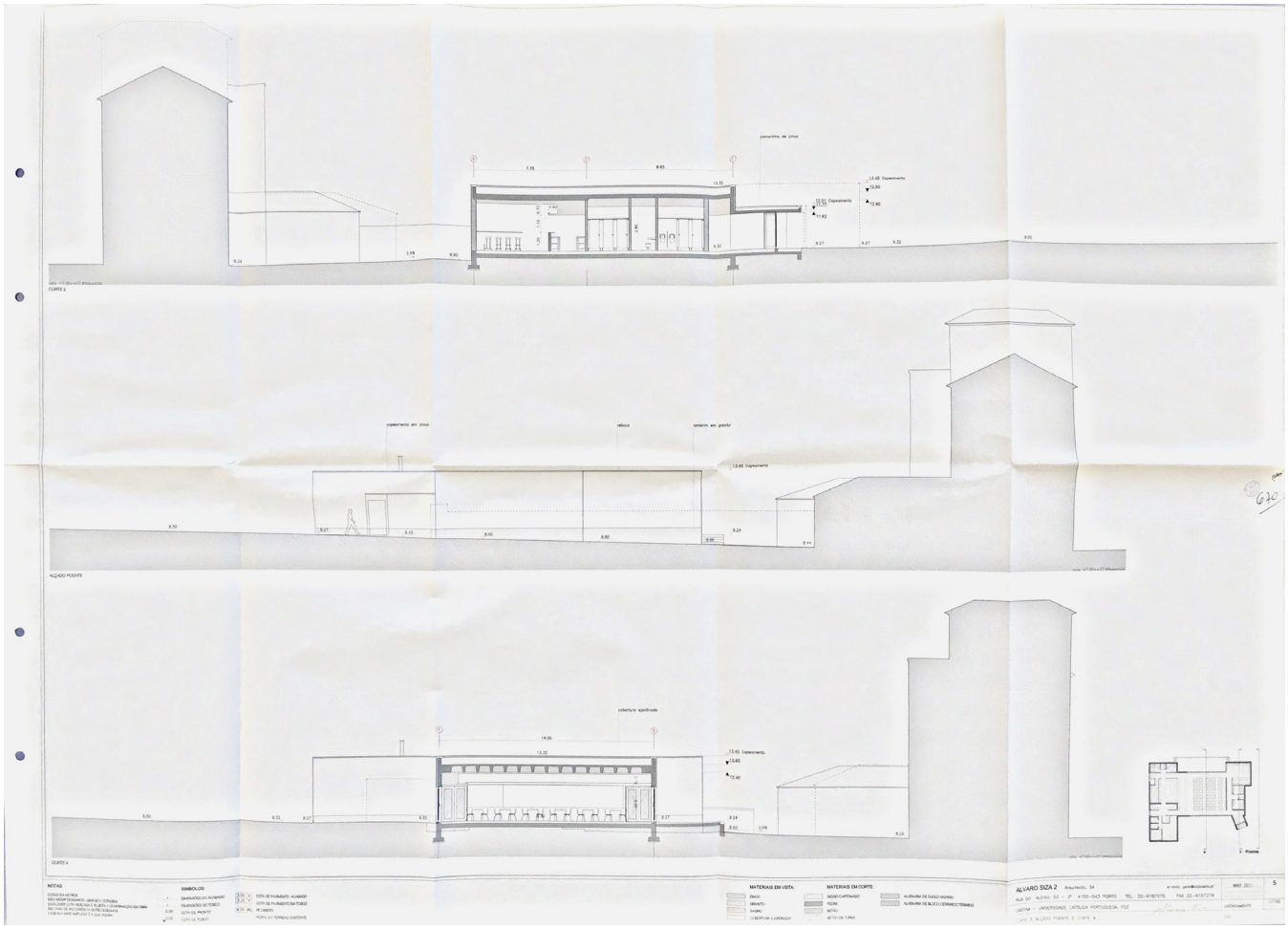


Fig. 31. Cantina. Prospetto e sezioni.
CMP protocollo n. 54217/12.

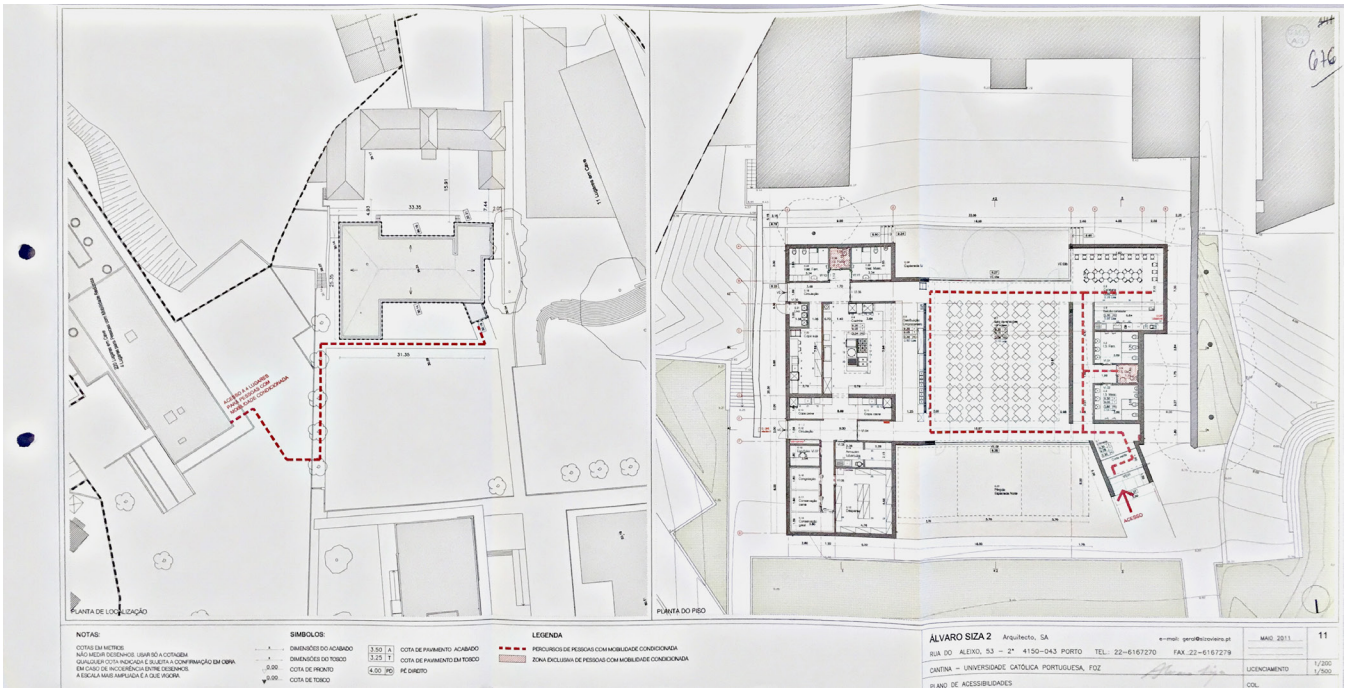


Fig. 32. Cantina. Planimetria e pianta di progetto. CMP protocollo n. 54217/12.

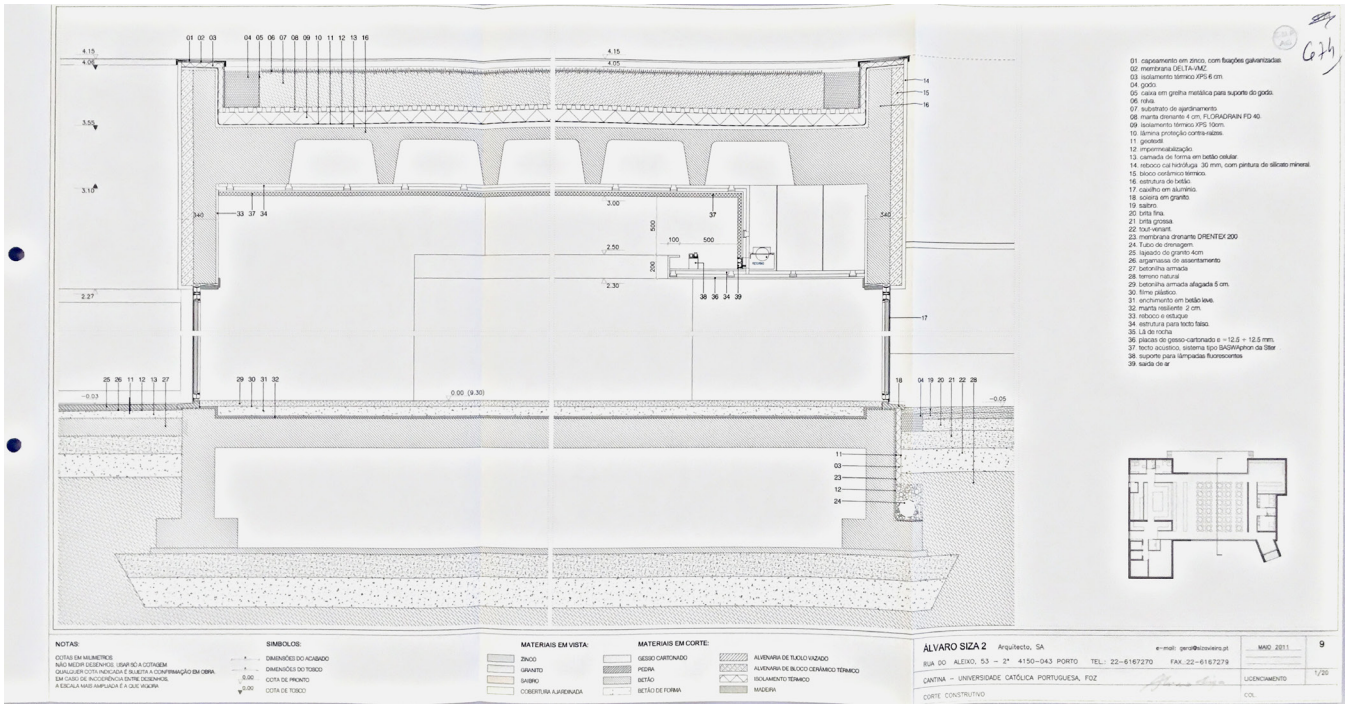


Fig. 33. Cantina. Sezione costruttiva.
CMP protocollo n. 54217/12.



Fig. 34. Cantina. Gialli-rossi, pianta, prospetti e sezioni.
CMP protocollo n. 54217/12.

PHOTO CREDIT

Suddivise per capitoli, sottocapitoli e casi studio trattati, si riportano di seguito le referenze delle immagini inserite all'interno dei testi componenti la presente ricerca.

Introduzione

Fig. 1: Foto di Eleonora Fantini [15.06.2019]

Alcune questioni di lessico.

Fig. 1: Foto di Eleonora Fantini [16.10.2018]

CAPITOLO 1
Brevi note sopra l'intervento sul patrimonio in Portogallo.

1.1 Dalla formazione di una coscienza patrimoniale, alla Carta di Venezia e al dibattito internazionale.

Fig. 1: in J. Custódio (a cura di), *Portugal 1910-2010, 100 anos de património memória e identidade*, Lisbona, 2010, p.20.

Fig. 2: in Archivio SIPA, Foto 00523353.

Fig. 3: in J. Custódio (a cura di), *Portugal 1910-2010, 100 anos de património memória e identidade*, Lisbona, 2010, p.162.

Fig. 4: Ivi, p.163.

Fig. 5: in M. J. Baptista Neto, "A propósito da Carta de Veneza (1964-2004). Un olhar sobre o património arquitectónico nos últimos cinquenta anos", in *Património estudos*, n.9, 2006, p.95.

Fig. 6: in Archivio SIPA, Foto 00506516.

Fig. 7: Foto di Fernando Barroso [1983].

1.2 Il patrimonio tra tradizione e modernità. La pratica contemporanea e le questioni attuali.

Fig. 1: Foto di Eleonora Fantini [10.10.2018].

Fig. 2: in J. C. Carvalho Neves, *Intervenções no património: reconversão de conventos em pousadas de Portugal. A abordagem ao projecto*, Tesi di Laurea, Relatore: prof. arch. Helder Casal Ribeiro, Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, Porto, 2007, copertina.

Fig. 3: in N. Grande, C. Muro (a cura di), Álvaro Siza. In/disciplina,

Catalogo della mostra Álvaro Siza. In/disciplina (dal 19/09/19 al 02/02/20), Museo della Fondazione Serralves, Porto, 2019, p. 61.

Fig. 4: Foto di Eleonora Fantini [10.02.2019].

Fig. 5: Foto di Eleonora Fantini [25.10.2018].

Fig. 6: Foto di Giovanni Amato in https://divisare.com/projects/396812-alvaro-siza-vieira-giovanni-amato-piscina-das-mares [consultato il 29.09.2020]

Fig. 7: Foto di Teresa Cunha Ferreira [25.10.2018].

CAPITOLO 2

Le relazioni costanti con l'Italia. Rivelazioni di interesse e influenze culturali.

2.1 Riflessi del dibattito italiano del dopoguerra. Dal concetto di 'architettura organica' di Zevi, al tema della 'Continuità' di Rogers, alla Teoria di Brandi, alla Carta di Venezia.

Fig. 1: in *Casabella-Continuità*, n.217, Novembre-Dicembre 1957, copertina.

Fig. 2: in G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Hoepli, Milano, 1936, copertina.

Fig. 3: in J. Alfonso, F. Martins, C. Meneses (a cura di), *Arquitecura Popular em Portugal*, 4° edizione, Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, vol.1, Lisbona, 2004, copertina.

Fig. 4: in FIMS, Fundação Instituto Marques da Silva, Archivio Fernando Távora, FIMS/FT/Foto4027F.

Fig. 5: in B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino, 1945, copertina.

Fig. 6: in B. Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1948, copertina.

Fig. 7: in B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi Editori, 1950, copertina.

Fig. 8: *Casabella-Continuità*, n.246, Dicembre 1960, copertina.

Fig. 9: in M. J. Baptista Neto, "A propósito da Carta de Veneza (1964-2004). Un olhar sobre o património arquitectónico nos últimos cinquenta anos", in *Património estudos*, n.9, 2006, p.95.

Fig. 10: in Biblioteca personale di Álvaro Siza presso il suo studio professionale.

Fig. 11: in Biblioteca personale di Álvaro Siza presso il suo studio professionale.

Fig. 12: G. Basile (a cura di), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica. Cesare Brandi's thoughtfrom theory to practice*, Atti dei seminari di Munchen, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris, Il prato editore, Padova, 2008, copertina.

Fig. 13: G. Basile (a cura di), *Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi. Prima definizione dei termini*, Il prato casa editrice, Padova, 2007, copertina.

2.2 Dalla lettura al viaggio. Conoscenza, scoperta e conquista.

Fig. 1: in Archivio privato di Alexandre Alves Costa, in https://gulbenkian.pt/en/news/the-universalists-arrive-in-paris/ [consultato in data: 21.08.2020]

2.2.1 Fernando Távora.
Viaggiare per conoscere. Relazioni costanti con l'Italia negli anni della formazione.

Fig. 1: in J. A. Bandeirinha (a cura di), *Fernando Távora. Modernidade permanente*, Casa da Arquitectura, Porto, 2012, pp.187-188.

Fig. 2: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-2174.

Fig. 3: in M. Mendes (a cura di), *Fernando Távora "minha casa". Uma porta pode ser um romance*, esteio 2 "Viagem pela Europa, 1947 (Espanha, França, Itália, Suíça, Holanda,Bélgica)", Fundaçao Instituto Arquitecto José Marques da Silva e Faculdade da Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2013.

Fig. 4: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-6201.

Fig. 5: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-6201.

Fig. 6: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-6201.

Fig. 7: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação

Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-4101.

Fig. 8: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-4101.

Fig. 9: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-2206.

Fig. 10: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-2206.

Fig. 11: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-3859.

Fig. 12: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-3859.

Fig. 13: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-6289.

Fig. 14: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-6289.

Fig. 15: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-6289.

Fig. 16: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-6227.

Fig. 17: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-6227.

Fig. 18: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-2139.

Fig. 19: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-2139.

Fig. 20: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-2139.

Fig. 21: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-2139.

Fig. 22: in L. González Alfaya, A. Domínguez Laiño, M. Marcos Maroño, P. Muñiz Núñez, A. Pérez Rodríguez (coor.), *Fernando Távora*, Catálogo de exposição, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, Asociación Cultural Primeiro Andar, 2003, p. 49.

Fig. 23: in L. Gonzáles Alfaya, A. Domínguez Laiño, M. Marcos Maroño, P. Muñiz Núñez, A. Pérez Rodríguez (coor.), *Fernando Távora*, Catálogo de exposição, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, Associación Cultural Primeiro Andar, 2003, p. 53.

Fig. 24: in L. Gonzáles Alfaya, A. Domínguez Laiño, M. Marcos Maroño, P. Muñiz Núñez, A. Pérez Rodríguez (coor.), *Fernando Távora*, Catálogo de exposição, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, Associación Cultural Primeiro Andar, 2003, p. 28.

Fig. 25: in L. Gonzáles Alfaya, A. Domínguez Laiño, M. Marcos Maroño, P. Muñiz Núñez, A. Pérez Rodríguez (coor.), *Fernando Távora*, Catálogo de exposição, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, Associación Cultural Primeiro Andar, 2003, p. 55.

Fig. 26: in Biblioteca personale di Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), PT/FIMS/Monografias/FT-2124.

2.2.2 Alcino Soutinho.
1961. Sulla museografia per l'architettura. Il viaggio in Italia come occasione di scoperta e conquista.

Fig. 1: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [14.07.2019].

Fig. 2: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS).

Fig. 3: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS-0001-foto0094.

Fig. 4: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS-0001-foto0108.

Fig. 5: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS-0001-foto0019.

Fig. 6: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS-0001-foto0085.

Fig. 7: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_VITALIA-01-0012.

Fig. 8: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_VITALIA-01-0006.

Fig. 9: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_VITALIA-01-0022

Fig. 10: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_VITALIA-01-0057.

Fig. 11: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_VITALIA-01-0049.

Fig. 12: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_VITALIA-01-0050.

Fig. 13: in H. Barranha (a cura di), *Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo*, Catalogo della mostra "Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo" (dal 9 Febbraio al 26 Maggio 2019), Museo do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 2019, p.76.

Fig. 14: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_VITALIA-01-0074.

Fig. 15: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_VITALIA-01-0077.

Fig. 16: in H. Barranha (a cura di), *Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo*, Catalogo della mostra "Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo" (dal 9 Febbraio al 26 Maggio 2019), Museo do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 2019, p.70.

Fig. 17: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_VITALIA-02-0003.

Fig. 18: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_VITALIA-02-0019.

Fig. 19: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_VITALIA-02-0042.

Fig. 20: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS-0001-foto0097.

Fig. 21: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS-0001-foto0105.

Fig. 22: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_VITALIA-02-0043

Fig. 23: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS-0001-foto0037.

Fig. 24: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS-0001-foto0068.

Fig. 25: in H. Barranha (a cura di), *Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo*, Catalogo della mostra "Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo" (dal 9 Febbraio al 26 Maggio 2019), Museo do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 2019, p.70.

Fig. 26: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS-0001-foto0123.

2.2.3 Álvaro Siza.
A contatto con il patrimonio italiano. Viaggi, seminari ed esperienze professionali.

Fig. 1: in N. Grande, C. Muro (a cura di), *Álvaro Siza. In/disciplina*, Catalogo della mostra Álvaro Siza. In/disciplina (dal 19/09/19 al 02/02/20), Museo della Fondazione Serralves, Porto, 2019, p.273.

Fig. 2: in N. Grande, C. Muro (a cura di), *Álvaro Siza. In/disciplina*, Catalogo della mostra Álvaro Siza. In/disciplina (dal 19/09/19 al 02/02/20), Museo della Fondazione Serralves, Porto, 2019, p.276.

Fig. 3: in R. Cremascoli, F. Moschini (a cura di), *Álvaro Siza in Italia. Il Grand Tour 1976 – 2016*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2016, p.43.

Fig. 4: in R. Cremascoli, F. Moschini (a cura di), *Álvaro Siza in Italia. Il Grand Tour 1976 – 2016*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2016, p.47

Fig. 5: in N. Grande, C. Muro (a cura di), *Álvaro Siza. In/disciplina*, Catalogo della mostra Álvaro Siza. In/disciplina (dal 19/09/19 al 02/02/20), Museo della Fondazione Serralves, Porto, 2019, p.268.

Fig. 6: in https://www.floornature.it/mostra-cca-the-saal-process-housing-in-portugal-197476-10691/ [consultato il 10.09.2020].

Fig. 7: in https://www.artribune.com/alvaro-siza-schizzo-di-piazza-di-spagna/ [consultato il 10.09.2020].

Fig. 8: in Biblioteca personale di Álvaro Siza presso il suo studio professionale.

Fig. 9: in https://living.corriere.it/tendenze/architettura/gallery/alvaro-siza-la-grande-mostra-al-maxxi-foto/?i=11 [consultato il 10.09.2020].

Fig. 10: in N. Grande, C. Muro (a cura di), *Álvaro Siza. In/disciplina*, Catalogo della mostra Álvaro Siza. In/disciplina (dal 19/09/19 al 02/02/20), Museo della Fondazione Serralves, Porto, 2019, p.278.

Fig. 11: in N. Grande, C. Muro (a cura di), *Álvaro Siza. In/disciplina*, Catalogo della mostra Álvaro Siza. In/disciplina (dal 19/09/19 al 02/02/20), Museo della Fondazione Serralves, Porto, 2019, p.278.

Fig. 12: in N. Grande, C. Muro (a cura di), *Álvaro Siza. In/disciplina*, Catalogo della mostra Álvaro Siza. In/disciplina (dal 19/09/19 al 02/02/20), Museo della Fondazione Serralves, Porto, 2019, p.278.

Fig. 13: in http://15ega.ulpgc.es/files/libro/seccion01/0161_MELI%C3%81N%20GARC%C3%8DA.pdf [consultato il 10.09.2020].

Fig. 14: in https://www.archiportale.com/news/2019/05/eventi/i-disegni-di-viaggio-di-%C3%A1lvaro-siza-in-mostra-a-siena_70633_32.html [consultato il 10.09.2020].

Fig. 15: in R. Cremascoli, F. Moschini (a cura di), *Álvaro Siza in Italia. Il Grand Tour 1976 – 2016*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2016, p.157.

Fig. 16: in R. Cremascoli, F. Moschini (a cura di), *Álvaro Siza in Italia. Il Grand Tour 1976 – 2016*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2016, p.110.

CAPITOLO 3
Intervenire sul patrimonio

3.1 Criteri di selezione e metodologia d'indagine.

Fig. 1: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [10.02.2020].

Fig. 2: Disegno di Eleonora Fantini [05.10.2018].

Fig. 3: Foto di Eleonora Fantini [13.03.2019].

3.2 Soluzioni e pratiche progettuali in sei interventi sul patrimonio.

Pousada da Costa.
Adattamento ad albergo del Convento di Santa Marinha da Costa.

Fig. 1: in Archivio SIPA, img. n. 00046932.

Fig. 2: Foto di Eleonora Fantini [16.10.2018]

Fig. 3: in *Pousada de Santa Marinha. Guimarães*, Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n. 130, Ministério das Obras Públicas, 1985, pp. 7-57; M. L. Real, "O convento da Costa (Guimaraes). Notícia e interpretação de alguns elementos arquitectónicos recentemente aparecidos", *Actos do Congresso Historico de Guimareas e sua Colegiada*, vol. IV, Guimaraes, 1981, [Fig. 34].

Fig. 4: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [08.09.2020].

Fig. 5: in Archivio SIPA Img. 00046642.

Fig. 6: in Archivio SIPA, img. n.00046640.

Fig. 7: in Archivio SIPA. Img. n.00046647.

Fig. 8: in Archivio SIPA. Img. n.00046589.

Fig. 9: in Archivio SIPA.Img. n.00046695.

Fig. 10: in Archivio SIPA. Img. n.00046677.

Fig. 11: in Archivio SIPA. Img. n.00046673.

Fig. 12: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0179-pd0034.

Fig. 13: in A. Alves. Costa, "Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-1985", in *Monumentos*, n.33, 2013, p.103.

Fig. 14: in Archivio SIPA Img. 00046648.

Fig. 15: Foto di Eleonora Fantini [16.10.2018].

Fig. 16: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [08.09.2020].

Fig. 17: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [08.09.2020].

Fig. 18: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [08.09.2020].

Fig. 19: Foto di Eleonora Fantini [16.10.2018].

Fig. 20: in J. Fernandes, R. Mateus, L. Bragança, J. J. Correia da Silva, "Portuguese vernacular architecture: the contribution of vernacular materials and design approaches for sustainable construction", in *Architectural Science Review*, n.58, 2015.

Fig. 21: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [02.07.2020].

Fig. 22: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [02.07.2020].

Fig. 23: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [02.07.2020].

Fig. 24: in Archivio SIPA. Img. n.00046739.

Fig. 25: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [02.07.2020].

Fig. 26: in Archivio SIPA. Img. n.00046795.

Fig. 27: in Archivio SIPA. Img. n.00046725.

Fig. 28: in Archivio SIPA. Img. n.00046804.

Fig. 29: in Archivio SIPA. Img. n.00046832.

Fig. 30: in Archivio SIPA. Img. n.00046907.

Fig. 31: Foto di Fernando Barroso.

Fig. 32: in *Pousada de Santa Marinha. Guimarães*, Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n. 130, Ministério das Obras Públicas, 1985, pp. 7-57; M. L. Real, "O convento da Costa (Guimaraes). Notícia e interpretação de alguns elementos arquitectónicos recentemente aparecidos", *Actos do Congresso Historico de Guimareas e sua Colegiada*, vol. IV, Guimaraes, 1981, p.21.

Fig. 33: in *Pousada de Santa Marinha. Guimarães*, Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n. 130, Ministério das Obras Públicas, 1985, pp. 7-57; M. L. Real, "O convento da Costa (Guimaraes). Notícia e interpretação de alguns elementos arquitectónicos recentemente aparecidos", *Actos do Congresso Historico de Guimareas e sua Colegiada*, vol. IV, Guimaraes, 1981, p.24.

Fig. 34: in *Pousada de Santa Marinha. Guimarães*, Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n. 130, Ministério das Obras Públicas, 1985, pp. 7-57; M. L. Real, "O convento da Costa (Guimaraes). Notícia e interpretação de alguns elementos arquitectónicos recentemente aparecidos", *Actos do Congresso Historico de Guimareas e sua Colegiada*, vol. IV, Guimaraes, 1981, [Fig.9, Fig.10 e Fig.16].

Fig. 35: Foto di Fernando Barroso.

Fig. 36: in Archivio SIPA. Img. n.00046794.

Fig. 37: in Archivio SIPA. Img. n.00046765.

Fig. 38: in Archivio SIPA. Img. n.00046815.

Fig. 39: in L. Trigueiros, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisbona, 1993, p.118.

Fig. 40: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS).

Fig. 41: Foto di Fernando Barroso.

Fig. 42: Foto di Fernando Barroso.

Fig. 43: *Casabella-continuità*, n.199, Milano, Dicembre-Gennaio 1953-1954, copertina.

Fig. 44: in http://www.hevelius.it/webzine/leggi.php?codice=466 [consultato il 12/09/2020]

Fig. 45: in J. Alfonso, F. Martins, C. Meneses (a cura di), *Arquitecura Popular em Portugal,* 4° edizione, Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, vol.1, Lisbona, 2004, p.58.

Fig. 46: in *Pousada de Santa Marinha. Guimarães*, Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n. 130, Ministério das Obras Públicas, 1985, pp. 7-57; M. L. Real, "O convento da Costa (Guimaraes). Notícia e interpretação de alguns elementos arquitectónicos recentemente aparecidos", *Actos do Congresso Historico de Guimareas e sua Colegiada*, vol. IV, Guimaraes, 1981, [Fig. 34].

Fig. 47: Foto di Fernando Barroso.

Fig. 48: in *Pousada de Santa Marinha. Guimarães*, Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n. 130, Ministério das Obras Públicas, 1985, pp. 7-57; M. L. Real, "O convento da Costa (Guimaraes). Notícia e interpretação de alguns elementos arquitectónicos recentemente aparecidos", *Actos do Congresso Historico de Guimareas e sua Colegiada*, vol. IV, Guimaraes, 1981, [Fig. 38].

Fig. 49: Foto di Fernando Barroso.

Fig. 50: in Archivio SIPA.

Fig. 51: Foto di Eleonora Fantini [16.10.2018].

Fig. 52: Foto di Fernando Barroso.

Casa dos 24.
Recupero dell'antico Palazzo del Consiglio.

Fig. 1: Foto di Eleonora Fantini [15.06.2019].

Fig. 2: in F. P. Gomes, "Restauro e reabilitação na obra de Fernando Távora: o exemplo da casa dos 24", in Arqtexto, n.15, 2009.

Fig. 3: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, F-NP-CMP-07-02364.

Fig. 4: in M. L. Real, M. H. G. Braga (a cura di), *A ponte e a avenida. Contradições urbanísticas no centro histórico do Porto*, Departimentos de Arquivos da Câmara Municipal, Porto, 2001, p.17.

Fig. 5: in M. L. Real, M. H. G. Braga (a cura di), *A ponte e a avenida. Contradições urbanísticas no centro histórico do Porto*, Departimentos de Arquivos da Câmara Municipal, Porto, 2001, p.17, pp.91-97.

Fig. 6: in M. L. Real, M. H. G. Braga (a cura di), *A ponte e a avenida. Contradições urbanísticas no centro histórico do Porto*, Departimentos de Arquivos da Câmara Municipal, Porto, 2001, p.74.

Fig. 7: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante.

Fig. 8: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [21.09.2019].

Fig. 9: in Archivio SIPA.

Fig. 10: in Archivio SIPA.

Fig. 11: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante.

Fig. 12: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/5.

Fig. 13: in M. L. Real, M. H. G. Braga (a cura di), *A ponte e a avenida. Contradições urbanísticas no centro histórico do Porto*, Departimentos de Arquivos da Câmara Municipal, Porto, 2001, p.112

Fig. 14: in M. L. Real, M. H. G. Braga (a cura di), *A ponte e a avenida. Contradições urbanísticas no centro histórico do Porto*, Departimentos de Arquivos da Câmara Municipal, Porto, 2001, pp.113-114.

Fig. 15: in M. L. Real, M. H. G. Braga (a cura di), *A ponte e a avenida. Contradições urbanísticas no centro histórico do Porto*, Departimentos de Arquivos da Câmara Municipal, Porto, 2001, p.146.

Fig. 16: in Archivio SIPA.Foto.00051790.

Fig. 17: in J. A. Bandeirinha (a cura di), *Fernando Távora. Modernidade permanente*, Casa da Arquitectura, Porto, 2012, p.445.

Fig. 18: in Archivio SIPA.

Fig. 19: in J. A. Bandeirinha (a cura di), *Fernando Távora. Modernidade permanente*, Casa da Arquitectura, Porto, 2012, p.447.

Fig. 20: Foto di Eleonora Fantini [15.06.2019].

Fig. 21: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [21.09.2019].

Fig. 22: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [21.09.2019].

Fig. 23: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0290-pd0046.

Fig. 24: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0290-pd0014.

Fig. 25: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0290-pd0001.

Fig. 26: in http://www.maarc.it/opera/progetto-per-il-danteum-a-roma [consultato il 23/06/2019]

Fig. 27: in http://www.maarc.it/opera/progetto-per-il-danteum-a-roma [consultato il 23/06/2019]

Fig. 28: in http://www.maarc.it/opera/progetto-per-il-danteum-a-roma [consultato il 23/06/2019]

Fig. 29: in F. P. Gomes, "Restauro e reabilitação na obra de Fernando Távora: o exemplo da casa dos 24", in Arqtexto, n.15, 2009.

F**ig. 30**: Foto di Eleonora Fantini [15.06.2019].

Fig. 31: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [21.09.2019].

Fig. 32: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [21.09.2019].

Fig. 33: in J. A. Bandeirinha (a cura di), *Fernando Távora. Modernidade permanente*, Casa da Arquitectura, Porto, 2012.

Fig. 34: in J. A. Bandeirinha (a cura di), *Fernando Távora. Modernidade permanente*, Casa da Arquitectura, Porto, 2012, p.446.

Fig. 35: in http://www.archipicture.eu/Architekten/Portugal/Tavora%20Fernando/Fernando%20Tavora%20-%20Torre%20da%20Se%20Porto%2012.html [consultato il 13/06/2019]

Fig. 36: Foto di Eleonora Fantini [15.06.2019].

Fig. 37: in M. C. S. Ribeiro, *Casa da Câmara. Relatório Final do Acompanhamento Arqueológico*, Camâra Municipal do Porto, Gabinete de Arqueologia Urbana, Porto, 2004. Documento conservato presso la Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), *Antiga Camâra Municipal do Porto*, n. di processo DRP-14291, Casa da Ramalde, Porto [consultato nel giugno 2019].

Fig. 38: in M. C. S. Ribeiro, *Casa da Câmara. Relatório Final do Acompanhamento Arqueológico*, Camâra Municipal do Porto, Gabinete de Arqueologia Urbana, Porto, 2004. Documento conservato presso la Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), *Antiga Camâra Municipal do Porto*, n. di processo DRP-14291, Casa da Ramalde, Porto [consultato nel giugno 2019].

Fig. 39: in Archivio SIPA.FOTO.00914857.

Fig. 40: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_029-04-0003.

Fig. 41: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_029-04-0012.

Fig. 42: Foto di Eleonora Fantini [15.06.2019].

Fig. 43: in Archivio SIPA.FOTO.00914850.

Fig. 44: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_029-04-0017

Fig. 45: in J. A. Bandeirinha (a cura di), *Fernando Távora. Modernidade permanente*, Casa da Arquitectura, Porto, 2012, pp.154-155.

Fig. 46: Foto di Eleonora Fantini [15.06.2019].

Fig. 47: Foto di Eleonora Fantini [29.11.2019].

Fig. 48: Foto di Eleonora Fantini [29.11.2019].

Fig. 49: Foto di Eleonora Fantini [29.11.2019].

Fig. 50: Foto di Eleonora Fantini [15.06.2019].

Fig. 51: in https://www.centoventigrammi.it/casa-dos-vinte-e-quatro/ [consultato il 20/05/2019]

Fig. 52: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [05.06.2019].

Fig. 53: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [05.06.2019].

Fig. 54: in *Casabella*, n.700, p.64.

Fig. 55: in https://abarchitecture.home.blog/page/2/ [consultato il 20/05/2019]

Fig. 56: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS-FT-Foto4019F.

Fig. 57: in https://portoalities.com/pt/guia-essencial-sobre-se-do-porto/ [consultato il 20/05/2019]

Fig. 58: in https://docplayer.com.br/11447389-Pensando-ja-o-centro-historico-a-intervencao-da-dgemn-na-se-do-porto-1929-1982.html [consultato il 20/05/2019]

Fig. 59: in https://douroworldheritage.com/portfolio/cityscapes/ [consultato il 20/05/2019]

Convento di São Gonçalo.
Recupero della Biblioteca-Museo Municipale.

Fig. 1: Foto di Eleonora Fantini [25.10.2018].

Fig. 2: in Archivio SIPA.FOTO.00550239.

Fig. 3: in https://www.postais-antigos.com/_search.html?req=amarante [consultato il 20/08/2019]

Fig. 4: in Archivio SIPA Img. 00550245.

Fig. 5: in Archivio SIPA Img. 00048100.

Fig. 6: in Archivio SIPA Img. 00048095.

Fig. 7: in Archivio SIPA Img. 00048093.

Fig. 8: in Archivio SIPA Foto 00048127.

Fig. 9: in Archivio SIPA Foto 00048131.

Fig. 10: in Archivio SIPA Foto 00048103.

Fig. 11: in Archivio SIPA Foto 00048109.

Fig. 12: in Archivio SIPA Foto 00048132.

Fig. 13: in Archivio SIPA Foto 00048097.

Fig. 14: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_0040-pd0071.

Fig. 15: in H. Barranha (a cura di), *Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo*, Catalogo della mostra "Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo" (dal 9 Febbraio al 26 Maggio 2019), Museo do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 2019, p.88.

Fig. 16: in H. Barranha (a cura di), *Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo*, Catalogo della mostra "Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo" (dal 9 Febbraio al 26 Maggio 2019), Museo do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 2019, p.88.

Fig. 17: in https://guiasdearquitectura.com/pt/produtos/packs/oporto-district/amadeo-de-souza-cardoso-municipal-museum [consultato il 20/08/2019]

Fig. 18: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [02.08.2020].

Fig. 19: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [02.08.2020].

Fig. 20: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [02.08.2020].

Fig. 21: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [02.08.2020].

Fig. 22: Foto di Eleonora Fantini [25.10.2018].

Fig. 23: in https://www.youtube.com/watch?v=2Gx_UfYIq38&feature=emb_logo&ab_channel=VideocontactoVC [consultato il 20/08/2019]

Fig. 24: Foto di Eleonora Fantini [30.07.2019].

Fig. 25: Foto di Eleonora Fantini [30.07.2019].

Fig. 26: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [02.08.2020].

Fig. 27: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [10.08.2020].

Fig. 28: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [10.08.2020].

Fig. 29: in *Domus,* n.655, 1984, p.25.

Fig. 30: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [10.08.2020].

Fig. 31: in Archivio SIPA Foto 00048106.

Fig. 32: Foto di Eleonora Fantini [30.07.2019].

Fig. 33: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS),FIMS_AS_0040-pd0003.

Fig. 34: Foto di Eleonora Fantini [30.07.2019].

Fig. 35: Foto di Eleonora Fantini [30.07.2019].

Fig. 36: Foto di Eleonora Fantini [30.07.2019].

Fig. 37: Foto di Eleonora Fantini [30.07.2019].

Fig. 38: in https://www.amadeosouza-cardoso.pt/en/visit [consultato il 20/08/2019]

Fig. 39: Foto di Eleonora Fantini [30.07.2019].

Fig. 40: Foto di Eleonora Fantini [30.07.2019].

Fig. 41: in https://wave2015iuav.com/2015/06/contemporary-architecture-in-venice-2-dorsoduro/

Fig. 42: in A. Ciabatta, *La modernità nei tessuti storici: Gardella, Meier, Terragni*, Tesi di Dottorato, Relatore: prof. Arch. Fabio Ghersi, Università degli studi di Catania, Facoltà di Architettura di Siracura, 2012, p.97.

Fig. 43: in http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3a230-0001352/ [consultato il 20/08/2019]

Fig. 44: in Mostra "Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo" (dal 9 Febbraio al 26 Maggio 2019), Museo do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 2019.

Fig. 45: Foto di Eleonora Fantini [30.07.2019].

Fig. 46: A. A. Monterroso Gomes Monteiro, F. Teixeira, *Amarante. Passado e Presente*, Impress24, Amarante, 2016, p.71.

Fig. 47: Foto di Eleonora Fantini [25.10.2018].

Fig. 48: in Archivio SIPA Foto 00048098.

Fig. 49: Foto di Eleonora Fantini [25.10.2018].

Fig. 50: in Archivio SIPA Foto 00048132.

Fig. 51: Foto di Eleonora Fantini [25.10.2018].

Casa del Dr. Domingo Barbosa.
Recupero della Casa Museu Guerra Junqueiro.

Fig. 1: Foto di Eleonora Fantini [25.05.2019].

Fig. 2: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/25 (55), foglio n.76.

Fig. 3: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, Carta topografica di Porto, Foglio 280.

Fig. 4: in Archivio SIPA Foto 000672610.

Fig. 5: in Archivio SIPA Foto 00051532.

Fig. 6: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, F-NP-CMP-07-01840.

Fig. 7: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante.

Fig. 8: in Archivio SIPA Foto 00008235.

Fig.9: in Archivio della Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), DRP_5120. DRCN, DRP_5120.

Fig.10: in Archivio della Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), DRP_5120.

Fig.11: in Archivio della Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), DRP_5120.

Fig. 12: Foto di Eleonora Fantini [25.05.2019].

Fig. 13: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [03.05.2020].

Fig. 14: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [03.05.2020].

Fig. 15: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [03.05.2020].

Fig. 16: Foto di Eleonora Fantini [16.10.2018].

Fig. 17: Foto di Eleonora Fantini [24.10.2018].

Fig. 18: Foto di Eleonora Fantini [25.10.2018].

Fig. 19: Foto di Eleonora Fantini [25.10.2018].

Fig. 20: Foto di Eleonora Fantini [25.10.2018].

Fig. 21: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [05.05.2020].

Fig. 22: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [05.05.2020].

Fig. 23: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [05.05.2020].

Fig. 24: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [05.05.2020].

Fig. 25: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [05.05.2020].

Fig. 26: Foto di Eleonora Fantini [25.10.2018].

Fig. 27: Foto di Eleonora Fantini [25.10.2018].

Fig. 28: Foto di Eleonora Fantini [25.05.2019].

Fig. 29: Foto di Eleonora Fantini [25.05.2019].

Fig. 30: in Archivio privato Alcino Soutinho presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS-foto0029.

Fig. 31: Foto di Eleonora Fantini [25.05.2019].

Fig. 32: Foto di Eleonora Fantini [25.05.2019].

Fig. 33: Foto di Eleonora Fantini [25.05.2019].

Fig. 34: Foto di Eleonora Fantini [25.05.2019].

Fig. 35: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante.

Fig. 36: Foto di Eleonora Fantini [25.05.2019].

Fig. 37: in Archivio SIPA Foto 00008236.

Fig. 38: Foto di Eleonora Fantini [25.05.2019].

Fig. 39: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante.

Fig. 40: Foto di Eleonora Fantini [25.05.2019].

Casa Alcino Cardoso.
Recupero de un complesso rurale.

Fig. 1: in K. Frampton, *Álvaro Siza. Tutte le opere*, Electa, Milano, 1999.

Fig. 2: Foto di Eleonora Fantini [24.10.2018].

Fig. 3: in P. Martins Barata, L. Trigueiros, *Álvaro Siza 1954-1976*, Editor Blau, Lisbona, 1997, pp.148-149.

Fig. 4: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-3-4-0009.

Fig. 5: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto.

Fig. 6: in B. Fleck (a cura di), *Álvaro Siza*, *Stadtskizzen. City Sketches. Desenhos urbanos*, Birkhäuser Verlag AG, Basilea, 1994, p.37.

Fig. 7: in Archivio Municipale di Caminha.

Fig. 8: in Archivio Municipale di Caminha.

Fig. 9: in Archivio Municipale di Caminha.

Fig. 10: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-3-4-0037.

Fig. 11: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-1-1-0018.

Fig. 12: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-1-1-0011.

Fig. 13: in B. Fleck (a cura di), *Álvaro Siza*, *Stadtskizzen. City Sketches. Desenhos urbanos*, Birkhäuser Verlag AG, Basilea, 1994, p.36.

Fig. 14: in http://jf-sistelo.com/fotos/ [consultato il 18/12/2019]

Fig. 15: Foto di Eleonora Fantini [24.10.2018].

Fig. 16: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-3-4-0027.

Fig. 17: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [02.02.2020].

Fig. 18: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [02.02.2020].

Fig. 19: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [02.02.2020].

Fig. 20: Foto di Eleonora Fantini [17.01.2020].

Fig. 21: Foto di Eleonora Fantini [17.01.2020].

Fig. 22: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [12.02.2020].

Fig. 23: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [12.02.2020].

Fig. 24: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [12.02.2020].

Fig. 25: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [12.02.2020].

Fig. 26: in K. Frampton, *Álvaro Siza. Tutte le opere*, Electa, Milano, 1999.

Fig. 27: Foto di Eleonora Fantini [17.01.2020].

Fig. 28: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-3-4-0019.

Fig. 29: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-2-4-0013.

Fig. 30: Foto di Eleonora Fantini [17.01.2020].

Fig. 31: in P. Martins Barata, L. Trigueiros, *Álvaro Siza 1954-1976*, Editor Blau, Lisbona, 1997, p.143.

Fig. 32: Foto di Eleonora Fantini [17.01.2020].

Fig. 33: Foto di Eleonora Fantini [17.01.2020].

Fig. 34: in Archivio Municipale di Caminha.

Fig. 35: in J. Rodrigues, *Álvaro Siza /obra e método*, Livraria Civilização Editora, Porto, 1992, p.109.

Quinta do Paraíso.
Progetto di espansione della Cattolica Porto Business School.

Fig. 1: Foto di Eleonora Fantini [12.03.2019].

Fig. 2: in R. Meileres, *Alberto* Álvares *Ribeiro (1842-1926). Breves Nota Biográfica e Comentário: a propósito da troca de um Convento e Igreja por uma Estação Central com o nome de S. Bento (1893-1916)*, FIMS, 2015, p.4.

Fig. 3: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, Carta topografica di Porto, Foglio 50.

Fig. 4: in Archivio della Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), DRP_14642.

Fig. 5: in Archivio della Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), DRP_14642.

Fig. 6: in Archivio della Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), DRP_14642.

Fig. 7: Foto di Eleonora Fantini [12.03.2019].

Fig. 8: Foto di Eleonora Fantini [12.03.2019].

Fig. 9: in https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AANd9GcS3hSy7vNlhwz3BBWMZnPhfGn4wvG-YwGzRl_LOtkVr9s_SwtFU&usqp=CAU [consultato il 13/04/2020].

Fig. 10: Foto di Eleonora Fantini [12.03.2019].

Fig. 11: Foto di Eleonora Fantini [12.03.2019].

Fig. 12: in https://www.joaomorgado.com/pt/reportagens/edificio-da-universidade-catolica [consultato il 18/02/2020]

Fig. 13: in https://elcroquis.es/products/168-169-siza-vidago-palace [consultato il 18/02/2020]

Fig. 14: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [18.04.2020].

Fig. 15: Foto di Eleonora Fantini [12.03.2019].

Fig. 16: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 17: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 18: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 19: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 20: Foto di Eleonora Fantini [12.03.2019].

Fig. 21: in https://www.joaomorgado.com/pt/reportagens/edificio-da-universidade-catolica [consultato il 18/02/2020]

Fig. 22: in https://www.joaomorgado.com/pt/reportagens/edificio-da-universidade-catolica [consultato il 18/02/2020]

Fig. 23: Foto di Eleonora Fantini [12.03.2019].

Fig. 24: Foto di Eleonora Fantini [12.03.2019].

Fig. 25: Foto di Eleonora Fantini [12.03.2019].

Fig. 26: Foto di Eleonora Fantini [12.03.2019].

Fig. 27: Foto di Eleonora Fantini [12.03.2019].

Fig. 28: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [28.04.2020].

Fig. 29: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [28.04.2020].

Fig. 30: Elaborato grafico di Eleonora Fantini [28.04.2020].

Fig. 31: Foto di Eleonora Fantini [16.03.2019].

Fig. 32: in https://www.joaomorgado.com/pt/reportagens/edificio-da-universidade-catolica [consultato il 18/02/2020]

Fig. 33: in https://www.joaomorgado.com/pt/reportagens/edificio-da-universidade-catolica [consultato il 18/02/2020]

Fig. 34: Foto di Eleonora Fantini [12.03.2019].

Fig. 35: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 36: Foto di Eleonora Fantini [12.03.2019].

Fig. 37: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 38: Foto di Eleonora Fantini [12.03.2019].

CAPITOLO 4

4.1 Dai casi studio ... considerazioni emerse ed esperienze a confronto.

Fig. 1: Foto di Eleonora Fantini [17.10.2018].

Fig. 2: Foto di Eleonora Fantini [26.01.2019].

Fig. 3: Foto di Eleonora Fantini [23.10.2018].

Fig. 4: in M. Mendes, *Sobre o 'projecto-de-arquitectura' de Fernando Távora*, Reitoria U. Porto, Faculdade de arquitectura U. Porto, Fundação Instituto arquitecto José Marques da Silva, Porto, 2015, 294.

Fig. 5: Foto di Fernando Guerra, in https://divisare.com/projects/268180-alvaro-siza-fernando-guerra-fg-sg-museu-moinho-de-papel [consultato il 10/09/2020]

Fig. 6: Foto di Eleonora Fantini [23.10.2018].

Fig. 7: Foto di Eleonora Fantini [23.10.2018].

Fig. 8: Foto di Eleonora Fantini [28.01.2020].

Fig. 9: Foto di Eleonora Fantini [06.10.2018].

Fig. 10: Foto di Eleonora Fantini [05.10.2018].

Fig. 11: Foto di Eleonora Fantini [20.10.2018].

Fig. 12: Foto di Eleonora Fantini [17.10.2018].

Fig. 13: Foto di Eleonora Fantini [24.10.2018].

Fig. 14: Foto di Eleonora Fantini [10.10.2018].

Fig. 15: Foto di Eleonora Fantini [04.08.2019].

Fig. 16: Foto di Eleonora Fantini [17.10.2018].

Fig. 17: Foto di Eleonora Fantini [02.08.2019].

Fig. 18: in Mostra Álvaro Siza. In/disciplina (dal 19/09/19 al 02/02/20), Museo della Fondazione Serralves, Porto, 2019.

Fig. 19: in B. Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*, trad. sp. Héctor Álvarez, Emecé editores, Buenos Aires, 1959, copertina.

Fig. 20: in B. Zevi, *Architettura e Storiografia*, Libreria editrice politecnica tamburini, Milano, 1951, copertina.

4.2 Conclusioni.

Fig. 1: Foto di Eleonora Fantini [17.01.2020].

APPARATI

I. Dialoghi sopra l'intervento sul patrimonio.

Dialogo con José Aguiar.

Fig. 1: in https://arhcentro.pt/visita-lisbona/palazzo-pena-a-sintra-portogallo/ [consultato il 10/06/2019]

Dialogo con Carlos Martins.

Fig. 1: C. Martins, Schizzo eseguito durante l'intervista.

Fig. 2: Foto di Eleonora Fantini [15.06.2019].

Fig. 3: Foto di Eleonora Fantini [15.06.2019].

Fig. 4: Foto di Eleonora Fantini [10.10.2018].

Fig. 5: Foto di Eleonora Fantini [18.06.2019].

Dialogo con Fernando Barroso.

Fig. 1: Foto di Fernando Barroso.

Fig. 2: Foto di Fernando Barroso.

Fig. 3: Foto di Fernando Barroso.

II. Documenti d'archivio.

Fernando Távora
Pousada da Costa.
Adattamento ad albergo del convento di Santa Marinha da Costa.

Fig. 1: Foto di Fernando Barroso.

Fig. 2: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0179-pd0034.

Fig. 3: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0179-pd0128.

Fig. 4: in A. Alves. Costa, "Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-1985", in *Monumentos*, n.33, 2013, p.103.

Fig. 5: in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa,

Milano, 2005, p.194.

Fig. 6: in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005, p.195.

Fig. 7: in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005, p.195.

Fig. 8: in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005, p.195.

Fig. 9: in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005, p.195.

Fig. 10: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0179-pd0458_1-2.

Fig. 11: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0179-pd0458_2-2.

Fig. 12: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0179-pd0459_1-2.

Fig. 13: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0179-pd0459_2-2.

Fig. 14: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0179-pd0457_1-2.

Fig. 15: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0179-pd0455.

Fig. 16: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0179-pd0457_2-2.

Fig. 17: in L. Trigueiros, *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisbona, 1993, p.118.

Fig. 18: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS).

Fig. 19: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0179-pd0471.

Fig. 20: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0179-pd0539.

Fernando Távora
Casa dei 24.
Recupero dell'antico Palazzo del Consiglio.

Fig. 1: Foto di Eleonora Fantini [23.11.2019].

Fig. 2: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante.

Fig. 3: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP-03-462-046-FD.

Fig. 4: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP-03-462-014-FD.

Fig. 5: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/5.

Fig. 6: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/5.

Fig. 7: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/5.

Fig. 8: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/5.

Fig. 9: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/5.

Fig. 10: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/5.

Fig. 11: in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005, p.172.

Fig. 12: in J. A. Bandeirinha (a cura di), *Fernando Távora. Modernidade permanente*, Casa da Arquitectura, Porto, 2012, p.445.

Fig. 13: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0290-pd0001.

Fig. 14: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0290-pd0014.

Fig. 15: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0290-pd0046.

Fig. 16: in J. A. Bandeirinha (a cura di), *Fernando Távora. Modernidade permanente*, Casa da Arquitectura, Porto, 2012, p.446.

Fig. 17: in J. A. Bandeirinha (a cura di), *Fernando Távora. Modernidade permanente*, Casa da Arquitectura, Porto, 2012, p.447.

Fig. 18: in J. A. Bandeirinha (a cura di), *Fernando Távora. Modernidade*

permanente, Casa da Arquitectura, Porto, 2012.

Fig. 19: in J. A. Bandeirinha (a cura di), *Fernando Távora. Modernidade permanente*, Casa da Arquitectura, Porto, 2012, pp.154-155.

Fig. 20: in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005, p.173.

Fig. 21: in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005, p.173.

Fig. 22: in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005, p.173.

Fig. 23: in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005, p.173.

Fig. 24: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0290-04-0003.

Fig. 25: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0290-04-0012.

Fig. 26: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_FT_0290-04-0017.

Alcino Soutinho
Convento di São Gonçalo.
Recupero della Biblioteca-Museo Municipale.

Fig. 1: Foto di Eleonora Fantini [25.10.2018].

Fig. 2: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_0040-pd0071.

Fig. 3: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_0040-pd0069.

Fig. 4: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_0040-pd0010.

Fig. 5: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS),FIMS_AS_0040-pd0011.

Fig. 6: in Archivio SIPA Des. 00131323.

Fig. 7: in Archivio SIPA Des. 00131322.

Fig. 8: in Archivio SIPA Des. 00131324.

Fig. 9: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_0040-pd0003.

Fig. 10: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_0040-pd0015.

Fig. 11: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_0040-pd0054.

Fig. 12: in H. Barranha (a cura di), *Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo*, Catalogo della mostra "Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo" (dal 9 Febbraio al 26 Maggio 2019), Museo do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 2019, p.88.

Fig. 13: in H. Barranha (a cura di), *Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo*, Catalogo della mostra "Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo" (dal 9 Febbraio al 26 Maggio 2019), Museo do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 2019, p.88.

Alcino Soutinho
Casa del Dr. Domingo Barbosa.
Recupero della Casa Museo Guerra Junqueiro.

Fig. 1: Foto di Eleonora Fantini [25.05.2019].

Fig. 2: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/25 (57), foglio n. 74.

Fig. 3: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/25 (57), foglio n. 71

Fig. 4: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/25 (55).

Fig. 5: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/25 (55).

Fig. 6: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/25 (55).

Fig. 7: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CDT/A4-267 (3).

Fig. 8: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/A4-267 (2).

Fig. 9: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/A4-267 (1)

Fig. 10: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CDT/A4-267 (3).

Fig. 11: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/A4-267 (1).

Fig. 12: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/25 (57), foglio n. 74.

Fig. 13: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CDT-ROL/A2-35(F).

Fig. 14: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/25 (57), foglio n. 123.

Fig. 15: in Archivio storico di Porto, Casa do Infante, D-CMP/25 (57), foglio n. 124.

Fig. 16: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_0093-pd0007.

Fig. 17: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_0093-pd0009.

Fig. 18: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_0093-pd0011.

Fig. 19: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_0093-pd0023.

Fig. 20: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_0093-pd0026.

Fig. 21: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_0093-pd0027.

Fig. 22: in Archivio della Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), DRP_5120, Tavola n.12.

Fig. 23: in Archivio della Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), DRP_5120, Tavola n.9.

Fig. 24: in Archivio della Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), DRP_5120, Tavola n.5.

Fig. 25: in Archivio della Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), DRP_5120, Tavola n.4.

Fig. 26: in Archivio della Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), DRP_5120, Tavola n.7.

Fig. 27: in Archivio della Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), DRP_5120, Tavola n.13.

Fig. 28: in Archivio della Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN), DRP_5120, Tavola n.15.

Fig. 29: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_0093-pd0001.

Fig. 30: in Archivio privato Fernando Távora presso la Fundação Marques da Silva (FIMS), FIMS_AS_0093-pd0042.

Álvaro Siza
Casa Alcino Cardoso.
Recupero de un complesso rurale.

Fig. 1: Foto di Eleonora Fantini [24.10.2018].

Fig. 2: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-2-4-0022.

Fig. 3: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-2-4-0029.

Fig. 4: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-2-4-0022.

Fig. 5: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-2-1-0019.

Fig. 6: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-1-1-0002.

Fig. 7: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-1-1-0004.

Fig. 8: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-2-4-0012.

Fig. 9: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-3-4-0037.

Fig. 10: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-2-4-0024.

Fig. 11: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-2-4-0014.

Fig. 12: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-2-4-0011.

Fig. 13: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-2-4-0013.

Fig. 14: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-1-1-0011.

Fig. 15: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-2-4-0028.

Fig. 16: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-2-4-0031.

Fig. 17: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-1-1-0015.

Fig. 18: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-1-1-0016.

Fig. 19: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-1-1-0017.

Fig. 20: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-1-1-0018.

Fig. 21: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-2-1-0016.

Fig. 22: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-2-1-0017.

Fig. 23: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-2-1-0015.

Fig. 24: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-2-4-0030.

Fig. 25: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-2-4-0017.

Fig. 26: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-3-4-0016.

Fig. 27: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-3-4-0041.

Fig. 28: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-2-4-0009.

Fig. 29: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-3-4-0038.

Fig. 30: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-3-4-0027.

Fig. 31: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-3-4-0019.

Fig. 32: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-3-4-0025.

Fig. 33: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-3-4-0020.

Fig. 34: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-3-4-0023.

Fig. 35: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-3-4-0034.

Fig. 36: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-3-4-0029.

Fig. 37: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-3-4-0035.

Fig. 38: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-3-4-0033.

Fig. 39: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-12-3-4-0028.

Fig. 40: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-1-2-0005.

Fig. 41: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-1-2-0036.

Fig. 42: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-1-2-0037.

Fig. 43: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-1-2-0039.

Fig. 44: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-1-2-0040.

Fig. 45: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-3-4-0069.

Fig. 46: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-3-4-0065.

Fig. 47: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-3-4-0049.

Fig. 48: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-3-4-0046.

Fig. 49: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-3-4-0052.

Fig. 50: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-3-4-0045.

Fig. 51: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-1-2-0007.

Fig. 52: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-1-2-0008.

Fig. 53: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-1-2-0011.

Fig. 54: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-1-2-0023.

Fig. 55: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-1-2-0014.

Fig. 56: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-1-2-0027.

Fig. 57: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-1-2-0012.

Fig. 58: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-1-2-0013.

Fig. 59: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-1-2-0030.

Fig. 60: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-1-2-0020.

Fig. 61: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-1-2-0028.

Fig. 62: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-1-2-0021.

Fig. 63: in Archivio Álvaro Siza presso la Fundaçao de Serralves, Porto, PT-FS-ASV-22-1-2-0018.

Álvaro Siza
Quinta do Paraíso.
Progetto di espansione della Cattolica Porto Business School.

Fig. 1: Foto di Eleonora Fantini [17.01.2020].

Fig. 2: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 3: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 4: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 5: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 6: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 7: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 8: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 9: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 10: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 11: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 12: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 13: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 14: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 15: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 16: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 17: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 18: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 19: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 20: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54160/12, Licenza n. 424/14.

Fig. 21: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54217/12, Licenza n. 242/14.

Fig. 22: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54217/12, Licenza n. 242/14.

Fig. 23: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54217/12, Licenza n. 242/14.

Fig. 24: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54217/12, Licenza n. 242/14.

Fig. 25: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54217/12, Licenza n. 242/14.

Fig. 26: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54217/12, Licenza n. 242/14.

Fig. 27: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54217/12, Licenza n. 242/14.

Fig. 28: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54217/12, Licenza n. 242/14.

Fig. 29: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54217/12, Licenza n. 242/14.

Fig. 30: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54217/12, Licenza n. 242/14.

Fig. 31: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54217/12, Licenza n. 242/14.

Fig. 32: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54217/12, Licenza n. 242/14.

Fig. 33: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54217/12, Licenza n. 242/14.

Fig. 34: in Archivio generale della Câmara Municipal do Porto, registro n. 54217/12, Licenza n. 242/14.