

La complessità del semplice, la semplicità del complesso. Il quartiere di Evora di Alvaro Siza

Michele Costanzo

Il lungo e faticoso itinerario progettuale e costruttivo che ha caratterizzato lo svolgersi della realizzazione del quartiere di Evora denominato *Quinta da Malagueira*, prende l'avvio nella metà degli anni Settanta.

Nonostante il tempo trascorso, la proposta progettuale non ha trovato ancora compiuta conclusione. Tuttavia, essa rappresenta un episodio determinante nell'attività dell'architetto portoghese, un'esperienza umana e intellettuale fondamentale per gli esiti della sua complessa ricerca, e quindi un termine paradigmatico fondamentale nell'analisi della sua opera.

L'area dell'insediamento (pari a 27 ettari per 1200 abitanti) è situata in prossimità del centro storico di Evora, ancora magicamente racchiuso all'interno della sua cinta muraria.

Agli inizi degli anni settanta, nel vasto territorio alentejano, non è ancora giunta l'industria a sovvertire secolari equilibri. Vige il latifondo e la gente vive dei prodotti dell'agricoltura, dei derivati delle piantagioni di querce da sughero e dell'allevamento del bestiame.

José Saramago, in un recente romanzo, *Una terra chiamata Alentejo*¹ dipinge un intenso e tragico affresco di questa sconfinata regione e dei suoi abitanti, attraverso il racconto delle vicende umane della famiglia Mau-Tempo: Domingos e la sua donna Sara da Conceição, i loro numerosi figli e nipoti.

La narrazione significativamente si arresta alle soglie della rivoluzione del 24 aprile 1974, detta dei Garofani.

Il progetto del quartiere di Evora inizia nello stesso tratto temporale, quasi in un'ideale prosecuzione del romanzo dello scrittore portoghese.

Siza prende coscienza di questa realtà, ap-

parentemente immota nel tempo, esprimendone con raro equilibrio l'essenza attraverso il suo appassionato lavoro. Egli cerca di recuperare e valorizzare le permanenze storiche e i caratteri ambientali ancora esistenti nel contesto, andando a costituire, in questo modo, un importante contributo alla conoscenza di questa regione e dell'umanità che ha vissuto, e tutt'ora vive, in essa.

La collaborazione attiva degli abitanti al processo configurativo del loro ambito residenziale, può essere considerata la logica conseguenza del profondo cambiamento politico avvenuto a seguito della rivoluzione dei Garofani.

La partecipazione della popolazione al processo progettuale (secondo una pratica largamente diffusa, in quegli anni, in Europa) rappresenta uno degli aspetti che maggiormente contribuisce a disegnare i tratti distintivi di questa significativa esperienza.

Una delle componenti che contraddistingue la maniera di procedere di Siza nell'ambito progettuale è l'*ipersensibilità*, che corrisponde ad una particolare attitudine a percepire gli aspetti significanti della realtà. Da questo deriva la sua straordinaria capacità a conferire agli organismi un'impronta personale e contemporaneamente il senso di appartenenza al luogo.

Di lui Vittorio Gregotti ha scritto che è uno dei pochi architetti *in grado di fare affermazioni autentiche, in grado di sorprendere ancora una cultura tanto blasé, con l'entrare in scena dalla parte dove nessuno l'aspetta*².

Una seconda caratteristica del meccanismo progettuale siziano è quella di procedere cercando di liberarsi da qualsiasi costrizione di tipo teorico.

Egli tende a dare risposte a problemi concreti, senza fissare un linguaggio architettonico pre-costituito, «*si tratta semplicemente di partecipare ad un movimento di trasformazione che ha implicazioni molto più vaste*»³.

In un suo scritto — quasi un autoritratto in 8 punti (in cui ironicamente delinea il suo metodo progettuale) — egli afferma:

«[...] *Mi dicono (alcuni amici) che non ho una teoria di / supporto né un metodo. Che niente di quello che faccio indica / delle vie. Che non è pedagogico. Una specie di nave in balia / delle onde, che inspiegabilmente non sempre naufraga (cosa / che anche dicono). Non metto a dura prova le tavole delle / nostre navi, almeno in alto mare. Gli eccessi le mandano in / pezzi. Studio le correnti, i mulinelli, cerco le insenature prima / di rischiare. Posso essere visto passeggiare solo in coperta. Ma / tutto l'equipaggio e tutti gli attrezzi stanno lì, il capitano è / un fantasma. Non oso metter mano al timone, quando / appena si intravede la stella polare. E non indico una via / chiara. Le vie non sono mai chiare* [...]»⁴.

Il suo intento fondamentale è quello di raggiungere l'idea progettuale attraverso un processo dialettico che egli stabilisce con le componenti ritenute rappresentative della realtà del contesto «*Raramente la prima idea è solida*», egli afferma, «*anche se inizio ad immaginare il progetto in una fase in cui gli specifici aspetti di programma non sono ancora approfonditi. Ho comunque bisogno di lavorare su un'immagine, una forma iniziale che, per quanto elementare, possa raccogliere il bombardamento delle informazioni che di giorno in giorno diventano più complesse, più aperte. Su questa base vanno ad incidere tutti quei problemi che determineranno la forma finale, dai contributi dei tecnici e degli ingegneri, ai cambiamenti di programma [...] è un processo che avanza in forma non sistematica, perché l'esperienza di questi anni di lavoro mi ha insegnato a non escludere a priori dal progetto nessun elemento, perché l'architettura ha a che vedere con ogni cosa. È un lavoro sincretico, che se all'inizio può sembrare vago, ma poi acquista consistenza proprio nel manifestarsi dei problemi*»⁵.

Per rendere nel modo più incisivo il senso di tale visione, Siza introduce la similitudine del *lenzuolo bianco*. Egli immagina che l'atto del progettare sia come distendere un tessuto su un terreno. Aderendo al suolo esso va ad assumere i caratteri della sua conformazione fisica. In seguito, una volta diradata la trama, cominciano ad affiorare le preesistenze del luogo (vestigia del pas-

sato, frammenti di muro, costruzioni abbandonate, alberi, sentieri, corsi d'acqua) che vanno ad integrarsi al progetto, determinando, così, una nuova unità⁶.

La ricerca di Siza si basa essenzialmente sull'idea di *rapporto* con la realtà circostante; essa rifiuta l'ipotesi di considerare il progetto espressione di un atto razionale univoco. In questo modo il processo ideativo viene a porsi in una condizione di *indeterminazione*. L'impianto formale del progetto, pur chiaramente definito nella sua struttura, tende a mantenere margini non determinati al fine di conferire il massimo spazio all'*improvvisazione*. Come avviene nel jazz dove sulla base di un tema musicale, è possibile operare una gamma infinita di *variazioni*.

Nel progetto di *Malagueira* egli parte con il considerare il rapporto che intercorre tra l'edificazione abusiva e il nucleo antico; «*esistevano delle relazioni tra le due parti*», egli nota, «*Un insediamento si era già formato spontaneamente. Confini di proprietà, piccoli tracciati, alberi, qualche roccia, il paesaggio, sono risultati utili punti di riferimento per l'intervento che si è sviluppato proprio a partire dalle realizzazioni abusive*»⁷.

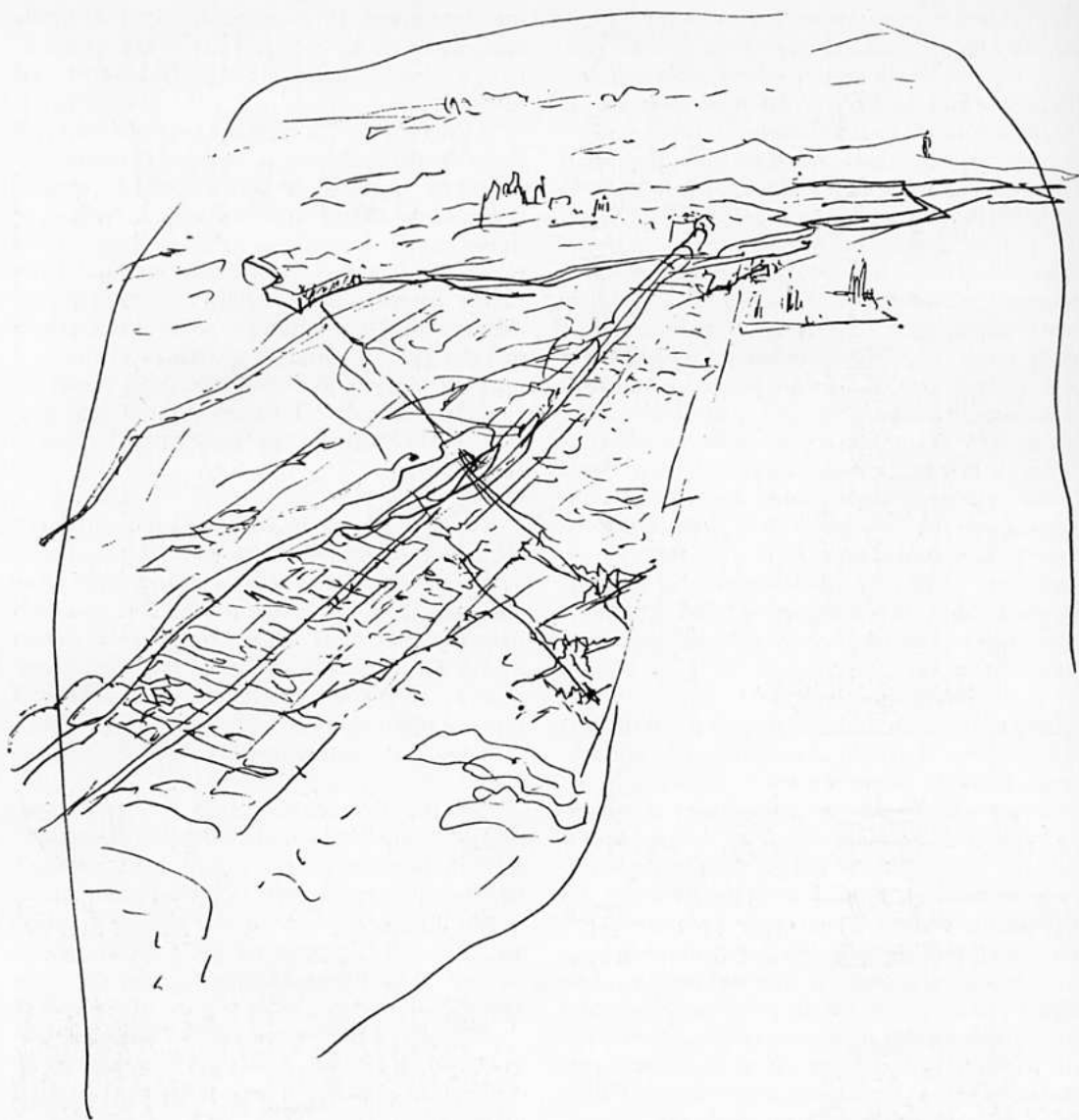
Gli insediamenti spontanei di *Santa Maria*, *Nostra Signora da Grazia* e *Fontanas*, sorti negli anni quaranta a sud e a nord rispetto alla posizione del nuovo complesso, sono strutturati secondo un disegno a pettine; il gruppo di edifici ad otto piani (realizzati nel 1974) posti accanto ad essi, si caratterizzano per la pianta a croce greca.

Il nuovo quartiere comincia a prendere forma dopo un faticoso cammino, costellato da innumerevoli difficoltà di tipo economico e organizzativo.

L'asse lungo il quale si dispone il nuovo insediamento è quello che proviene da nord e giunge a ridosso dell'antica cinta muraria evoriana, entro cui si racchiude il compatto e prezioso nucleo storico; esso è costituito dal raddoppio di un'arteria già esistente, su cui gravitano gli insediamenti di *Santa Maria* e *Nostra Signora da Grazia* e stabilisce il più diretto e concreto tramite tra l'antica città e l'espansione moderna.

Una trasversale, che percorre l'ampio spazio lasciato a verde, costellato da rare costruzioni destinate a servizi, mette in diretta comunicazione l'arteria principale del quartiere con la strada nazionale Evora-Lisbona, che corre a sud.

Particolare attenzione è riservata da Siza alla cellula abitativa, concepita come matrice del



processo configurativo dell'insieme e contemporaneamente, struttura rappresentativa del vivere quotidiano, ambito del privato, in cui i bisogni più intimi dell'individuo esigono una sempre più attenta e definita risposta.

L'alloggio costituisce, per l'architetto portoghese, il tramite ideale attraverso cui interpretare la dinamica dei bisogni delle fasce sociali più deboli.

Nel progetto, Siza contempla delle possibilità di accrescimento per meglio rispondere alle molteplici esigenze degli utenti. Per questa sua attitudine, egli chiamerà la cellula «organismo evolutivo».

Essa si articola secondo due tipi base, denominati A e B. Entrambi si sviluppano su un livello

1/Interrelazione tra il nuovo quartiere Malagueira e gli insediamenti preesistenti.

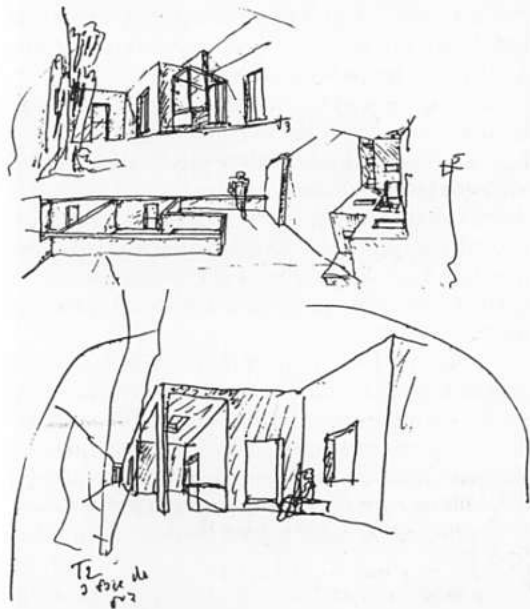
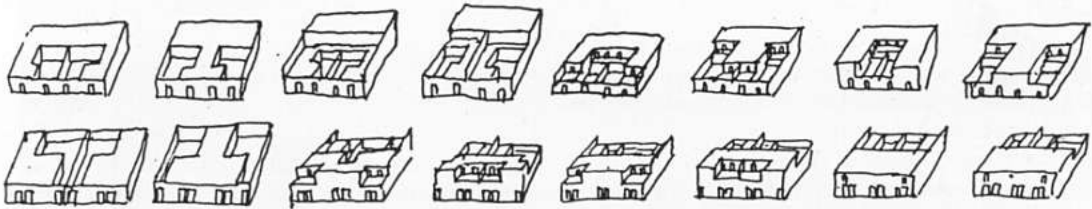
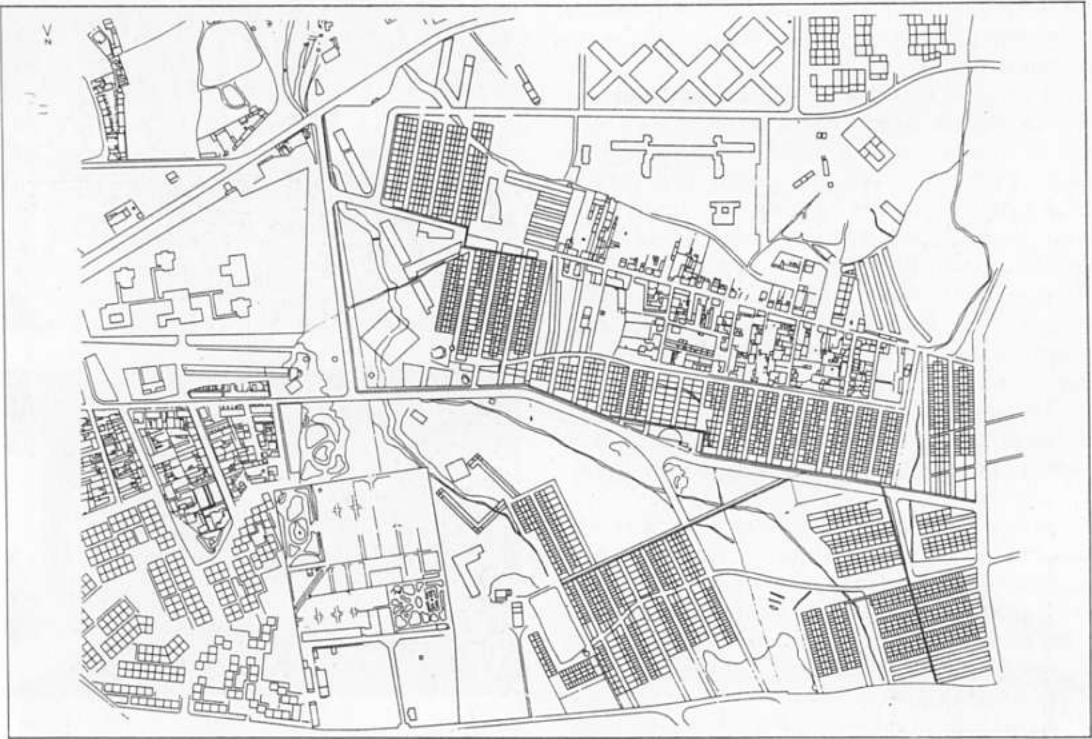
nella pag. seguente

2/Planimetria generale del nuovo quartiere Malagueira.

3/1 due tipi di «casa evolutiva» A e B. Possibilità di accrescimento: da 2 a 5 locali.

4/Schizzi per le case tipo A e tipo B.

5/Case del settore nord.



lo, attorno ad un patio ed hanno a disposizione una superficie complessiva (tra esterno e interno) di mq. 90.

L'alloggio è composto da due ambienti con servizi: cucina, bagno, ripostiglio.

La copertura a terrazza è praticabile. Seguendo la tradizione alentejana, essa è collegata all'alloggio sottostante tramite una scala interna in legno. L'ampliamento della cellula avviene utilizzando il piano di copertura come base per nuove volumetrie, occupando parzialmente o totalmente la superficie disponibile. L'incremento massimo prevedibile è di tre ulteriori locali.

La logica dell'accrescimento dell'abitazione e il differente impiego delle due tipologie, rompe l'uniformità e la rigidità del disegno di base dell'impianto.

Il tipo A, presenta il patio verso la strada, protetto da un muro, la cui altezza varia entro tre dimensioni fisse, pari a metri: 1,50, 2,50, 3,50.

Il tipo B, ha il patio verso l'interno ma, sia nella concezione distributiva che nelle possibilità accrescitive, non si differenzia in modo sostanziale dal precedente.

La lunghezza della fronte delle singole abitazioni che si affacciano sulla strada, è pari a m. 8,00.

La rigida scansione metrica del passo, determinato dalla sequenza dei muri divisorii degli alloggi, non impedisce alle cellule di adattarsi all'andamento del terreno.

In questo modo si vengono a determinare dei raggruppamenti lineari di abitazioni, intervallati da strade pedonali larghe m.6,00.

Le automobili, secondo il piano, sono sistemate in apposite aree di parcheggio poste in posizione appartata, fuori dall'abitato.

Gli alloggi si organizzano accostandosi ad un lungo corpo di servizio denominato *conduta*, una struttura muraria che riprende l'immagine dello storico acquedotto che sorge nelle vicinanze. Essa procede secondo un andamento zigzagante sovrastando la fitta trama del quartiere. Sulla sommità della *conduta* trovano luogo le reti di alimentazione dell'acqua, del gas, dell'elettricità, del telefono e della televisione.

L'alta parete, che determina il sistema organizzativo dell'insediamento, costituisce il segno caratteristico che dà unità e identità all'insieme e fornisce, altresì, una soluzione di estrema originalità rispetto alla tradizione del disegno urbano contemporaneo.

In questi tratti di «muro collettivo», a cui le singole unità residenziali si addossano, Pierluigi Nicolini vede un atto di intensa simbolicità, evo-



6/7/Viste della *conduta*.

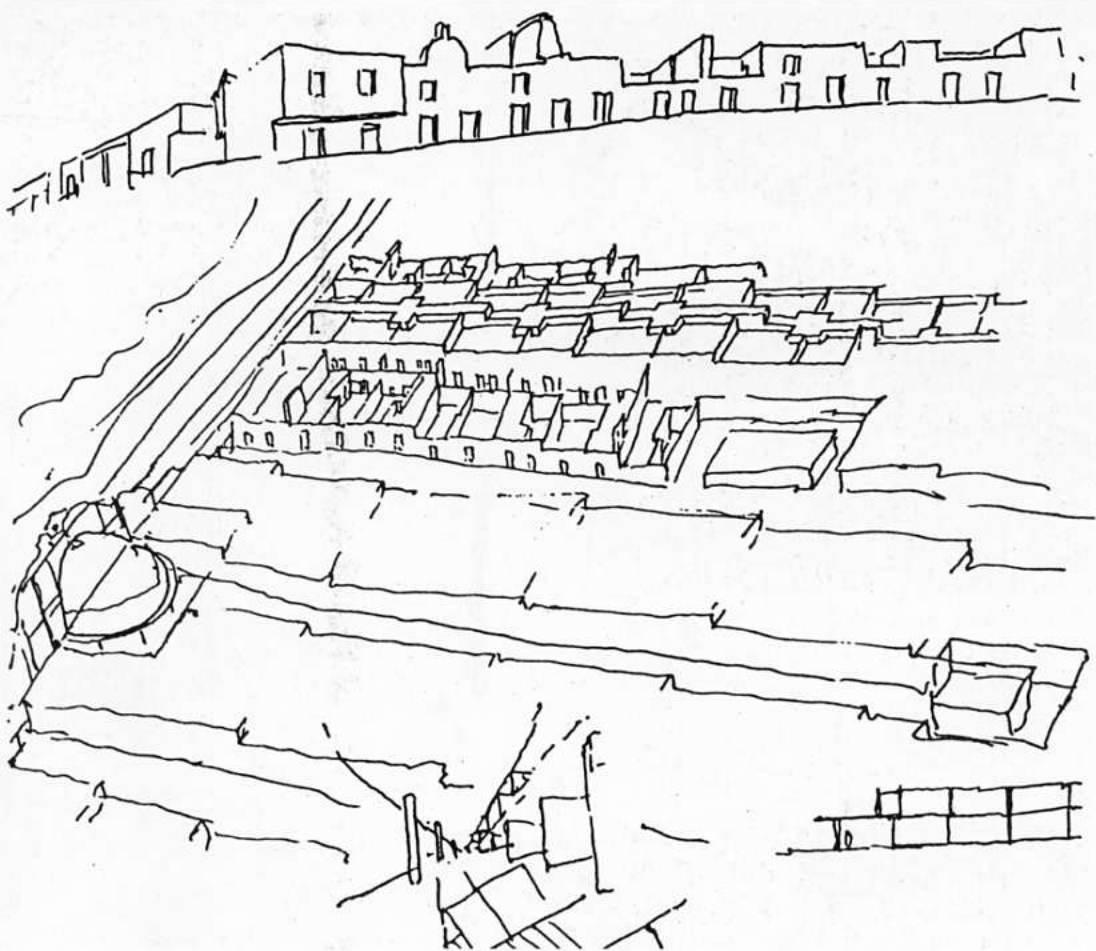
catore di un «rituale di fondazione» le cui «diverse direzioni che vanno ad assumere le trame [...] sembrano quasi alludere ad un catasto che prende corpo», l'insieme delle costruzioni danno l'idea «di un cantiere e contemporaneamente [...] di uno scavo archeologico»⁸.

Tessuto abitativo e struttura dei servizi, stabiliscono una doppia gerarchia di trame.

La prima, a livello inferiore, corrisponde ad un aggregato cellulare organizzato secondo un disegno a pettine che si articola seguendo lo svolgersi di due differenti tematiche referenziali: l'una derivata dagli insediamenti spontanei esistenti e l'altra rivolta alla *Siedlung* di tradizione mitteleuropea.

Nella tensione a ricondurre, all'interno del processo progettuale, le esperienze della tradizione del «movimento moderno», Oriol Bohigas, vede un aspetto innovativo della ricerca siziana che «consiste nel riconoscimento e nell'appropriazione delle basi linguistiche del razionalismo e nell'accentuazione degli aspetti propriamente artistici»⁹.

La seconda, a livello superiore, è costituita



8/Schizzo della «piazza coperta».

dal percorso segmentato della *conduta* che raccoglie in ogni suo tratto un insieme strutturato di alloggi.

Le unità abitative che si collegano ai vari tratti della *conduta*, in questo modo vanno ad organizzarsi in parti formalmente autonome.

L' incisiva presenza della *conduta*, nel suo articolarsi in tratti strettamente integrati ad insiemi abitativi, costituisce un aggregato di sistemi chiusi, relazionati tra loro secondo la logica di un «processo aperto».

È una maniera di procedere estremamente libera volta ad aderire nel modo più diretto e totale alla realtà del contesto.

Tutto questo determina un composto di spazi ineguali, dalla morfologia singolare, dalla confi-

gurazione apparentemente incompleta, dagli ampi varchi aperti verso la campagna.

In tale complessa realtà Siza è spesso ritornato per rivedere soluzioni, approfondire decisioni prese, modificare o sospendere precedenti scelte. Il criterio che regola l'entità e la consistenza delle varianti che vanno a rompere l'uniformità dell'aggregato, dipende dalle caratteristiche del contesto, dalle specifiche necessità degli abitanti, dal differente impiego delle tipologie di base.

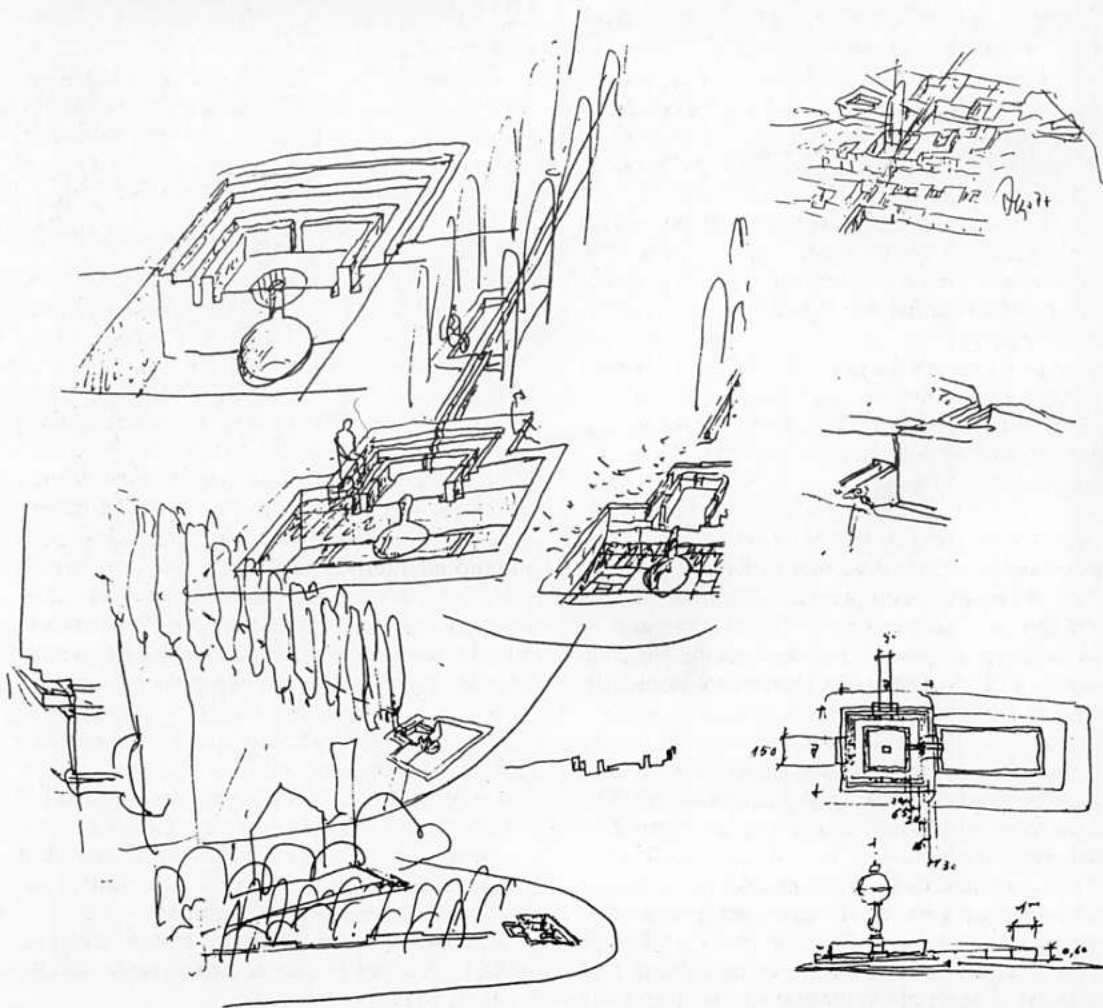
In questo lavoro egli riesce ad esprimere in maniera esemplare ciò che, fino a quel momento, era stata una caratteristica in nuce del suo modo di concepire il processo progettuale: la volontà di ricondurre sistematicamente a termine di analisi e confronto logico ogni elemento appartenente al contesto.

È una metodica assai personale che trova una sua distinta manifestazione in ogni fase progettuale: dalla scala urbana, a quella dell'edificio, fino a quella del dettaglio.



9/Fontana di Alfonso Avares (1581).

10/Rilievo e interpretazione della fontana.



Nella prospettiva della «nuova generazione dei piani», risulta quanto mai appropriato, in questo caso, ciò che afferma Bernardo Secchi: *«Le parole dell'urbanistica divengono cucire, legare, recuperare; l'attenzione è posta prevalentemente sulle periferie esterne ed interne; sul senso, la definizione, l'identità e la riconoscibilità della città e delle sue singole parti, soprattutto di quelle periferiche, incompiute, emarginate e degradate»*. Ciò che si cerca è *«lo spostamento di qualità minima per ottenere nuove differenze [...] specificità qualitative, valori»*¹⁰.

Nel meccanismo di frammentazione e ricomposizione delle parti, che contraddistingue il metodo compositivo siziano, le unità morfologiche ritrovano l'omogeneità dell'insieme nella stretta relazione che viene a stabilirsi con l'emergente presenza della *piazza coperta*.

La grande piazza, racchiusa in una enorme emicupola rivestita da *azulejos*, rompe la compattezza e l'uniformità del disegno dell'aggregato, ponendosi quale suo centro ideale.

Siza raggiunge la suggestiva immagine della piazza, prendendo spunto dalla fontana di Alfonso Abares (1581), che costituisce una delle numerose opere che compongono lo splendido centro storico evoriano.

Il monumento è composto da un grande globo di pietra, sovrastante una serie di vasche concentriche di forma rettangolare, sulle quali, mediante quattro orifizi, lascia cadere un filo ininterrotto d'acqua.

Egli si attarda ad analizzare, rilevare, disegnare l'opera — attraverso una nutrita serie di suggestivi schizzi — rielaborando gli elementi formali che la compongono e invertendoli di senso. In questo modo istituisce una sequenza di radicali contrapposizioni, quali: tutto/parte, piccolo/grande, esterno/interno. Così attraverso un processo di frammentazione dell'immagine del referente e suo rovesciamento di significato, l'elemento più caratteristico dell'antica fontana (il globo di pietra), nell'invenzione dell'emicupola della *piazza coperta*, viene riproposto come settore cavo della sfera.

La sopravvenuta crisi economica e il cambio di indirizzo della politica governativa in senso restaurativo, prende forma attraverso una strisciante azione di resistenza nei confronti degli interventi nel campo dell'edilizia sociale.

Tale situazione di disagio comincia a delinarsi, ad Evora, qualche tempo dopo l'inizio della prima *tranche* di lavori. A seguito di queste difficoltà, il programma costruttivo non può esse-

re portato a termine compiutamente: Siza è obbligato a modificare, semplificare, sostituire, interrompere, la costruzione di parti essenziali del progetto; una di queste è la *piazza coperta*.

Ma l'incompiutezza di quest'opera, per Siza, non rappresenta una sconfitta. Piuttosto essa costituisce una delle tematiche attraverso cui va a caratterizzarsi il suo originale modo di operare, che consiste essenzialmente nel lasciare irrompere la dinamica degli eventi all'interno del processo formativo del progetto.

*«La maggior parte dei miei progetti», egli ricorda, «non sono stati realizzati. Alcuni sono stati costruiti parzialmente, altri profondamente modificati, che è come dire distrutti. È una realtà di cui bisogna tener conto [...]. È il risultato della partecipazione ad un processo di trasformazione culturale in cui è inclusa la costruzione e la distruzione. Però qualcosa resta. Guardiamo i pezzi qua e là, dentro di noi, aspettando che qualcuno li raccolga e dia segnali in giro, tra la gente, fondando un processo di trasformazione totale»*¹¹.

L'impossibilità a ricondurre il processo di trasformazione del reale all'interno di un ampio disegno organico — in gran parte derivata dalle condizioni economiche, politiche e storiche del paese — sembra ribaltarsi nella propria difficoltà a seguire lo sviluppo dell'idea progettuale fino al suo logico compimento.

In questo modo, la particolare disposizione di Siza ad accogliere nello sviluppo del proprio lavoro gli eventi della realtà, ha fornito di senso la *casualità*. In questo modo egli trasmette un valore positivo al termine *disordine*, conferendo ad esso l'accezione di impossibilità (o rifiuto) a raggiungere l'*ordine* prefigurato.

Secondo tale visione, notevole significanza acquistano i suoi scritti. In quell'universo di rare parole, essi consentono un più immediato orientamento all'interno della trama dei suoi pensieri. È il caso della poesia intitolata *A casa inter-rumpida*. *«Costruire una casa può trasformarsi in un'avventura»*, specifica nell'occhiello, *«è necessario avere pazienza, coraggio ed entusiasmo»*.

«Il progetto di una casa può svolgersi secondo andamenti differenti:/

rapidamente, a tratti, lentamente e faticosamente./

Tutto dipende dall'eventualità e dalla capacità di incontrare / lo stimolo — propellente raro ma indispensabile per l'Architetto./

Il progetto per / una casa è sostanzialmente uguale al progetto per un'altra casa: pareti, pannelli, porte, tetto./

Ma tutto questo poi diventa qualcosa di unico: si trasforma./

In certi momenti acquista vita propria. Diventa un / animale volubile, dalle gambe frenanti e dall'occhio inquieto./

Se è sovraccaricato si irrigidisce, smette di respirare: muore./

Se le sue trasfigurazioni non sono comprese, / se tutto non appare chiaro e armonioso si ferma / si trasforma in un mostro o in un'essere ridicolo./

Il progetto per un Architetto è come il personaggio di un romanzo / per uno scrittore: lo sorpassa continuamente./

Non bisogna perderlo mai di vista./

Per lui il disegno è come un inseguimento./

Ma il progetto è anche un personaggio con molti autori ed assume un / aspetto intellegibile nel momento in cui viene afferrato mentre / in caso contrario, diviene ossessivo e impertinente./

Il disegno è un bisogno di conoscenza¹².

Le immagini del progetto di Malagueira hanno cominciato ad apparire nelle pagine delle riviste di maggior prestigio una volta conseguito un grado di definizione sufficientemente compiuto. Esse saranno sempre accompagnate dai suggestivi schizzi dell'autore che hanno il potere di trasportare l'evidenza dell'immagine — pur strettamente legata alla realtà — verso le soglie di una trasfigurazione fantastica.

Gli effetti di un percorso progettuale così personale, si ritrovano assai ben delineati negli studi e nelle esperienze in campo residenziale.

Pur non volendo istituire profondi nessi con i modelli storici della tradizione del «movimento moderno», egli ha sempre inteso mettere in crisi consolidate certezze e abituali consuetudini procedurali.

A proposito del suo rapporto con la produzione architettonica degli anni tra le due guerre, egli osserva: *«Senza un dibattito, che è per sua natura conflittuale [...], gli architetti tendono a porre il progetto fuori della realtà, e chiudendosi in posizioni d'avanguardia. La loro influenza non è diretta ma elitaria. Gli architetti, che operano in questa maniera hanno avuto influenza come è il caso di certi prototipi di Le Corbusier. Ci si meraviglia, comunque, dei reali effetti di questa influenza. Un brano tratto da uno dei suoi discorsi, può stimolare uno sviluppo successivo. Può trasformarsi in precetto, ma personalmente non ci credo.»¹³.*

I.- *«Accade spesso che dai tuoi lavori trapassano dei riferimenti ad opere di particolare significato per il contesto come pure ad alcuni*

tui "maestri" Nel caso di Evora il tuo pensiero è rivolto a Taut e ad Oud, in altre occasioni si possono fare i nomi di Loos, Mies van der Rohe, Aalto, Le Corbusier, Wright.

A.S.- *«I riferimenti sono strumenti che possiede un architetto, è il suo patrimonio di conoscenza, d'informazione. Non c'è ragione di crearsi complessi. [...] tutte le esperienze che è possibile conoscere [...] possono essere utilizzate. [...] l'architettura utilizza questi strumenti in funzione delle diverse situazioni contestuali»¹⁴.*

La posizione di Siza, in certi momenti, sembra accostarsi a quella di Robert Venturi quando in *Lerning from Las Vegas*, afferma: *«Esiste una paradossale perversione nel processo di apprendimento: noi guardiamo indietro alla storia e alla tradizione per andare avanti; possiamo anche guardare in giù (all'arte folk), per andare in su (verso l'arte "pura"). E certi giudizi generali possono essere usati come strumento per successive più approfondite valutazioni. Questo è un modo per imparare da qualsiasi cosa»¹⁵.*

I.- *«Qualcuno ha voluto vedere, nel tuo atteggiamento una vera vicinanza alla posizione di Venturi».*

A.S.- *«Io penso che nella pratica architettonica non ci sono nuovi punti di vista, ma può essere che ve ne siano nel campo della critica, perché ci sono dei rapporti che non sono formali, ma interni al modo di pensare»¹⁶.*

Riferendosi al famoso testo venturiano *Complexity and contradiction in architecture*¹⁷, Siza afferma: *«Con il libro di Venturi mi sono convinto che un progetto si deve sviluppare con le sue contraddizioni. Non si tratta di conciliare i problemi fino a risolverli. A partire da questa realtà è possibile che la città sia frammentata o spezzata. Bisogna analizzare le ragioni di ordine fisico e architettonico, collegare i frammenti, senza nascondere la realtà e congiungerli ad altri frammenti.*

Esiste una relazione tra la forma della città e la tipologia degli alloggi, tra lo spazio costruito e lo spazio libero. [...] Se la struttura del piano è forte, influenza ciò che da essa dipende. Un piano è una rappresentazione e, in certi casi, i tracciati regolatori permettono di ottenere il rigore desiderato. I tracciati regolatori sono il risultato di una riflessione sullo spazio, non solo sul foglio, come dice Venturi [...] non stanno all'interno del piano. Convergono verso l'esterno. Prendo sempre punti di riferimento vicini, per dare un appoggio al disegno [...]. Un piano ha tre dimensioni e relazioni con punti all'esterno del progetto»¹⁸.

Il problema fondamentale secondo Siza è

quello «di poter mettere in rapporto cose dissimili, perché la città oggi è una realtà costituita da un'insieme di frammenti assai diversi tra loro. In una città il problema è quello di comporre un'unità con rovine, costruzioni d'epoche differenti, frammenti [...]». La città non è continua ma complessa. Il mio criterio è quello di cercare di ricomporre le diverse parti in una nuova unità [...]. Roma, per esempio, è un insieme di rovine, di costruzioni barocche [...] è una città dove si può desiderare di vivere. Noi abbiamo superato questa fase dell'architettura in cui si pensava all'unità attraverso un linguaggio che risolveva ogni cosa. Ora noi riconosciamo la complessità della città ed è bene che essa esista, perché è questa la realtà della città e la realtà del nostro lavoro, come questi movimenti di trasformazione che si traducono con forme assai differenti. È per questo che un linguaggio prestabilito [...] non mi interessa»¹⁹.

I. - «Il legame con Venturi ha origine dalla comune ammirazione per Aalto».

A.S. - «Le migliori opere di Aalto, sono state realizzate dopo la guerra, in un periodo in cui un grande movimento collettivo tentava di sollevare la Finlandia dalle rovine, cercando di riscoprire la sua identità. Le opere di Aalto di questo periodo, per la loro capacità di interpretare ed essere protagoniste di quel movimento, riflettono tutta la complessità, tutto lo spirito del paese»²⁰.

I. - «Il valore che dai al termine complessità differisce da quello che dà allo stesso termine Venturi. Ritieni che la complessità di cui parla Venturi, debba essere intesa in senso esclusivamente formale?».

A.S. - «Forse che la complessità formale non nasce dalla complessità reale? Altrimenti sarebbe un'astrazione. Penso sia impossibile concepire una complessità completamente astratta. In Aalto, c'è la congiunzione tra una complessità reale (ossia la volontà di uno sforzo collettivo di ricostruzione) e la conseguente ricerca di un'architettura legata ad un paese che, dal punto di vista culturale, soprattutto nei confronti di grandi centri come Parigi, risulta essere appartata».

Egli ha saputo far tesoro di ogni esperienza e se ne è saputo servire come strumento, in un contesto che consentiva interventi nella direzione dell'interesse collettivo. Questo costituisce un momento raro per un architetto»²¹.

Aalto e Venturi, rappresentano i due termini di riferimento entro cui si svolge il percorso della ricerca di Siza: l'influenza di Aalto caratterizza

gli anni della sua formazione, quella di Venturi, in misura e forma diversa, gli anni della sua maturità.

Nella fase iniziale dell'attività progettuale di Siza, l'attenzione è rivolta ad un genere di architettura maggiormente legata alla tradizione costruttiva portoghese.

In quegli anni, oltre all'azione esercitata da figure quali Viana de Lima e Fernando Tavora — tese a ricercare un confronto di tipo internazionale²² — ha un'enorme influenza la ricerca, promossa da docenti e studenti dalla Scuola di Architettura di Oporto, sull'architettura tradizionale portoghese. L'importante studio si concluderà con la pubblicazione di un volume intitolato *Architettura popolare in Portogallo*.

Nel difficile momento del primo dopoguerra, in Portogallo mancano materiali come il cemento e il ferro; si debbono impiegare tecnologie tradizionali; tuttavia sono ancora a disposizione validi artigiani.

Nel clima culturale che viene a formarsi, permeato da un sentimento di «rinascita nazionale», prendere a modello Aalto sembra essere una scelta quasi necessaria, favorita dal concorso degli eventi.

L'interesse per Aalto, infatti, nasce proprio per la sua formazione, «ortodossa» e «nazionalista».

Tra le prime opere che l'architetto portoghese realizza in questo periodo ricordiamo la *Piscina da Finca da Conceição* (1958-65), a Leça da Palmeira, e la *Casa de Chã da Boa Nova* (1958-63), da cui riceverà un vasto consenso. Entrambi i progetti sono realizzati presso lo studio di Fernando Tavora, suo amico e maestro.

Ciò che guida Siza, nello sviluppo del progetto per il ristorante *Boa Nova*, è la volontà di esprimere il senso di appartenenza al luogo. Il massimo dell'attenzione è rivolta alla scelta del punto esatto dove collocare l'edificio per stabilire un «concreto» rapporto con il contesto. Estremamente arduo risulta produrre un esatto rilievo del terreno. Vengono analizzati, disegnati, studiati attentamente i profili delle rocce per determinare la posizione e la misura dell'organismo da inserire nello splendido scenario naturale.

L'opera più intensa e originale di questa prima fase è la *Piscina de Mar* (1961-62) a Leça da Palmeira. In questo progetto, Siza riesce a conferire all'oggetto architettonico dei valori spaziali di estrema suggestione.

L'organismo, che si affaccia direttamente sul mare, si inserisce in maniera naturale e spontanea tra le rocce della scogliera, lungo l'Avenida Marginal. Sono recuperati, in parte, con bassi



setti cementizi i cupi ammassi pietrosi nel disegno d'insieme, che vanno a formare delle grandi vasche naturali.

Il dualismo tematico di architettura e natura, in questa occasione, è interpretato con estrema partecipazione e capacità inventiva. Egli punta a mediare tale incontro tramite l'impiego di un linguaggio scarno ed essenziale, teso a mettere in evidenza le valenze ambientali. Questo egli realizza mediante un attento impiego di lunghe e diritte pareti in cemento che definiscono percorsi, improvvise strettoie dall'articolato gioco chiaroscurale, barriere visive, squarci prospettici verso l'oceano.

La fase iniziale della ricerca siziana si caratterizza altresì per l'approfondimento della tematica del rapporto tra l'internità ed l'esternità dell'organismo architettonico, attuato attraverso la declinazione di un selezionato numero di varianti. Egli plasma, arricchisce, forza i caratteri della spazialità, nei suoi progetti, fino ad ottenere risultati di estrema complessità.

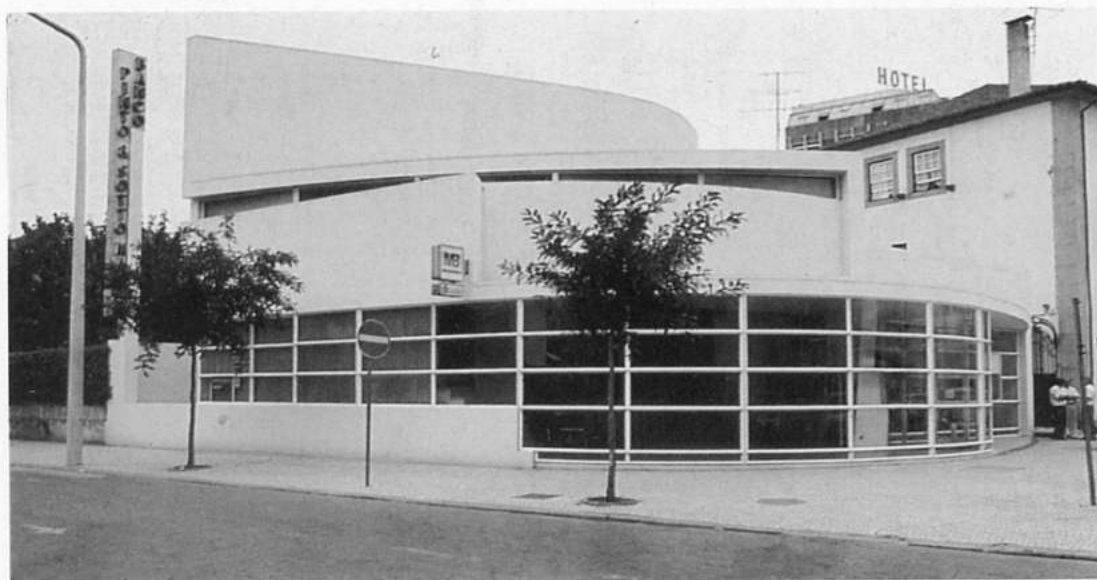
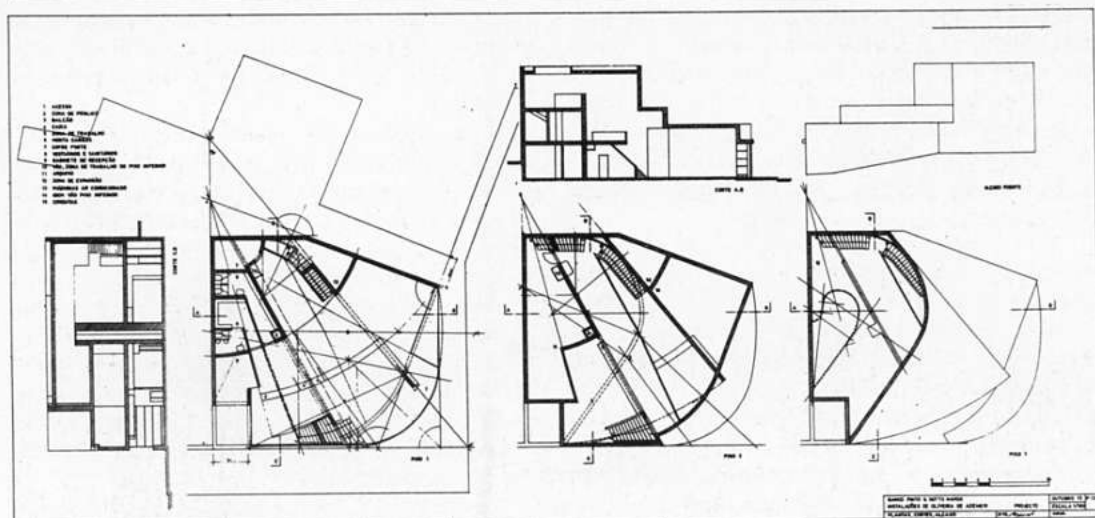
Con la *Piscina de Mar* (1961-62) si chiude una fase.

Per tutti gli anni Sessanta, egli perseguirà una diversa definizione dell'oggetto in rapporto allo spazio urbano.

Tali opere ancora risentono dell'influenza di Aalto. Sotto molti aspetti, esse riprendono alcune tematiche di base già sperimentate nel risto-

11/ *Casa de Chã da Boa Nova.*

12/ *Piscina de Mar.*



rante *Boa Nova*, ma con esiti formali diversi e totalmente depurati da ogni eccesso formale.

Tra questi lavori ricordiamo *Casa Rocha Ribeiro* (1960-62) a Maia, *Casa Alves Costa* (1964-68) a Moledo do Minho, *Casa Alves Santos* (1966-69) a Pavia do Varzim. Il filo che unisce queste costruzioni è il tendere della volumetria a chiudersi verso l'esterno, celando alla vista la sua interna tensione. I numerosi progetti di questi anni, sono concepiti in base allo sviluppo attorno ad un patio, con le finestre esclusivamente aperte verso l'interno. A proposito di questi progetti, Siza ricorda: «cercavo di costruire un piccolo paradiso, impossibile come tutti i paradisi»²³.

Tale effetto di «interiorizzazione» che Siza im-

prime all'edificio, condurrà ad una particolare caratterizzazione dello spazio interno. In un primo momento questo vorrà dire organizzare la pianta secondo un processo di frammentazione, distinzione delle parti e loro riaggregazione, attraverso il sistema della circolazione che ha il compito di definire la concatenazione ambienti e coordinare la visione dell'insieme.

I-Per quale ragione hai voluto caratterizzare in modo così singolare l'impianto spaziale di questi progetti?

A.S. - *«Durante i primi dieci anni della mia professione, fino all'inizio degli anni settanta, nei progetti più modesti, pensavo di partire, dall'interno verso l'esterno, fino a raggiungere il perimetro del lotto. L'esterno non mi sembrava interessante. Lavoravo in quartieri periferici, in località di scarso valore ambientale.*

Mi rinchiusei nei termini stretti del lavoro e, seguendo Loos, partivo dall'interno per raggiungere l'esterno. Ma quello che rifiutavo all'esterno era una forma di alienazione che voleva dire chiudere gli occhi verso l'esterno.

[...] All'inizio pensavo di non riuscire, che il dialogo con l'esterno non fosse possibile. Poi ho compreso che se bello o meno, se povero o meno, l'esterno apparteneva al sito e bisognava stabilire con esso, a tutti i costi, delle relazioni»²⁴.

La ricerca prosegue attraverso una serrata sperimentazione di nuove tematiche compositive. Si segnalano i progetti per: il *Banco Pinto & Sotto Mayor* (1971-74) a Oliveira de Azemeis, il cui impianto spaziale è impostato sulla sovrapposizione e rotazione di volumi attorno ad un asse centrale; la *Casa Beires* a (1973-76) a Pavia do Varzim, che si basa sulla figura del parallelepipedo con un lato frantumato, la fronte su strada chiusa da un grande serramento.

Riflettendo su queste esperienze egli ricorda: *«Mi sforzavo di realizzare con molta difficoltà piccole abitazioni quasi esclusivamente per amici. Poi qualche lavoro cominciò ad essere conosciuto, ma come potrebbero essere conosciuti quelli di un pittore o di uno scultore, un po' per snobismo: si trattava di fare dell'architettura per i musei [...], che potevano essere talvolta per dei clienti assai ricchi [...] come ad esempio le banche. Infatti le banche comprano quadri, sculture e [...] anche progetti. Fa parte del loro criterio di farsi pubblicità. Il nostro lavoro è marginale, appena sufficiente a far sopravvivere lo studio.*

Prima del 25 aprile non mi è stata data l'occasione di occuparmi di case popolari ed anche le stesse architetture per i musei sono andate avanti con difficoltà»²⁵.

La svolta fondamentale nella ricerca di Siza avviene con la sua partecipazione al programma di edilizia economica e popolare organizzato dal SAAL²⁶.

Prima del quartiere di Evora egli realizza due importanti progetti nel campo dell'edilizia a carattere sociale, situati nella fascia semiperiferica di Oporto: Bouça e São Victor. In questi lavori egli riversa tutte le esperienze, accumulate negli anni, nel campo residenziale.

I progetti a grande scala realizzati per il SAAL, con il contributo partecipativo degli abitanti, danno a Siza la possibilità di stabilire *«un contatto diretto con la realtà, e soprattutto con la gente»*, questo gli fornisce l'occasione di intervenire all'interno dei conflitti e delle contraddizioni del proprio paese.

I progetti a piccola scala, al contrario, come egli afferma, *«consentono una ricerca di laboratorio»²⁷.*

Egli manterrà i due diversi modi di operare in quanto, nelle pur differenti scale di intervento, quello che conta per Siza è stabilire un preciso approccio con il luogo, cercando di individuare gli aspetti che egli definisce: «caratteristici», «circostanziali».

Riguardo al tema dell'abitazione unifamiliare, pur essendo rimasto vivo in Siza il ricordo dell'esperienza SAAL, e con essa la volontà di istituire una sorta di «continuità» con i lavori successivi, bisogna registrare un cambiamento di indirizzo molto importante: con *Casa Antonio Carlos Siza* (1976-78), l'abitazione del fratello a Santo Tirso, il rigido impiego della geometria come strumento di controllo del processo progettuale, semplifica la configurazione degli spazi riducendo l'effetto della sorpresa (un dato caratteristico della progettazione siziana); con *Casa Duarte* (1981-85) a Ovar, l'esigenza di raggiungere un maggior rigore e semplicità nella concezione spaziale dell'organismo si ripropone attraverso l'omaggio a Loos, dove il volume è concepito come un corpo compatto da cui è stata estratta una parte, *«come un blocco di marmo asportato da una cava»²⁸.*

I. - «Qual'è il genere di progetto che maggiormente ti interessa e stimola, con cui ti vorresti misurare?».

A.S. - *«Mi piace realizzare cose semplici, rigorose, ripetibili, legate il meno possibile a circostanze speciali. Credo che in queste opere più recenti abbia scoperto una diversa tensione, un diverso modo di sentire, che probabilmente deriva dall'esperienza di aver costruito ad Evora 1200 abitazioni, cosa che ha creato un'altro genere di problemi.*



15/Schlesisches Tor, Berlino.

Si è come obbligati, anche contro la nostra volontà, ad imporsi una profonda autocritica, a mettere in crisi sé stessi, la propria ricerca, ad interrogarsi, al di là delle parole, sul significato profondo di un'opera architettonica e al suo inserimento nella città. Tutto questo soprattutto riguarda le singole opere o le abitazioni individuali. C'è come una morale dell'architettura, che investe ogni cosa²⁹.

Uno degli aspetti che rende l'esperienza di Evora importante nella ricerca di Siza è la scoperta di un diverso modo di concepire il progetto, che corrisponde ad un modo di porsi dinanzi alla realtà, estremamente «aperto».

I. - «Come riesci a regolare il rapporto tra idea progettuale e realtà?».

A.S. - «Considero sempre importanti, gli aspetti circostanziali; sono come un punto di supporto solido per lo sviluppo di un progetto che voglia mantenere una base realistica. Per esempio, la curva del progetto di Berlino, ha una lunga storia. Non si è trattato di un capriccio, di una fantasia. Dovevo aggiungere un altro piano che non era previsto nella soluzione del concorso. Il progetto doveva essere realizzato da un'impresa privata, così ho subito le normali pressioni del processo speculativo. L'origine della curva è testimone delle difficoltà dello sviluppo di un progetto e non dipende da ragioni formali³⁰.

Nella consapevolezza dell'oggettiva complessità che configura il processo realizzativo del progetto, nella disponibilità ad entrare attivamente nel suo incontrollabile e rischioso meccanismo operativo, risiede la chiave per comprendere l'ultimo Siza, brillante interprete dell'idea gregottiana di *modificazione*.

I. - «Cosa pensi del termine congiunturale utilizzato da Gregotti per designare la tua maniera di progettare?».

A.S. - «Penso che voglia dire che si tratta di un linguaggio non prestabilito. Gregotti esprime molto bene questo, nella parte finale del suo scritto, come pure questo è assai bene espresso da [...] Fernando Pessoa, quando in una poesia afferma: "Quello che sono, quello che faccio, quello che non sono capace di fare è come una terrazza che dà su un altro piano ed è proprio in esso che risiede la bellezza". Quando Gregotti parla di architettura congiunturale, per me vuol dire [qualcosa] che non ha un linguaggio preconstituito, che non vuole prestabilire un linguaggio. In questo modo egli intende dare una risposta a un problema concreto, a una situazione in trasformazione, a cui partecipa senza fissare un linguaggio architettonico (prestabilito) in quanto si tratta di una partecipazione a un movimento di trasformazione che ha delle implicazioni molto più ampie³¹.

I. - «Ritieni di poter trarre, da ogni situazione, stimoli utili alla progettazione?».

A.S. - «Il mio lavoro a Macao, ad esempio, è stata un'esperienza molto importante in quanto il luogo destinato al progetto era una vasta area che guardava il mare. Non c'era nulla se non il mare. Ma in quale punto su questo globo, possiamo dire che non esiste niente? Sulla terra non ci sono deserti; c'è sempre qualcosa. E in questo caso era il mare. Al di là di questo apparente deserto si possono immaginare che vi siano diversi problemi. A Macao, per esempio, si trattava di problemi tecnici. Parte del team che doveva realizzare il piano era composto da specialisti olandesi che dovevano curare gli aspetti idraulici [...].

Così, dietro questo piano soprattutto dietro la normativa che doveva accompagnare il piano, vedevo depositate tutte le peculiarità di quella realtà, le caratteristiche dell'immagine della città che doveva nascere in quest'area³².

La questione del rapporto tra luogo e progetto costituisce uno dei temi base della ricerca siziana. È curioso osservare come in certe riflessioni poetiche l'architetto sembra voler andare al di là della soglia di tale relazione, giungendo ad asserire che è il luogo a rivelare il progetto. In una poesia scritta nell'aprile del 1986, egli af-

ferma che tale connessione non è traducibile solo in termini fisici, geografici, ma anche storici o, se rivolto al singolo soggetto, alla capacità rammentativa, al personale ricordo, alla fantasia dell'individuo:

«Vorrei costruire nel deserto del Sabara /

Probabilmente, negli scavi di fondazione, qualcosa /

potrebbe apparire, testimonianza di una Suprema Libertà: /

dei frammenti di ceramica, una moneta d'oro, il turbante di un nomade, /

degli indecifrabili disegni tracciati sopra una roccia /

La Nostra Terra non ha deserti. Ma se ci fossero? / allora sarei costretto a costruire un battello / carico di Memorie, vicine o lontane e lasciarmi trascinare in uno stato di / incoscienza: fantasie /

E se la barca si posasse sul fondo del mare vorrei rimanere laggiù / abbandonato tra anfore, scheletri e ancora irricognoscibili sotto / un manto di ruggine /

Vorrei provare il disappunto di essere chiamato, anche / nel Sabara, o nel fondo del mare: contestualista /

Perfino l'edificio che ho realizzato a Vila do Conde sembra come / una barca tra i detriti; per non scontentare nessuno gli ho dato / il nome di Tolân³⁵ /

Vorrei costruire in terreno aperto, nella Pampa / o a Macao, sulla terra rubata al mare: dove nessuno si sogna di parlare / di Centro e di Periferia; né oggi né mai /

Comunque ognuno di noi vive in uno spazio chiaramente determinato, / rigorosamente dimensionato, adeguatamente arredato, per cui / un parallelepipedo di cemento non può non fare una pessima impressione /

Allora forma e misura impongono di farne crollare / le pareti, come se si trattasse dell'effetto di un coup de poing, / e poi di rimodellare le superfici, tolte via per guadagnare spazio /

Tali operazioni richiedono pazienza e sono rischiose /

Quasi sempre il destino di questi oggetti è di diventare / pezzi da museo; o essere dimenticati in un angolo, confusi come / un parallelepipedo di cemento che è, o sarà utilizzato, / come una qualsiasi pietra trovata, nel corso della costruzione di un muro; / o infine (riscoperta) esposta in un museo tra / anfore, sarcofagi vuoti e un'ancora / irricognoscibile, sotto un manto di ruggine³⁴ /

1. - *Attraverso quale meccanismo riesci a formalizzare l'immagine architettonica?*

A.S. - *«Concretizzare all'improvviso un'idea dipende da diversi fattori, deve avvenire come un'accensione: all'inizio si libera un'immagine che è la reazione iniziale al contesto, cosa che non è mai chiaramente definita. Immaginiamo che esista una questione da risolvere. Essendo sul posto se ne riceve un'impressione immediata.*

All'inizio mi posso rifare a dei modelli, ad esperienze personali o di altri. Non si inventa mai nulla, si trasforma solamente. È evidente che niente può essere nuovo nell'architettura di un periodo. Possono avvenire delle trasformazioni in senso astratto. A volte obbediscono a situazioni concrete e corrispondono allo sviluppo sociale³⁵.

I. - *Puoi precisare il procedimento?*

A.S. - *«Non c'è un primo studio, quello dei bozzetti. Nello stesso momento che faccio gli schizzi, lavoro al tavolo da disegno. Mantengo sempre un rapporto tra il rigore del disegno e gli schizzi, che chiamo di comunicazione tra il progetto esecutivo e le idee che si modificano con la progressiva conoscenza del programma e del contesto. Gli schizzi possono eventualmente influenzare questa conoscenza. Qualche volta non funziona nulla e bisogna ricominciare. Questo dialogo che viene a stabilirsi tra una conoscenza scientifica sempre più vasta e un'idea che si evolve, è un gioco di sintesi critica³⁶.*

Uno dei punti su cui Siza ama attardarsi a riflettere è la funzione del disegno, il rapido schizzo, che costituisce un fondamentale strumento di lavoro; esso infatti, aiuta a delineare la molteplicità delle tensioni che sostanziano ogni possibile approccio ad un definito problema.

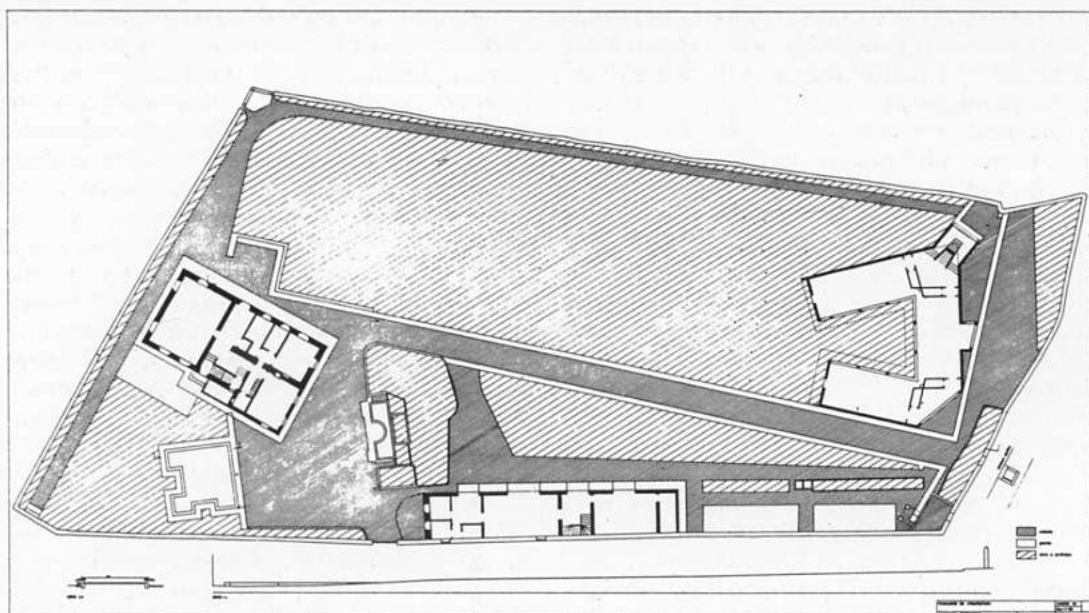
In questo avvicinamento progressivo verso «un'immagine provvisoriamente conclusiva», egli vede strutturarsi e materializzarsi quel quasi nulla che oltrepassa la realtà esistente. «Ho sempre avuto», egli afferma, «la preoccupazione di "analizzare il posto" e di fare un disegno prima di calcolare i metri quadrati dell'area da costruire³⁷.

Nella poesia *Sobre a dificuldade de desenhar um móvel*, scrive:

{...} L'immaginazione vola dentro le forme, a bassa quota, [...]

È necessario dotare il disegno di un'intima sicurezza, / serenità, anche se ci possono essere occasionali dimenticanze, / incertezze, perché l'ambiente circostante possa offrirgli qualcosa / è bene aiutarlo a trasformarsi /

Perché non si disperda e non cancelli nulla / subitamente inondando lo spazio, per poi ripiombare / nell'anonimato /



16-19/Padiglione Carlos Ramos. Planimetria del giardino, vista del lato sud-est, vista verso la corte interna e vista del lato est.

L'oggetto perfetto è come uno specchio senza intelaiatura / né lucidatura — o un frammento di specchio — posato sul / pavimento o appoggiato su una parete /

In esso un miope osserva le forme, ombre in movimento, / riflessi di riflessi /

Di questo si alimenta il disegno³⁷ /

Nell'iniziare lo studio di un progetto, egli afferma, «ci troviamo dinanzi a problemi che possono determinare contraddittorie tensioni: rispetto alla realtà concreta, che ha radici molto profonde; rispetto a stratificazioni, trasformazioni, recuperi; rispetto all'analisi preliminare dell'organismo, a ciò che è al suo esterno e all'esperienza nel suo insieme; rispetto a modelli, interessi, relazioni.

Credo che in questa rete così complessa di fatti e di "progetti" si trovi, come fosse una matrice, quasi tutto quanto determina il "progetto"³⁹.

Tale visione è assai bene espressa in un'intervista realizzata in occasione di uno dei suoi progetti più noti, il *Padiglione Carlos Ramos* (1985-87) della Facoltà di Architettura di Oporto⁴⁰, in cui in qualche modo riteniamo si condensino l'essenza della sua più recente ricerca: «La prima idea non era un edificio con patio; era una costruzione rettangolare posta dinanzi ad una vecchia casa [...]. A me risultava difficile la situazione: un piccolo giardino con deliziosi e vecchi alberi, [...] una casa dal volume abbastanza imponente con un altro edificio più piccolo, squadrato che ho deciso di recuperare. [...] Cercavo un giusto rapporto tra le cose, avvertivo che l'edificio che stavo progettando poteva risultare inadeguato e temevo di non riuscire ad ampliare di molto il giardino, volevo creare una relazione di tipo gerarchico tra questi tre edifici.

Ad un certo punto ho capito che l'idea del padiglione non era indicata, che dovevo determinare una zona d'influenza, una certa atmosfera nel giardino attraverso la soluzione del patio.

La soluzione a U creava una occupazione di superficie minore rispetto a quella del precedente padiglione che era di dimensioni più ridotte⁴¹.

Più avanti, analizzando la configurazione del giardino, prosegue: «Il sito è di forma irregolare, gli angoli non sono retti [...]. La forma dell'edificio consente che spazi irregolari con angoli differenti si trasformino all'interno in uno spazio di un certo ordine. Ci sono ambienti di forma triangolare e parti chiuse che si aprono realizzando un particolare effetto spaziale.

Ma l'impianto a U è stato scelto anche per una serie di altre ragioni. Ad esempio, c'era un albero centenario⁴².

Come risultato di tutte le riflessioni, alla fine Siza realizza un modello per meglio determinare la posizione dell'ingresso e la sequenza degli spazi; «c'era una irregolarità del muro [...] e una differenza di livelli», egli ricorda, «Questa irregolarità, che è assolutamente estranea all'insieme, è utilizzata come punto d'ingresso [...]. In questo modo, secondo questo percorso, penso si possa sviluppare un progetto senza arrendersi dinanzi ai difetti, al contrario approfittando di essi, trasformando in spunti positivi quello che prima era negativo, fornendo loro un senso⁴³.

Una considerazione conclusiva, a proposito di questo progetto, è il ruolo assunto dal complesso apparato di elementi formali quali: pensiline, pareti verticali che sopravanzano la fronte dell'edificio, asole e tagli operati sul volume. Tutto questo insieme di «segni aggiuntivi», sono impiegati da Siza in funzione di *aggettivazioni* in senso linguistico, relative al valore conferito alla configurazione dell'edificio. In questo modo, l'oggetto, in quanto *sostantivo*, si pone, si autodefinisce quale «struttura base», aperta ad ulteriori specificazioni.

Le aggettivazioni dunque aggrediscono l'involucro elementare dell'oggetto, andando a determinare una sua trasformazione di senso o conferendo ad esso la sua stessa ragione di essere. Tale linea di ricerca, comune agli ultimi lavori siziani, sembra tendere ad una sorta di «liberazione delle forme architettoniche dalle certezze e dalle necessità della costruzione», afferma Antonio Angelillo, indirizzandosi verso «un modo di plasmare che si avvicina talvolta alla scultura⁴⁴.

Note

1 J. SARAMAGO, *Una terra chiamata Alentejo*, Milano 1993.

2 V. GREGOTTI, *Architetture recenti di Alvaro Siza*, «Controspazio» n.9, settembre 1972.

3 L. BEAUDOIN, C. ROUSSELOT, *Entretien avec Alvaro Siza*, «AMC» n.2, ottobre 1983.

4 A. SIZA, *Vuit punts ordenats a l'atzar...*, «Quaderns» n.159, ottobre-dicembre 1983.

5 E. MORTEO, intervista ad A. Siza, *Il progetto come esperienza*, «Domus» n.746, febbraio 1993.

6 La similitudine del lenzuolo bianco è tratta da: A. SIZA, *L'accumulazione degli indizi*, «Casabella» nn.498/9, gennaio-febbraio 1984.

7 *Interview d'Alvaro Siza*, «L'Architecture d'Aujourd'hui» n.221, ottobre 1980.

8 P. NICOLIN, *Quinta da Malagueira*, *Evora*, in: *Alvaro Siza, professione poetica*, cit.

9 O. BOHIGAS, *Alvaro Siza y Viera*, «Arquitecturas Bis» n.12, marzo 1976.

- 10 B. SECCHI, *Cucire e legare*, «Casabella» n.490, aprile 1983.
- 11 A. SIZA, *La major part dels meus projectes no han estat mai realitzats...*, «Quaderns» n.159, cit..
- 12 La poesia di Siza, *A casa interrompida*, del febbraio 1982, è pubblicata in «Obradoiro» n.8, 1983.
- 13 *Interview d'Alvaro Siza*, op. cit., in: english summary.
- 14 L. BEAUDOIN, C. ROUSSELOT, *Entretien avec Alvaro Siza*, cit.
- 15 R. VENTURI, D. SCOTT BROWN, S. IZENOUR, *Imparando da Las Vegas*, Venezia 1985, p.19.
- 16 L. BEAUDOIN, C. ROUSSELOT, *Entretien avec Alvaro Siza*, cit.
- 17 R. VENTURI, *Complessità e contraddizione dell'architettura*, Bari 1980.
- 18 *Interview d'Alvaro Siza*, cit.
- 19 L. BEAUDOIN, C. ROUSSELOT, *Entretien avec Alvaro Siza*, op. cit.
- 20 *Ibidem*.
- 21 *Ibidem*.
- 22 V. de Lima e F. Tavora parteciperanno agli ultimi CIAM, a partire da quello dei Hoddesdon, in Inghilterra, nel 1951. In quella occasione Tavora presenta il suo progetto per il *Mercado de Vila da Feira*..
- 23 P. TEIXIDOR, intervista ad A. Siza, «Quaderns» n.159, cit.
- 24 L. BEAUDOIN, C. ROUSSELOT, *Entretien avec Alvaro Siza*, cit.
- 25 *Ibidem*.
- 26 Il SAAL (Servizio Ambulatorio di Appoggio Mobile) è una struttura governativa di ausilio alle diverse iniziative: nell'acquisizione dei terreni, nel finanziamento delle costruzioni, nella realizzazione dei progetti, nella realizzazione delle infrastrutture.
- 27 L. BEAUDOIN, C. ROUSSELOT, *Entretien avec Alvaro Siza*, cit.
- 28 M. CERVELLÓ, *Entrevista a Alvaro Siza Viera*, «Quaderns» nn.169-170, 1987.
- 29 P. TEIXIDOR, intervista ad A. Siza, cit.
- 30 M. CERVELLÓ, *Entrevista a Alvaro Siza Viera*, cit.
- 31 L. BEAUDOIN, C. ROUSSELOT, *Entretien avec Alvaro Siza*, cit.
- 32 M. CERVELLÓ, *Entrevista a Alvaro Siza Viera*, cit.
- 33 *El Tolân*, è una nave rimasta incagliata nel porto di Lisbona dinanzi alla piana principale, senza possibilità di essere rimossa.
- 34 La poesia di Siza, *Vorrei costruire nel deserto del Sabara*, dell'aprile del 1986, è pubblicata in: «Quaderns» n. 178, luglio-settembre 1988.
- 35 *Interview d'Alvaro Siza*, cit.
- 36 *Ibidem*.
- 37 L. BEAUDOIN, *Parvenir à la sérénité, entretien avec l'architecte*, «L'Architecture d'Aujourd'hui» n.278, dicembre 1991.
- 38 La poesia di A. Siza, *Sobre a dificuldade de desenhar um móvel*, del febbraio 1984, è pubblicata in «Arquitectura» n.261, luglio-agosto 1986.
- 39 M. CERVELLÓ, *Entrevista a Alvaro Siza Viera*, cit.
- 40 Il padiglione *Carlos Ramos*, fa parte del nuovo complesso della Facoltà di Architettura di Oporto, progettato da Siza, attualmente in via di ultimazione.
- 41 *Ibidem*.
- 42 *Ibidem*.
- 43 *Ibidem*.
- 44 P.A. CROSET, A. ANGELILLO, *Scuole in Portogallo di Alvaro Siza*, «Casabella» n.579, 1991.