

Intimità e monumentalità

Intervista ad Álvaro Siza di Carlos Seoane

CS Nell'introduzione a *Profesión Poética*, scritto nel 1986, le parole ripetute più spesso erano: «frammenti, conflitti, tensioni». Nei suoi ultimi progetti non esiste questo tipo di preoccupazione.

AS Non ricordo quel testo nei dettagli, è probabile che mi riferissi al fatto che attualmente ci muoviamo in un contesto conflittuale. Nella vita di oggi c'è una grande dispersione legata all'incremento dell'informazione e all'aumento degli scambi; lo stesso accade con i grandi passi compiuti in alcuni campi della conoscenza che provocano grandi sbandamenti e difficoltà quando si tenta di raggiungere una sintesi.

Questo è il contesto nel quale si muove l'architetto contemporaneo. Non voglio dire che l'architettura debba offrire una lettura di questi contrasti. Al contrario, il progetto architettonico e la costruzione devono superare questa situazione e raggiungere uno stato di pacato equilibrio.

Questo processo è evidente nel progetto di un edificio religioso. L'intenzione deve essere quella di ottenere un ambiente sereno e unitario, ma la situazione di partenza è sempre di frammentazione.

Non è un fine, e neppure un mezzo, né un contesto, è una condizione.

CS In alcuni dei suoi precedenti progetti, l'oggetto architettonico non possiede un'immagine unitaria, ma sparisce in una trama geometrica che nasce dal contesto. In progetti più recenti, invece, quest'unità si manifesta: alcuni, come la chiesa di Marco de Canaveses, possiedono quasi la caratteristica di monumenti.

AS Credo sia un fatto naturale per il tipo di opera che rappresentano. In alcuni lavori c'è la preoccupazione di introdursi in un determinato tessuto, pertanto la geometria si pone al servizio di questo tentativo; nel caso di una chiesa, come in quello di qualsiasi edificio pubblico, bisogna tentare di differenziarsi da questo tessuto.

La qualità relativa alla ripetizione e la quasi banalità di una costruzio-

ne "di tessuto", sono il complemento necessario per l'inserimento di un edificio pubblico destinato ad albergare un'istituzione come quella ecclesiastica.

La maggioranza dei miei progetti è "di tessuto" e non "d'eccezione": queste sono le circostanze professionali che ho incontrato nell'esercizio del mio lavoro.

CS Riconosce una prestabilita condizione di monumento in questo progetto?

AS Io non direi monumento.

CS Monumento come riferimento all'interno della città.

AS Una chiesa o un altro edificio pubblico, ma specialmente religioso, incorpora inevitabilmente un valore simbolico e il carico storico della propria tipologia.

L'evoluzione della chiesa come edificio pubblico, religioso, riassume la storia dell'architettura. C'è un carico storico di immagini, di soluzioni spaziali in costante trasformazione, che sono sempre presenti all'origine, nel momento in cui si inizia a progettare un'opera di questo tipo.

CS Molti degli spazi pubblici dei suoi progetti istituzionali, come ad esempio il CGAC di Santiago de Compostela o la scuola di architettura di Oporto, possiedono anche la qualità di luoghi intimi.

Il centro d'arte di Santiago è un progetto definito in parte in termini di intimità. Si tratta di una proposta circa la comprensione di un'istituzione o il risultato di una determinata esperienza spaziale?

AS Un edificio pubblico deve, nella sua organizzazione spaziale, servire tanto alle attività collettive quanto alla sopravvivenza dell'individuo, che passa anche per il privato. Non mi pare ci sia alcuna contraddizione, ma una necessaria complementarità, l'articolazione degli spazi risponde a situazioni differenti.

Qualcosa di simile succede nella casa. Lo spazio familiare dell'intimità, del privato, possiede anch'esso aspetti pubblici.

Nella casa si riassumono tutti i problemi dell'architettura. In relazione a

certi aspetti del comportamento umano certe esigenze sono più acute in uno schema piuttosto che in un altro. Il grado di intimità in un edificio pubblico, come una chiesa, sarà minore che in una casa, ma in un progetto tanto specifico devono rimanere le possibilità di concentrazione personale all'interno di un sentimento di collettività.

Devono presentarsi le condizioni perché i due comportamenti siano compatibili all'interno di un unico ambiente. Questa è una delle grandi difficoltà della chiesa in quanto progetto. Uno spazio di riunione comunitaria e, allo stesso tempo, di concentrazione individuale. È fondamentale che le caratteristiche dello spazio corrispondano a questa doppia funzione.

CS I suoi edifici istituzionali, lungi dal presentarsi come contenitori assetti, sostengono una determinata proposta di istituzione. La facoltà di architettura di Oporto è un edificio che può essere compreso a partire dalla scelta di uno specifico tipo di istruzione. Allo stesso modo, il museo di Santiago si definisce a partire da una precisa visione di centro culturale e il progetto per la chiesa di Canaveses presuppone una concreta idea di religione. In questo senso sono edifici univoci, che forse potrebbero essere criticati per la loro rigidità perché prendono partito per un modello definito.

AS Nel caso particolare della facoltà di architettura e un po' meno in quello del museo c'era un programma che andava rispettato.

La concezione dello spazio della scuola è legata al modello d'insegnamento che in un determinato momento venne proposto e adottato da quella specifica scuola. Bisognava raggiungere quell'obiettivo. Per me il processo di progettazione consiste in una sorta di liberazione dagli aspetti funzionali. Essi vanno rispettati nella maniera più ampia possibile, ma bisogna tentare di superarli, riuscire ad aprire l'edificio alla flessibilità.

Questo è un fatto storico nell'archi-

tettura. L'esempio più chiaro è quello del convento; esso risponde all'organizzazione di una specifica comunità religiosa con esigenze funzionali concrete, ma nel corso della storia questo tipo di edificio si libera delle sue funzioni e viene riutilizzato. Questo succede o dovrebbe succedere in qualsiasi architettura.

La flessibilità non deve essere intesa come neutralità o assenza di forma e organizzazione spaziale, ma a partire dall'idea di un certo distanziamento in relazione alla funzione. Rispettandola, risolvendola, ma al tempo stesso aprendola all'utilizzo in situazioni differenti. Credo che nella facoltà di architettura di Oporto e specialmente nel caso del museo di Santiago, sia stato raggiunto questo secondo livello della funzione. Non mi sembrano edifici rigidi nel loro utilizzo.

Nella facoltà di architettura ciò è comprovato dal fatto che il programma iniziale e gli obiettivi originali sono stati ampiamente alterati. Si trattava infatti di uno spazio progettato per cinquecento studenti. Malgrado ciò, in questo momento, la scuola conta ottocento studenti e funziona ancora perfettamente.

La flessibilità che difendo mi pare traspaia in maniera ancora più chiara nel museo. Fra l'altro, occorre considerare che esso è il risultato di un programma in larga misura da me pensato, a causa dell'assenza di un chiaro orientamento nella definizione del progetto, fatto che oggi si verifica sempre più spesso. In questi casi la pianificazione di un programma diviene parte integrante dei compiti dell'architetto.

Nel caso della chiesa, il dibattito sullo spazio religioso è attualmente carico di incertezze. Ho avuto l'occasione di discutere la strutturazione di questa chiesa con un gruppo di teologi portoghesi. Sono affiorati allora i dubbi sorti dopo il Concilio Vaticano II, i grandi cambiamenti nella liturgia e nell'organizzazione dello spazio religioso.

Oggi non c'è una linea di orientamento chiara come all'epoca del go-

tico. Si tenta di stabilire una nuova organizzazione della chiesa; la mia principale ambizione era quella di partecipare al dibattito e contribuire al suo sviluppo.

CS Come si traduce tutto questo nella definizione dello spazio della chiesa di Marco de Canaveses?

ÁS Bisogna considerare vari aspetti nella disposizione dei differenti nuclei spaziali della chiesa. Posso fare un esempio molto semplice: ci fu un momento dopo il Concilio, in cui si stabilì che il fonte battesimale dovesse essere integrato nell'area dell'altare e che pertanto tutta la comunità avrebbe dovuto partecipare a questa cerimonia intorno allo stesso spazio.

Durante le discussioni che ebbero luogo all'epoca della realizzazione del progetto, venne richiesto un ritorno al concetto di battistero anteriore al Concilio, e si concluse che il fonte battesimale sarebbe dovuto rimanere nella zona di ingresso, in uno spazio chiaramente delimitato per la sua funzione.

Si parlò a lungo anche della disposizione del deambulatorio in direzione dell'altare, chiaramente condizionata dalla posizione della sagrestia. Inizialmente era stata prevista una comunicazione diretta fra questa e l'altare, ma mi fu chiesta un'inversione del percorso, in modo che i celebranti potessero avanzare in mezzo alla comunità, dirigendosi all'altare per dare inizio alla celebrazione. Potrei citare molti altri esempi: in tutto il processo progettuale intervenivano aspetti riferiti all'architettura, agli interessi dell'organizzazione spaziale globale e altri propri della celebrazione religiosa.

CS Veniamo al tema del simbolismo. Nell'organizzazione progettuale di Canaveses risulta chiara una differenziazione fra il livello dei morti e quello dei vivi, fra lo spazio per la celebrazione della messa e quello per i funerali. È una differenziazione simbolica o risulta dalla topografia del terreno?

In grande misura è il risultato della topografia, non è stata disegnata in

questo modo per ragioni simboliche. Questo casuale incontro di interessi comuni è molto importante per il progettista. Quando elementi che dovrebbero risultare antagonisti si sovrappongono e convergono in una stessa direzione, aiutano lo sviluppo del progetto, diventano una conferma delle scelte concettuali. Tuttavia devo riconoscere che non è stata una decisione presa a priori.

CS C'è un'apertura nello spazio principale che risulta molto significativa, il grande taglio orizzontale accanto all'altare che introduce trasparenza in uno spazio religioso. È una soluzione che non ricordo in altri spazi di questo tipo, disegnati nell'ambito del movimento moderno, per il quale la trasparenza è stata tuttavia un paradigma.

C'è in questo vuoto una proposta di trasparenza o è il risultato della ricerca di una determinata relazione spaziale?

ÁS Per quanto posso ricordare, esiste trasparenza anche in una chiesa di Siren in Finlandia, in cui il retro dell'altare è costituito da un grande cristallo che apre lo spazio verso il paesaggio.

Per me è molto difficile comprendere l'obbligatorietà della concentrazione implicita in una chiesa completamente chiusa, senza alcun collegamento con l'esterno. Personalmente la interpreto come una debolezza.

Quando qualcuno entra in una chiesa lo fa volontariamente, dunque deve avere la forza spirituale per resistere ad una relazione con l'esterno. Tutto ciò è risultato polemico, ma mi sembrava importante avere questa vista, questa apertura sulla valle.

L'idea era quella di aprire lo spazio alla contemplazione del paesaggio, perché rimanesse coscienza della posizione nel territorio, della relazione con la città. La trasparenza non mi pare un elemento perturbatore, al contrario, accentua la necessità e il desiderio di concentrazione di ciascun individuo.

Esiste anche un'altra apertura dietro l'altare, ma essa non assolve alla

medesima funzione. Esiste una relazione fra le due: l'una permette la vista sulla città, l'altra è appena un ingresso per la luce, anche se neppure la sua posizione è comune in uno spazio religioso; in questo caso si tratta del modo che ho trovato per risolvere lo spazio dell'altare, uno dei temi più difficili per quanto mi riguarda.

Nel passato, quando durante la celebrazione il sacerdote si voltava verso l'abside, questo si convertiva in uno spazio colmo di contenuto; sentivo la necessità di questa condizione di coinvolgimento, di una certa dimensione.

Ora, quando il celebrante si volta verso la comunità, l'abside perde parte del suo senso, è un problema che ha a che vedere con la diversa situazione e che ha il suo riflesso nei vari aspetti della celebrazione, il risultato è la generazione di uno spazio completamente differente.

Oltretutto rimane presente tutta la carica storica che c'è nello spazio di una chiesa e neanche io possiedo la convinzione sufficiente per negarla radicalmente.

Nel dibattito sull'organizzazione dello spazio religioso, non mi sembra legittimo né utile fare tabula rasa del passato, di tutta la storia presente nello spazio di una chiesa.

CS All'interno dello stesso progetto della chiesa di Marco de Canaveses, c'è anche un edificio parrocchiale ancora da costruire, una parte importante del complesso.

ÁS Senza dubbio. La costruzione di questo edificio è fondamentale, senza di esso non si comprende l'organizzazione dello spazio prospiciente la chiesa, dell'atrio nel suo complesso.

Ora sopravvive ancora il disordine che esisteva nel luogo prima della costruzione della chiesa, manca questo elemento ordinatore; ma neanche la relazione della chiesa con la sua base, con la strada posta a un livello più basso, è completa. C'è una relazione fra i differenti volumi e il percorso di accesso che ancora non esiste; il progetto è in-

completo senza la costruzione di questo centro parrocchiale.

Salire la scalinata implica che chi proviene dalla strada segua una curva, un giro che quando finisce lo lascia di fronte al centro parrocchiale, nello spazio concavo che dà forma al patio, e pertanto a un'altezza minore di quella della chiesa. La disposizione delle varie strutture accompagna il movimento del corpo che gira fino a trovarsi davanti all'ingresso principale. Tutti gli elementi sono complementari e indispensabili per il progetto nel suo complesso.

La stessa porta della chiesa con i suoi dieci metri di altezza non avrebbe molto senso se non fosse per la sua relazione con l'atrio. Questa porta ha un doppio aspetto, uno rappresentativo e uno funzionale molto particolare. È prevista la definizione di un atrio nell'entrata frontale, com'è tradizione nelle chiese portoghesi e galiziane. Nei giorni di festa lo spazio della chiesa si apre completamente allo spazio pubblico per mezzo di queste porte, ampliando la dimensione dell'assemblea. Sono aspetti che si comprendono a partire dalla visione del complesso, all'interno del quale il centro parrocchiale svolge un ruolo importante.

Spero che venga completato nella sua totalità. Non solo per il disegno nei suoi aspetti formali e di organizzazione spaziale, ma per la stessa vita del complesso come è stato concepito. Il centro dà un'altra qualità a quello spazio che può essere utilizzato più intensamente e diventare nucleo vitale in quella parte della città.

CS L'azulejo è un materiale tradizionale, ma è nelle chiese portoghesi che esso acquisisce connotazioni distintive; nei suoi ultimi progetti è stato utilizzato per motivazioni culturali o per le sue mere qualità costruttive?

La presenza dell'azulejo in Portogallo ha un peso molto grande, è antichissimo e evidente soprattutto nel settecento e ottocento. In epoche posteriori, negli anni cinquanta, c'è stato un recupero dell'uso di questo

materiale, credo a causa dell'influenza delle proposte fatte in Brasile da Le Corbusier per alcuni edifici come il ministero dell'istruzione e della sanità pubblica. Ciò ha avuto una grande influenza in Portogallo. Nell'architettura degli anni cinquanta si torna a usare l'azulejo negli esterni, con funzione decorativa.

Il suo uso all'esterno e all'interno delle chiese ha una tradizione; in questo progetto si fa riferimento alla storia delle chiese portoghesi, ma traspare anche il mio interesse per le qualità costruttive dell'azulejo. È un materiale che dà carattere alle città portoghesi, in particolare a Oporto. Ho sempre avuto difficoltà nella reintroduzione dell'azulejo, per ragioni piuttosto chiare. L'azulejo, nelle facciate, era sempre posto fra elementi di granito: si trattava di pannelli contenuti in una cornice composta da stipiti, zeppe, architravi, ecc. Il sistema di costruzione attuale non necessita di questi elementi di connessione e pertanto l'azulejo si presenta senza coronamento: è difficile trovare una finitura, salvo che si tratti di un'operazione di revival.

Cosciente di queste difficoltà, ho cominciato a sperimentare, anche se, nel caso della chiesa, la collocazione dell'azulejo in pannelli per l'interno, alla maniera di uno zoccolo, ne mette in risalto solo l'aspetto pratico, di protezione. In progetti più recenti, in particolare nel padiglione del Portogallo per l'Expo di Lisbona, l'azulejo è all'esterno. È un materiale di grandi qualità costruttive e visive perché, quello artigianale in modo particolare, provoca una sorta di vibrazione dovuta ai riflessi e alle proprietà della sua superficie. L'azulejo, inoltre, si relaziona molto bene con la luce di Lisbona e di Oporto.

CS Dopo un momento nel quale le posizioni più teoriche definivano i diversi atteggiamenti architettonici, oggi c'è una rinnovata attenzione verso la tecnologia come principale fonte di ispirazione. Negli ultimi progetti di Siza non risulta chiara la relazione fra l'opzione costruttiva e la forma. È il risultato di una posizione

critica o la ricerca di una maggiore libertà creativa nel momento di concepire la spazialità di un'opera?

AS Non credo esista una distanza rispetto ai problemi della costruzione. È una problematica che si presenta più spesso sul terreno della critica e nella teorizzazione dell'architettura. Oggi più che mai ciò che si produce in questo ambito è sottoposto a dibattito nell'immediato.

Attualmente, quando sorge un'architettura "di maschera", svincolata dai problemi della costruzione che appartengono al quotidiano, è naturale e opportuno che appaia un libro come quello di Frampton: *Studies in Tectonic Culture* (K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture. Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1995).

C'è una tendenza – e il pericolo che diventi irreversibile – a fare dell'architetto un disegnatore di forme e nulla più. In molti paesi è già considerata normale la figura dell'architetto "disegnatore", il cui progetto viene realizzato dal costruttore, dal promotore o dall'ingegnere, da chi in definitiva è estraneo alla sua concezione. Ciò si traduce in un'assoluta gratuità, poiché si perde il contributo dei mille aspetti che fanno l'architettura; aspetti come la funzione, la costruzione e molte altre sfaccettature che rendono possibile e costituiscono realmente l'architettura.

Riguardo alla costruzione e alla funzione, la mia posizione è la stessa: ambedue sono aspetti presenti fin dall'inizio, ma nel processo globale del progettare bisogna riuscire a oltrepassarli, in quanto preoccupazioni isolate ed elementari.

Rispetto all'architettura esiste un distanziamento da ciò che si riferisce alla costruzione quando si sviluppa il progetto, e lo stesso vale per la realizzazione stessa; questo non significa che non sia alla radice, all'origine della soluzione architettonica, al contrario.

CS Nel suo scritto su «Materiales», lei commenta, tuttavia, che il proces-

so del disegno risulta astratto, svincolato in principio dalla produzione.

AS No. Quello che voglio dire è che mi pare che si tenda a questo squilibrio all'interno del processo architettonico, e perciò bisogna fare attenzione. In quel testo, mi riferisco alla grande indecisione che c'è all'inizio di un progetto, soprattutto in Portogallo, per la particolare situazione del paese. Circostanza che è il risultato del grande cambiamento intervenuto nella produzione architettonica.

In Portogallo ci troviamo in un momento in cui coesistono l'agonia dell'artigianato e la timida partenza dell'industrializzazione – siamo in ritardo rispetto ai paesi più sviluppati del nord Europa.

È un processo complesso, che varia molto perfino all'interno della stessa nazione: la situazione cambia da regione a regione. Questo obbliga gli architetti a lavorare negli interstizi di questa situazione. Registriamo la convivenza dell'artigianato di grandissima qualità di trent'anni fa con la condizione pienamente industrializzata importata dal nord.

E tutto ciò deve essere valutato all'interno di un'attività che è contemporanea a quella che si realizza in altri paesi, dove la prefabbricazione è più comune, se non addirittura l'unica via percorribile da certi programmi architettonici.

Ne risulta una condizione ambigua, di permanente incertezza, che coinvolge anche il processo di concezione architettonica.

CS Questa "architettura di maschera" alla quale lei fa riferimento, diventa una proposta ogni giorno più frequente. Sempre più spesso vediamo progetti di architettura concepiti come oggetti di consumo, facilmente identificabili, facilmente memorizzabili e addirittura associabili ad un'immagine economica di qualità. Sono numerose le "costruzioni-oggetto" definite da una "pelle" che prescinde dalle condizioni interne. Quale crede che debba essere l'atteggiamento giusto di fronte a questo nuovo scenario?

AS La soluzione più semplice è quella di alimentarne il contenuto.

Di fatto nella realtà succede così. Prima abbiamo parlato di questa tendenza a convertire l'architetto in disegnatore di immagini, in "creatore di maschere". Il problema seguente che gli sarà posto sarà di realizzare queste "maschere" nella maniera più rapida e economica.

Anche se credo che l'economia non sia dissociabile dall'architettura, non è detto che l'architettura di qualità sia necessariamente quella più costosa.

Se pensiamo all'abitazione popolare, gli esempi di qualità nella storia recente del movimento moderno coincidono con quelli più economici, poiché riescono a inglobare tutto ciò che l'architettura realmente rappresenta. Essi dimostrano soprattutto un grande realismo rispetto ai metodi di produzione disponibili, qualcosa che ha molto a che vedere con la propria identità culturale.

Sono aspetti connessi; separarli e frammentarli equivale a percorrere una via senza uscita. Non è una soluzione ragionevole.

CS Nei suoi progetti lei presta sempre grande attenzione al disegno del giunto nella costruzione, come parte della geometria e dell'ordine dello spazio. Ciò risponde all'intenzione di relazione di cui parlava, a un'idea di ordine totale?

AS Questo è uno spazio proprio dell'architettura odierna. Un luogo di necessaria e obbligata invenzione. È un aspetto in grande trasformazione per i cambiamenti intervenuti nel campo della costruzione per ragioni economiche, tecniche, di moda, ecc. Ci sono materiali che continuano a essere utilizzati perché utili, anche se lavorati in maniera "sovversiva" rispetto a quella tradizionale.

È il caso della Galizia. Uno dei pochi luoghi dove ancora si può costruire in granito massiccio, ma dove questo materiale comincia a coesistere con costruzioni in cui risulta evidente l'impossibilità di usarlo. È una situazione che tende a estendersi per molteplici ragioni, perfino ecologi-

che, in una crescente limitazione dell'uso dei materiali naturali, o per lo meno delle quantità in cui si utilizzavano fino ad oggi.

Appaiono allora nuove soluzioni riguardo l'uso della pietra, soluzioni che devono implicare l'invenzione di nuove espressioni per questo antico materiale; c'è una coesistenza del peso dell'espressione tradizionale con i moderni processi di applicazione.

Io non voglio prescindere da nessuna delle due possibilità, né dalla dimensione storica dell'uso di questo materiale, né dalla conoscenza delle nuove tecnologie di taglio, di applicazione, di messa in opera, ecc. Oggi le opzioni disponibili sono due: una lavorazione industriale, generalmente di bassa qualità, o un uso tradizionale e ortodosso, ma esiste l'alternativa dell'invenzione di nuove possibilità. Non da una posizione appiattita sulla tecnologia, né dal lato del *pastiche*, ma pensando alle possibilità di espressione di questa pietra in nuove condizioni e in relazione con altri materiali.

Per quel che mi riguarda ho lavorato molto in questo campo, è un tema che considero rilevante nell'architettura contemporanea.

CS Nei suoi progetti, si riconoscono due distinti atteggiamenti riguardo alla maniera di intendere il materiale. Esiste un primo livello, a livello dell'uomo, in cui sono presenti materiali naturali di cui viene evidenziata la texture e in cui il giunto è protagonista. C'è poi un livello superiore, più astratto, in cui la zona di giunzione sparisce e con lei anche la texture.

È una decisione economica e costruttiva che limita l'uso dei materiali naturali fino a dove sono strettamente necessari, o è uno studio sulla percezione che limita il giunto e la texture all'altezza dell'occhio e del tatto, lì dove possono produrre senso?

Qual è il motivo di questa differenziazione?

AS Le due cose contemporaneamente, ma esiste anche un altro da-

to importante. Nella zona di maggior contatto, ci deve essere una sovrapposizione di materiali diversi che resistano all'usura. È evidente che l'aspetto costruttivo e pratico coincide in determinati momenti con quello simbolico.

Le zone di giunzione sono difficili, ma si convertono nelle zone più ricche della costruzione. Si veda l'esempio del capitello nell'architettura classica. Quando i carichi poggiano sul supporto verticale, si realizza in quel punto una transizione che, pur essendo il risultato di problemi costruttivi, finisce per avere una soluzione formale. Perciò le aree di giunzione sono il risultato del concorso simultaneo di ambedue le condizioni.

Bisognerebbe aggiungere anche altre ragioni, per esempio la luce. Dato che l'illuminazione proviene in larga misura dall'alto, le parti più alte assolvono a una funzione di riflessione molto importante e perciò devono essere lisce, senza giunzioni, per consentire una migliore diffusione della luce naturale.

CS Questi due livelli hanno anche geometrie molto distinte. La zona abitabile, più bassa, è marcata da una geometria ortogonale, la parte superiore è più libera e organica. Forse a causa di una proposta di tipo simbolista?

AS Questo aspetto ha a che vedere con il ruolo della luce, ma anche con la pratica del costruire. Quando usi un solo materiale, è più semplice e anche più attraente introdurre forme organiche, in misura maggiore rispetto a quelle situazioni in cui i vari elementi devono essere tagliati, collocati e nelle quali appaiono pertanto i giunti, la modulazione, le difficili geometrie, ecc.

CS Questo lavoro sul giunto come elemento geometrico ha forse qualcosa a che vedere con l'eredità della "scuola di Oporto", includendo in essa gli artigiani del nord del Portogallo e la loro tradizione nel lavoro sulle stereotomie della pietra, o crede che partecipi di aspetti più globali?

AS Credo di no. Credo sia un aspet-

to generale presente in ogni architettura.

CS Spesso quando si parla di "scuola di Oporto", c'è un riferimento obbligato e forse semplicistico ai suoi principali protagonisti: Távora, Siza, Souto de Moura.

Lei si identifica con quegli architetti di Oporto che hanno avuto una proiezione internazionale più importante, ma non sempre è chiaro quello che la "scuola di Oporto" significa dal punto di vista ideologico.

AS Pensando agli architetti di Oporto o del nord del Portogallo, o addirittura a tutti gli architetti portoghesi generalmente parlando, se c'è una caratteristica che mi pare evidente è il pluralismo: non esiste quell'immagine unitaria che a volte si pretende di trovare e che la definizione di "scuola di Oporto" tenta di rappresentare.

Credo che fra l'architettura di Távora, quella di Souto de Moura e quella che io stesso propongo esistano importanti differenze, non penso che si possa parlare di una linea comune e univoca.

In ogni caso, ciò che oggi rimane di un accostamento tanto debole, è un processo di dissoluzione per ovvie ragioni di crescita naturale.

Esiste, questo sì, un'affinità derivata dalle preoccupazioni condivise, dalle comuni circostanze di lavoro e soprattutto dalle relazioni di amicizia. Per me quest'idea della "scuola di Oporto" è legata a un periodo in cui la scuola di architettura era una piccola scuola, con pochi studenti e un'unità basata su una risposta, o un tentativo di risposta, a ostacoli comuni. In Portogallo questo succedeva in tutti i settori, al di là delle differenze professionali, ed era fondamentalmente dovuto ai molti anni passati sotto un regime autoritario. Si tratta della dimensione e del punto in comune di un'azione condivisa, più che di una linea unitaria di pensiero architettonico.

È un atteggiamento che nasce dal passato, coinvolgendo tuttora generazioni recenti, fino agli architetti che oggi hanno circa quarant'anni, ma

ha perso senso per le generazioni più giovani. Ci sono tendenze molto diverse all'interno della scuola stessa, che è aumentata molto nelle dimensioni e oggi ha ottocento studenti, ai quali vanno ovviamente aggiunti altri architetti, considerando l'esercizio professionale.

Come dicevo, è solo pensando alle esperienze condivise che io posso comprendere il senso del riferimento alla "scuola di Oporto".

CS Non crede che esista un atteggiamento comune riguardo, per esempio, al disegno come prima tappa del costruire, al giunto come elemento portante nella definizione dello spazio, ecc.?

AS Assolutamente no.

CS Pensa allora sia irrilevante il fatto che in una scuola di architettura si pretenda di formare un'ideologia, crede sia più importante la formazione dell'individuo?

AS Nell'epoca attuale, in un momento di profonda trasformazione sociale e soprattutto in Portogallo, non ci sono obiettivamente le condizioni per un'azione unitaria. Al contrario, esistono molte ramificazioni, tendenze diverse, la ricerca di una risposta individuale.

C'è pluralismo: credo che questa sia la proposta più adatta alle circostanze.

CS Adesso sta lavorando a varie sculture. È un tentativo di recupero del suo lavoro come scultore o una presa di distanza dall'architettura?

AS Ciò che voglio adesso è essere uno scultore. Era quello che volevo ed è quello che desidero ancora a causa delle condizioni in cui si svolge il lavoro dell'architetto, una professione che si sta convertendo in un sacrificio enorme e soprattutto inutile.

Ho sempre mantenuto un'attività parallela, più vicina al disegno come pura attività artistica, nel tentativo di liberarmi dalla dura pratica dell'attività di architetto. Oltretutto ultimamente ho ricevuto alcuni incarichi che coincidono con i miei desideri, perciò sto recuperando questa parte della mia attività.