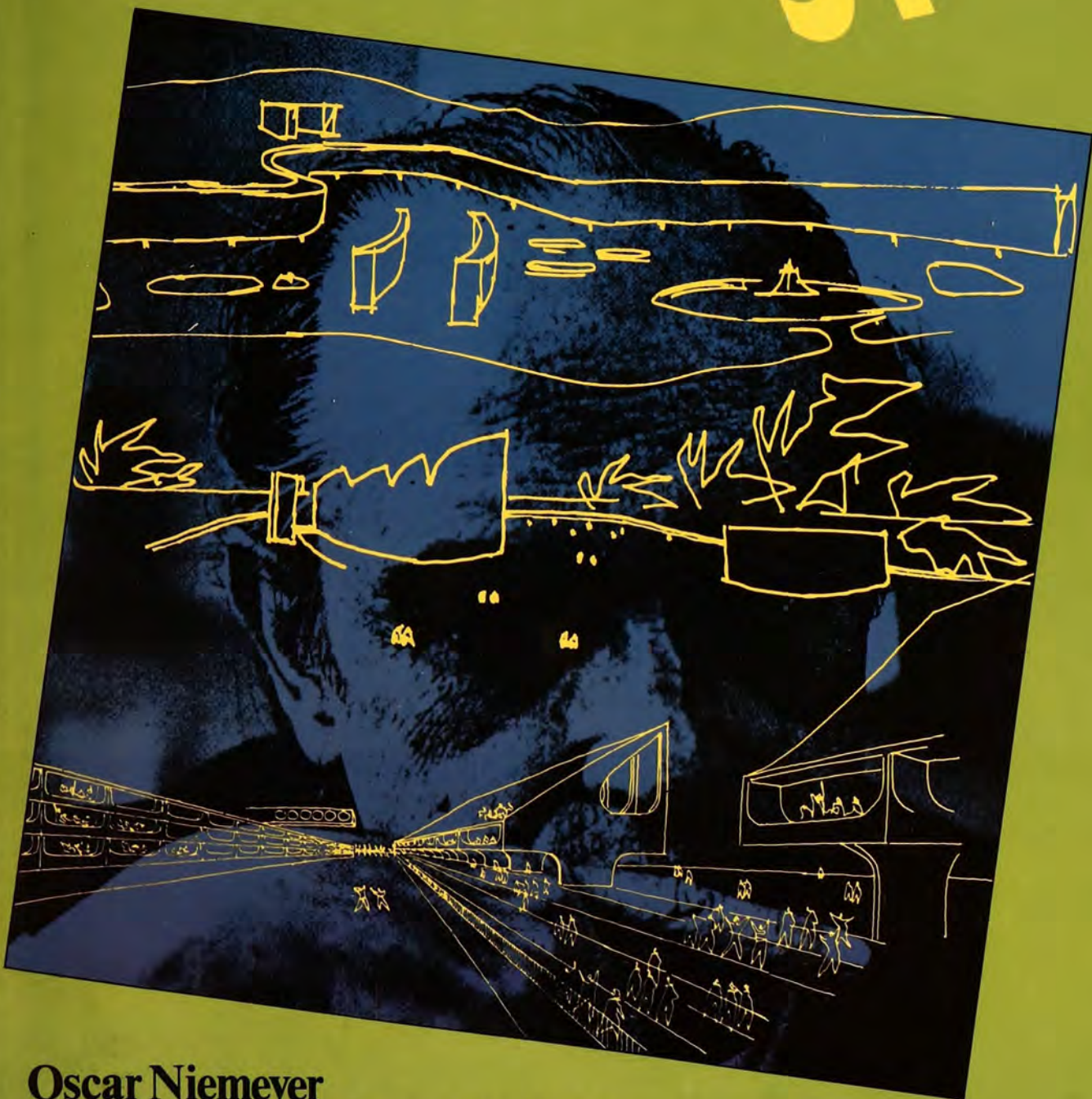


HINTERLAND

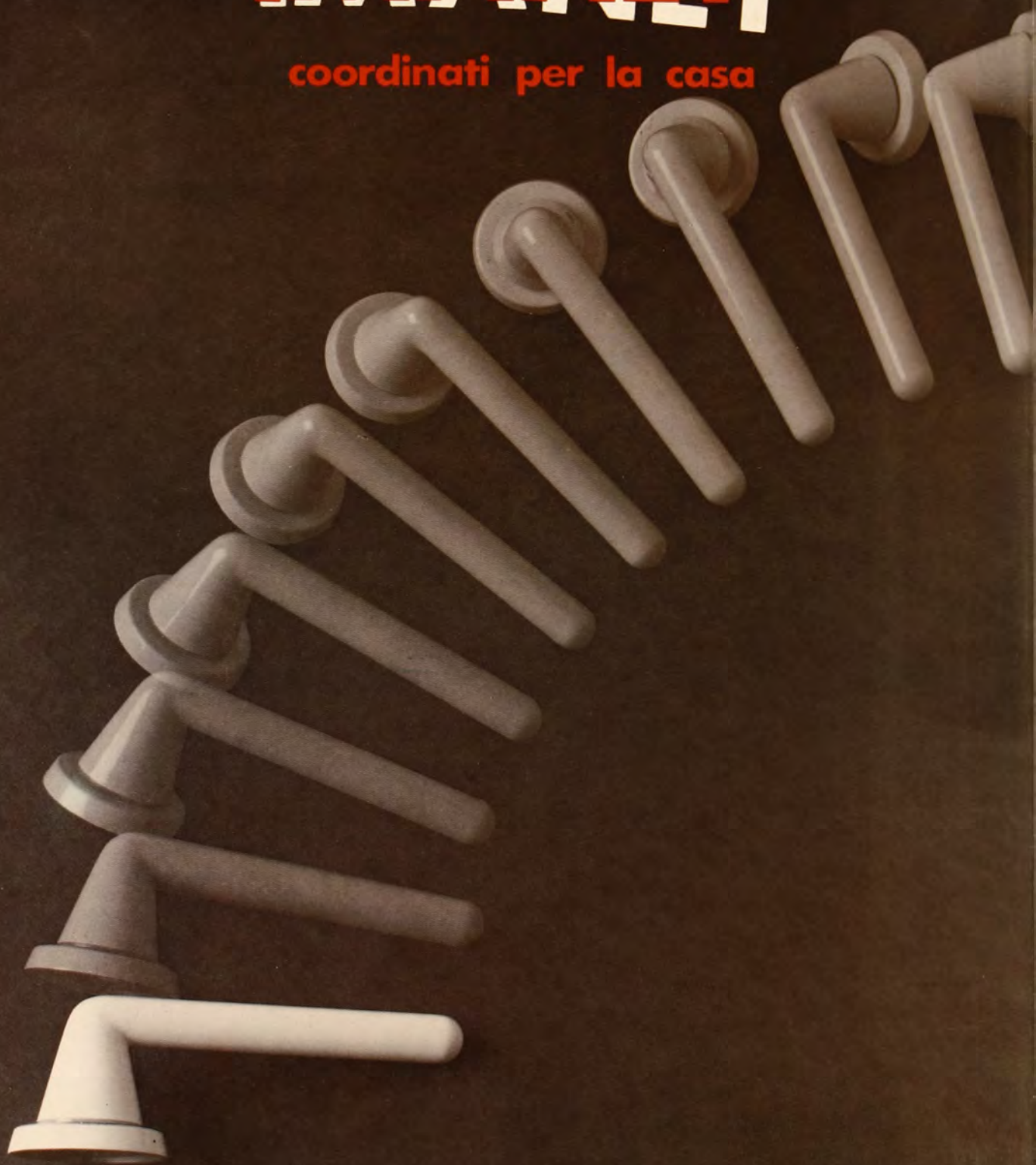
31



**Oscar Niemeyer
o della formalità in architettura**

IMANET

coordinati per la casa



CARINA

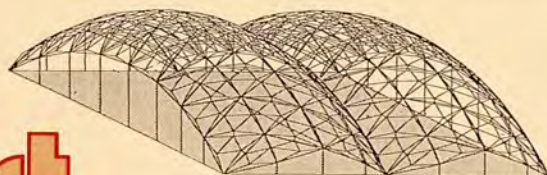
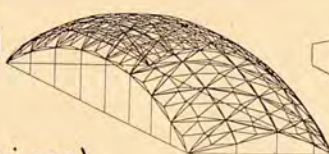
...é un piacere toccarla.

NUOVA SPECIALE COPROSPORT TOROIDALE



nuova speciale CoproSport toroidale
poggianti solo su 4 plinti, con pareti
laterali e di fondo verticali con
possibilità di grandi aperture;
ideale per la copertura di:
impianti sportivi, servizi sociali (teatri ecc.),
esposizioni, fiere, mostre,
ed uso industriale ed agricolo.

Brev. COTEN - MI



coproSport

CONSORZIO PRODUTTORI SPORTIVI - ITALIA

Sede Legale - 24100 BERGAMO - Piazza Repubblica, 2
Sede Tecnica e Amministrativa
24030 VILLA D'ADDA (BG) - Viale Industrie, 5
Telefono (035) 79 30 15
Telex 301293 BPB SAE ATT: CO PRO SPORT.

"GUARDARE LONTANO SVILUPPA LA VISTA"

FIRMATO CREI



IACP - BOLLATE

L'intervento edilizio dell'IACP realizzato nel comune di BOLLATE si sviluppa in 2 fabbricati lineari per complessivi 238 alloggi, di cui 48 monolocali. È una progettazione che si sgancia dai canoni tradizionali avendo una ricerca formale come principio ispiratore: con il contrasto tra il colore cupo del rivestimento di facciata (che va smorzandosi passando dalle superfici a piano piloti a quelle dei piani superiori) e le masse aggettanti in calcestruzzo a vista, dei parapetti dei balconi, interrotte, ad intervalli regolari da punte di vetrocemento; con spazi che creano i percorsi; corpi esterni, quasi estranei al fabbricato e che ad esso si protendono facendosi, dello stesso, parte integrante; giochi di volumi che danno al complesso quel senso di movimento che si prova osservando le due

costruzioni con le loro testate volutamente a punta, come prue di navi in navigazione. Il fabbricato più alto è diviso in 8 corpi da 7 giunti di dilatazione; presenta 8 vani scala-ascensore esterni al fabbricato e due passerelle di collegamento tra detti vani e il fabbricato che permettono ad ogni piano l'accesso di singoli alloggi. Nel piano seminterrato sono ubicati i posti macchina, (solo però per i primi 3 corpi) parte delle cantinette (le restanti sono ricavate nelle zone coperte del tetto) ed i locali per i servizi comuni.

Nei primi 3 corpi sul piano piloti, disposti a zig-zag rispetto all'asse longitudinale, dei "giardinetti coperti" realizzati in muratura di blocchi LECA a vista, posti a grigliato forniscono l'unico sfogo per gli appartamenti del 1° piano che non sono dotati di

balcone; ad essi si accede, direttamente dall'alloggio, a mezzo di una scaletta in ferro racchiusa in un vano a punta esternamente tamponato con vetrocemento. Nei 5° corpi seguenti questi "giardinetti coperti" sono stati eliminati e sostituiti con minialloggi bicalci aventi la stessa forma geometrica.

Il fabbricato più basso prende forma dall'accostamento di 4 blocchi identici alle cui estremità trovano spazio vani comuni di ritrovo ed i vani scala-ascensore sporgenti a punta rispetto al resto del fabbricato e tamponati in vetro-cemento creando così un notevole punto di contatto con l'altro fabbricato. Un piano piloti, due soli piani destinati ad abitazione, un sottotetto da utilizzare come stenditoio (ad eccezione della parte riservata alle cantinette per gli alloggi del 2° piano); questa è la distribuzione verticale dell'edificio. La particolarità di questo fabbricato è la destinazione degli spazi abitativi del 1° piano: non più appartamenti tradizionali, ma monolocali da assegnarsi a persone anziane, con l'evidente intento di offrire un'assistenza domiciliare, in alternativa al ricovero in Istituti, a persone sufficientemente indipendenti ma incapaci di una vita completamente autonoma. Trova in questa ottica una sua logica la distribuzione degli spazi: il corridoio centrale su cui si affacciano i monolocali e gli spazi comuni che hanno la funzione di creare momenti di incontro evitando così l'isolamento che la tipologia dell'alloggio facilmente potrebbe creare.



42044 GUALTIERI - Strada statale, 63 - Tel. (0522) 834916
COOPERATIVE RIUNITE EDILI IDRAULICHE

IMPRESA
Ingg. GAGLIARDI - CHIODONI - BIANCHI S.P.A.
COSTRUZIONI CIVILI E MARITTIME

Sede: 60100 ANCONA - Corso Garibaldi, 111 - Telefono 071/51807-28960
Filiale: 65100 PESCARA - Statale Adriatica Nord, 348 - Telefono 085/70826



Porto di Ortona - Lavori di escavazione e costruzione dell'approdo per naviglio minore del porto di Ortona

ARCHITETTURA E FINITURE D'INTERNI

PAVIMENTI E RIVESTIMENTI

SERRAMENTI

FINESTRE E PORTE: TECNOLOGIE E SISTEMI

RECUPERO EDILIZIO E MANUTENZIONE EDIFICI

ARREDO URBANO

IMPIANTI SPORTIVI E RICREATIVI



SAIEDUE '85.

**La più grande rassegna europea
di componenti per l'edilizia.**

A Bologna dal 6 al 10 Marzo 1985.

**Una rassegna organica e completa
nei settori:**

- Architettura e finiture d'interni
- Pavimenti e rivestimenti
- Serramenti
- Finestre e porte: tecnologie e sistemi
- Recupero edilizio
e manutenzione degli edifici
- Arredo urbano
- Impianti sportivi e ricreativi

**Oltre 1.000 aziende espositrici
distribuite su 92350 mq.**

114.000 visitatori qualificati nel 1984

Un punto di riferimento
indispensabile per verificare come sta
cambiando l'edilizia e suoi processi
operativi.

Un crocevia per cogliere le novità più
significative e realizzare i migliori acquisti.

Informazioni

Promosso da:
FEDERLEGNO-ARREDO, EDILEGNO, UNCSAAL

SAIEDUE

Via Mascheroni, 19 - 20125 Milano
Tel. (02) 487212-487875 - Telex 334690 Filsma I

MOSTRE EDILIZIE DI PRIMAVERA

IN TRENO POSSONO VIAGGIARE TUTTI: ANCHE LA TUA AUTOMOBILE

Un lungo viaggio in automobile, fatto di stress, di code e di traffico intenso non è proprio l'ideale per iniziare una vacanza. Per questo, le FS ti offrono di viaggiare insieme con la tua automobile, in 16 relazioni nazionali e 10 internazionali.

Così, mentre conversi comodamente con gli altri viaggiatori o mentre riposi in cuccetta, la tua automobile ti segue e ti aspetta puntuale alla tua stazione di arrivo.

La prossima volta, informati presso la stazione FS o le Agenzie di viaggio autorizzate. Fatti i conti, scoprirai che è anche conveniente.



UNO SCONTO FS PER I VIAGGI IN FAMIGLIA

Acquistando una speciale tessera, valida tre anni, le comitive familiari di almeno tre persone possono ottenere la riduzione del 30% circa sui biglietti ferroviari di corsa semplice o doppia corsa.

La tessera è in vendita al prezzo di 5.000 lire nelle stazioni ferroviarie.

Per ottenerla, è sufficiente esibire un documento attestante l'appartenenza allo stesso nucleo familiare.

Un motivo in più per scegliere il treno



we business (come Voi)



Amiamo gli affari, come Voi. Per questo, noi della Cariplo, una delle più grandi e moderne banche italiane, siamo presenti in Italia con una rete di oltre 525 sportelli collegati in tempo reale e all'estero con una filiale a Londra ed uffici di rappresentanza a Bruxelles, Francoforte, Hong Kong, New York e Parigi. Noi della Cariplo offriamo dovunque servizi rapidi ed efficienti per il Vostro "business".

CARIPLO
CASSA DI RISPARMIO DELLE PROVINCIE LOMBARDE

Hinterland 31

III 1984

**english translations
traductions francaises**

English Contents

Mario Ridolfi (1900-1984) <i>Aldo Rossi</i>	2
To Europe from far off <i>Guido Canella</i>	3 (here 2)
Oscar Niemeyer, or formality in architecture:	
Towards a debate: once again <i>Lionello Puppi</i>	6 (here 4)
6. Le Corbusier 1929: «when all of Rio makes merry...» 8. Costa 1952: «what modern architecture still lacks: grace» 10. Argan 1954: «functional with representative, technology with the exaltation of technology» 12. Bill 1954: «the danger of antisocial academicism» 14. Rogers 1954: «the abstraction of a formalist criticism» 16. Rossi 1967: «the work of architecture — a beginning of the city» (passages from G.C. Argan, M. Bill, L. Bo, L. Costa, S. Giedion, W. Gropius, Le Corbusier, G. Ponti, E.N. Rogers, A. Rossi, B. Zevi, edited by Heidi Hansen)	
A response to eurocentrism:	18
18. Pampulha: architecture. Brazilian architecture: problems and considerations 22. The Museum of Modern Art in Caracas 24. A testimony <i>Oscar Niemeyer</i>	
The form in architecture <i>Oscar Niemeyer</i>	26
Problems of architecture:	34
34. Architectonic space 40. Glass facades 44. Architecture and prefabrication 46. Structure and architecture 48. My method of work <i>Oscar Niemeyer</i>	
Plans:	35
35. 1966-1973: Discovering Europe 37. 1968-1972: Discovering Europe 39. 1970-1973: returning to the Americas 41. 1968-1972: Humanism and the Third World 45. 1981: Humanism and the Third World 47. 1979-1982: Brazil, an Indian museum 49. 1982-1983: Brazil, a museum of Man	
Vicenza 1978: a theatre in the presence of Palladio <i>Federico Motterle</i>	50
San Mauro Torinese 1979-1984: the form of the service sector <i>Ivo Chierici</i>	54
Town Planning:	
56. Negev 1964: the city of the future <i>Oscar Niemeyer</i>	
Rio, from the provinces to the big city <i>Oscar Niemeyer</i>	58
Book Reviews:	
«Post-War Architecture in Greece. 1945-1983. A Guide» (<i>Konstantinos Patestos</i>)	68
Books received	70

To Europe from far off

Guido Canella

I looked at the casa-grande without regrets. My love for my class, for the farm hands, and for the workers, a great human love, would kill my petty little love for the daughter of the boss.

Jorge Amado, *Cacao*, 1933.

He explained that an Aleph is one of the points in space that contain all points. (...) «Yes, the point where, without mingling, all the places in the world meet, seen from all angles. (...)»

Jorge Luis Borges, *El Aleph*, 1949.

He repelled the invaders, imprisoned them in looking glasses, and imposed on them the task of repeating, as in a kind of dream, all the acts of men. He deprived them of their strength and of their figures, reducing them to mere servile reflexions. But one day they will shake themselves out of this magic lethargy.

Jorge Luis Borges (with Margarita Guerrero), *Manual de zoología fantástica*, 1957.

In reopening the «Niemeyer case» in these pages we are relying on the arguments advanced by Lionello Puppi on the occasion of an exhibition which he expands on here. Arguments which we fully support and for which we should like to thank him, considering also his disinterestedness and lack of bias — qualities now rarely found in critics of architecture but nevertheless essential if it is to take its place in history.

It must also be acknowledged that what focussed attention on this question was a graduation thesis on the Master's recent work and, in particular, his work destined for Mediterranean countries, which was so brilliantly reported on by the friend and colleague Ivo Chierici, who has also contributed to this issue.

To this we would like to add a few remarks, however unsystematic and random, occasioned by that interested wandering from design to design incumbent on an architect today even when such work is far removed from his own world.

1. There are few, I think, who would question the poetic originality of Oscar Niemeyer. His «case», therefore, seems to be part of a series of instrumental reactions — ranging from Oud's Shell to Philip Johnson's «decorative» vein, from the Ronchamp Chapel to *The Italian Retreat from Modern Architecture* sighted by Reyner Banham (1) — which a conformist, inattentive criticism incapable of renewing its apparatus brandished in order to reinstate a fictive ideological orthodoxy of the Modern, lost in the last war, in the face of the growing sensibility of designing to much more complex and articulated realities.

But apart from the debate that went on in the early fifties — reported and critically appraised in the following pages by Puppi — a debate that can hardly be dismissed as being anachronistic, if we consider the persistence of its main arguments in current criticism — the «Niemeyer case» seems to have been set aside by the more recent — *generational*, one is tempted to say — broadly tolerant attitude adopted towards the question of formality in architecture. Almost as if this «modern» conformity had been followed by another («late-modern»?) conformity in which, with intransigence replaced by licence and integrality by the fragmentary, one still found the exaltation of the international style, however dressed up now in picturesque terms.

2. It should be said, however, that apart from this exaltation and the other neorationalist tendency, both somewhat exotic (and therefore provincial), it is still true that since the sixties an advanced conception of design, morally pressed by a need for authenticity, has been moving in the direction of constructional types, not so much taxonomical and distributional as archetypal and therefore diachronic, with the intention of measuring congruency and conformity with respect to morphology and,

occasionally, to the nature of the urban structure. This propensity increasingly connects design to the European city and its world-wide diffusion, which has taken place in the minutely articulated form indelibly marked throughout the centuries, since the establishment of a civilization of trade on the parcels of a politically regulated property system.

This progressive focalization has now ended by overshadowing another quite authentic interest (which is not, or not only, a passing fashion) evinced by young European intellectuals, and not only by them, who have been wondering about the legitimacy of dismissing an autochthonous third-world culture. Not that European acculturation can be nonchalantly rejected, seeing that it is a fundamental part of the experience of the world as we know it today, and especially owing to its bundle of contradictions which has provided the underprivileged with the potential means to a change, occasionally even a revolutionary change: from the Jesuit *reducciones* in Paraguay to the Portuguese colonization of Brazil — about which we read an unforgettable account by Gilberto Freyre in the sixties (2) — and from the democratic transplants of bourgeois revolutions to the independence and liberation movements: to sum up, from Catholic and patriarchal redemption to its laic-rational establishment. But while it is true that oppression and liberation mark diverse levels of tension between the West and the Third World, the knowledge that it is, nevertheless, acculturation, also as a result of the advent of new universal models (economic, technological, techno-informational, precisely because of the further discrepancy between command and functionality) should therefore lead us to consideration and respect, not only moral but especially scientific, for a different condition and sensibility, if only because such conditions might soon testify to our own dependent state and protest as Europeans. So that the eradication of Niemeyer's aesthetic experience and its oceanic transplantation, over land, water, and sky, driven by the imagination — which in current terms often smacks of naïve inspiration cut off from experience (our experience) and reluctant to order (our order) — is now considered unsuitable for our reality and incapable of being reduced to the terms of our culture, even in the exaggerated form of caricature. But isn't it precisely this capacity for appreciating things other than itself and to gain by it that still makes European culture magnanimous?

In fact, of all the contributions to that debate, the most relevant remains the one made by Ernesto Rogers, undoubtedly the most Central European in education of all the participants and, notwithstanding this, or for this very reason, the most comprehensive on this and on other occasions, if it is true that it was he who opened architectural criticism to the prejudices on Western historiography (3).

3. In symposia dedicated to the Modern Movement Brazilian architecture is often criticized for giving pride of place to qualitative rather than quantitative goals, and for having taken up the «plastic» option of the service industries, leaving unresolved the problems of the regulations and requirements concerning housing and jobs; in other words, it was criticized for evading questions which in western culture, even at the level of pure formulation, mark the presence of conscience and commitment. But priority, quantity, and development, which here pass for objective and universal values, are measured out with modules of the functional «yield» of space and time, which originated in the Protestant ethic underpinning the rational establishment of Capitalism — as Max Weber rightly remarked (4) and as Max Bill would have to perceive in the land of Zwiggli and Calvin. Is it any wonder, then, that Brazilian architecture has become the bearer of that *grace* which — as Lucio Costa put it — alone can deliver Modern Architecture from the binding coordinates of space and time? Because even in Mediterranean countries the Catholic tradition itself had constituted an initiatory inertial block for industrial Ca-

pitalism and, therefore, for its more coherent expression in architecture. These aspects were grasped respectively by Piero Gobetti in 1925 (5) and by Edoardo Persico in 1934, when the latter, dissuading our Functionalist exponents from adopting a calculator approach to all problems, warned them: *The 'practical' content of the new architecture is only an ideal force; it is first of all a moral explosion and not any realistic preoccupation with actual needs. Our architects... will never learn that the secret of Haesler, or of Ernst May, the Frankfurt town-planner, is essentially a religious secret... As content the new German architecture is expressed solely by this religious motivation. In the same way, it is in Max Weber that one must seek the Germany of Weimar which developed the new architecture and the life of the country before the advent of Hitler. In Italy these values had never been understood, and perhaps never could be* (6).

But apart from considerations of predestination, was it not actually this typically figurative *grace* that constituted the main honour of Italian Architecture? before the war with the metaphysical detachment of Persico's Salone della Vittoria, and often found in Terragni, Cesare Cattaneo, and Gardella; after the war with neorealist or organicist figuration (or whatever else you prefer to call it); that is, going beyond scientific presumption (in technology, sociology, and econometrics), whenever Italian architecture contrived to sensitize itself to an inertia now evidently characterized by an increasingly widening backwardness and by a sharper contrast between development and underdevelopment, North and South, town and country, centre and outskirts. A warm welcome, then, for *The Italian Retreat from Modern Architecture* twenty years before countries with a more advanced and coherent development discovered (and expressed in stylization and parody) that the universal applicability and the conformity of the functionalist model were, to say the least, anachronistic.

Niemeyer diplomatically evaded the questions we tried to put to him for this issue of *Hinterland*, questions mostly regarding the so-called boom recently enjoyed in the West by South-American culture, as well as the experiments carried out by the new generations in Brazil in the fields of literature, the cinema, and the figurative arts. In his case, as in the case of other intellectuals, there may have been an element of irritation at the superficial and indiscriminate way in which we use the term «South-American», without bothering to differentiate between quite distinct and independent identities; then there may have been his sacrosanct dedication to the Rationalism of his Masters. On the other hand, although we have had occasion to appreciate these distinctions directly and also at the risk of making considerable errors of judgement, we thought it would be much more honest not to abandon a mentality now historically rooted in the European way of looking at things overseas. Of course, the Spanish temper has little or nothing to do with the dominant Portuguese influence, and the thread that connects Argentine culture to mother Europe can hardly be confused with the Indian forebears of other ethnic groups, for besides the Spanish *koiné* one finds specific terms and meanings in all vernaculars, etc. And yet, and at the cost of philologically unacceptable simplifications, it seems to us that the «fantastic» element that runs through all South-American culture discloses, even in the very roots of Niemeyer's aesthetic creed, the sense that replaces our rational way of investigating and going about things, while continuing to hope.

If it is true that today we tend to consider Newton the alchemist complementary to Newton the scientist, shouldn't we admit that a thaumaturgical component may interfere with a rationalistic plan? It is because we have always claimed to be passionate believers in the rationalist experience, indelibly stamped on our minds during our formation, that we consider it indispensable not to confuse an heroically authentic but concluded in-

ternal logic with the ambiguous and tendentious form that has survived to our day. So that any deviation from that logic will be useful in better defining the interval of its real ideological validity — i.e. its historic validity — and, perhaps, in regenerating it with decisive typological and linguistic additions acquired through self-correction. As for the degree of adaptation to the environment and the typological congruity of Niemeyer's work in a European and Mediterranean context (the subject to which this issue of *Hinterland* is mostly dedicated), it might seem malicious to remark, for example, that his work is much more coherent with the *pilotis-free* plan system than the functionalist architecture of yesterday and today (whether properly or improperly so called). Niemeyer achieves this (as the author himself admits) by making the most of the potentialities for «freedom» offered by modern materials (reinforced concrete, iron, glass). One might also observe that the Le Corbusier-like engraving of the *rue marchande* de *revêtement* on the grid facade of the huge block is in Niemeyer reduced to the metaphor of a pure line of shadow looking on the landscape of *une ville pas radieuse, pas vert* (a city neither radiant nor green), but only... disassembled and desolate; or that his *pilotis* lose their original shape to the point of becoming angels' wings capable of raising his work above the alleged linear course of history; or, again, that Niemeyer's building types, precisely because they are substantially untouched by the mishaps of industry, come uninhibited to the new themes of the service industry, while Western architecture is still full of complexes about them and almost immobilized, deprived as it is of any utilitarian support and without any reticular geometry. Can one, then, stigmatize an aesthetic system which aims to rise by other means from a *zero degree* of certainty, and is not expressive, casting aside the support of a centuries-old logic which is now artificial, rhetorical, tau-tological, and either deceitfully optimistic or demoralized in its nostalgia?

Riccardo Morandi remarked that the structural ideas yielded by Niemeyer's designs are driving the science of construction towards unexplored horizons. For our part, we would say that the results of this poetic system, even before we saw them in Brazil, had convinced us of their moral validity right in Segrate, where the challenge to develop the paradox of a decentralized office building into an epic of pure a-functional architecture removed all our doubts, though it revealed by contrast the whole miserable banality of the service structures surrounding it.

In an interview appearing in the latest important monograph dedicated to a Master who seems to have been neglected of late by fashionable circles — and it is also for this reason that we have decided to repropose his figure — Oscar Niemeyer concludes: *La certitude que la vie va changer, que le monde meilleur dont nous avons toujours rêvé est dans le sens de l'histoire* (7). Exactly. One cannot help agreeing that to be possible this change must be initiated by those already proposing it, from all over, people from the most diverse and distant cultures, genuinely and all together.

(1) R. Banham, «Neoliberty — The Italian Retreat from Modern Architecture», in *The Architectural Review*, no. 747, April 1959, ital. trans. in *Comunità*, no. 72, August-September 1959.

(2) G. Freyre, *Padroni e schiavi — La formazione della famiglia brasiliana in regime di economia patriarcale*, 1933, Einaudi, Turin 1965.

(3) E.N. Rogers, «Esperienza di un Corso universitario», in AA.VV., *L'utopia della realtà*, De Donato, Bari 1965, p. 16, where it refers to Frantz Fanon, *I dannati della terra*, 1961, Einaudi, Turin 1962.

(4) M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, 1904-1905, Sansoni, Florence 1945.

(5) P. Gobetti, «Le democrazie del lavoro e la civiltà della Riforma», 1923, then «Il nostro protestantesimo», in *La Rivoluzione Liberale*, 17 May 1925.

(6) E. Persico, «Punto e da capo per l'architettura», in *Domus*, no. 83, November 1934.

(7) «Oscar Niemeyer», edited by Marc Emery, monographic issue of *L'architecture d'aujourd'hui*, no. 171, January-February 1974.

Lionello Puppi

Next December it will be five years since the Italian public was offered the first one-man exhibition dedicated to Oscar Niemeyer. The choice of the site — the Istituto di Cultura in the Palazzo Grassi in Venice — was in itself an attempt to state something, something like the commitment and responsibility towards architectonic culture shown by the Institute of the History of Architecture and Town Planning at the University. The exhibit — it is perhaps worth reminding readers — consisted in a photographic illustration of the Brazilian architect's works, realized through the scanning of significant episodes, and made all the more eloquent by panels with captions and comments dictated by Niemeyer himself. The whole project had been planned as a travelling "machine" by the Exhibition authorities and indeed, starting out at the Beaubourg in Paris, where the show was inaugurated, this "machine" was actually scheduled to make an authentic journey round the world. It should be added, to get down to the subject that most interests us here, that before leaving Italy the Exhibition — again under the auspices of a university Institute — was set up in Florence a few months later in the cloisters of Santa Croce. The initiative, launched in Venice, had the explicit, transcendent, elementary and obvious purpose of providing information, although this might be regarded as a duty and even a necessity: to give it a practical aim, it sought to start a debate as soon as it appeared as a concrete point of reference; an open, serious, and responsible debate, on the part of Italian culture, about a striking and riveting statement, of great imaginative richness and stylistic originality, in the architectonic adventure of this century. This invitation to debate was translated into terms of precise and detailed questions in the pages of a book which was certainly not conceived as a simple and neutral catalogue to enhance the exhibit, but as a useful tool for the critical aspect of the project. But I am sorry to say that far from being taken up, the invitation was for some time treated with an air of self-sufficiency and virtually eluded or discarded; seeing that, to my knowledge, it has so far only resulted in the painstaking compilation of a graduation thesis which I consider, however, exemplary as a possible, critically sound and well-articulated response to the urgent questions posed some time ago. The thesis was presented and defended at the University of Padua during the 1980-1981 academic year by Elisabetta Pozzato, the subject being *Fantasia e ragione nell'opera di Oscar Niemeyer. Analisi degli episodi architettonici e urbanistici progettati per Francia, Italia, Algeria* (Imagination and reason in the work of Oscar Niemeyer. An analysis of works of architecture and town-planning designed for France, Italy, and Algeria). Very little. And so little, in fact, that it suggests a diagnosis which could shift the reflexions of the specific case proposed to the broader field of a situation: ours; to its contradictions, its limits, the preconceived and definitive rigour of some of its refusals, which often mask opportunism and subjection to an inveterate and harsh provincial vocation. *Hinterland's* invitation, instead, provided the occasion for a resumption of contacts — all the more comforting for its being unexpected — with the invitation expressed in Venice five years ago. And in this it cannot be misunderstood (it is hardly a matter of foolish self-satisfaction), for in the sense of its methodological contents it goes beyond the object Niemeyer, albeit assuming it in terms of a privileged (or rather 'the' privileged) pretext. On the other hand, having said all that, I could not — nor do I wish to — make any changes in the main points of the 1979 invitation; nor in the arguments I used to justify and develop it; except, perhaps, to enrich it, in the light of realities experienced in the meantime, with an awareness of the development of a linear argument, though full of sur-

prises, and with a disconcerting personal meeting; and with the conclusions of the long, profound, and contextual journey inside Niemeyer's universe made with fertile dedication by Pozzato.

We have alluded to a substantial and, in many respects, surprising absence of critical and historical literature on architecture with respect to Niemeyer in this country, excepting of course Bruno Zevi's constancy — full of reservations perhaps but hardly immobile or closed off — and a stimulating synthesis by Leonardo Benevolo. And this is an absence which, given the overwhelming, wide-ranging, and ineluctable importance of the subject, is increasingly being considered an authentic lacuna. It was also suggested — reserving the right to defer the matter to a later date — that for the moment we could put off an analysis of the merits of the question, which could be undertaken later and, perhaps, marginally to the operation being carried out: and it is enough to have the suspicion that it is the consequence, almost generalized, of a prejudice so deeply rooted as to exclude outright any genuine attempt at historicization. From the articulated practice of this there emerges and should be guided an interpretation which purports to be truly pertinent in that it is dictated by a genuinely open attitude, untouched by the limits of branching and paralyzing roots. But it is an attempt which, insofar as it is such, cannot afford generalized and hasty conclusions, except at the price of a *de facto* absence, which is something quite different and worse than a lacuna. I still think that Max Bill's harsh attack in *Architectural Review's* 1954 issue dedicated to modern Brazilian architecture, as part of an ambitious exhibition of the former year in London's Building Centre, had a lasting and widespread negative effect, especially as it regarded Niemeyer. However, an effect which seemed to result more from its axiomatic and almost prophetic invective tone than from the quality of its critical reasoning: so that it is rather symptomatic to note, as a counterproof, the modest and brief influence exercised by the much more thoughtful and incisive contribution made by Walter Gropius in the same review. To be perfectly clear and to keep to the subject, Bill's analysis is questionable and impertinent, because it purports to see and it condemns an inclination (alleged as irresponsible) on Niemeyer's part towards what is supposed to be an excess of exuberant decorativism and formalistic inebriation, largely translated from Le Corbusier's repertoire (*pilots, brise-soleil*, etc.). Therefore, Bill's analysis does not quite work out in one's final judgement, although its premises are valid in claiming that it is in the Swiss master's lesson that one finds the decisive factor in the modern turn taken by Brazilian architecture and in the future planning of Niemeyer himself who, let it be said, always generously admitted his debt to Le Corbusier. If at all, and in that order, it is other things that should have been insisted on: on the progressive approach to Functionalism, for example, made by young Brazilian architects by cautious but corrosive degrees with respect to their heavy academic heritage of the nineteenth century. Since the publication, for example, of the 1925 manifesto (which Benevolo has emphasized) of Warchavchik who, the day after the revolution of Getulio Vargas, was to be called to the side of Lucio Costa, appointed director of the School of Fine Arts in Rio; and Flavio de Carvalho's functionalist plan submitted to the 1928 competition for the Government Building in San Paolo. So that Le Corbusier's overwhelming lecture in Rio on 8 December 1929, as a close to the stirring enlightened ideas propounded between Buenos Aires and San Paolo, claiming new and fertile technical and structural solutions, found so to speak a terrain already well-prepared and propitious. But on closer examination, from this great distance. With unexceptionable documentation Italo Campofiorito recalled the invitation extended by Giovanni di Braganza — from the shelter of his Overseas Empire, reached with the Royal Family in 1808, following the

fall of Portugal into Napoleon's hands — to a group of French artists led by the painter Le Breton and by the architect Grandjean de Montigny. It was an invitation which, apart from the weight of the tiresome academic culture of which he was objectively the bearer, created a circuit of reference with a certain European melting-pot. Which was France, whose enlightened and revolutionary message the middle-class liberal *intelligentsia* of Brazil had been imbibing since the end of the eighteenth century. Quite correct was the analysis made by Bastide who, when this particular relationship was established, reduced the distance represented by the weight of Portuguese culture in Brazilian life.

French culture, inside a discriminating process, became a model and a stimulus. The advent of Le Corbusier was an event prepared by an historical process so clearly marked out and precise as to appear virtually predestined; a process whose explosive consequences could be found in a complex context determined by a series of interrelated situations which, even at the political level, could be traced back to France. At this point, one certainly does not want to reject or ignore the stratified presence of the spatial settlement created by Portuguese colonization insofar as it concerns the goal which we wish to achieve and which can be recognized in the specific moment of architecture. On the contrary, it should be perceived with the greatest clarity, though within the limits of an argument, like the present one, inevitably reduced to simplification. For this was a settlement all the more spread out and uncontaminated in the absence of previous indigenous characteristics (which are resolved in mythical nostalgia; or, when they subsist as a popular heritage — like music — in existential suggestions from deep within one, including the thrust and riches of the African spirit). All the more reason for calling this settlement imperious, because lacking in the syncretism found in other Iberian-American areas, though free to elaborate its own particular formal codes, owing to the exigencies of the site which it was called on to colonize and set its seal upon (and the case of the Alejandrinho is emblematic). By acknowledging and admitting this, one wishes only to take it as something offered urgently as a stimulus belonging to the drive of cultural contents, in the broadest sense, of different provenance. On rather, as an object insuppressible but, on the mere plane of linguistic and formal labour, subject to manipulation governed by a will to renewal.

The long, latent, and yet highly visible thread that led to Le Corbusier's Brazilian appearance in 1929, in effect, so turned out that it made the following 1937 visit inevitable for the purpose of consultation by the Ministry of Education and Health, and capable of arousing local interest sufficiently to set the terms of national acceptance and acclimatization of the functionalist programme and vocabulary on the part of young Brazilian architects in accordance with peculiarities coherent with and responsive to an unrepeatable cultural reality, in the broader and universal sense. The scale and quality of this nature and landscape within the rarified emergence of the signs of colonial history necessitated a search for an adequate linguistic and lexical elaboration capable of coping with immediate situations: with the inevitable simplifications of the rationalist repertoire. I think it would be hard to deny that in Oscar Niemeyer we have a master who dealt with this particular critical moment with enthusiasm and intransigence, living through and consuming its representation in design to the hilt (indeed, to the point of exhaustion, if you will, but not in a banal way; and with results which often reached the pinnacles of greatness in the tormented history of Modern architecture). Reduced to the essential lines of its contextual development, Niemeyer's «*organized rationalism*», as Dorfler puts it, constitutionally and structurally rejects the legitimacy and critical pertinence of the above-mentioned conclusions reached by Max Bill; for in this "rationalism" Le Cor-

busier's rigorous cerebral synthesis, in response to objective reasons, becomes enriched with the subjective and inexhaustible contribution of a plastic emphasis and suppleness unknown to the European temperament. Bill's attack, as a corollary, on Niemeyer's alleged anti-sociality, once more misses the mark; since it eludes consideration of the comparison — deeply-felt and perceptible in the design — between expressive and existential values. A consideration, however, that is due, obviously not so much to the richness and human generosity and severe civil dignity of this militant communist (which could be a completely external factor beside the point) as to the concrete presence of his production. A comparison which Bruno Zevi shrewdly pointed out (on another occasion, reducing it to a historical fact, which at our distance might look like a contradiction, of Brazilian culture, as exemplified by Lina Bo's attitude). Quite rightly, Zevi suggested that there were two creative spirits at work in Niemeyer, one of which is dedicated to a rigorous geometricism and pursues perfect closed forms as an enlightened guarantee against the irrational threat of the housing disorder looming in the surroundings and the "orgy" of nature; the other one is dedicated to sinuous lines and to the taste for "the great cantilever of surfaces" that Joaquim Cardozo dreamt of. This indeed releases his imagination to embrace the intoxicating invitations of the countryside, but it tries to establish a bond through the manipulation of formal situations (Portuguese Baroque and Rococo, for example), but also of materials and techniques (the *azulejo*: and one should keep in mind his fertile collaboration with Athos Bulcão) codified and qualified by points found in a local tradition which is, through suggestion, the necessary density of deep memory and the basis of a possible identity. A basis, however, still to be proved true and proved in the intuition of the expressive possibilities and the stylistic seal of sinuous events inherent in cement. Which has been a constant, and almost obsessively so, of Niemeyer's architectonic ventures, since the days of fervid talks with Juscelino Kubitschek over Pampulha in 1939, and down to his recent Sambodromo in Rio. Is it then a mannerist hand, neobaroque nostalgia, a taste for the geometrically absurd; or is it an attempt to refund national architecture, an incomparable and grandiose testimony, an object lesson passing unnoticed by our jaded myopic eyes? Whereas, if the material under discussion concerns the possible conflict implicit in this vocation, but with precise references to real things, I fail to see a socially evasive programme: if anything, I rather see a dramatic way, and unmistakably so at the very highest level of the stylistic situation, of living, in the specific context of an historically and geographically known situation (Brazil, gentlemen, which, even within its own Iberian-American constellation, is marked, as has been observed, by the singularity of its African component which, if absent in spatial forms, is fully present in its mental attitudes). A way of living — to the point of the illusion marked by that apologue dear to Niemeyer, the Palazzo Dogale (in which, form, when it creates beauty, is function) — through the deficiencies and problems which Zevi himself, in the context of a

trenchant criticism of Brasília and of Costa and Niemeyer, judged unresolved and tremendous in the light of our (European) architectonic and urbanistic culture: and of our hopes in planning, I would add; and lying deep in our long dream of architecture.

Brasília and its myth: not an empty one, if taken in its living and bitter sense of a lesson, but all the more significant, as Benevolo argues, when we admitted that this too, in the "new scale" (*le jeu savant correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière*) runs, through a consistent methodological value in the prospect of the invention of a future city, inseparable from a new concept of urban dimensions; a concept which, as soon as it is perceived to be inseparable from that idea of architecture, appears to be completely heterogeneous with respect to traditional cities. And if behind it he finds and bases himself on an ideological referent, he encounters Pierre L'Enfant's dream for Washington in 1791 instead of Walter B. Griffin's obsessive dream of a Garden-City for Canberra in 1911.

And not by chance.

What is certain is that all this lends weight to the question, which constitutes still another question of a critical order to be carefully explored and resolved, about the possible urbanistic hold of Niemeyer's architectonic image once it has been extrapolated from its real environmental scale and transferred elsewhere. It is the dialectics of a *machine à habiter* and an *unité d'habitation* based on an independent framework of a kind that enables complete freedom of the plan, divisible by means of partitions not corresponding from one floor to the next and by the collocation of volumes in empty space as a response to the requirements of the site and the dynamic penetration of interior and exterior spaces; glass facades and "long windows"; a city built on pilotis in the air; formal beauty and functional rationality; lastly, an urban place precisely defined and characterized as a complete and perfect image, closely articulated at all levels, and guaranteed by the coincidence of maximum function with "beauty": all this, I mean, and other things intrinsically related to it.

Consequently, what we are concerned with here is the world stage on which Niemeyer moves, obeying the supernational destiny which, as Nikolaus Pevsner rightly remarked about this problem, overtook practically all the leading architects of the twentieth century (but particularly this Brazilian master, with uncommon breadth and intensity on the one hand and full collaboration on the other). And so he moves; and we are concerned with the sense and results of all this, too. Once again, even now, I'd prefer to keep silent about the answer that I have in mind, and only to emphasize the generalized importance of the question at the very time when I must, however, completely reject the recurring objection, aimed at the very heart of the Brazilian presence, regarding the contradictions that are supposed to exist between Niemeyer's fearless Communist convictions (an architect who, however, has pronounced a resounding "No!" on more than one occasion, and suffered exile as a result) and his acceptance of suspicious commissions (as if creating architecture

hadn't always and necessarily involved contact with a power élite of some kind or other). Because if, instead, we consider our own case as a critic and wish to verify the doubtful pertinence of the "general chorus" foreseen by Cardozo, we had better ask ourselves (but not with the arrogant eyes of the West) about the relationship established by Niemeyer with the historical heritage of the cultural scenes through which he moves: a relationship marked by what truly seems to be indifference after the timid response of his project for the reconstruction of the Hansaviertel in Berlin in 1957; and then for the most part experienced and interpreted on the subjective plane of autobiographic memory. From Rome to Paris, from Israel to Lebanon and Algeria, etc., there filed out under Niemeyer's gaze an impressive sequence of represented history, without his apparently responding with any explicit and specific architectonic recording of the same. The relationship, however, is quickly established to record moments of burning political and social immediacy, or dazzling images of nature (*the desert of Negev with its dramatically imposing presence*), so that there sometimes emerges, unexpectedly and surprisingly, for example, the memory of ancient cathedrals of the past with the beauty of their facades and richly decorated interiors, out of a balance-sheet still made up of superficial alternatives, from the cosmos to psychology, from psychology to biology, from biology to philosophy and from this to literature. So that, in contrast, one can hardly help remembering the anxiety, almost consternation (*« mais non, on ne peut pas bâtir à Venise! »*) evinced by Le Corbusier on being invited to Venice, as described in Giuseppe Mazzariol's splendid and moving account; and then the efforts he made to understand and to probe, which were to deeply influence the calculated pertinence of the project. But beyond literary confession (Niemeyer having severed his dependence, even on a more circumstantiated level, upon contemporary masters, except for Le Corbusier; a few allusions to the Wright of Fallingwater and to Mies's refined but limited geometric abstract line, and an irritated nod in Arp's direction); beyond the moving and yet easily contextualized revisitation of cathartic enlightened certainties of a perfect future world, trusting in the moment when our roofs will join; and beyond faith in the radical charge of architecture (*to change society*) — it is in the concrete and precise order of doing things that the matter has to be considered and checked, in order to see how far and in what way (also in reference to other parallel experiences on the international plane) this objectively pan-Brazilian pride has been contested; and the coordinates have been set down for a painstaking and original critical relationship with our history as it emerged, concretely and strikingly in evidence, in comparison with the drift of the other history, at the moment when it is asserted with the perfection of a formal universe, beyond the presentiments of Portugal and Hannover, in the blurred images of their forebears, and yet under the gaze — perhaps diffident and proud but directed from mythical and unbridgeable distances — of the Indian Arariboia.

Français

Sommaire

Mario Ridolfi (1900-1984) Aldo Rossi	2
De loin vers l'Europe Guido Canella	3 (ici 6)
Oscar Niemeyer ou de la formalité en architecture: Pour un débat: encore Lionello Puppi	6 (ici 8)
6. Le Corbusier 1929: "quand tout est en fête à Rio..." 8. Costa 1952: "ce qui manque encore à l'architecture moderne: la grâce" 10. Argan 1954: "fonction et représentativité, technique et exaltation de la technique" 12. Bill 1954: "le danger d'un académisme antisocial" 14. Rogers 1954: "l'abstraction d'une critique formaliste" 16. Rossi 1967: "dans l'architecture, un fondement de la ville" (extraits de G.C. Argan, M. Bill, L. Bo, L. Costa, S. Giedion, W. Gropius, Le Corbusier, G. Ponti, E.N. Rogers, A. Rossi, B. Zevi, par Heidi Hansen)	18
Une réponse à l'eurocentrisme: 18. Pampulha: l'architecture. Architecture brésilienne: problèmes et considérations 22. Le Musée d'Art moderne à Caracas 24. Témoignages Oscar Niemeyer	26 (ici 9)
La forme en architecture Oscar Niemeyer	34
Problèmes d'architecture: 34. L'espace architectonique 40. Les façades de verre 44. Architecture et préfabrication 46. Structure et architecture 48. Méthode de travail Oscar Niemeyer	35
Projets: 35. 1966-1973: à la découverte de l'Europe 37. 1968-1972: à la découverte de l'Europe 39. 1970-1973: de retour en Amérique 41. 1968-1972: humanisme et tiers-monde 43. 1974-1979: humanisme et tiers-monde 45. 1981: humanisme et tiers-monde 47. 1979-1982: Brésil, musée de l'Indien 49. 1982-1983: Brésil, musée de l'Homme 50. Vicence 1978: un théâtre face à Palladio Federico Motterle 54. San Mauro Torinese 1979-1984: la forme du tertiaire Ivo Chierici	58
Urbanisme: 56. Negev 1964: la ville du futur Oscar Niemeyer	
Rio, de la province à la métropole Oscar Niemeyer	
Compte-rendus "Post-War Architecture in Greece, 1945-1983. Guide" (Konstantinos Patestos)	68
Livres reçus	70

De loin vers l'Europe

Guido Canella

Je regardai sans regrets la casa-grande. L'amour pour ma classe, pour les manoeuvres agricoles et pour les ouvriers, un amour humain et grand, tuerait l'amour mesquin pour la fille du maître.
Jorge Amado, *Cacao*, 1933.

Il expliqua qu'un Aleph est un des points de l'espace qui contiennent tous les points. (...) «Où, le lieu où se trouvent sans se confondre tous les lieux de la terre, vus de tous les coins. (...)».

Jorge Luis Borges, *El Aleph*, 1949.

Il rechassa les envahisseurs, il les incarcéra dans les miroirs et leur imposa la tâche de répéter, comme dans une sorte de rêve, tous les actes des hommes. Il les priva de force et de figure propre, en les réduisant à des simples reflets serviles. Un jour, toutefois, ils se secouèrent de cette léthargie magique.

Jorge Luis Borges (en collaboration avec Margarita Guerrero), *Manual de zoología fantástica*, 1957.

En reprenant dans ces pages le «cas Niemeyer» nous nous confions aux motivations que Lionello Puppi a déjà apportées à l'occasion d'une exposition et ici enrichies: nous les partageons complètement, et nous remercions Puppi pour le désintéressement et le détachement du préjugé qui désormais rarement stimulent la critique — en architecture aussi — et qui représentent toutefois la condition indispensable pour qu'elle décolle vers l'histoire.

Nous devons reconnaître aussi que l'étincelle qui a suscité le cas est représentée par la thèse de licence, dont a été brillant rapporteur le collègue et ami Ivo Chierici qui interviendra lui-aussi dans ces pages; cette thèse concerne l'oeuvre récente du Maître et, en particulier, celle qui est destinée aux pays de la Méditerranée.

Ici nous voulons ajouter seulement quelques notations qui ne sont ni systématiques ni rigoureuses et qui sont provoquées par le voyage intéressé dans les projets caractéristique de l'architecte même si ce voyage le conduit loin de son monde. 1. Je crois que peu de gens peuvent mettre en discussion l'originalité poétique d'Oscar Niemeyer. Son cas, pourtant, est inséré dans la série de réactions instrumentales — de la Shell d'Oud au «décoratif» de Philip Johnson, de la Chapelle de Ronchamp jusqu'à la *retraite italienne de l'Architecture moderne* aperçue par Reyner Banham (1) — qu'une critique conformiste, indolente ou incapable de renouveler ses systèmes, a déchainée pour restaurer une fictive orthodoxie idéologique du Moderne, dispersée au cours de la dernière guerre, en face de la sensibilisation des projets sur des réalités plus articulées et plus complexes. Mais, au-delà du débat qui a eu lieu au début des années Cinquante — qui est ici rapporté et examiné critiquement par Puppi et qu'on ne peut pas juger anachronique du moment que ses motivations principales persistent dans l'actualité —, on doit remarquer un déplacement du «cas Niemeyer» du plus récent point de vue (*générationnel*, on aimerait bien dire) qui admet largement la question de la formalité en architecture. Comme si ce conformisme «moderne» avait été suivi par un autre conformisme («tard-moderne») dans lequel, après avoir remplacé la licéité à l'intransigeance, la tendance fragmentaire à l'intégralisme, il y a encore la présence opérante de l'exaltation internationaliste, même si elle est arrangée selon des termes plus pittoresques.

2. Il faut dire que, outre cette exaltation et celle du néo-rationalisme (toutes les deux exotiques et pour cela provinciales), au moins à partir des années soixante une culture avancée des projets, moralement poussée par le besoins d'authenticité, bouge suivant une exploration typologique, non pas

taxonomique, distributionnelle, mais archétypique, donc diachronique, tendant à mesurer la congruence et la conformité par rapport à la morphologie et quelquefois à la structualité urbaine; tendance qui lie de plus en plus les projets à la ville européenne et à son rayonnement mondial qui s'est passé dans cette forme minutieusement articulée et gravée d'une manière indélébile au cours des siècles par l'instauration d'une civilisation des échanges sur les particules du régime de propriété.

Or, cette focalisation progressive a fini par laisser dans l'ombre tout ce qui représente un intérêt authentique (et, je crois, non seulement une vogue éphémère), lorsque les jeunes intellectuels européens et non, s'interrogèrent à propos de la légitimité d'une culture autochtone du Tiers monde. On ne peut pas tranquillement renier la diffusion de la culture européenne, du moment qu'elle est une partie fondamentale de l'expérience du Monde que nous retrouvons autour de nous, et surtout à cause de ce dépôt de contradictions duquel la condition subalterne a su tirer un potentiel vital vers le changement jusqu'à le rendre, quelquefois, révolutionnaire: des *reducciones* des jésuites au Paraguay à la colonisation portugaise du Brésil — à propos de laquelle, dans les années soixante, on put lire l'inoubliable conte de Gilberto Freyre (2) —, des transplantations démocratiques des révolutions bourgeoises aux mouvements d'indépendance et de libération: bref, de la rédemption catholique et patriarcale jusqu'à son institution laïque-rationnelle. Mais, s'il est vrai que l'oppression et la libération marquent les degrés différents de tension entre l'Occident et le Tiers monde, la conscience qu'il s'agit encore d'une superposition de culture, même à la suite de nouveaux modèles universels (économiques, technologiques, de l'information, justement à cause de l'ultérieur détachement entre commande et fonctionnalité), devrait nous emmener à la considération et au respect, non seulement moral mais surtout scientifique, d'une condition et d'une façon de sentir différentes des nôtres, car elles pourraient devenir bientôt notre état dépendant et notre différente façon de sentir d'océaniques.

De sorte que le déracinement de la poétique de Niemeyer et son vol océanique entre terre, eau et ciel, poussé par le perpétuel de l'«imagination» — qu'on juge souvent liée à une inspiration naïve et détachée de l'expérience (de notre expérience), réfractaire à l'ordre (à notre ordre) —, est considéré comme quelque chose que l'on ne peut pas proposer à notre réalité et que l'on ne peut pas réduire aux termes de notre culture, même dans ses aspects extrêmes de caricature. Mais n'est-ce pas justement la capacité survivante d'apprécier quelque chose différente de soi et de savoir en tirer un profit qui rend encore magnanime la culture européenne? En effet, parmi tous les apports à ce débat, le plus actuel reste celui d'Ernesto Rogers, qui est le plus mitteleuropéen des participants à cause de sa formation et malgré — ou pour — cela le plus compréhensif en cette occasion et en bien d'autres: ce fut justement Rogers qui accueillit dans la critique d'architecture le préjugé à propos de l'historiographie occidentale (3).

3. Dans les Symposiums du Mouvement moderne on a souvent reproché l'Architecture brésilienne, car elle s'est proposée des issues de qualité avant que des problèmes de quantité, elle a adopté l'occasion «plastique» du tertiaire sans donner de solutions aux besoins d'habitation, de places de travail etc.; bref, elle a évité les questions qui marquent dans la culture occidentale, le seuil de la conscience et de l'engagement, déjà au niveau de simple énoncé. Mais priorité, quantité, développement, qui sont considérés ici objectifs et universels, sont mesurés sur ces modules de rendement fonctionnel de l'espace et du temps, dont l'origine remonte à cette éthique protestante qui est à la base de la construction rationnelle du Capitalisme — et Max Weber (4) savait bien cela, tandis que Max Bill, de la terre de Zwilling et de Calvin, aurait du s'en apercevoir—. Peut-on s'étonner alors si l'Architecture brésilienne est devenue la porteuse de cette grâce qui — paraphrasant Lucio Costa — est la seule capable de

racheter l'Architecture moderne au-delà de contraignantes coordonnées d'espace et de temps? Du reste dans les pays méditerranéens aussi, cette même tradition catholique avait représenté une inertie d'initiation au Capitalisme industriel et donc à sa plus cohérente expression en architecture, comme Piero Gobetti en 1925 (5) et Edoardo Persico en 1934 avaient déjà compris; Persico, en s'adressant aux Rationalistes, affirmait: *Le contenu «pratique» de la nouvelle architecture est seulement une force idéale, c'est avant tout une explosion morale, ce n'est pas le souci réaliste de besoins. Nos architectes... ne connaîtront jamais que le secret d'Haesler ou d'Ernst May, l'urbaniste de Francfort, c'est essentiellement un secret religieux... La nouvelle architecture allemande, comme contenu, est exprimée uniquement par ce motif religieux. De la même façon, on cherchera dans l'œuvre de Max Weber l'Allemagne de Weimar qui a donné une forte impulsion à la nouvelle architecture et à la vie du pays avant l'avènement d'Hitler. En Italie, on n'a pas compris et, peut-être, on ne pouvait pas comprendre ces valeurs* (6). Mais, au-delà de toute prédestination, n'est-ce pas justement cette grâce typiquement représentative l'honneur principal de l'Architecture italienne? Avant la guerre, avec le détachement métaphysique dans le Salon de la Victoire de Persico et souvent aussi dans l'œuvre de Terragni, de Cesare Cattaneo et de Gardella; pendant l'après-guerre avec la représentativité néo-réaliste, organiciste, ou quoi qu'on l'appelle; c'est-à-dire, au-delà de toute présomption scientifique (technologique, sociologique, économétrique), toutes les fois qu'elle a réussi à se sensibiliser sur cette inertie qu'on avait désormais découverte en retard et en forte contradiction entre réalité et institutions, entre développement et sous-développement, entre Nord et Sud, entre ville et campagne, entre centre et périphérie. Bienvenue, alors, à la retraite italienne de l'Architecture moderne qui s'est passée vingt ans avant que les pays plus avancés et développés arrivent à découvrir (et à exprimer dans la stylisation et dans la parodie) que l'omnivale et la conformité du modèle fonctionnaliste étaient désormais anachroniques.

Niemeyer s'est diplomatiquement soustrait aux questions que nous avons essayé de lui poser, à l'occasion de ce numéro, à propos du *boom* que la culture sud-américaine a récemment vécu en Occident et à propos des expériences des nouvelles générations brésiliennes en littérature, en cinéma, et dans les arts figuratifs. Sur son attitude, et sur celle d'autres intellectuels, peut agir l'intolérance vers le schématisme avec lequel nous nous servons du terme *sud-américain*, sans effectuer aucune distinction d'identités autonomes assez détachées, et puis la sacro-sainte fidélité au Rationalisme de ses Maîtres. D'autre part, bien que nous avons eu l'opportunité d'apprécier directement ces distinctions et au risque d'une grande approximation, il nous a semblé plus authentique non pas renoncer à une mentalité qui est désormais liée à la façon européenne de regarder au-delà de l'Océan. Certes, l'hispanisme a peu à voir avec l'ascendance portugaise, le fil qui unit la culture argentine à la mère Europe ne peut pas être confondu avec la mémoire indienne d'autres ethnies, outre la *koïné* espagnole on trouve désormais des termes et des significés spécifiques en chaque idiome, etc. Et pourtant, au risque de simplifications qu'on ne pourrait pas accepter du point de vue philologique, il nous semble que le «fantastique» qui caractérise toute la culture sud-américaine découvre dès les racines de la poétique de Niemeyer ce sens qui remplace notre orientation rationnelle pour connaître, pour faire et pour continuer à espérer. S'il est vrai que de nos jours on a la tendance à considérer Newton alchimiste complémentaire de Newton savant, ne devra-t-on admettre qu'une composante thaumaturgique puisse interférer avec des projets rationalisants? C'est justement pourquoi nous nous sommes toujours déclarés de partisans passionnés de l'expérience rationaliste, gravée de façon indélébile dans la mémoire de notre for-

mation, que nous jugeons indispensable ne pas confondre une logique intérieure héroïquement authentique et conclue avec sa survivance actuelle ambiguë et tendencieuse. De sorte que toute déviation de cette logique peut contribuer à mieux définir l'intervalle de sa réelle validité idéologique, c'est-à-dire son historicité et, peut-être, à la régénérer par des décisifs accroissements typologiques et linguistiques obtenus par auto-correction.

En ce qui concerne le degré d'adaptation au milieu et de congruence typologique de l'œuvre de Niemeyer au contexte européen et méditerranéen (sujet auquel on a consacré ce numéro d'*Hinterland*), il pourrait sembler malicieux de remarquer, par exemple, qu'elle reste cohérente au système *pilotis-plan libre* beaucoup plus que l'Architecture rationaliste de hier et d'aujourd'hui, proprement et improprement dite, en exploitant au mieux — c'est l'auteur lui-même qui le remarque — les potentialités de «libération» des matériaux modernes (béton armé, fer, verre); ou bien que la gravure de la rue marchande de ravitaillement de Le Corbusier sur le réseau de façade du grand bloc se réduit pour Niemeyer à la métaphore d'une simple ligne d'ombre qui donne sur le paysage d'une ville pas radieuse, pas verte, mais seulement... sans structure et désolée; ou que les *pilotis* se déforment jusqu'à former des ailes d'ange capables de soulever l'œuvre du cours — présumé linéaire — de l'histoire; ou que la typologie de Niemeyer, restée étrangère aux adversités du secondaire, arrive déshabillée au rendez-vous avec les nouveaux thèmes du tertiaire, tandis que l'Architecture occidentale en est encore complexée et engourdie, puisqu'elle manque désormais d'un soutien utilitariste et d'une géométrie réticulaire. Pourra-t-on alors stigmatiser cette poétique qui prétend remonter par une autre voie d'un degré zéro de certitude, qui ne soit pas expressive, en désarmant les prises d'une logique séculaire, désormais artificielle, rhétorique, tautologique, optimiste par mystification ou nostalgique par découragement?

Si Riccardo Morandi a pu affirmer que le rendement structural des projets de Niemeyer poussent la science du bâtiment vers des terres inexploitées, de notre côté cette œuvre poétique, avant qu'au Brésil, nous avait convaincus de sa moralité à Segrate, où le défi à évoluer vers une épique de pure architecture pas fonctionnelle le paradoxe d'un siège décentralisé pour bureaux avait effacé notre préjugé, tout en révélant par opposition la pitoyable banalité de l'éréthisme tertiaire qui l'entourait.

Dans l'interview parue dans la dernière et importante monographie dédiée à un maître qui semble être négligé par les cercles à la mode — et que aussi pour cela nous avons voulu proposer de nouveau — Oscar Niemeyer termine: *La certitude que la vie va changer, que le monde meilleur dont nous avons toujours rêvé est dans le sens de l'histoire* (7). Certes, on ne peut pas nier que ce changement est possible seulement à partir de ceux qui, authentiquement et ensemble, déjà le proposent de plusieurs côtés, de cultures différentes et lointaines.

(1) Cfr. R. Banham, *Neoliberty - The Italian Retreat from Modern Architecture*, dans *The Architectural Review*, n. 747, avril 1959, Trad. It. dans *Comunità*, n. 72, août-septembre 1959.

(2) Cfr. G. Freyre, *Padroni e schiavi - La formazione della famiglia brasiliana in regime di economia patriarcale*, 1933, Einaudi, Turin 1965.

(3) Cfr. E. N. Rogers, *Esperienza di un Corso universitario*, dans AA.VV., *L'utopia della realtà*, De Donato, Bari 1965, p. 16, où il se réfère à Frantz Fanon, *I dannati della terra*, 1961, Einaudi, Turin 1962.

(4) Cfr. M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, 1904-1905, Sansoni, Florence 1945.

(5) Cfr. P. Gobetti, *Le democrazie del lavoro e la civiltà della Riforma*, 1923, puis *Il nostro protestantismo*, dans *La Rivoluzione Liberale*, 17 mai 1925.

(6) E. Persico, *Punto e da capo per l'architettura*, dans *Domus*, n. 83, novembre 1934.

(7) Oscar Niemeyer, par Marc Emery, numéro monographique de *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 171, janvier-février 1974.

Il y a cinq ans, on a offert au public italien la première exposition monographique dédiée à Oscar Niemeyer en Italie; le siège désigné — l'Institut de Culture de Palazzo Grassi à Venise — signifiait déjà quelque chose, comme, par exemple, l'engagement et la responsabilité scientifiques dans l'initiative d'une Chaire universitaire d'Histoire de l'architecture et de l'urbanisme. Il faut rappeler qu'il s'agissait d'une illustration photographique de l'oeuvre de l'architecte brésilien, réalisée par scansions d'épisodes significatifs qui étaient rendus plus éloquentes par des panneaux de légendes et de commentaires dictés par Niemeyer lui-même. La structure de l'Exposition avait projeté tout cela comme une machine itinérante destinée à faire un véritable tour du monde à partir du Beaubourg parisien qui avait inauguré sa présentation. Pour entrer dans le vif du sujet qui nous intéresse ici, on doit ajouter que quelques mois plus tard, avant de quitter l'Italie, l'Exposition était accueillie à Florence, dans les cloîtres de S. Croce, toujours grâce à une Chaire universitaire. L'initiative commencée à Venise avait un but explicite, qui allait au-delà de la simple intention élémentaire de l'information, bien que celle-ci fût jugée nécessaire. Au moment où, cette initiative offrait un concret point de repère, elle voulait provoquer un débat ouvert, sérieux, responsable de la part de la culture italienne à propos d'un témoignage fondamental, par sa richesse fantastique et son originalité stylistique, de l'aventure architectonique de ce Siècle. Nous regrettons de constater que cette invitation — traduite en questions précises et circonstanciées dans les pages d'un volume qui ne voulait pas être seulement le catalogue simple et neutre de l'Exposition, mais plutôt un instrument fonctionnel au projet critique — n'a pas été accueillie et elle a été longtemps négligée. En effet, pour ce que je connais, elle n'a provoqué que la précise thèse de licence — que je juge exemplaire comme réponse possible et critique — articulée aux questions les plus urgentes qu'on a avancées — présentée et discutée à l'Université de Padova en 1980-81 par Elisabetta Pozzato à propos du sujet *Fantaisie et raison dans l'oeuvre d'Oscar Niemeyer. Analyses des épisodes architectoniques et urbanistiques projetés pour la France, l'Italie et l'Algérie*. C'est très peu; cela suggère un diagnostic qui fait passer les réflexions du cas spécifique au champ plus vaste d'une situation générale et typique chez nous; à ses contradictions, à ses limites, à la rigueur définitive de certaines de ses fermetures, qui cachent souvent l'opportunisme et les sujétions d'une ancienne et terrible vocation provinciale. Au contraire, l'inattendue et donc reconfortante initiative d'*Hinterland* introduit l'occasion d'une reprise — qui est liée à l'invitation exprimée à Venise il y a cinq ans et qu'on doit nécessairement entendre (ici, ce n'est pas question d'une sottise vanité de contentement de soi) —, reprise qui pour le sens de ses contenus de méthode, va au-delà de l'objet Niemeyer, tout en l'assumant comme prétexte, ou mieux comme le prétexte privilégié. D'autre part, après avoir dit tout cela, je ne saurais et je ne veux pas m'éloigner des points principaux de l'invitation de 1979, des argumentations par lesquelles je la justifiais; tout au plus, je pourrais l'enrichir à travers la réalité de certaines expériences, de la conscience que j'ai développée à propos d'un discours linéaire et riche en surprises, d'une bouleversante rencontre personnelle et des conclusions du long et profond voyage à l'intérieur de l'univers que Niemeyer scelle, accompli par Mlle Pozzato avec un profond dévouement.

Nous avons fait allusion à l'absence surprenante de l'historiographie et de la critique architectoniques en ce qui concerne Niemeyer (à l'exception de la constance chargée de réserves mais pas immobile et fermée de Bruno Zevi et d'une synthèse intéressante de Leonardo Benevolo). Il s'agit

d'une absence qui l'importance résonnante du thème nous fait apparaître comme une lacune authentique. On renvoie une analyse à propos de ce sujet à une phase successive et en marge de l'opération qu'on reprend. Il suffit de s'arrêter au soupçon qu'il s'agisse de la conséquence très répandue d'un préjugé si enraciné et si profond qu'il exclue *a priori* l'effort authentique d'historicisation d'où doit dériver une lecture qui veuille être vraiment pertinente puisqu'elle est dictée par une disponibilité authentique, libérée des limites des préjugés aux racines répandues et paralysantes; mais, en tant que effort authentique, elle ne peut pas se permettre des conclusions génériques et superficielles, à moins de se révéler lacuneuse ou, plus mal, absente. Je crois que les affirmations très durales de Max Bill dans le numéro de *Architectural Review* dédié en 1954 à l'Architecture brésilienne, en marge de la grande exposition de l'année précédente auprès du Building Center de Londres, a eu, surtout en ce qui concerne Niemeyer, une grande fortune dont la portée négative — si répandue et si efficace chez nous — dérive plus du caractère axiomatique des tons presque prophétiques d'invective que de la qualité des argumentations critiques: par conséquent, il est assez symptomatique de constater — dans ce même siège — la modeste et courte incidence de l'intervention, bien plus pondérée et pénétrante de Walter Gropius. Qu'il soit clair; et pour rester au sujet du thème. L'analyse de Bill est discutée et impertinente lorsqu'il remarque et condamne l'inclination, qu'il juge irresponsable, de la part de Niemeyer, pour une traduction du répertoire de Le Corbusier (pilotis; brise-soleil; etc.), supposée de tomber dans un excès d'exubérance décorative et dans une ivresse formalistique. Cette analyse, donc, ne retourne pas dans l'issue du jugement, plutôt que dans les prémisses lesquelles, dans la leçon du Maître suisse, saisissent correctement l'épisode déterminant du tournant moderne de l'Architecture brésilienne et du destin de Niemeyer lui-même qui, d'autre part, a toujours proclamé généreusement sa dette envers elle. Tout au plus, il aurait fallu insister sur d'autres choses; et sur le procès de rapprochement du Fonctionnalisme, par exemple, accompli par les jeunes architectes brésiliens en étapes méditées et *corrosives* du lourd héritage académique du Dix-huitième siècle, dès la publication, en 1925 (Benevolo l'a souligné), du manifeste de Warchavchik qui, au lendemain de la révolution de Getulio Vargas, sera appelé par Lucio Costa engagé à la direction de l'Ecole de Beaux-Arts de Rio; et avec le projet rationaliste de Flavio de Carvalho présenté au concours de 1928 pour le Palais du Gouvernement de San Paolo: de sorte que la *bouleversante* conférence de Le Corbusier à Rio le 8 décembre 1929, à conclusion d'illuminations enthousiasmantes, proclamées entre Buenos Aires et San Paolo et revendiquant de nouvelles et hardies solutions techniques et structurales, trouvait dans quelque mesure un terrain déjà préparé et favorable, que, si on l'analyse plus profondément, est depuis longtemps fertile. Car Italo Campofiorito, par une documentation irréprochable, a rappelé l'invitation adressée par Giovanni di Braganza, à l'abri dans son Empire d'Outre-mer qu'il avait atteint avec la famille royale en 1808 à la suite de la chute du Portugal dans les mains de Napoléon, à un groupe d'artistes français, guidés par le peintre Le Breton et par l'architecte Grandjean de Montigny, qui établit, au-delà du poids de la culture académique dont il était objectivement porteur, un circuit de référence avec un certain creux européen: la France, dont les stimuli éclairants et révolutionnaires avaient été captés par l'*intellectualité* brésilienne bourgeoise et libérale dès la fin du Dix-huitième siècle, comme il apparaît dans l'analyse de Bastide, qui réduit le déracinement du poids de l'acculturation d'identité portugaise à l'instauration d'un tel rapport.

La culture française, à l'intérieur d'un procès discernable, c'est un modèle et un stimulus. L'arrivée de Le Corbusier est un événement préparé par un procès historique si marqué et précis qu'on peut

la considérer *prédestinée*; elle trouve ses conséquences explosives dans un contexte complexe déterminé par un entrelacement de conjonctures lesquelles, à niveau politique aussi, renvoient à une matrice française. On ne veut ni refuser ni ignorer — mais on doit prévenir avec la plus grande clarté; même à l'intérieur d'un raisonnement comme le nôtre, qui est *obligé* à des simplifications inévitables —, en ce qui concerne le but auquel nous voulons parvenir et que nous reconnaissons dans le moment spécifique de l'architecture, la présence stratifiée de l'installation spatiale de la colonisation portugaise, d'autant plus déployée et intacte, pour le manque de précédents *culti* et de connotés indigènes (qui se résoudent à une nostalgie mystique ou bien, lorsqu'ils subsistent comme héritage populaire — la musique — à des suggestions existentielles du profond, comprenant les élans et les richesses de l'esprit africain), et bien plus impérieuse car elle est exempte de situations de syncrétisme que l'on peut rencontrer en différentes aires ibéro-américaines, bien que cette même installation a pu s'exprimer en statuts formels particuliers en vertu des raisons du site qu'elle devait coloniser et emprendre (et le cas de l'Alejo-dinho est emblématique). En la reconnaissant et en l'admettant, on veut seulement la saisir comme une donnée offerte à l'urgence de stimuli appartenant à la poussée de contenus culturels d'une matrice différente; ou mieux, comme un objet qu'on ne peut pas supprimer et qui est consigné toutefois, sur le plan du travail linguistique et formel, à une manipulation soutenue par la volonté de renouvellement.

La longue et latente — qui était cependant un fil rouge — prédisposition de l'abordage brésilien de Le Corbusier en 1929 était dans une telle situation qu'elle rendait inévitable le succès, en 1937, pour la consultation du Ministère de l'Éducation et de la Santé. En outre, cette prédisposition contribuait à déterminer et à répandre la résonance opérative *locale*, capable de fixer les termes de l'acceptation et de l'acclimatation *nationale* du programme et du lexique fonctionnaliste de la part des jeunes architectes brésiliens suivant des caractéristiques qui répondaient cohéremment à une réalité *culturelle* unique, dans son acceptation la plus vaste. Certes, l'échelle et la qualité de la nature et du paysage à l'intérieur de la présence rarefiée des signes de l'histoire coloniale imposaient la recherche d'une élaboration linguistique et lexicale appropriée et pour cela capable de faire face à des rapports d'instantanéité: avec la simplification inévitable des répertoires rationalistes. Je crois qu'il est difficile de nier que Oscar Niemeyer est le maître reconnu qui a su aborder la conjonction avec le plus grand enthousiasme et la plus grande intransigeance, en vivant et en consommant sa représentation jusqu'aux extrêmes conséquences (jusqu'à l'usure, si l'on veut, mais jamais banalement et avec des résultats qui sont souvent très grands et qui atteignent des sommets absolus dans l'histoire tourmentée de l'Architecture moderne). Ramené aux lignes essentielles de sa genèse contextuelle, « le rationalisme au timbre organique » de Niemeyer — comme l'a déjà souligné Gillo Dorfles — dans lequel la syntaxe rigoureuse et cérébrale de Le Corbusier s'enrichit, en réponse à des raisons objectives, de la contribution subjective et inépuisable d'une emphase et d'une ductilité plastique inconnue aux tempéraments européens, refuse constitutionnellement et structurellement la légitimité et la pertinence critiques des conclusions établies par Bill et qu'on a déjà rappelées. La dénonciation duquel, comme corollaire d'une attitude *anti-sociale* de Niemeyer, manque encore une fois sa cible, puisqu'elle élude la considération — que méritent la richesse et la générosité humaines et la sévère dignité civile du militant communiste (donnée qui pourrait être étrangère à ce sujet), et pourtant la mérite aussi bien la réalité de ses oeuvres — de la comparaison, soufferte et émergente dans le projet, entre *valeurs expressives* et *existentielles* que Bruno Zevi a finement saisi (à une autre occasion, en réduisant à une donnée histo-

rique de la culture brésilienne, que nous pourrions juger comme une contradiction, illustrée par l'attitude de Lina Bo). Toujours Zevi a justement formulé l'hypothèse de l'existence de *deux âmes créatrices* en Niemeyer, l'une vouée au *géométrisme rigoureux*, qui poursuit des formes parfaites et fermées comme "pivot" de garantie éclairée contre la menace irrationnelle de l'environnement désordre du bâtiment et contre l'"orgie" de la nature, l'autre vouée aux lignes sinuées et au goût pour le « grand cantique des surfaces », rêvé par Joaquim Cardozo, et qui libère l'imagination aux invitations enivrantes du paysage, mais qui cherche aussi à en établir les liens à travers la manipulation de situations formelles (le Baroque et le Rococo portugais) et à travers l'emploi de matériaux et de techniques codifiés et qualifiés (l'*azulejo*: que l'on rappelle la féconde collaboration avec Athos Bulcão) par les *points* troublés d'une tradition locale qui est, par suggestion, la nécessaire épaisseur de mémoire profonde et le fondement d'une identité possible dans l'intuition des possibilités expressives et de sceau stylistique d'événements sinués existant dans le ciment.

Il s'agit d'une constante presque obsédante dans l'aventure de Niemeyer, dès les jours de l'ardent entretien avec Juscelino Kubitschek pour Pampulha en 1939, jusqu'à nos jours pour le Sambodromo de Rio. Est-ce de la calligraphie maniériste, de la nostalgie néo-baroque, de l'espace de l'absurde, ou bien est-ce un effort de refondation architectonique nationale et un grandiose témoignage et une leçon qui défile en vain devant la myopie de nos yeux épuisés? Là où, si le sujet de discussion pourra concerner l'éventuel conflit implicite dans la vocation mais en référence précise avec les choses, je ne réussis pas à saisir les potentialités d'un *programme socialement évusif*: tout au plus, une façon dramatique et incompatible de vivre au niveau très haut de la *situation* stylistique dans les caractéristiques particulières d'une conjoncture historiquement et géographiquement connotée (le Brésil, messieurs, qui, à l'intérieur de la même constellation ibéro-américaine, est la planète *marquée* par les singularités de la composante africaine, laquelle si ne sert pas comme référence de formes spatiales, constitue une attitude de l'esprit), et de vivre, jusqu'à l'illusion sous-tendue par l'apologie cher à Niemeyer de Palais Dogale (selon lequel, la forme est fonction, si elle crée de la beauté), ces carences et ces problèmes que Zevi lui-même dans un jugement très aigu à propos de Brasília et de Costa et Niemeyer considérait insolus et terribles, au cœur de notre (européenne) culture architectonique et urbaniste, de notre espoir et au fond de notre long rêve de l'architecture.

Brasília et son mythe: il n'est pas vain s'il est saisi dans son poids vif et amer de leçon, mais d'autant plus significatif — d'accord avec Benevolo — si nous admettons qu'elle aussi sous-tend, dans la « nouvelle échelle » (*le jeu savant correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière*) une importante valeur méthodologique dans la perspective de l'invention de la ville future, inséparable d'une nouvelle idée de la mesure urbaine qui, au moment où est avertie comme inséparable de celle idéale de l'architecture, se manifeste tout à fait *hétérogène aux villes traditionnelles*. Et s'il y a derrière le fondement d'un référent idéologique, c'est plutôt le rêve de Pierre l'Enfant pour Washington (1791) que l'obsession de la Ville-jardin de Walter B. Griffin pour Canberra (1911). Certes, tout cela aggrave la question, qui représente un autre problème d'ordre critique qu'on doit étudier et débrouiller correctement, à propos de la prise urbanistique possible de l'image architectonique de Niemeyer, une fois extrapolée et transférée de sa propre échelle ambiante. Dialectique de *machine à habiter* et d'*unités d'habitation* basée sur une charpente indépendante qui permette la liberté complète du plan divisible par des cloisons qui ne correspondent pas d'un étage à l'autre; *disposition des volumes dans le vide* en réponse à l'instance de l'endroit et compénétra-

tion dynamique d'espaces intérieurs et extérieurs; façades en verre et *fenêtres en longueur*; *bâtir sur les pilotis, en l'air, la ville*; beauté formelle et rationalité fonctionnelle; lieu urbain précis, et connoté comme une image résolue et accomplie, par le dialogue serré, à tout niveau, et garanti par la coïncidence du maximum de fonction avec la "beauté": je veux dire tout cela et d'autres choses intrinsèques. Le discours concerne alors le rayon mondial sur lequel Niemeyer a bougé et bouge, en obéissance au destin supernational qui a entraîné — selon la juste remarque problématique de Nikolaus Pevsner — tous les protagonistes du Dix-neuvième siècle, sans aucune exception (mais avec une ampleur et une intensité insolite d'un côté, et une grande disponibilité de l'autre en ce qui concerne le maître brésilien). Le discours porte sur le sens et les issues de tout cela. Un fois encore, je préfère renoncer à la réponse que j'ai à l'esprit: je me limite à insister sur l'importance généralisée de la question — en même temps, toutefois, je déclare mon refus net de l'objection, fréquente et conduite jusqu'au cœur même de la présence brésilienne, à propos des contradictions qui existeraient entre l'attitude politique d'imperturbable foi communiste de Niemeyer (qui a opposé toutefois quelque refus résonnant et qui a souffert la douleur de l'exil) et l'acceptation de commissions *suspectes* (comme si faire de l'architecture n'avait jamais entraîné une référence nécessaire au *pouvoir*, quel qu'il soit). Au contraire, si nous voulons entrer dans le vif de notre sujet et vérifier l'improbable pertinence du « chœur général » préconisé par Cardozo, il est opportun de nous interroger (mais sans l'arrogance des *yeux de l'Occident*) à propos du rapport établi par Niemeyer avec l'héritage historique des latitudes culturelles pour lesquelles il se déplace; après la réponse intimidée du projet pour la reconstruction de Hansaviertel à Berlin en 1957, ce rapport semble vraiment d'indifférence; plus tard il est vécu et interprété sur le plan subjectif du *souvenir* autobiographique. De Rome à Paris, de l'Allemagne à la Russie, d'Israël au Lyban à l'Algérie une séquence impressionnante d'histoire représentée défile devant le regard de Niemeyer, sans que l'on en donne un enregistrement et une participation culturels explicites en spécifiques. Au contraire, le rapport est promptement effectué pour fixer des instants de brûlante actualité politique et sociale, ou de brillantes images de nature (*le désert du Negev, avec sa majesté dramatique*) de façon qu'on assiste parfois à l'apparition inattendue et surprenante de la mémoire des *anciennes cathédrales du passé avec la beauté des façades et des intérieurs richement décorés*, à partir d'un bilan qui est encore fait d'*alternatives superficielles, du cosmos à la psychologie, de la psychologie à la biologie, de la biologie à la philosophie et de la philosophie à la littérature*. De sorte qu'on ne peut pas éviter de se rappeler l'anxiété — l'effacement (*« mais non, on ne peut pas bâtir à Venise! »*) — de Le Corbusier convoqué à Venise, dans le témoignage ému et merveilleux de Giuseppe Mazzariol; et puis, son effort de compréhension et de pénétration qui conditionnera jusqu'à la fin la *pertinence* calculée du projet. Mais, au-delà de la confession littéraire (*fermée* aussi sur le plan plus circonstancié de la dette vers les maîtres contemporains, sauf Le Corbusier: quelques considérations à propos de Wright de la Maison de la Cascade et à propos de l'art abstrait géométrique, raffiné mais limité de Mies, et un consentement éterné à Arp); au-delà de la touchante revisitation de certitudes *éclairées* et cathartiques d'un parfait monde de l'avenir, confié *au moment où nos toits se joindront*; au-delà de la foi dans la force radicale remise à l'architecture (*... changer la société...*); c'est dans l'ordre concret et précis de l'action qu'on doit conduire le discours et effectuer la vérification pour voir jusqu'à quel point et comment (en référence aussi avec d'autres et parallèles expériences de destin international) il est possible de contester l'orgueil objectivement *pan-brésilien*, et comment on peut poser les coordon-

nées d'un rapport critique difficile et original avec *notre* histoire qui est émergée concrètement et avec une évidence déchirante en comparaison des dérives de *l'autre* histoire, au moment où elle est vraiment affirmée comme un univers formel achevé, au-delà du pressentiment de Portogallo et de Hanover dans les images floues des ancêtres et sous le regard — peut-être — méfiant et orgueilleux de l'Indio Arariboia.

Le forme en architecture

Oscar Niemeyer

Mon but n'est pas d'apprendre à chacun les méthodes qu'il doit suivre, mais montrer quelle est la méthode que j'ai moi-même choisie.
(René Descartes, *Discours de la Méthode*, 1637)

En citant ces paroles de Descartes, je veux souligner le fait que mon témoignage ne prétend pas convaincre quiconque, mais seulement préciser ma vision de la forme en architecture. Et s'il m'arrivait de faire état de certains désaccords avec d'autres opinions, la seule raison en sera la défense ou l'explication de mon avis personnel.

Mon idée, en écrivant ce petit texte, est de définir ma pensée sur le problème de *la forme en architecture*, question qui me paraît susciter une regrettable équivoque. Je me sens parfaitement à l'aise pour cela. La question m'a, en effet, préoccupé tout au long de ma vie et je me suis déjà expliqué là-dessus dès 1940, à l'occasion des travaux de Pampulha, à Belo Horizonte.

Et comme il s'agit d'un petit livre destiné à l'étranger, je m'efforcerai d'être bref et concis, facile à lire et à comprendre. J'y aborderai sans doute d'autres problèmes aussi, encore que liés à l'architecture et j'aimerais y démontrer — à partir de mes nombreux travaux — qu'il est possible d'être actif dans cette profession sans s'esquiver, se maintenant politiquement engagé, comme on dit. Afin de mieux être compris par ceux qui ne me connaissent pas, je ferai un bref retour en arrière, vers mon enfance déjà bien éloignée, vers mes années d'apprentissage d'homme et d'architecte. J'évoquerai ma maison du quartier de Laranjeira

ras, à Rio de Janeiro; l'ambiance heureuse dans laquelle je vivais en ces temps perdus à jamais et, surtout, mes parents et grands-parents; non à cause de la tendresse et de l'affection avec lesquelles ils m'ont préparé à la vie, mais pour eux-mêmes, en tant qu'individus génétiquement responsables de mes qualités et de mes défauts. Mon grand-père, Ribeiro de Almeida, Ministre du Suprême Tribunal Fédéral, homme correct et incorruptible, ma grand-mère entièrement dévouée aux tâches ménagères et autoritaire comme si elle se trouvait toujours dans sa ferme de Maricá, dans l'État de Rio de Janeiro; mon père — si gai — et remettant, comme moi, ses soucis au lendemain; ma mère et ma tante Milota, si affectueusement penchées sur nous, gardiennes d'un clan familial qui commençait à disparaître, auquel elles apportaient toute leur affection et leur tendresse. Et mes oncles, pleins de qualités, mais tellement singuliers et imprévisibles, que j'en viens à douter du bien fondé du mariage de mon grand-père avec sa nièce Mariquinhas.

Je ne sais pas, au juste, ce dont j'ai hérité de tout cela, mais devant la bonté et la générosité de mes frères, je me dis qu'il a bien dû rester quelque chose pour moi.

C'est dans la vieille maison de Laranjeiras que j'ai passé ma jeunesse, une vieille demeure dont je revois le salon qui se transformait en chapelle, la longue table de la salle à manger, au bout de laquelle se tenait ma grand-mère et, nous faisant face, mon oncle qui nous racontait ses aventures, mon grand-père, silencieux, observant cette famille qui s'agrandissait; les fêtes d'anniversaire, les concerts de l'époque, en famille, avec notre domestique André allant et venant entre les tables disposées dans la véranda, pour servir les invités.

Politiquement, j'ai toujours été un révolté. Je n'ai jamais oublié — j'avais huit ans — ma grand-mère disant à la bonne: «Enlève ce fichu, une négresse n'a pas besoin de ça».

Par la suite, c'est la vie elle-même qui s'est chargée de me révéler ses misères: le patron opprimant l'employé, l'ami pauvre tombé dans l'oubli, nos frères brésiliens laissés à l'abandon, la bourgeoisie ignorante, paternaliste et irresponsable. Dans un pays dont soixante-dix pour cent de la population souffre, exploitée et opprimée, je ne pouvais pas douter des positions que je devais prendre. J'entrai au Parti Communiste en 1945, après avoir accueilli plusieurs de ses dirigeants dans mon bureau et dit à Prestes: «Je te laisse la maison; ton travail est plus important que le mien.» De 1945 à aujourd'hui, mon attitude n'a jamais changé. Mon expérience au Parti Communiste a été extraordinaire et je n'ai gardé que de bons souvenirs des vieux compagnons: gens simples, idéalistes, trop vifs pour s'adapter tranquillement aux misères du monde capitaliste.

De ma vie professionnelle, je dirai qu'elle m'a trop absorbé, que je me sens comme quelqu'un qui est resté dans son coin à dessiner, sans percevoir toute la grandeur et le mystère de l'univers qui l'entourait, qui n'a pas eu le temps de considérer sa propre existence et méditer, seul, comme Descartes. Mais je suis tranquille. Finalement, j'ai fait ce que j'ai pu et je n'ai jamais cessé de penser à ceux qui souffrent et auprès desquels je continue à cheminer solidaire.

Paul Valéry disait: «les chemins de la poésie et ceux de la musique se croisent».

Pour moi, les chemins de l'architecture, de la sculpture et de la poésie se croisent également. C'est de cette jonction que naissent les œuvres d'art. La forme plastique a évolué en architecture grâce aux techniques nouvelles et aux matériaux nouveaux qui lui ont donné des aspects différents et originaux.

Il y eut, d'abord, les formes robustes imposées par les constructions en pierre et en argile; après les voûtes, les arcs et les ogives, les formes libres et surprenantes que le béton armé permet et que les temps actuels sollicitent.

Face à cette constante et inévitable évolution, et

devant les nouveaux programmes imposés par la vie et le progrès, l'œuvre architecturale a, de tout temps, reflété le tempérament et la sensibilité de l'architecte: froide ou monotone, belle et créatrice, selon les cas. Pour certains, c'est la fonction qui compte; pour d'autres la beauté, la fantaisie, la surprise architecturale sont aussi fondamentales et constituent pour moi, l'essence de l'architecture.

Et cette préoccupation de créer la beauté reste l'une des premières caractéristiques de l'être humain, en extase devant l'univers fabuleux. Il en fut ainsi dès les temps les plus reculés, avec notre ancêtre peignant les murs de sa caverne avant même de se construire son petit abri.

Et il en alla de même au cours des siècles, depuis l'époque des pyramides égyptiennes. Architecture-sculpture, forme solitaire et dominante des espaces infinis.

Aussi, et prenant pour point de départ les exigences du temps présent ainsi que ma propre architecture, c'est de beauté et de forme plastique en architecture que je vous entretiendrai — sans en faire, pour autant, l'historique fastidieux.

Je commencerai en rappelant la situation de la forme en architecture autour de l'année 1936, lorsque commença ma vie d'architecte; l'architecture contemporaine se limitait alors aux poncifs du Fonctionnalisme, refusant la liberté de création et l'invention architecturale qui avaient marqué les grandes périodes de l'architecture.

C'était le temps du *plan allant du dedans au dehors*, de *l'angle droit*, de *la machine à habiter*, de la contrainte des systèmes de construction, des restrictions fonctionnalistes qui ne me convainquaient guère lorsque je considérais la richesse d'invention et le lyrisme des œuvres du passé. Je n'arrivais pas à comprendre comment, en une période où le béton offrait des possibilités véritablement illimitées, l'Architecture contemporaine se cantonnait dans un langage froid et ressassé, incapable d'exprimer le système dans toute sa grandeur et sa plénitude.

Je pensais alors aux temps jadis, lorsque, handicapé par une technique encore balbutiante, l'architecte avançait courageusement sur le chemin du rêve et de la fantaisie. Mais l'Architecture contemporaine était issue d'une technique de construction qui allait devoir tout changer et qui prit appui sur le Fonctionnalisme pour réaliser la métamorphose souhaitée: remplacer les anciennes façades par de grands panneaux de verre, les gros murs de maçonnerie par de fines colonnes de béton, les toits, les frontons et autres éléments de couverture par des terrasses-jardins et les espaces occupés par les bâtiments par des pilotis.

Et le Fonctionnalisme devint son arme préférée, repoussant la liberté de conception au nom de son rigorisme structural et oppressif.

Dans les premiers temps, j'essayai d'accepter tout cela comme une restriction provisoire et nécessaire. Mais plus tard, devant l'Architecture contemporaine victorieuse, je me tournai entièrement contre le Fonctionnalisme, désirant la voir s'intégrer dans les techniques nouvelles vers le chemin de la beauté et de la poésie.

Et cette idée finit par m'habiter tout entier, jusqu'à devenir une délibération irrépressible, remontant peut-être aux souvenirs de jadis, aux églises de Minas Gerais, aux femmes belles et sensuelles qui traversent la vie, aux inoubliables montagnes de mon pays. «Oscar, tu as les montagnes de Rio dans tes yeux», me dit un jour Le Corbusier.

Cependant, et ce n'était pas rare, j'éprouvais aussi l'attrait de la forme abstraite, pure et déliée, lancée dans l'espace en quête du spectacle architectural. Je m'attardais devant elle, la scrutant d'un point de vue technique, sûr que certains chercheraient à l'analyser avec cette vocation pour la médiocrité qui ne permet pas de concession ni d'œuvres créatrices.

Et c'est ce qui explique mon attitude à propos des travaux de Pampulha; j'étais à peine sorti de l'École d'Architecture, mais déjà touché par ce besoin impérieux de contestation et de défi. Et Pam-

pulha surgit avec ses formes différentes, avec ses voûtes variées, les courbes de la Casa do Baile, comme une provocation à tous les tabous.

Mais avant d'évoquer Pampulha, je dois revenir en arrière et rappeler que d'autres projets — modernes, déjà — avaient été réalisés, encore que dépourvus de son esprit radical et innovateur. Et il me faut rappeler aussi le geste décisif de Gustavo Capanema, faisant appel à Lucio Costa — qui commandait notre équipe et faisant aussi venir Le Corbusier: responsable pour ce bâtiment magnifique qu'est l'actuel Palais de la Culture. Et le climat de confiance s'établit, permettant la construction d'autres édifices, nous donnant par la collaboration réalisée, la conviction que nous aussi, avions notre rôle à jouer, en architecture. Mais sans Lucio je n'aurais pas travaillé à l'immeuble du Ministère de l'Éducation et de la Santé, et je n'aurais pas non plus rencontré Capanema. Sans Capanema, je n'aurais pas connu Benedito Valadares et Juscelino Kubitschek; Pampulha et Brasília n'auraient pas été ce qu'ils sont. Et il faut rappeler cette période exceptionnelle et rendre à Capanema la dimension qu'il mérite, contruisant son Ministère malgré tous les obstacles, s'entourant d'artistes, révolutionnant l'enseignement, créant le SPHAN (l'actuel IPHAN), qui entreprit la défense de notre patrimoine historique et artistique, si gravement endommagé depuis quelques années. Et il ne faut pas non plus oublier ceux qui l'ont soutenu et suivi dans ces tâches comme Rodrigo Mello Franco de Andrade et Carlos Drummond de Andrade.

Cependant, si l'immeuble du Ministère projeté par Le Corbusier a constitué le point de départ du Mouvement moderniste au Brésil, c'est à Pampulha — qu'il me soit permis de le dire — que nous devons la naissance de notre architecture tournée vers la forme libre et créatrice qui la caractérise jusqu'aujourd'hui.

Pendant des années je suivis les travaux de Pampulha, avec Juscelino Kubitschek, les visitant tard dans la nuit, exactement comme nous allions le faire vingt ans plus tard à Brasília — nous parcourions ensemble les chantiers et j'étais toujours surpris par son enthousiasme d'imaginer Pampulha déjà construite, avec son Casino, son Club, son Église et la Casa do Baile se reflétant dans les eaux du lac artificiel. Et Pampulha fut inaugurée, se couvrit de maisons et de jardins, de végétation, de bruits et d'allégresse. Le quartier différent auquel Juscelino avait tant rêvé, et qui faisait un si grand défaut à Belo Horizonte, existait. Les visiteurs se montraient enthousiasmés par les formes nouvelles de Pampulha et par la légèreté de son architecture. Lucio Costa, qui était venu aussitôt après l'inauguration, m'envoya ce télégramme: «Oscar, Pampulha est une beauté». Et mon collègue français, Deroche, que je ne rencontrai que vingt ans plus tard à Paris, eut cette phrase significative: «Pampulha a été le grand enthousiasme de ma génération.» Quant à Ozenfant, l'ami de Le Corbusier, j'ai relevé dans ses Mémoires ce passage extraordinairement significatif: «Le Corbusier, après avoir défendu la discipline puriste et la loyauté à l'angle droit pour lequel il exigeait des prérogatives particulières, semble avoir décidé de les abandonner, humanisant dans le vent les prémices d'un nouveau Baroque, venu de l'extérieur, qui lui rend justice à lui-même et, comme toujours, avec un immense talent».

Mais tout le monde n'avait pas le même sourire. Aux esprits les plus ouverts, Pampulha offrait des options séduisantes, une liberté que le Fonctionnalisme n'admettait pas. Aux autres le chemin paraissait difficile à suivre et, surtout, à concevoir. Certains s'engagèrent quand même dans cette voie, et les résultats ne furent pas toujours satisfaisants, ce qui explique quelques-uns des exemples lamentables que l'on peut voir dans le pays; plus réalistes, d'autres préférèrent s'en tenir aux solutions simples et faciles à projeter. Mais il y eut aussi ceux qui s'élevèrent vigoureusement contre Pampulha, incapables qu'ils étaient de nous suivre dans les formes libres que nous propositions.

Et les paroles : *baroque et photogénique*, se répétaient vides et gratuites car ceux qui nous contestaient n'avaient rien de nouveau à suggérer. La notion de Baroque, que Herbert Read avait si bien comprise, se ramenait par eux à un terme péjoratif, dont ils semblaient ignorer les nuances et la signification. La courbe elle-même, qui les troublait tant, était dessinée par eux d'une manière molle et sans caractère, ne la sentant pas comme nous structurée, faite de courbes et de droites. Même les colonnes, que nous éloignons du corps du bâtiment et auxquelles nous donnions des formes libres et variées, ils ne les comprenaient pas. J'ai raconté un jour de quelle façon je les projetais, comment — tandis que je dessinais ces colonnes — je m'imaginai marchant parmi elles et les bâtiments, voyant les formes qu'elles auraient, les points de vue possibles et variés qu'elles permettraient. Mon intention était de montrer l'importance du problème plastique pour nous et avec quel soin nous l'étudions.

Ces incompréhensions allaient se reproduire bien plus tard encore, en Europe, où Le Corbusier me fit cette remarque : « Regarde, Oscar, cette marque du Congrès de Chandigarh. Ils la disent baroque, mais il n'y en a pas beaucoup qui auraient été capables de la dessiner. »

Et l'Architecture brésilienne poursuivait son chemin, intégrant à son vocabulaire plastique les formes nouvelles qui la caractérisaient aujourd'hui. Ma contribution personnelle c'est la liberté plastique que Pampulha a fait naître, l'utilisation, sans peur, du béton et de toutes ses possibilités, dans la recherche d'une architecture différente, plus légère et créatrice.

Patiemment, je m'appliquais à expliquer à ceux qui me critiquaient les fondements de mon architecture ; je leur disais, par exemple, pour éviter les discussions oiseuses, que les courbes de la marquise de la Casa do Baile accompagnaient, tout en les protégeant, les tables disposées près de l'eau, quand en réalité seules les courbes m'avaient attiré. Je m'insurgeais parfois contre tant d'insensibilité et répondais alors aux plus acharnés que c'était leur architecture *puriste* qui était formaliste, puisque nous savions dès avant sa conception à quoi il fallait nous attendre avec leurs éternels cubes de verre, qui sont pour moi le formalisme absolu, alors que les programmes de construction offrent souvent des possibilités d'innovation et de renouvellement. A ceux qui se plaignaient de notre audace structurale, nous ne répondions même pas. Ils auraient dû savoir, comme nous, que lorsque le thème le permet, l'architecture doit tenir compte du progrès technique de son époque. Aujourd'hui, nous projetons des espaces vides de 50 m. (Constantine), ce qui n'est pas démesuré, si l'on se souvient que le grand salon du Palais des Doges se déploie sur 30 m. A ceux qui réclamaient une architecture plus simple, « plus dépouillée », davantage « liée au peuple », je ripostais aussitôt que parler d'architecture sociale dans un pays capitaliste relève, comme Engels le disait, d'une attitude paternaliste faussement révolutionnaire. Et j'ajoutais que je ne croyais pas beaucoup à l'intérêt qu'aurait la bourgeoisie de résoudre les problèmes de la classe ouvrière, l'important étant de changer la société. Je me souvenais de l'une de mes convocations à la Police Politique, et de ma réponse lorsqu'ils m'avaient demandé quel était notre but : « Changer la société ». Voilà l'indispensable réforme qui nous conduira à cette architecture humanisée que nous appelons de nos vœux. Et qu'il nous faudra exiger, si nous nous sentons réellement concernés par les questions sociales. Mais déjà, nous n'étions plus seuls. Les derniers projets de Le Corbusier montraient, comme Ozenfant l'avait observé, un éloignement ostensible de cet angle droit dont il avait toujours été le défenseur. Il ne se contentait plus de jouer avec les volumes, d'épaissir les appuis plus que nécessaire pour le béton ou de projeter de solides poutres de couverture là où une simple dalle aurait suffi ; maintenant il allait délibérément à la recherche de la forme architecturale : *gratuite* aux yeux des néo-

fonctionnalistes, fonctionnelles pour nous qui, comme lui, y trouvions le chemin de la beauté architecturale (Ronchamps, Olivetti, etc.). Et nous applaudissions fort le vieux maître. Ainsi, les démarches se sont-elles rapprochées ; la nôtre allait cependant dans un sens différent, car nous cherchions la légèreté architecturale.

Il n'en reste pas moins qu'aujourd'hui encore nos travaux suscitent l'irritation de certains groupes, une irritation si forte et gratuite, que nous ne pouvons même pas la prendre au sérieux, malgré les phrases toutes faites, sibyllines et démodées qu'ils font circuler, oubliant leurs projets marqués par la répétition et la vulgarité.

Mais c'est à Brasília que mon architecture se fit plus libre et rigoureuse. Libre, dans le sens plastique ; rigoureuse par la préoccupation de la maintenir en périmètres réguliers et définis. Plus importante, aussi, puisqu'il s'agissait de l'architecture d'une capitale. Je voulais lui donner des structures caractéristiques et personnalisées, affinant les supports dans l'objectif de rendre les palais plus légers comme s'ils touchaient à peine le sol ; j'imaginai donc une architecture liée au système de structures permettant que la structure achevée, l'architecture soit là, présente, ce qui n'est jamais le cas des immeubles traditionnels, où l'architecture n'apparaît que par la suite et peu à peu, avec l'addition des éléments préfabriqués, brise-soleil, vitres, etc. Je l'incorporai donc à la technique la plus avancée, aux espaces libres, plus grands, aux porte-à-faux, bien intégrés aux possibilités du béton armé.

Si je ne me suis jamais intéressé à la critique, ce n'est pas tant parce que je pensais, avec Bernard Shaw, que « celui qui sait, fait, et celui qui ne sait pas, enseigne » ; mais plutôt parce que je me sentais comme le poète Fernando Pessoa : « Je ne lis pas d'œuvres littéraires. Je n'ai plus rien à apprendre ». Il est vrai qu'après tant d'années de travail, ma propre expérience me paraissait suffisante. Vis-à-vis de ceux qui visitaient Brasília, que mes projets leur plaisent, ou non, je savais du moins que j'avais pour moi l'effet de surprise, puisqu'ils n'avaient encore rien vu de semblable. J'espérais les entendre me dire, comme Le Corbusier, lorsqu'il avait emprunté la rampe du Congrès : « Ici il y a de l'invention ». Plus tard, il eut encore ce commentaire devant Italo Campofiorito : « Chacune de ses décisions est valable, parce qu'elle reflète un choix délibéré et une entière liberté ».

Brasília fut pour moi une expérience extraordinaire : la ville projetée par Lucio poussait sous nos yeux telle une fleur du désert, repoussant le vide et la solitude. Cela me consolait des difficultés qu'il avait fallu vaincre, des inévitables incompréhensions, de l'hostilité politique dont Juscelino Kubitschek était l'objet pendant que, imperturbable, il vivait son rêve de prédilection.

Nous avons beaucoup travaillé. Chacun des projets fut réalisé en quelques jours et les travaux étaient déjà en train alors qu'on ne disposait encore que des plans de fondations. C'est avec émotion que je repense à ce temps, à la poussière rouge qui s'incrustait dans notre peau, aux obstacles qui ne pouvaient que renforcer notre détermination. Nous avions le sentiment d'avoir entrepris une immense croisade : construire la Capitale de ce pays. Le jour de l'inauguration arriva et l'enthousiasme faiblit, bien que je n'ai rien à dire contre Jânio et Goulart. Le premier n'eut pour moi que des égards. Quant à Goulart, dont les prises de position politiques nous avaient enthousiasmés, je ne le connus qu'à Paris, exilé, et sa maturité politique, son rayonnement et sa simplicité m'ont laissé une impression sans égale.

Mais en 1964, tout changea. La ville que nous avions aidé à construire se fit hostile et distante. L'Université de Brasília, fruit de l'obstination de Darcy Ribeiro, fut occupée par l'armée et la liberté fut oubliée, les droits de l'homme piétinés et les plus intrépides ou révoltés traités comme des criminels de droit commun. Le *danger communiste*, cette vieille menace écoulée, revint à la une

des journaux, comme si l'on pouvait encore du- per le peuple.

Sous la présidence de Médici, la situation se détériora encore et la torture s'abattit sur les villes, les ramenant en plein Moyen Âge. Sous la férule de cet imbécile notoire qu'était le Colonel Prates da Silveira, l'air de Brasília devint pour moi irrespirable. Je passai donc plusieurs années à voyager, revenant cependant toujours au Brésil pour afficher, chaque fois que possible, ma révolte devant tant d'injustice, de violence et de méprise. L'architecture de Brasília fut, elle aussi, visée : on intervint à propos de l'aéroport. Comme il s'agissait de l'accès principal de la ville, nous nous devions de protester. Nous le fîmes, nous nous bagarrâmes, mais en vain.

L'affaire était politique ; « la place d'un architecte communiste est à Moscou », avait dit le Ministre de l'Aéronautique et il donna le feu vert à la construction de cette chose désuète et provinciale, réplique parfaite de l'époque dans laquelle nous vivions.

Mais, ceux qui pensaient en avoir fini avec moi furent, bien contre leur gré, à l'origine d'une phase nouvelle et importante de ma vie d'architecte. Grâce aux appuis de de Gaulle, de Malraux, de Boumedienne et de Mondadori, je commençai à exporter un peu mon architecture. L'immeuble du Parti Communiste Français à Paris, le Siège Mondadori à Milan, les Universités algériennes, etc... devinrent des points d'attraction architecturale, suscitant des surprises et faisant table rase des doutes ou des incompréhensions de jadis. Me gagna alors le sentiment que j'avais accompli ma tâche et qu'il n'était plus nécessaire, désormais, d'expliquer ce que j'avais voulu faire. Mon architecture était là, dans le monde civilisé, qui un jour en témoignera selon le temps et la sensibilité des hommes.

Il me semble que ceux qui s'intéressent à l'architecture doivent être la proie d'une sérieuse équivoque, puisque ce qu'ils acceptent avec enthousiasme quand il s'agit du passé, est repoussé au nom du Fonctionnalisme dans l'Architecture contemporaine. Comme si la forme architecturale n'était pas un problème immuable, immuable et constant, au même titre que la beauté, la proportion et la fantaisie. Il va de soi que je ne prétends pas revenir aux décorations ou aux façades richement ornées d'un temps révolu ; mais je dis qu'il ne faut pas perdre de vue que l'élan architectural de ces époques doit être maintenu vivace par les techniques actuelles, à une autre échelle, sans doute, et dans des formes plus belles encore, et plus inattendues.

C'est ce que voudrait illustrer ce petit dialogue socratique et irréfutable, qui confirme mon point de vue exprimé il y a trente-sept ans déjà, lors du projet de Pampulha :

- Que pensez-vous du Palais des Doges ?
- Très beau.
- Et ces colonnes chargées de courbes ?
- Superbes.
- Mais ne pensez-vous pas qu'elles auraient pu être plus simples et plus fonctionnelles ?
- Je le pense.
- Et pourtant, si elles avaient été plus simples et fonctionnelles, sans ces courbes, elles n'auraient pas permis ce contraste splendide avec la paroi lisse qu'elles soutiennent.
- C'est exact.
- Dans ce cas, il vous faut convenir que lorsqu'une forme engendre la beauté, elle remplit une fonction, et des plus importantes, en architecture.

Voilà ce que j'avais à dire sur la forme en architecture, sur la création architecturale qui occupa toute ma vie, bien qu'intéressé par d'autres problèmes, révolté par la misère, beaucoup plus importante pour moi que l'architecture.



HINTERLAND

anno 7 numero 31
III 1984
settembre-dicembre 1984

Trimestrale di Architettura & Urbanistica
Quarterly review of Architecture & Urbanism
Revue trimestrielle d'Architecture & Urbanisme

Direttore Guido Canella
Hanno redatto questo numero: Heidi Hansen, Donatella Braghin. Traduzioni: James Pallas, Patrizia Passamonti. Copertina: Gianni Sassi.

Redazione:
Via Revere 7, 20123 Milano, tel. 4695222-4695333
Direttore Responsabile: Guido Canella

© Hinterland s.r.l., Via Revere 7, 20123 Milano, tel. 4695222-4695333

Tutti i diritti di proprietà letteraria e artistica riservati

Manoscritti e fotografie anche se non pubblicati non si restituiscono

Amministrazione:
Hinterland s.r.l., Via Revere 7, 20123 Milano, tel. 4695333

Pubblicazione trimestrale registrata al Tribunale di Milano n. 152 del 15/4/1977

Fotocomposizione Intercompos, Via Dugnani 1, Milano

Stampa: CO.P.E.CO., Via Figino 24, Pero

Promozione abbonamenti: Hinterland s.r.l., Via Revere 7, 20123 Milano, tel. 4695333

Abbonamento a 4 fascicoli:
Italia Lit. 24.000
Estero Lit. 36.000 - US \$ 25
Copia arretrata Lit. 6.000
Gli abbonamenti possono avere inizio in qualsiasi periodo dell'anno. Per cambio di indirizzo informarci almeno 20 giorni prima del trasferimento allegando l'etichetta con la quale arriva la rivista.

Distribuzione alle librerie: A. Mondadori, Milano-Segrate

Concessionaria per la pubblicità: RIMA srl, Via Luigi Barzini 20, 20125 Milano, tel. 6072161-683352, telex 334353 Inafor Rima

Ricordiamo che abbonamenti e corrispondenza redazionale vanno indirizzati a:
Hinterland, Via Revere 7, 20123 Milano
telefono (02) 4695222-4695333

Sommario

Mario Ridolfi (1900-1984) <i>Aldo Rossi</i>	2
Da lontano verso l'Europa <i>Guido Canella</i>	3
Oscar Niemeyer o della formalità in architettura:	
Per un dibattito: ancora <i>Lionello Puppi</i>	6
6. Le Corbusier 1929: «quando a Rio tutto è in festa...» 8. Costa 1952: «ciò che ancor manca all'Architettura moderna: la grazia» 10. Argan 1954: «funzionale con rappresentativo, tecnica con esaltazione della tecnica» 12. Bill 1954: «il pericolo di un accademismo antisociale» 14. Rogers 1954: «l'astrazione di una critica formalista» 16. Rossi 1967: «nell'architettura, un principio della città» (estratti da G.C. Argan, M. Bill, L. Bo, L. Costa, S. Giedion, W. Gropius, Le Corbusier, G. Ponti, E.N. Rogers, A. Rossi, B. Zevi a cura di Heidi Hansen)	
Una risposta all'eurocentrismo:	18
18. Pampulha: l'architettura. Architettura brasiliana: problemi e considerazioni 22. Il Museo di Arte moderna a Caracas 24. Testimonianza <i>Oscar Niemeyer</i>	
La forma nell'architettura <i>Oscar Niemeyer</i>	26
Problemi di architettura:	34
34. Lo spazio architettonico 40. Le facciate di vetro 44. Architettura e prefabbricazione 46. Struttura e architettura 48. Il mio metodo di lavoro <i>Oscar Niemeyer</i>	
Progetti:	35
35. 1966-1973: alla scoperta dell'Europa 37. 1968-1972: alla scoperta dell'Europa 39. 1970-1973: di ritorno alle Americhe 41. 1968-1972: umanesimo e Terzomondo 43. 1974-1979: umanesimo e Terzomondo 45. 1981: umanesimo e Terzomondo 47. 1979-1982: Brasile, museo dell'Indio 49. 1982-1983: Brasile, museo dell'Uomo	
Venezia 1978: un teatro al cospetto di Palladio <i>Federico Motterle</i>	50
San Mauro Torinese 1979-1984: la forma del terziario <i>Ivo Chierici</i>	54
Urbanistica:	
56. Negev 1964: la città del futuro <i>Oscar Niemeyer</i>	
Rio da provincia a metropoli <i>Oscar Niemeyer</i>	58
Recensioni:	
«Post-War Architecture in Greece. 1945-1983. Guide» (<i>Konstantinos Patestos</i>)	68
Libri ricevuti	70



Mario Ridolfi (1900-1984)

Omaggio a Mario Ridolfi, maestro di tutti noi, la cui opera, per vie diverse e singolari, ha percorso tutta l'architettura italiana.

Anche se nella mia opera non è manifesta la sua influenza in realtà sono stato profondamente colpito da Mario Ridolfi fino dai primi anni del Politecnico; allora guardavo alle case di viale Etiopia con straordinario interesse, anche sorpreso che un'architettura contemporanea mi potesse tanto interessare.

Partendo dalle case di viale Etiopia, Guido Canella ed io, scrivemmo un articolo su "Comunità" parlando del realismo socialista, del neorealismo, di Rossellini e soprattutto di Mario Ridolfi. A noi, forse più interessati alla letteratura e al cinema che all'architettura, sembrava straordinario avere incontrato un architetto su cui si poteva parlare o su cui si potevano confrontare i nostri ideali.

In lui vedevamo il primo esempio di quella nuova architettura che cercavamo di costruire; capivamo che quella era la strada giusta e che presto i migliori l'avrebbero seguita.

Nello stesso periodo conobbi Mario Ridolfi; e l'ho visto poche volte in vita mia.

La prima, appunto, ero studente e coincide con il mio primo viaggio a Roma e anche per questo il ricordo di Ridolfi è un ricordo felice: sempre ho associato Roma a Mario Ridolfi, e non solo perché è logico farlo per un architetto così intriso dei valori della propria città, ma anche per questa coincidenza. Di Roma amavo tutto; e Mario Ridolfi mi mostrò la sua Roma (certamente non si ricorderà di questo; ero uno studente come tanti altri con cui per la sua natura ricca di umanità è sempre stato gentile).

Ma per me fu un'esperienza molto importante: una delle poche vere lezioni di architettura che mi hanno formato. Roma si conformava come un suo progetto e anche mi impressionò come parlava dell'architettura antica, dei maestri, dei monumenti; e infine la trattoria "Il fantino", se non sbaglia, dove mi "insegnò" la cucina romana.

In me, che in fondo ero poco interessato all'architettura, cominciò a crescere un interesse insolito per la città, per i luoghi e per tante cose che poi sono state il mio mestiere.

Non ho più cercato quella trattoria e non vedo più Roma con gli stessi occhi e tante cose sono cambiate. Ma non è cambiata la mia ammirazione, mista ad una profonda gratitudine, per Mario Ridolfi; anzi oltre il sentimento e la naturale commozione di questo scritto in suo onore sono sempre più convinto della sua grande importanza nell'architettura italiana.

La storia della architettura italiana non è mai stata scritta, ma quando lo sarà Mario Ridolfi avrà tutto il riconoscimento che in certo senso non ha ancora pienamente avuto.

Egli non è solo il maestro della scuola romana (anche se formalmente si può meglio leggerlo in architetti come Carlo Aymonino e Paolo Portoghesi) ma è l'architetto italiano che più ha saputo, forse senza porsi il problema, e partendo da una estrema capacità professionale, interpretare una nuova cultura e spezzare i vincoli del funzionalismo e del modernismo commerciale. (...)

Aldo Rossi

(A. Rossi, *A Mario Ridolfi per i suoi 80 anni*, in *Artinumbria*, a. I, n. 1, giugno 1984)

In alto Mario Ridolfi, Roma, 1980 (foto di E. Valeriani).

Da lontano verso l'Europa

Guardai senza rimpianti la casa-grande. L'amore per la mia classe, per i braccianti e gli operai, amore umano e grande, avrebbe ucciso l'amore meschino per la figlia del padrone.

Jorge Amado, *Amore*, in *Cacao*, 1933, Mondadori, Milano 1984, pag. 126.

Spiegò che un Aleph è uno dei punti dello spazio che contengono tutti i punti. (...) «Sì, il luogo dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli. (...)».

Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, 1949, Mondadori, Milano 1961, pag. 161.

Egli ricacciò gl'invasori, li incarcerò negli specchi, e impose loro il compito di ripetere, come in una specie di sogno, tutti gli atti degli uomini. Li privò di forza e di figura propria, riducendoli a meri riflessi servili. Un giorno, tuttavia, essi si scuoteranno da questo letargo magico.

Jorge Luis Borges (in collab. con Margarita Guerrero), *Animali degli specchi*, in *Manuale di zoologia fantastica*, 1957, Einaudi, Torino 1979, pagg. 19-20.

Nel riaprire su queste pagine il «caso Niemeyer» ci affidiamo alle motivazioni già portate da Lionello Puppi, in occasione di una mostra e da lui stesso qui arricchite, che interamente facciamo nostre, ringraziandolo anche per quel disinteresse e quel distacco dal pregiudizio che ormai di rado muovono la critica anche in architettura e che, pure, sono condizione indispensabile perché essa decolli verso la storia.

Dobbiamo anche riconoscere che la scintilla che ha messo a fuoco il caso in questione è stata una tesi di laurea sull'opera recente del Maestro e, in particolare, su quella destinata ai Paesi del Mediterraneo, di cui si è fatto brillante relatore il collega amico Ivo Chierici, che pure interviene su queste pagine.

Qui intendiamo aggiungere soltanto alcune notazioni, certo non sistematiche e nemmeno rigorose, suscitate da quell'interessato viandare per progetti, che all'architetto tocca anche se distante dal proprio mondo.

1. Pochi — ritengo — si sentono di mettere in discussione l'originalità poetica di Oscar Niemeyer. Il suo «caso», pertanto, appare inserito nella serie di strumentali reazioni — dalla Shell di Oud al «decorativo» di Philip Johnson, dalla Cappella di Ronchamp fino alla *ritirata italiana dall'Architettura moderna* avvistata da Reyner Banham (1) — che una critica conformista, indolente o, comunque, incapace di rinnovare i propri apparati ha scatenato per ripristinare una fittizia ortodossia ideologica del Moderno, dispersa nell'Ultima guerra, di fronte al sensibilizzarsi della progettazione su più articolate e complesse realtà.

Ma, al di là del dibattito svoltosi nei primi anni Cinquanta — qui di seguito riportato e criticamente vagliato, appunto da Puppi; dibattito non certo liquidabile come anacronistico, visto il persistere delle principali sue motivazioni nell'attualità —, va notata una ri-

mozione del «caso Niemeyer» anche dal più recente — *generazionale*, invoglierebbe a dire — punto di vista largamente ammissibilista circa la questione della formalità in architettura. Quasi che a quel conformismo «moderno» ne fosse seguito altro («tardomoderno»), dove, sostituiti la liceità all'intransigenza, la frammentarietà all'integralismo, è ancora operante l'esaltazione internazionalista, sia pure acconciata ora in termini più pittoreschi.

2. Va detto però che, oltre a questa esaltazione e a quella neorazionalistica, ormai parimenti esotiche (e proprio in ciò provinciali), è pur vero che almeno dagli anni Sessanta una progredita cultura della progettazione, moralmente pressata dal bisogno di autenticità, si muove secondo una perlustrazione tipologica, non tanto tassonomica, distribuzionale, ma archetipica, quindi diacronica, protesa a misurarne la congruenza e la conformità rispetto alla morfologia e, talvolta, alla strutturalità urbana; propensione che connette sempre più la progettazione alla città europea e alla sua irradiazione mondiale, avvenuta in quella forma minutamente articolata rimasta indelebilmente incisa nel corso dei secoli, dall'instaurarsi di una civiltà degli scambi sulle particelle del regime di proprietà.

Ora, questa progressiva focalità ha finito per lasciare in ombra quanto pure costitui un interesse autentico (e non tanto o non solo — ritengo — una voga effimera), allorché i giovani intellettuali europei, ma non solo essi, si interrogarono sulla legittimità di una cultura autoctona terzomondista. Non che l'inculturazione europea possa essere tranquillamente rinnegata, dacché essa è parte fondamentale dell'esperienza del Mondo, così come ce lo troviamo, e soprattutto per quel deposito di contraddizioni dal quale la condizione subalterna ha pur saputo spremere un potenziale viatico verso il mutamento fino a renderlo, talvolta, addirittura rivoluzionario: dalle *reducciones* gesuitiche in Paraguay alla colonizzazione portoghese del Brasile — di cui leggiamo negli anni Sessanta nell'indimenticabile racconto di Gilberto Freyre (2) —, dai trapianti democratici delle rivoluzioni borghesi ai movimenti di indipendenza e di liberazione: insomma, dalla redenzione cattolica e patriarcale fino al suo istituirsi laico-razionale. Ma, se è pur vero che oppressione e liberazione segnano gradi diversi di tensione tra Occidente e Terzo mondo, la consapevolezza che si tratta tuttora e comunque di inculturazione, anche al seguito di nuovi modelli universali (economici, tecnologici, informatici, proprio per quell'ulteriore distacco tra comando e funzionalità), dovrebbe allora indurci alla considerazione e al rispetto, non solo morale ma soprattutto scientifico, di una condizione e di un sentire differenti, se non altro perché essi potrebbero presto diventare il nostro stato dipendente e il nostro dissentire di Europei.

Così che lo sradicamento della poetica niemeyeriana e il suo trasvolare oceanico tra terra, acqua e cielo, spinto dal propellente della «fantasia» — che nell'intendere corrente spesso suona connessa a un'ispirazione ingenua e avulsa dall'esperienza (dalla nostra esperienza), renitente all'ordine (al nostro ordine) —, vengono ora giudicati come improponibili alla nostra realtà, irriducibili ai termini della nostra cultura, anche nei suoi aspetti estremi di caricatura. Ma non è proprio la superstita capacità di apprezzare altro da sé ed a saperne profittare che rende ancora magnanima la cultura europea? Infatti, di tutti gli apporti a quel dibattito, il più attuale rimane quello di Ernesto Rogers, certo il più mitteleuropeo per formazione tra i partecipanti e, nonostante — o proprio per — questo, il più comprensivo in quella e altre occasioni, se è vero che fu proprio lui ad accogliere nella critica di architettura il pregiudizio sulla storiografia occidentale (3).

3. Nei simposi del Movimento moderno si è spesso rimproverato all'Architettura brasiliana di essersi proposta esiti di qualità prima che problemi di quantità, di aver adottato l'occasione «plastica» del terziario, lasciando irrisolti normalizzazioni e fabbisogni di abitazioni, posti di lavoro; insomma: di aver eluso le questioni che nella cultura occidentale segnano, già al livello di puro enunciato, la soglia della coscienza e dell'impegno. Ma priorità, quantità, sviluppo, dati qui per oggettivi e universali, vengono misurati su quei moduli di rendimento funzionale dello spazio e del tempo, la cui origine è da trovarsi in quell'etica protestante che sta alla base della costruzione razionale del Capitalismo — come ben sapeva Max Weber (4) e co-



me avrebbe dovuto avvertire Max Bill dalla terra di Zwingly e di Calvino —. Ci si può meravigliare, allora, che l'Architettura brasiliana si sia fatta portatrice di quella *grazia* che — parafrasando Lucio Costa — unica può riscattare l'Architettura moderna fuori da vincolanti coordinate di spazio e di tempo?

Del resto anche nei Paesi del Mediterraneo quella stessa tradizione cattolica aveva pur costituito un'inerzia di iniziazione al Capitalismo industriale e, quindi, alla sua più coerente espressione in architettura, come avevano colto rispettivamente Piero Gobetti nel 1925 (5) e Edoardo Persico nel 1934; quest'ultimo, dissuadendo i Razionalisti nostrani dal computismo, avvertiva: *Il contenuto «pratico» della nuova architettura è soltanto una forza ideale, è prima di tutto esplosione morale, non già preoccupazione realistica di bisogni. I nostri architetti... ignoreranno sempre che il segreto di Haesler, o di Ernst May, l'urbanista di Francoforte, è essenzialmente un segreto religioso... La nuova architettura tedesca, come contenuto, è espressa unicamente da questo motivo religioso. Egualmente, si cercherà in Max Weber la Germania di Weimar che ha potenziato la nuova architettura, e la vita del paese prima di Hitler. In Italia non si sono intesi, né forse si potevano intendere, questi valori* (6). Ma, fuori da ogni predestinazione, non è stata proprio questa *grazia* tipicamente raffigurativa il principale onore dell'Architettura italiana: nell'anteguerra con il distacco metafisico che è nel Salone della Vittoria di Persico, appunto, e sovente in Terragni, Cesare Cattaneo, Gardella; nel dopoguerra con la rappresentatività neorealista, organicista, o comunque la si voglia chiamare; cioè, al di là di ogni presunzione scienziata (tecnologica, sociologica, econometrica), ogniqualvolta è riuscita a sensibilizzarsi su quell'inerzia ormai scoperta in sempre più divaricata arretratezza, in più acuta contraddizione tra realtà e istituzioni, tra sviluppo e sottosviluppo, tra Nord e Sud,

tra città e campagna, tra centro e periferia. Benvenuta, allora, la ritirata italiana dall'Architettura moderna, vent'anni prima che i Paesi a più avanzato e coerente sviluppo venissero a scoprire (e a esprimere nella stilizzazione e nella parodia) che l'onnivalenza e la conformità del modello funzionalista erano ormai, quantomeno, anacronistiche.

Niemeyer si è diplomaticamente sottratto alle domande che abbiamo tentato di porgli, proprio in occasione di questo numero, sul cosiddetto *boom* di recente vissuto in Occidente dalla cultura sudamericana e sulle esperienze delle nuove generazioni brasiliane in letteratura, cinema, arti figurative. Da parte sua, come da parte di altri intellettuali, può avere agito l'insofferenza allo schematismo con cui ci serviamo del termine *sudamericano*, senza differenziare per identità autonome assai distaccate e, poi, la sacrosanta fedeltà al Razionalismo dei suoi Maestri. D'altra parte, pur avendo goduto dell'opportunità di apprezzare direttamente tali distinzioni e anche al rischio di una vistosa approssimazione, ci pareva più autentico non abdicare a una mentalità ormai storicamente connaturata al modo europeo di guardare Oltreoceano. Certo: l'ispanismo ha poco a che fare con l'ascendenza portoghese, il filo che connette la cultura argentina alla madre Europa non può confondersi con la memoria india di altre etnie, oltre la *koiné* spagnola si trovano ormai termini e significati specifici in ogni idioma, ecc. Eppure, e a costo di semplificazioni filologicamente inaccettabili, ci sembra che il «fantastico» che corre per tutta la cultura sudamericana scopra fin dalle radici della poetica di Niemeyer quel senso che sostituisce il nostro innato senso d'orientamento razionale per conoscere, fare, continuare a sperare.

Se è vero che oggi si tende a considerare il Newton alchimista epistemologicamente complementare al Newton scienziato, non si dovrà ammettere che una componente taumaturgica possa interferire con una progettualità razionalizzante? Proprio perché ci siamo sempre dichiarati appassionati cultori dell'esperienza razionalista, indelebilmente incisa nella memoria della nostra formazione, riteniamo indispensabile non confondere una logica interna eroicamente autentica e conclusa con la sua attuale sopravvivenza ambigua e tendenziosa. Così che ogni deviazione da quella logica può contribuire a meglio definire l'intervallo della sua reale validità ideologica, cioè la sua storicità e, magari, a rigenerarla con decisivi incrementi tipologici e linguistici ricavati per autocorrezione.

Quanto al grado di adattamento ambientale e di congruenza tipologica dell'opera di Niemeyer al contesto europeo e mediterraneo (argomento al quale si dedica particolarmente questo numero di *Hinterland*), potrebbe risultare malizioso rimarcare, per esempio, come essa rimanga coerente al sistema *pilotis-pianta libera* assai più dell'Architettura razionalista di ieri e di oggi, propriamente e impropriamente detta, sfruttando al meglio — ed è lo stesso autore a notarlo — le potenzialità di «liberazione» dei materiali moderni (cemento armato, ferro, vetro); o come la corbusieriana incisione della *rue marchande de ravitaillement* sul reticolo di facciata del grande blocco per Niemeyer si riduca alla metafora di una pura *linea d'ombra* affacciata sul paesaggio di *une ville pas radieuse, pas vert*, ma soltanto... destrutturata e desolata; o come i *pilotis* si deformino fino a comporsi in ali d'angelo capaci di sollevare l'opera dal presunto corso lineare della storia; o, ancora, come la tipologia niemeyeriana, proprio in quanto rimasta sostanzialmente estranea alle traversie del secondario, pervenga disinibita all'appuntamento coi nuovi temi del terziario, mentre l'Architettura occidentale ne rimane tuttora complessata e rattrappita, privata come ormai si trova di un sostegno utilitaristico e di una geometria reticolare. Si potrà, allora, stigmatizzare quella poetica che pretenda di risalire per altra via da un *grado zero* di certezza, che non sia espressiva, disarmando gli appigli di una logica secolare ormai artificiale, retorica, tautologica, ottimista per mistificazione o nostalgica per avvilitamento? Se Riccardo Morandi ha potuto affermare che la resa strutturale dei progetti di Niemeyer spinge la scienza della costruzione verso traguardi inesplorati, per parte nostra, quell'operare poetico, ancor prima di comprovarlo in Brasile, ci aveva convinti della sua moralità proprio a Segrate, dove la sfida ad evolvere in epica di pura architettura a-funzionale il paradosso di una sede decentrata per uffici aveva dissolto il nostro pregiudizio, anche svelando per contrapposizione tutta la miserevole banalità dell'eretismo terziario che l'attornia.

Nell'intervista apparsa sull'ultima importante monografia dedicata a un Maestro, che più di recente sembra trascurato dai circuiti alla moda — e che anche perciò abbiamo qui voluto riproporre —, questi conclude: *La certitude que la vie va changer, que le monde meilleur dont nous avons toujours rêvé est dans le sens de l'histoire* (7). Certo: non si può non convenire ormai che questo mutamento, per essere possibile, debba avviarsi da coloro che già se lo propongono, da più parti, da culture diverse anche distanti, autenticamente e insieme.

Guido Canella

(1) Cfr. R. Banham, *Neoliberty - The italian retreat from modern architecture*, in *The Architectural Review*, n. 747, aprile 1959, trad. it. in *Comunità*, n. 72, agosto-settembre 1959.

(2) Cfr. G. Freyre, *Padroni e schiavi - La formazione della famiglia brasiliana in regime di economia patriarcale*, 1933, Einaudi, Torino 1965.

(3) Cfr. E.N. Rogers, *Esperienza di un Corso universitario*, in AA.VV., *L'utopia della realtà*, De Donato, Bari 1965, pag. 16, dove si riferisce a Frantz Fanon, *I dannati della terra*, 1961, Einaudi, Torino 1962.

(4) Cfr. M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, 1904-1905, Sansoni, Firenze 1945.

(5) Cfr. P. Gobetti, *Le democrazie del lavoro e la civiltà della Riforma*, 1923, poi *Il nostro protestantesimo*, in *La Rivoluzione Liberale*, 17 maggio 1925.

(6) In E. Persico, *Punto e da capo per l'architettura*, in *Domus*, n. 83, novembre 1934.

(7) In Oscar Niemeyer, a cura di Marc Emery, numero monografico di *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 171, gennaio-febbraio 1974.



2



3

1. Nelson Pereira dos Santos, *Fotogramma da Vidas secas*, 1964. 2. Tarsila do Amaral, *Urutu*, 1928. 3. Sérgio de Camargo, *Escultura*, (1975?).

Per un dibattito: ancora

È del dicembre di cinque anni or sono l'offerta al pubblico italiano della prima esposizione monografica dedicata a Oscar Niemeyer in Italia; la sede prescelta — l'Istituto di Cultura di Palazzo Grassi a Venezia — voleva già dir qualcosa, come l'impegno e la responsabilità scientifici nell'iniziativa di una Cattedra universitaria di Storia dell'architettura e dell'urbanistica. Si trattava — giova rammentarlo — di un'illustrazione fotografica dell'opera dell'architetto brasiliano, condotta per scansione d'episodi significativi e resi tanto più eloquenti da pannelli di didascalie e commenti dettati dallo stesso Niemeyer, che la struttura della Mostra aveva progettato come *macchina* itinerante e, veramente, destinata a compiere, muovendo dal Beaubourg parigino che ne aveva inaugurato la presentazione, un autentico *tour du monde*. E da aggiungere, per entrar nel merito del discorso che in questa sede c'interessa, che, prima di lasciar l'Italia, la Mostra, una volta ancora per cura di una Cattedra universitaria, qualche mese più tardi veniva ospitata a Firenze, nei chiostri di S. Croce (1). L'iniziativa avviata a Venezia aveva una meta esplicita, trascendente l'intento elementare ed ovvio dell'informazione, ancorché doveroso ed anzi necessario: ambiva, *finalizzando*, a provocare di fatto, nel momento in cui offriva un concreto punto di riferimento, un dibattito, aperto, serio, responsabile, da parte della cultura italiana, intorno ad una testimonianza clamorosa e imprescindibile, per ricchezza fantastica e originalità stilistica, dell'avventura architettonica di questo Secolo. Spiace dover prendere atto che, quell'invito — tradotto, in termini di quesiti precisi e circostanziati, nelle pagine di un volume

che non certo come semplice e neutrale catalogo (2) che la Mostra servisse, ambiva offrirsi, ma in quanto strumento funzionale al progetto critico —, lungi dall'esser stato raccolto, sia stato, a lungo e con sufficienza, quasi del tutto eluso o scartato; visto che, a mia scienza, di cospicuo ha, sin qui, sollecitato soltanto la puntigliosa compilazione di una tesi di laurea — che ritengo esemplare proprio sul piano di una risposta possibile e criticamente fondata ed articolata, alle più urgenti domande a suo tempo avanzate — presentata e discussa all'Università di Padova nell'anno accademico 1980-1981 da Elisabetta Pozzato su *Fantasia e ragione nell'opera di Oscar Niemeyer. Analisi degli episodi architettonici e urbanistici progettati per Francia, Italia, Algeria*. Poco; e talmente poco da suggerire una diagnosi, che spostasse le riflessioni dal caso specifico e proposto al campo largo di una *situazione*: nostrana; alle sue contraddizioni, ai suoi limiti, al preconcetto e definitivo rigore di certe sue chiusure, che mascherano sovente l'opportunismo e le sudditanze di una inveterata ed effertata vocazione provinciale. L'iniziativa di *Hinterland* introduce, viceversa, e tanto più confortante quanto ormai inaspettata, l'occasione di una ripresa — agganciata all'invito espresso a Venezia or è un lustro, non può non intendersi (né è questione qui, per carità, di sciocca vanità d'autocompiacimento) — che va oltre, per il senso dei suoi contenuti di metodo, l'oggetto Niemeyer, pur assumendolo nei termini di un pretesto — anzi, del pretesto — privilegiato. D'altra parte, tutto ciò detto, non saprei — né voglio — spostarmi dai punti salienti di quell'invito del 1979; dalle

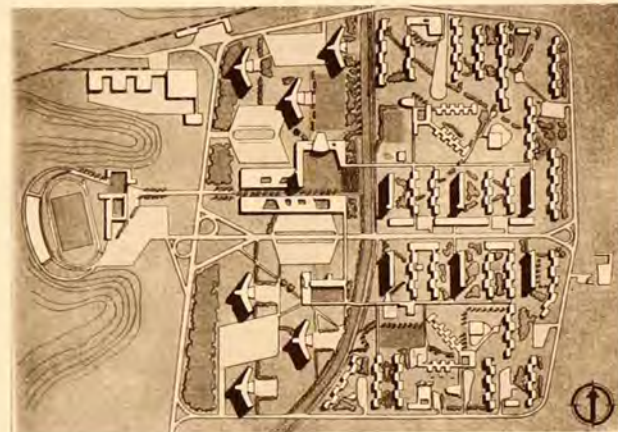
(segue a pag. 8)



1.2. A. Agache, Piano per Rio de Janeiro, 1927-30: piano per il Centro, prospettiva della nuova edi-

Le Corbusier, 1929

(...) quando siete urbanista e architetto, cuore sensibile alle magnificenze della natura e spirito avido di conoscere il destino di una città, e uomo d'azione per temperamento e per le abitudini di una vita intera; allora, a Rio de Janeiro, città che sembra sfidare riosamente ogni contributo umano alla sua bellezza universalmente nota, vi prende un desiderio violento, quasi folle, di cercare proprio qui l'umana avventura — il desiderio di giocare una partita a due; una partita « affermazione-uomo » contro o con la « presenza-natura ». (...) Ma quando a Rio tutto è in festa, tutto è così magnifico e sublime, quando coll'aeroplano si è fatto a lungo gli uccelli sopra la città, siete assaliti dalle idee. (...) Pensando a Rio, la città che ho cominciato ad amare, riconoscente ad essa per le stupende ore che mi ha donato, cercherò di farvi capire come, a dimostrazione delle analisi di architettura e di urbanistica che ho fatto davanti a voi, io giunga alla conclusione dell'unitarietà del sistema. È questa unità sistemica che ho il piacere di esprimervi. Arriverò alle stesse conseguenze per Buenos Aires, Montevideo di Uruguay, São Paulo e Rio. Si tratta dello stesso principio, ma con una profonda differenza nella sua applicazione. (...) Sull'aereo, ho disegnato per Rio de Janeiro un'immensa autostrada, collegante a mezza altezza le dita dei promontori aperti sul mare, in modo da ricordare velocemente la città, per mezzo di una autostrada, con l'entroterra elevato dei salubri altipiani. Un ramo di questa autostrada può arrivare al *Pão de Açúcar*; questo ramo poi si sviluppa, con una curva ampia, maestosa, elegante, al di sopra di Baía Vermelha, la baia di Botafogo; essa tocca poi la collina o si arresta sulle spiagge di Gloria, dominando dal cuore questo sito incantato, sfiora il promontorio di Santa Thereza e a quel punto, nel cuore vivo della città, essa si apre, piegando un altro ramo verso il golfo ed il porto mercantile, per finire sulla copertura del grattacielo della città degli affari. L'altro ramo, invece, sovrappassa la distesa della città che si inoltra nell'estuario di terra, e potrebbe proseguire la sua corsa fino a molto lontano, in direzione della strada che sale verso São Paulo. (...) Nel suo tratto ini-



ficazione nel Quartiere Castello. 3,4. Le Corbusier, Piano per Rio de Janeiro, 1929. 5. Commis-

sione Urbanistica Municipale, Piano generale per Rio de Janeiro, 1938-48. 6. J.L. Sért, P.L. Wie-

ner, Piano per la «Cidade dos Motores», Petropolis (Rio), 1945.

ziale, verso Baia Vermelha, l'autostrada, dominando una serie di luoghi famosi, andrebbe a servire le spiagge oceaniche di Copacabana.

Sentendomi dire: «correre sopra la baia», «dominare un posto incantevole», «finire sulla copertura del grattacielo», «passare sopra la città», penserete: che significa tutto questo? Ecco: la maestosa autostrada può trovarsi a cento metri d'altezza dal suolo della città, o anche più in alto; incidendo così nel vivo dei promontori che essa tocca. E sostenuta tanto in alto non da arcate ma da volumi di costruzione destinati agli uomini, a folle di uomini. E se si vuole, questa autostrada con la sua immensa cubatura di costruzione può essere fatta senza disturbare un solo individuo in città. Perché non vi è niente di più facile che costruire, senza molta fantasia, una serie di pilastri di cemento armato che salga ben al di sopra delle coperture dei quartieri esistenti. Soltanto a quel punto, quando saranno sbucati al di sopra dei tetti, i pilastri cominceranno ad essere collegati tra loro dal volume costruito, sotto forma di immense piattabande di ponte. Così, per esempio, la cubatura dei nuovi alloggi parte soltanto dai trenta metri in su, fino a cento metri, che equivale a dieci doppi piani tipo immeubles-villas. Dico, tipo immeubles-villas. Riflettiamo, infatti, alla qualità, al valore di questo terreno conquistato nell'aria, nello spazio sovrastante la città: davanti, il mare, il golfo, le più belle spiagge del mondo, l'oceano, questo spettacolo magico che tanto ci commuove, col suo movimento di navi, la sua luce favolosa, la sua gioia; dietro, invece, le coste montuose coperte di deliziose fustaie e picchi dal profilo incantevole. Degli immeubles-villas? Cosa sono? Appartamenti dotati di servizi comuni, di giardini sospesi, di pareti di vetro; e tutto questo nell'aria, molto in alto. Quasi un nido per uccelli. Una «strada nell'aria» ad ogni piano; gli ascensori; si sale; si arriva al garage, sotto l'autostrada; la rampa di immissione si trova sul fianco dell'edificio, vi fa salire con la vostra auto fino al bordo dell'autostrada. E là sopra, a cento all'ora, «a strappo», verso gli uffici, verso la città, o verso l'interno delle campagne, delle foreste, degli altipiani. (...) ho disegnato le montagne e, tra di esse, la futura auto-

strada e la grande cintura architettonica che la sostiene; e i vostri picchi, il vostro Pão di Açúcar, il vostro Corcovado, la vostra Gavea, il vostro Gigante Tendido, erano esaltati da questa impeccabile linea orizzontale. (...) Il sito intero si metteva a parlare, sull'acqua, per terra e nell'aria; parlava architettura. Questo discorso era un poema di geometria umana e di immensa fantasia naturale. L'occhio vedeva qualcosa, due cose: la natura e il prodotto del lavoro umano. La città si annunciava per mezzo di una linea che, da sola, è capace di cantare insieme col capriccio veemente delle montagne: la linea orizzontale.

(...) Tra qualche mese, un nuovo viaggio mi porterà a Manhattan e negli USA. So di affrontare il campo del duro lavoro, le terre della selezione prodotta dalla violenza degli affari, i luoghi allucinanti della produzione a oltranza. (...) Voi dell'America del Sud abitate in un paese vecchio e nuovo; siete popoli giovani e le vostre razze sono molto antiche. Il vostro destino consiste nell'agire subito. Agirete anche voi sotto il segno dispotico e oscuro del duro lavoro? No, io mi auguro, voi agirete da Latini, che sanno ordinare, stabilire, apprezzare; misurare, giudicare e sorridere.

(Le Corbusier, Conferenza all'Associazione degli architetti di Rio de Janeiro, 8 dicembre 1929, pubblicata in *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*, 1930, ed. it. a cura di F. Tentori, Laterza, Bari 1979, pag. 259 e segg.)

Alberto Sartoris, 1935...

Quando scoprono la terra di Vera Cruz, più tardi chiamata Brasile, i Portoghesi portarono in questo nuovo Paese (fondato nel 1520) la loro architettura (...). Le case bianche o colorate qui elevata, erano come a Lisbona, composte di grandi arcate a volta, a sostegno di un primo piano arretrato destinato all'abitazione propriamente detta. I muri spessi, i soffitti alti e riccamente ornati, i pavimenti in lastre di pietra, le pareti sia esterne che interne rivestite di azulejos, i pannelli in ceramica gialla e blu, i balconi forgiati, si trapiantarono nella nuova colonia senza sensibili modificazioni. (...) Così si vennero edificando monumenti che portano il segno

dell'architettura gesuitica, dell'arte spagnola, italiana, francese, ma soprattutto l'impronta dello stile manuelino che ha contraddistinto l'apogeo dell'abbagliante Barocco portoghese. (...) Tra gli esempi più belli della fioritura brasiliana dell'architettura europea oggi *resta* (...) la città-museo di Ouro Preto, la cui fondazione, apogeo e declino si svolsero in un arco temporale assai breve, appena lo spazio di un secolo, dal 1750 al 1840. La città, antica capitale dello Stato di Minas Gerais, che contava duecentomila abitanti e di cui stupisce la straordinaria ricchezza e attrattiva, sorse in un sito pressoché inaccessibile. Nel Diciannovesimo secolo, il mulatto Antonio Francisco Lisboa (1730-1814), detto Aleijadinho (il Piccolo storpio), nato nello Stato di Minas Gerais, figlio di un architetto portoghese, Manuel Francisco Lisboa, e di una schiava negra, anch'egli architetto, eresse qui a Ouro Preto la chiesa di San Francesco, in uno stile fiammeggiante. A questo geniale meticcio, probabilmente mutilato dalla lebbra, si devono i progetti di numerosi santuari brasiliani. (...) Nel 1817, Lebreton diffuse gli insegnamenti di Percier e Fontaine in Brasile. Al suo fianco lavorò l'architetto Grandjean de Montigny. In seguito si aggiunse Louis Vauthier che costruì il Teatro di Recife, reminiscenza del Palais Royal di Parigi. Ma è l'architettura ibERICA e italiana, segnatamente quella in stile barocco, che annuncia lo stupefacente brio architettonico del Brasile moderno. Attualmente il grattacielo è uno dei segni distintivi della civilizzazione brasiliana. In seguito alla prodigiosa crescita di Rio de Janeiro e San Paulo, si preconizza la casa a torre: la città verticale che permette di reperire in altezza lo spazio non più disponibile in superficie. Il Brasile moderno, fortemente influenzato da Le Corbusier e dalla Nuova architettura italiana, ha adottato linee sobrie, animate e dinamiche. (...) Se ha posto fine al regno dell'eclettismo, una simile vitalità dell'architettura non sviluppa la propria attività senza sollevare allarmanti problemi (...).

(A. Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle. Ordre et climat américains*, 1935-1953, Hoepli, Milano 1954, pagg. 32, 35, 36. Trad. HH)

argomentazioni con cui lo giustificavo e dipanavo: solo — semmai — arricchendolo alla luce di realtà nel frattempo esperite, della coscienza presa dell'evolversi di un discorso *lineare* e cionondimeno ricco di sorprese, di uno sconvolgente incontro personale; e delle conclusioni del lungo, e profondo e contestuale, viaggio dentro all'universo che Niemeyer suggella, compiuto con dedizione feconda dalla Pozzato.

Abbiamo alluso ad una sostanziale, e per parecchi riguardi sorprendente, assenza della storiografia e della critica architettoniche — da noi (e ove s'eccezzuino la costanza, sebbene carica di riserve ma non certo immobile e chiusa, di Bruno Zevi, ed una stimolante sintesi di Leonardo Benevolo) (3) — in rapporto a Niemeyer: un'assenza che la prepotente, risonante, e non elusibile dunque, portata del tema induce ad avvertire sempre più come un'autentica lacuna. Si è pur adombrato — riservandoci eventualmente di rinviare ulteriormente il discorso — che si potrà, per adesso, soprassedere a procedere ad un'analisi in merito, la quale avrà ragione di essere fatta in prosieguo e, magari, per l'appunto in margine all'operazione che si riprende: e basti restar al sospetto che si tratti della conseguenza, pressoché generalizzata, di un pregiudizio così radicato e profondo da escludere *a priori* l'autentico sforzo di *storificazione*, dal cui articolato esercizio ha da emergere e da venire guidata una lettura che pretenda d'essere davvero pertinente in quanto dettata da una autentica disponibilità, libera dall'angustia di preconcetti dalle radici diramate e paralizzanti: ma che, in quanto tale, non può permettersi — se non al prezzo, dunque, d'un'assenza di fatto, che è altro e peggio che lacuna — conclusioni superficiali e sbrigative. Io continuo a credere che la durissima sortita di Max Bill nel numero di *Architectural Review* (4) dedicato, nel 1954, all'Architettura brasiliana moderna in margine alla grande esposizione dell'anno avanti presso il Building Center di Londra, abbia avuto, in ispecie nel riferimento a Niemeyer, una fortuna la cui perdurante e negativa portata — di raggio ampio, indiscutibilmente; e però tanto più efficace da noi — appare piuttosto scaturire dall'assommatività, dai toni quasi profetici d'invettiva che dalla qualità delle argomentazioni critiche: di guisa che è, poi, abbastanza sintomatico constatare, a controprova, la modesta e *corta* incidenza dell'intervento, ben più ponderato e penetrante — in quella stessa sede —, di Walter Gropius (5). Sia chiaro; e per restare al punto del *tema*. L'analisi di Bill è discutibile ed impertinente allorché ravvisa, e condanna, l'inclinazione, pretesa irresponsabile, da parte di Niemeyer, per una traduzione in supposto eccesso d'esuberanza decorativistica e d'ebbrezza formalistica, del repertorio di Le Corbusier (*pilotis; brise-soleil*; ecc.); quindi, quell'analisi, non torna nell'esito del giudizio, piuttosto che nelle premesse le quali, nella lezione del Maestro svizzero, colgono correttamente l'episodio determinante della *svolta* moderna dell'Architettura brasiliana, e del destino progettuale dello stesso Niemeyer il quale, del resto, il debito ad essa non ha mai mancato di proclamare generosamente. Semmai, e in quell'ordine, su altre cose sarebbe stato d'uopo insistere: e sul processo d'avvicinamento al Funzionalismo ad esempio, compiuto

(segue a pag. 10)

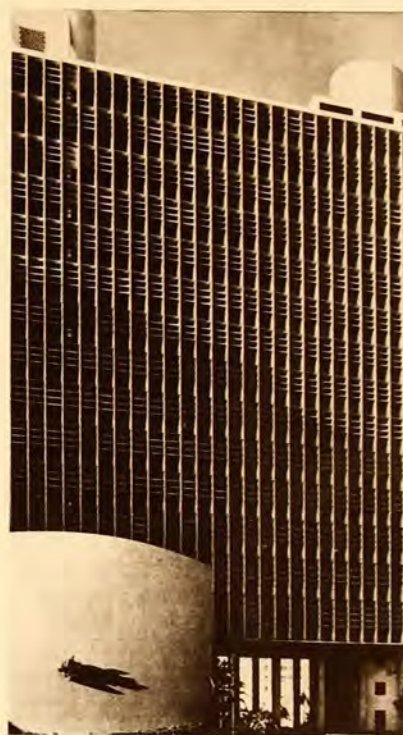


1



2

1,2. G.J. Warchavchik, Villino unifamiliare, San Paulo, 1929. 3. L. Costa, O. Niemeyer, C.A. Leão,



3

J. Moreira, A.E. Reidy, E. Vasconcelos (da un disegno di Le Corbusier, 1936), Ministero

Siegfried Giedion, 1952

Nell'evoluzione dell'Architettura contemporanea due paesi si distaccano nettamente segnalandosi per l'alto livello delle loro realizzazioni architettoniche. Finlandia e Brasile. Come spiegare che queste nazioni hanno potuto raggiungere simili vertici nella creazione architettonica? Dipende forse dalla personalità degli architetti? Senza dubbio, in ogni altro paese si possono rintracciare architetti di grande talento. Ciò che però quasi sempre manca altrove è la committenza: amministratori e imprenditori liberi da concezioni false e retrograde. Questa mancanza di istinto imprenditoriale è la causa di un certo malessere dell'architettura contemporanea. (...) Ma il suo malessere risiede anche nel fatto che, sia negli stati dittatoriali sia nei paesi democratici, il gusto ornamentale degli architetti troppo spesso viene annientato d'autorità dai responsabili per l'esecuzione delle grandi intraprese. Allora, ogni evoluzione naturale si trova impedita già all'origine. L'architettura in Finlandia e in Brasile ci dimostra invece che il senso creativo si sviluppa laddove non lo si soffochi artificialmente. (...) Una domanda è doverosa: qual è il contributo dell'architettura brasiliana al movimento moderno contemporaneo? A mio giudizio tre sono in particolare gli elementi: in primo luogo, la generosità nel disegno e nella costruzione; in secondo, la capacità di presentare soluzioni semplici a problemi complessi, senza escludere la necessaria organizzazione epperò senza esserne soggiogati; infine — e questo è forse il contributo più importante all'Architettura contemporanea —, una sensibilità che permette di animare le grandi superfici con strutture vive e multifonmi.

(S. Giedion, *Le Brésil et l'architecture contemporaine*, in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 42-43, agosto 1952. Trad. HH)

Lucio Costa, 1952

Quando si considera nel suo insieme lo sviluppo attuale dell'Architettura moderna, sorprende per la sua imprevedibilità e importanza il contributo

degli architetti brasiliani. Imprevedibile perché, fra tutti i paesi, il Brasile si sarebbe detto per questo uno dei meno predisposti. Importante perché con enfasi ha posto all'ordine del giorno il problema della qualità plastica dell'opera architettonica e del suo contenuto lirico e passionale (...). In effetti, l'Architettura moderna, reintegrata alle sue legittime basi funzionali grazie all'azione decisiva dei CIAM, risente ancora — salvo rare eccezioni — della mancanza di uno slancio generoso e nobile nella concezione, di una scarsa considerazione del fatto plastico e d'una certa povertà puritana nell'esecuzione (da non confondersi, questa, con l'ascetismo plastico, potente e degno, di qualcuna delle realizzazioni più significative). (...) L'architettura potrebbe essere definita come una costruzione concepita con un'intenzione formale peculiare, in funzione di un'epoca, di un ambiente, di una tecnica e di un programma determinati. Stabilire, in termini siffatti, i fondamenti plastici da cui muove l'opera architettonica giustifica pienamente la sua classificazione tradizionale entro le belle arti (...). Tali considerazioni sembrerebbero fuori luogo se non fossero essenziali per la perfetta comprensione e il chiarimento attorno alla questione fondamentale che ci preoccupa e che così si può riassumere: il riconoscimento della legittimità dell'intenzione plastica a fronte della concezione funzionale dell'architettura (...). Dalla piena comprensione di questo problema dipende la felice soluzione dell'*impasse* in cui si dibatte l'Architettura contemporanea, ancora culturalmente impreparata allo spirito dei tempi nuovi a causa di un intrinseco vizio nella formazione professionale: da un lato *beaux-arts* - accademica, dall'altro politecnico-funzionalista.

Se gli architetti, con le loro conoscenze tecniche vieppiù estese, studieranno anche i problemi dell'espressione architettonica, riconoscendo attraverso la partecipazione al dibattito artistico contemporaneo, i fondamenti plastici comuni a tutte le arti, e se perciò assimileranno, al pari dei pittori e degli scultori, la passione di concepire, progettare, costruire, allora le loro opere, genuinamente funzionali, potranno esprimersi in termini plastici appropriati in virtù dell'intento superiore che

Costa 1952: "ciò che ancor manca all'Architettura moderna: la grazia"



4



6



5



7

dell'Educazione e della Sanità, Rio de Janeiro, 1937-43. 4. L. Costa, Park Hotel, Friburgo (Rio),

1944. 5. R. Burle Marx, Giardino Monteiro, Correas (Rio), 1947. 6. A.E. Reidy, Teatro per il Quar-

tiere Marechal Hermes, Rio, 1950. 7. M.M.M. Roberto, Fabbbrica SOTREQ, Rio, 1949.

le anima, acquisendo senza sforzo, con la loro modulazione e la loro natura manifestata, un'aura nobile e degna, capace di condurle ad un nuovo senso del monumentale. Un monumentale che non esclude la grazia e la partecipazione di alberi, cespugli e campi come complementi naturali, giacché la concezione moderna dell'urbanistica, che abbraccia città e periferia estendendosi fino alla campagna, si caratterizza per l'abolizione del pittoresco nell'incorporare il bucolico al monumentale. (...)

Ecco perché gli architetti non possono limitarsi a lanciare appelli alle autorità per un adeguamento delle norme sociali ed edilizie alle condizioni tecniche attuali, al fine di rendere operanti le soluzioni preconizzate dai CIAM. L'urgente compito che a loro si impone, implica anche un richiamo agli organismi professionali responsabili tanto nell'amministrazione quanto nell'università: al momento opportuno essi saranno interpellati dal potere pubblico per avviare intraprese fondate sulla loro consulenza. Se, dunque, tali organismi non avranno assimilato lo spirito moderno in tutta la sua freschezza inventiva, se non saranno pienamente coscienti delle potenzialità architettoniche a loro disposizione grazie alle risorse in continuo rinnovamento delle tecniche contemporanee, essi rischieranno di mal eseguire i piani definiti dall'iniziativa dei legislatori e di far naufragare, o per lo meno di ritardare deprecabilmente, il libero dispiegarsi della Nuova architettura. E per condurre a buon termine questo urgente compito, son convinto che, senza disconoscere i contributi di ogni maestro all'affermazione decisiva dello stile della nostra epoca, si debba assumere l'opera di Le Corbusier come fondamento dottrinario definitivo dell'insegnamento professionale contemporaneo. (...) Son stati precisamente la conoscenza previa e lo studio minuzioso [delle sue] tesi, ma altrettanto il rigore della disciplina teorica e l'adesione intransigente all'essenza morale di quei principi, è stata questa condizione di ricettività spirituale che han permesso agli architetti brasiliani di rispondere prontamente allorché si è presentata l'occasione di passare dalla teoria alla pratica. Infatti, a partire dal 1931 (cinque anni dopo che Gre-

gori Warchavchik aveva condotto le sue battaglie culturali a San Paolo, assecondato dallo spirito d'avanguardia di Flavio de Carvalho) si era costituito un gruppo purista consacratosi allo studio appassionato delle opere fondamentali di Gropius, di Mies van der Rohe, e in particolare dell'architettura e della teoria di Le Corbusier (...). Le attitudini «spettacolari» del «Modernismo» di allora non sfioravano affatto questo gruppo di architetti. Essi divennero moderni senza accorgersene, preoccupati unicamente di ristabilire la conciliazione dell'arte con la tecnica e di rendere accessibile alla maggioranza degli uomini i benefici ormai concretizzabili dell'industrializzazione. Da questa fase sperimentale sarebbe scaturito, quasi imprevedibilmente, un edificio ormai simbolico: qui le dottrine e le soluzioni preconizzate da Le Corbusier hanno potuto per la prima volta esprimersi nel loro autentico senso monumentale, e, contemporaneamente, con esso la Nuova architettura brasiliana ha acquisito diritto di cittadinanza. Per quanto basato su un avvanprogetto schematico di Le Corbusier, (...) il Ministero dell'Educazione e della Salute è stato progettato e costruito senza il minimo intervento del Maestro, come un contributo spontaneo dei Brasiliani alla consacrazione dei principi e della pratica di questo spirito geniale. E il buon esito dell'impresa si deve soprattutto a Oscar Niemeyer Soares, la cui opera personale si sarebbe rivelata in seguito decisiva per la formulazione oggettiva e lo sviluppo dell'Architettura brasiliana. Similmente, Antonio Francisco Lisboa, l'Alejadinho, in circostanze analoghe, nella Minas Gerais del Diciottesimo secolo, ha rappresentato la chiave di quell'enigma che ancora sconcerta chi vuol comprendere più attentamente lo strano processo di improvvisa fioritura dell'Architettura brasiliana a quell'epoca e stupisce di fronte alla sicura maestria e al suo carattere particolare.

Poiché, malgrado la portata internazionale dell'Architettura moderna — e così fu nel Medioevo e nel Rinascimento — l'Architettura brasiliana d'oggi si distacca dall'insieme edificato contemporaneo per rivelarsi agli sguardi stranieri come una manifestazione di carattere locale: questo non

solo perché essa riprende alcune risorse tipiche della nostra tradizione, ma soprattutto perché è l'identità nazionale stessa che si esprime nelle individualità del genio artistico «nativo», utilizzando materiali, tecniche e vocabolario plastico del nostro tempo. Quantunque anticipi lo sviluppo del Paese, la nostra Architettura si adatta e si integra facilmente all'ambiente perché proprio con questa intenzione è stata concepita. In tal modo è riuscita ad aggiungere all'austerità di Gropius, al sapiente ordine plastico di Le Corbusier e all'eleganza di Mies van der Rohe, ciò che ancora mancava all'Architettura moderna, vale a dire la grazia. Non si tratta affatto della ricerca pura e semplice di «originalità», e neppure della preoccupazione sciocca di pervenire a soluzioni «audaci» o «bizzarre» — che sarebbe il contrario stesso dell'arte —; si tratta invece del proposito legittimo di innovare e di esplorare a fondo le possibilità virtuali delle nuove tecniche con la sacra ossessione degli artisti veramente creativi di svelare il mondo formale non rivelato. (...) Si possono tuttavia già osservare, nell'insieme delle realizzazioni, gravi sintomi di una malattia latente che è importante scongiurare affinché l'opera degli autentici architetti non sia snaturata dalla marea montante dell'artificiale e dell'improvvisazione. (...) Ci troviamo di fronte ad una contraffazione, inetta e bastarda, che si identifica per l'impiego gratuito delle ricette moderne, svincolate dalla loro formulazione plastica originale e dalla funzione organica che è loro propria. (...) È indispensabile che l'applicazione ripetuta di formule ancora valide si operi con l'identica appropriatezza che le ha motivate. Malgrado questo deprecabile smarrimento, la vera Architettura, che rappresenta solo una frazione ridotta dell'insieme edificato, ricerca se stessa al di fuori di simili defaillance: gaia, viva e senza coercizioni, ma testimoniando la pienezza di una incantevole serenità.

(L. Costa, *Imprévu et importance de la contribution des architectes brésiliens au développement actuel de l'architecture contemporaine*, in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 42-43, agosto 1952. Trad. HH)

dai giovani architetti brasiliani per tappe meditate, e *corrosive* della pesante eredità accademica ottocentesca, sin dalla pubblicazione, nel 1925 (il Benevolo l'ha sottolineato) (6), del manifesto di Warchavchik che, all'indomani della *rivoluzione* di Getulio Vargas, sarà chiamato accanto a sé da Lucio Costa assunto alla direzione della Scuola di Belle Arti di Rio; e col progetto razionalista di Flavio de Carvalho presentato al concorso del 1928 per il Palazzo del Governo di San Paolo: di guisa che la *sconvolgente* conferenza di Le Corbusier a Rio l'8 dicembre 1929, a conclusione di illuminazioni entusiasmanti, scandite tra Buenos Aires e San Paolo e rivendicanti nuove e ardite e fertili soluzioni tecniche e strutturali, trovava, per dir così e in qualche notevole misura, il terreno già preparato, e propizio. Ma, a ben guardare, assai di lontano. Italo Campofiorito, con ineccepibile documentazione, ha rammentato l'invito rivolto da Giovanni di Braganza, dal riparo del suo Impero d'Oltremare raggiunto con la famiglia reale nel 1808 a seguito della caduta del Portogallo in mano napoleonica, ad un gruppo d'artisti francesi, guidato dal pittore Le Breton e dall'architetto Grandjean de Montigny, che stabilisce, al di là del peso della estenuata cultura accademica di cui era obiettivamente portatore, un circuito di riferimento con un certo crogiuolo europeo: ch'è la Francia, i cui stimoli illuministici e rivoluzionari la *intelligentzia* borghese e liberale brasiliana sin dagli scorsi del secolo Diciottesimo era venuta captando, giusta l'analisi del Bastide (7) che, all'instaurazione d'un siffatto rapporto, riduce lo sradicamento dal peso della acculturazione di identità portoghese.

La cultura francese, all'interno di un processo discriminabile, è modello, stimolo. L'*ap-prodo* di Le Corbusier è evento preparato da un processo storico tanto marcato e preciso da avvertirsi, se si può dir così, *predestinato*, e che trova le sue esplosive conseguenze in un contesto complesso determinato da un intreccio di congiunture le quali, anche al livello politico, a matrice francese rimanda. Non si vuol certo, a questo punto, rifiutare e ignorare — ma va, di contro, avvertito col massimo di chiarezza, sia pur all'interno d'un ragionamento, qual è questo, *costretto* a inevitabili semplificazioni —, per ciò che concerne la meta cui vogliam pervenire e che si riconosce nel momento specifico dell'architettura, la presenza stratificata dell'insediamento spaziale della colonizzazione portoghese, tanto più dispiegata e incontaminata, nella mancanza di precedenti *culti* e connotati indigeni (che si risolvono in mitica nostalgia; o, quando come popolare eredità sussistono — la musica — in suggestioni esistenziali dal profondo, includenti gli slanci e le ricchezze dell'animo afro) ed a maggior ragione imperioso perché scevro da situazioni di sincretismo avvertibili in altre aree ibero-americane, sebbene liberato a statuti formali peculiari dalle ragioni del sito ch'era convocato ad accampare e ad improntare (ed il caso dell'Alejadinho è emblematico). Si vuol solo, riconoscendolo ed ammettendolo, coglierlo come un dato offerto all'urgenza di stimoli appartenenti alla spinta di contenuti culturali, in senso lato, d'altra matrice; meglio: come un oggetto insopprimibile, e però sul mero piano del travaglio linguistico e formale, consegnato ad una mani-

(segue a pag. 12)



1. R. Levi con R. Cerqueira Cesar, Edificio per uffici «Banco Paulista», San Paolo, 1947-50. 2. M.M.M. Roberto, Edificio per uffici e negozi «Se-



guradoras», Rio de Janeiro, 1949. 3. A. Vital Brazil, Sede «Banco da Lavoura», Belo Horizonte, 1951. 4. H.E. Mindlin, Appartamenti «3 Leões»,

Giò Ponti, 1953

Il Brasile aveva una architettura «di tutti»; tutti, cioè, secondo i gusti o le nostalgie, costruivano a modo loro e — specie a S. Paolo — si possono vedere edifici alla tedesca, alla normanna, alla francese, alla fiorentina, alla coloniale, alla barocca, alla liberty, alla portoghese, alla svedese, ed alla... buona. Dall'incontro di Le Corbusier a Rio con alcuni architetti, è nata una architettura moderna brasiliana, che non è lecorbusieriana, ma è stata, se così vogliamo dire, «liberata» nei suoi caratteri, nella sua vocazione, con quell'incontro: di lì è nata la tradizione moderna brasiliana.

In concezioni come questa di Niemeyer [per l'Esposizione Universale di San Paolo], formalmente libere ma compositivamente unitarie, create da un architetto o da un gruppo d'architetti, è lo sforzo per costituire, oggi, quel che era rappresentato, ieri, dalle Versailles. Quelle derivavano direttamente, senza sforzo, da una società; queste invece, sono esclusivamente opera e volontà degli architetti, sono (come diceva Persico) «profetiche», proiettate su una società avvenire: sono indipendenti dalla società attuale perché essa non sa più costruire né con quell'ordine antico né col nuovo, e le città, da San Paolo a Milano, vengono su come Dio vuole, e le campagne si riempiono di costruzioni come Dio vuole. La nostra è una civiltà solo nella tecnica, dove opera la collaborazione, in questo campo oggi efficientissima; non è una civiltà nella politica, dove opera la gerarchia, in questo campo oggi inefficientissima. Questa civiltà nella tecnica raggiunge la perfezione nel piccolo: solo gli architetti, in un loro isolamento, ricercano l'unità, cioè la perfezione (unità è perfezione) nel grande. (...) Versailles era il frutto di una unità politica, di una tradizione lenta, di una potenza illimitata, quasi una astrazione di potenza, che si esprimeva naturalmente così. Le opere di quella portata oggi sono le opere urbanistiche, le città universitarie, le città olimpiche, le nuove esposizioni universali come questa. Sono errate

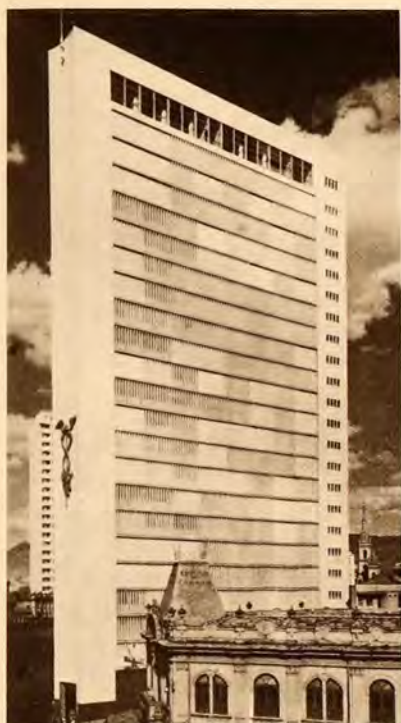
quando si modellano su schemi, su vastità eccessive e su vecchie ambizioni all'antica: ed allora diventano retoriche (o di propaganda politica). Vanno verso il giusto quando cercano in una astrazione tecnica, una unità ed una semplicità.

(G. Ponti, *Stile di Niemeyer*, in *Domus*, n. 278, gennaio 1953, e *Una grande esposizione semplice*, ideata da Niemeyer, in *Domus*, n. 281, aprile 1953)

Giulio Carlo Argan, 1954

(...) Se l'architettura di Le Corbusier si rivolge ad una *polis* ideale o ad una utopistica società del futuro, l'architettura moderna brasiliana appare come la positiva e compiaciuta espressione di una società soddisfatta della prosperità dei suoi traffici e conscia della necessità di adeguare il proprio modo di vita ad una condizione di benessere economico. Quanto all'originalità, non sappiamo davvero se gli esponenti del movimento artistico brasiliano se la propongano come una condizione essenziale del valore estetico: né certamente saremo noi a scandalizzarci che il problema dell'architettura venga posto, in Brasile, piuttosto in termini di quantità che di qualità. Il «fenomeno» dell'architettura moderna ha oggi, in Brasile, dimensioni imponenti, più che in qualsiasi altro paese; e questo fatto ci sembra, per se stesso, molto importante. La comparsa di Le Corbusier ha segnato un'epoca come, nel Cinquecento, l'arrivo di Sebastiano Serlio in Francia o, nel Seicento, il ritorno di Inigo Jones in Inghilterra, coi testi del Palladio e dello Scamozzi; e si tenga presente che, anche in questo caso, forme ch'erano nate da una pura ricerca di stile hanno dato luogo, e forse più che nei paesi d'origine, allo sviluppo d'una vasta architettura civile, d'una profonda riforma del costume, di positivi interessi sociali. Le forme sono rimaste all'incirca quelle che erano, poiché ciò che si cercava era appunto un canone; ma l'applicazione di quelle forme è avvenuta attraverso adattamenti e spostamenti di scala che hanno finito

Argan 1954: "funzionale con rappresentativo, tecnica con esaltazione della tecnica"



3



4



5



6



7

San Paulo, 1951. 5.6.7. O. Niemeyer, Z. Lotufo, E. Uchôa, E. Kneese de Mello, Esposizione per il IV Centenario di San Paulo, Parco Ibirapuera,

San Paulo, 1951: veduta generale, particolare del Palazzo delle Nazioni, particolare del Palazzo dell'Industria.

per produrre dei profondi mutamenti di stile. Anche Le Corbusier è stato, per gli architetti brasiliani, un canone e null'altro che un canone (e chi potrebbe negare che Le Corbusier sia il più « canonico » degli architetti europei?); ma il fatto importante è che gli architetti brasiliani, dopo aver scelto ad esempio quello che giudicavano il più tipicamente « europeo » fra gli esponenti del movimento moderno, l'abbiano assunto come guida per lo sviluppo di un grande e indubbiamente coerente programma edilizio. È una scelta che ha un significato. Questo paese giovane e in pieno sviluppo, dalle risorse naturali pressoché illimitate, avendo deciso di darsi un'architettura, ha saputo evitare la retorica della natura, anche se talvolta ha ceduto alla lusinga della retorica della civiltà. (...) Oggi, dicevamo, l'architettura brasiliana si presenta come una produzione a carattere prevalentemente quantitativo, con la ricerca del massimo di qualità compatibile con l'estensione del programma: sul piano formale, queste due istanze trovano la loro espressione nell'accentuata dimensionalità e nell'alto grado di raffinamento tecnico. (...) V'è in tutta quest'architettura un segreto desiderio di mescolare il funzionale col rappresentativo, la tecnica con l'esaltazione della tecnica: ma ciò che si vuole rappresentare non sono gli ideali di una società, bensì la sua intrinseca « efficienza », la sua spregiudicata adesione ad ogni forma « moderna ». L'integrazione degli accessori — apparati per il condizionamento dell'aria o per il razionale dosaggio dell'insolazione — alla superficie architettonica è spinta all'estremo: tutto ciò che serve alla meccanica dell'edificio e in qualche modo rivela la vita che si svolge all'interno viene riportato sul piano, affinché la funzione si qualifichi come forma e la forma si determini dall'evidenza della perfezione tecnica della funzione. (...) Quest'architettura vuole essere piuttosto l'espressione di una organizzazione che di una funzione. Per quanto aderente, nella tipologia formale, ai modi dell'architettura europea, l'architettura brasiliana si è sviluppata secondo una direzione pa-

rallela ma inversa: ha cominciato col porsi il problema dei grandi centri organizzativi e solo successivamente è « discesa » ai problemi dell'abitazione, dell'edilizia popolare, dell'urbanistica. I quartieri di abitazione appaiono dedotti, nel loro assetto formale, dall'architettura degli uffici: la casa riflette, su un piano più limitato, l'agio, la prosperità, per gradi, alla bonifica degli *slums* e alla pianificazione estesa dei quartieri popolari, e non inversamente. (...)

Lucio Costa, uno dei *leaders* del movimento moderno in Brasile, così si esprime (...): « Il Ministero dell'Educazione, per la purezza delle sue forme e per l'idea che dà di dominio della ragione sull'inerzia della materia, è in forte contrasto con la maggior parte degli edifici che lo circondano e che furono costruiti nello stesso periodo, con gli stessi materiali, con lo stesso scopo utilitario. L'edificio, oltre ad essere bello, ha valore di un simbolo perché rappresenta la vittoria delle nuove tendenze sul conformismo e sul dogmatismo prevalenti. » È facile, su questa indicazione, individuare i termini della battaglia combattuta vittoriosamente dagli architetti moderni brasiliani: il nemico non era il tradizionalismo accademico, ma la speculazione edilizia. Dopo aver dimostrato che l'architettura moderna brasiliana è tuttora l'espressione di una società capitalistica, è doveroso riconoscere che, all'interno di quella società, essa rappresenta le istanze di progresso contro le più grette istanze di conservazione, la cultura contro il mero affarismo. Si è scelto come guida Le Corbusier proprio perché la sua architettura è quella che più d'ogni altra tende a conciliare una tecnica moderna con dei valori di « bellezza » ancora inquadabili in quella cultura umanistica che la borghesia, anche la più avanzata, riconosce come unica possibile cultura. S'è dato battaglia sul terreno della « tecnica » e sul terreno del « bello » formale poiché s'è capito (e così si capisce anche

da noi) che la speculazione edilizia conduce di necessità alla degradazione dei valori, sia sul terreno tecnico sia sul terreno formale. Si è dimostrato che l'architettura moderna, come rivolta contro il conformismo e il dogmatismo, implica, se non altro, una qualificazione della società in senso democratico; e si è giunti a sviluppare tutti e soltanto quegli aspetti sociali che possono rientrare nell'orizzonte di un capitalismo moderatamente progressivo. (...)

Bisognerà soprattutto approfondire la ricerca dei moventi sociali che hanno determinato, in Europa, il rinnovamento delle forme architettoniche; andare al di là di quello che non è se non un moderno linguaggio formale; oltrepassare i limiti di *art de luxe* che fanno ancora, della fiorente architettura brasiliana, l'espressione di una *élite* sociale. (...) Il rinnovamento delle forme architettoniche procede dal centro alla periferia o, se si vuole, dall'alto al basso; e perciò è piuttosto l'espressione di un urbanesimo che di un'urbanistica. Per quanto ci è dato conoscere della condizione generale del paese, ci pare che il nuovo passo degli architetti brasiliani deve tendere alla conquista di una più profonda coscienza urbanistica; ad un più stretto legame della pianificazione urbanistica con la pianificazione economica; alla deduzione dei piani urbani dai grandi piani regionali; all'inclusione nel programma edilizio di tutti i problemi di una società complessa e tutt'altro che « compensata » o « integrata » qual è, appunto, la società brasiliana nel suo insieme. Forse, per questa via, sarà necessario sacrificare alcune delle fortunate « formule » che hanno consentito di raggiungere l'alto grado di qualificazione tecnica e stilistica, di cui è documento questa mostra; ma sarà anche per questa via che la nuova architettura brasiliana potrà conseguire, come concreta caratterizzazione storica e non solo come innovazione formale, una sua profonda ed autentica originalità.

(G.C. Argan, *Architettura moderna in Brasile*, in *Comunità*, a. VIII, n. 24, aprile 1954)

Per un dibattito: ancora

polazione retta dalla volontà del rinnovamento. La lunga, latente — e pur tuttavia filo rosso sicuro — predisposizione dell'approdo brasiliano di Le Corbusier nel 1929 era, in effetti, in un siffatto ordine di cose, tale da render inevitabile il successivo, nel 1937, per la consulenza del Ministero dell'Educazione e Sanità, e da determinare e da diramare l'operativa risonanza *locale*, capace di fissare i termini dell'accettazione e dell'acclimatazione *nazionale* del programma e del lessico funzionalista da parte dei giovani architetti brasiliani secondo peculiarità rispondenti coerentemente ad una realtà *culturale*, nell'accezione più vasta, irripetibile. Certo. La *scala* e la *qualità* della natura e del paesaggio entro la rarefatta emergenza dei *segni* della storia coloniale imponevano la ricerca di un'elaborazione linguistica e lessicale adeguata e, perciò stesso, capace d'affrontare rapporti di immediatezza: con l'inevitabile semplificazione dei repertori razionalisti. Che in Oscar Niemeyer s'abbia da riconoscere il maestro che ha affrontato la congiuntura col massimo d'entusiasmo e d'intransigenza, vivendone e consumandone la rappresentazione progettuale sino alle conseguenze estreme (sino al logorio, se si vuole: ma non banalmente; e con esiti, sovente, di grandezza che son vertici assoluti nella tormentata vicenda dell'Architettura moderna), io stimo sia difficile negare. Condotta ai lineamenti essenziali della sua genesi contestuale, il «razionalismo organicizzato» di Niemeyer — per dirla con Gillo Dorfles — in cui la *cerebrale rigorosa sintassi* di Le Corbusier s'arricchisce, in risposta a ragioni obiettive, del contributo soggettivo e inesauribile di un'enfasi e di una *duttilità plastica ignota ai temperamenti europei* (8), rifiuta costituzionalmente e strutturalmente la legittimità e la pertinenza critiche delle succitate conclusioni stabilite da Bill. La denuncia del quale, a corollario di una niemeyeriana *antisocialità*, una volta di più manca il bersaglio, giacché elude la considerazione — che è, viceversa, dovuta, non tanto ovviamente alla ricchezza e alla generosità umane e alla severa dignità civile del militante comunista (che sarebbe dato tutt'affatto esterno, ed estraneo al merito) quanto alla presenza concreta delle produzioni — del confronto, sofferto ed emergente nel progetto, tra *valori espressivi ed esistenziali*, siccome Bruno Zevi (9) con finezza ha colto (in altra occasione, riducendo ad un dato storico, che a noi distanti potrà magari apparire contraddizione, della cultura brasiliana, esemplificato dall'atteggiamento di Lina Bo) (10). E, giustamente, ancora Zevi ha ipotizzato la convivenza di *due anime creative* in Niemeyer, votate l'una al *geometrismo rigoroso* (11) che persegue chiuse forme perfette come «perno» di garanzia *illuminaistica* alla minaccia irrazionale dell'incombente e circostante di sordine edilizio e all'«orgia» della natura, e l'altra alle linee sinuose e al gusto pel «grande cantico delle superfici», vagheggiato da Joaquim Cardozo, e che libera sì la fantasia agli inviti inebrianti del paesaggio, ma cerca di stabilirne il legame attraverso, appunto, la manipolazione di situazioni formali (il Barocco e il Rococó portoghese) ma pure di materiali e di tecniche codificati e qualificati (l'*azulejo*; e si tenga ben in mente la fertile collaborazione con Athos Bulcao) dai *punti* reperibili di una tradizione *locale*, che è, per suggestione appunto, necessario spessore di

(segue a pag. 14)



1. A.E. Reidy, Quartiere Pedregulho, Rio de Janeiro, 1950-52. 2. L. Costa, Complesso residen-

ziale al Parco E. Guinle, Rio de Janeiro, 1948-54. 3. J. Vilanova Artigas, Residenze Louveira, San-

Walter Gropius, 1954

Il Brasile è una terra selvaggia dallo sviluppo caotico, quasi esplosivo. Ha in potenza un grande avvenire dato che si è appena cominciato a sfruttare le risorse. Ancora mancano le vie di comunicazione e trasporto (ferrovie e autostrade) in grado di trasformare in investimento di portata mondiale le ricchezze, ora inerti, concentrate nelle foreste vergini e nei loro prodotti minerali. Incredibili sono le dimensioni assunte dallo sviluppo nel corso dell'ultimo decennio. Le città — in particolare San Paulo, ma anche Rio — sono cresciute prive di attrezzature collettive e senza rete idrica e elettrica. Questi servizi pubblici non riescono a tenere il passo della rapida espansione urbana e, fatto più grave, non viene praticata alcuna pianificazione rigorosa per mantenere ordine a questa crescita selvaggia. (...) I grattacieli spuntano ovunque come funghi. Non ho mai visto niente di simile. Per questo il problema urbanistico è di primo piano, ma pochi sono i segnali che indichino la concreta istituzione di organismi preposti alla pianificazione e dotati di poteri decisionali. (...) Poiché il Brasile non ha da difendere una tradizione architettonica indigena, stilisticamente consolidata, tutti gli edifici sono moderni. Ma solo alcuni tra essi sono correttamente concepiti, perché ben poco tempo è concesso agli architetti per approfondire l'elaborazione progettuale. (...) Tranne che nei distretti residenziali di lusso, poche sono le occasioni di vedere tipi edilizi della tradizione *beaux arts* francese, mentre invece vi è un gran numero di residenze moderne e ben disegnate. Non vi è alcun dubbio nell'affermare che in un particolare tipo di edificio il Brasile raggiunge vertici massimi: si tratta del blocco condominiale, sviluppatosi ovunque a San Paulo e a Rio. Tra le caratteristiche più evidenti di questa tipologia vi sono due elementi ricorrenti: il *brise-soleil* e le strutture protettive, disegnate nelle forme molto piacevoli e varie di griglie che assolvono a due funzioni contemporaneamente, ossia la protezione dal sole e dai furti. Non ho riscontrato livelli elevati di degrado edilizio nelle costruzioni moderne; al contrario, esse mi paiono ben realizzate, con un impiego consistente di pietra. Di recente si è avu-

ta la diffusione di facciate completamente ricoperte di piastrelle colorate: hanno un'ottima resistenza, dato che non soffrono i danni delle gelate. Altro metodo costruttivo — solido e duraturo — di grande interesse è costituito dall'uso di piccole tessere rettangolari in granito come materiale per il rivestimento delle facciate. (...) Complessivamente, penso si possa davvero affermare che i Brasiliani hanno saputo evolvere una loro originale posizione nell'Architettura moderna e che sono molti gli architetti di doti genuine a portarne le bandiere. Non credo che tutto ciò sia solo una moda effimera; anzi, sono convinto si tratti di un movimento pieno di vigore.

(W. Gropius, intervento in *Report on Brazil*, in *The Architectural Review*, n. 694, ottobre 1954. Trad. HH)

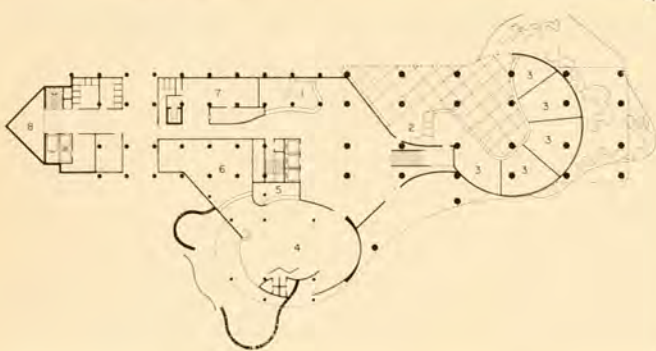
Max Bill, 1954

È mia intenzione, oggi, parlarvi molto francamente (...). Non voglio trattenermi per riservatezza dall'esporsi la mia opinione: l'Architettura del vostro Paese corre il pericolo di cadere in un grave stato di accademismo antisociale. Intendo perciò parlarvi dell'architettura come arte sociale: un'arte che non può essere semplicemente messa in disparte quando non pare più adatta alle circostanze solo perché lo *stile* è cambiato. (...) Comincerò selezionando quegli elementi dell'Architettura brasiliana che richiedono di essere commentati. Ne ho rilevati quattro, e sono importanti perché rappresentano ciò a cui farò riferimento parlando di *spirito accademico ammodernato*. Schematicamente, questi elementi hanno lo stesso valore delle colonne dei templi greci che dapprima sono state trasformate in elementi rinascimentali e poi nelle cosiddette colonne classiche. Con ciò voglio dire che si sono ridotti a meri stili osservati senza ragione e fondamento. Procedo a elencarli.

Le forme libere: forme organiche o progettazione libera. La libertà della forma è nata con il Nuovo stile, ma deve la propria ammissione nell'Arte contemporanea principalmente a Wassily Kandinsky,



4



5



6

Paulo, 1950. 4. E. Kneese de Mello, Residência IAP, San Paulo, 1951 c. 5. P.A. Ribeiro, Hotel da

Bahia, Salvador, 1951. 6. O. Niemeyer, Complexo residenziale COPAN, San Paulo, 1951.

nei suoi dipinti intorno al 1910. Oggi, trova la propria espressione tipica nell'opera di Hans Arp (...). E a Le Corbusier che si deve accreditare l'introduzione della forma libera nell'arte dei giardini e in architettura, con la realizzazione di muri curvi e tetti-giardino organici nella forma. (...) In realtà, le forme organiche possono essere importanti nel perseguire uno scopo come, ad esempio, quello di rendere più funzionale un edificio. Ma si tratta di un'eccezione. Nella maggioranza dei casi, l'uso della forma libera è puramente decorativo e, in quanto tale, non ha niente a che vedere con l'architettura seria.

Il secondo degli elementi qui in discussione è la facciata in vetro (...). Ora, le facciate di questo tipo sono venute alquanto di moda. Soprattutto, anche Le Corbusier ha cominciato a utilizzarle nelle sue costruzioni; ma le sue opere e le levigate creazioni di Mies van der Rohe hanno dimostrato che questo materiale non è realmente pratico in assenza di condizionamento ad aria e di servizi tecnici molto accurati. Così, allo scopo di proteggere le facciate in vetro laddove il sole cocente e la luce smagliante le rendevano intollerabili, Le Corbusier ha provveduto a inventare il terzo elemento.

Il brise-soleil. Oggi il frangisole viene accettato come indispensabile accompagnamento alla mania della parete vetrata. Non si tenta neanche di adeguarsi a condizioni le più varie con la ricerca di nuove soluzioni. Qui, nella vostra stessa città, vi sono esempi di impiego del *brise-soleil* su tutti e quattro i lati di un edificio.

In questa cosiddetta Architettura moderna, il quarto elemento è costituito dai *pilotis* che negli anni più recenti si sono leggermente modificati sull'onda dell'«ultima moda parigina», quella dettata dagli *atelier* di Le Corbusier. Sulle prime, i *pilotis* erano diritti, ma ora cominciano ad assumere fogge barocche. Ad un'occhiata superficiale possono far colpo come ingegnosa soluzione costruttiva; ma in realtà essa è divenuta esclusivamente decorativa. Vorrei portare un esempio. In una strada qui a San Paulo, ho visto in cantiere un edificio in cui l'uso dei *pilotis* era spinto a limiti che si sarebbero supposti impossibili. Ciò mi ha reso consapevole di alcuni fatti traumatici: l'Architettura

moderna sprofondata in un abisso, un'orgia di spreco antisociale, incurante di ogni senso di responsabilità verso l'imprenditore e i suoi clienti. (...) Qui siamo all'anarchia costruttiva assoluta, all'edificazione selvaggia nel senso più deteriore. (...) E un dato di fatto che simile architettura può, al primo momento, apparire rivoluzionaria e pretendere su questo assunto di essere un'opera d'arte. Non appena entrate in quel cantiere, rimarrete esterrefatti dalla spaventosa confusione tra sistemi costruttivi. *Pilotis* spessi e sottili, *pilotis* collocati per ogni dove in fogge stravaganti, prive di qualsiasi ritmo poetico o ragione strutturale; e poi, muri interamente in cemento armato futilmente confusi con colonne, così da distruggere ogni forma e finalità. Mai ho visto un tale disordine in un lavoro! E sconcertante rendere conto di simili barbarie, perché ciò evidenzia la possibilità di sfuggire ad ogni rigore, e proprio in un Paese dove è attiva una sezione del CIAM, un Paese dove si tengono convegni internazionali sull'Architettura moderna, dove si pubblica una rivista come *Habitat* e si organizza una esposizione biennale di architettura. E ancora, perché lavori come questo nascono da uno spirito ignaro di ogni pudore e di ogni senso di responsabilità verso le esigenze umane. È lo spirito del decorativismo, qualcosa di diametralmente opposto allo spirito che anima l'architettura, che è arte di costruire e arte sociale per eccellenza. (...)

Il compito dell'architetto nella società di oggi è rendere l'ambiente umano vivibile e armonioso. È l'architetto che coordina i molteplici bisogni e le numerose attività dell'uomo. È lui a condurre ad unità di forma, funzioni del tutto differenti: riparo, lavoro, ricreazione. Se auspichiamo che l'umanità possa vivere diversamente da formiche il cui formicaio sia stato distrutto, siamo noi architetti a dover fornire nuove risposte alle umane richieste. Ma in cosa consiste questa nuova forma strutturale che andiamo ricercando? Si tratta di una forma caratterizzata dalla libertà di progettazione, da *pilotis*, *brise-soleil* e facciate in vetro? Occorre che sia fotogenica e spettacolare come presupporrebbe un'architettura di quegli elementi? Non lo credo. L'architettura è spesso destinata a

permanere più a lungo di qualche anno. (...) Forse penserete che il mio punto di vista sia troppo limitato (...), magari affermerete che anche l'architettura è un'arte, un'arte spinta dall'impulso all'espressione individuale e mossa dal desiderio di imprimere all'edificio il pensiero di un artista. Ma non è questa la finalità dell'architettura. L'architetto che intraprende questa via si rende ridicolo. Quel punto di vista è generato dall'errore di ritenere che l'arte di costruire debba essere qualcosa di diverso dall'arte di interpretare un ruolo utile nella società; esso deriva altrettanto dall'errore di supporre che un'arte — e segnatamente le arti plastiche — debba consistere di quel che viene così graziosamente definito «espressione individuale». Non si tratta, in questo caso, né di arte né di architettura. Arte è rendere il più possibile chiara e oggettiva un'idea operando una scelta di strumenti la più adeguata possibile. Un prodotto d'arte deve assumere forme di tale perfezione, deve essere espressione di tale armonia da impedire all'autore sia di modificare, sia di aggiungere qualsiasi ulteriore segno. Per quanto concerne l'architettura, il risultato deve inoltre essere il più possibile funzionale. La bellezza in architettura raggiunge la perfezione allorché le finalità, i metodi costruttivi, i materiali e il progetto ad essa inerenti si congiungono in sublime armonia. Una buona architettura si ha quando ogni elemento assolve allo scopo attribuitogli e nessuno risulta superfluo. Per giungere a questo risultato l'architetto deve essere un raffinato artista. Deve essere un artista che non indulga a stravaganze per richiamare su di sé l'attenzione; una persona che soprattutto sia consapevole della propria responsabilità verso il presente e il futuro. (...)

Le mie parole conclusive intendono rammentarvi dei veri principi sottesi all'Architettura moderna. Anzitutto un architetto deve essere modesto e chiaro. L'architettura diviene arte quando tutti i suoi elementi — funzione, costruzione, forma — raggiungono la perfetta sintonia. Infine, l'architettura è un'arte sociale. Deve servire l'uomo.

(M. Bill, intervento in *Report on Brazil*, in *The Architectural Review*, n. 694, ottobre 1954. Trad. HH)

memoria profonda e fondamento di una identità possibile, tuttavia da inverarsi, e invertito nell'intuizione delle possibilità espressive, e di suggello stilistico, di eventi sinuosi, insite nel cemento. Che è costante, sin quasi all'ossessione, dell'avventura di Niemeyer, dai giorni del colloquio fervido con Juscelino Kubitschek per Pampulha, nel 1939, al Sambodromo di Rio, ch'è di oggi. Ed è, allora, calligrafia manieristica, nostalgia neobarocca, spazio dell'assurdo: o sforzo di rifondazione architettonica nazionale; e testimonianza incomparabile e grandiosa, e lezione, che sfilava vanamente innanzi alla miopia dei nostri occhi esausti? Laddove, se materia di discussione potrà riguardare l'eventuale conflittualità implicita nella vocazione ma in riferimento puntuale alle cose, non riesco a cogliervi potenzialità di un *programma socialmente evasivo* (12): semmai, un modo drammatico e inconfondibile al livello altissimo della *situazione stilistica*, di vivere, nello specifico di una congiuntura storicamente e geograficamente connotata (il Brasile, signori, che, entro la stessa costellazione ibero-americana, è pianeta *segnato* — s'è alluso — dalle singolarità della componente africana che, se non è referenza di forme di spazio, è costitutiva di un'attitudine della mente), e sino all'illusione sottesa dall'apologo caro a Niemeyer di Palazzo Dogale (onde la forma, se crea bellezza, è funzione), quelle carenze e quei problemi che lo stesso Zevi, nell'ambito di un giudizio molto acuto su Brasilia e su Costa e Niemeyer (13), ravvisava insoliti, e tremendi, al nocciolo della nostra (europea) cultura architettonica e urbanistica: della nostra speranza progettuale, aggiungerei; e al fondo del nostro lungo sogno dell'architettura.

Brasilia, e il suo mito: non vano, se raccolto in quel suo peso, vivo ed amaro, di lezione, ma tanto più significativo — d'accordo col Benevolo — quando ammettessimo che essa pur sottende, nella «scala nuova» (*le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière*) (14) un consistente valore metodologico nella prospettiva della invenzione della città futura, inseparabile da un nuovo concetto della misura urbana il quale, nel momento in cui s'avverte inseparabile da *quella* idea dell'architettura, si manifesta del tutto *eterogeneo alle città tradizionali* (15). E se, dietro, trova, fondandosi, un referente ideologico, incontra piuttosto il sogno di Pierre l'Enfant per Washington (1791) che l'ossessione della Città-giardino di Walter B. Griffin per Canberra (1911).

Vedi caso.

Certo è che, tutto ciò, aggrava la domanda, che costituisce un'ulteriore questione d'ordine critico da scavare e dipanare correttamente, intorno alla *presa* urbanistica possibile dell'immagine architettonica niemeyeriana, una volta estrapolata dalla sua propria scala ambientale, e trasferita. Dialettica di *machine à habiter* e *unités d'habitation* basata su ossatura indipendente e tale da consentire la completa libertà della pianta divisibile con tramezzature non corrispondenti da un piano all'altro e *collocazione dei volumi sul vuoto* (16) come risposta all'istanza del *sito* e compenetrazione dinamica di spazi interni ed esterni; facciate di vetro e *finestre in lunghezza; costruire, su pilotis, nell'aria, la città* (17); bellezza formale e razionalità funzionale (segue a pag. 16)



1.2. O. Niemeyer, Casa Niemeyer, Rio de Janeiro, 1953. 3. M.M. Roberto, Condominio in Rua



Marques de Herval, Rio de Janeiro, 1956. 4. R. Levi, R. Cerqueira Cesar, Instituto central de Tu-

Ernesto N. Rogers, 1954

Guardare all'architettura brasiliana secondo un angolo particolare (per esempio svizzero) è, in ogni modo, un errore di astrazione, il quale — per ilazione — conduce fatalmente alle estreme, deprecabili polarità della critica formalista. (...) Le esuberanti donne brasiliane ostentano braccialetti e ciondoli a decine: vi colpirebbero anche se le incontraste in Engadina, ma è possibile che, proprio là, sullo sfondo dei ghiacciai alpini, rimprovereste loro una qualche ampollosità vistosa; se le vedete a Copacabana dovete ammettere senz'altro che sono perfettamente ambientate (...). Così è per l'architettura migliore di Oscar Niemeyer; non disconosco, davvero, le numerose e spesso imperdonabili manchevolezze nell'opera di questo artista dal talento capriccioso, né posso consentire con la sua tendenza, incline alle impostazioni fantasiosamente brillanti (ricavate da uno schizzo virtuoso), più che alle soluzioni tecnicamente approfondite dei problemi (compreso quello sociale, pressoché assente dalla sua produzione; e non tanto per le eccezionalità dei temi, quanto per la scarsa possibilità d'inserirle in un sistema evolutivo). (...) Sfrondato dai pregiudizi e collocato nella sua geografia e nella sua storia, il carattere di Niemeyer appare più oggettivamente e, se i suoi difetti restano, affiorano anche i suoi meriti: essenzialmente quello di avere inteso alcuni valori tipici del suo Paese, deducendoli, per analogia, dalla fisionomia delle cose circostanti; il ciclo tra causa ed effetto si chiude nell'espressione di uno stile dove il particolare contenuto tende alla sua inequivocabile identificazione materiale. (...) La casa che un architetto concepisce per sé è, in genere, il manifesto delle sue aspirazioni, la testimonianza, la confessione dei suoi peccati, quasi un documento olografo, il quale, oltre alla lettura dei testi visibili, rivela grafologicamente i motivi intimi del suo operare: le segrete radici onde l'autore attinge la propria linfa. Tipica a riguardo mi è sembrata l'ultima casa, la residenza di campagna che Oscar Niemeyer si è costruita proprio sulle pendici d'uno di quei colli ondulati prospicienti i tanti golfi che distendono le loro vigorose curve attorno a Rio de Janeiro. (...) La casa ripeteva attorno a noi i motivi

di quel paesaggio orgiastico (incensi e cicale) insinuandosi col gioco dell'arpeggio vasto che, dalla pensilina del tetto, echeggia, per tutte le pareti, nelle nicchie dei diaframmi, nelle piscine dove l'acqua invece di trovare la costruzione degli argini si espande liquidamente nelle forme della roccia. Tutta la parte principale della casa è estroversa e non solo perché lo spazio del soggiorno continua, senza soluzioni né barriere private, nello spazio esterno, ma perché essa tende a una identificazione, a una romantica confusione con la natura (...). Né si deve credere che l'architettura brasiliana sia monocorde (...). È notevole il fatto, che Oscar Niemeyer, temperamento soprattutto istintivo, rappresenti un tentativo d'inserire l'architettura moderna — e, in particolare, il messaggio di Le Corbusier — nell'ordine dei fenomeni naturali (geologia e botanica) del suo paese, e cioè nell'ordine della tradizione spontanea e irrazionale; mentre Lucio Costa, un poco più anziano, ma meditativo e studioso, ha previsto l'innesto dell'architettura moderna (anche lui, Le Corbusier) con la tradizione colta, iniziata in Brasile nel secolo diciassettesimo per l'adattamento dell'architettura portoghese alle condizioni indigene. (...) Questo è uno dei campi fecondi e non ancora interamente esplorati dove l'architettura brasiliana potrà sviluppare la sua tematica originale (...).

Sono convinto che una profonda aspirazione umana sia stata implicita, da sempre, nel pensiero di quasi tutti gli autori del movimento architettonico moderno, ma è certo che ragioni polemiche, sia pure storicamente plausibili, hanno spesso accondiscorso a un internazionalismo indiscriminato. E ora il momento di chiarire tale equivoco, non già — come fanno i reazionari, o i superficiali o i timidi — riversando il tramontato folklore, ma proprio acquistando più precisa coscienza dei postulati teorici, penetrandoli e allargandone il significato: funzionale ed organica — o come altro si voglia chiamarla — l'architettura di questo secolo si basa su un metodo dove la consapevolezza del rapporto dialettico tra il termine pratico-economico e quello estetico del fenomeno architettonico deve condurre a una sempre più poetica individuazione delle molteplici aspetti della realtà



4



6



5



7

mori, San Paulo, 1954. 5. E.A. Reidy, Museo di Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1952-59. 6. R. Le-

vi, Uffici Società Elclor, Rio Grande, 1959. 7. L. Bo, Museo d'arte moderna, San Paulo 1957-69.

concreta, non potendosi appagare né ai limiti di un positivismo inanimato, né di un idealismo astratto: in questa coerenza, nella continua esaltazione dell'intima tensione dell'esistenza, è la promessa degli sviluppi futuri.

(E.N. Rogers, *Pretesti per una critica non formalista*, in *Casabella-Continuità*, n. 200, febbraio-marzo 1954)

Bruno Zevi, 1954-1955

Qualcuno doveva pur dirlo ai brasiliani, senza peli sulla lingua, senza tema di apparire un guastafeste e di rompere l'incantesimo di un'architettura «orgiasticamente libera, traboccante di vitalità, incredibilmente fantastica», estremo tentativo di legittimare una poetica di vetri grattacieli che ha da tempo perduto la battaglia europea e nord-americana. Da dieci anni ormai, puntando l'indice sul famoso ministero dell'Educazione di Rio de Janeiro, l'International Style cerca in Brasile il compenso delle proprie sconfitte (...). Ora ha parlato Max Bill (...). L'invettiva, pronunciata da un artista che in Europa è spesso accusato di formalismo astrattista per le sue ondulate sculture e per la caparbia ricerca di regole matematiche è suonata piuttosto offensiva. Se non fossero accorsi Walter Gropius ed altri architetti europei ad attenuare le affermazioni di Bill, i brasiliani sarebbero rimasti davvero male. Il fatto è che, pur esibendo una spregiudicata certezza sulla validità di quanto costruiscono, essi, specialmente i giovani, sono perplesși. La loro è un'architettura dell'insicurezza. (...) Un'analisi psicologica non sarebbe difficile: quella brasiliana è l'architettura dell'evasione. In un paese confinato, senza valori permanenti e stabilità economica, l'architettura riflette nella fluidità figurativa e nell'isterica ricerca di profili licenziosamente nuovi uno stato di incertezza. Il continente è in fase di espansione; perciò gli architetti tentano, più che di vincerla, di avvalersene e di sfidarla, dando prorompente sfogo ai propri complessi. Ma, in fondo, non sono soddisfatti: l'avventurosa fine a se stessa co-

mincia a nauseare i giovani più colti. Passata l'euforia, sono essi, oggi nell'ombra, che prevarranno e basterà un accenno di crisi economica per riporre in questione tutto il linguaggio architettonico ufficiale del Brasile. L'ammonimento europeo non è prematuro: per qualche anno ancora potranno preoccuparsi soltanto di produrre case fantastiche per lo Stato e per gente straricca; poi verrà il giorno in cui saranno chiamati a presentare i conti.

L'arte di Niemeyer è caratterizzata da tre ingredienti culturali non sempre confluenti: 1) il gusto, direi l'orgoglio della struttura in cemento armato; 2) la poetica lecorbusieriana dei volumi puri e sospesi su pilotis, delle finestre a nastro, delle facciate «libere» perché aggettanti rispetto alla struttura; 3) la predilezione, talora sconfinante nell'edonismo, per le forme ondulate, concave e convesse, «a mano libera», fluide quali solo un materiale plastico, liquido come il cemento, può modellare. Ed ecco le due anime creative: da una parte, lapis duro, riga a T, geometrisimo rigoroso, prismi lunghi centinaia di metri, che fungono da «perno» umanistico e intellettualizzato nell'episodico disordine dell'edilizia brasiliana o nell'orgia di quella natura; dall'altra, pennellate decadenti e sinuose, abbandonano al paesaggio, ai suggerimenti anche più passeggeri della fantasia, riconoscimento di un programma socialmente evasivo, e gioia seppur ombrata di esso. (...) Niemeyer ha cercato di reperire una metodologia che tenesse conto di queste due anime compresenti: edifici come prismi semplici e comunque volumi isolati, indipendenti, autosufficienti; e corpi di connessione, di regola interminabili pensiline, disegnati fluentemente, a mano libera. Con tale espediente si raggiunge un sistema compositivo professionalmente efficace, ma liricamente eclettico.

(B. Zevi, *La moda lecorbusieriana in Brasile*. Max Bill apostrofa Oscar Niemeyer, 1954, e *Incontro con Oscar Niemeyer*. Nausea dell'abbondanza brasiliana, 1955, in *Cronache di architettura*, Laterza, Bari 1971, vol. I, n. 25 e n. 50)

Lina Bo, 1956

Dell'architettura brasiliana si è molto discusso, dopo che i «numeri unici» delle riviste e i viaggi di architetti e critici ne hanno diffuso gli aspetti. Le lodi e le critiche sono state spesso esagerate, a volta contraddittorie, e sempre l'architettura brasiliana è stata giudicata «a sé», avulsa dai problemi reali di vita e di ambiente che pure condizionano l'edilizia di un paese. (...)

[In Brasile, fra] tante difficoltà, come creare un piano, come trovare il tempo per fare «i piani»? Mancano case, manca tutto, occorre fare presto, costruire, poi si vedrà. Le città brasiliane risentono di questa febbre improvvisa, rivelano un'umanità, che vuole sistemarsi rapidamente, guadagnare tempo: un'umanità che lavora, che merita un attimo di meditazione e non la liquidazione snobistica della pseudo-cultura. La stessa febbre di fare, e presto, è nell'architettura brasiliana che ha poco più di dieci anni di vita. L'architetto brasiliano è un ragazzo chiamato alle armi all'improvviso, e si è buttato con coraggio e generosità, senza conoscere a fondo il «meccanismo», il suo impeto ha commosso; passata la battaglia, si vuol vedere se meritava o no la medaglia. Dall'insieme che sconcerta e urta l'europeo bisogna isolare gli elementi positivi di questa architettura, gli elementi «autentici», che non dipendono da limitazioni di cultura; soluzioni costruttive estremamente semplici e fresche, una modestia unita ad un senso festoso della vita: gli architetti brasiliani sono stati i primi a colorare le loro architetture. All'alba delle sue possibilità, nell'entusiasmo delle realizzazioni, l'architetto brasiliano ha pensato che «tutto era permesso», che non s'era bisogno di «riprova». Questa condizione psicologica sta solo ora variando. I giovani che escono dalle Facoltà sono su un piano di revisione: la nuova architettura brasiliana potrebbe cominciare ora.

(L. Bo, *Lettera dal Brasile*, in *L'architettura*, a. II, n. 9, luglio 1956)

zionale; luogo urbano, infine, *puntualizzato*, e connotato come immagine risolta e compiuta, dal dialogo serrato, ad ogni livello, e garantito, dalla coincidenza del massimo di funzione con la «bellezza»: tutto questo, voglio dire, ed altro, che a tutto questo è intrinseco. Il discorso, allora, per l'appunto, riguarda il raggio mondiale su cui a Niemeyer, in obbedienza al destino supranazionale che — giusta l'osservazione problematica di Nikolaus Pevsner (18) — ha coinvolto senza eccezioni i protagonisti del Novecento (ma con insolita ampiezza ed intensità da un lato, e piena disponibilità dall'altro, il maestro brasiliano), è toccato muoversi; e si muove: ed il senso, e gli esiti, di ciò. Una volta di più, e anche adesso, preferisco rinviare alla risposta, che pure ho in mente: limitandomi ad insistere — nel momento in cui debbo però dichiarare il mio rifiuto secco dell'obiezione, ricorrente e condotta anzi sino al cuore stesso della presenza brasiliana, intorno alle contraddizioni che esisterebbero tra l'atteggiamento politico, d'imperterrita fede comunista, di Niemeyer (il quale, tra l'altro, viceversa, qualche sonante *no* l'ha detto; e ha patito il dolore dell'esilio) e l'accettazione di commissioni *sospette* (come se, da sempre, far architettura non abbia comportato un riferimento necessario al *potere*, quale che fosse, o sia) — sul rilievo *generalizzato* del quesito. Che se, poi, viceversa, vogliamo entrare nel nostro merito e verificare la pertinenza, questa si improbabile, del «coro generale» preconizzato dal Cardozo, sarà opportuno interrogarci (ma non con l'arroganza degli *occhi dell'Occidente*) sul rapporto istituito da Niemeyer col retaggio storico delle latitudini culturali per cui si sposta: che sembra, veramente, d'indifferenza dopo la risposta intimidita del progetto per la ricostruzione di Hansaviertel a Berlino nel 1957; e, poi, per lo più vissuto e interpretato sul piano soggettivo del *ricordo* autobiografico. Da Roma a Parigi, dalla Germania alla Russia, da Israele al Libano all'Algeria, ecc., sfilò allo sguardo di Niemeyer una impressionante sequenza di storia rappresentata, senza che se ne dia registrazione e partecipazione culturale esplicita e specifica. Il rapporto è prontamente effettuato, invece, a fissar momenti di bruciante attualità politica e sociale, o balenanti immagini di natura (*il deserto del Negh, con la sua drammatica imponenza*) così che, inattesa e sorprendente, emerge allora, e ad esempio, la memoria delle *antiche cattedrali del passato con la bellezza delle facciate e degli interni riccamente decorati* (19), da un bilancio fatto, ancora, d'*alternative superficiali, dal cosmo alla psicologia, dalla psicologia alla biologia, dalla biologia alla filosofia e da questa alla letteratura* (20). Si che non può non venir a mente, di contro, la trepidazione — lo sgomento, quasi, («*mais non, on ne peut pas bâtir à Venise!*») — di Le Corbusier convocato a Venezia, nella commossa e stupenda testimonianza di Giuseppe Mazzarioli; ed il suo sforzo, poi, di comprensione, di penetrazione: che condizionerà sino in fondo la calcolata pertinenza del progetto. Ma, al di là della confessione letteraria (*chiusa* anche sul piano più circostanziato del debito ai maestri contemporanei, a parte Le Corbusier: qualche considerazione al Wright della Casa della Casca e al raffinato ma limitato astrattismo geometrico di Mies, e infastidito assenso ad Arp); al di là della commovente e pur con-

testualizzabile rivisitazione di *illuministiche* catartiche certezze di un perfetto mondo di domani, affidato al momento *quando i nostri tetti si uniranno* (21); al di là della fede nella carica eversiva rimessa all'architettura (...*cambiare la società*...): è nell'ordine concreto e puntuale del fare, che il discorso ha da esser condotto, ed effettuata la verifica, per veder sino a che punto, e come (anche in riferimento ad altre e parallele esperienze di destino internazionale), ne resti davvero contestato l'orgoglio obiettivamente *pan-brasiliano*, e si pongan le coordinate di un faticoso e originale rapporto critico con la *nostra* storia emersa concretamente e con lacerante evidenza al confronto dalle derive della storia *altra*, nel momento in cui davvero è asserita in compiutezza di universo formale, oltre il presentimento di Portogallo e di Hannover nelle immagini sfocate degli avi, e pur sotto lo sguardo — magari — diffidente e orgoglioso, e però da mitiche e irrecuperabili lontananze rivolto, dell'indio Arariboia.

(1) Cfr. AA.VV., *Oscar Niemeyer architetto*, Catalogo della Mostra presso l'Istituto di Cultura di Palazzo Grassi a Venezia (dicembre 1979 — gennaio 1980), a cura della Cattedra di Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica dell'Università di Padova, Stamperia di Venezia, Venezia 1980 (con scritti di O. Niemeyer, L. Puppi, M. Universo, e schede delle opere di Niemeyer e apparato bibliografico di M. Universo). Lo stesso catalogo veniva riproposto a cura dell'Istituto di Storia dell'Architettura e di Restauro e della Cattedra di Tecnologia dell'Architettura dell'Università di Firenze, in occasione della Mostra ai chioschi di S. Croce a Firenze (maggio-luglio 1980) (con la sostituzione dello scritto di M. Universo con contributi di F. Brunetti, P.A. Cetica e M. Gennari).

(2) Cfr. L. Puppi, *Invito a un dibattito*, nell'edizione veneziana del catalogo citato, pag. 13-18.

(3) Cfr. L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1960, vol. II; gli interventi su O. Niemeyer di B. Zevi sono numerosi; oltre a quelli più avanti citati cfr. B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950; *Edifici dell'Interbau a Berlino*, in *L'architettura*, a. III, n. 25, novembre 1957; *Brasilia: le forme denunciano i contenuti tremendi*, *ibidem*, a. X, n. 104, giugno 1964; e *In difesa di Brasilia*, *ibidem*, a. X, n. 109, novembre 1964; *Il discorso sconsolato di Oscar Niemeyer*, *ibidem*, a. XIII, n. 147, gennaio 1968; *Proibito «Nordeste do Brasil»*, *L'arte povera terrorizza i generali*, 1965, in *Cronache di architettura*, Laterza, Bari 1971, vol. V, n. 566.

(4) Cfr. AA.VV., *Report on Brazil*, intervento di M. Bill, in *The Architectural Review*, n. 694, ottobre 1954.

(5) *Ibidem*, intervento di W. Gropius.

(6) Cfr. Benevolo, *cit.*

(7) Cfr. L. Campofiorito, *Arquitetura brasileira — até hoje*, in *Módulo*, a. XI, n. 42, 1975; R. Bastide, *Il Brasile*, Milano 1960.

(8) In G. Dorflès, *L'architettura moderna*, Garzanti, Milano 1972, pag. 87-88.

(9) In B. Zevi, *Autobiografia di Oscar Niemeyer. Cantico di superficie nella scena brasiliana*, 1975, in *Cronache di architettura*, Laterza, Bari 1978, vol. 19, n. 1099.

(10) Cfr. L. Bo, *Lettera dal Brasile*, in *L'architettura*, a. II, n. 9, luglio 1956.

(11) In B. Zevi, *Incontro con Oscar Niemeyer. Nausea dell'abbondanza brasiliana*, 1955, in *Cronache di architettura*, Laterza, Bari 1971, vol. I, n. 50.

(12) *Ibidem*.

(13) Cfr. [B. Zevi], *Inchiesta su Brasilia: Sei? sulla nuova capitale sudamericana*, in *L'architettura*, a. V, n. 51, gennaio 1960.

(14) In Le Corbusier, *Vers une architecture*, G. Crès et Cie, Parigi 1924, pag. 16.

(15) In Benevolo, *cit.*, pag. 982.

(16) In S. Papadakis, *Oscar Niemeyer*, Il Saggiatore, Milano 1961, pag. 15.

(17) In Le Corbusier, *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*, 1930, ed. it. a cura di F. Tentori, Laterza, Bari 1979, pag. 59. Cfr. per originali riflessioni la tesi di laurea, citata nel testo, di E. Pozzato, *Fantasia e ragione nell'opera di Oscar Niemeyer*.

(18) Cfr. N. Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, Laterza, Bari 1959, pag. 357-358.

(19) In *Oscar Niemeyer*, a cura di E. Mocchetti, Mondadori, Milano 1975, pag. 313.

(20) In O. Niemeyer, *Depoimento*, in *Módulo*, n. 40, settembre 1975.

(21) O. Niemeyer, *Il grande equivoco*, in AA.VV., *Oscar Niemeyer architetto*, *cit.*, pag. 12.

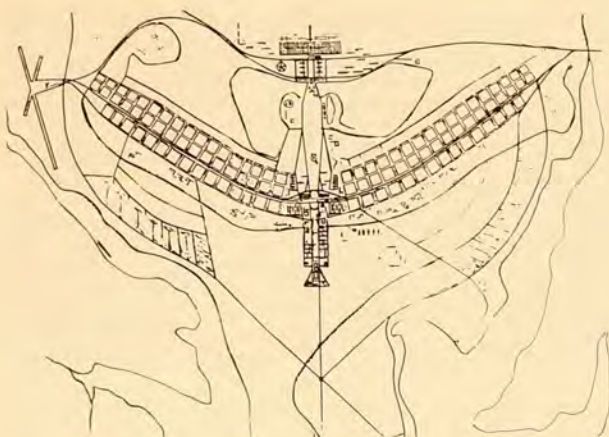


Brasilia: 1. Veduta della Piazza dei Tre Poderi. 2. O. Niemeyer, Piazza dei Tre Poderi, 1958: in primo piano, scultura di J. Kubitschek sul fronte del

[Bruno Zevi], 1960

I difetti di Brasilia non possono essere ascritti, se non in minima parte, a Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Essi riflettono, in larga misura, le carenze, i problemi insoliti della nostra cultura urbanistica e architettonica. Perciò anche noi, impegnati nella critica, di questi difetti ci sentiamo responsabili. (...) Veniamo all'impostazione tecnica del piano di Lucio Costa. Quando esaminiamo i risultati del concorso, tre anni fa, il nostro giudizio fu questo: il piano di Lucio Costa ci lascia assai perplessi, ma gli altri sono peggiori, più meccanici e astratti. Dopo una analisi più accurata e diretta, saremmo propensi a rivedere questo giudizio. Riprendiamo in mano il piano di Rino Levi, quello di Mindlin e di Palanti o quello di Artigas: non sono del tutto convincenti, ma nei loro impianti schematici vi è una possibilità di espansione, elasticità, adattabilità che il piano Costa non offre.

«Brasilia volerà», si è detto osservando la forma ad aeroplano del piano vincitore. Ma l'errore non consiste nell'infelice forma estetica della città, sibbene nel suo organismo. E un piano aperto o un piano chiuso? Lucio Costa ha detto: Brasilia è una città ottocentesca, alludendo probabilmente al suo impianto statico. In realtà, essa aggiunge ai difetti della città ottocentesca quelli dei nuclei urbani del nostro secolo. Vediamo la serie di schizzi attraverso i quali Lucio Costa è arrivato al suo piano regolatore. Si comincia da una croce: principio e... fine del piano. E chiaro che all'incrocio delle due braccia avremo il centro civico, la piazza monumentale nel senso più anacronistico della parola. E anche chiaro che la lunghezza delle braccia sarà indeterminata. Centro chiuso, strozzato; doppi assi prolungabili all'infinito, interrotti ad un certo punto artificialmente, senza un'intima ragione urbana. (...) Questo schema non ha subito fondamentali varianti: prevede una espansione attraverso nuclei satelliti che in parte sono già in costruzione. Ma potrà essere realizzato? I casi sono due: o Brasilia, come è accaduto più volte, è una città che sarà abbandonata (il che è improbabile) oppure, se sarà vitale, romperà lo schema statico, simmetrico di un piano regolatore che è rimasto



3



4



5



6

Museo, sullo sfondo, la Corte Suprema. Concorso per il Piano Pilota della nuova Capitale, 1956: 3. L. Costa (progetto vincitore); 4. H. Mindlin, G.

Palanti; 5. R. Levi, R. Cerqueira Cesar; 6. J. Vilanova Artigas.

allo stato della prima idea. Ciò che forse più preoccupa nel piano regolatore di Lucio Costa è l'anonimità dei nuclei residenziali, uniformati nella marea dei superblocks. (...) Nel deserto, in una impresa di tale grandiosità, era legittimo attendersi l'invenzione di una unità comunitaria figurativamente riconoscibile. Qui invece bisogna contare i quadrati per sapere quando troveremo una cappella o un supermercato. Finché lo schema sarà regolato dall'alto, finché nella città senza abitanti saranno costruite le case, la regola sarà rispettata. (...) Non si può dire: una comunità è formata da quattro quadrati, se a questi quattro quadrati non si conferisce una fisionomia propria, distinguibile, per forza interna, nell'articolazione dei quartieri residenziali. (...) Al piano di Brasilia si può rispondere solo con un altro piano più attuale, e la critica, anche se ormai in larga misura tardiva, deve avere il carattere della partecipazione e della costruttività. Se si volesse, il piano potrebbe ancora essere corretto, rendendo elastico il centro civico e perciò liberandolo dalle sue ipoteche monumentalistiche, e riesaminando lo schema dei superblocks in modo tale da trasformarlo in una sequenza di comunità chiaramente articolate e distinte. Ciò offrirebbe ancora a Brasilia una possibilità.

Dal piano regolatore chiuso deriva l'impronta classicistica dei vari episodi urbani, anzitutto della Piazza dei Tre Poteri, del viale dei ministeri, degli edifici pubblici. Il difetto è nel manico, nell'impianto generale, e si riflette con assoluta coerenza fino ai dettagli minuti. (...) Un monumento a sinistra, un monumento a destra: in mezzo una torre. Che senso ha tutto questo? Che è rimasto delle concezioni dinamiche, spazio-temporali dell'urbanistica moderna? Ottocentesco o meno, qui siamo nel classicismo più retrogrado. (...) Che significato hanno queste scatole rettangolari che sembrano plastici ingranditi anche durante la costruzione e tanto più sembreranno tali a rifiniture compiute? Qui entriamo in merito all'architettura di Oscar Niemeyer. L'impianto urbanistico, ripetiamo, invita al monumentalismo: la ricerca della «rappresentatività» aumenta il pericolo di cadere nella retorica. Ma, quando tutto questo è detto e ricono-

sciuto, vi è ancora un largo margine di libertà architettonica. (...) [L'architettura] di Niemeyer a Brasilia soffre invece un complesso di inferiorità; e non riscatta il piano. (...) Non a caso, l'architettura di Niemeyer presenta le stesse lacune della urbanistica di Lucio Costa: nasce all'improvviso, da un'ispirazione brillante oggettivata in uno schizzo e poi congelata in un plastico; non cresce, non registra il passaggio dal cartone all'organismo strutturale e spaziale, non è sofferta, maturata, costruita. Il semplicismo delle sue impostazioni potrebbe costituire una forza: risulta invece debole, posticcio, superficiale. Alla passione del disegno, del progetto, non sembra seguire la passione dell'edificare. Oscar Niemeyer è in crisi: al culmine del successo professionale, ha dichiarato, con una sincerità e una modestia eccezionali, di voler rivedere tutte le sue posizioni e i suoi metodi di lavoro. Però non ne ha il tempo a Brasilia. Ecco perché Brasilia riflette la sua crisi. (...) Queste, sommariamente, le nostre critiche a Brasilia. Insistiamo: concernono Brasilia solo entro certi limiti, in realtà svelano una serie di problemi insoliti dell'architettura moderna nel mondo. L'insuccesso di Brasilia non va riferito a Costa e a Niemeyer, ma a tutti noi: ne siamo tutti responsabili. Per questo la nostra critica è aspra ed ansiosa: parliamo di noi stessi. La critica è il nostro compito, ma avremmo l'impulso di tacerla, e di tornare a Brasilia per aiutare Costa e Oscar nella generosa avventura.

([Bruno Zevi], *Inchiesta su Brasilia: Sei? sulla nuova capitale sudamericana*, in *L'architettura*, a. V, n. 51, gennaio 1960)

Aldo Rossi, 1966

È vano pensare che il problema dell'architettura possa risolversi dal punto di vista compositivo nella ricerca o scoperta di un nuovo ambiente o in una pretesa estensione, come si dice, dei suoi parametri. Queste proposizioni sono senza senso dal momento che l'ambiente è proprio quanto si costruisce mediante l'architettura; e che poi l'individualità di un'opera concreta con il *locus* e la sua storia questo anche presuppone l'esistenza di un fatto architettonico. Sono quindi propenso a credere che il momento principale di un fatto architettonico stia nella

sua tecnica; cioè nei principi autonomi secondo i quali si fonda e si trasmette. E in termini più generali nella soluzione concreta che ogni architetto dà al suo incontro con la realtà; soluzione che è verificabile appunto attraverso certe tecniche. (E che costituisce quindi anche e necessariamente una limitazione). (...)

Da questa costituzione del fatto architettonico inizia una serie di altri fatti; qui l'architettura si intende estesa anche alla progettazione di una città nuova; Palmanova o Brasilia. Noi possiamo giudicare i progetti di queste città come progetti di architettura, la loro formazione è indipendente, autonoma: si tratta di progetti precisi con una loro storia; questa storia appartiene all'architettura. Anche qui essi sono concepiti secondo una tecnica o uno stile; secondo dei principi e secondo un'idea generale dell'architettura. Non possiamo più occuparci di questi principi e dell'idea generale dell'architettura; ma ci basta sapere che senza di essi non potremmo in alcun modo giudicare queste città; anche se ora noi abbiamo di fronte Palmanova e Brasilia come due notevoli e straordinari fatti urbani con una loro individualità e una loro vicenda. Di questa individualità il fatto architettonico costituisce solo la costituzione; ma è proprio questa costituzione che afferma la logica autonoma del processo compositivo e la sua importanza. Si capisce quindi che noi troviamo nella architettura uno dei principi della città.

(A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966, pagg. 145-146)

(Selezione del dibattito critico a cura di Heidi Hansen)

Pampulha: l'architettura

Affrontando lo studio dei progetti per Pampulha, era nostro intento pervenire ad un'espressione compiuta dell'arte e della tecnica contemporanea.

Gli stili sono morti e i tenaci pregiudizi che la vecchia guardia si ostina a voler resuscitare, non ci preoccupano minimamente. La grande malleabilità dei nuovi materiali apre un campo immenso di possibilità plastiche che non potrà essere limitato da obblighi verso il passato. Anzitutto l'architettura deve esprimere lo spirito della propria epoca: se esaminiamo le opere antiche, assunte a esempio di buona architettura, dobbiamo constatare che esse sono testimonianze che al meglio rappresentano la vita e l'essenza dei loro tempi. Ed è nello stesso spirito che intendiamo fare architettura oggi, cercando, ai problemi posti, soluzioni fra gli strumenti tecnici e i materiali di cui disponiamo. Dobbiamo del rispetto al passato. Ma questo è tutto. I vecchi stili d'architettura perdono ogni significato a fronte delle opportunità tecniche moderne. E neppure crediamo al valore di stili che si fondano su elementi di un'architettura più o meno consolidata. (...)

Oggi ci troviamo in una situazione privilegiata, davanti a problemi architettonici che ci permettono di ricercare tutte le soluzioni immaginabili; e in questa nostra ricerca non ci mancherà di certo quell'audacia, talvolta così necessaria, che caratterizza i popoli agli esordi della loro formazione culturale.

Sappiamo che la Nuova architettura tende a universalizzarsi. La maggiore facilità di scambi culturali e materiali rende concreta l'applicazione di procedimenti e l'impiego di materiali identici in tutto il mondo. (...) Ciò che veramente darà vita all'Architettura contemporanea saranno le grandi realizzazioni di interesse sociale: scuole, ospedali, teatri, stadi, club, blocchi d'abitazione collettiva, ecc. Al cospetto di simili temi, le risposte si incanalano inevitabilmente nella medesima direzione e ogni «adattamento» diventa ridicolo, se non impossibile. E l'universalizzazione dell'architettura ci autorizza a concludere che stiamo assistendo alla formazione di una nuova epoca architettonica: un'epoca che si esprime in un livello assai elevato della tecnica costruttiva e che segna l'avvio di una comprensione e di una solidarietà più profonde. La storia ci insegna che l'evoluzione dell'architettura si esplicita sempre in funzione delle nuove conquiste nell'ambito tecnico e sociale, e ogni progresso in questi ambiti richiama e determina una concezione plastica nuova, funzione dei mezzi tecnici adottati. In tal modo, per esempio, nell'Architettura moderna incontriamo costruzioni a struttura metallica che ricordano il sistema della carpenteria in legno. Questi due procedimenti esigono un tipo di costruzione semplice, in qualche modo rigido ed elementare. Tuttavia, l'impiego moderno del cemento armato ci offre ogni possibilità, suggerendoci logicamente una concezione plastica differente, del tutto libera nella forma e nel movimento. Certo, non è tramite uno stile facile e convenzionale che daremo prova delle enormi potenzialità del cemento armato come metodo costruttivo.

Noi crediamo nella libertà totale dell'arte. Crediamo nell'arte spontanea, svincolata da ogni pregiudizio e tabù. E in questa direzione che intendiamo orientare il nostro lavoro, affrontando ogni problema in modo naturale e senza grandi pretese, ma ben decisi a far del nostro meglio al di fuori di qualunque compromesso.

Oscar Niemeyer

Architettura brasiliana: problemi e considerazioni

Uno strano malcontento si è impadronito recentemente di alcuni nostri architetti i quali, coscienti dell'indubbio prestigio raggiunto dalla moderna Architettura brasiliana, han cominciato dall'oggi al domani a volerlo tuttavia ridimensionare. Sono due gruppi diversi: il primo è formato da coloro che, impressionati dalle teorie tradizionaliste, sognano un'«architettura basata sulle tradizioni e la cultura del nostro popolo»; il secondo, da coloro i quali si mostrano allarmati per il basso livello della nostra produzione moderna e reclamano soluzioni più semplici e razionali. Noi rispettiamo entrambi i gruppi: il primo perché è sincero e aspira realmente alla soluzione architettonica che ritiene più giusta; il secondo perché solleva serie considerazioni, pur ponendo in secondo piano problemi ancora più gravi e più urgenti della nostra Architettura.

Lasciando il Brasile nel pieno di queste divergenze, mi sono recato in Europa dove, per tutto il mio viaggio, ho avuto la ventura di entrare in contatto con colleghi stranieri e di dibattere con loro i comuni problemi professionali. Non nutrivo alcuna illusione circa le critiche — a mio parere non tutte giustificate — espresse dalla maggior parte degli architetti che ho conosciuto in questi ultimi anni; in particolare non mi pareva possibile formulare alla leggera un bilancio onesto di quanto è stato realizzato in Europa e in Brasile dopo l'avvento dell'Architettura moderna. Vorrei, tuttavia, trovare circostanze attenuanti alle critiche che ci vengono rivolte; forse i nostri detrattori ignorano le condizioni effettive in cui lavoriamo, così diverse da quelle dei paesi ove essi operano, dove le organizzazioni sociali più avanzate, sostenute dalle grandi industrie, esigono soluzioni più semplici in previsione dell'impiego generalizzato dei processi di prefabbricazione e standardizzazione. In realtà, queste circostanze attenuanti si scontrano con la doppiezza della critica che questi nostri colleghi esercitano normalmente, dato che non usano lo stesso metro severo e minuzioso nel giudicare i loro progetti. Ma non intendo dare troppo peso a tutto ciò e mi limito a studiare quel che contengono di onesto e di positivo(...). Certamente la nostra Architettura moderna rivela, nella mancanza di contenuti umani e di unità formale, la ragione principale dei suoi difetti e riflette, inevitabilmente, il regime delle contraddizioni sociali in cui noi viviamo e in cui essa si è sviluppata. (...) Concepita per le classi dominanti, poco interessate ai problemi di economia in architettura, giacché aspirano solo ad esteriorizzare lusso e ricchezza, o per gli enti governativi, che mai si basano su piani di carattere nazionale o di costruzioni di massa, l'Architettura moderna brasiliana ha servito obbligatoriamente la vanità, la demagogia e l'opportunismo. Entro questi ristretti confini noi abbiamo esercitato per vent'anni la nostra professione, in genere limitata a case borghesi, a edifici governativi, a complessi commerciali: realizzazioni che — pur apprezzabili da un punto di vista architettonico — riflettono inevitabilmente lo squilibrio sociale del Paese, costituendo spesso un'offesa a quella maggioranza poverissima, priva di ogni aiuto più elementare, che vive nelle miserevoli condizioni che tutti conosciamo. E dunque dalla inesistenza di effettivi riferimenti sociali e di grandi piani collettivi che derivano la versatilità della nostra Architettura, il disprezzo per l'economia, la varietà e la ricchezza delle forme in cui essa si materializza, penalizzata in questo senso anche dalla mancanza di grandi imprese di prefabbricazione. Perciò, quanto in essa può apparire fal-

so e superfluo, noi lo consideriamo invece come un'imposizione di quella cultura che falso e superfluo fedelmente esprimono. Per queste ragioni noi non avremmo potuto altro che impoverire la nostra Architettura delle espressioni di novità e creatività o, in alternativa, presentarla come una moda tronfia, artificiale e demagogica. Abbiamo, viceversa, preferito mantenere le caratteristiche naturali e spontanee che ci hanno permesso di speculare intelligentemente sui sistemi costruttivi in uso, garantendo risultati personali e definiti, unici responsabili del prestigio di cui essa gode nel mondo contemporaneo. Alcune circostanze particolari ci hanno permesso di meritare questo prestigio e, fra le altre, bisogna citare la presenza positiva e vivace di Lucio Costa, l'esponente più significativo del nostro Movimento moderno: egli si è adoperato con sensibilità e intelligenza, lottando fin dagli inizi per un'architettura che unisse alle convenienze funzionali, la ricerca continua e costante della bellezza e della forma plastica. Un altro fatto inibente, come abbiamo visto, è stata l'impossibilità di pianificare grandi interventi economico-popolari, diversamente da quanto avviene nei Paesi più avanzati. Simili piani avrebbero obbligato a soluzioni rapide, economiche e logiche, che condizionano e semplificano la forma plastica. Inoltre, come abbiamo visto, da sempre il nostro punto di vista sulla tradizione, che ci rifiutiamo di copiare, ci ha obbligati a salvaguardare quegli stessi obiettivi di onestà costruttiva che hanno costantemente caratterizzato la nostra Architettura nazionale. Oggi più che mai questa posizione ci sembra corretta vista l'impossibilità, confermata dal tentativo fatto in alcuni Paesi europei, di armonizzare le forme tradizionali con i temi e, soprattutto, con le opportunità illimitate della tecnica contemporanea, di fatto ostacolando le soluzioni nuove e creative suggerite dalle tecnologie e dai materiali moderni. E l'impasse nella quale tuttora si trovano quelli che credono alla «sintesi della tradizione con la tecnica e l'arte contemporanea»: costoro ignorano il vincolo ineludibile costituito dall'avvento del cemento armato che, modificando i termini ed il significato degli elementi più caratteristici dell'Architettura, attribuisce altre finalità a questi stessi elementi: ad esempio, i muri che finora erano strutture portanti, diventano semplice materiale di tamponamento, carico morto nelle strutture moderne.

Tutto ciò ha fatto sì che in poco tempo ci allontanassimo dalle soluzioni ripetute, fredde e geometriche, dando alla nostra Architettura un nuovo senso plastico, che negli esempi migliori si rivela razionale e armonioso, capace di esprimere la funzione e la piena utilizzazione della tecnica moderna. È vero — e la cosa comincia ad essere inquietante — che la gran parte delle nostre costruzioni si mantiene ad un bassissimo livello architettonico, con aspetti addirittura grotteschi e ridicoli dovuti all'impiego inadeguato di alcuni materiali e all'abuso di forme spesso stravaganti ed improprie. Questo fenomeno, benché grave, è facile da spiegare: di fatto, il successo dell'Architettura moderna in Brasile è stato tale che in poco tempo essa è diventata la nostra architettura popolare corrente. (...) Ma, si tratta, in fondo, di una «mattia di crescita» che dobbiamo valutare con comprensione, senza esagerare e senza combatterla o cercare di eliminarla. La realtà, più grave e per di più ineliminabile, è lo stato spaventoso delle nostre città, abbandonate dai poteri centrali al regime deleterio della speculazione immobiliare che tutto distrugge: eleva muraglie di grattacieli, copre la vista delle montagne, occupa le spiagge, privando le città di sole, aria, verde, gli elementi essenziali che la Natura ci ha così generosa-

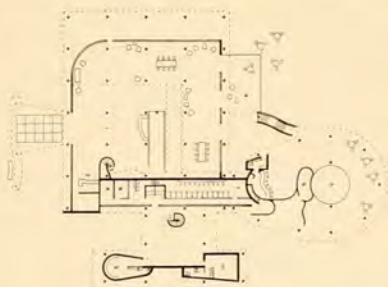
(O. Niemeyer Soares, *Pampulha: l'architecture*, in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 13-14, settembre 1947. Trad. HH)



1



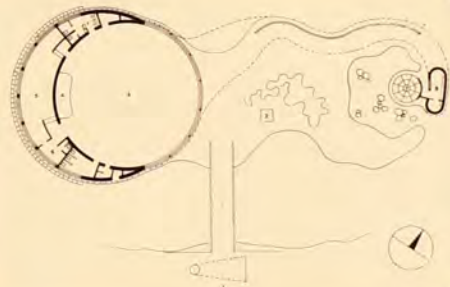
2



3



4



5



6



7



8



9

O. Niemeyer: 1.3. Casinò, Pampulha, 1940-42: veduta, pianta del piano terra; 2. Yacht Club, Pampulha, 1940-42; 4.6. Chiesa di S. Francesco, Pampulha, 1940-42; 8. Grand Hotel,

ilha, 1940-42: particolare degli azulejos di C. Portinari, veduta; 5.7. Casa do Baile, Pampulha, 1940-42: pianta del piano terra, veduta; 9. Progetto per l'Hotel Regente, Gavea (Rio), 1949: modello.

Ouro Preto, 1940; 9. Progetto per l'Hotel Regente, Gavea (Rio), 1949: modello.

mente donato. (...) È contro quest'assurdità che dobbiamo insorgere, rivendicando e studiando piani regolatori responsabili, logici e pertinenti, particolarmente tesi a valorizzare le bellezze naturali delle nostre città, e chiedendo parallelamente misure pratiche, pur basate sulla nostra attuale condizione sociale, che però possano almeno permettere di ridurre lo scempio tramite una legislazione obiettiva ed efficace.

La realtà nella quale si concreta l'Architettura brasiliana ben poco differisce da quella di altri paesi ancora dominati dal Capitalismo, e la priva delle caratteristiche superiori che dovrebbero permearla per il raggiungimento dei suoi obiettivi plastici. (...) Viceversa, l'Architettura sovietica, che prendiamo come esempio a noi opposto, giustamente interessa ed attira per il suo carattere umano: questa qualità ha permesso all'architetto, per la prima volta nella storia, di giocare il proprio autentico ruolo nella società, liberandolo dai limiti individualistici entro i quali si era fino allora mantenuto e assicurandogli la collaborazione desiderata per la soluzione dei problemi collettivi. Così, mentre negli altri paesi l'architettura risponde quasi sempre a sollecitazioni di una minoranza costituita dalle classi dominanti, in Unione Sovietica, al contrario, il lavoro degli architetti è rivolto ai grandi piani regolatori che hanno come obiettivo la salute ed il benessere collettivo. Là, essi non incontrano ostacoli simili ai nostri, così intimamente legati ai problemi sociali che i nostri colleghi continuano ad ignorare e che hanno influito sugli esiti dei nostri piani urbanistici, rimasti tali o destinati a congressi di architettura più o meno accademici e inutili. È l'esempio umano ed innovatore dell'esperienza sovietica che noi dobbiamo seguire.

Ho parlato più sopra della « crisi di crescita » dell'Architettura brasiliana e ho accettato come valide alcune delle critiche che le si muovono: vorrei tentare un chiarimento, per puntualizzare i problemi più grandi fra i quali si dibatte. Vediamoli singolarmente.

1. *Unità architettonica*: quando se ne parla, molti pensano ad un'architettura discreta e sobria, semplicistica, dimenticando che è impossibile per certi architetti prescindere da quell'inquietudine e quell'ansia di ricerca cui si deve il prestigio e il successo della nostra vera architettura. Ciò che occorre fare, dunque, non è limitare la forza creatrice, ma dare alle forme nuove una adeguata spiegazione in modo da impedirne un uso indiscriminato. Si potrebbe tentare un'azione a carattere, direi, didattico con esempi facili da capire, senza citazioni erudite e fiori di retorica. Un simile tentativo, sia ben chiaro, non porterebbe alla soluzione radicale del problema dell'unità architettonica: per questo sarebbe necessario risolvere in primo luogo il problema urbanistico, la regolamentazione delle aree e dei volumi, la distribuzione delle terre e così via. Potrebbe però garantire alle nuove costruzioni un equilibrio migliore evitando certi errori oggi così diffusi, che danno un'idea triste e falsa delle nostre capacità professionali.

2. *I pilastri*: questi elementi, preconizzati da Le Corbusier e adottati con successo nel nostro Paese, conferiscono agli edifici una maggiore leggerezza ed una buona soluzione ai problemi di spazio e di circolazione. Nei primi edifici progettati secondo la soluzione lecorbusieriana, i pilastri erano generalmente lineari, spazati fra i quattro ed i nove metri, e la principale preoccupazione dell'architetto era di ridurre la sezione per renderli più piacevoli e leggeri. Successivamente si è verificato che, in certi casi, una costruzione richie-

desse tre o quattro ordini di pilastri: questo, soprattutto nei corpi di fabbrica molto lunghi, dava agli edifici la strana immagine di « spazzolini da denti », per usare una definizione popolare. Di conseguenza si è cercato di sfruttare le attuali possibilità tecniche del cemento armato per coprire luci maggiori riducendo il numero dei punti di appoggio. (...)

3. *Pilastri a V e W*: in Brasile sono già state adottate soluzioni adeguate a questi elementi, in modo da risolvere il problema costruttivo sotto l'aspetto plastico, senza inconvenienti per la struttura. (...) Oggi, gli edifici costruiti con questi elementi sono innumerevoli, ma purtroppo pochi risultano veramente interessanti. Spesso non sono disponibili gli spazi generosi che tali pilastri richiedono, e l'adattamento di questo partito architettonico a costruzioni di modeste dimensioni riesce grottesco, privo di ragioni pratiche e funzionali.

4. *Motivi ad arco*: uno degli aspetti più positivi dell'Architettura brasiliana moderna è l'uso di certi elementi curvilinei e ad archi — finora poco diffusi nell'architettura civile del Paese — che ne hanno arricchito il vocabolario plastico, richiamandosi al meglio alle caratteristiche barocche dell'Architettura coloniale. (...) In generale, essi vengono impiegati nei piccoli e grandi edifici, nelle parti di completamente al piano terreno o in sommità: per questa ragione sono previsti ad altezze differenti o combinati a piani inclinati o orizzontali. Se disegnati da mano esperta, questi elementi e le soluzioni che ne derivano, offrono grandi possibilità nella composizione architettonica per il risalto e i contrasti che permettono, a sottolineare la purezza dell'edificio. Ma quando l'architetto manca di discernimento, quando le forme si perdono nella sproporzionalità e nel disordine, ne risulta purtroppo quell'aspetto confuso e pretenzioso che spesso assume la nostra Architettura.

5. *Le coperture*: si pone qui un altro problema che chiede chiarimenti. Esse vanno perdendo la loro antica unità. Chi conosce l'Architettura coloniale o che è stato a Ouro Preto, Diamantina, Sabará, ecc., sa bene che i tetti delle vecchie case erano armoniosi, assecondavano naturalmente lo sviluppo delle costruzioni alle quali si adattavano in modo semplice e intuitivo. Oggi, soprattutto nelle ville, noi vediamo coperture con inutili giochi di inclinazioni e di picchi, confuse e disarmoniche. Ma anche nelle opere di maggior dimensione le parti di copertura sono spesso mal studiate, con volumi disposti a casaccio, così da dare l'impressione di un secondo edificio sovrapposto al primo.

6. *Le facciate*: è forse in questo aspetto compositivo e nella scelta dei materiali di rivestimento esterno che si notano le più gravi incomprensioni. Fra tutti i tipi di protezione adottati con più successo in Brasile, personalmente prediligò il *brise-soleil*, ideato da Le Corbusier e oggi annoverato tra le costanti della nostra Architettura. (...) Inizialmente il *brise-soleil* veniva applicato tenendo conto soltanto di ragioni tecniche: per esempio, se una facciata è rivolta a nord, la soluzione era il *brise-soleil* orizzontale. In seguito gli architetti capirono che, con l'ausilio di altri tipi di protezione, si estendeva il campo delle possibilità di ottenere fronti variati e interessanti. Ma, come nel caso dei *pilotis*, si sono introdotti questi elementi anche in piccoli edifici riutilizzando idee elaborate per grandissime superfici col risultato di una gran confusione e di uno squilibrio nelle proporzioni delle facciate.

Inoltre, in molti edifici il problema è aggravato dall'uso arbitrario e inadeguato di colori, pannelli murali, ceramiche, ecc. Non sono

contrario ai pannelli murali; trovo che essi siano fonte di grande possibilità di lavoro nuovo e vario per gli scultori. Ma spesso l'architettura esige un semplice muro di materiale nobile e, in tal caso, il pannello murale è dannoso. E proprio l'uso sconsiderato che se ne è fatto lo ha svilito, indipendentemente dal livello artistico intrinseco al singolo pannello murale. Anche per i materiali da rivestimento esterno si riscontrano analoghi errori. Ho sempre pensato che questi materiali debbano essere applicati in funzione delle caratteristiche costruttive degli elementi da rivestire, siano essi strutturali o di protezione. In questo spirito, per il Ministero dell'Educazione ho utilizzato pannelli in *azulejos* per accentuare la leggerezza dei muri indipendenti dalla struttura, mentre ho rivestito i pilastri portanti di lastre di granito per non mascherarne la funzione strutturale. Viaggiando per il Brasile o anche passeggiando per Rio, si resta invece sorpresi dalle barbarie perpetrate con i rivestimenti: è frequente, per esempio, vedere pilastri coperti di ceramica, di piccole tessere di pietra, ecc., che li snaturano completamente.

7. *Forme libere*. A Pampulha ho disegnato il Club in maniera libera e senza formalismi: una piastra di cemento copre le sale del Club, si estende ai giardini e accompagna le curve della piccola isola su cui sorge l'edificio, in modo da proteggere i tavoli esterni. Il Club è isolato nel panorama del lago, ma perfettamente integrato nell'ambiente. Anche gli altri lavori progettati con questo spirito erano di notevoli dimensioni e sempre contornati da grandi spazi liberi e da giardini. Ma non è certo questo il caso di tanti edifici, oggi così frequenti, piccoli e pieni di curve molli e sfatte, con le loro pensiline, generalmente mediocri e sproporzionate. Si tratta dunque di un errore di scala: le forme libere possono essere soluzioni giuste se eseguite con respiro, detestabili se ridotte a miniature.

8. *Facciate inclinate*: avevo pensato di usarle a Pampulha per la Casa di Kubitschek che non venne costruita: qui la facciata inclinata aveva il preciso scopo di creare davanti alle camere una grande terrazza parzialmente scoperta. Ma non è questo il caso delle tante « case moderne » che invadono il Paese, dove la presenza ingiustificata di almeno una parete o un pilastro inclinati sortisce risultati fragili e falsi che deprimeranno la nostra Architettura e rovinano il gusto del popolo. A tutto questo c'è da aggiungere l'orgia dei colori. Per i tecnici dovrebbero essere dosati in funzione dei bisogni locali di illuminazione, soleggiamento, ecc., dal momento che la loro applicazione razionale permette di aumentare le zone di ombra o di luce e di combattere il calore esterno per azione di riflesso. Ma di queste indicazioni non si tiene conto e i colori sono dati a casaccio o, peggio, secondo il gusto del committente che li chiede « vivaci, gai e moderni ».

Ecco le considerazioni che desideravo fare sui nostri problemi di architettura e, se ho citato lavori miei, l'ho fatto solo per chiarire meglio il mio punto di vista. Ho sempre stimato giusto che nella professione i più inesperti o più giovani si arricchissero grazie all'influenza dei più esperti: è una legge umana e normale, che non possiamo annullare e che dobbiamo considerare legittima. Ma trovo che in presenza di eccessi, quando le influenze si trasformano in forze negative, occorra una spiegazione: una spiegazione in nome dell'Architettura.

Oscar Niemeyer

(O. Niemeyer, *Problemas atuais da arquitetura brasileira*, in *Módulo*, n. 3, 1956, e *Considerações sobre a arquitetura brasileira*, in *Módulo*, n. 7, 1957)



1



2



3



4



5



6



7



8

O. Niemeyer: 1,2. Residenze del Centro Tecnico dell'Aeronautica, San José dos Campos (San Paulo), 1947; 3. Fabbrica Duchen, San Paulo, 1950;

4. Complesso J. Kubitschek, Belo Horizonte, 1951: modello; 5. Club Libanes, Diamantina (Belo Horizonte), 1950; 6. Albergo a Diamantina (Belo Ho-

rizonte), 1951; 7. Ospedale Sul America, Rio de Janeiro, 1952; 8. Complesso residenziale a Petropolis (Rio), 1953: modello.

Il Museo d'Arte moderna a Caracas

Venendo qui a parlarvi del Museo di Caracas ho l'intenzione di consolidare fra me, architetto, e voi, studenti di architettura, quel rapporto e quello spirito di collaborazione che si sono stabiliti fra noi negli ultimi tempi. E con questo spirito, l'atteggiamento più pratico, obiettivo e spontaneo mi sembra sia quello di esporre con franchezza e semplicità le ragioni tecniche ed artistiche che orientano il mio lavoro.

Se l'architetto, nell'atto di progettare, tenesse conto della necessità di un confronto sulle opere, le sue soluzioni riuscirebbero certamente più ragionate, più giuste e più razionali. La preoccupazione di dover spiegare il proprio operato a posteriori costituirebbe certamente una sorta di freno all'immaginazione e alla fantasia dell'autore, disciplinandone le idee rispetto alle condizioni oggettive di ogni problema che gli vien posto. Questa specie di autocontrollo non limiterebbe né lo slancio né la forza creatrice (indispensabili alla vera opera d'arte), ma garantirebbe, al contrario, una maggiore unità, un maggiore equilibrio e un maggior realismo al suo lavoro. E' difficile tracciare un metodo, un procedimento di elaborazione di progetti di architettura, perché essi sono sempre subordinati a tanti fattori; ma è possibile stabilire alcune regole capaci di organizzare un progetto secondo linee razionali, logiche ed equilibrate.

A questo scopo sarà necessario adottare qualche criterio basilare: la soluzione sarà il risultato delle condizioni specifiche di ciascun problema legato alle condizioni locali, topografiche, climatiche, alle condizioni funzionali e del programma, delle tecniche costruttive e dei materiali locali da impiegare. Fondata su questi criteri, l'architettura raggiungerà necessariamente un livello tecnico più elevato e — se la potenza creativa del progettista lo permette — potrà diventare un'opera d'arte. Sono ormai lontani i tempi in cui l'architettura veniva presentata come un problema connesso unicamente alla funzione. La *machine à habiter* di Le Corbusier rappresenta un'epoca di battaglie, un periodo di forzata transizione, in cui era indispensabile una attitudine di ortodossia contro l'incomprensione di quel momento. Oggi, superata quella tappa obbligata, l'architettura è tornata alla sua condizione naturale ed eterna di elemento generatore di vita, di bellezza, di emozioni. In realtà non è sufficiente considerarla come depositaria esclusiva di soluzioni perfette limitate a problemi tecnici e funzionali. Un semplice esame del passato ci prova che le opere, che hanno resistito e che ancora ci sorprendono ed entusiasmano, sono architetture piene di sensibilità e di poesia. E invero, davanti a questi monumenti di grazia e di bellezza, le caratteristiche funzionali ed utilitarie passano in secondo piano. Soggetta solo ai sentimenti umani, più forti del freddo ragionamento teorico e razionale, l'architettura proietta, attraverso i secoli, i suoi segnali di armonia e di bellezza. Quel che veramente permane, è la creazione d'arte. Non voglio assumere un atteggiamento idealistico — l'arte per l'arte — di cui so respingere il contenuto reazionario; riconosco semplicemente che davanti a queste opere immortali ciò che agisce sui nostri sensi è proprio il bello, l'inatteso, l'armonia della soluzione plastica. Sentiamo questo guardando la Cattedrale di Chartres o la Chiesa di San Basilio a Mosca, quali che siano le nostre convinzioni politiche o religiose. Non pretendo che la bellezza plastica sia il principale obiettivo dell'architettura; essa non è che il fattore indispensabile per attingere alla superiore espressione dell'opera d'arte. Da qui la tenacia con cui difendo lo slancio di libertà creatrice del nostro Movimento moderno, perdonando le incomprensioni — qual-

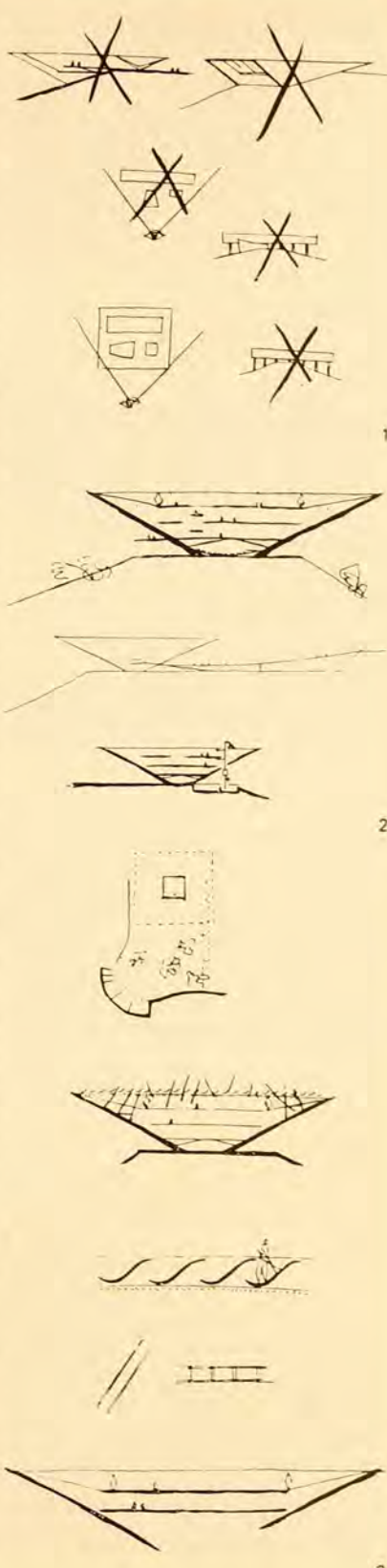
che volta pesanti anche se naturali —, ma respingendo fermamente le critiche formaliste che, col pretesto di convenienze utilitaristiche e di disciplina costruttiva, cercano di riportarci ai concetti freddi e limitati dell'Architettura europea. Sarebbe veramente triste veder opporre a questo movimento spontaneo, che si estende a tutto il Brasile, una formula plastica rigida e squadrata, insensibile alle forme nuove che la moderna tecnica suggerisce e consente.

Per il progetto del Museo di Caracas non volevo accontentarmi di un'opera ben eseguita e rispondente alla sua finalità; cercavo anche, nella misura delle mie possibilità, di esprimere qualcosa di nuovo e tipico per la purezza intrinseca della forma, che fosse sintesi tra la tecnica contemporanea e le linee del Movimento moderno in Venezuela. Certi temi suggeriscono un carattere monumentale per l'architettura, in grado di esprimere degnamente e maestosamente, obiettivi nobili come quelli di un museo. A Caracas l'ambiente locale e la posizione dominante della costruzione richiedevano un'opera semplice, che si distaccasse, audace e pura, sul paesaggio circostante. La soluzione scelta deriva esattamente dalle condizioni oggettive del problema: dal paesaggio, dalla conformazione e dalle ridotte dimensioni dell'area, che richiedevano una forma compatta, tale da salvaguardare gli spazi liberi indispensabili a garantire al Museo il carattere monumentale che si voleva. Dalla convenienza a concentrare in poco spazio gli appoggi è conseguita la forma plastica, semplice e spontanea, che possiede la chiara logica degli organismi viventi; essa consente maggiori superfici utili ai piani alti, destinati alle esposizioni, e delimita nella base dell'edificio lo spazio per le sole strutture portanti, così da incrementare la luminosità delle sale di esposizione. Plasticamente ho cercato di accentuare l'aspetto «bloccato» dell'esterno, prevedendo solo aperture ridotte, necessarie a determinare una scala che contrastasse con l'interno «più aperto», in modo da dare al visitatore un piacevole senso di sorpresa. L'edificio riceve luce zenitale, regolata a mezzo di lastre mobili di cemento e di elementi diffusori, con un sistema elettronico che mantiene costante l'indice di illuminazione sia di giorno che di notte. Questa è ovviamente l'illuminazione di base, da integrare di volta in volta nei punti necessari. I muri inclinati conferiscono agli ambienti un senso di maggiore profondità spaziale e creano bellissimi effetti di riflesso della luce, indipendentemente dalle suddivisioni provvisorie che potranno definire gli spazi specifici delle varie esposizioni. L'edificio ha cinque piani: un sotterraneo per i servizi generali, un piano per l'auditorium, un secondo piano (alla quota di ingresso) per la *hall* e la direzione, un terzo piano per sale di esposizione, un quarto ad ammezzato parziale, un quinto per la copertura e le mostre di scultura. La struttura sarà semplicissima: due solette di calcestruzzo di 6 cm, distanziate 80 cm una dall'altra e legate tra loro ogni metro da nervature inclinate formanti un doppio T, costituiranno l'ossatura della costruzione, di cui le solette orizzontali saranno parte integrante, in modo da lasciare completamente libera da strutture la superficie — circa 4000 mq — della sala per esposizioni.

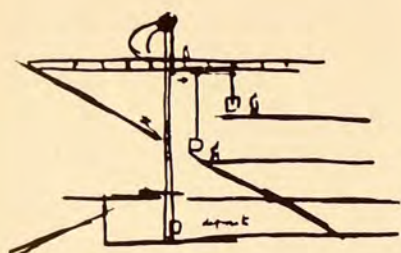
Sono, queste, considerazioni generali: vorrei aggiungere che il progetto è stato studiato con grande passione ma, come tutto ciò che è umano, è tuttavia suscettibile di errori e incomprensioni.

Oscar Niemeyer

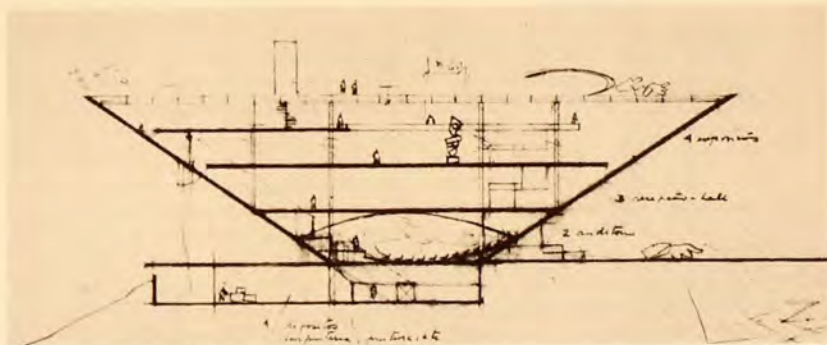
(Lezione tenuta da O. Niemeyer alla Facoltà di architettura di Rio de Janeiro nell'anno accademico 1955, pubblicata in *Módulo*, n. 4, 1956)



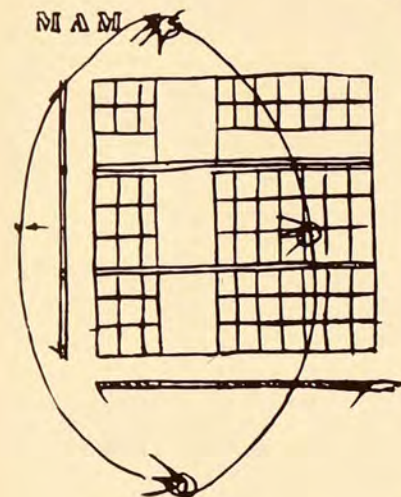
O. Niemeyer, Museo d'Arte moderna, Caracas, 1955: 1.2.3. Studi di definizione volumetrica, planimetrica, tecnologica del progetto; 4. Sezione di



4



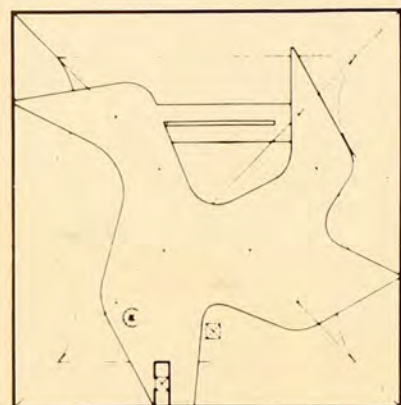
5



6



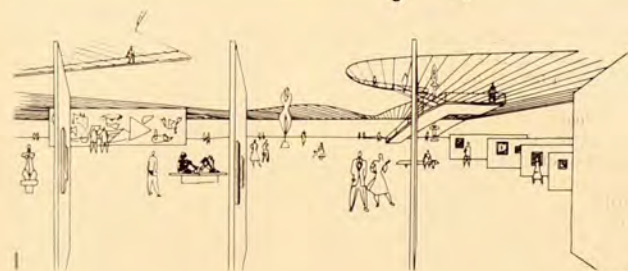
7



8



9



10



11

studio sullo spostamento del materiale espositivo tra deposito e piani superiori; 5. Sezione; 6. Studio per il piano della copertura; 7. Fotomontag-

gio nel panorama urbano del modello del Museo con vista sulla copertura in brise-soleil e percorso in quota all'aperto; 8. Pianta del terzo piano;

9. Veduta frontale del modello; 10.11. Prospettive delle sale d'esposizione al secondo e al terzo piano.

Testimonianza

Gli edifici che si stanno costruendo a Brasilia, insieme col progetto del Museo di Caracas, segnano una nuova fase nella mia attività professionale. Una fase che si distingue per una ricerca costante della concisione e della purezza e per un maggiore interesse ai problemi fondamentali dell'architettura. Questa fase, che rappresenta un mutamento nella mia maniera di progettare e soprattutto si sviluppare i progetti, non ebbe inizio se non dopo matura riflessione. Non ebbe inizio come una formula diversa, sollecitata da nuovi problemi. Derivò da un processo di revisione, onesto e freddamente condotto, della mia opera di architetto.

In effetti, dopo il mio ritorno dall'Europa, dove viaggiai da Lisbona a Mosca, attento ai problemi della mia attività, il mio atteggiamento professionale è molto mutato.

Sino a quel tempo ero solito considerare l'Architettura brasiliana — nonostante le sue innegabili qualità — con certe riserve. Credevo, come credo tuttora, che senza una equa distribuzione della ricchezza — che possa raggiungere tutti gli strati della popolazione, — lo scopo fondamentale dell'architettura, ossia la sua base sociale fosse sacrificata, e che la nostra opera di architetti fosse condannata a soddisfare i capricci delle classi abbienti.

Provavo per questo un vago scoraggiamento, uno scoraggiamento che mi induceva a considerare ingenui quelli che si dedicavano anima e corpo all'architettura, come se costruissero opere destinate a durare. Pur non essendomi mai disinteressato della professione, consideravo l'architettura un complemento delle cose più importanti e più direttamente legate alla vita e alla felicità degli uomini. O anche, come ero solito affermare, la consideravo un esercizio che si deve praticare con spirito sportivo... e nulla più. E questo mi permetteva una certa negligenza — facilitata dal mio temperamento svagato e *bohémien* — e faceva sì che io accettassi troppi lavori, eseguenti in fretta, fidando nell'abilità e nella capacità di improvvisazione di cui mi credevo dotato.

Questo atteggiamento di sfiducia, prodotto dalle contraddizioni sociali in rapporto agli scopi della professione, mi indusse talora a trascurare certi problemi e a seguire una eccessiva tendenza all'originalità, spinto dagli stessi interessati, desiderosi di dare ai loro edifici un maggior spicco che suscitasse una larga eco. In certi casi questo ha viziato la semplicità delle costruzioni e quel senso di logica e di economia che molte richiedevano. È vero che considero mie soltanto quelle opere alle quali ho potuto dedicarmi metodicamente, e che presento come tali nelle pubblicazioni e riviste tecniche. Ma, anche fra quelle opere, ne trovo alcune delle quali forse sarebbe stato meglio non fare il progetto, a causa delle inevitabili modificazioni che dovettero subire durante l'esecuzione, essendo destinate alla mera speculazione immobiliare.

Non pretendo certo di iniziare con questi commenti un processo di autonegazione, né di disprezzare le mie opere. Le considero, anzi, dei fattori positivi nel Movimento architettonico brasiliano, al quale hanno dato, nel momento opportuno, grazie al loro slancio e allo spirito creativo, un contributo positivo che anzi oggi caratterizza tale Movimento. E se riferisco questa autocritica, iniziata due anni or sono, quando stavo elaborando il progetto del Museo di Caracas, lo faccio perché la considero un atteggiamento normale e costruttivo, che può condurci a correggere degli errori e a raggiungere risultati migliori, adottando una serie di provvedimenti e di misure regolatrici. Nel mio caso importano soprattutto: la riduzione del numero dei lavori nello studio e il rifiuto sistematico di quelli che mirano soltanto a interessi commerciali, per potermi dedicare meglio agli altri, dando loro cure continue e adeguate. Bisogna poi fissare per i nuovi progetti una serie di norme, che si propongono la semplificazione della forma plastica e l'equilibrio coi problemi funzionali e costruttivi.

In questo senso ho incominciato a interessarmi alle soluzioni compatte, semplici e geometriche; ai problemi della gerarchia e del carattere architettonico; ai vantaggi dell'unità e dell'armonia tra gli edifici e ho badato anche che questi non si esprimano mediante gli elementi secondari, ma grazie alla propria struttura, debitamente integrata nella concezione plastica originale.

Nell'ambito di questo stesso scopo, ho incominciato a evitare le soluzioni spezzettate o composte di molti elementi, difficili da contenere in una forma pura e definita; gli ornamenti inclinati e le forme libere, che snaturate dalla incomprensione e dalla incapacità di alcuni, si trasformano molto spesso in ridicole esibizioni di sistemi e di tipi diversi. E tutto questo cercando di non cascare in un falso purismo, in un monotono formulario di carattere industriale, cosciente delle immense possibilità del cemento armato e badando che questa nuova posizione non si trasformi in una barriera insormontabile, ma che invece faciliti liberamente idee e innovazioni. Da allora continuo a lavorare fedele a tali principi. Ho iniziato questa fase — come ho già detto — col Museo di Caracas, una concezione di una purezza e di una concisione innegabili. E ora continuo negli edifici di Brasilia, ai quali dedico la massima attenzione, non solo perché si tratta di un'opera di grande importanza, ma anche per i fatti anteriori al loro sviluppo, quando rifiutai di accettare l'offerta di elaborare il Piano Pilota, poiché insieme con l'Istituto degli Architetti del Brasile, lavoravo per organizzare il pubblico concorso, riservandomi soltanto il compito di progettare gli edifici governativi. Questo incarico era soltanto la continuazione naturale dei lavori, che stavo eseguendo ininterrottamente sin dal 1940 per il prefetto, per il governatore e infine per il presidente Juscelino Kubitschek.

In quanto ai lavori di Brasilia che spero siano la mia opera definitiva, ho dovuto risolvere tre problemi differenti: quello dell'edificio isolato aperto a tutte le possibilità della fantasia, pur esigendo caratteristiche proprie; quello dell'edificio monumentale, in cui il particolare plastico dà luogo alla composizione grandiosa; e infine la soluzione dell'insieme che richiede prima di tutto unità e armonia.

Nel Palazzo dell'Alvorada, mi sono proposto lo scopo di trovare una soluzione che non si limitasse a caratterizzare una vasta dimora, ma un vero palazzo, con lo spirito monumentale e la nobiltà per cui deve distinguersi. A questo scopo ho approfittato della struttura stessa, che segue tutto lo sviluppo della costruzione, dandole leggerezza e dignità, e quello speciale aspetto, come se posasse dolcemente sul suolo.

A tale scopo le colonne si assottigliano all'estremità, permettendo grazie al sistema a volta su cui si basano, che le pietre abbiano uno spessore di quindici centimetri nell'asse di ogni intervallo, e stabilendo così una integrazione perfetta della forma — che caratterizza ed esprime l'edificio, — con lo stesso sistema strutturale.

Nel palazzo del Congresso Nazionale, mi sono proposto lo scopo di fissare gli elementi plastici secondo le diverse funzioni, dandovi l'importanza relativa richiesta, e trattandoli nell'insieme come forme pure ed equilibrate. Quindi una immensa spianata, in contrasto con i due isolati destinati all'amministrazione e agli uffici dei membri, segna la linea orizzontale della composizione, mentre spiccano su di essa gli elementi principali, che insieme con gli altri creano quel giuoco di forme che costituisce l'essenza stessa dell'architettura e che, [nelle sue «avvertenze agli architetti» dalle pagine dell'*Esprit Nouveau*] Le Corbusier definisce così bene: *L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière*.

Nella Piazza dei Tre Poteri la mia principale preoccupazione è stata l'unità, e a questo scopo ho ideato un elemento strutturale che agisse come comune denominatore dei due palazzi — quello del Planalto e quello del Tribunale Supremo — e assicurando così all'insieme quel senso di sobrietà delle grandi piazze d'Europa, entro la scala dei valori fissati dallo splendido progetto di Lucio Costa. Sono queste oggi le mie direttrici di architettura. E se ora esse si orientano con un intendimento di maggior purezza e semplicità, si basano tuttavia sullo stesso concetto creativo: l'unico capace di condurre a una vera opera d'arte.

Son queste le direttrici delle opere che ho progettato per Brasilia, opere che seguo col massimo zelo, convinto della loro importanza e desideroso che esse si trasformino in qualcosa di utile e di duraturo, che possa infondere un senso di bellezza e di emozione.

Oscar Niemeyer

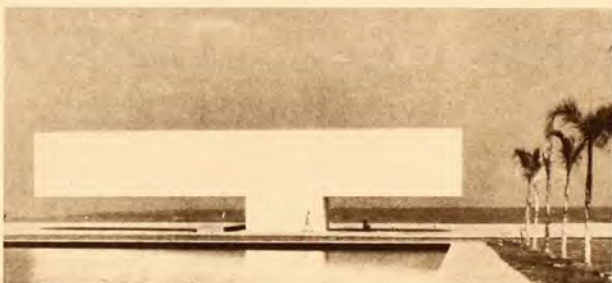
(O. Niemeyer, *Depoimento*, in *Zodiac*, n. 6, 1960)



1



2



3



4



5



6



7



8



9

O. Niemeyer; Brasília: 1. Edifici del Congresso Nazionale, 1958; 2. Palazzo del Planalto (uffici presidenziali), 1958; 3. Museo della fondazione di

Brasília, 1958; 4. Teatro, 1958; 5. Cappella presidenziale e Palazzo dell'Alvorada (residenza del Presidente), 1958; 6. Cattedrale, 1959; 7. Itama-

raty (Ministero degli Affari Esteri), 1962; 8. Palazzo di Giustizia, 1963; 9. Colômbia, 1963.

Oscar Niemeyer

La forma nell'architettura

Io non desidero insegnare il metodo che tutti devono seguire, ma mostrare il metodo che io ho scelto.
(René Descartes, *Discours de La Methode*, 1637)

Con queste parole di Cartesio, voglio chiarire che questa testimonianza non ha come obiettivo di convincere nessuno, ma di mostrare come io vedo il problema della forma nell'architettura. E se, a volte, entro in conflitto con altre opinioni, è solo per difendere o spiegare il mio punto di vista.

Il mio intento, nello scrivere questo breve testo, è stato quello di chiarire il mio pensiero sul problema della *forma nell'architettura*, assunto che costitui, a mio modo di vedere, uno spiacevole equivoco aggravato dal Funzionalismo, utilizzato da piccoli gruppi che si servono di esso ancora oggi. Mi sento ben disposto per questo compito. È un problema che mi ha occupato per tutta la vita e nel quale mi imbattei nel 1940, quando progettai le opere di Pampulha, nel Belo Horizonte.

E, poiché l'idea è quella di scrivere un libro succinto e divulgarlo all'estero, tenterò di farlo breve e conciso, facile da leggere e capire. In esso mi accingo, tuttavia, a toccare altri problemi legati all'architettura, e a dimostrare, con l'insieme dei lavori che ho elaborato, che

è possibile esercitare la professione senza isolarsi, mantenendosi, come si dice, politicamente impegnati.

Per essere meglio compreso da coloro che non mi conoscono, mi rifarò un po' al passato, alla mia infanzia già così lontana, alla mia formazione di uomo e di architetto. Ricorderò la mia casa nel quartiere delle Laranjeiras, a Rio de Janeiro, l'ambiente felice in cui vissi in quel tempo perduto per sempre, e, principalmente, i miei genitori e i miei nonni, non per l'assistenza e l'affetto coi quali mi prepararono alla vita, ma per loro stessi, come persone umane, corresponsabili geneticamente delle mie qualità e dei miei difetti. Mio nonno, Ribeiro de Almeida, giudice del Tribunale Supremo Federale, onesto, incorruttibile, mia nonna, dedita ai problemi domestici, autoritaria, come se vivesse sempre nella sua *fazenda* a Maricá, nell'interno dello Stato di Rio de Janeiro, mio padre — così allegro — che come me rinviava i problemi al giorno dopo, mia madre e mia zia Milota curve su di noi con affetto, prototipi di quel tipo di *clan* familiare che ormai comincia a sparire e per il quale esse compivano molte rinunce con amore. E i miei zii, pieni di buone qualità ma così scombinate e imprevedibili che mi fanno dubitare della convenienza avuta dal nonno nello sposare sua nipote Mariquinhas.

Non so che cosa ho ereditato da tutto quell'insieme, ma vedendo i miei fratelli così buoni e generosi, penso che anche a me ne sia venuto qualcosa di buono.

Fu nella vecchia casa delle Laranjeiras che passai la mia fanciullezza, di essa ricordo la sala dei ricevimenti che diventava la cappella, la lunga tavola della sala da pranzo con la nonna a capotavola, mio zio davanti a noi, che raccontava le sue avventure, mio nonno, silenzioso, che osservava la famiglia sempre in aumento, le feste di compleanno, i concerti familiari di quel tempo, col nostro domestico André che serviva gli invitati seduti ai tavoli sparsi nella veranda, e, la sera, dopo cena, la conversazione allegra che univa tutti. Tutto ciò mi fa ricordare nostro fratello, Vinicius de Moraes: «Se è per disfarlo, perché l'ho fatto!».

Circa le mie idee politiche direi che fui sempre un ribelle. Non ho mai dimenticato — avevo otto anni — la nonna che diceva alla domestica: «Togli quel panno dalla testa, a una negra non è concesso». Poi fu la stessa vita a porre in evidenza le sue miserie: il padrone che opprime il servo, l'amico più povero dimenticato, la disoccupazione che affligge i nostri fratelli brasiliani e la borghesia ignorante che li opprime, o che si presenta in modo paternalistico e irresponsabile. Non potevo aver dubbi sulla posizione da prendere, in un Paese in cui il settanta per cento della popolazione soffre e viene sfruttata e perseguitata.

Nel 1945 entrai nel Partito comunista dopo aver accolto nel mio studio alcuni dei suoi *leader* che uscivano di prigione, come quando dissi a Prestes: «Prenditi la mia casa; il tuo lavoro è più importante del mio». Dal 1945 fino ad oggi — trent'anni dunque — non ho mai cambiato atteggiamento. Il Partito comunista fu un'esperienza straordinaria e dei vecchi compagni conservo solo buoni ricordi: semplici, idealisti, troppo buoni per adattarsi tranquillamente alle miserie del mondo capitalistico.

Quanto al mio lavoro professionale, dirò che ho lavorato sempre di più, che mi sento come chi è rimasto in un angolo a disegnare senza rendersi conto dell'universo che lo circondava con tutta la sua grandezza e il suo mistero, senza aver avuto il tempo di osservare la propria vita e pensare ad essa, sempre tutto solo, come Cartesio. Ma sono tranquillo. Alla fin fine ho fatto ciò che ho potuto e non dimenticando quelli che soffrono e andando avanti solidale con loro.

Paul Valéry diceva: «Il cammino della poesia e quello della musica si incrociano». Per me, il cammino dell'architettura, quello della scultura e quello della poesia si incrociano anch'essi.

E allora nascono le opere d'arte. Nell'architettura la forma plastica ha potuto evolversi grazie alle nuove tecniche e ai nuovi materiali che le danno aspetti differenti e innovatori.

Dapprima vi furono le forme massicce rese necessarie dalle costruzioni in pietra e mattone; poi sorsero le volte, gli archi e le ogive, i vani immensi, le forme libere e inattese che il cemento ha reso possibili e che sollecitano sempre più verso temi moderni. Davanti a questa continua e inevitabile evoluzione e ai programmi che si apprestano,

(O. Niemeyer, *La forma nell'architettura*, ed. it. Arnoldo Mondadori, Milano 1978: testo qui ripubblicato per gentile concessione dell'autore e dell'editore, alla cui traduzione ci si è attenuti letteralmente)

voluti dalla vita e dal progresso, l'architetto concepisce, via via nel tempo, il suo progetto: freddo e monotono o bello e creativo, a seconda del suo temperamento e della sua sensibilità. Per alcuni, è la funzione che conta; per altri, si deve unire quella bellezza, quella fantasia, quell'imprevisto architettonico che costituisce, anche per me, l'architettura vera e propria.

La preoccupazione di creare la bellezza è, senza dubbio, una delle caratteristiche più evidenti dell'essere umano, sempre in estasi davanti a questo affascinante universo in cui vive. E ciò lo ritroviamo anche nelle epoche più remote, con il nostro preistorico predecessore che dipinge le pareti della sua caverna ancor prima di costruire il suo piccolo rifugio. E la stessa cosa si ripete nei tempi seguenti, a partire dalle piramidi d'Egitto. Architettura-scultura, forma libera e dominatrice sotto gli spazi infiniti.

La bellezza e la forma plastica nell'architettura, questo è il tema di cui voglio parlare — senza però farne un ozioso rendiconto — tenendo come base il tempo presente e la mia architettura.

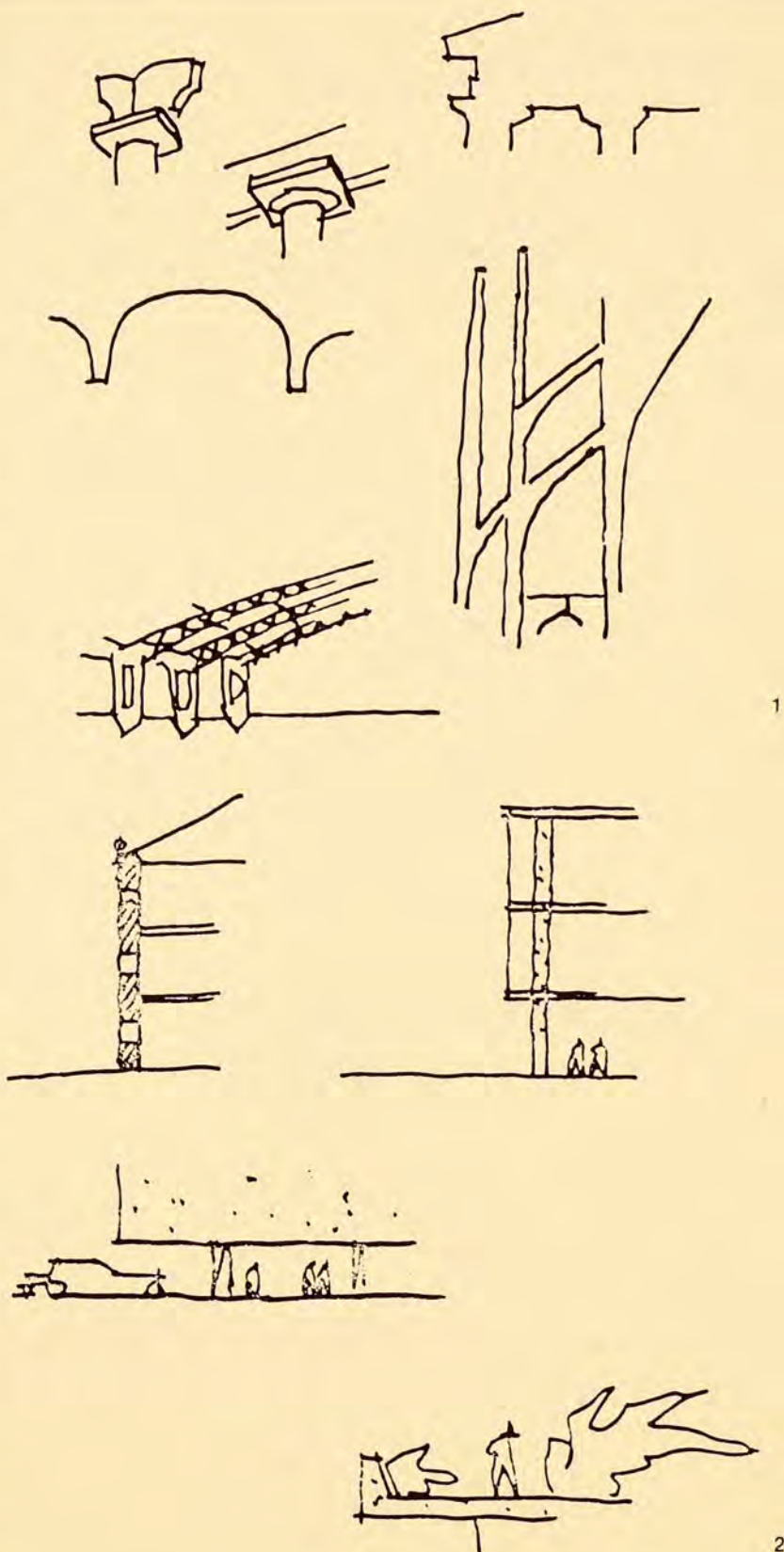
Comincerei ricordando la situazione della forma nell'architettura nel 1936, quando cominciai la mia vita di architetto e l'architettura di quel tempo si affermava tra di noi sotto il pieno pontificare del Funzionalismo, che ricusava qualsiasi libertà di creazione e di invenzione architettonica dimenticando che essa era stata sempre presente nei periodi aurei dell'architettura.

Era il tempo della *pianta che procede da dentro a fuori*, dell'*angolo retto*, della *machine à habiter*, della imposizione dei sistemi costruttivi, delle limitazioni funzionali che non mi convincevano specie pensando alle opere del passato tanto ricche di invenzione e lirismo. Non riuscivo a capire come, nell'epoca del cemento armato che offriva tutte le possibilità, l'architettura di quel tempo usasse un vocabolario tanto freddo e ripetitivo, incapace di esprimere in tutta la loro grandezza e pienezza quelle possibilità.

Ricordavo, allora, i vecchi tempi, quando, limitato da una tecnica ancora ai primordi, l'architetto penetrava coraggioso lungo il cammino del sogno e della fantasia. Ma l'Architettura contemporanea basava la sua presenza nelle tecniche costruttive che tutto dovevano modificare, appoggiandosi al Funzionalismo per realizzare la metamorfosi desiderata: sostituire le antiche facciate coi grandi pannelli di vetro, le grosse pareti di muratura con le fini colonne di cemento, i tegolati, i frontoni e altri elementi che costituivano le coperture con il terrazzo-giardino e gli spazi, prima occupati dagli edifici, con i piloni.

E il Funzionalismo si trasformò nella sua arma preferita, la libertà di ideazione col suo oppressivo rigorismo strutturale.

Durante i primi tempi, accettai tutto ciò come una limitazione provvisoria e necessaria, ma poi, con la vittoria dell'Architettura contemporanea, mi rivoltai completamente contro il Funzionalismo, desideroso di vederla realizzata con tutte le nuove tecniche ed entrare nel campo della bellezza e della poesia. Questa idea giunse a dominarmi, come una forza interiore insopprimibile, che nasceva volta a volta da antichi ricordi, delle chiese di Minas Gerais, delle donne belle e sen-



1.2. O. Niemeyer, *Studi sull'evoluzione delle forme libere in rapporto all'evoluzione delle tecniche costruttive: dalle volte e dagli archi ai pilotis, alle terrazze-giardino.*



1



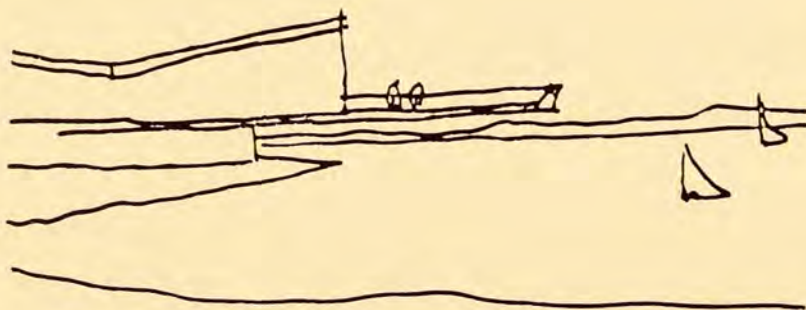
2



3



4



5

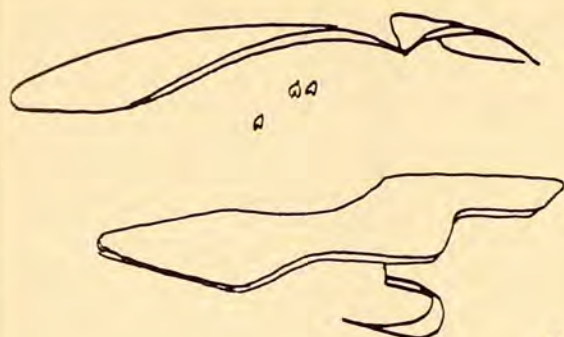
suali che si incontrano nella vita, delle montagne tronche, scultoree e indimenticabili del mio paese. «Oscar, tu hai le montagne di Rio negli occhi», ecco cosa mi disse un giorno Le Corbusier.

Ma era la forma astratta che mi attraeva più frequentemente, pura e sottile, libera nello spazio alla ricerca dell'effetto architettonico. E ad essa mi attenevo, ricercandola con ogni tecnica, certo che molti l'avrebbero criticata, con quella vocazione alla mediocrità che nulla concede all'opera creatrice.

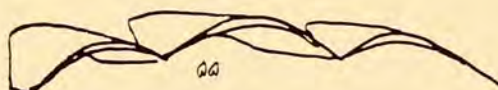
Questo spiega il mio impegno relativo alle opere di Pampulha, benché fossi appena uscito dalla Scuola di architettura, ma già preso da questa imperiosa volontà di contestazione e di sfida. E Pampulha sorse con le sue forme svariate, le sue volte diverse e le curve della penisola della Casa do Baile a provocare tutti i tabù esistenti.

Ma non posso parlare di Pampulha senza prima riferirmi a certi fatti che la precedettero, senza ricordare che altri progetti — già moderni — cominciavano ad apparire, anche se privi di quello spirito radicalmente rinnovatore che essa mostrava. Devo ricordare il lavoro determinante di Gustavo Capanema, citando anche Lucio Costa, *leader* del nostro gruppo, col suo talento eccezionale, e anche Le Corbusier, e da tutti nasceva quello splendido edificio che è l'attuale Palácio da Cultura. E il clima di fiducia che prima mancava si solidificò, consentendo la costruzione di nuovi edifici, assicurandoci, in virtù della reciproca collaborazione, maggiore possibilità di azione, convinti come eravamo che avremmo potuto intervenire positivamente nell'architettura. Ma, senza Lucio, io non avrei lavorato nell'edificio del Ministério de Educação e Saúde, né avrei conosciuto Capanema. Senza Capanema, non avrei incontrato Benedito Valadares e Juscelino Kubitschek; Pampulha e Brasília, una volta costruite, sarebbero state molto differenti. E occorre ricordare quell'eccezionale periodo, dando a Capanema la dimensione che merita, giacché costruì, superando tutti gli ostacoli, l'edificio del Ministério, chiamando a raccolta gli artisti plastici, rivoluzionando l'insegnamento, creando lo SPHAN (oggi IPHAN), destinato a difendere il nostro patrimonio storico e artistico, così snaturato negli ultimi anni. E non bisogna dimenticare anche coloro che lo accompagnarono e lo aiutarono nell'esecuzione dei programmi, come Rodrigo Mello Franco de Andrade e Carlos Drummond de Andrade.

O. Niemeyer, Studi sugli interventi a Pampulha (1940-42): 1. Prospettiva degli edifici intorno al Lago di Pampulha; 2.3. Prospettive della Casa do Baile; 4. Particolare della Chiesa di S. Francesco; 5. Particolare dello Yacht Club. 6.7. Studi sul problema plastico della



6



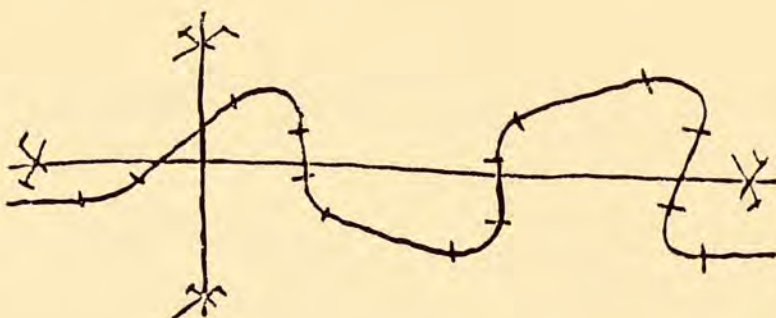
7

Ma se l'edificio del Ministério, prefigurato da Le Corbusier, costituì la base del Movimento moderno in Brasile, è a Pampulha — mi si consenta di dirlo — che dobbiamo l'inizio della nostra Architettura, caratterizzata da quella forma libera e creatrice che fino a oggi la caratterizza.

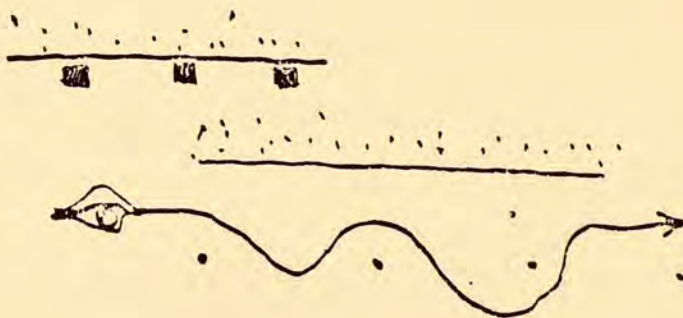
Per anni seguì con Juscelino Kubitschek le opere di Pampulha, visitando insieme, nel cuore della notte — come vent'anni dopo accadde a Brasília — i cantieri di servizio, sorpreso dal suo entusiasmo nell'immaginare Pampulha già costruita e il Casinò, il Club, la Chiesa e la Casa do Baile a riflettersi nelle acque del bacino. E Pampulha venne inaugurata, si coprì di case e di giardini, di vegetazione, rumori e allegria. Era il quartiere diverso che Juscelino sognava e che tanto mancava a Belo Horizonte. Quelli che visitavano Pampulha si entusiasmarono per le sue forme nuove e la leggerezza della sua architettura. Da Lucio Costa, che la visitò subito dopo l'inaugurazione, ricevetti questo telegramma: «Oscar, Pampulha è una bellezza». Dal mio collega francese, Deroche, che incontrai vent'anni dopo a Parigi, questa frase suggestiva: «Pampulha fu il grande entusiasmo della mia generazione». Di Ozenfant, amico di Le Corbusier, colsi, nel suo libro di memorie, questo passo chiaro, dalla destinazione inconfondibile: «Le Corbusier, dopo aver difeso la disciplina purista e la fedeltà all'angolo retto, per il quale pretendeva particolari diritti, sembra essersi deciso ad abbandonarlo, nel percepire nell'aria le premesse di un Neobarocco, che viene da fuori, che rende giustizia a lui stesso e, come sempre, con immenso talento».

Ma non tutti sorridevano. Per i più dotati, Pampulha era una scelta attraente, che consentiva quella libertà che il Funzionalismo proibiva, per altri, era un cammino difficile da seguire e prima di tutto da concepire. Gli uni si avventurarono in questo compito e i risultati non furono sempre soddisfacenti, ciò che spiega alcuni esempi deplorabili disseminati nel Paese; altri, più realisti, preferivano attenersi a soluzioni semplici e facili da progettare. Ma ci fu chi insorse contro Pampulha, incapace di seguirci nelle forme più libere che propugnavamo.

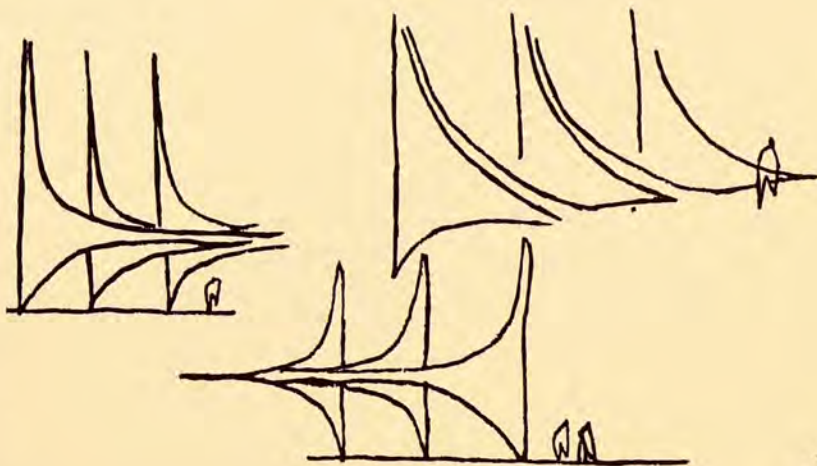
E le parole *barocca* e *fotogenica* si ripetevano, vuote e gratuite, poiché quelli che ci contestavano non avevano nulla di nuovo da suggerire. L'idea del Barocco, che Herbert Reed capiva così bene, si riassume per essi in un termine peggiorativo, le cui sfumature e i cui



8

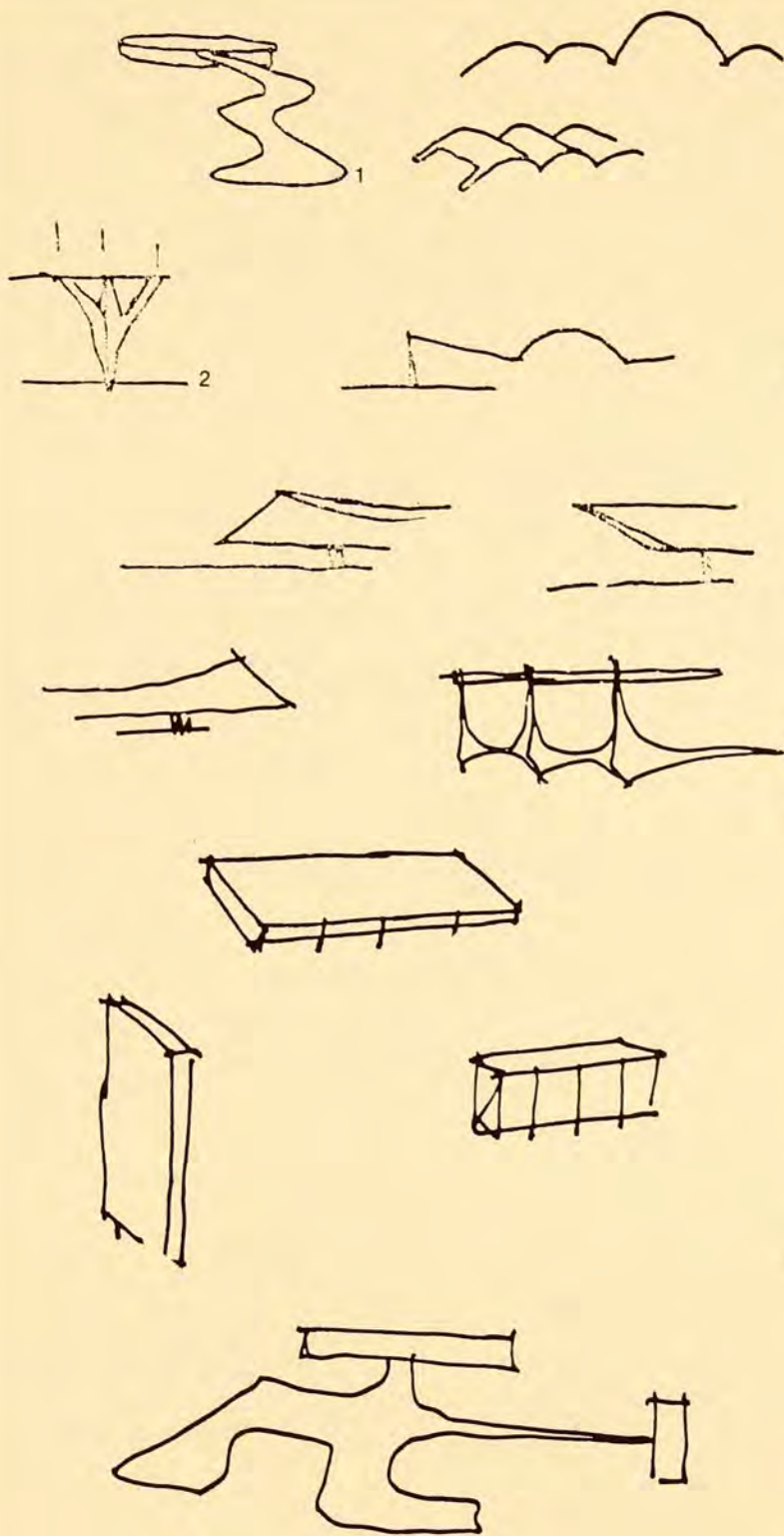


9



10

forma libera nelle coperture; 8.9. Studi sulla linea curva e sulla linea retta; 10. Studi spaziali e formali per la progettazione di ordini colonnati e sequenze ad archi.



O. Niemeyer, Studi plastici e strutturali: 1. Casa do Baile, Pampulha, 1942; 2. Pilastro a W (cfr. Complesso Kubitschek, Belo Horizonte, 1951); 3. Profili di copertura (cfr. Chiesa di S. Francesco, Pampulha, 1942, Residenza O. de Andrade, San Paulo, 1939); 4. Varianti per soluzioni di facciata inclinata (cfr. Scuola Julia Kubitschek, Belo Horizonte, 1951, Residenza P. Morais Neto, Rio, 1944); 5. Studi per pilastri a vela (cfr. Palazzo dell'Alvo-

significati dimostravano di non conoscere. La stessa curva, che tanto li turbava, era da essi disegnata in modo fiacco e sfibrato, poiché non la sentivano, come noi, strutturata e fatta di curve e rette. Non riuscivano a comprendere persino le colonne, che noi non accettavamo per i nostri edifici e sostituivamo con forme libere e varie. Un giorno, raccontai come le progettavo, come nel disegnarle mi vedevo passeggiare tra esse e gli edifici, immaginando le forme che avrebbero avuto, la possibilità di variare i punti di vista, ecc. La mia intenzione era di mostrare come il problema plastico era laboriosamente pensato e come ci impegnavamo con cura in esso. Erano incomprensioni che si ripeterono anche molto dopo, in Europa, e che questa frase di Le Corbusier rivela: «Oscar, vedi questa pensilina del Congresso di Chandigarh? Dicono che è barocca, ma pochi saprebbero idearla».

E l'Architettura brasiliana proseguì il suo cammino, incorporando nel suo vocabolario plastico le nuove forme che oggi la caratterizzano. Da parte mia, contribuì con la copertura delle forme libere iniziate nella Casa do Baile, con le facciate inclinate della residenza Prudente de Moraes Neto e della Scuola Julia Kubitschek, con gli elementi di cupole differenti dello Stadio Nazionale, col tetto convesso dello Iate Clube di Rio de Janeiro, con la copertura in curve e rette della residenza Oswald de Andrade, con i piloni in W del Conjunto Kubitschek, e poi con l'architettura di Brasília, ancora più varia e radicale. A quelli che ci contestavano, spiegavo pazientemente le ragioni della mia architettura, dicendo, per esempio, — per evitare discussioni oziose — che le curve della pensilina della Casa do Baile accompagnavano e proteggevano i tavoli disposti vicino alla piscina, quando in realtà erano solo le curve che mi attraevano.

A volte, mi rivoltavo contro tanta insensibilità, rispondendo ai più complessati che l'architettura purista che essi propugnavano era formale, poiché ancor prima dei progetti già ci si aspettava i suoi eterni cubi di vetro, ciò che per me ha costituito il formalismo assoluto, considerando che i programmi costruttivi suggerivano, molte volte, soluzioni semplificate e innovatrici. A quelli che protestavano per l'audacia della nostra architettura, non davamo risposta. Essi dovevano sapere, come noi, che l'architettura, quando il tema lo permette, deve esprimere il progresso tecnico dell'epoca in cui viene realizzata. Oggi progettiamo spazi liberi di 50 metri (Costantina), il che non è molto se pensiamo che il grande salone del Palazzo dei Dogi ha un vano di 30 metri. Con quelli che reclamavano un'architettura più semplice, «spoglia», «più legata al popolo», io mi sfogavo dicendo che parlare di architettura sociale in un paese capitalista è, come dichiarò Engels, un comportamento paternalistico che pretende di esser rivoluzionario. E, inoltre, che non credo che la borghesia abbia interesse nel risolvere il problema della classe lavoratrice, che l'importante è cambiare la società. Mi ricordavo di una delle mie convocazioni alla polizia politica quando, alla domanda su che cosa volevamo, risposi: «Cambiare la società». Questa è la riforma di base indispensabile per l'architettura più umana che desideriamo, e pretenderla è l'unico atteggiamento da

adottare, se siamo realmente interessati al problema sociale.

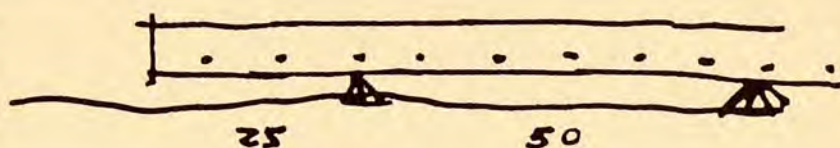
Ma non eravamo soli. Gli ultimi progetti di Le Corbusier denunciavano, come disse Ozenfant, un ostentato allontanamento dall'angolo retto che sempre aveva difeso. Non si limitava più a giocare con i volumi, a progettare appoggi più robusti di quanto richieda il cemento armato e forti travi di copertura quando sarebbe bastata una semplice lastra, ma cercava deliberatamente la forma architettonica: gratuita per i neofunzionalisti, funzionale per noi che, come lui, la consideravamo come il cammino della bellezza architettonica (Ronchamps, Olivetti, ecc.). E applaudivamo intimamente il vecchio maestro. Facevamo la stessa cosa, sia pure con un'intenzione differente, ricercando la leggerezza architettonica.

Ancor oggi in certi gruppi, incontriamo un'irritazione tanto gratuita e incontenibile che non possiamo prenderla sul serio, come desidereremmo, proprio per le frasi fatte, sibilline e già fuori moda, che fanno circolare contro il nostro lavoro, dimentichi dei progetti che elaborano, segnati dalla banalità della ripetizione.

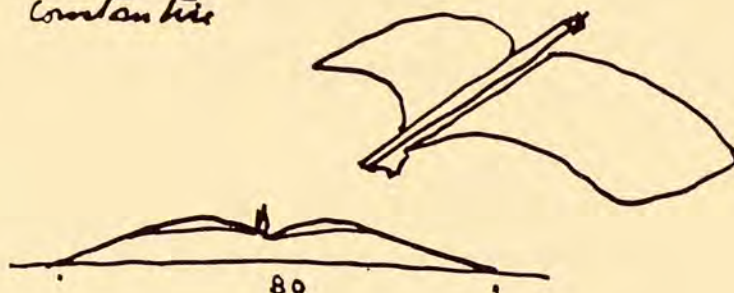
Ma fu a Brasilia che la mia architettura si fece più libera e rigorosa. Libera, nel senso della forma plastica; rigorosa per la preoccupazione di mantenerla entro limiti regolari e definiti. E, senza dubbio, divenne più importante poiché si trattava dell'architettura di una Capitale. La mia preoccupazione fu di caratterizzarla con le sue proprie strutture, alleggerendo gli appoggi con l'intento di rendere i palazzi più lievi, come se toccassero semplicemente il suolo, e incorporai l'architettura nel sistema strutturale, consentendo che, terminata una struttura, essa fosse già presente, al contrario degli edifici usuali, in cui appare poi, a poco a poco, con la sistemazione dei prefabbricati, *brise-soleil*, vetri, ecc. La integravo nella tecnica più avanzata, nel vano maggiore, nei bilanciamenti immensi, caratterizzando in essa l'eleganza del cemento armato.

Non mi interessai mai della critica, neppure per avvalorare il concetto di Bernard Shaw: «chi sa fa, chi non sa insegna». Mi sentivo, questo sì, come il poeta Fernando Pessoa: «Non leggo libri di letteratura. Non ho più nulla da imparare». Realmente, dopo tanti anni di lavoro, mi bastava la mia esperienza personale. Per quelli che visitavano Brasilia, piacesse o meno loro i miei progetti, mi tranquillizzava la certezza che non avrebbero mai potuto dire di aver visto qualcosa di simile prima. Da loro avrei voluto sentir dire ciò che udii da Le Corbusier mentre saliva la rampa del Congresso: «Qui c'è invenzione». O ciò che in seguito commentò Italo Calvino nei miei confronti: «Ognuna delle sue decisioni è valida, perché è un atto di volontà e di libertà totale».

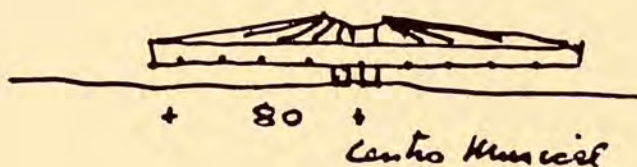
Brasilia fu per me un'esperienza straordinaria, mentre vedevo la città, che Lucio progettò, crescere come un fiore del deserto in quell'area vuota e solitaria. E ricordavo, quasi lieto, gli ostacoli incontrati, le inevitabili incomprensioni, l'ostilità politica che aveva circondato Juscelino Kubitschek. E lui, imperturbabile, immerso nel suo prediletto sogno. Lavorammo molto. Ogni progetto era buttato giù in pochi giorni e il lavoro cominciava subito con la pianta delle fondamenta



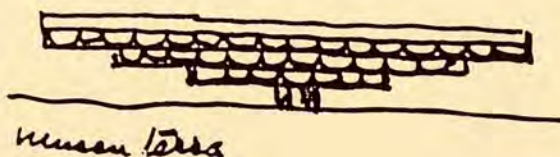
Costantina



8



9

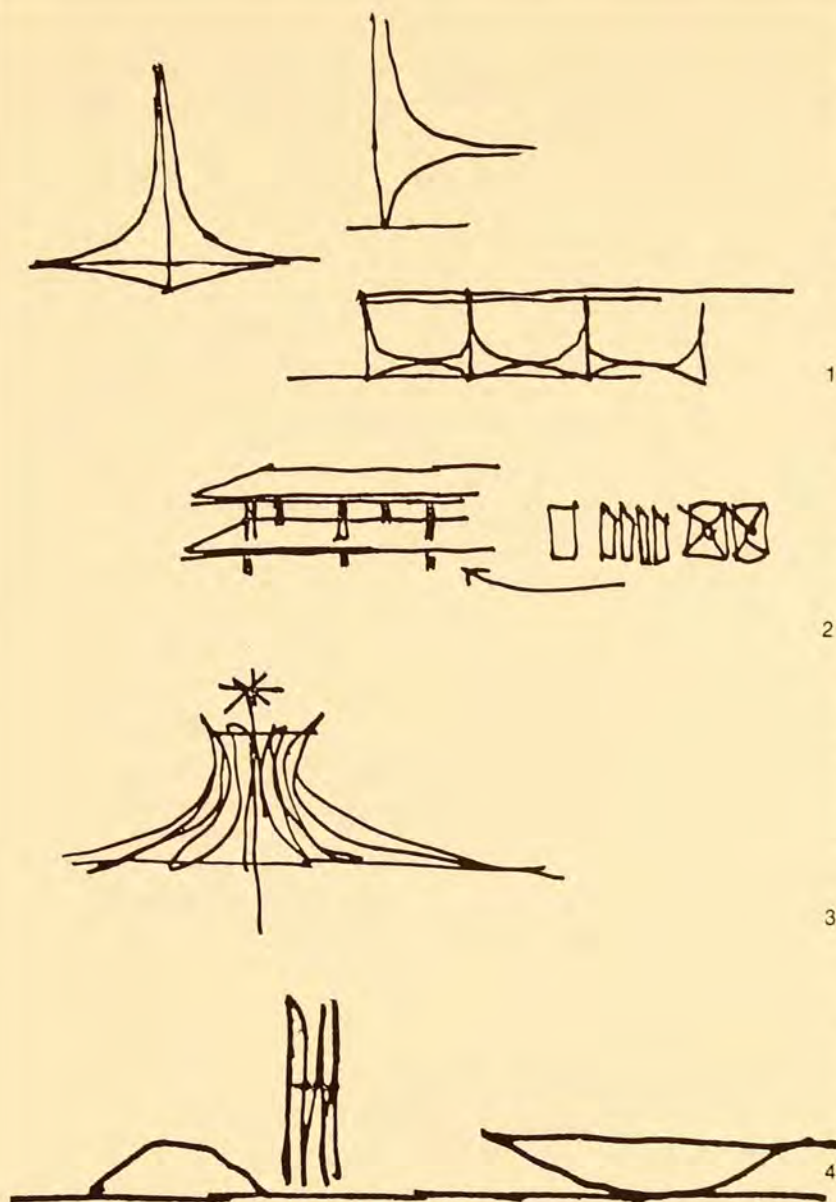


10



11

rada, Brasilia, 1958); 6. Studi volumetrici; 7. Studio planimetrico (cfr. Esposizione per il IV centenario della città, Parco Ibirapuera, San Paulo, 1951). Esempi di applicazioni strutturali e tecnologiche nella ricerca sulla forma architettonica: 8. Università di Costantina, 1969; 9. Centro Musicale, Rio de Janeiro, 1972; 10. Museo della terra, Brasilia, 1973; 11. Sede Mondadori, Segrate (Milano), 1968-75.



O. Niemeyer: Brasília: 1. Studi per i pilastri del Tribunale Federale e per i pilastri a vela del Palazzo dell'Alvorada (1958); 2. Studi per particolari costruttivi; 3. Cattedrale (1958); 4. Palazzo del Congresso Nazionale (1958). 5. Sede Mondadori, Segrate (Milano, 1968-75). 6. Sede del Partito Comunista Francese, Parigi (1967). 7. Moschea di Algeri (1968). 8. Borsa

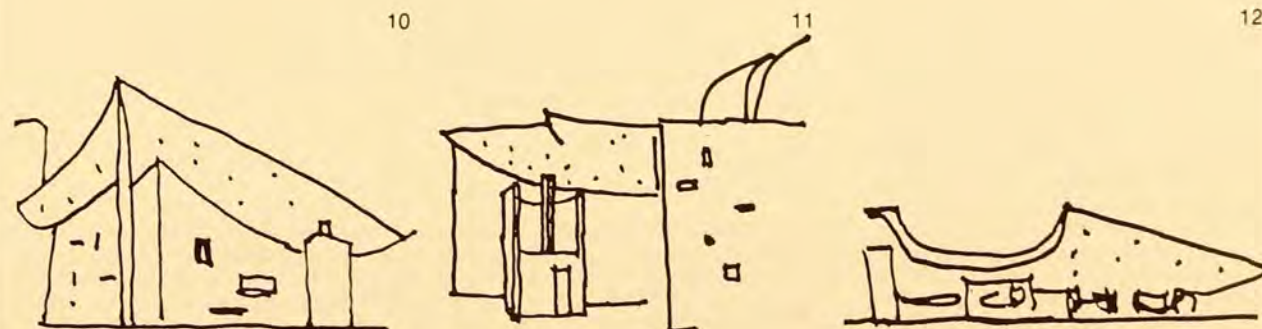
indispensabili. Ricordo con nostalgia tutto ciò, la terra rossa che ci entrava nella pelle e quella determinazione che gli ostacoli rendevano ancor più ostinata. Ci sentivamo come in una grande crociata: costruire la Capitale di questo Paese.

Un giorno Brasília venne inaugurata e l'antico entusiasmo si raffreddò, anche se di Jânio e Goulart non ho nulla da dire. Solo il primo si preoccupò di me. Il secondo, la cui posizione politica ci entusiasmava, lo conobbi a Parigi, già in esilio, e conservai di lui un'impressione di maturità politica, simpatia e semplicità difficili da eguagliare.

Ma nel 1964 tutto cambiò. E la città che aiutammo a costruire si fece ostile e distante per tutti noi. L'Università di Brasília, che Darcy Ribeiro ostinatamente creò, fu invasa dalle forze militari e la libertà dimenticata, il diritto dell'uomo annullato, e i più intrepidi e ribelli perseguiti come delinquenti comuni. La vecchia provocazione del *pericolo comunista* ricomparve sui giornali, come se il popolo già non la conoscesse e la disprezzasse da molti anni.

Nel periodo di Médici la situazione si deteriorò e la tortura invase le città, come se vivessimo nel Medio Evo. Brasília divenne per me irrespirabile, guidata dall'asineria esemplare del colonnello Prates da Silveira. E doveti viaggiare per vari anni, sempre ritornando in Brasile, per dichiarare, quando era possibile, la rivolta che provavo di fronte a tanta ingiustizia, violenza e idiozia. Il primo intervento sull'architettura di Brasília fu fatto all'aeroporto. Si trattava dell'ingresso principale nella città e quindi esigeva le nostre proteste. Protestammo, brigammo molto, ma i nostri argomenti non servirono a nulla. Era una questione politica — «il posto di un architetto comunista è a Mosca», disse l'allora ministro dell'Aeronautica — e là venne eretta quella cosa obsoleta, provinciale, tipico esempio dei tempi in cui viviamo.

Ma quelli che pretendevano di paralizzarmi diedero vita, senza saperlo, a una nuova e importante fase nella mia vita di architetto. Appoggiato da De Gaulle, Malraux, Boumedienne e Mondadori, cominciai a innalzare all'estero un po' della mia architettura. L'edificio del PCF, a Parigi, la Sede Mondadori, a Milano, le università algerine, ecc.,



divennero in quei paesi punti di attrazione architettonica, creando sorpresa, dissolvendo antichi dubbi e incomprensioni. E una sensazione di dovere compiuto si impadronì di me, non più costretto a spiegare ciò che facevo. Lì sta la mia architettura, davanti al mondo civile, che un giorno si esprimerà su di essa, in funzione del tempo e della sensibilità degli uomini.

Penso che vi sia un grande equivoco in coloro che si interessano di architettura, e che accettano con entusiasmo i nostri periodi antichi o che, condizionati dal Funzionalismo, rifiutano l'Architettura contemporanea. E questo, come se la forma nell'architettura non costituisse un problema invariabile, invariabile e permanente, come la bellezza, la proporzione, la fantasia. È chiaro che non pretendo un ritorno all'ornato o alle facciate riccamente decorate che testimoniano un'epoca di mano d'opera ormai scomparsa, ma all'*élan* architettonico che troviamo in essi e che le nuove tecniche oggi ci offrono in una scala differente e nelle forme più belle e imprevedibili.

Ciò spiega questo breve dialogo, socratico, irrefutabile, che conferma una posizione assunta trentasette anni fa nel progetto di Pampluna:

- Lei che cosa pensa del Palazzo dei Dogi?
- Molto bello.
- E delle sue colonne ricche di curve?
- Bellissime.
- Lei non pensa che esse potrebbero essere più semplici e funzionali?
- Penso di sì.
- Ma se esse fossero più semplici e funzionali non creerebbero allora, con le loro curve, lo splendido contrasto che ora stabiliscono con l'ampia parete liscia che sostengono?
- È vero.
- Allora, lei deve riconoscere che quando una forma crea bellezza essa ha una funzione e tra le più importanti in architettura.

È tutto ciò che desidero dire sulla forma nell'architettura, sulla creazione architettonica che tanta parte ha avuto nella mia vita, anche se ero interessato ad altri problemi, indignato contro la miseria, molto più importante, per me, di quello che è l'architettura.



5



6



7



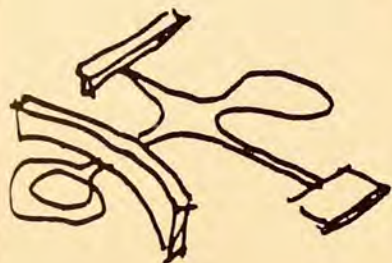
8



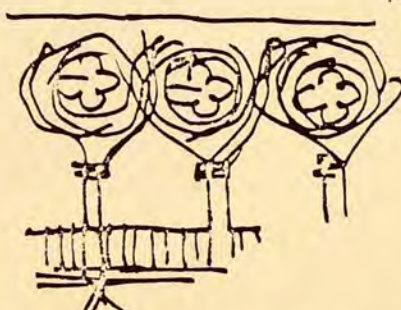
9

del Lavoro, Bobigny (1972). 9. Centro Civico di Algeri (1968). Sotto: D'après da: 10.11. Le Corbusier, Cappella di Ronchamps (1950-55); 12. Le Corbusier, Palazzo dell'Assemblea, Chandigarh (1953); 13. Le Corbusier, Centro Olivetti, Rho (Milano, 1963); 14.15. Palazzo dei Dogi, Venezia, XIV-XVI sec.

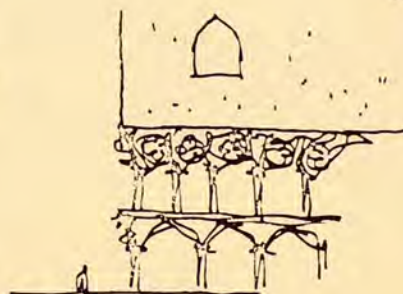
13

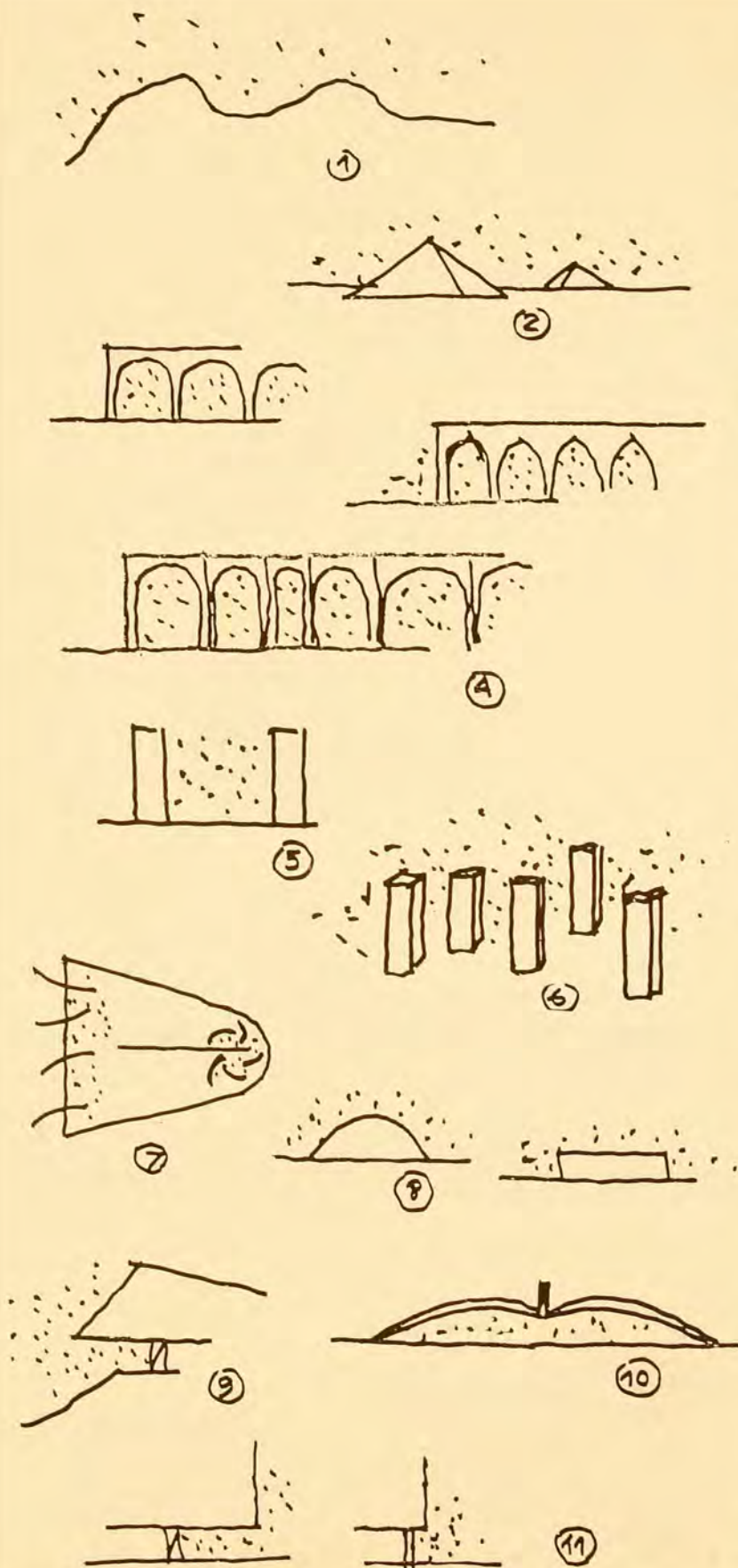


14



15





Lo spazio architettonico

Il tema dello spazio in architettura è stato più volte discusso, ma mai in maniera semplice e didattica come personalmente intendo. Generalmente ci si perde per le strade della speculazione metafisica complicando un tema così semplice — almeno per noi architetti — con digressioni filosofiche e contorsionismi intellettualistici. Si comincia attribuendo allo spazio in architettura le connotazioni più contraddittorie: spazio architettonico, geometrico, vero, conquistato, di rappresentazione, sensibile, pittorico e così via, e si continua poi con una vena inestinguibile quanto poco creativa e oggettiva. Non voglio, dunque, definire né lo spazio mentale dell'architetto né lo spazio architettonico, come certi fanno. Per me lo spazio architettonico è l'architettura e, per realizzarla, intervengo dentro e fuori di esso, integrando paesaggio circostante e volumi interni come due cose nate insieme che si completano armoniosamente.

L'architettura invece è come una grande scultura scavata nel cui interno l'uomo penetra e cammina, scrive Bruno Zevi (*Saper vedere l'Architettura*, 1953).

Lo spazio architettonico fa parte dell'architettura e della natura che lo circonda e lo limita. Esiste fra due montagne e si integra come elemento compositivo del paesaggio (fig. 1).

Le piramidi d'Egitto non potrebbero essere così belle e monumentali senza gli spazi orizzontali infiniti che le sottolineano e giungono perfino a modificarle a seconda delle variazioni di luce durante il giorno (fig. 2).

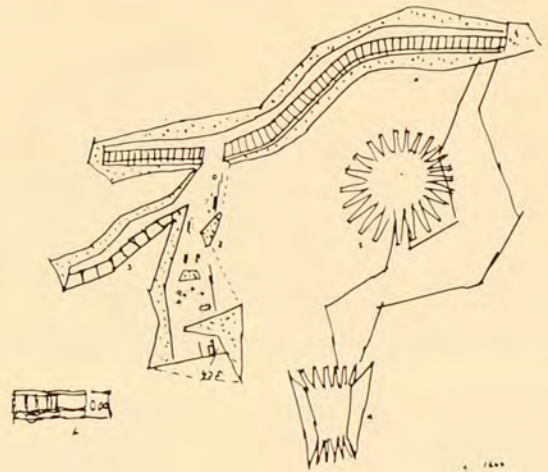
Quando crea un colonnato, l'architetto deve studiare lo spazio che separa le colonne: questo fa parte dell'architettura ed è importante come lo studio delle singole colonne in sé (fig. 3). L'architetto si concentra, dà loro la forma e il ritmo che più gli piace, le moltiplica e le differenzia l'una dall'altra (fig. 4). Infine, egli seziona gli spazi liberi e integra la sua architettura in essi. Lo spazio esistente fra due edifici è ugualmente stabilito dall'architetto che gli conferisce la proporzione adatta ai volumi progettati (fig. 5).

Molto spesso questo spazio architettonico si estende ed avvolge l'architettura e gli insiemi urbani che esso completa (fig. 6). Le Corbusier affermava che un'opera non si conclude in se stessa, essendo l'esterno una realtà da considerare. In generale l'architetto dimentica tutto ciò. Avete mai pensato alle conseguenze di questo, se il problema non lo preoccupasse come si deve? A quali lotte deve sostenere con la speculazione immobiliare e con le concessioni irresponsabili degli organi amministrativi? Il fatto è che tali situazioni si verificano sia nel limitato ambito del quartiere di abitazioni, sia nella attuale filosofia urbanistica. Gli spazi vuoti devono essere più generosi. L'edificazione residenziale in altezza non si giustifica se non quando si prevedono grandi spazi verdi intorno. Nel Centro degli affari che ho progettato per Miami questo principio è ben chiaro: nel settore delle abitazioni i blocchi sono più radi, mentre si infittiscono nel settore commerciale, allo scopo di creare un ambiente più dinamico, quasi drammatico, come a New York nella vecchia Down Town (fig. 7).

Lo spazio architettonico presenta le forme più diverse, e — se è ammissibile questa definizione — perfino pesanti, quasi che esso fosse appoggiato sugli edifici (fig. 8); altre ancora quando esse si compenetrano con lo spazio stesso (fig. 9), o altre sempre diverse quando le strutture, per la loro leggerezza, risultano come sospese sopra esso (fig. 10). Il problema dello spazio esterno coinvolge l'architettura anche nei più piccoli dettagli. Progettando uno sbalzo, per esempio, l'ar-



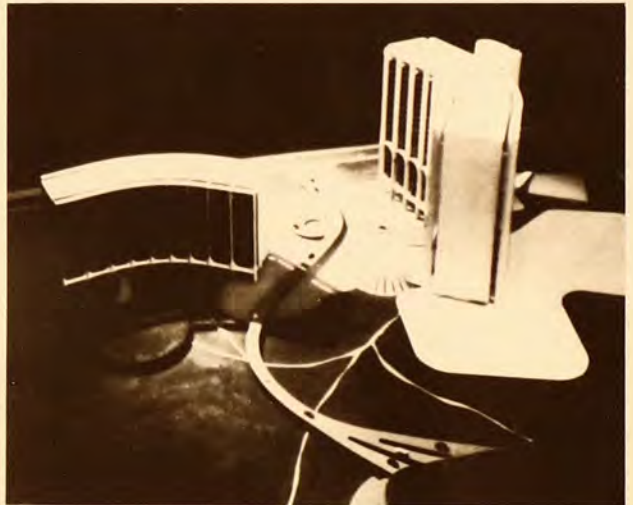
1



2



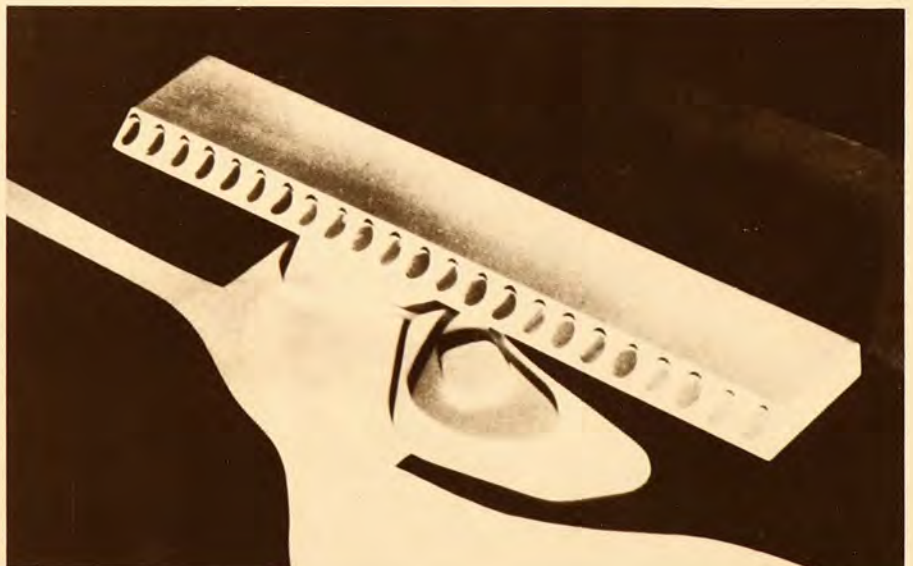
3



4



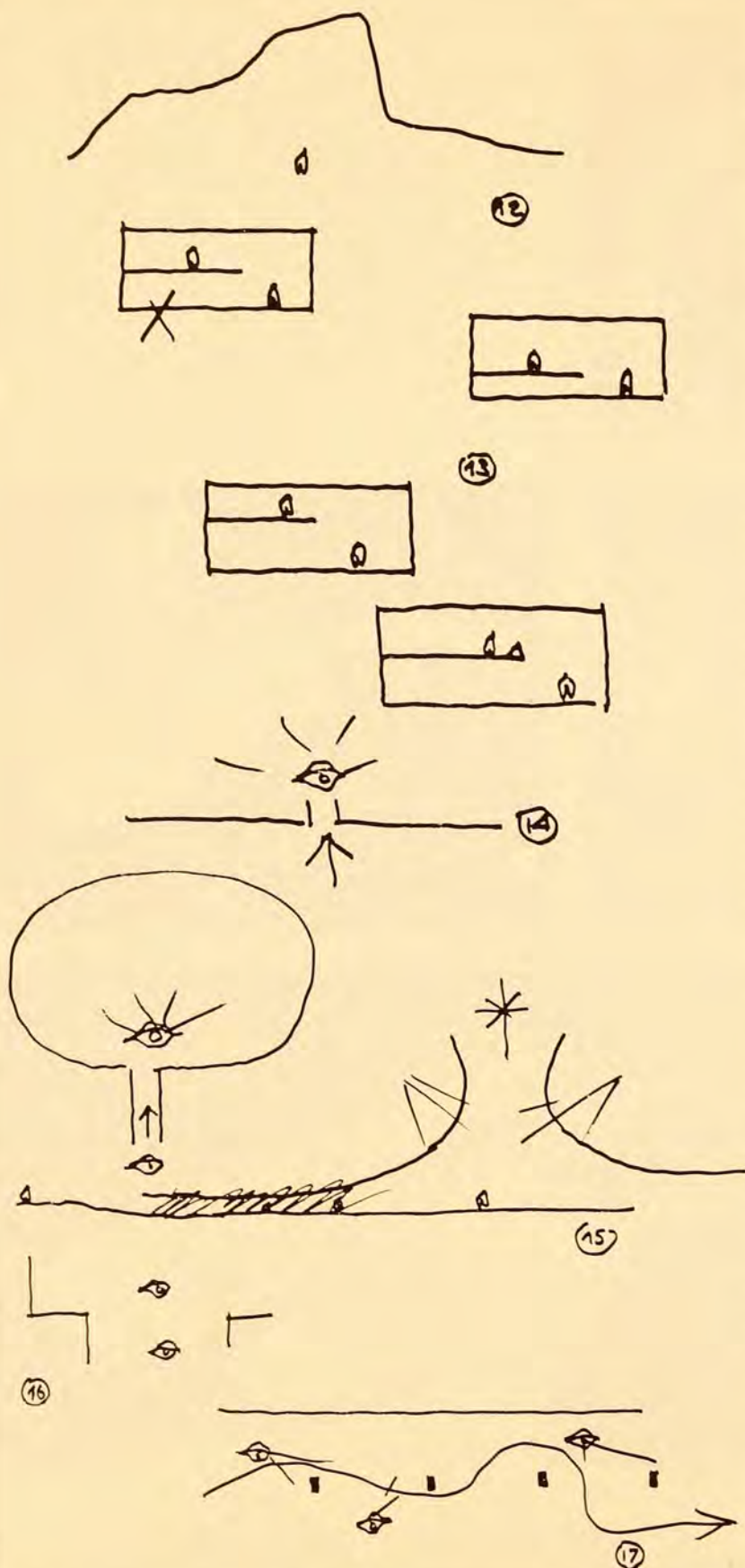
5



6

O. Niemeyer: 1. Hotel a Madera (Portogallo), 1966 (con Viana de Lima); 2. Studio per il Centro domenicano di Sainte-Baume (Francia), 1967;

3. Sede del Partito Comunista Francese, Parigi, 1967 (con G. Deroche, P. Chemetov, J. Prouvé, L. Pinho); 4. Progetto per la Sede Renault, Parigi, 1969 (con P. Vigneront); 5. Progetto di concorso per la Tour de la Défense, Parigi, 1973; 6. Casa-alloggio per studenti, Oxford, 1973.



chitetto ricerca la proporzione corretta per lo spazio che va a delimitare, evitando appoggi verticali troppo vicini al filo dell'edificio, arretrandoli per farli più leggeri ed eleganti (fig. 11). E non è solo all'esterno dell'edificio che l'architetto crea spazi architettonici, ma anche nel suo interno e con sistemi molto diversi. Vi sono i cubi, i cilindri, i volumi indeterminati che l'Architettura rende possibili; ambienti dove egli interviene creando ammezzati, balconate, aperture, cui può dare le proporzioni necessarie all'architettura. L'uomo ed i suoi oggetti rappresentano l'elemento disciplinante dello spazio architettonico e della sua naturalezza (fig. 12). Grazie alle potenzialità dell'Architettura moderna, i volumi interni possono ora articolarsi in aspetti nuovi. La preoccupazione di creare livelli diversi, sorta con Le Corbusier, ha contagiato tutti gli architetti e, anche nelle piccole unità abitative, viene adottata la diversificazione delle quote, che conferisce nuovi valori spaziali agli interni. Dunque, occorre fissare alcune regole: non dividere l'altezza dell'ambiente in due spazi di uguale valore e, se proprio non è possibile evitare ciò, correggere con parapetti (fig. 13). In una architettura sempre più libera, questi problemi si complicano, perché tutto deve essere riferito ad un comune denominatore di unità plastica. Se un architetto desidera aumentare l'imponenza dello spazio interno che ha creato, una delle soluzioni consiste nel progettare un ingresso molto stretto, dando a chi entra, per contrasto, l'impressione dell'ampiezza desiderata (fig. 14). E la cosiddetta esplosione di cui parlava Le Corbusier, principio che da sempre ricorre in architettura. Per il progetto della Cattedrale di Brasilia ho studiato una galleria di accesso molto stretta. Lo scopo era di dare al visitatore che entrava un'impressione di maggior grandezza degli spazi e, realizzando l'edificio in materiali molto scuri, ho accentuato la luminosità dell'ambiente (fig. 15). Molto spesso l'architetto trascura questi aspetti, magari perché non ci ha mai pensato, oppure perché non è in grado di apprezzarne l'importanza. Allora progetta ingressi sontuosi che riducono visualmente ciò che egli avrebbe invece voluto magnificare (fig. 16). Inoltre lo spazio architettonico che avvolge il manufatto edilizio permette di valorizzarlo, quando è ben concepito: nel Palazzo del Planalto a Brasilia, per esempio, ho diradato i pilastri allo scopo di offrire visuali molto più varie (fig. 17).

Soluzioni identiche possono determinare caratteristiche diverse negli spazi interni, sia che si tratti di una abitazione piccola o di una molto grande. L'architetto deve, allora, risolvere il problema in funzione dell'obiettivo che si propone e del volume che lo materializza. Guardate le piccole case della fine del Secolo scorso con i loro balconi in ferro così graziosi! Entrandovi si capisce quanto sono confortevoli e come è proporzionata l'altezza degli spazi interni (fig. 18). Eppure, per qualche tempo ridurre l'altezza degli ambienti è stata la parola d'ordine dell'Architettura moderna. «Due metri e trenta sono sufficienti» affermava Le Corbusier, invocando motivi di economia, anzi di scala umana (fig. 19). In realtà i soffitti si sono abbassati per l'uso generalizzato dei grandi pannelli vetrati, poco adatti ad abitazioni di tipo unifamiliare: infatti aumentano eccessivamente la luce (fig. 20) e dilatano lo spazio architettonico, così da rompere quell'intimità che le vecchie case offrivano.

Progettando un ambiente d'abitazione con quattro o più metri di altezza e adottando aperture corrette — il pannello intero di vetro non è un tabù — si vedrà come tutto può tornare armonioso. E certo possibile — ed



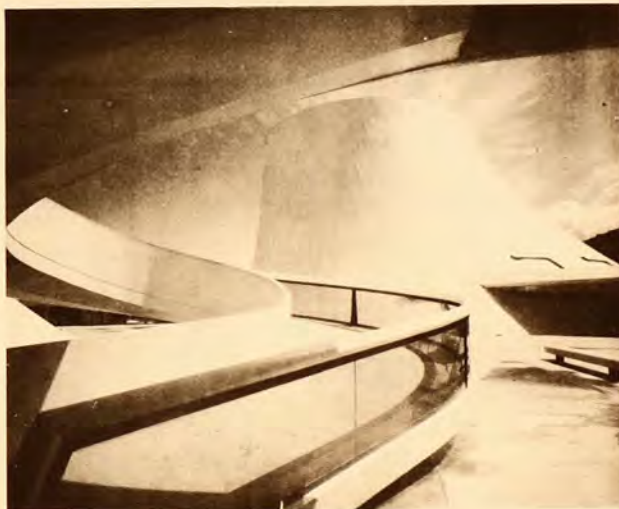
1



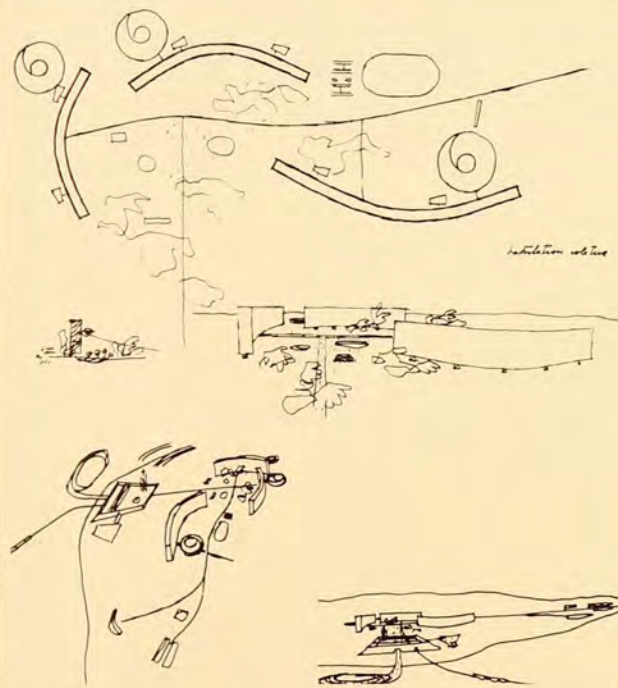
2



3



4



5

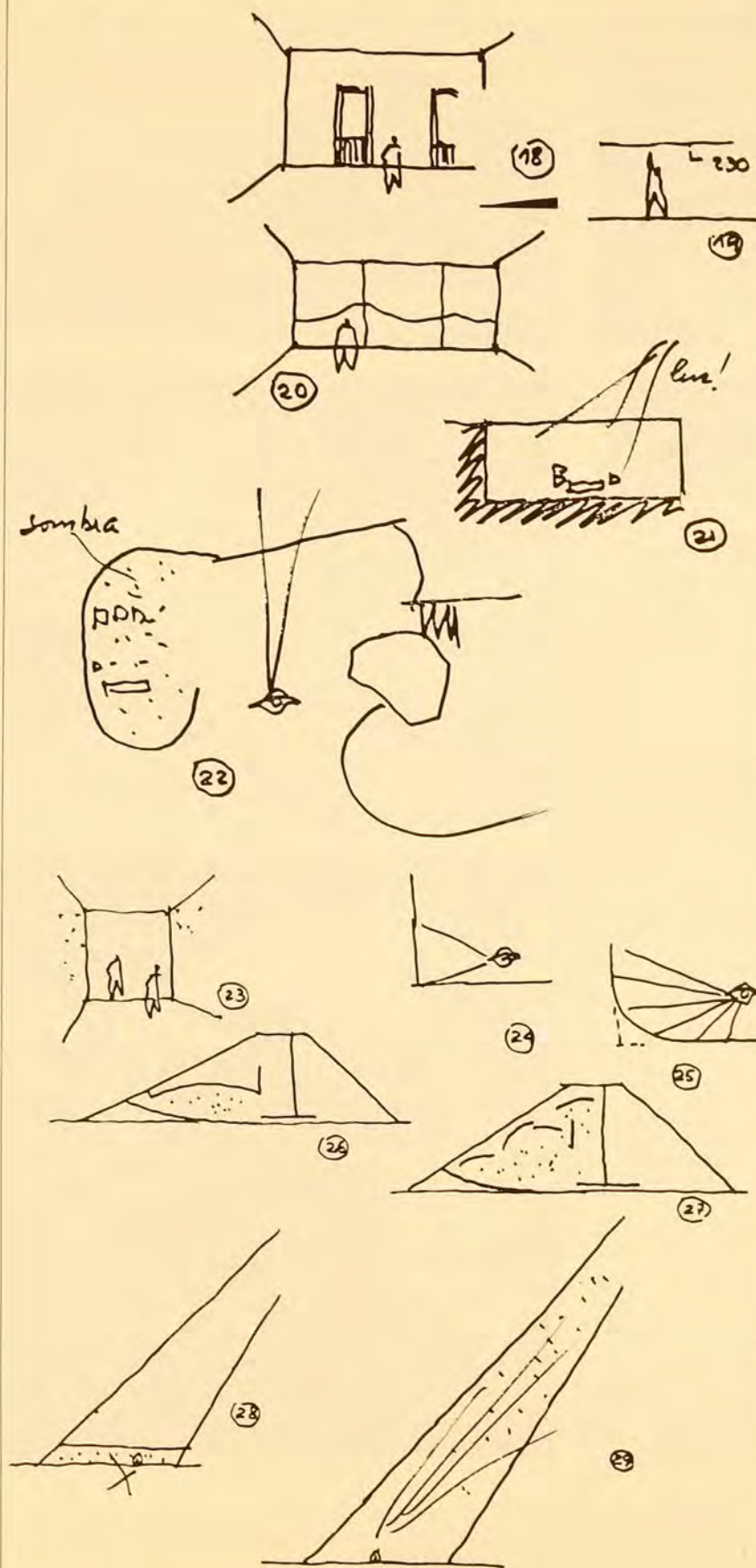


6

O. Niemeyer: 1. Sede Mondadori, Segrate (Milano), 1968-75 (con L. Pozzo); 2. Sede FATA, Torino, 1976 (con M. Gennari); 3. Borsa del Lavoro,

Bobigny, 1972; 4. Casa della Cultura, Le Havre, 1972 (con L.M. Le Lyonnais); 5.6. Progetti per le ZAC (zone di pianificazione convenziona-

ta), 1972 (con M. Emery); studio per la ZAC a Grasse, modello della ZAC di Dieppe.



è la soluzione che preferisco — progettare una casa moderna con soffitti bassi e pareti esterne vetrate: basterà adottare elementi di schermo, studiare una pianta intelligente ed evitare che gli abitanti siedano davanti ad una lastra di vetro senza protezione alcuna o, peggio ancora, che la ricoprano di tendaggi (fig. 21). Nella mia residenza a Canoas, che prendo sempre come esempio, lo spazio per il soggiorno è all'ombra e ciò lo rende trasparente senza doverlo necessariamente schermare con tendaggi (fig. 22). C'è poi l'arredatore che purtroppo molto spesso interviene arbitrariamente sullo spazio architettonico, col rischio di rovinarlo, non rispettandone gli spazi liberi che per l'architetto contano quanto l'architettura. Per difendersi dall'incomprensione e dal cattivo gusto correnti, un sotterfugio — l'ho adottato nei saloni del Congresso Nazionale a Brasilia — consiste nel limitare, per mezzo di tappeti, gli spazi da arredare.

Spesso l'architetto sente il bisogno di allargare visivamente uno spazio interno, e in tal caso riveste una superficie di specchi e la alleggerisce con un colore adatto (fig. 23). La stessa cosa capita quando un muro, esterno od interno, interviene a rompere la visuale come un ostacolo (fig. 24): a questo si può porre rimedio incurvando verso la parete il pavimento e rivestendolo dello stesso materiale anche nella parte curva (fig. 25).

Lo spazio interno di un edificio deve armonizzarsi con quello esterno. Citerò qualche esempio. Nel Teatro Nazionale di Brasilia i calcoli acustici prevedevano, nella sala-spettacoli, un soffitto basso (fig. 26); non ho accettato questa imposizione e ho insistito per dare alla sala un volume maggiore, così da armonizzarlo con la forma esteriore dell'edificio (fig. 27). Nel Monumento alla Rivoluzione Algerina, ad Algeri, era stato previsto un soffitto (fig. 28), cui mi sono opposto per lasciare a vista quello spazio misterioso e immenso che avevo immaginato e volevo tale (fig. 29). Per le cupole del Senato e della Camera del Congresso Nazionale di Brasilia, il sistema acustico si adegua alle forme esterne degli edifici (fig. 30) e nel Centro Domenicano di Sainte-Baume, in Francia, la forma esterna deriva dalla mia idea di creare un interno molto ispirato a forme naturali, come le antiche caverne dove si dice sia nata la religione (fig. 31). Il Terminal dell'Aeroporto a New York di Eero Saarinen segue questo principio (fig. 32), come anche l'auditorium della Borsa del Lavoro che ho realizzato a Bobigny (fig. 33).

In una composizione architettonica non contano soltanto gli spazi interni e quelli esterni, ma anche gli spazi vicini e lontani, la terza dimensione. Giocare con questi elementi è una pratica antica (fig. 34), un gioco di volumi, distanze, chiaroscuri che il Barocco ha saputo trattare con grande raffinatezza (fig. 35).

Nell'Architettura moderna il problema compositivo assume un'altra importanza per i volumi inattesi fissati dai programmi, e per le differenze introdotte dalla tecnica e dall'immaginazione dell'architetto (fig. 36). Lo spazio architettonico è molto complesso: spesso vi mancano il calore umano, il movimento e il dinamismo per i quali era stato concepito. Nel Casinò di Pampulha l'ambiente si annientava in assenza dei privilegiati di quel mondo che avrebbero dovuto muoversi sulle rampe per loro create. La stessa cosa capita in uno stadio: solo quando è pieno di gente, di bandiere, di entusiasmo, solo allora rappresenta lo spettacolo architettonico che l'architetto ha concepito. E la stessa cosa può succedere negli spazi a cielo aperto: la Piazza dei Tre Poteri a Brasilia sarà tale solo quando tutto il popolo vi si radu-



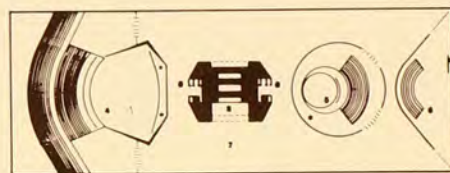
1



2



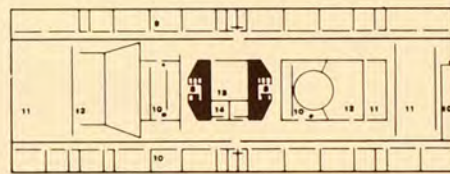
3



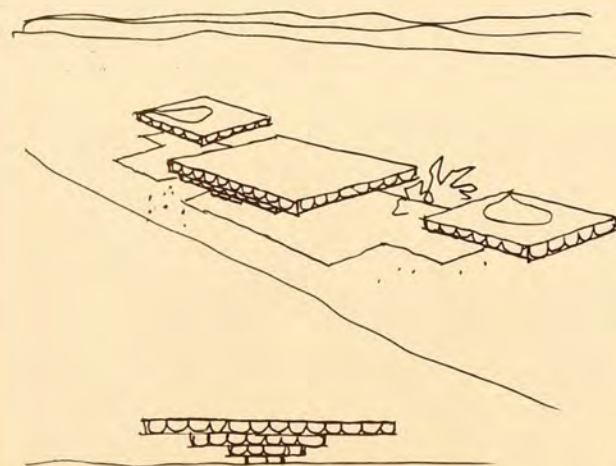
5



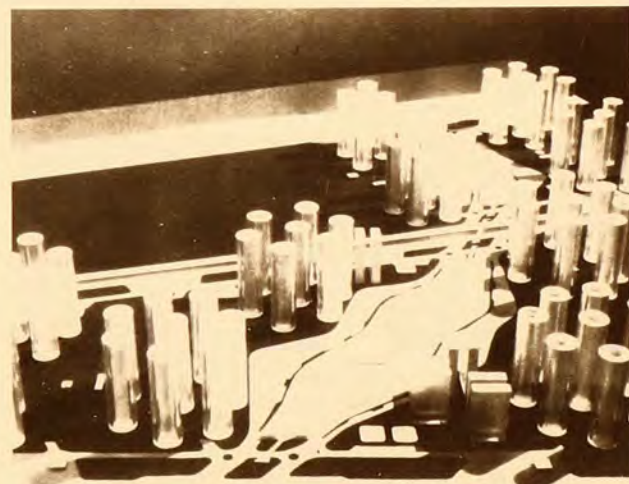
4



6



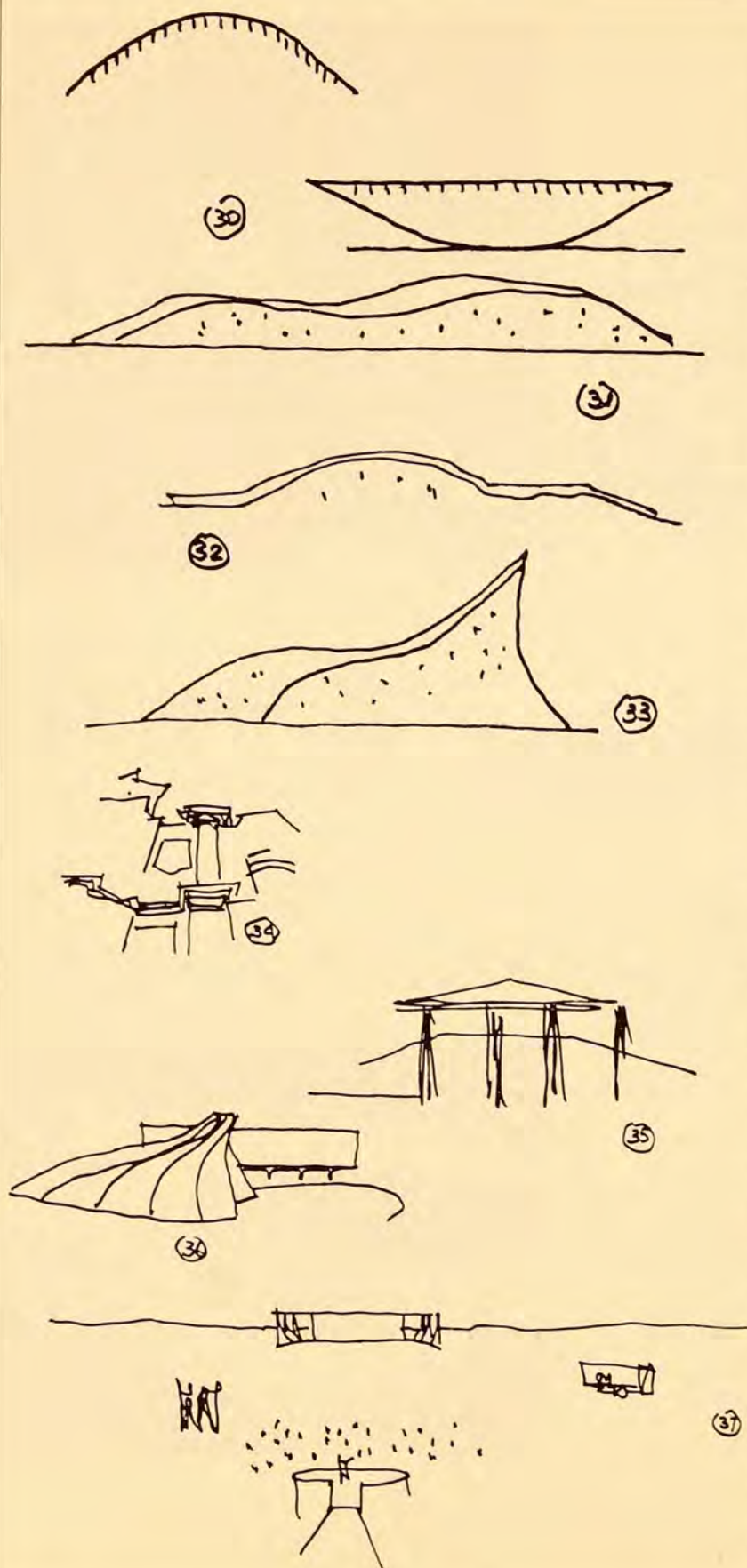
7



8

O. Niemeyer: 1. Hotel Nacional, Rio de Janeiro, 1970; 2. Centro direzionale, Miami, 1972; 3.4.5.6. Centro Musicale, Rio de Janeiro, 1972; modello, sezione, pianta del primo e del secondo piano; 7.

Studio per un Museo della Terra, del Mare e dell'Aria a Brasilia, 1973; 8. Quartiere d'abitazione Athayde, Rio de Janeiro, 1973.



nerà per ascoltare il messaggio di solidarietà e di speranza che finora non ha ricevuto (fig. 37).

Lo spazio architettonico ha suggerito frasi bellissime. Varrebbe la pena per questo di leggere *La poétique de l'espace* (1958) di Gaston Bachelard per conoscere come i poeti, tutti, lo hanno sentito.

Le facciate di vetro

L'architettura urbana è tanto brutta e le facciate di vetro tanto abusate, che credo utile dedicare a queste ultime un paragrafo a sé. Ma per parlare di facciate di vetro, sono obbligato a dare una breve spiegazione, in primo luogo chiarendo come esse fecero il loro ingresso nell'Architettura contemporanea e nel contesto urbano delle nostre città; poi, analizzando quali sono i risultati ed i contrasti del loro impiego in edifici accostati o isolati, e infine quali aspetti deve considerare l'architetto, in rapporto alle facciate e al quadro urbano.

La prima cosa da discutere è il problema dell'unità e dell'armonia dei fabbricati che compongono una città. E questo ci porta al passato, quando l'architettura urbana presentava una esemplare unità e le vecchie piazze, alcune delle quali erano opera di un unico architetto, si caratterizzavano per quella disciplina di altezze, partiti costruttivi, colori e volumi che ancora oggi le rendono così attraenti (fig. 1).

La discussione attorno a questi problemi spinge a reclamare dall'architetto un maggiore rispetto per l'unità urbana, armonizzando i suoi progetti con i complessi architettonici in cui quelli vanno ad inserirsi. Se però esaminiamo con attenzione gli ambienti dati, ci accorgiamo che la strada da seguire è diversa, tanto poco possiamo apprendere dalla realtà della situazione (fig. 2). Guardiamo le nostre città nuove, Brasilia compresa: qui un architetto, chiamato a progettare ad esempio nella zona delle banche o nell'Avenida W3 Nord, non incontra niente che suggerisca soluzioni al problema della reclamata unità. Gli edifici esistenti non hanno nulla in comune fra loro, la maggioranza di essi è progettata malamente, e il nostro collega — come è naturale — non pensa ad altro che a lasciare un buon esempio della propria architettura in mezzo a tanta volgarità e disarmonia (fig. 3).

È chiaro che la libertà assoluta di progettare, stimolata dalla mediocrità del quadro urbano esistente, non è sempre ben esercitata. Ma questo è un altro discorso e, alla fine, l'architetto fa quel che gli piace, o meglio, quello che può fare.

La maggioranza degli edifici di un centro commerciale o anche di una zona residenziale si presenta con facciate di vetro, soluzione semplice da adottare e che bene si attaglia, nel primo caso, alle necessità di illuminazione che il lavoro richiede (fig. 4). Ignorando una serie di principi e l'evoluzione della tecnica delle costruzioni, l'architetto — come purtroppo si riscontra — non è in grado di progettare correttamente la facciata in vetro e ciò ne spiega l'aspetto spesso trascurato. Questo tipo di facciata deve costituire una seria preoccupazione per il professionista: essa è l'elemento di vera e propria integrazione della sua architettura nel mondo esterno. È la preoccupazione che abbiamo avvertito, ancor prima dell'avvento della struttura indipendente, quando le aperture esterne si avvicinavano sempre più, creando grandi fronti vetrati (fig. 5). La struttura indipendente ha poi permesso di raggiungere l'obiettivo di affrancare completamente la facciata grazie all'arretramento dal fronte delle strutture portanti (fig. 6). In questo modo è nato il mu-



1



2



3



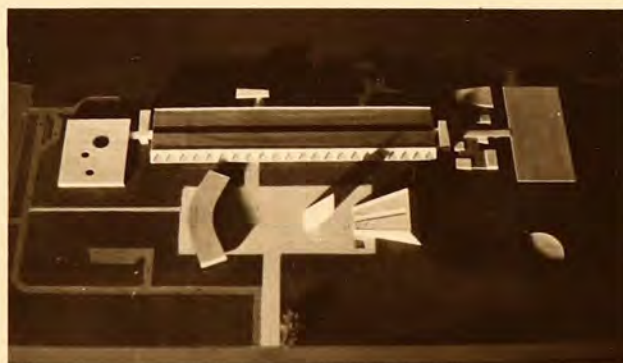
4



5



6

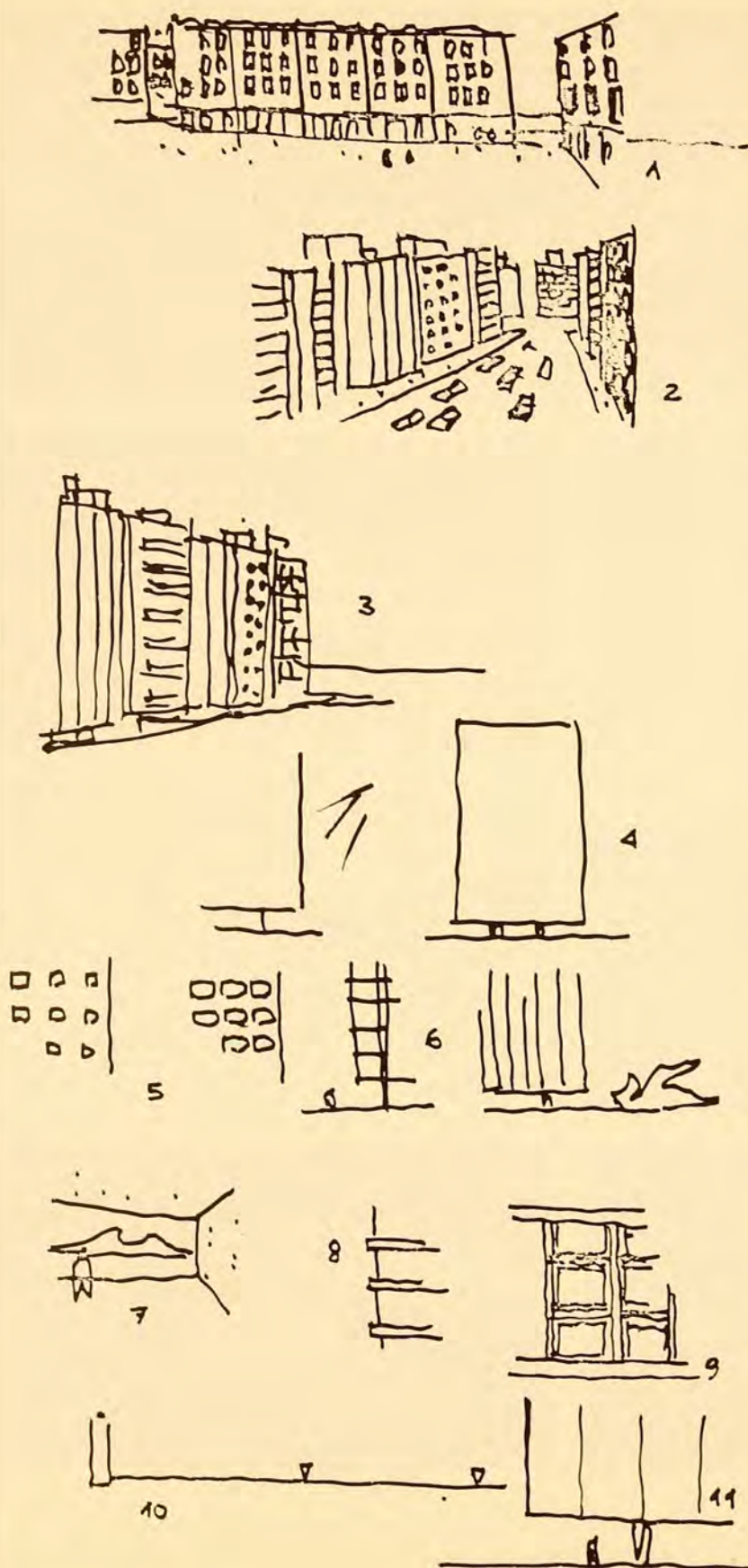


7

O. Niemeyer: 1. Piano urbanistico di Algeri, 1968 (con M. Emery); 2. Centro civico di Algeri, 1968;

3. Moschea ad Algeri, 1968; 4.5. Università di Costantina, Algeria, 1969; 6. Università scientifica

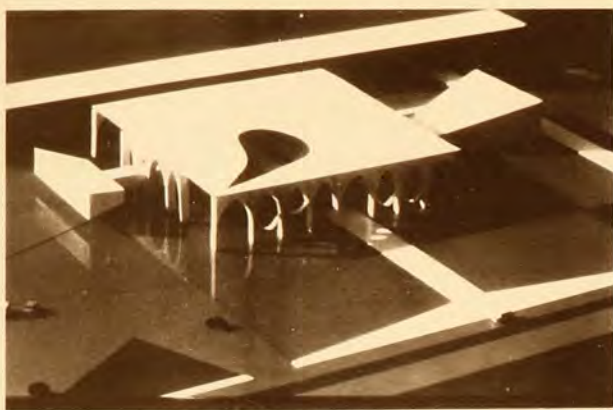
di Algeri, 1970; 7. Università delle Scienze umane di Algeri, 1970.



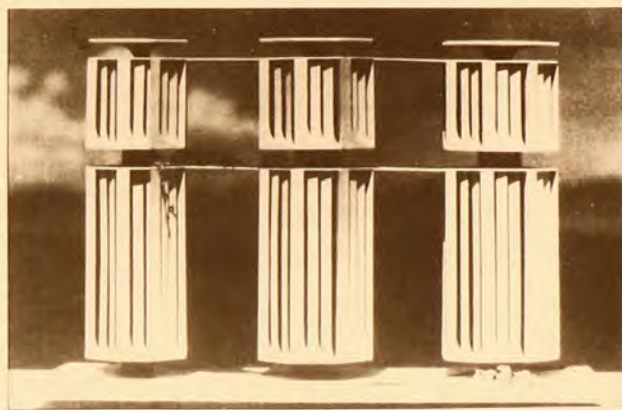
ro di tamponamento (o *mur rideau* come lo chiamano i Francesi) nel quale si inserisce la facciata di vetro qui illustrata. E come era nelle aspirazioni, l'architettura si è fatta più libera, più varia, più legata al paesaggio (fig. 7). Al principio la facciata di vetro occupava solo lo spazio fra le solette (fig. 8) e, non di rado, fra le divisioni murarie, mentre i serramenti, molto robusti, risultavano spesso preponderanti con i loro grossi elementi di ferro verniciato (fig. 9). Poi seguì la moda dell'alluminio, che i venditori sbandieravano sotto specie di « finestre in alluminio ». Analogamente al *mur rideau*, la facciata di vetro è una struttura tecnologica complessa ed è stata l'industria a soccorrere l'architetto per i problemi legati alle grandi lastre; grazie ad essa le facciate di vetro sono divenute sempre più omogenee, i loro giunti orizzontali in neoprene si sono assottigliati sempre più e i giunti verticali, che passano davanti agli ingombri delle testate dei divisori in muratura e davanti ai pilastri, vedono ridursi sempre più il loro spessore metallico (fig. 10). È la preoccupazione di ottenere la leggerezza architettonica che contraddistingue un largo settore dell'Architettura moderna e che, estendendosi anche ai minimi dettagli, ne determina l'indispensabile unità. Gli esempi che presento — molto sofisticati — sottolineano questa aspirazione a realizzare una superficie vetrata, priva di « impurità » metallica, purissima, in vetro temperato, che dia alle facciate un'enorme levità (fig. 11).

Nella Banca Denasa, in Telebras, e nel Camargo Correia Building si può notare l'assenza, nella finestratura, di qualunque telaio, le parti metalliche essendo limitate agli organi di manovra. In Europa, l'uso generalizzato degli impianti di condizionamento centralizzato richiede battute ermetiche, naturalmente molto più economiche. Nella Sede del PCF a Parigi, Jean Prouvé ha previsto un limitato uso di finestre apribili, ma nella Sede Mondadori a Segrate la soluzione è stata più radicale: a chiusura ermetica, con pannelli di vetro da piano a piano (fig. 13). Qui l'alto costo del vetro, fuori misura *standard*, ha imposto di ridurre la modulazione dei piani, e l'impossibilità economica di provvedere ad impianti di condizionamento centralizzato ha portato all'uso di apparecchi condizionatori singoli, collocati male in strutture inadatte ad accoglierli (fig. 14). Inizialmente erano inseriti in un blocco murario; poi gli architetti hanno pensato alla possibilità di soluzioni più ordinate con l'inserimento dei condizionatori in vani studiati e predisposti in un disegno architettonico che complicava inutilmente le facciate (fig. 15). Nel Banco Denasa il problema è stato risolto in modo soddisfacente e un sistema di ventilazione permanente garantisce l'eventuale uso del condizionatore, senza danneggiare la purezza architettonica. È una soluzione corretta che si fa carico del problema con la necessaria flessibilità (fig. 16).

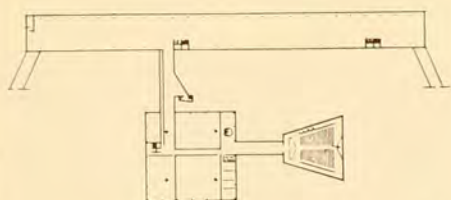
Vi è stato un momento in cui le facciate di vetro costituivano una delle maggiori caratteristiche dell'Architettura contemporanea e tutti le abbiamo applaudite con entusiasmo. Ma col passare del tempo si sono a tal punto disseminate per il mondo che negli architetti è cresciuto progressivamente il desiderio di diversificare le soluzioni, per garantire identità e specificità alle proprie architetture. Abbiamo giudicato queste soluzioni buone, leggere e di grande nobiltà, quando ben realizzate, e tuttavia la ripetitività ci è risultata costrittiva. Abbiamo guardato sfiduciati agli aggregati urbani, avvertendo le lacune dell'architettura d'oggi: forse quel tanto di immaginazione necessaria, o il chiaroscuro, forse gli arretramenti o la terza dimensione che un tempo essa possedeva. Il contrasto



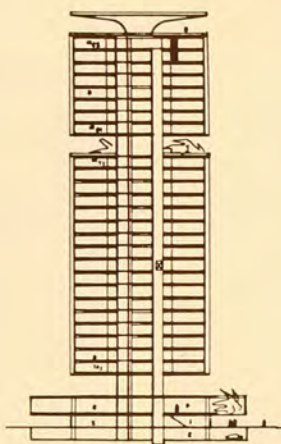
1



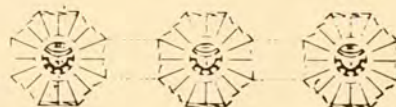
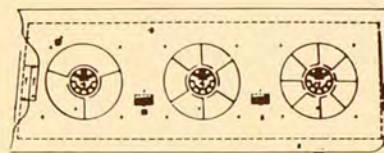
4



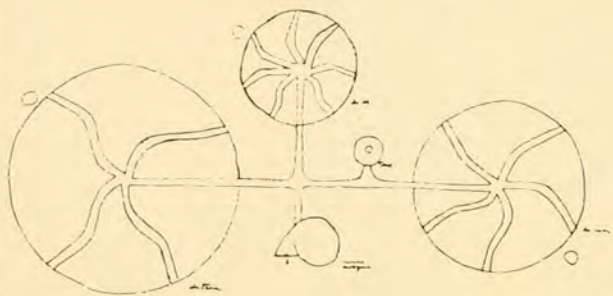
2



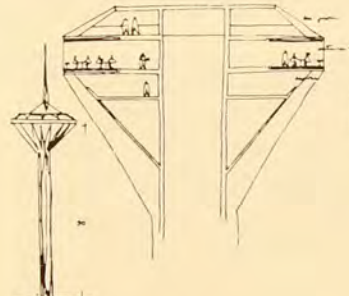
3



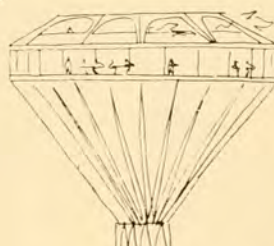
6



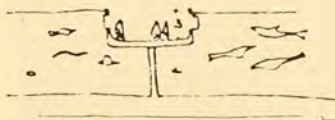
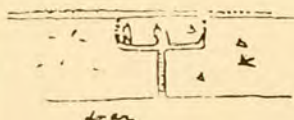
7



5



8



9

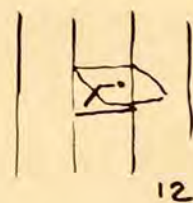


10

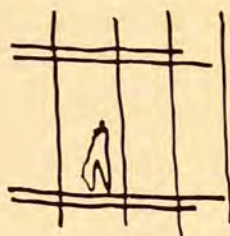
O. Niemeyer: 1.2.3. Centro per gli Affari esteri, Algeri, 1974: modello, pianta del piano terra e del primo piano; 4.5.6. Centro commerciale, Gedda,

1975: modello, sezione, piante del piano terra, del primo piano con piastra e del piano tipo; 7.8.9.10. Studi per lo Zoo di Algeri, 1979: schema piani-

metrico, torre panoramica con ristorante a sala anulare girevole, prospettive e sezioni della zona destinata agli uccelli e della vasca interrata dei pesci.



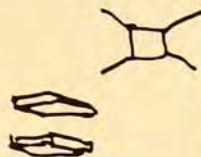
12



13



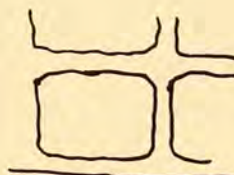
14



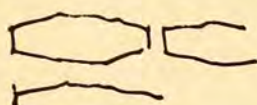
15



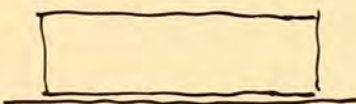
16



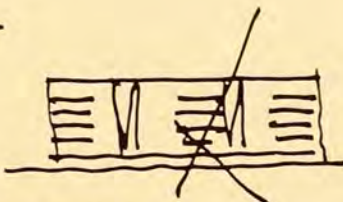
17



18



19



20

è apparso in tutta la sua forza e nella maggior parte dei casi l'architettura si è presentata povera e ripetitiva.

Sono nate, di conseguenza, le facciate miste. È evidente che, in certi casi, sono preferibili pareti continue in vetro che facciano contrasto gradevole con pareti piene. È quanto ho fatto nella sede del PCF di Parigi e nella Borsa del Lavoro di Bobigny (fig. 18). Ma quando si tratta di un edificio isolato, la soluzione a vetro integrale è ideale. La soluzione mista è senza dubbio più difficile da elaborare e questo spiega gli errori di tante facciate inopinatamente divise, che alterano il senso delle proporzioni del blocco edilizio (fig. 19). A Brasilia, dove il Piano urbanistico garantiva agli architetti proporzioni adeguate sia nei blocchi delle *superquadras* residenziali che nelle sezioni commerciali, questo si è purtroppo verificato nelle costruzioni più recenti, al contrario di quanto accaduto nei primi blocchi realizzati, nei quali — fosse la facciata in vetro, in muratura o in *brise-soleil* — la proporzione stabilita veniva rispettata integralmente (fig. 20). Dividere la facciata con elementi verticali, come se si trattasse di due o più edifici accostati, è un errore grave e irreparabile.

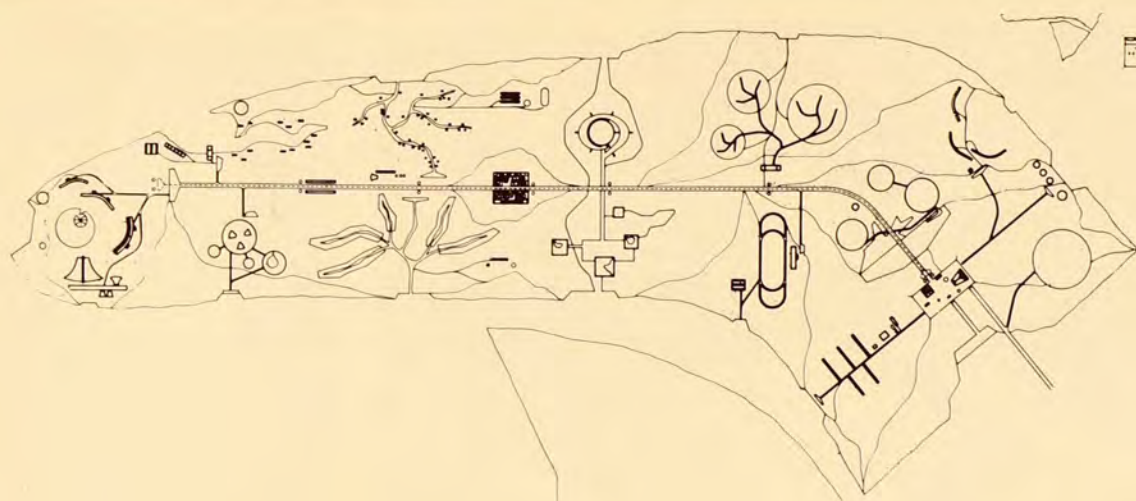
Questo è quanto volevo dire sul problema delle facciate di vetro, un problema che si estende dalla concezione architettonica fino alla scelta del vetro da usare: trasparente normale, *fumé*, bronzo, o anche vetro a specchio. Personalmente rifiuto quest'ultima soluzione che, nel quadro urbano, funziona come una critica permanente, riflettendo la confusione e il disordine che tanto compromettono la nostra serenità.

Architettura e prefabbricazione

Il prefabbricato nasce come una tecnica del cemento armato che permette di costruire più economicamente ed in tempi più rapidi. È una tecnica successiva a quella della prefabbricazione in ferro ed è destinata principalmente ai piani per quartieri d'abitazione. Ragioni economiche han fatto propendere per la prefabbricazione in cemento armato — sistema già consolidato all'estero —, la quale ha assunto da noi caratteristiche proprie, molto flessibili ed innovatrici. All'estero la tecnica del prefabbricato è applicata in maniera globale e coinvolge non solo la struttura portante, ma anche tutti gli altri elementi dell'edificio. Il suo impiego è limitato a progetti altamente ripetitivi perché proprio da questa caratteristica nascono le qualità fondamentali di rapidità e di economia. Le scelte dei sistemi sono molto varie, da quella di pilastri e solai prefabbricati separatamente ed assemblati in cantiere, fino a soluzioni autoportanti con pareti prefabbricate già rivestite e finite (sistemi a *tunnel*, ecc.).

Al di là dell'avanzamento tecnologico che rappresentano, i quartieri prefabbricati che ho visto in Europa, non mi piacciono: i loro obiettivi sono troppo pregiudicati dal criterio di economicità, e questo ne spiega l'aspetto monotono e ripetitivo che gli architetti locali sono i primi a contestare.

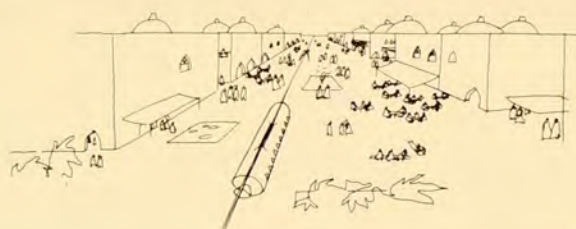
Da noi sono state praticate scelte diverse, ma la caratteristica predominante è l'utilizzazione parziale di questo sistema tecnologico che potremmo chiamare soluzione mista. Costruiamo infatti con strutture gettate tradizionalmente, a volte precomprese, e completiamo con elementi prefabbricati. Cito due esempi, rifacendomi a miei progetti. Nell'edificio delle aule dell'Università di Costantina in Algeria, la prefabbricazione ha seguito questo sistema: le pareti laterali — precomprese nella tecnica tradizionale —, le travi e le tramezze prefabbricate, con casseforme metalliche poi riutilizzate negli altri edifici dell'Università. L'importante — e ciò basta per giu-



1



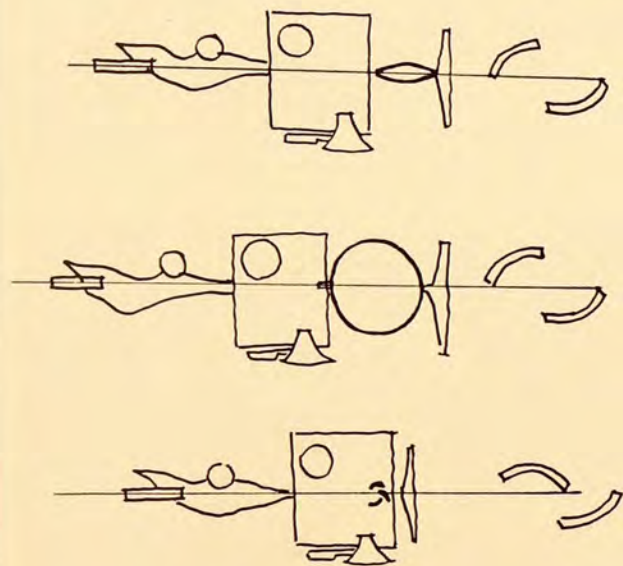
2



3



4



5

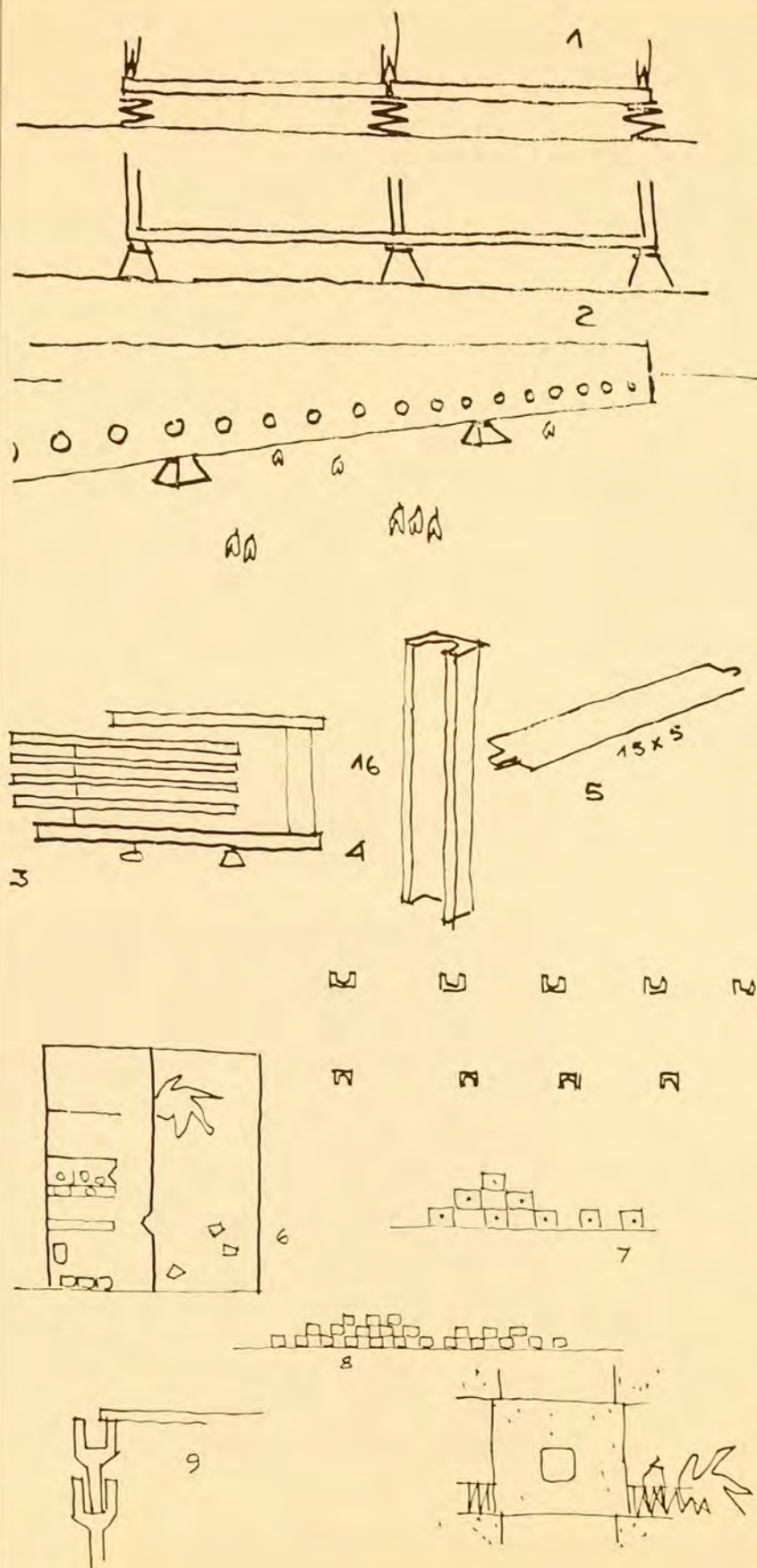


6

O. Niemeyer: Centro Culturale nell'Emirato di Abu Dhabi, 1981; 1. Planimetria generale; 2. Mo-

dello; 3. Veduta del mercato attraversato dal monorail; 4. Modello del Centro Turistico. 5.6. Cen-

tro commerciale a Tripoli, Libia, 1981: studi delle tre varianti proposte e modello della seconda.



stificare la soluzione prefabbricata — è di evitare le puntellazioni provvisorie, riducendo sostanzialmente il numero delle casseforme di getto. Nella struttura alla quale mi riferisco, le travi trasversali (prefabbricate) sono state appoggiate provvisoriamente su un ponteggio metallico e sopra di esse sono state costruite le grandi pareti longitudinali precomprese (fig. 1). Poi, fra gli appoggi metallici si sono gettati i pilastri ogni 50 m, e la struttura (fig. 2) era praticamente finita.

Le dimensioni del Palazzo dell'Esercito a Brasilia, che richiedeva otto blocchi edilizi, con 1900 m di corridoi, giustificavano la prefabbricazione (fig. 3) e la soluzione adottata è stata la più radicale possibile, con due soli elementi prefabbricati: le pareti-pilastro esterne alte 16 m (fig. 4) e le piastre di solaio di 5×15 (fig. 5). E l'edificio è sorto come un vero palazzo, dimostrando che la prefabbricazione, se ben concepita, non significa volgarità.

Ma la prefabbricazione può estendersi fino a creare unità indipendenti monoblocco. Per l'Università di Brasilia ho studiato un tipo di cellula-alloggio per studenti, senza fondazioni speciali, da appoggiare semplicemente al terreno spianato, una sopra l'altra alternate, in modo che il tetto della prima facesse da terrazza a quelle sovrapposte (figg. 6, 7, 8). La soluzione era tanto flessibile da permettere di variare tutto il complesso.

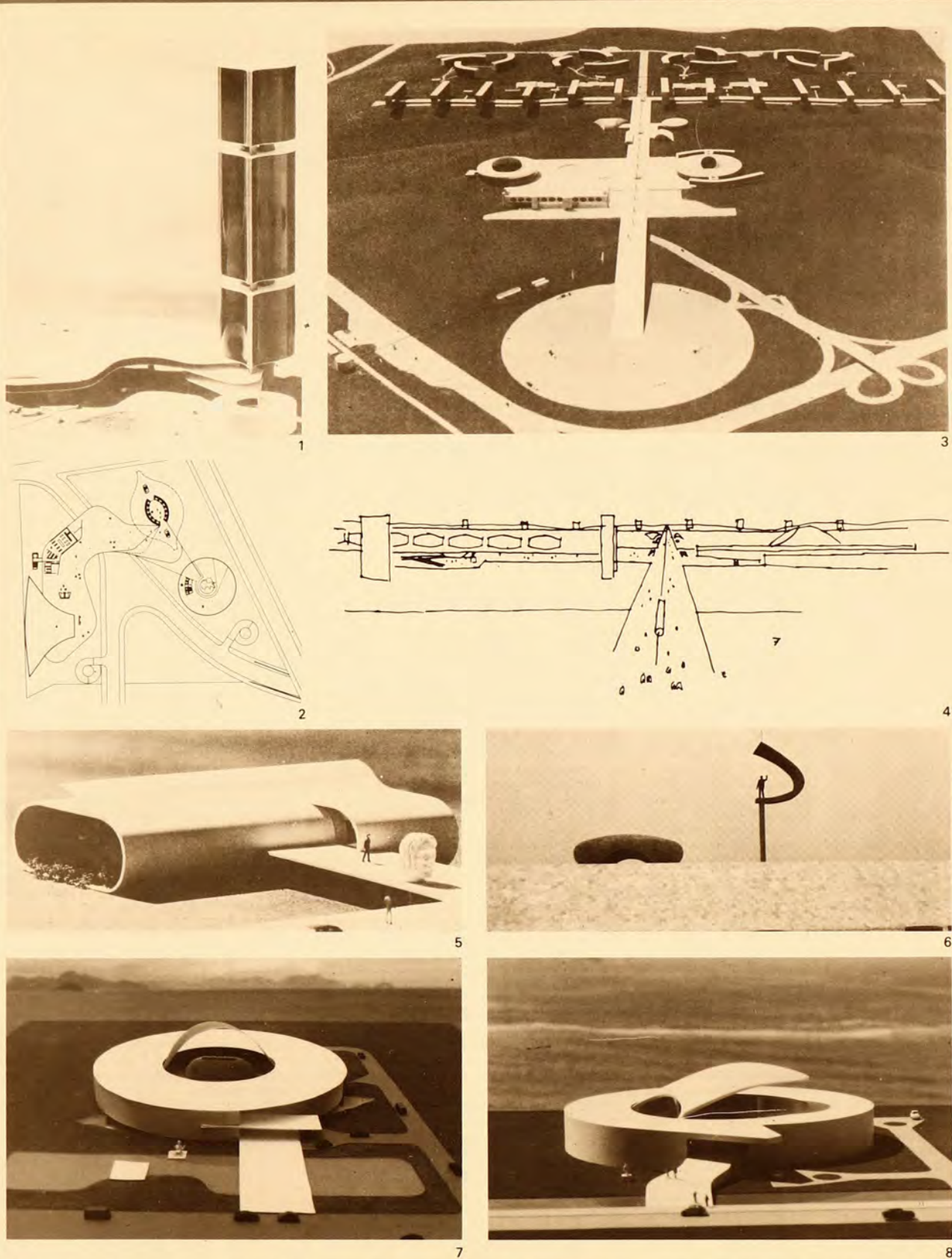
In Brasile la prefabbricazione ha destato, a suo tempo, molta curiosità ed i nostri architetti son stati attratti da questi sistemi. Ciò spiega alcune costruzioni isolate che ebbero carattere perlopiù sperimentale. Oggi la prefabbricazione ha raggiunto tali possibilità ed elasticità di impiego da essere usata ovunque: dai complessi residenziali ai capannoni industriali, alle costruzioni più diverse. La realizzazione di strutture prefabbricate molto economiche è un fatto ormai corrente: spesso si tratta di strutture semplicissime, limitate ad una campata principale e con campate minori in senso opposto, per una luce di 20×10 (fig. 9). Anche a Brasilia, nella zona bancaria, la prefabbricazione è stata largamente impiegata, a partire dai solai sopra i *pilotis* dei piani terra. L'industria edilizia, dal canto suo, promuove la produzione di elementi costruttivi congruenti al sistema di prefabbricazione stesso.

È tuttavia chiaro che la prefabbricazione può rappresentare un limite e pertanto la si deve adottare quando è imposta da problemi di rapidità ed economia. Altrimenti si rivela un'ipotesi non necessaria, un ostacolo alla fantasia dell'architetto.

Struttura e architettura

Un tempo le strutture in cemento armato erano molto semplici, le luci modeste e, in generale, costanti; le travi rimanevano quasi sempre a vista, mentre i pilastri venivano calcolati senza altra ragione che quella di sostenere gli edifici. Quando una struttura era terminata, non si poteva prevedere quale architettura ne sarebbe scaturita, e l'ingegnere strutturista era pagato poco, con una tariffa secondaria rispetto a quella dell'architetto.

Ma davanti alla monotonia delle architetture che si moltiplicavano tutte uguali, l'idea di fare qualcosa di nuovo, di usare la fantasia, cominciava poco a poco a occupare i pensieri dell'architetto, che a quel punto insorse contro i limiti dell'industria edilizia. Come altre volte in passato, si trattava di impostare nuove tecniche, risolvere il problema delle grandi luci libere, creare sbalzi, usare la curva e la fantasia. E l'architetto, nei limiti delle possibilità, iniziò a elaborare decisamente una nuova tecnica del cemento ar-



O. Niemeyer: 1.2. Progetto per la Sede CESP (Centro elaborazione dati), San Paulo, 1979: modello e pianta al livello del ristorante; 3.4. Centro Amministrativo statale, Recife (Pernambuco),

1981: modello, prospettiva della spina centrale con il Centro civico; 5. Museo Tiradentes, Brasilia, 1980; 6. Mausoleo Juscelino Kubitschek, Brasilia, 1981; 7.8. Museo dell'Indio, Brasilia, 1982:

modello della prima soluzione e modello della seconda soluzione.

mato. Grazie ad essa, spari la preoccupazione delle luci modeste, delle coperture piene di travature in vista, della struttura subordinata a preconcetti di falsa economia.

Per gli spazi interni, non erano ancora evidenti i concetti di flessibilità che oggi si pretendono e nemmeno le esigenze di continua riorganizzazione degli spazi compromessi da pilastri e travi. Fu la necessità di concepire spazi più ampi, liberi e flessibili che indusse l'architetto e l'ingegnere a intervenire sui sistemi strutturali, mascherando travi negli spessori, aumentando le luci fra gli appoggi, creando una nuova filosofia nel rapporto ferro-cemento. E come era logico aspettarsi, spuntavano ovunque i nemici, a reclamare sull'eccesso di ferro nelle strutture e sulle luci eccessive, su tutto ciò che la Storia stessa dell'architettura evidenzia essere uno dei propri obiettivi permanenti.

Ricordo come reagiva Joaquim Cardozo a questo tipo di critiche: «Un giorno voglio finire i pilastri con un elemento di ferro massiccio, in modo da farli più sottili: è questo obiettivo è sufficiente per giustificare il procedimento». Nel progettare i solai del Ministero della Sanità nel 1936, Emilio Baumgart adottò un sistema a fungo rovescio, perché ciò gli permettesse sezioni sottili (di appena 20 cm) nei solai stessi.

Già a quel tempo mi preoccupavo di ridurre le sezioni delle strutture alla ricerca di quella leggerezza che, con il progresso tecnico, si rendeva sempre più possibile. E gli appoggi si distanziarono, le strutture sottoposte a carichi si riempirono di ferro, materializzando quelle soluzioni strutturali che il progresso tecnico permetteva. E poiché le strutture sono diventate elemento così caratterizzante dell'architettura, noi oggi le guardiamo quasi con tenerezza, quasi come fossero sculture, senza con ciò compromettere le loro precise funzioni statiche. Con che cura le studiamo! Abbiamo ad esempio dimensionato i pilastri della Sede Mondadori a Segrate dopo averli minuziosamente studiati su un modello alto due metri, per saggiarne la resistenza a compressione e flessione. Essi sono stati amorosamente disegnati come se si trattasse di un pezzo d'arte. Dei pilastri dell'Alvorada a Brasilia — che alcuni criticarono, ma che André Malraux, con più intelligenza, elogiò tanto generosamente — abbiamo realizzato un modello al vero per studiarne la forma finita con il rivestimento di marmo, che richiedeva per l'occasione cure particolarissime. Un anelito perfezionista ha pervaso tutti gli aspetti strutturali dei miei edifici. Ricordo quando Cardozo mi telefonò soddisfatto perché aveva trovato la tangente giusta della curva che voleva per la cupola rovescia della Camera dei Deputati a Brasilia. Questa passione, questa cura, questo entusiasmo per una architettura molto raffinata si ripeté anche nei lavori che esegui all'estero. Basta citare Riccardo Morandi, il più noto strutturista italiano vivente, che per la Sede FATA di S. Mauro Torinese affermava di non aver risparmiato alcuno sforzo per assecondare, attraverso una complessissima elaborazione di calcoli, il poderoso impatto creativo di questo edificio. L'ingegnere Sumsekind, per parte sua, sosteneva che nell'Università di Algeri erano stati battuti due record strutturali: uno nell'edificio delle aule, e l'altro nell'auditorium. In quel momento il nostro amico non pensava certo che le soluzioni scaturissero naturalmente, senza preoccupazioni agonistiche; eppure, per gli Algerini costituivano fatti importanti, perché dimostravano al mondo di che cosa essi fossero capaci.

Quanto detto spiega il grado di ricerca che mi sforzo di applicare ai miei progetti; perciò li discuto con tecnici specializzati desiderosi, come me, di dimostrare che il pro-

gresso nell'arte di costruire, lo stretto legame fra architetto ed ingegnere, tra fantasia e tecnica delle costruzioni, sono oggi indispensabili. È istruttivo riguardare alla Storia, per vedere come la luce libera abbia sempre costituito l'ostacolo da superare: prima con gli architravi di pietra e le travi di legno o di ferro, e finalmente con il cemento armato, le travi *vierendeel* e le piastre sottili di cemento.

Oggi, pensando al passato, tutti si meravigliano dei 42 m di diametro della cupola del Pantheon, o dei 30 m, in legno, del Palazzo dei Dogi a Venezia, o dei ponti di Freysinet, Maillart, Eiffel, ecc. Eppure era la tecnica che avanzava, guadagnando nuovi traguardi, fra difficoltà d'ogni genere. Durante il montaggio della sua Torre, gli esecutori telegrafarono preoccupatissimi ad Eiffel perché gli incastri non coincidevano; Eiffel rispose loro che era necessario procedere al montaggio durante la notte. Difatti il calore del giorno dilatava il ferro impedendo la precisione degli incastri da lui progettati. Dalle *Prosas Bárbaras* di Alexandre Herculano cito un altro aneddoto «costruttivo»: nel Medio Evo una cupola mal costruita, perché soggetta ad una serie di cedimenti (cose che capitano anche oggi), crollò davanti ad un re; ma il re, fidando nel vecchio architetto che l'aveva progettata, ordinò che questi la rifacesse. La cupola venne ricostruita e l'architetto, per dimostrare la propria convinzione professionale, rimase seduto sotto la struttura finché non fu tolto l'ultimo puntello dell'armatura.

Il sogno di una luce maggiore non è una fantasia irrealizzabile, ma una sfida che la tecnica accetta e tenta di vincere nel tempo. Una sfida, un'aspirazione che si è fatta più urgente a partire dalla Rivoluzione industriale i cui programmi richiedevano enormi spazi liberi per le fabbriche, le stazioni, le esposizioni, obbligando l'architetto e l'ingegnere a familiarizzare meglio con i segreti del cemento armato. Così si spiega questa architettura differente in cui mi cimento e che, piena di grazia e di leggerezza, di tecnica e di coraggio, di curve e di rette, di sogno e di poesia, rappresenterà senza dubbio il futuro del cemento armato.

Il mio metodo di lavoro

Non voglio certo descrivere un modo ideale di elaborare un progetto, perché possono esistere molti modi più pratici e redditizi. Voglio solo raccontare come lavoro io, come elaboro i miei progetti di architettura. Il mio metodo è molto semplice. Per prima cosa cerco di analizzare i problemi connessi al progetto: il programma, l'area, l'orientamento solare, gli accessi, le vie adiacenti, le costruzioni vicine, il sistema costruttivo, i materiali, il costo probabile dell'opera e lo spirito architettonico che il progetto deve esprimere. Poi lascio lavorare il cervello e per qualche giorno, senza concedermi neanche il riposo notturno, osservo il problema come un'equazione da risolvere. A un certo punto questo periodo di attesa finisce, sorge un'idea improvvisa su cui comincio a concentrarmi. Analizzo l'idea originaria e le altre che seguono via via che disegno. Qualche volta è una pianta, un partito architettonico, a prevalere; altre volte è una semplice prospettiva che mi attrae e che cerco di sviluppare.

Abbozzata la soluzione, comincio il progetto in scala 1:500. È la scala che preferisco, che mi rende più chiara l'impostazione generale. Comincio a disegnare il progetto comportandomi come se l'opera fosse già realizzata e io la stessi percorrendo. Con questo procedimento colgo dettagli che il disegno non mi permetterebbe di individuare. In un com-

mento esplicativo al progetto del Palazzo Planalto di Brasilia ho descritto come erano nate e come erano state plasmate le colonne del Palazzo: compiendo questa passeggiata immaginaria, vi avevo girato intorno, valutandone e modificandone la forma, attento a creare, con nuovi punti di visuale, lo spettacolo architettonico.

Terminati i disegni, comincio a scrivere un testo di spiegazione. È la mia prova del nove perché, se non trovo argomenti convincenti per spiegare il progetto, è naturale che non va bene, che manca qualcosa di importante. E nella spiegazione mi sento soddisfatto quando mi accorgo che nel progetto c'è qualche elemento nuovo, non volgare o ripetitivo, e vedo che è facile da difendere, come consente ogni esempio di buona architettura. Cito un caso recente che riguarda la Sede dell'Assemblea Municipale di Vitoria, Espírito Santo. Terminato il progetto e pronto il modello, mi sono reso conto che mancava quel tocco di novità indispensabile. Ho approfittato allora della struttura di sostegno del grande velario centrale, trasformandola in una serie di piramidi, che ho previsto di altezza diversa per tener conto dell'orientamento solare. Sono infatti più alte nel lato non soleggiato. Così ho dato al progetto quello che gli mancava. L'uso della forma piramidale in sé non era una novità, ma il disegno delle altezze differenziate costituiva senza dubbio l'elemento di novità.

Spesso il programma progettuale proposto è già superato in sé e allora tento di intervenire anche su questo aspetto. È quanto è accaduto, ad esempio, nel progetto del Centro Musicale, per il quale ho elaborato il programma in tutta libertà, creando attorno ai tre auditorium una grande piazza coperta per la circolazione comune del pubblico. Era una soluzione discutibile, ma senza dubbio differente ed innovatrice rispetto al tema assegnato, di fatto obsoleto.

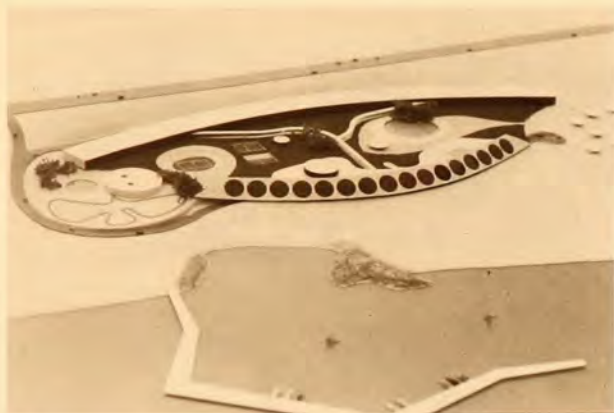
Nell'Università di Costantina, in Algeria, mi è stato possibile operare nello stesso modo. Rispiegando il programma proposto che prevedeva un edificio per ogni Facoltà, ho progettato due soli grandi blocchi: un primo per le aule e le sale per conferenze, e un secondo con i laboratori per ogni settore di ricerca, ottenendo così una soluzione molto più flessibile, economica, in grado di far funzionare l'Università così come noi intendiamo oggi questo organismo.

Terminata la prima fase di composizione tecnica ed architettonica, convoco i tecnici specializzati, per discutere con loro la struttura immaginata, il dimensionamento degli appoggi e delle travature, i servizi tecnologici di aria condizionata, tutti complementi dell'architettura. E il progetto è così pronto. Non si tratta di un semplice studio preliminare, come si suol dire, ma di un pre-progetto ben spiegato, pensato, pronto per uno studio più analitico. Il modello viene poi rettificato, le proporzioni del progetto controllate, i volumi annessi rivisti plasticamente e i giardini e gli specchi d'acqua integrati nel piano generale.

L'album che contiene il progetto iniziale include il testo esplicativo, gli schizzi, le piante in scala 1:500, e le fotografie del modello.

Oscar Niemeyer

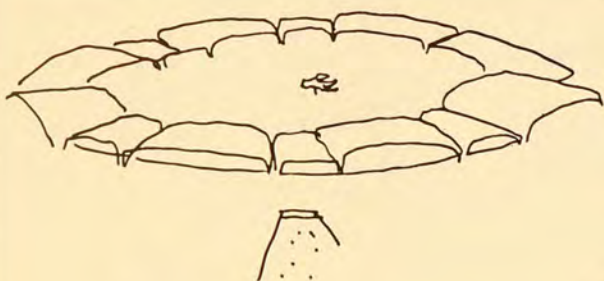
(O. Niemeyer, *Problemas da Arquitetura*: 1. O Espaço Arquitetural; 2. As fachadas de vidro; 4. O pré-fabricado e a arquitetura; 6. O Problema Estrutural e a Arquitetura Contemporânea; 7. Método de Trabalho, pubblicati in *Módulo*, rispettivamente: n. 50, agosto-settembre 1978; n. 51, ottobre-novembre 1978; n. 53, marzo-aprile 1979; n. 57, febbraio 1980; n. 58, aprile-maggio 1980).



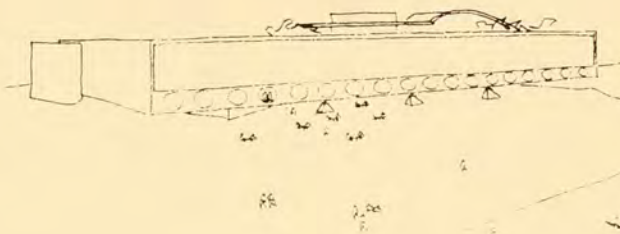
1



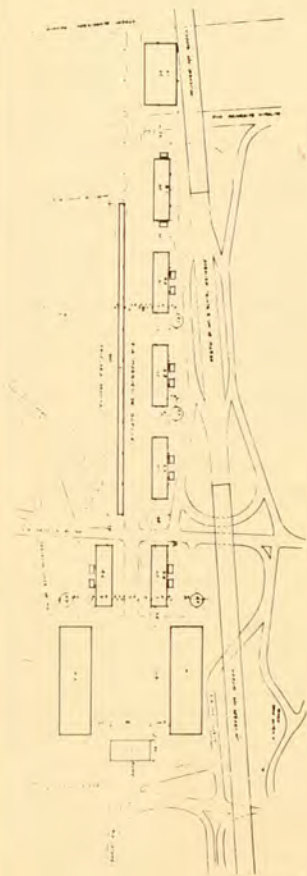
2



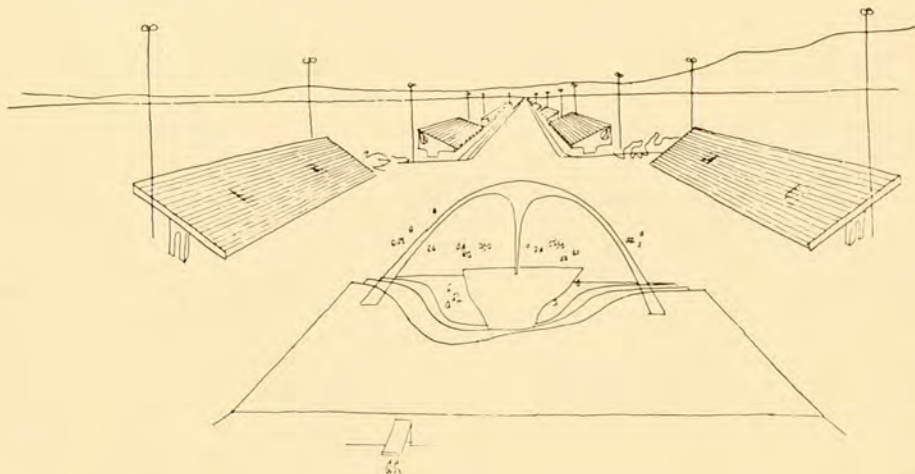
3



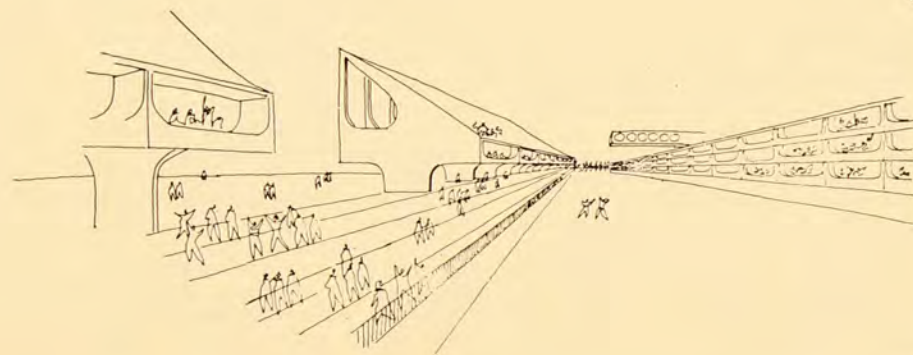
4



5



6

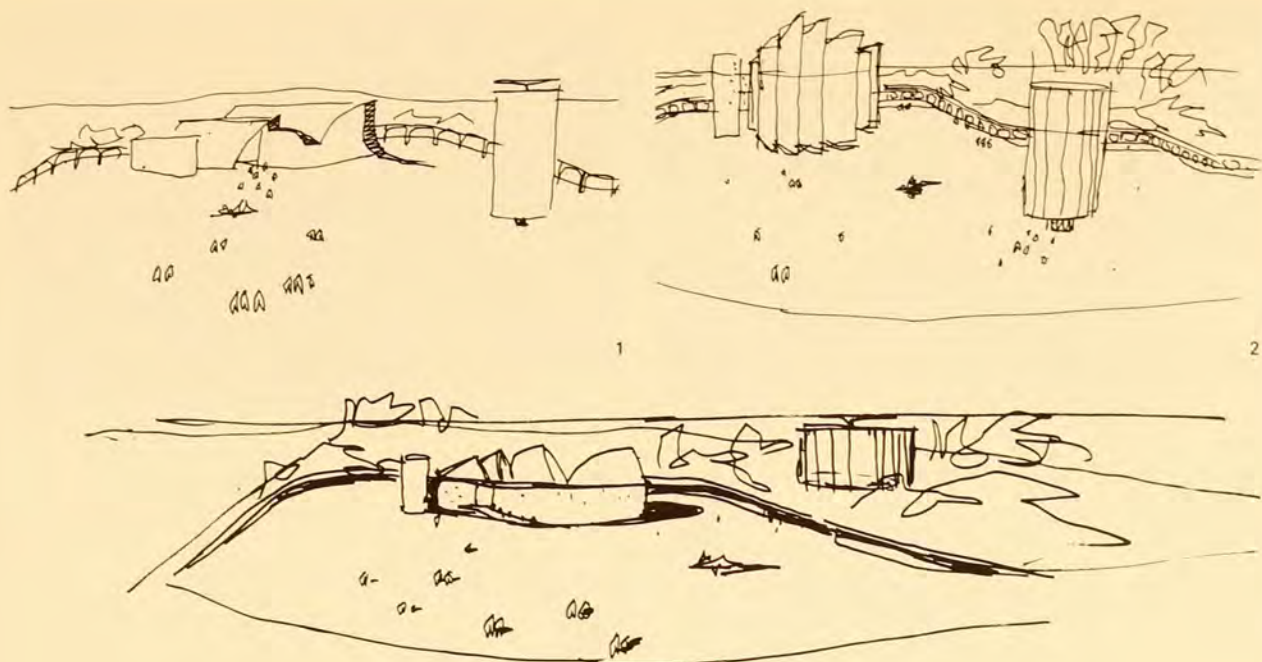


7

O. Niemeyer: 1.2. Modello del Costeira Palace Hotel, Natal (Rio Grande do Norte), 1982; 3. Mu-

seo dell'Uomo, Belo Horizonte, 1982; 4. Hotel a Cabo Frio, Rio de Janeiro, 1983; 5.6.7. Progetto

per la Passerella del Samba, Rio de Janeiro, 1983: planimetria generale, prospettive.



O. Niemeyer, F. Motterle, Progetto di concorso per complesso polifunzionale (teatro, centro-congres-

si, albergo, negozi), Vicenza, 1978: 1.2.3.4.5.6.7. O. Niemeyer, Studi di varianti progettuali.

Quando conobbi Oscar Niemeyer, nel 1974, per una probabile collaborazione al suo progetto per l'Università di Algeri, devo confessare che arrivai all'appuntamento senza una particolare emozione. Non avevo, certamente, l'entusiasmo che avevo provato, qualche anno prima, nell'incontrare Carlo Scarpa o Alvar Aalto. La concezione niemeyeriana dell'architettura che avevo intuito con la conoscenza, libresco, delle opere fino allora pubblicate, non mi era risultata particolarmente stimolante. Quelle architetture apparentemente *facili*, libere da schematizzazioni geometriche, erano infatti assai lontane dalle forme verso cui indirizzavo la mia predilezione, e mi sembravano troppo logiche e lineari, al punto da rasentare la banalità. E questa presunta *banalità* mi urtava grandemente proprio in rapporto agli edifici che ne erano afflitti, in particolare le grandi costruzioni di Brasilia, una occasione unica nel suo genere di fare architettura. Ed era, a mio vedere, *sprecata* da una intelligenza talmente individualistica da far apparire prepotenti i suoi prodotti con l'affermazione di una *verità* assoluta ed indiscriminabile, anche se solo per il loro ideatore.

Ricordo adesso, a dieci anni di distanza, la sensazione che provai in quegli incontri con Niemeyer; dapprima fu come quando qualche tempo prima, dopo aver letto gli scrittori europei, francesi e russi in particolare, mi ero avvicinato alla letteratura americana: Hemingway, Traven, Steinbeck. Il naturale rifiuto che immediatamente provai era spiegabile non certo dal livello del contenuto espresso, ma dal diverso linguaggio usato, in alcuni casi per me troppo disinvolto e sganciato dai canoni a me abituali. Questo raffronto mi portò ad avvicinare le espressioni architettoniche di Niemeyer il più possibile all'ottica della sua cultura: quella brasiliana. Devo aggiungere che la natura semplice

e democratica di Oscar mi facilitò indubbiamente. Un prodotto culturale, per essere compreso, non può essere disgiunto dai legami con il suo ambiente e con il suo momento storico; non solo, deve essere anche il più possibile studiato attraverso la logica di chi lo ha espresso e non attraverso la « nostra ». Occorre allora fissare alcuni punti essenziali di una qualsiasi logica artistica; anzitutto, questa si snoderà ininterrottamente tra due poli; il passato, che vive costantemente nei termini della memoria, ed il presente con cui tale memoria si misura. La logica artistica, a differenza di altre, è in grado — quando si manifesti in forma d'assoluto rilievo — di rappresentare un presente quasi facendolo scaturire per necessità da un *continuum* storico-semantico, consapevole o inconsapevole, e tuttavia spesso, pregnante; è in grado di congiungere insieme il passato e l'avanguardia.

La conoscenza delle opere di Niemeyer, sviluppata dal punto di vista della cultura europea o italiana, è quanto mai improduttiva e destinata a fallire; al massimo serve solo a delle letture frettolose, perché liquidatorie. Altrettanto improduttivo sarebbe il semplicistico confronto del lavoro di Niemeyer con l'architettura *razionalista*, per altro inegabile aggancio culturale del maestro brasiliano. Certamente nella cultura brasiliana è presente, quale memoria storica, la cultura europea, della quale però il Brasile partecipa di riflesso; così come in Niemeyer, rispetto alla sua formazione culturale di base, il riferimento al Razionalismo francese è sovrastrutturale nella logica e nei passaggi del suo concepire l'architettura.

Il linguaggio architettonico che ne risulta, irriducibile alla contrapposizione struttura-suprastruttura (essendo l'interrelazione necessaria di entrambe), sarà caratterizzato da un eclettismo culturale. Perché deve corrispondere, anche — come si diceva —

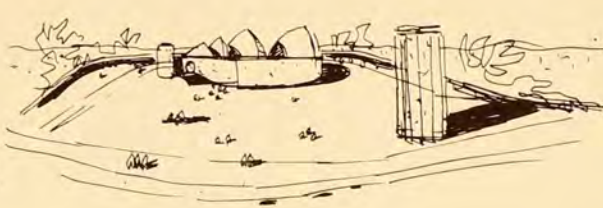
talvolta per tappe inconsapevoli, a quella memoria collettiva, continentale, che è la brasiliana; ed il Brasile, per la sua storia lunga di grande colonia di un piccolo paese — e nemmeno colonia, ma stato che gode di un'autonomia larga e impensabile per i paesi del vicino impero iberico — è in grado, in una crescita graduale ma lineare di istituzioni e di coscienza, d'accogliere in sé, nella propria memoria, tradizioni culturali plurali. Che possono essere quelle delle genti africane ma, allo stesso titolo, quelle delle nazioni europee, senza sudditanze, senza prevaricazioni. Nel rapporto tra cultura europea e cultura brasiliana, il pensiero architettonico di Niemeyer si dà come processo evolutivo: da un patrimonio di temi fondamentali e permanenti (già delineati nella fase iniziale del suo fare architettura: Pampulha 1942) ad un arricchimento successivo per integrazioni.

Oscar Niemeyer è innanzitutto brasiliano. In quel contesto egli va collocato, partendo da alcune importanti considerazioni storiche, etniche e geofisiche del Brasile, tali da consentirci una più completa ed oggettiva lettura della sua personalità e della sua produzione architettonica.

Il Brasile può essere considerato un subcontinente, per la sua vastità e per le variazioni climatiche e dei biomi. Infatti, il suo territorio si estende dal nord, passato dall'Equatore, sino al sud sotto il Tropico del Capricorno, dove qualche volta nevicata. La popolazione non indigena è distribuita sulla fascia costiera, al pettine lungo i fiumi e in alcune aree interne, per cause legate ai cicli storico-produttivi. Gli spazi da coprire nei collegamenti tra i vari centri urbani si misurano in centinaia di chilometri e la vastità dei territori sembra avere, come unità di misura, il chilometro quadrato. In generale, per la sua grande varietà, la natura brasiliana è affascinante; anche l'osservatore più frett-



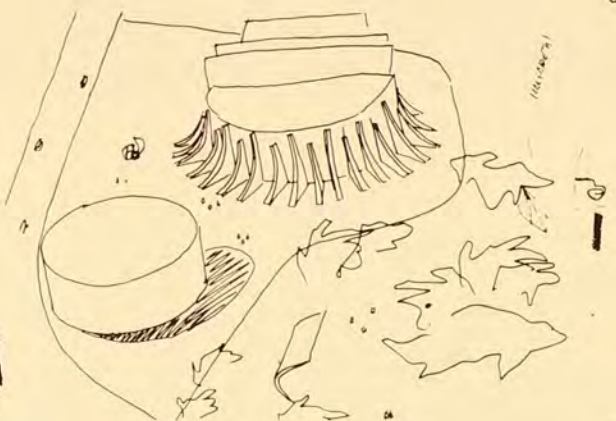
4



5



6



7

toloso e disattento non può rimanere indifferente e non cogliere le bellezze naturali, dolci e prive di forti contrasti. (Ricordo la vista che si gode dalla terrazza dello studio di Niemeyer a Copacabana, che abbraccia parte della Baia con le colline granitiche, plasticamente modellate come corpi di donne. Volendo misurare il rapporto di suggestione fra luogo e creazione architettonica si potrebbe quasi dire che non sia tanto l'originalità di Niemeyer ad essere preponderante quanto quella della natura del suo Paese.) Il Brasile vanta una storia nazionale senza riscontri: i Portoghesi non trapiantarono qui uno sfruttamento indiscriminato delle risorse naturali, ma elevarono, tutt'al più, questa sterminata regione a loro patria. Per questo la vicenda brasiliana, fin dal Sedicesimo secolo, non è segnata da violente contrapposizioni tra europei e indigeni. Lo sviluppo segue la direzione della crescita lineare e graduale delle istituzioni e d'un progetto di progresso economico. È soprattutto in questo Secolo, all'intorno degli anni Trenta, per la linearità istituzionale, per la rivoluzione industriale, che il Brasile sviluppa due punti di forza: da un lato, la costruzione di uno Stato in grado di proiettare anche all'esterno la propria identità (non è casuale la partecipazione, a fianco degli alleati, alla Seconda guerra mondiale), dall'altro, l'occupazione dell'interno, che determinò la fine d'un modello di sviluppo *costiero*, creando, concretamente, le condizioni di un impressionante sviluppo edilizio, a spazi immensi.

È all'interno di questo Paese e di questi processi di sviluppo socio-economici e culturali che avviene la formazione di Niemeyer uomo e architetto: la famiglia patriarcale, la vita della «Grande Rio», i suoi interessi per le arti figurative e per l'architettura, l'impegno politico a sinistra (1). La particolarità di questo tragitto culturale, umano e pro-

fessionale, sta ora attirando un interesse critico ben più consistente di quanto non sia stato finora, e di cui è interessante domandarci le ragioni. Una risposta può essere ricercata in una certa tendenza della cultura ufficiale a evitare il confronto con le esperienze culturali coeve (magari per rincorrere, spesso, i fantasmi di presunte avanguardie), spostandolo a quanto si ritiene che esse siano ormai consolidate e, quindi, *storiche* nel senso di influenti sulla nostra contemporaneità.

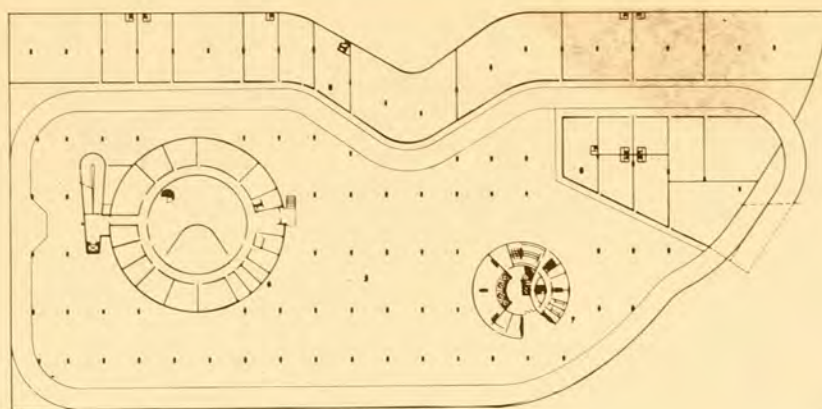
Inoltre, può esserci un'altra ragione: soprattutto in epoca moderna, l'espressione culturale italiana nel suo insieme — quindi anche fuori dal campo figurativo —, è sempre stata guidata e controllata dall'intervento dei critici e degli storici, che configurano un sistema di sapere-potere, cui possono essere funzionali soltanto artisti che, a loro volta, corrispondono organicamente a quel sistema di sapere-potere. L'attenzione che oggi viene attribuita a Niemeyer non è diversa da quella a suo tempo rivolta a Gaudi: essa si manifesta quando un progetto, un modo di fare architettura, risultano neutralizzati, innocui, comodi.

Mi preme, inoltre, stabilire un personale confronto fra il modo di progettare di Niemeyer e quello di altri maestri dell'architettura. Da un lato, infatti, nel disegno, si concentrano interessi e attenzioni tali da caricarlo di significati che portano non solo a leggere gli spazi ideati, ma addirittura a verificarli, a goderli, quasi si fosse «dentro» a vere e proprie architetture. Dall'altro lato, Niemeyer usa i disegni come trasposizione di immagini spaziali elaborate nella sua mente: essi sono perciò intesi come verifica visiva sintetica e, certe volte, priva di dettagli per l'architettura che verrà in seguito progettata. La finalità di Niemeyer è il costruito, l'architettura non solo pensata, sognata o verificata graficamente, è il confronto finale fra spazi

e volumi, concretizzati, fruiti, percorsi, raffrontati. Se Niemeyer avesse anche per un solo momento il sentore che un progetto a cui sta lavorando ha poche possibilità di essere concretamente realizzato, sicuramente non solo gli verrebbero a mancare gli stimoli fondamentali a immaginare una nuova architettura, ma gli stessi momenti di elaborazione del progetto gli sembrerebbero vuota accademia; in tal modo tutto il processo verrebbe arrestato o gravemente atrofizzato.

Questa analisi non può non sollevare dubbi a un osservatore attento al lavoro di Niemeyer. Infatti, le sue architetture sembrano quasi sempre pensate astrattamente, perfetti oggetti calati su uno stilobate astrale. La contraddizione con quanto detto sopra è però solo apparente. E si può spiegare secondo due distinti punti di vista. Il primo abbraccia le ascendenze e i referenti culturali di Niemeyer, che si riassumono nella poetica razionalista, in modo particolare di *entourage* francese; il secondo parte dai temi che ha dovuto sviluppare, soprattutto in Brasile: grandi edifici, opere pubbliche, una capitale ex-novo. Se l'intorno fisico generalmente gioca un ruolo notevole sul modo di fare architettura, a maggior ragione ciò vale per l'ambiente brasiliano, fatto di grandi spazi aperti, non vincolati da preesistenze, dove si può intervenire con «oggetti» edilizi per i quali condizione indispensabile è la loro interna coerenza formale. Coerenza formale che, in Niemeyer, assume spesso parvenze classiche, anche se ottenute sfruttando in profondità la malleabilità e la disponibilità al trattamento del cemento armato.

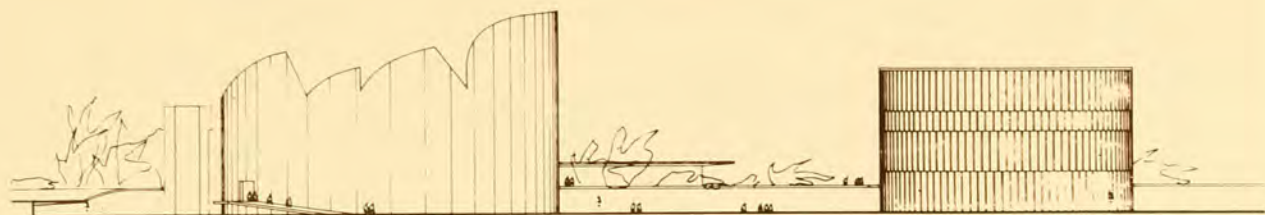
Ad Algeri ho visto Niemeyer impegnato in problemi di progettazione quando parte degli edifici che componevano il grande complesso universitario erano quasi terminati. Si trattava, in quel caso, di rielaborare una serie di dettagli e finiture mal



1



3



2

O Niemeyer, F. Motterle, Progetto di concorso per complesso polifunzionale (teatro, centro-congressi, albergo, negozi), Vicenza, 1978: 1. Pla-

nimetria generale alla quota del seminterrato (a sin., pianta della sala congressi, a ds., pianta dell'albergo e pianta della piastra con negozi e gara-

ge); 2. Prospetto generale (a sin., il volume del teatro-centro congressi, a ds., il volume dell'albergo); 3. Pianta tipo dell'albergo; 4. Pianta del

riuscite a causa delle scarse disponibilità tecniche. Niemeyer cercò di ricomporre attraverso le parti mal riuscite l'idea originale di progetto, ripercorrendo il processo iniziale. Ritrovato il motore, come a far mente locale elaborò le nuove soluzioni in coerenza con il tutto, sintetica risposta ai temi iniziali. Le varie soluzioni erano ricercate, naturalmente, come parti coerenti di un intero discorso ma lo sforzo maggiore consisteva nell'esemplificare al massimo la forma e le funzioni finali. La ricerca dei risultati più soddisfacenti era finalizzata a raggiungere soluzioni formalmente quasi astratte, trattando i vari materiali ai limiti delle loro capacità espressive e di lavoro.

Credo siano due gli atteggiamenti generalmente adottati nella progettazione. Da un lato c'è chi si avvicina al progetto con una procedura *per parti*: una intuizione generale viene disgregata nelle sue componenti morfologiche, distributive, funzionali, le quali vengono singolarmente elaborate e studiate fino al dettaglio, per poi essere ricomprese nella unitarietà conclusiva dell'esito finale. Simile procedura, quando non sia, evidentemente, un meccanico lavoro di assemblaggio, consente di pervenire a risultati notevolmente controllati e talora perfetti nelle loro parti, il cui processo di verifica è già stato ampiamente condotto nelle fasi stesse della redazione del progetto.

Niemeyer affronta i problemi del fare architettura con grande razionalità e realismo. Disponendo di un *background* di conoscenze tecniche e di un repertorio di soluzioni formali molto ampio, gli è possibile pervenire ad una prestazione qualitativamente elevata in presenza di qualsiasi committente e delle più disparate ricerche in campo edilizio. Ciò che fa però di Niemeyer un *grande* dell'Architettura moderna non è, e non può esse-

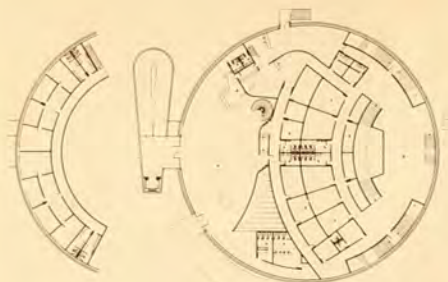
re, la sua geniale capacità interpretativa dei canoni formali del pensiero razionalista moderno. Il suo *leit-motiv* operativo è la *fantasia*: ad essa egli attribuisce un ruolo fondamentale nel produrre architettura. E la presenza della fantasia nelle sue opere è riscontrabile ad ogni passo, spesso con grande linearità di soluzioni e di schemi. Nel suo caso, essa non va, però, affrontata solo per il proprio *oggettivo* significato; va invece letta criticamente come limite espressivo del linguaggio dell'Architettura moderna e delle sue potenzialità. Con Niemeyer il Razionalismo raggiunge il suo apogeo e, paradossalmente ma concretamente, tocca il vertice impensabile della propria possibilità di parlare, di fare discorsi nuovi nell'Architettura moderna.

Nei primi mesi del 1978 ho proposto a Oscar Niemeyer di elaborare il progetto per un complesso polifunzionale comprendente teatro, centro-congressi, negozi e albergo a Vicenza. Il progetto doveva rispondere a uno dei problemi più importanti della città: la mancanza di una struttura in grado di soddisfare le esigenze di teatro largamente inappagate dalle altre due sale cittadine (una delle quali è il palladiano Olimpico).

Il riconoscimento del problema aveva spinto l'Amministrazione comunale ad affrontare la questione fin dal 1969: allora si invitarono a progettare architetti della fama di Franco Albini, Carlo Scarpa e Ignazio Gardella. Ma il concorso non ebbe conseguenze operative. Dieci anni più tardi, l'Amministrazione tornava sull'argomento sollecitando privati e operatori economici a presentare proposte per la realizzazione del teatro, nell'ottica del convenzionamento fra potere pubblico e iniziativa privata. L'area prescelta — a quel tempo adibita a parcheggio — era posta fra le vie Verdi e Roma,

a ridosso del Centro storico e in prossimità della Stazione ferroviaria. L'operazione promossa dall'Ente pubblico si prospettava quanto mai stimolante, nonostante una certa vaghezza nell'impostazione: non si trattava né di un incarico né di un concorso appalto vero e proprio (questo avrebbe pesato poi negativamente in fase operativa). Sulla base di collaborazioni già effettuate e di una consolidata amicizia, sottoposi a Niemeyer la documentazione generale inerente all'iniziativa, per stimolarlo a partecipare direttamente al progetto. Subito aderì con entusiasmo. Nella *explicatio* al progetto avrebbe scritto in seguito: *quando fui invitato a elaborare questa proposta per l'Italia, accettai con grande soddisfazione: era una prova ulteriore che la mia architettura vi incontrava una buona accoglienza* (2).

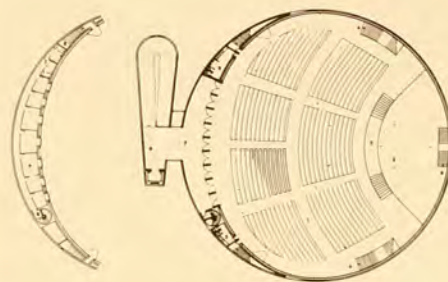
Giunto in Brasile, non mi fu possibile riposare neppure un momento dalle fatiche del viaggio: Niemeyer volle immediatamente mettersi al lavoro. Esaminò accuratamente i materiali che avevo portato: mappe, pubblicazioni, fotografie; fece molte domande, si informò sulla città, sulla sua storia urbanistica, sui suoi monumenti. Solo a tarda sera, a lavoro ultimato, mi lasciò andare. L'indomani si diede inizio alla fase di progettazione. Niemeyer progetta con grande linearità; una volta chiariti gli obiettivi e stabiliti i limiti dell'intervento, inizia subito a schizzare con incredibile facilità. Allo scarso interesse per le questioni economico-finanziarie connesse al progetto dimostrò, per contro, una notevole attenzione per la città e l'intorno dell'area di intervento. Come scriverà: *... il progetto era destinato a Vicenza, questa vecchia città italiana, la città di Palladio, uno dei suoi venerati maestri. Cercai di comprenderla sotto i suoi molteplici aspetti: dal luogo scelto, ricco di vegetazione e di bellezza, alla serie di case che lo cir-*



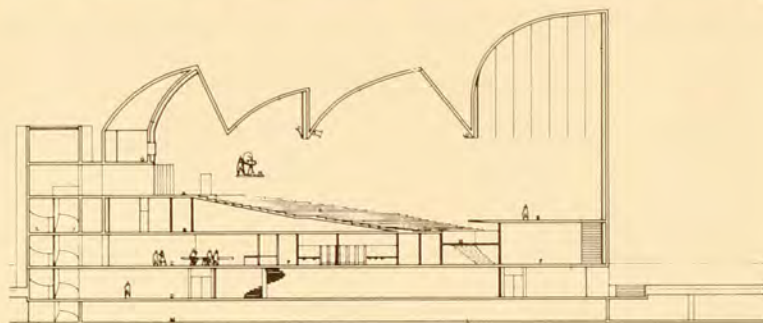
4



6



5



7

foyer del teatro; 5. Pianta della sala teatrale; 6. Veduta del modello; 7. Sezione del teatro.

condano, austere e colorate. E l'idea di tutelare al massimo la città, compreso il parco, condizionò i miei studi, certo che, in un caso come quello di Vicenza, è la città che conta ed è da essa che deve muovere ogni opzione urbanistica.

La tutela della città, la preservazione del verde si sono subito concretizzate nella prima scelta progettuale, poi mantenuta fino alla redazione conclusiva: il ribassamento della piazza del teatro che si incunea sotto il livello del parco per consentire un completo godimento visivo. Nella parte ribassata avrebbero trovato sede i servizi commerciali che potevano influire negativamente sulla fruizione del parco: ... così il problema era salvare Vicenza e il suo magnifico parco, minacciato da un programma commerciale di 7000 mq. La mia prima preoccupazione, allora, fu di creare una piazza discendente e di situarvi la zona commerciale sotto il parco, che non volevo nascondere con una costruzione troppo grande.

Il ribassamento creava però problemi di continuità con la piazza: Niemeyer decise allora di dare alla linea di divisione un andamento spezzato sinusoidale, tale da far avvertire il passaggio ma senza rotture evidenti o troppo stridenti.

Operata questa scelta fondamentale, procedette nel progetto con lo studio dei due edifici del teatro - centro congressi e dell'albergo. La sua prorompente curiosità intellettuale lo spingeva intanto a considerare gli altri fattori: il vicino viale che taglia in due il parco (verso il quale verrà creato un collegamento), la cortina di case su Viale Verdi, ecc., tutti elementi immediatamente elaborati tramite risposte progettuali laddove essi le richiedessero.

La curiosità non si limitava solamente agli aspetti progettuali, ma andava oltre, alla realtà sociale, politica e culturale della città in cui si sarebbe-

ro dovute realizzare le sue concezioni architettoniche.

Lo studio degli edifici per il teatro-centro congressi e per l'albergo ancora una volta si svolgeva in funzione del sito urbanistico. Cito ancora Niemeyer: *Studiai, in seguito, il teatro e l'hotel: compatti in funzione degli spazi esistenti; circolari per meglio adattarsi alla forma e alle dimensioni della piazza. Con cura riandavo al materiale analizzato, alle foto di Vicenza, al vecchio quartiere, all'architettura di Palladio piena di vita, di chiaro-scuro e d'immaginazione.*

Fin dall'inizio era quindi decisa la forma dei due edifici. Più semplice la definizione dell'albergo: un cilindro con pannelli vetro e marmo le cui dimensioni dovevano adattarsi proporzionalmente alle dimensioni della piazza e del teatro. Una prima collocazione dell'albergo all'interno del parco venne subito scartata: rischiava di danneggiare il verde esistente.

Più approfondita è stata la riflessione sull'edificio teatrale. Inizialmente Niemeyer pensò ad una struttura complessa che in una certa misura riprendesse il modello strutturale della Basilica Palladiana: un edificio retto da gruppi di pilastri (colonne), da gruppi di appoggi leggeri, riccamente elaborati, secondo la sua definizione, in alternativa ad isolati appoggi robusti. La soluzione prefigurava un edificio pieno di poesia, di grazia, d'immaginazione. L'intento polemico era evidente e l'architetto stesso lo denunciava: ... cullai per molto tempo l'idea di fare un edificio in contrasto con tutto ciò che la maggioranza oggi giorno difende. La considerazione dell'intorno, però, ebbe il sopravvento sulla trasgressione. Niemeyer abbandonò l'idea degli edifici complessi ed elaborati, a favore di una semplicità e linearità delle forme via via sviluppate nel progetto finale. È opportuna an-

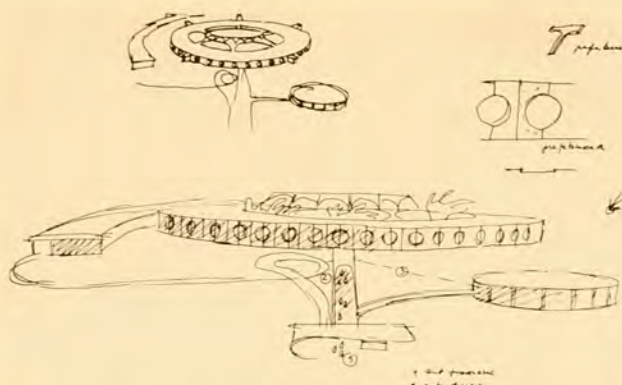
cora un'ultima notazione autografa: *disegnando le facciate del teatro e dell'hotel, vedendo i loro cilindri così ben integrati nel sito e nella vecchia architettura di Vicenza, cambiavo opinione e li lasciai semplici come erano nati, creando il tetto acustico del teatro, elemento contrastante ed innovatore che mancava. Il progetto era pronto... ero tranquillo. Si adattava bene all'architettura locale, due sculture di marmo bianco o reminiscenze ancora più antiche, che ricordano cose passate.* Gli edifici hanno raggiunto così la loro forma finale. Il teatro-centro congressi, in particolare, era un cilindro su cui sovrastava quella copertura che Niemeyer riteneva l'elemento innovatore mancante. Si trattava di grandi sheds irregolari, frutto di un precisissimo calcolo delle linee di irradiazione delle onde acustiche.

Questo di Vicenza è un progetto di architetture sobrie ma articolate, quasi astratte nella loro purezza.

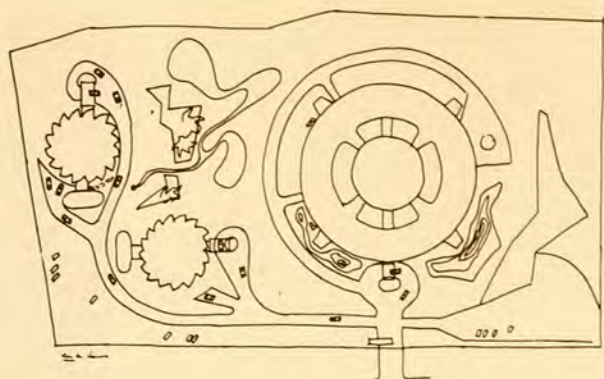
Federico Motterle

(1) Per riferimenti biografici, cfr. i testi di Niemeyer qui pubblicati, oltre che il volume *Oscar Niemeyer*, a cura di E. Mocchetti, Mondadori, Milano 1975.

(2) In O. Niemeyer, F. Motterle, *Conjunto Arquitetônico em Vicenza, Italia*, in *Modulo*, n. 51, ottobre-novembre 1978, dove è riportata la *Explicação necessária* di Niemeyer, da cui sono tratte questa e le seguenti citazioni.



1



2



3

O. Niemeyer, Sede Burgo, S. Mauro Torinese, 1979: 1. Studio prospettico per una prima soluzione progettuale del blocco degli uffici direzionali; 2.3. Planimetria e modello del progetto generale; 4.5. Vedute del blocco degli uffici direzionali; 6.7. Progetto di ampliamento per uffici e mensa.

zione progettuale del blocco degli uffici direzionali; 2.3. Planimetria e modello del progetto generale; 4.5. Vedute del blocco degli uffici direzionali; 6.7. Progetto di ampliamento per uffici e mensa.

nerale; 4.5. Vedute del blocco degli uffici direzionali; 6.7. Progetto di ampliamento per uffici e mensa.

Quando Gianfranco Assirelli del Gruppo Engineering Giorgio Mondadori, con il quale collaboro ormai da molti anni nella realizzazione di progetti firmati da Oscar Niemeyer per l'Italia, mi chiese di essere relatore per la sua tesi di laurea (1) su questa esperienza vissuta, consiglia un taglio di studio che, attraverso la più ampia documentazione possibile sull'attività di Niemeyer negli ultimi venti anni (in gran parte ignorata dalla nostra critica), tendesse da un lato a testimoniare l'iter spesso tortuoso e sofferto dall'idea progettuale iniziale all'opera realizzata e, dall'altro, si proponesse di far emergere le costanti che caratterizzano le opere di questo architetto, i suoi stili. Programma questo evidentemente limitato, ma che costituiva un argine necessario ad evitare il pericolo di dispersioni e di conseguente superficialità insito in una impresa di analisi critica su tutto l'operato dell'architetto più prolifico che sia mai esistito, e che permetteva l'acquisizione di materiale grafico e di testimonianze di prima mano, preziose per chi in futuro vorrà approfondire criticamente la figura e le opere di Niemeyer, tentando una sua collocazione nella storia dell'Architettura moderna.

Lascio ad altri il commento critico su tutto il materiale, in gran parte inedito in Italia, che è stato possibile fornire e vorrei invece tentare di dare un contributo parlando delle mie più preziose esperienze personali: l'una legata alla fase di passaggio (che ho vissuta da vicino) da un tema costituito da un arido elenco di funzioni e di limiti dimensionali fino alla sintesi progettuale di Niemeyer; l'altra relativa allo sviluppo operativo di una sua idea. Potranno emergere spunti interessanti sul suo modo di progettare, sul suo collocarsi nel rapporto forma-struttura, sul suo concetto di spazio, sulle sue insofferenze da cavallo di razza, sul suo intendere la tecnologia. E, per finire, tenterò di rispondere ad una domanda frequente: quanto costa un intervento di Niemeyer?

Oggi Niemeyer ha quasi 77 anni, ma ha lo sguardo stupito, i vezzi ed il sorriso disarmante di un bambino (come Giovanni Muzio, come Riccardo Morandi). Il tema che gli sottoponiamo è difficile: accostare alla Sede per uffici della Burgo a S. Mauro Torinese, che lui stesso ha progettato e realizzato cinque anni or sono, un nuovo organismo collegato all'esistente, che in 2000 mq di superfici-

cie coperta comprenda tre mense aziendali, una sala per assemblee divisibile in settori; una piccola foresteria, parcheggi e magazzini. Per un ovvio riguardo, il tema è stato tradotto nel solito schema distributivo a cerchietti con le necessarie interrelazioni, senza azzardare altro. Ho aggiunto solo una nota, conoscendo il tipo: per 2000 mq coperti, qui in Italia ci vogliono almeno cinque scale, per di più di sicurezza. Assirelli parte per Rio de Janeiro pieno di raccomandazioni di far presto. Comincia l'attesa, e con una certa ansia perché l'edificio esistente è la quintessenza di una forma conclusa, un anello circolare con quattro costoni simmetrici, che sembra rifiutare qualsiasi compromissione nelle vicinanze mentre qui siamo a soli trenta metri.

Niemeyer segue la strada di sempre: legge attentamente il tema, lo restituisce senza commenti e per tre giorni si occupa di tutt'altre cose: guai a sollecitarlo. La mattina del quarto giorno siede al suo tavolo piano e comincia a delineare una forma di involucro, su carta lucida di poco prezzo, un settore di corona circolare. Disegna in scala 1:500, a mano libera, con una matita morbida, a tratti brevissimi, come se stesse lucidando qualcosa. Con un serrato lavoro di sintesi coagula in un unico volume tutti gli spazi maggiori per le mense e le sale assemblee, enuclea il blocco delle cucine e la foresteria, e comincia il lavoro di ricomposizione del tutto in un insieme armonico.

Qui inizia la parte più affascinante della sua progettazione: lo schema di primo getto, che ha già risolto tutti i problemi distributivi con una chiarezza ineccepibile, viene lucidato infinite volte, senza innovazioni apparenti. Ma ogni volta il perimetro dell'edificio cambia impercettibilmente: l'arido arco di cerchio iniziale cede via via il posto a linee curve che si smorzano in rette, a sinuosità dolcissime di raccordi. Quella che nasce pian piano non è una ameba qualsiasi, ma una forma pura rigorosissima che si integra alla perfezione con il blocco cilindrico concluso dell'edificio adiacente; il ponte di collegamento è secondario, trasparente e senza peso.

Pochi segni nervosi per fissare la struttura portante: tredici pilastri circolari da 40 cm di diametro, maglia di 15 x 10. E tempo di passare al modello. E sul modello lavora ancora di lima, per ore, prima di dare l'assenso definitivo. Assirelli

timidamente accenna alle scale, come gli avevo imposto. Niemeyer si arrabbia, sull'ultimo disegno che è sul tavolo ne schizza sei o sette una più divertente dell'altra, borbotta che lui fa dell'architettura e poi sbotta: «lo telefono a Giorgio» (2). Insomma, è il Niemeyer bambino che affiora. Poi si rabbonisce, cancella le scale superflue ed ha come un moto di malinconia dettato dall'esperienza: «Inutile approfondire, chissà quante richieste di variazioni verranno, se mai si farà». Una breve relazione giustificativa del progetto, come d'uso sempre (... la soluzione è semplice ed economica...). E le autorimesse? Traccia una linea punteggiata fra i pilastri per delimitarne l'ingombro, ma evidentemente gli dà fastidio l'idea di avere automobili fra i piedi.

E i magazzini sotterranei? Mente spudoratamente: «Tu non me lo avevi detto». E ancora il bambino che riaffiora. Per lui l'argomento è chiuso, verrà a vedere l'opera finita, se si farà, e sarà contento se il modello sarà stato rispettato, con buona pace di Bruno Zevi che nel 1960 scriveva che Oscar Niemeyer è in crisi e si chiedeva che significato hanno queste scatole rettangolari che sembrano plastiche ingrandite... (3).

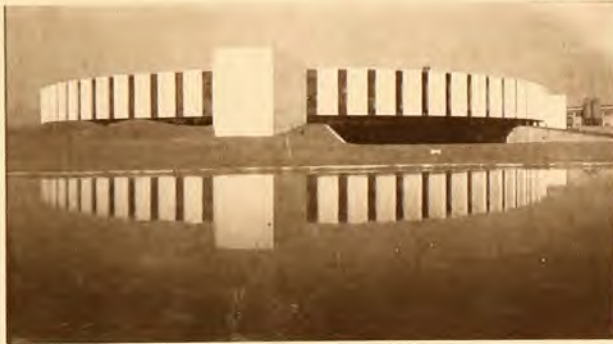
Da queste premesse comincerà ora la seconda fase (meno entusiasmante della prima nella quale l'idea ha preso forma) e della quale nessuno parlerà mai, anche se richiederà una forte carica di esperienza, di professionalità, di capacità di sintesi delle tante prosaiche esigenze di un edificio, il tutto sotteso dalla ferma volontà di riuscire a realizzare al vero il modello. Sarà Riccardo Morandi ad intuire e verificare al calcolatore le nevaturie necessarie per le grandi luci ed i ridotti spessori degli orizzontamenti, i giunti di dilatazione invisibili, assediato dalle richieste di spazi e di libertà di percorsi per tutti gli impianti, ed il gruppo di lavoro dovrà studiare in logoranti ed interminabili sedute con gli impiantisti, in una continua lotta contro la pigrizia tentatrice di tecnologie correnti, affinché ad opera finita se ne possa verificare la rispondenza al modello ed alla fraseologia scarna ma essenziale di Oscar Niemeyer.

Il progetto Burgo 2-3, che fu preceduto da studi generici (come generico era stato il tema assegnato), risolve il problema di due sedi per uffici di diversa dimensione, che abbiano in comune i servizi di mensa, le centrali tecnologiche, i garage.

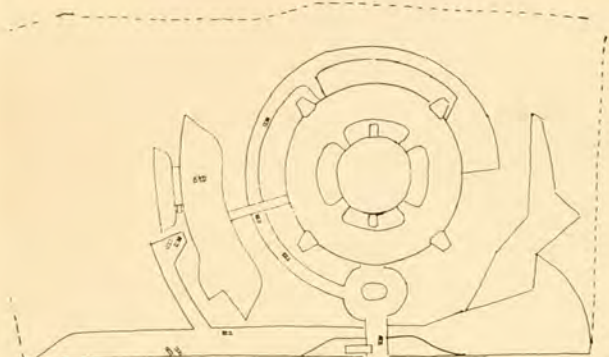
San Mauro Torinese 1979-1984: la forma del terziario



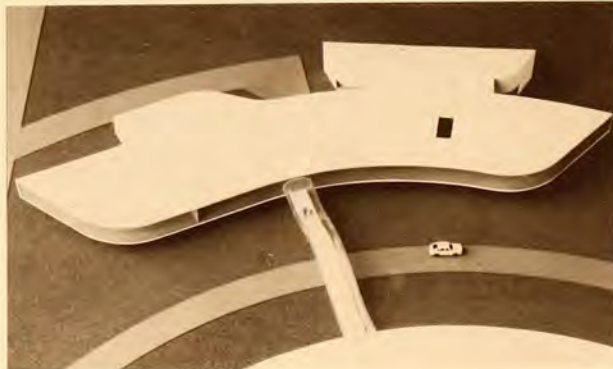
4



5



6



7

sa della Sede Burgo, 1984: planimetria generale del progetto con la Sede attuale e il nuovo edificio,

veduta del modello del nuovo edificio con la galleria vetrata di collegamento all'esistente.

Ne parlo qui non tanto per portare un esempio di una collaudata strategia niemeyeriana: enucleazione dei volumi destinati a collegamenti verticali e servizi, grande uso di spazi in sottosuolo fino ad arrivare a volumi a destinazione specifica unica che sola consente di raggiungere le purezze formali volute. Piuttosto ritengo di interesse particolare tutta la impostazione dei due volumi cilindrici su raggio di 21 m con unico pilastro centrale che ha richiesto una ricerca fuori del comune per trovare una soluzione statica soddisfacente. Il problema era quello di risolvere il legame del grande solaio lungo la circonferenza esterna, costituita da una serie di lamine curve in cemento armato di spessore ridottissimo (variabile da 15 a 25 cm, come richiesto da Niemeyer nel progetto di massima). Il problema era aggravato dalla necessità di evitare nei getti delle lamine ogni segno di ripresa ai piani e ciò era ottenibile o usando una tecnica di getto continuo a cassero mobile, o prefabbricando al suolo le lamine stesse. Quest'ultima ipotesi venne scartata perché, se era possibile per l'edificio minore alto solo 12 m, diventava praticamente impronunciabile per il blocco maggiore, di altezza doppia. Avendo quindi optato per la soluzione a cassero mobile, e dopo aver eseguito prove di laboratorio per controllare il paramento finito che doveva restare a vista, il tema statico venne affidato a Morandi. Ho vivissimamente il ricordo del suo arrivo a Milano e della sua battuta iniziale presentando gli elaborati: «Questa è la soluzione; se non vi piace vado in quell'angolo e mi metto a piangere». Quest'altro bambino prodigo (ha ora 82 anni) passa metà della sua vita in aereo, girando il mondo per risolvere problemi difficili e dichiara che gli dispiace solo di aver conosciuto Niemeyer troppo tardi per poter dare il meglio di sé nello studio delle infinite possibilità del cemento armato. Morandi risolve brillantemente il problema evitando l'incastro del solaio nelle sottilissime strutture verticali lungo la circonferenza, certo non sufficienti ad assorbire i momenti flettenti derivanti da questo tipo di vincolo, e incastonando il solaio nella struttura esterna resa omogenea, per mezzo di 30 barre d'acciaio di 4 cm di diametro. È una soluzione «semplice ed economica», proprio come la voleva Niemeyer. Una volta definita l'impostazione statica, questo progetto, così interessante ed inusuale sotto tutti

i punti di vista, è stato sviscerato in ogni dettaglio con centinaia di tavole, e forse resterà lettera morta per motivazioni estranee al progetto. Grossa delusione da una parte, ma esperienza molto positiva sulla maledetta «semplicità» delle opere di Niemeyer.

Mi è stato chiesto, spesso con una velatura d'ironia, quanto costa un intervento di Niemeyer, e qui vorrei sfatare una leggenda. I fattori di costo da considerare sono tre: il costo della prestazione professionale, il costo della costruzione, il costo della progettazione esecutiva.

Sul primo punto debbo testimoniare che la posizione deontologica di Niemeyer è ineccepibile: i suoi compensi sono sempre e rigorosamente contenuti nei minimi delle tariffe professionali. Per la mia lunga esperienza in fatto di giudizi sugli onorari, affermo serenamente che Niemeyer verrebbe casomai sospettato di operare sotto tariffa se chiedesse qualche convalida ai nostri Ordini.

Il costo intrinseco della costruzione non si distacca da quello corrente di mercato, sia per l'estrema rarefazione delle strutture portanti (ottenuta sfruttando al limite le possibilità del cemento armato), sia per la rarefazione di strutture divisorie (conseguente alla aspirazione costante a spazi altamente flessibili), sia per la povertà dei materiali di finitura, sia per le tecnologie elementari richieste per la serramentistica esterna (dove si persegue l'insolito obiettivo di ridurre all'osso ogni intelaiatura metallica in vista). Una buona direzione-lavori consente di contenere in limiti accettabili i sovrapprezzi per strutture curve.

Ciò che nelle opere di Niemeyer «costa di più» è la progettazione esecutiva, come del resto è giusto che sia quando si vuole fare architettura e non una semplice costruzione. Non è da tutti calcolare strutture di Niemeyer, rispettando i limiti dimensionali che egli fissa con grande sicurezza fin nella fase di abbozzo; non è facile conciliare le esigenze strutturali con quelle dell'impiantistica, che deve venir integrata al massimo possibile nella struttura portante. Tutto ciò comporta un notevole impegno di calcolo, un continuo ma necessario rifiuto di tecnologie correnti, ed una forte carica di fantasia per risolvere correttamente situazioni al limite dell'impossibile. Se però si considera quanto poco questo costo incida su quello globale, e quante economie consente in cantiere un buon pro-

getto esecutivo, ecco che questo maggior costo risulta trascurabile. Questa constatazione mi sembra sia motivo di riflessione per tutti coloro che operano nel nostro campo.

Nelle opere di Niemeyer che ho visto costruire, ogni volta che la fase di progettazione esecutiva ha lasciato a desiderare i costi hanno teso paurosamente a salire per la massa di ripieghi adottati, di controsoffittature compiacenti, di scanalature ed errori da rabberciare. Un esempio di procedura correttissima nella paziente, capillare e sagace integrazione di esigenze strutturali, tecnologiche ed impiantistiche resta, a mio avviso, la Sede della società FATA di Torino, condotta da Massimo Gennari con mano sicura.

Parlando degli aspetti economici negli interventi di Niemeyer non si può infine tacere quello forse più incisivo ed importante, relativo al rapporto fra progettista e *lay out*. Niemeyer sostiene, e a ragione, che l'architetto dovrebbe avere il diritto di intervenire fin dalla prima impostazione dell'assunto progettuale per contribuire alla definizione del tema da svolgere; egli lamenta che ben raramente questo gli è stato consentito e cita con orgoglio l'impostazione rivoluzionaria da lui data all'Università di Costantina nel 1969, dove l'esser riuscito a semplificare il proposto schema tradizionale per aggregati di Facoltà (ciascuna con i propri edifici di Presidenza, Istituti, aule, laboratori, ecc.), proponendo e realizzando invece uno schema molto meno dispersivo (un edificio per tutte le aule, uno per i laboratori, uno per le Presidenze e gli uffici), ha permesso di ridurre il costo globale in maniera drastica rispetto al previsto.

Ivo Chierici

(1) G. Assirelli, *Niemeyer - Una esperienza*, tesi di laurea alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, relatore I. Chierici, Milano 1984.

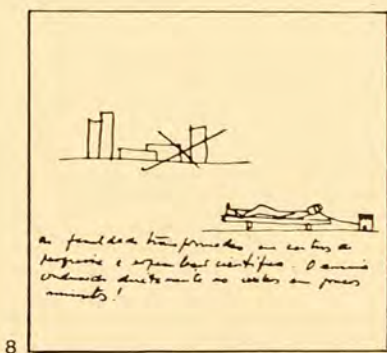
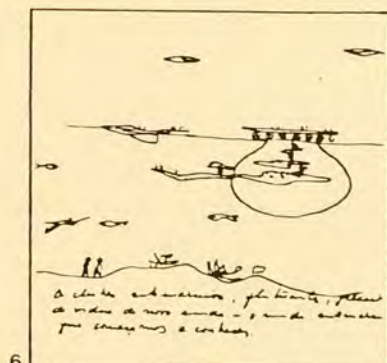
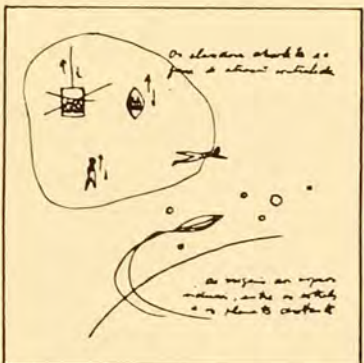
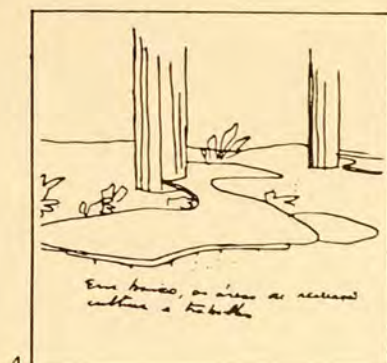
(2) Giorgio Mondadori e uno dei più cari amici di Niemeyer, dai tempi lontani della Sede di Segrate. Fa da parafiumine fra Niemeyer ed i committenti italiani, smussando con grande saggezza gli inevitabili attriti.

(3) In [B. Zevi], *Inchiesta su Brasilia: Sei? sulla nuova capitale sudamericana*, in *L'architettura*, a.v., n. 51, gennaio 1960.

La città del futuro

Una opzione urbanistica? Ripropongo come semplice speculazione intellettuale un'idea che ho già elaborato nel 1964 per il Negev, migliorandone il programma e accentuandone il taglio politico. Mi ha indotto a questa proposta l'idea che la città dell'avvenire possa essere più piccola, più a scala umana, destinata più all'uomo che alla macchina. Una città che si moltiplichi senza essere sfigurata da successivi ampliamenti e demolizioni; una città che viva nella natura con grandi spazi verdi fra le abitazioni ed un giusto rapporto con le zone di lavoro. Prevedo la circolazione dei veicoli lungo il perimetro, con accessi radiali a tutti i settori, e la città contenuta in un raggio di 1500 m, in maniera che sia percorribile a piedi in tutti i sensi. Per ridurre le distanze, gli edifici per le abitazioni avranno 35 piani e, per non ripetere ciò che avviene fra noi oggi, esse saranno integrate nel verde con club e piscine, scuole primarie e secondarie. Avvicinandosi al centro si troveranno gli edifici per le attività culturali. La zona centrale avrà una piazza interrata di due metri sulla quale prospereranno, come nelle vecchie città, gli organismi di governo, il teatro, le chiese, i collegamenti con le autostazioni. Sarà questo il grande salotto all'aperto dove tutti i cittadini si potranno ritrovare. Per il sistema viario sono previste tre strade: la prima sotterranea, che è necessaria per l'accesso al centro degli uffici da parte delle autolinee. Di fronte, una seconda strada, anch'essa sotterranea, che conduce alla zona degli ospedali, uffici amministrativi, commerciali, ecc. E la terza via, il viale perimetrale, per accedere a tutte le abitazioni, ai quartieri degli alberghi, agli impianti sportivi, ecc. Le prime due strade avranno collegamenti con la rete esterna. Le abitazioni saranno contenute in 100 torri di 35 piani, in blocchi di cinque, per un totale massimo di 80.000 abitanti che fruiranno di questi alloggi senza distinzione di censo o di classe, occupando ciascuno lo spazio giustamente necessario. Non avremo dunque appartamenti buoni e meno buoni, o le vecchie «case popolari» prodotte dalla civiltà attuale. L'uomo del futuro vivrà in questa città senza ricchi o poveri. La vita vi sarà serena, con tempi giusti per ogni cosa, per guardare le stelle, i campi e le messi, gli animali della terra, del mare e del cielo, tutto ciò che l'uomo ha dimenticato nel corso dei secoli. E questo lo renderà più sensibile, più modesto e più generoso. E' l'opzione che io immagino per la città ideale che solo un socialismo può offrire. Un sogno che nell'avvenire si realizzerà.

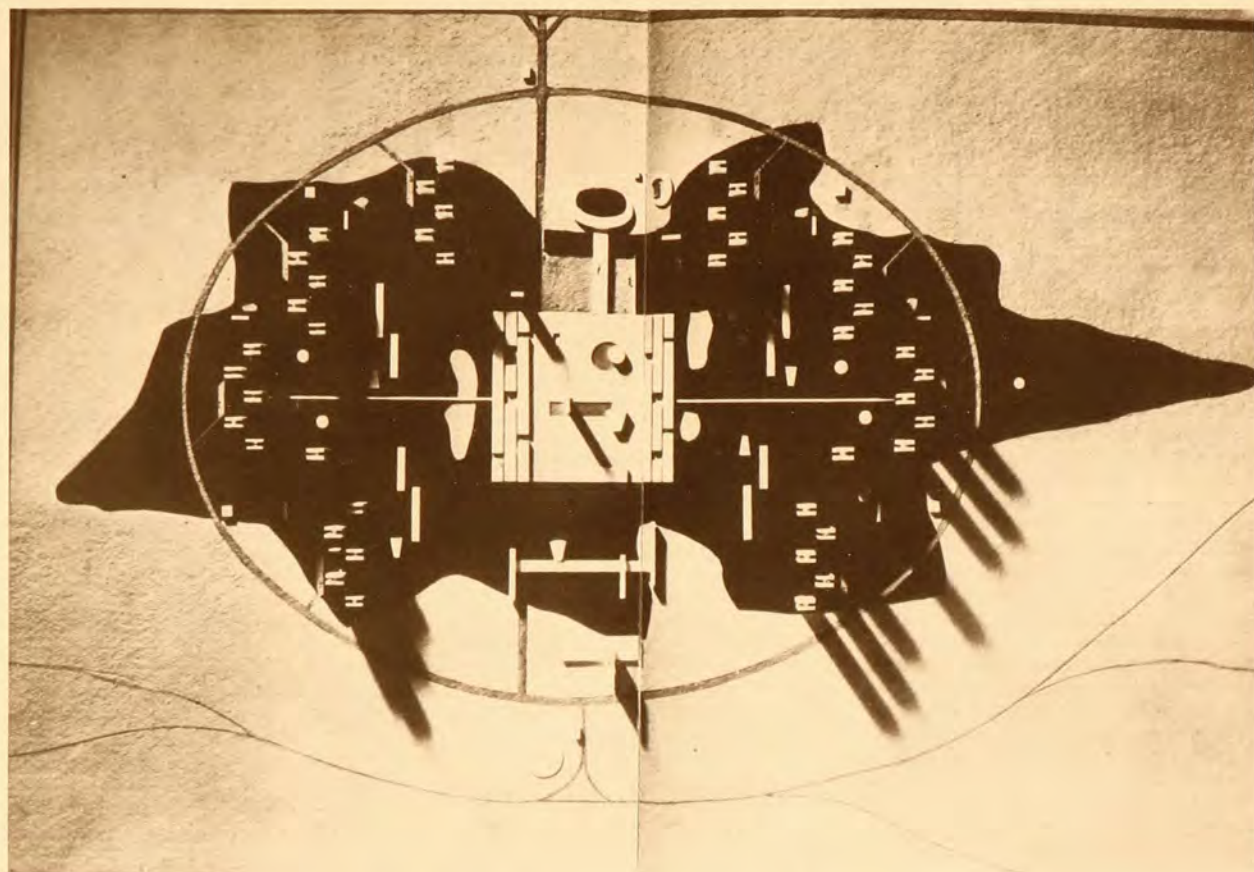
Oscar Niemeyer



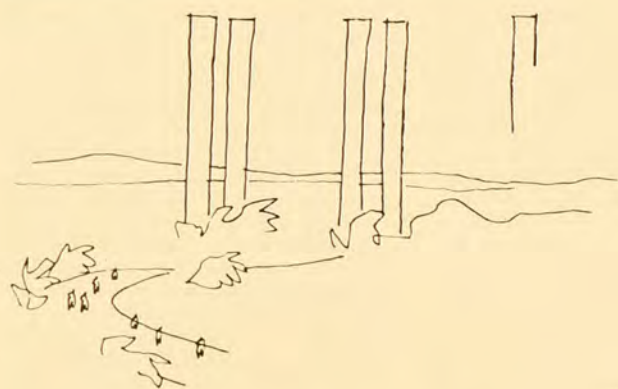
1. Domani, verso una città amica... 2. Un chilometro! Tre torri d'abitazione collettiva per 100.000 abitanti; in basso il lavoro, la cultura, lo sport, la ricreazione. 3. Alte, fra le nuvole, protette con l'aiuto della tecnica dal sole e dai venti, integrate in un paesaggio senza fine, si elevano tre torri d'abitazione. 4. Sotto, a terra, vi sono le aree di svago, cultura e lavoro. 5. Gli ascensori han già fatto il loro tempo, ecco la forza di gravità controllata. Viaggiare nello spazio cosmico, fra stelle e

pianeti lontani. 6. Circoli fluttuanti sotto il mare, palazzi di vetro del nuovo mondo, il mondo sommerso che cominciamo a conoscere. 7. Le superfici del terreno sono completamente liberate per i pedoni, le macchine si muovono all'altezza di 2 metri da loro. Intorno giardini, nessuna strada. 8. Le facoltà universitarie trasformate in centri di ricerca scientifica. Il sapere fissato direttamente nella nostra mente in pochi minuti! (cfr. O. Niemeyer, Textes et dessins pour Brasilia, 1965).

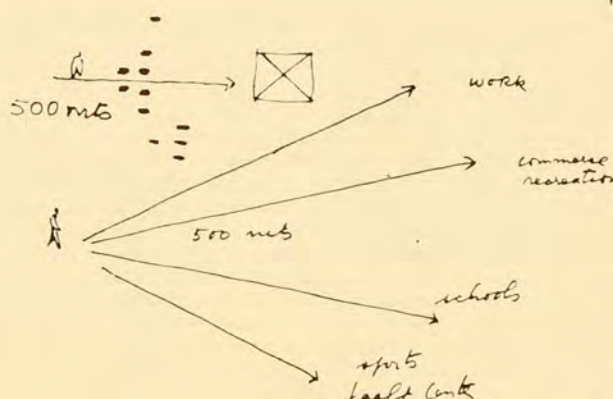
(Il testo di O. Niemeyer sulla Città del futuro, proposto nel 1979 per la rivista *Modulo*, è estratto in G. Assirelli, Niemeyer - Una esperienza, tesi di laurea, editore I. Chierici, Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, a.a. 1963-84, vol. III, pag. 482).



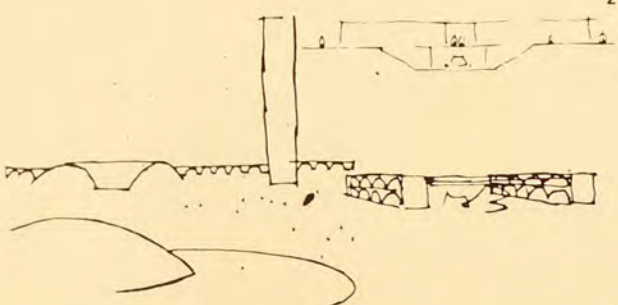
1



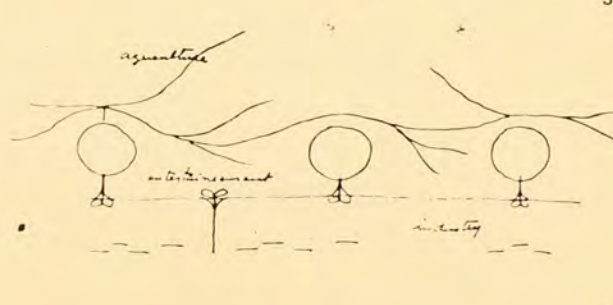
2



3



4

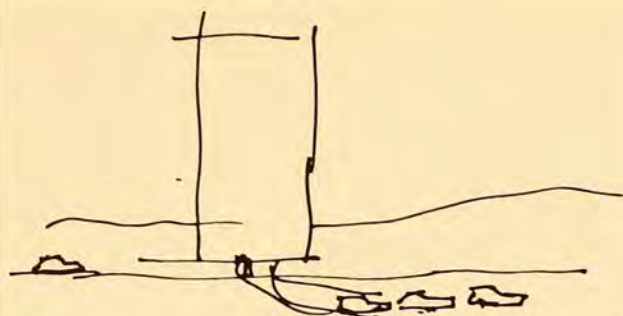


5

O. Niemeyer, Progetto per una città verticale nel Negev (Israele), 1964: 1. Modello; 2. Prospettiva delle torri residenziali; 3. Schema delle distanze, contenute in 500 m di percorso nel verde, tra abi-

tazioni in altezza e attrezzature collettive (lavoro, commercio, ricreazione, istruzione, sport, sanità), visualizzate nella gravitazione delle torri residenziali sul centro; 4. Prospettiva del centro ci-

vico e commerciale; 5. Ipotesi di ripetibilità del Progetto lungo le grandi vie di comunicazione.



1



2

Oscar Niemeyer

Rio da provincia a metropoli

Molto è stato scritto su Rio antica, ma per me, per quelli della mia generazione, ricordare questa città non è solo un passatempo nostalgico, è come riscoprirla ogni volta: è sempre possibile tentare strade diverse e analizzare le metamorfosi in modo più giusto e obiettivo. Ma ora che tutte le altre città del Brasile minacciano di seguire lo stesso destino di Rio, ritengo valide e utili le considerazioni svolte in questo breve testo.

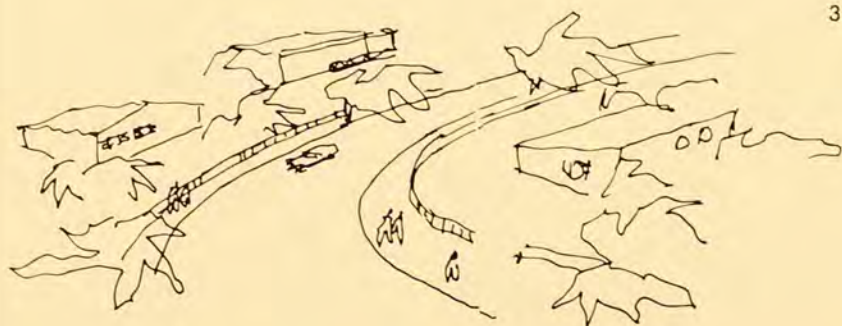
In verità, se avesse prevalso un esame più approfondito dei problemi di Rio ed una più chiara prospettiva del suo futuro, molti danni si sarebbero potuti evitare: nella sua trasformazione da paese a metropoli, non sarebbe ora una città costellata di errori e per sempre deturpata. La sostituzione delle case in-

dividuali con le case collettive avrebbe potuto essere condotta con maggiore attenzione, tenendo conto dei problemi di densità, traffico, aree verdi, ecc., e la necessità di un piano regolatore sarebbe stata considerata una misura preliminare indispensabile, per preparare Rio alla trasformazione in corso.

Purtroppo i poteri pubblici si sono limitati a fissare le altezze degli edifici e il risultato è il caos che oggi ci affligge. Ecco allora i vecchi quartieri di Rio completamente alterati e le strade e i marciapiedi al servizio dei parcheggi: questo perché nessuno ha saputo prevedere che l'automobile avrebbe costituito una tappa inevitabile dello sviluppo e che, un giorno, ogni famiglia avrebbe posseduto la propria automobile, rendendo così

garage e posteggi complementi necessari ai quartieri di abitazione collettiva (fig. 1). E siccome il tracciato viario è rimasto lo stesso, il traffico si è trovato strozzato, e l'uomo, il *carioca*, che viveva tranquillamente la propria città, si è visto da un momento all'altro minacciato e privo di protezione (fig. 2). Persino il problema elementare — ma allo stesso tempo grave — della densità urbana è stato ignorato dai tecnici della Prefettura, e gli antichi quartieri si sono trovati sovrappopolati, le strade invase da una popolazione in continuo movimento, minacciata e in tensione: ognuno a pensare al proprio piccolo problema, che nella realtà delle grandi metropoli è poi *the last to be involved*.

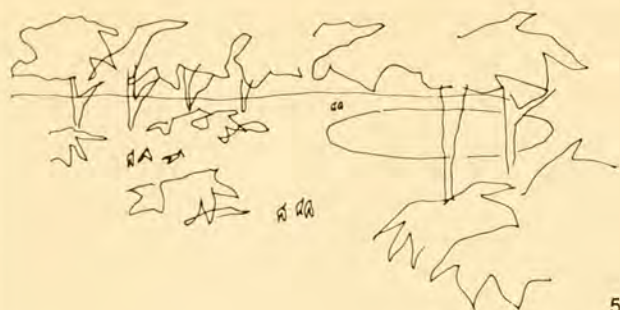
Tutto è cambiato... Laranjeiras, Catete, Bo-



3



4



5



6

tafogo, Flamengo, San Cristovao, Tijuca... come erano differenti! Le case immerse nei giardini, che in questi quartieri erano grandi aree verdi, con i ragazzi a giocare al pallone nelle strade e sui marciapiedi liberi e alberati che invitavano gli abitanti a passeggiare (fig. 3). Tutto si è corrotto per l'inertezza dell'uomo e per la competizione capitalista. E come gli scempi degli antichi Vandali, le cattedrali della speculazione immobiliare sorsero in Rio, distruggendo e compromettendo tutto. Non è rimasto niente, o molto poco. E dalle Laranjeiras a Tijuca i blocchi di appartamenti si sono moltiplicati in questa sete di lucro che nulla rispetta. Le antiche case coloniali della fine del Secolo scorso furono in gran parte eliminate e se non fosse stato per la presenza di Gustavo Capanema (promotore dello SPHAN, il Servizio del Patrimonio Storico e Artistico Nazionale) e la devozione di Rodrigo M.F. de Andrade, nulla sarebbe rimasto, perché il saccheggio si è fatto sempre più implacabile. Nessuno ha cercato di impedire questo disastro, come nessuno ha pensato che una soluzione in altezza, se ben condotta e prevedendo aree verdi intermedie, avrebbe potuto garantire una densità insediativa più umana (fig. 4). Si potevano immaginare piazze ed aree a verde a intervalli, che avrebbero permesso alla città di respirare un poco; ma a tanto non si è arrivati, pur non mancando qualche buona proposta. E come sono antichi questi appelli! Già ai primi dell'Ottocento Don João VI reclamava che le piazze sono la salute del povero! Guardiamo le antiche stampe: come erano piacevoli il Largo di Rio e la Piazza del Palazzo! Costituivano una pausa generosa fra le aree costruite. Guardiamo il Parco

di Santana e i Giardini pubblici (fig. 5), esempi bellissimi che crearono, con i loro spazi variati, luoghi intimi ed accoglienti, giardini che non erano fatti per essere ammirati da lontano, ma per essere goduti, protetti dalla loro densa vegetazione. Avevano dettagli indubbiamente incantevoli: laghi, ponti, sculture, ed erano veramente brasiliani nella loro verde vegetazione locale (fig. 6). Ricordo il Parco del Flamengo, bellissimo, come tutti i parchi disegnati dal paesaggista Roberto Goulemont; ma, per il mio gusto, confesso che avrei preferito ancora i vecchi giardini di Rio, con i loro viali sinuosi e densi di vegetazione. Qui si sarebbero potuti creare grandi spazi aperti, siti ombreggiati e luoghi per i giochi: tutto sarebbe stato più naturale e meno decorativo (fig. 7). Purtroppo prevalsero le aspirazioni pittoriche del paesaggista e i giardini si fecero più per Goulemont che per il popolo che avrebbe potuto fruirne molto meglio, come nei vecchi giardini di Rio, o come a Parigi al Bois de Boulogne o nella Foresta di Fontainebleau, dove la gente trascorre il tempo libero sdraiata sull'erba sotto un'ombra riposante.

Ricordo il mio antico quartiere delle Laranjeiras, ricco di alberi e giardini fioriti, con edifici di due o tre piani, la cui densità aumentava poco a poco, in funzione degli spazi esistenti, senza nulla compromettere. Per noi, le Laranjeiras cominciavano al Largo di Machado e finivano nel Largo di Botafogo, dove ancora oggi alcuni privilegiati possono esibire sulle loro belle case la patina dei tempi passati (fig. 8). Nel Largo di Machado c'era il Cinema Politeama, la Chiesa e il Caffè Lamas, dove passavamo tutta la notte a conversare. Qui c'era il nostro «ufficio», un lo-

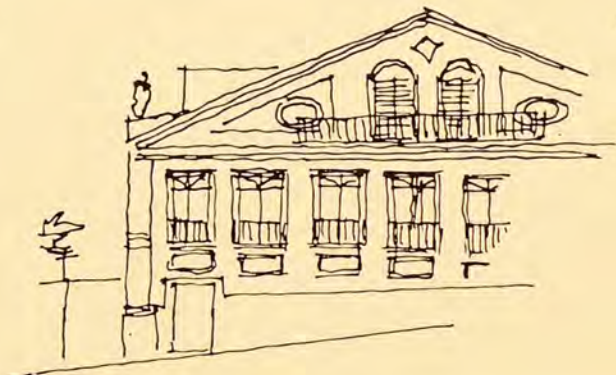
cale in cui ci riunivamo a giocare, a scherzare, a preparare i nostri programmi notturni. E da Lamas, o al ritorno dal Centro, camminavamo fra le case, per le strade delle Laranjeiras, mentre la città dormiva tranquilla, come se la vita fosse buona con tutti. Quanto gustavamo quelle passeggiate! Salutavamo la notte che terminava disperdendoci di porta in porta, con l'amarezza di dover terminare la conversazione nel silenzio dell'alba che nasceva intima e fraterna.

Rio vien sempre ricordata come la città del lungomare ed era proprio sul lungomare che il *carioca* passeggiava, da Flamengo a Copacabana, il suo «footing» favorito. Ora lo hanno allontanato dal mare. Prima fu il movimento naturale dell'Oceano, poi i rinterri successivi e le strade di scorrimento rapido create fra questi e la città costruita, infine il Parco del Flamengo che dal mare ci ha allontanati definitivamente. Nel Parco del Flamengo le strade di collegamento fra i quartieri non sono state progettate in prossimità del mare: per lunghi tratti di queste strade di passaggio esso rimane invisibile, nascosto dalle differenze di livello artificialmente create, reminiscenze dei vecchi giardini di Rio. Ora, da Botafogo al Centro, il mare lo possono vedere solo i ragazzini del Trensinho, i bagnanti del Quartiere o coloro che, grazie a José Saldanha, frequentano i campi sportivi la cui spesa venne inserita nel programma di realizzazione del Parco.

Un tempo si camminava in riva al mare; i giardini del passeggio pubblico si dispiegavano sul mare e dalle balconate si intravedevano la Baia di Guanabara, i bagnanti e le barche che già collegavano i Viteros. Tutto si aggravò con l'ampliamento della Aveni-



7

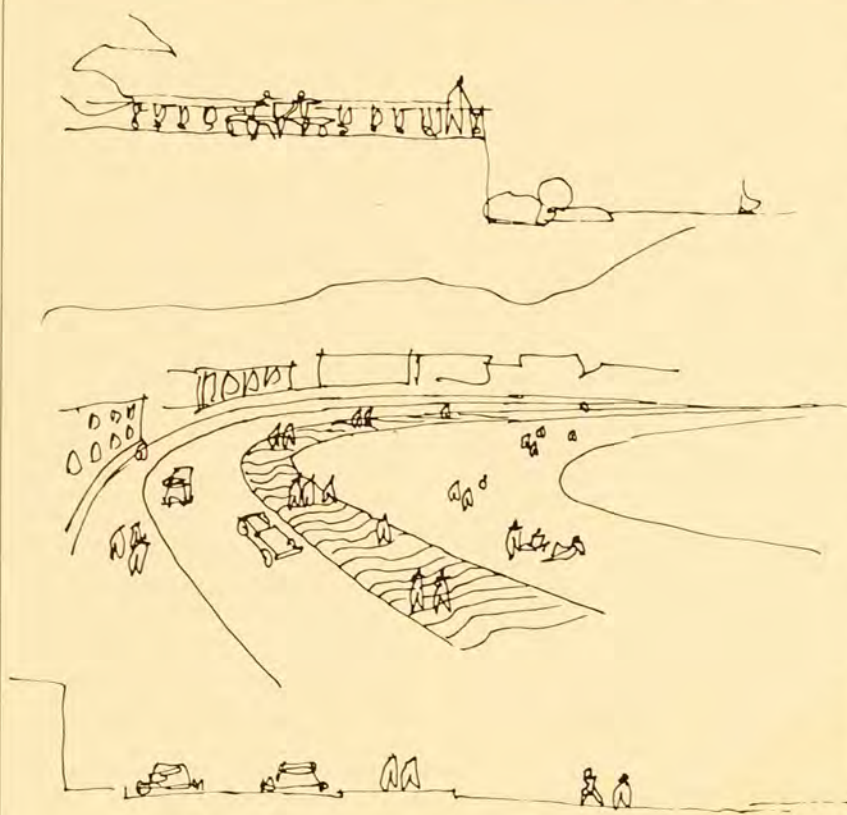


8



9

10



11



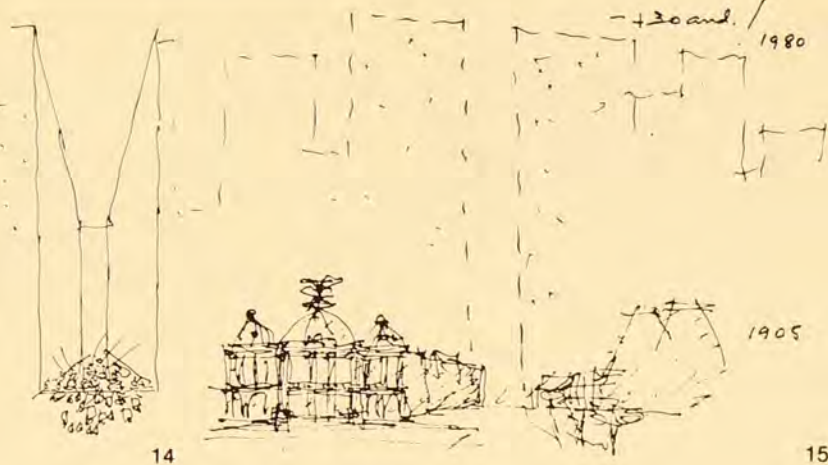
12

da Atlantica, trasformata in strada a scorrimento veloce (fig. 9). A nulla valsero gli avvertimenti. Nel 1927 Le Corbusier progettò la sua lunga stecca orizzontale sopra la quale scorreva la circolazione dei veicoli. Era una bellissima idea, che prevedeva un sistema viario collegato alle colline per non interrompere il legame vitale fra la città ed il mare (fig. 10). Alcuni anni dopo A. Agache presentò un piano urbanistico nel quale, analogamente, la grande viabilità era prevista a ridosso delle montagne di Rio. Il piano non fu preso in considerazione e, al contrario, tra la città ed il mare si sviluppò una circolazione indesiderabile, e con essa l'inquinamento acustico salì a 100 decibel! Per non parlare poi dell'aumento degli incidenti e dell'inquinamento atmosferico. Nessuno ha colpa; io stesso qualche volta ho proposto l'adozione della corsia preferenziale. Ma la soluzione corretta a ridosso delle colline continuò ad essere rifiutata dal Governo perché troppo difficile e inadatta alla logica elettorale contingente che tende a realizzare solo quelle opere che possono avviarsi e concludersi sotto il medesimo governo.

Prima il traffico naturale della città, in direzione sud, si svolgeva sul lungomare. E come era piacevole viaggiare costeggiando la Baia di Guanabara! La Baia, che caratterizza magnificamente Rio, oggi è stata ridotta da 120 km a 64 km di estensione ed è tanto inquinata che, secondo i tecnici, entro quarant'anni avrà un fondo melmoso della profondità massima di un metro, a meno di non risanarla tempestivamente. E le spiagge? Con quanto piacere le percorrevamo una volta, gustandoci il divertimento dei bagnanti! (fig. 11). Oggi sono tanto distanti che, pur attraversando coraggiosamente le strade di traffico veloce, riusciamo appena a distinguere in lontananza le loro *silhouettes*. Ho abitato in una casa dell'Avenida Atlantica. Alla mattina il sole rifletteva il movimento delle acque sulla parete della mia camera e le mareggiate entravano fino in casa, come a ricordarci che il mare era lì, a dieci metri di distanza, ad attenderci con la sua bianca sabbia e, allora, non c'era il corteo delle macchine né l'odore di benzina (fig. 12). A volte guardavamo sorgere l'alba. Che bellezza! Il sole incendiava l'orizzonte stagliando il profilo delle barche da pesca che al largo raccoglievano



13



14

15

le reti cariche di pesce.

Ma non è solo nei quartieri periferici che Rio ha subito un salto di scala, facendosi meno ricettiva e accogliente. Chi conosce il Centro della città, sa che è obbligato a camminare come un automa e rimpiange, suo malgrado, i vecchi tempi: la metamorfosi urbana di quell'area assume un aspetto odioso. Senza alcuna previsione urbanistica, edifici di quattro piani sono stati portati a venti o trenta piani (fig. 14) e nelle stesse strade dove nel 1900 circa centomila persone passeggiavano tranquillamente (fig. 13), oggi almeno due milioni e mezzo di persone si muovono afflitte in mezzo al caos di un traffico indisciplinato. Tempi passati... Com'era bello il Centro antico di Rio, con la Avenida Rio Branco che ne costituiva la spina dorsale, la *main street*, sviluppata nella corretta scala voluta dal Prefetto Pereira Passos (fig. 15). Una volta giravamo per le vie Gonzalves, Dias e Duvidor, guardando le vetrine, le ragazze che spuntavano qua e là, i vecchi dalla pelle rugosa e scura sulla porta del Caffè Colombo ad apostrofare con benevolenza i passanti. E ci sedevamo in gruppo ai tavolini esterni del Bar Americano a veder scorrere il tempo nelle lunghe serate di Rio (fig. 16). Certamente vivevamo un'epoca diversa, provinciale e restrittiva, ma piena d'incanto. Un periodo segnato dai pregiudizi, che spiega i *cabaret* di Lapa sovraffollati e il meretricio con le sue regole economiche, diffuso nelle strade adiacenti. E questo giustificava la vita *bohémienne* di Lapa, oggi scomparsa, ma viva nel ricordo di tanti: i bar, gli uomini con le loro chitarre, le donne che circolavano disinibite e contestatrici, il clima banditesco che vi creò una atmosfera romantica e pittoresca che i più vecchi evocano ancora con nostalgia (fig. 17).

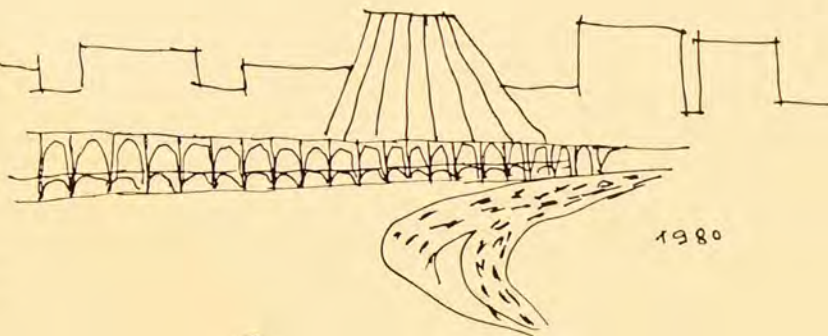
Invano i responsabili della politica turistica hanno tentato di ricreare quest'atmosfera. Ogni cosa ha il suo tempo. Non è solo l'aspetto urbano di Lapa che è scomparso, ma anche una condizione dello spirito, un modo di vita proprio di quell'epoca. Oggi, quando passo per questo Quartiere e vedo l'impegno con cui cercano di restaurarlo, preferisco allungare il passo davanti agli archi dell'acquedotto soffocati dagli enormi edifici che pretenderebbero di metterlo in risalto (fig. 18).



16



17

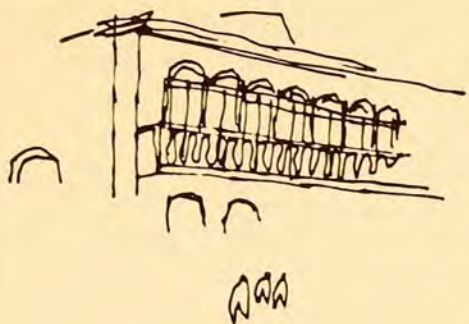


1980



1980

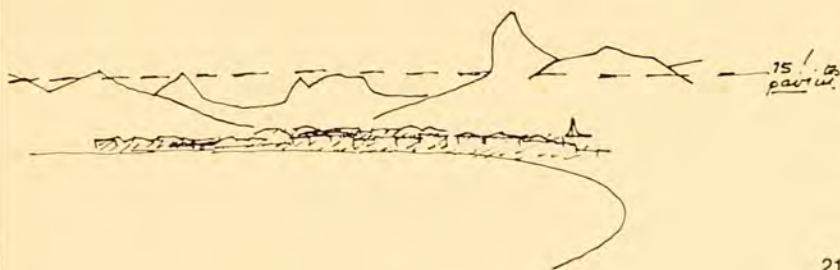
18



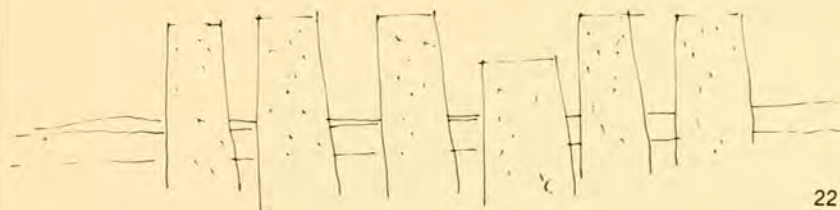
19



20



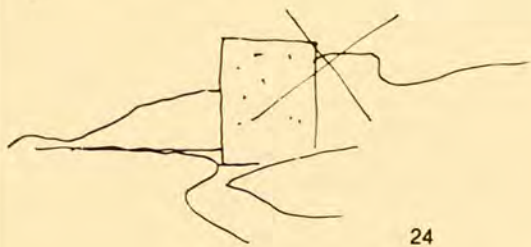
21



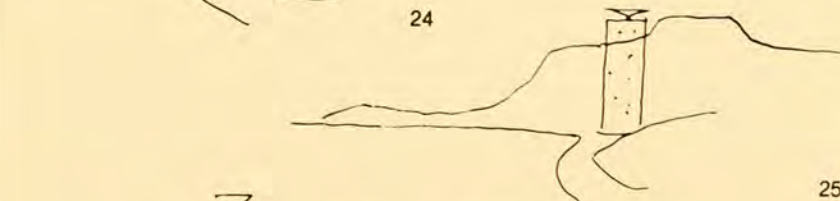
22



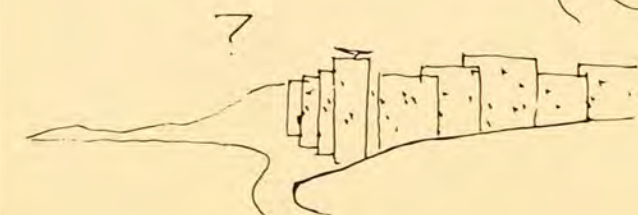
23



24

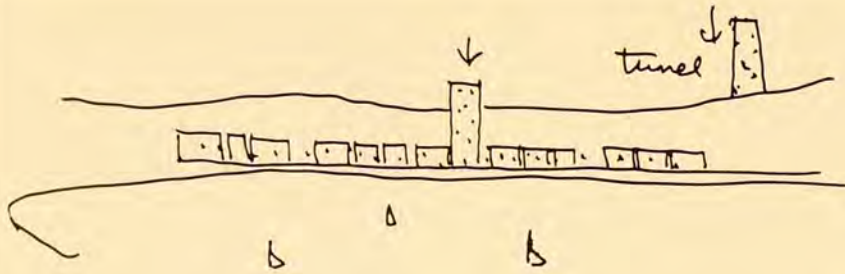


25



26

D'altra parte, non vorrei che il Centro di Rio fosse trattato come un museo estraniato dallo sviluppo tecnico e dall'inevitabile urbanizzazione in altezza; penso piuttosto a Parigi, dove l'ambiente tradizionale è stato preservato e al suo esterno è cresciuto un settore di lavoro dinamico e spettacolare, come alla Défense, o come nel vecchio Down Town di New York, nella sua accezione migliore. Se un'idea come questa fosse venuta in mente agli amministratori della città, Rio avrebbe potuto mantenere il clima di intimità che la caratterizzava e le strade del Centro non sarebbero state stracolme di gente; anzi, le nuove generazioni avrebbero avuto una testimonianza del suo passato e degli antichi tempi coloniali (fig. 19-20). È chiaro che qui è mancato quel minimo di amore per la propria città e per la sua storia, e tale mancanza spiega l'enorme interesse suscitato dal *reportage* su Bologna pubblicato sulla rivista *Módulo*: vi si illustrava la perseveranza del Sindaco nel difendere la città, proteggendo gli edifici antichi senza sostituirli con nuove costruzioni e ripristinando in essi condizioni di lavoro e di abitazione compatibili con i nostri tempi. Qui, invece, il disprezzo per la natura è stato talmente grande che da Rio le montagne ormai non si vedono più e la linea barocca e magnifica che le congiungeva si è perduta fra gli edifici costruiti al loro ridosso (fig. 21). E le passeggiate, i ponti pittoreschi, i panorami splendidi che offrivano, furono frantumati fra i grattacieli di cui Carlos Lacerda approvò l'esecuzione (fig. 22). San Corrado è un esempio di tale scempio: quest'area fantastica che si estendeva piena di giardini dal mare alle montagne, oggi è totalmente sfigurata (fig. 23). Ricordo che nel progettare l'Hotel Nacional, quel suo panorama mi preoccupava e perciò ridussi il grande blocco rettangolare richiestomi (fig. 24) ad una forma circolare (fig. 25) che meglio si integrava all'ambiente. Non avrei mai immaginato che più tardi altri edifici sarebbero sorti al di fuori di ogni preoccupazione, occupando e alterando tutto il paesaggio. San Corrado oggi è saturata di edifici residenziali realizzati secondo un piano approvato dall'organo competente in base alla irrisoria giustificazione di un precedente vincolo compromissorio: come se un compromesso, qualunque esso sia, possa giustificare tanta insensibilità (fig. 26). Ma l'inettitudine ufficiale non ha limiti: a Copacabana, al centro dell'Avenida Atlantica, è stata approvata la costruzione di un blocco altissimo, l'Hotel Othon, che ha interrotto la linea oriz-



27



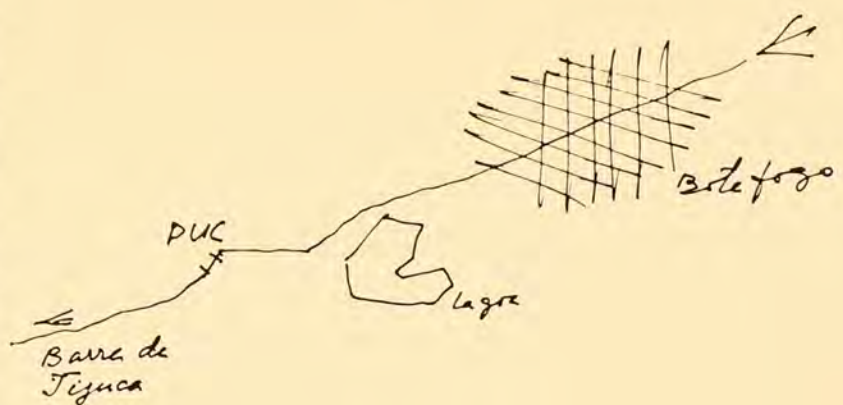
28

zontale degli edifici vicini (fig. 27). Un crimine urbanistico talmente grande da giustificare, a mio avviso, una reazione immediata. E lo stesso succede in tutta l'area urbana vicino alle colline, anche intorno al tunnel di Lema: edifici così grandi che anche da Copacabana si distinguono, testimoni provocatori del regime liberistico della speculazione immobiliare.

Dimenticate dai poteri pubblici, le aree più povere, le *favelas*, sono cresciute (fig. 28) continuamente nella loro immutata e secolare miseria. Sono cresciute e si sono moltiplicate, e oggi quasi un milione di *favelados* si distribuisce per tutta Rio. Delle *favelas* gli organi pubblici non si sono mai occupati se non quando le aree che queste occupavano incrementavano di valore per l'interesse delle forze speculative: di conseguenza i *favelados* venivano odiosamente espulsi verso terreni più lontani, con l'aggravamento dei loro problemi di traffico e di lavoro. L'allontanamento di questa popolazione fece sorgere i cosiddetti Centri proletari, luoghi oggi completamente abbandonati, peggiori delle *favelas* stesse. Mi ricordo della *favela* di Maré, che visitai un giorno, costernato. E mi sorprese l'incredibile dilatazione del progresso: nuove strade, fabbriche, viadotti, fino al ponte monumentale di Rio, l'Hiteroi! E questo mentre la *favela* di Maré era rimasta lì per tanti anni, abbandonata, come se i suoi 300.000 abitanti non facessero parte della comunità. Di fronte alle case in pietra della zona, mi è venuto più che spontaneo osservare che questo delle *favelas* è il vero Brasile, non certo Copacabana. Quando poi ho raggiunto il quartiere intorno all'Ospedale con le baracche sospese sopra la melma non ho potuto trattenermi dall'esclamare: «Perché in questo Paese così grande un povero Brasiliano non può possedere un terreno di 10 per 10 per la sua famiglia?». Lasciando commosso Maré, mi sono ricordato di una frase detta dal mio collega Gregorio Boserra ai suoi compagni: «Guardate bene: il sole, le stelle, la luna, persino il mare, tutto ci appartiene, solo la terra non possiamo possederla».

In conclusione di questo testo, che tenta di analizzare la metamorfosi urbanistica di Rio, una domanda rimane aperta: che fare?

E per non restare nella posizione comoda di chi critica e non suggerisce, quanto segue è la mia opinione di architetto. Per prima cosa auspicherei che l'Amministrazione della città smettesse di adottare soluzioni provvisorie, di carattere personale o politico, che hanno il solo effetto di prolungare nel tem-



29

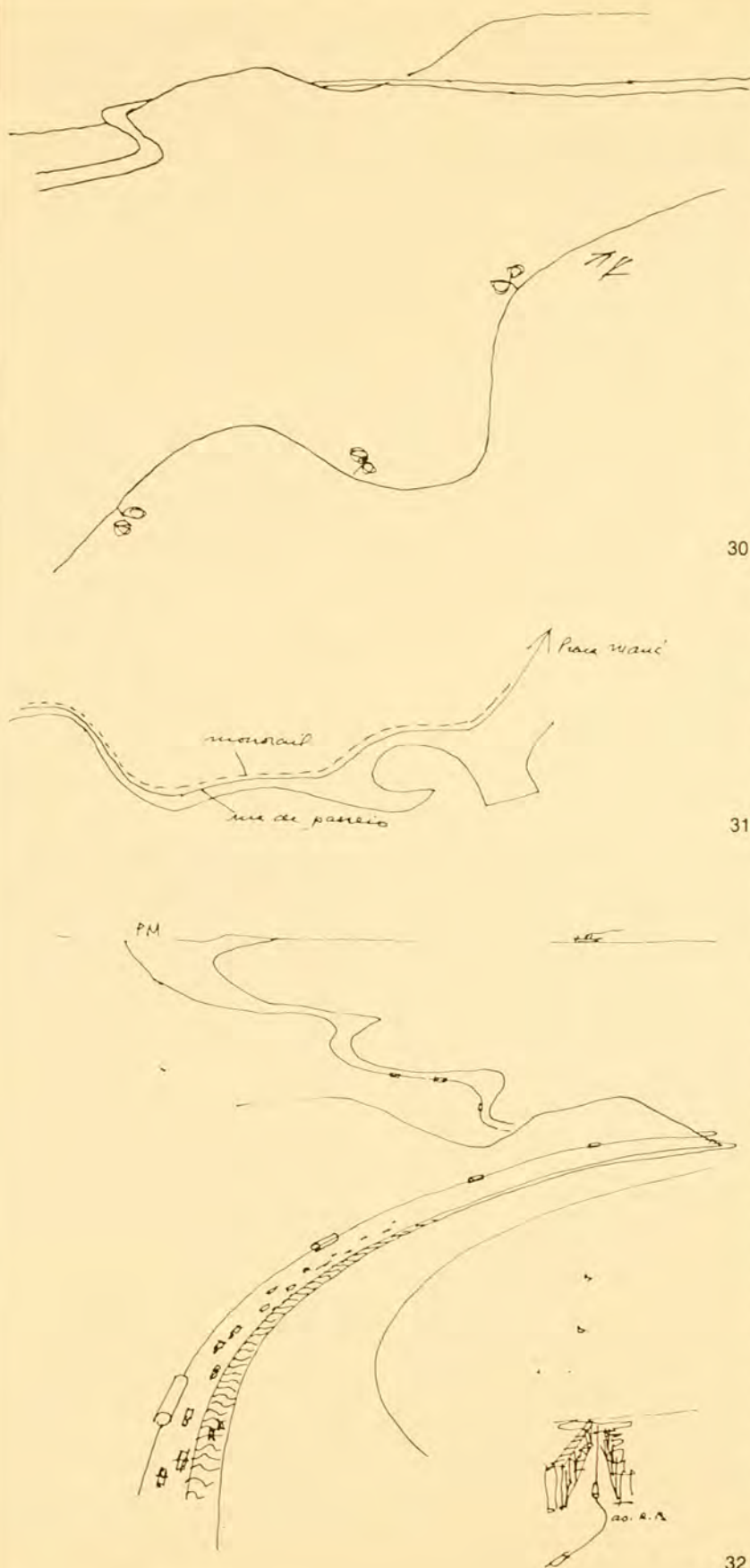
po e di aggravare i problemi esistenti. Ma, al contrario, come ad esempio in Francia, dovrebbe impegnarsi in soluzioni definitive che, avviate da una Amministrazione, vengano continuate da quelle seguenti, instaurando il principio della collaborazione permanente e costruttiva, indispensabile alle opere pubbliche. Per contenere la metamorfosi negativa in atto, a mio parere dovrebbero essere prese alcune misure di fondo: la prima sarebbe di intervenire sulla densità demografica, fissando per tutta la città, esclusa la Barra di Tijuca, una altezza massima di quattro piani per edificio. È logico che questa sarebbe una misura provvisoria e molto ostacolata, specie dalla speculazione immobiliare. Ma l'incremento demografico di Rio è talmente grave di conseguenze che contrastarlo mi sembra una premessa indispensabile. Vediamo un esempio: i collegamenti con la Barra di Tijuca. Oggi la discussione verte su dettagli secondari, come il passaggio attraverso la PUC (Pontificia Università Cattolica) che qualcuno vuole seminterrato, altri a cielo aperto, altri sotterraneo. Una controversia, questa, senza senso alcuno perché il punto nevralgico del problema sarà il traffico attraverso il Quartiere di Botafogo. Se non si prenderà qualche provvedimento, se i blocchi ad appartamenti continueranno a sostituire le vecchie residenze ancora esistenti nel Quartiere, la densità peggiorerà sempre più ed i collegamenti con la Barra di Tijuca saranno interrotti, molto prima della realizzazione di questo tunnel tanto discusso (fig. 29). Questo esempio

dimostra come i complessi problemi di una città siano analizzati superficialmente, e come le soluzioni adottate siano parziali e inefficaci. La densità edilizia è responsabile del disordine urbano, delle strade congestionate di automobili e di persone, dei problemi insediativi e psicologici in continuo aumento. È da questo che risulta la metamorfosi urbanistica di Rio, un tempo città tranquilla ed accogliente, oggi ostile e radicalmente cambiata.

La circolazione è alla base dell'urbanistica moderna. Nelle grandi metropoli diventa fondamentale e complessa perché da essa dipendono le molteplici attività urbane. E la circolazione collettiva pubblica è l'unica da privilegiare nella città moderna. Da ciò la convenienza di ampliare lo schema della metropolitana, che è trasporto di massa insostituibile. Per Rio proporrei tre tipi di circolazione:

1. *La via maestra*: per la circolazione veloce, che passa fuori dell'abitato, vicino alle colline (fig. 30) oppure, in alternativa, sotto gli edifici, attrezzando per questo i percorsi più adatti, con accessi limitati a 2 o 3 soli punti per ciascun quartiere, e che dovrebbero servire a coloro che devono attraversare il più rapidamente possibile tutta la città. Su questa rete dovrebbero poter circolare servizi pubblici e auto private.

2. *La circolazione di transito*, cioè il sistema viario esistente che, alleviato dal carico di traffico trasferito alla *via maestra*, non dovrebbe servire per parcheggio.



3. La circolazione turistica, progettata per collegare i luoghi pittoreschi e tutte le spiagge di Rio (fig. 31). A questo scopo il Parco del Flamengo dovrebbe essere modificato, per ripristinare gli elementi di Rio antica, città del lungomare, esteso, come una volta, da Leblon al Centro (fig. 32). Che il Parco del Flamengo sia vincolato dal Servizio del Patrimonio Storico Nazionale non è argomento per contrastare tale progetto. È molto diverso conservare un edificio e conservare un parco immenso come quello, soggetto alle rivendicazioni di un'epoca e di una comunità. Considerare la piccola trasformazione proposta come un affronto all'architetto che lo ha progettato mi sembra una perfidia ancora peggiore. Creare questo lungomare nel Parco del Flamengo servirebbe a preservare la memoria di Rio e una delle sue principali caratteristiche (fig. 33). E su questo percorso, in prossimità del mare, potrebbe correre anche un *monorail*, per una passeggiata fantastica da Piazza Maná fino a Leblon e, chi lo sa? magari ancora più in là... (fig. 34).

30

Definito il sistema della circolazione da attuare, sorge il problema dei parcheggi per le automobili, che oggi hanno invaso strade e marciapiedi. E qui di nuovo si propone una soluzione radicale. Si dovrebbero progettare parcheggi per tutta la città, espropriando organicamente interi isolati (fig. 35) o gruppi di abitazioni, trasformandoli in ampi spazi verdi (fig. 36) con parcheggi sotterranei per 2000 veicoli (fig. 37). Con questa soluzione, oltre a creare i parcheggi necessari, si recupererebbero a poco a poco quelle aree verdi che la politica dei *bulldozer* ha sottratto al cittadino *carioca* nei lunghi anni del saccheggio urbano.

31

Rio de Janeiro è sorta senza un piano ben definito e, come accade in natura, si è sviluppata senza alcuna disciplina, occupando semplicemente gli spazi più facili da occupare. Le scuole, le zone industriali o di svago non sono state ben articolate e i quartieri residenziali sono rimasti spesso privi di collegamenti con le attrezzature commerciali, scolastiche, ecc. Non avremmo preteso che Rio fosse divisa in zone definite (residenza, sport, lavoro, ecc.), trattandosi oltretutto di un principio oggi contestato, anche perché se si localizzano le industrie in luoghi distanti ed indipendenti, si separerebbe la classe operaia dalla città, lasciandola all'uso esclusivo delle classi privilegiate.

Questa nuova concezione urbanistica ha preso corpo nei circoli disciplinari più progrediti dell'Europa, anche in Francia, dove un gruppo d'avanguardia sta preparando un documento sul problema, basato sui principi che tutta l'industria deve essere liberata dai pregiudizi dell'inquinamento e che la città deve appartenere a tutti.

In Brasile, purtroppo, si parla ancora di città operaie, abitazioni operaie, quartieri popolari, soluzioni demagogiche e paternalistiche, estranee al pensiero attuale. La mia idea sarebbe di stabilire determinati principi, denunciando l'ingiustizia esistente, e promulgare una legge che obbligasse qualsiasi iniziativa edilizia a destinare una parte dell'area di intervento a costruzioni di basso costo. Una simile misura sarebbe naturalmente contrastata e poco realista, ma otterrebbe senza dubbio il risultato di stabilire il principio che tutti devono vivere insieme, finendola con la farsa

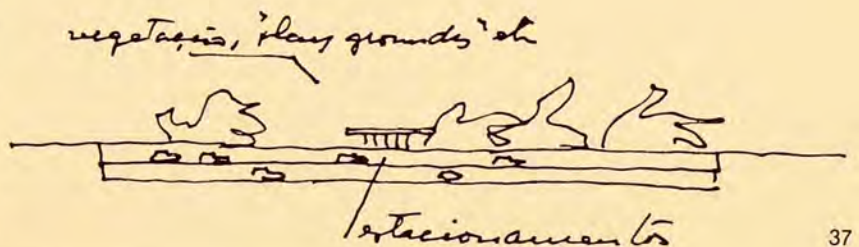
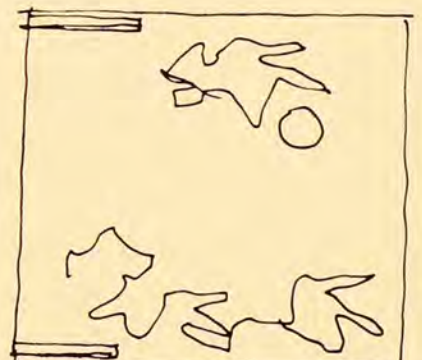
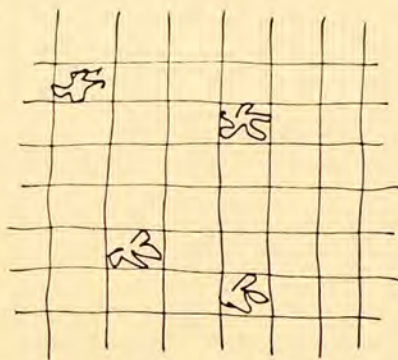
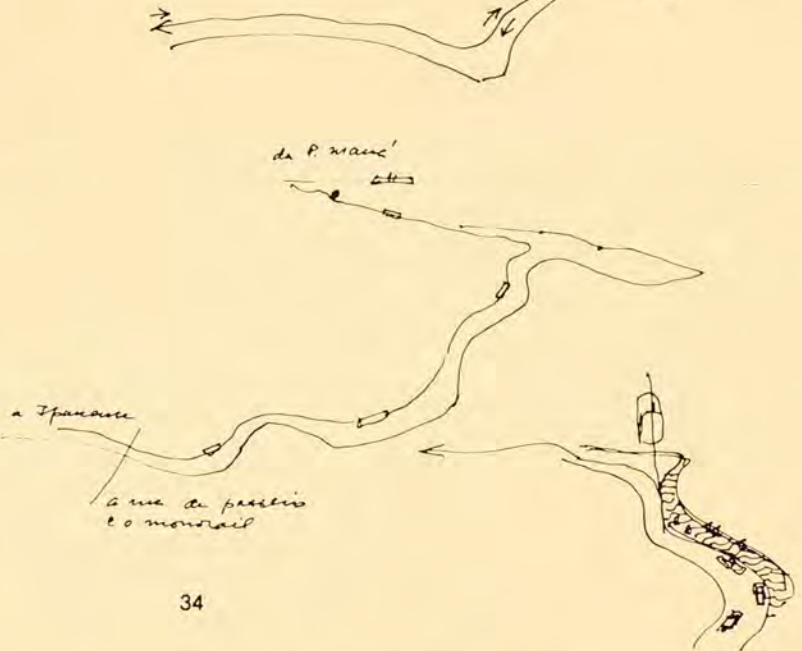
32

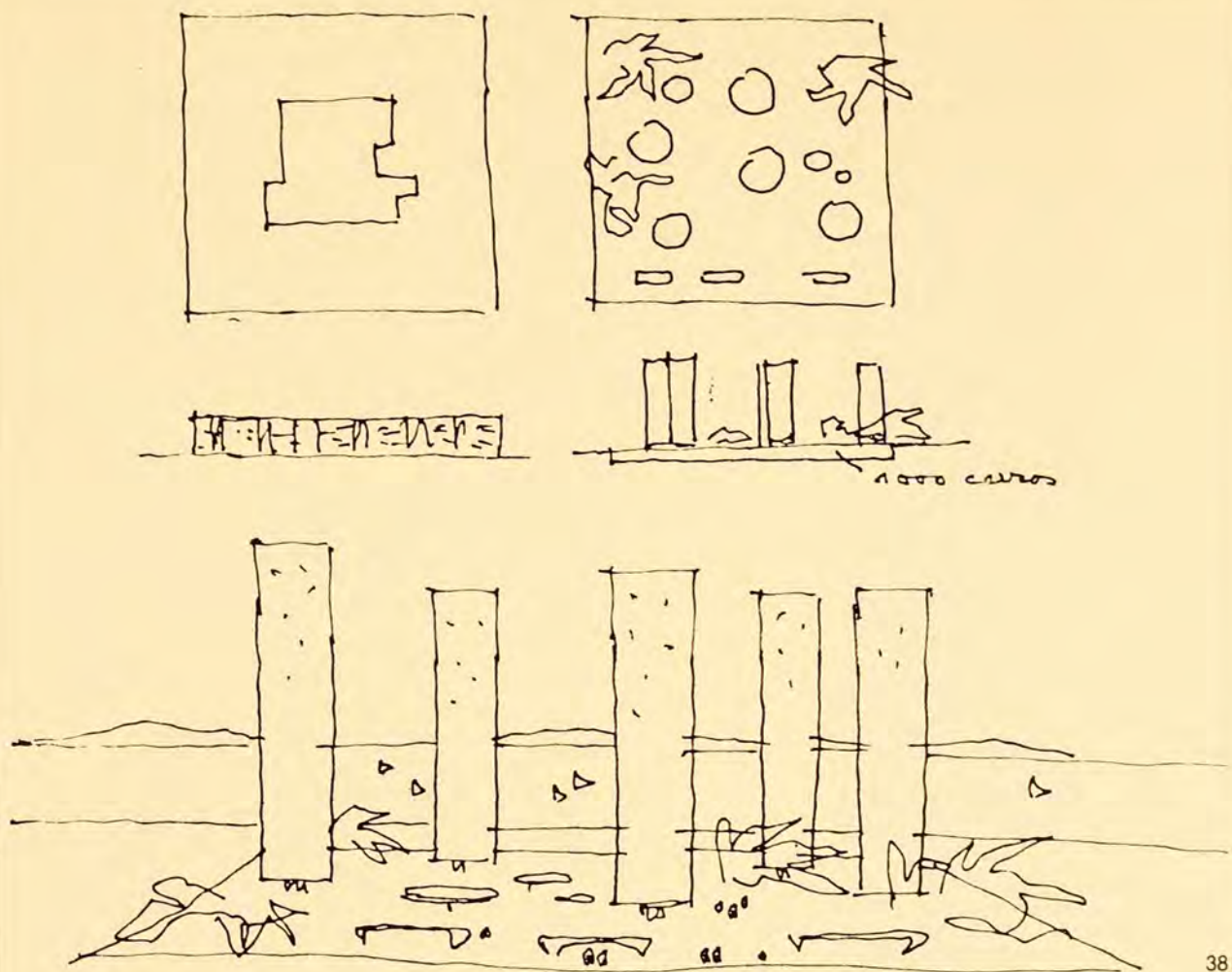
delle case popolari, degli edifici proletari, ecc. Nelle aree così reperite, il Governo dovrebbe intervenire o acquistando le abitazioni costruite o includendole in un piano residenziale vero e proprio. E, per completare la mia idea, l'industria dovrebbe essere approvata in tutti i quartieri. *Nella città, diceva Marx, è nata la classe operaia e in essa deve rimanere.* Per ricostruire il tessuto urbano e le giuste relazioni fra abitazioni, commercio, lavoro, tempo libero, ecc., dovrebbe essere condotta una analisi verificando le deficienze attuali e prendendone coscienza, così da intervenire a correggerle progressivamente. La stessa cosa si dovrebbe fare col problema dell'inquinamento, esaminandone i punti critici: dall'inquinamento del mare a quello della Baia di Guanabara, ai fiumi, alle coste, fino all'inquinamento dell'atmosfera e dell'ambiente naturale vero e proprio. Misure protettive dovrebbero essere prese, sia in relazione ai progetti delle nuove industrie, sia in relazione a quelle esistenti dichiaratamente inquinanti.

Una tendenza degli abitanti delle grandi metropoli è oggi quella di trascorrere il tempo libero in campagna, nelle piccole città dell'interno: la densità eccessiva, le strade sovraccariche di veicoli fanno dell'automobile il peggior nemico. Nemico del pedone, naturalmente. È nelle città dell'interno, nelle spiagge più nascoste e lontane, negli spazi alberati, nell'intimità provinciale, nei caffè, nei bar, nelle latterie che l'uomo di città cerca di recuperarsi.

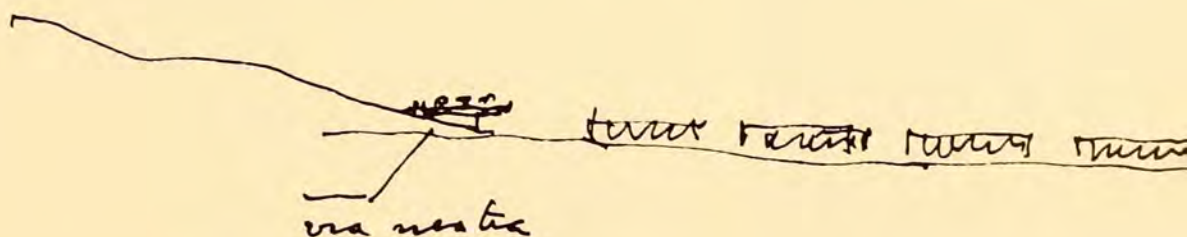
Per un lungo periodo, tra gli urbanisti è prevalsa l'idea che l'antica strada, piccola e tranquilla, non interessasse più perché poco igienica e sconnessa. Ma il passato insegna sempre molte cose! E una nuova energia urbana è sorta nei grandi centri; siamo tornati alla strada delle antiche città, creando grandi isole pedonali animate ed adatte alla ricreazione. Questo orientamento, già concretato in Brasile con successo, dovrà essere adottato anche a Rio, nel Centro della città. E la sua applicazione dovrà disciplinare correttamente la circolazione pedonale sia di quelli che vogliono passeggiare, sia per quelli che devono lavorare e si spostano in massa nella città. Si tratta di una soluzione ottimale, necessaria ad una città del futuro, costruita, senza discriminazioni, per gli uomini.

Questi sono alcuni dei problemi che mi sono venuti in mente, sapendo che altri, molti altri, si proporranno a coloro che si occuperanno del Piano Regolatore, oggi indispensabile. Un Piano che deve essere realista e razionale, ma pieno di immaginazione e di ottimismo. È così che concepisco l'urbanistica. Per darvi l'idea di come consideri questi pensieri «fantasiosi» nel miglior senso della parola, voglio spiegare come trasformerei la spiaggia di Copacabana. La soluzione che suggerisco dovrà impegnare — è chiaro — una o due generazioni, sotto la direzione di uomini coraggiosi che dovranno portarla a compimento con entusiasmo, come fece Kubitschek nel costruire Brasilia. Come potrebbe essere diversa la spiaggia di Copacabana! L'idea, che ho voluto attentamente verificare con la collaborazione di alcuni studenti della Facoltà di architettura, esige una realizzazione per lotti in serie successiva. Per analizzarla abbiamo scelto un isolato tra le due strade Francisco Sá e Souza Lima. Un iso-





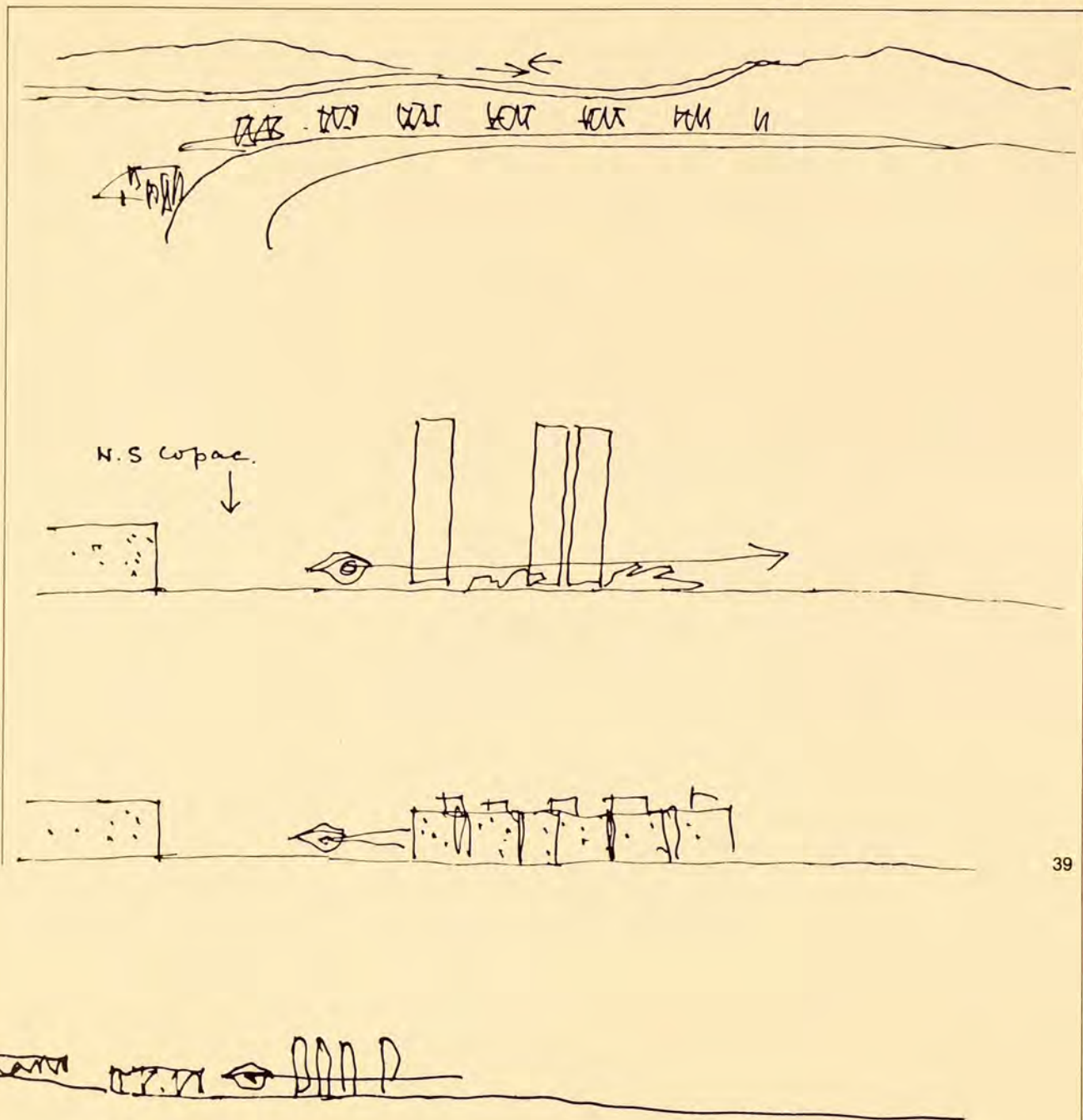
38



lato come tutti gli altri, con blocchi di appartamenti lungo il perimetro, costruiti in cortina con cortili di servizio interni, e — come molti — privi di parcheggi. Nella soluzione prospettata, l'isolato dovrebbe trasformarsi in un grande giardino: nel sottosuolo un garage per 1000 macchine; al piano terra, 5 torri a 18 piani per abitazioni. Di queste torri, tre conterebbero alloggi per 35.000 mq corrispondenti agli appartamenti oggi esistenti, mentre le due torri rimanenti potrebbero contenere altre attività di servizio, per facilitare l'impresa finanziaria (fig. 38). Dall'Avenida Copacabana, passando attraverso queste torri e giardini, la vista si estenderebbe fino all'Avenida Atlantica (fig. 39); i

marciapiedi verrebbero allargati, in modo da trasformarla da via di traffico veloce in zona per il passeggio. Il traffico, che oggi separa Copacabana dalla spiaggia, sarebbe dirottato per le vie maestre di scorrimento rasenti le colline, così da reintegrare alla spiaggia il Quartiere Copacabana, liberato dall'inquinamento e dal rischio di incidenti. Terminato questo primo isolato, la soluzione potrebbe ripetersi per tutta la lunghezza della spiaggia, che disporrebbe di torri eleganti, giardini tropicali, club, ristoranti, ecc. Ora, a Parigi, leggendo questo testo, mi accorgo che mi sono occupato eccessivamente delle reminiscenze e dei problemi della piccola borghesia. Se l'avesse scritto un operaio,

come sarebbero diverse le sue rivendicazioni! Non avrebbe parlato di certo dei vecchi quartieri di Rio, accoglienti e pieni di giardini e di alberi, né del Bar Americano che non ha mai frequentato. Le sue rivendicazioni, amare, perdute nel tempo, si riassumerebbero nel ricordo del suo lavoro estenuante, ventiquatt'ore su ventiquattro, tra distanze enormi da percorrere dalla casa al posto di lavoro e nella lotta immensa per la sopravvivenza. E la stessa cosa accadrebbe qui, alla popolazione operaia di Parigi, estranea ai problemi della borghesia, ai problemi dell'estetica urbana, ai commenti sul crimine urbanistico che la torre di Montparnasse rappresenta per l'élite locale, o sulle vecchie



39

Halles distrutte. Il discorso dell'operaio sarebbe limitato, come in Brasile, alla vita ed ai problemi sociali che tanto l'affliggono. E questo pensiero mi sospinge a insistere sui problemi sociali, sempre disprezzati ma importanti per quella città migliore che desideriamo.

Cosa hanno fatto gli urbanisti e gli architetti per rimuovere tanta disparità e tanta ingiustizia? Per garantire, integrandoli nella pratica urbanistica ed architettonica, la soluzione di quei problemi umani che hanno tanto rivendicato? E che cosa fecero di positivo nei tanti congressi che organizzarono, così brillanti e pretenziosi? In verità nulla è stato fatto per risolvere problemi fondamentali. Sono sta-

ti definiti principi, sistemi, sono state dichiarate scelte mai portate in fondo. Ma, quanto ai problemi sociali, gli architetti si sono limitati fino ad oggi a ripetere stancamente acute rivendicazioni vecchie di decenni: l'acquisizione dei terreni che Garnier reclamava sessant'anni fa; l'integrazione fra uomo e natura che Proudhon prometteva speranzoso; la difesa del patrimonio storico ed artistico che Victor Hugo proclamava in relazione alla Parigi medioevale. Ma una *posizione di lotta* che si imporrebbe, con la costituzione in ogni paese di una commissione incaricata di queste rivendicazioni sociali, non è mai stata assunta e i Piani regolatori hanno continuato con le stesse conce-

zioni e gli stessi compromessi. La pratica sociale ed il problema della terra da cui dipendono gli urbanisti e la loro architettura rimangono immutabili, separando i ricchi dai poveri, creando una discriminazione odiosa, quella discriminazione che è il privilegio delle classi dominanti.

Ed è nelle strade, amici miei, nelle piazze, lungo le *avenide*, nelle scuole e nelle università, nelle fabbriche e nello stesso Congresso che questi problemi dovranno essere dibattuti: problemi politici ai quali tutti i Brasiliani dovrebbero interessarsi.

(O. Niemeyer, *Rio. De provincia a metrópole*, Avenir, Rio de Janeiro 1980)

Orestis B. Doumanis, "Post-War Architecture in Greece. 1945-1983. Guide", introduzione di Alexander Tzonis e Liane Lefaivre, Architecture in Greece Press, Atene 1984, pagg. 155, ill. to b/n.

All'inizio dell'estate 1984 viene pubblicata ad Atene la prima Guida all'Architettura greca del Dopoguerra.

Editore e curatore di questa opera è Orestis B. Doumanis, da anni direttore di due riviste annuali, *Architectonica Themata-Architecture in Greece* e *Themata Chorou + Technon-Design in Greece*, e ancor prima redattore capo di un'altra rivista, *Architectonichi* (Architettura): la produzione, concreta e visibile, della sua pluriennale attività editoriale costituisce forse l'unica valida memoria iconografica dell'Architettura greca contemporanea, e insieme dà corpo a quel che potremmo definire la banca dati centrale della critica e della teoria architettonica in Grecia.

Sotto questo profilo, Doumanis è la persona più naturalmente titolata a promuovere la pubblicazione di una guida-rassegna, la quale, in coerenza con la storia del proprio curatore, va letta come incentivo al dibattito sulla realtà architettonica odierna. Perciò la Guida e il suo contenuto rappresentano una concreta presa di posizione circa le problematiche presenti nel contesto dell'Architettura greca contemporanea. Una concreta presa di posizione: perché la Guida non include tutte le realizzazioni del Dopoguerra, ma fornisce una selezione, invece, di 116 edifici che vengono indicati come il meglio della produzione architettonica locale. Anzi, per essere più preciso, l'editore ha invitato trenta architetti a scegliere, eccettuando ovviamente i propri, trenta edifici rappresentativi di una architettura qualificata.

I criteri di giudizio che emergono da questa scelta tendono a mostrare, isolandola, un'edilizia colta e non un'edilizia corrente (quindi la selezione risulta oggettivamente non estensibile sul piano numerico). Allora, prescindendo da ogni disquisizione sull'«architettura come arte», il dato che la Guida spinge a derivare è il seguente: nonostante condizioni operative difficili, occorre registrare la presenza di un tessuto di architetti che ha trovato i modi di produrre almeno un'edilizia colta (talvolta per bene) a resistenza di quella dell'inquinamento visivo, protagonista quotidiana dei panorami metropolitani.

Tuttavia, proprio illustrando gli edifici migliori, la selezione si stacca, quasi inevitabilmente, dalla realtà: una realtà più contraddittoria in cui, oggi in Grecia, l'architetto viene comunemente considerato unico responsabile dell'attuale stato di mortificazione della città, e di conseguenza, diviene oggetto del disprezzo e della marginalizzazione. Senza voler minimizzare le responsabilità degli architetti crediamo però che queste vadano cercate anche altrove, e collocate dentro una prospettiva storica.

Se è vero che l'architettura che si costruisce è sempre quella della classe dominante (1), allora dobbiamo considerare la classe dominante greca del Dopoguerra e le condizioni sociali in cui gli architetti — compresi quelli presentati nella Guida — si sono trovati a operare. Tra le Due guerre si è registrata la nascita e il consolidamento di una borghesia nazionale, che in qualche modo ha tentato di liberarsi dalle dipendenze imperialistiche, ricercando una sua identità politica e, in seguito, promuovendo la ricerca culturale e architettonica (2). Questo processo si è interrotto all'indomani della Seconda guerra mondiale, travolto da cambiamenti sociali radicali. Distrutta nelle proprie risorse ideali, questa borghesia illuminata non è più in grado di riproporre il proprio ruolo sociale: nella realtà del Dopoguerra, scrive Konstantinos Tsoucalas, al suo posto assume l'iniziativa una nuova generazione di opportunisti, di specu-

latori e di borsaneristi, usciti dalla Guerra con grandi patrimoni e lussuosità (3). Il servilismo e la dipendenza di questa nuova oligarchia, emersa lentamente durante l'occupazione nazista, sono note a grandi linee e le conseguenze tragiche: sventata degli interessi nazionali, terrorismo di Stato, Guerra civile, anticomunismo, immiserimento economico, declino culturale. La reazione oscurantista, sotto la direzione di un Governo completamente asservito, è riuscita a infiltrarsi senza ostacoli nell'espressione culturale. Si è venuto così a creare un potere culturale degradato, che ha controllato il meccanismo ideologico fino ad oggi (4).

Sono queste le difficili condizioni in cui gli architetti, sia come tecnici che intellettuali, sono stati chiamati a offrire il loro contributo alla Ricostruzione del Paese.

La classe dominante, costituita da nuovi ricchi privi di ogni bagaglio sociale e culturale, senza alcuna tradizione di classe, ignora volutamente il problema della qualità dello spazio costruito e dello sviluppo pianificato delle città. Unici suoi interessi sono: produrre rapidamente abitazioni per soddisfare quantitativamente il fabbisogno creatosi, dare lavoro non specializzato alla grande massa dei disoccupati, ma anche fornire l'occasione e la possibilità agli imprenditori di arricchirsi velocemente, con facilità e con sicurezza, a danno dell'insieme sociale.

L'arretratezza dell'industria edilizia favorisce tale processo, pur non costituendone la causa generatrice, e favorisce altresì l'assimilazione incondizionata degli assiomi architettonici moderni, opportunamente trasformati in regola costruttiva. In Grecia, la battaglia per l'affermazione dell'Architettura moderna si è basata, in gran parte, sul fulgore della tecnologia europea contemporanea, alla quale gli architetti d'allora potevano avvicinarsi soltanto usando metodi e materiali costruttivi arretrati. Il cemento armato si è rivelato il materiale più adatto a una così primitiva industria edilizia e, in varie forme, ha predominato il mercato, soddisfacendo — tranne pochissime eccezioni — qualsiasi fabbisogno in tutte le categorie dell'architettura (5). Alla soglia degli anni Cinquanta, la complessa ricerca del Movimento moderno viene così ridotta a un semplice tecnologicismo, in grado di corrispondere pienamente alle esigenze di rapida costruzione e di contenimento del costo del lavoro.

Se negli anni Trenta il lessico moderno aveva costituito una valida risposta internazionalista alle tendenze del regionalismo critico, ora, al contrario, identifica una vera e propria colonizzazione iconografica (6). I modelli figurativi, assunti al di fuori di ogni quadro storico-culturale, forniscono ai progettisti le soluzioni più facili e più gratuite, perché il carattere periferico dell'Architettura greca ha offerto l'unica possibilità agli architetti di usare, con lo stesso agio, modelli da tutti i periodi dell'Architettura moderna, dato che la collocazione degli esempi concreti nella storia non aveva, per gli stessi architetti, un significato sostanziale. (...) Lo stile greco-elvetico, il rustico, l'Architettura moderna del Purismo prebellico, oppure l'Architettura del postbellico high-tech, è l'Architettura greca, è la Architettura greca (7).

La totale mancanza di senso della storia provoca sovrapposizioni iconografiche senza precedenti, creando un'immagine della città tutt'altro che unitaria. L'Architettura moderna ha realizzato in Grecia la città sincronica per eccellenza (a differenza della città diacronica), dove la memoria è imbavagliata per sempre, condannando tutti noi a una alienazione storica, che nega la convivenza dell'ieri con l'oggi e forma il domani entro le stesse ombre di una ripetizione ottusa (8).

Tuttavia, nella marea di scatole che sono oggi le città sincroniche greche, le piccole e grandi Ate- ne ovunque diffuse, è riuscita a sopravvivere un'ar-

chitettura estranea agli stereotipi dell'industria edile, che ha creato cultura architettonica e prospettiva, potenzialmente, un futuro diverso per l'insediamento urbano. Ed è in tale architettura che va ricercato, ancor oggi, il riferimento iconografico per la progettazione della nuova città nella città. Presentando queste opere, la Guida si rivolge a quanti desiderano conoscere e indagare, per suo tramite, le tracce di un ragionamento progettuale, di una ricerca compositiva, che si sono sedimentati concretamente. Comunque e nonostante le difficoltà.

Nonostante una gran parte degli architetti, mancando un referente ideale alle ricerche creative, si sia deresponsabilizzata, al pari della classe dominante, sull'immagine della città. Nonostante altri, seguendo l'esempio di molti intellettuali coevi, abbiano scisso battaglia culturale e attività professionale, riducendo quest'ultima a mestiere. Nonostante altri ancora, impegnati nelle file delle forze progressiste durante la Resistenza e la successiva Guerra civile, siano stati costretti all'esilio.

1945-1983: in questo arco temporale scorrono, sottintese e sottese alle immagini della Guida, le difficoltà dell'Architettura greca. Un arco temporale che, per la maggior parte, è epoca oscura: occorrerà grande coraggio per poter andare controcorrente, particolarmente in un ambito culturale ambiguo come l'architettura, e poter diventare avanguardia. E non sempre una società è in grado di produrre avanguardie.

Ad ogni modo, la selezione delle opere illustrate nella Guida, senza essere storia, costituisce il sedimento di una produzione architettonica «realistica» epperò colta, e di un paradigma da approfondire (con la storia, la teoria, il progetto non realizzato, qui esclusi) di un'Architettura greca più estesamente impegnata.

Ma una guida non è necessariamente anche una storia di architettura. Del resto, anche l'Introduzione di Tzonis e Lefaivre (*A critical introduction to Greek architecture since the Second World War*), contenuta nella Guida, non si pone come obiettivo l'approccio storicizzato all'Architettura greca. Il criterio qui adottato è la catalogazione delle opere selezionate in varie correnti formali, talvolta tralasciando la diversità coesistenti nelle varie espressioni architettoniche, così che queste stesse opere rimangono sospese, isolate dal loro contesto reale. Una scelta critica, classificatoria per eccellenza, che è tendenza oggi molto diffusa: essa privilegia l'interpretazione per ismi e categorie astratte, anziché lo studio analitico e contestualizzato. Per uno studio della produzione architettonica, altri criteri, forse, andrebbero integrati a quelli della pura critica d'arte. Tra i possibili si potrebbero ricordare: il rapporto di un edificio con l'intorno e con la città in genere; il suo rapporto con la storia complessiva dell'architettura; gli eventuali riferimenti ad altre opere, passate o recenti; la sua partecipazione o meno a una strategia di riappropriazione e ridefinizione della città contemporanea, e infine, l'influenza del contesto sulla formazione dell'opera ed il rapporto con quel che si definisce *genius loci*.

E per quanto riguarda i professionisti di questa rassegna, forse la questione dell'ellenicità, che ne ha predominato il dibattito fino ad oggi, andrebbe indagata anche alla luce di uno «spirito dei tempi» proprio ad ogni generazione di architetti. Questo per rendere più dialettica l'alternativa tra sciovinismo e internazionalismo: insegna l'esperienza di alcuni architetti che, partendo da una legittima posizione di «resistenza» contro l'assunzione acritica degli assiomi internazionali del Modernismo, si sono aggrappati in modo spesso altrettanto acritico ad assiomi derivati dall'architettura spontanea della tradizione, promuovendoli a «moralistica» di marca sciovinista. La questione dell'ellenicità potrebbe essere allora pretesto utile ad

un rinnovamento del dibattito, teso a registrare gli elementi della tradizione e quelli dell'internazionalismo entro i nuovi valori di un lessico progettuale che sia espressione autentica e non artificiale di una collettività individuata.

Per concludere si può affermare che collocate nel loro contesto reale, alcune delle opere qui selezionate, pur presentandosi come edilizia perbene ad un primo sguardo, di fatto rappresentano realtà importanti e imprescindibili al paragone con la pleora degli edifici costruiti tra il 1945 e il 1983. E questa è una verità! Infatti, come osserva, con quiete amarezza, l'editore nella prefazione, tutte queste opere, dalle più modeste alle più raffinate, avrebbero anche potuto restare «progetto morto», date le condizioni greche. È quindi significativa la loro realizzazione, quanto la loro documentazione, peraltro esauriente, entro una guida: questa *Guida* che si offre come strumento indispensabile per lo studio della produzione architettonica, e come potenziale punto di partenza per un dibattito serio, sistematico e approfondito circa le problematiche, appunto, dell'Architettura contemporanea in Grecia.

Konstantinos Patestos

(1) In A. Rossi, *Le teorie della progettazione*, in A.R., *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*, CLUP, Milano 1970, pag. 112.

(2) Cfr. per le vicende architettoniche di questo periodo, A. Kairou, P. Kremos, *Atene 1920-1940: la ricostruzione di una capitale*, in *Hinterland*, n. 28, dicembre 1983 - marzo 1984, dedicato a *Anni Trenta* (2): Austria, Danimarca, Francia, Grecia, Inghilterra, Olanda, Polonia, URSS.

(3) In K. Tsoucalas, *I ideologhichi epidrassi tou emfilioi polemou* (L'influenza ideologica della Guerra civile), in AA.VV., *I Ellada sti dekaetia 1940-1950. Ena ethnos se crissi* (La Grecia nel decennio 1940-1950. Una nazione in crisi), Themelio, Atene 1984, pag. 563.

(4) *Ibidem*, pag. 583.

(5) In D. Philippides, *Neollinichi Architectonichi* (Architettura Neoellenica), Melissa, Atene 1984, pag. 269.

(6) Cfr. D. Porphyrios, *I moderna architectonichi stin Ellada, 1950-1975* (L'Architettura Moderna in Grecia, 1950-1975), in *Themata Chorou + Technon-Design in Greece*, n. 10, Atene 1979, pag. 14.

(7) In Philippides, *cit.*, pag. 279 e 399.

(8) In Porphyrios, *cit.*, pag. 15.



1



2



3



4



5



6



7

1. A. Konstantinidis, *Xenia Hotel*, Isola di Poros, 1964. 2. J. Liapis, E. Skroubelos, *Terminal al Molo Aghios Nikolaos*, Pireo, 1964-69. 3. P. Mylonas, D. A. Fatouros, D. Antonakakis, *Galleria Nazionale e Museo A. Soutzos*, Atene, 1966-75. 4. N. Dessyllas, D. Kontargyris, A. Lambakis, P. Loukakakis, *Alloggi studenteschi nella Città Universitaria*, Tessalonica, 1966-69. 5. C. S. Papaioannou, C. Finés, *Alloggi studenteschi dell'Università Tecnica Nazionale*, Zografou, 1968-75. 6. K. Krantonellis, *Palazzo per uffici dell'Azienda elettrica*, Atene, 1973-77. 7. T. Ch. Zenetos, *Scuola secondaria*, Aghios Dimitrios, 1970-76.

Libri ricevuti

710 **URBANISTICA**
711.001 **Urbanistica: Teoria**
 Pier Luigi Cervellati, *La città post-industriale*, Il Mulino (Contemporanea 8), Bologna 1984.

711.034/.035 **Storia dell'urbanistica: Rinascimento/Ottocento**
(45) **ITALIA**
 Stefano Storch, *Guida a Guastalla*, Dedalo libri (Universale di architettura 67), Bari 1984 (45.43).

711.035 **Storia dell'urbanistica: Post-rinascimento, Neoclassico, Eclettismo**
(45) **ITALIA**
 Maurizio Boriani, Augusto Rossari, *La Milano del Piano Beruto (1884-1889)*, estratto da *Rivista milanese di economia*, n. 10, aprile-giugno 1984 (45.21).

711.036 **Storia dell'urbanistica: Moderno**
(45) **ITALIA**
 Bruno Regni, Marina Sennato, *Marcello Piacentini (1881-1960): l'edilizia cittadina e l'urbanistica*, numero monografico di *Storia dell'urbanistica*, n. 5, luglio-dicembre 1983.

711.2 **Urbanistica: Pianificazione regionale e provinciale**
 AA.VV., *Pianificazione del territorio e sistema informativo-territory planning and information system*, seminario internazionale 1983, Bologna e Cagliari, a cura di Fernando Clemente, presentazione di Paolo Savona, Angeli (Metodi del territorio), Milano 1984.

711.3 **Urbanistica: Pianificazione rurale**
(37) **ITALIA ANTICA**
 AA.VV., *Misurare la terra: centurazione e coloni nel mondo romano*, mostra 1983, Modena (Museo Civico Archeologico-Etнологico), Assessorato alla Cultura del Comune di Modena, Panini, Modena 1983 (091).
(45) **ITALIA**
 Sergio Torsani, *Una nuova politica per le foreste*, Marsilio (Agri '80 2), Venezia 1984.

711.31 **Urbanistica: Campagna, Geografia rurale**
(45) **ITALIA**
 Giuseppe Gerosa Brichetto, *La storia di Zeloфоромagno e del territorio: I. Memorie antiche*, Parrocchia di San Martino, Peschiera Borromeo (Milano) 1981 (091) (45.21).

711.4 **Urbanistica: Pianificazione urbana**
(45) **ITALIA**
 AA.VV., *La capacità d'uso dei suoli nel processo di pianificazione. Analisi condotte per la formazione del nuovo PRG di Savignano sul Panaro*, a cura del Comune di Savignano sul Panaro e dell'Istituto di Chimica agraria dell'Università degli studi di Bologna, Pitagora (Orientamenti geomorfologici ed agronomico-forestali), Bologna 1984 (45.42).
 Roberto Gabetti, Eugenio Musso, Carlo Olmo, Mario F. Roggero, *Storia e progetto - Lavoro critico e lavoro professionale nella costruzione della città*, Angeli (Progetto Torino 6), Milano 1983 (091) (45.12).

711.41 **Urbanistica: Città, Geografia urbana**
(436) **AUSTRIA**
 Ernst Plesse, *Forme storiche di insediamento e forme di terreno nella Bassa Austria*, introduzione di Francesco Tentori, Dipartimento di architettura e progettazione urbana dell'Istituto Universitario di Architettura, Venezia 1983 (091) (436.1).
(45) **ITALIA**
 AA.VV., *Città da scoprire - Guida ai centri minori: I. Italia settentrionale*, a cura di Giovanni Corbella, introduzione di Lucio Gambi, Touring Club Italiano, Milano 1983 (091).
 AA.VV., *Invito alle isole - Informazioni e documenti sulle isole minori della laguna di Venezia*, mostra 1984, Venezia (Museo Correr), Assessorato all'Urbanistica del Comune di Venezia, Venezia 1984 (091) (45.31).
 AA.VV., *Storia di Piacenza*, vol. V: *L'Ottocento*, Casa di Risparmio di Piacenza, Piacenza 1980 (091) (45.46).

711.44 **Pianificazione urbana: uso del suolo**
 Sandra Bonfiglioli, Marisa Galbiati, *Dopo Metropolis*

- *Rivoluzione scientifico-tecnica, nuovi modelli di organizzazione del lavoro e uso del territorio - Un contributo per il progetto della città futura*, presentazione di Alberto Magnaghi, Angeli (Collana di studi urbani e regionali 32), Milano 1984.

711.58 **Quartieri di abitazione**
(45) **ITALIA**
 Giovanni Bai, *IACPM - 1908-1983 - Dal lavatoio al "solare"*, fotografie di Stefano Valabrega, Istituto Autonomo Case Popolari Milano, Milano 1984 (091) (45.21).

711.6 **Ordinamento del sito, Town design, composizione urbana**
(45) **ITALIA**
 AA.VV., *Torino progetti per la città*, a cura della Facoltà di architettura del Politecnico di Torino e della XVI Triennale di Milano, premessa di Roberto Gabetti, Celid, Torino 1984 (45.12).
 Virgilio Vercelloni, *Le radici storiche di un (improbabile) manifesto per la architettura intesa come forma di comunicazione (e sei disegni inediti di Giuseppe Pistocchi per la piazza del Duomo di Milano dell'inizio del XIX secolo)*, estratto da *Costruire per abitare*, n. 20, giugno 1984 (091) (45.21).

712.25 **Landscape: Aree verdi urbane**
(45) **ITALIA**
 AA.VV., *Unboscoincittà - Analisi di un'esperienza di forestazione urbana a Milano*, iniziativa della Sezione di Milano di Italia Nostra, a cura di Luisa Toeschi, Angeli, Milano 1984 (45.21).
 AA.VV., *Natura e cultura urbana a Modena*, mostra 1983, Modena (Galleria Civica), a cura dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena, introduzione di Pier Luigi Cervellati, Panini, Modena 1983 (091) (45.42).

720 **ARCHITETTURA**
72.01 **Architettura: Estetica e teoria**
 Nicola Pagliara, *Divieti - Concorso Montebello 5/Perugia - Il linguaggio dell'immaginario e il linguaggio della ragione*, (1976-1983 ser.), Licenziato, Napoli s.d. (1984).
72.03 **Storia dell'architettura**
(45) **ITALIA**
 Maria Ferrante, *La memoria antica della Torre-Mostra documentaria*, mostra 1984, Vigevano (Castello Sforzesco), Archivio Storico del Comune di Vigevano, Vigevano 1984 (45.29).
72.035 **Storia dell'architettura: Post-rinascimento, Neoclassico, Eclettismo**
(45) **ITALIA**
 Gino Chierici, *La Reggia di Caserta*, prefazione di Bruno Molajoli, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1984 (45.725).

72.035/.036 **Storia dell'architettura: Post-rinascimento/Moderno**
 AA.VV., *Das Abenteuer der Ideen-Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution*, mostra 1984, Berlino (Neue Nationalgalerie), a cura di Claus Baldus, Vittorio Magnago Lampugnani, Internationale Bauausstellung Berlin 1987, Berlin 1984.

72.036 **Storia dell'architettura: Moderno**
(430) **GERMANIA**
 Josef-Paul Kleihues, Pasquale Llovero, Vittorio Magnago Lampugnani, Luciano Semerari, *Berlino (-Ovest) e l'Esposizione Internazionale di Architettura '84*, seminario 1981, Venezia (IUAV), Cluva (Corso di arredamento 'A' - Quaderni 1) Venezia 1984 (431.55).
(45) **ITALIA**
 AA.VV., *L'immagine della comunità-Architettura e urbanistica in Italia nel dopoguerra-Raccolta di scritti dalla rivista Comunità 1949-1959*, a cura di Marcello Fabbri, Antonella Greco, Luciana Menozzi, Enrico Valeriani, introduzione di Antonio Quistelli, Istituto Universitario Statale di Architettura di Reggio Calabria, Casa del Libro, Reggio Calabria 1982.

72.036 **Storia dell'architettura: Moderno**
 AA.VV., *Luigi Angelini. Ingegnere architetto*, mostra 1984, Bergamo, a cura di Walter Barbero, Giuseppe Gambirasio, Vanni Zanella, Pier Angelini, Electa, Milano 1984 (45.24).

Gianfranco Caniggia, Gian Luigi Maffei, Alberto Boccardo, Delio Corbara, Enrico Lavagnino, *Moderno non moderno - Il luogo e la continuità*, Marsilio, Venezia 1984.

Mario De Micheli, *Guido Canella, Centro Civico di Pieve Emanuele*, a cura di Leonardo Fiori e Sergio Boidi, Abitare Segesta (Il progetto di architettura 5), Milano 1984 (45.21).
 Vittorio Savi, *Guido Canella, opere recenti*, mostra 1984, Modena (Palazzina dei Giardini), a cura dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena e dell'Assessorato alla Cultura e all'Urbanistica del Comune di Ancona, Panini, Modena 1984.
 Vittorio Savi, *Studi*, (1973-1983 ser.), Palagi, Firenze 1984.

(495) **GRECIA**
 Alexander Tzonis, Liane Lefaivre, *Post-War Architecture in Greece - 1945-1983*, premessa di Orestis B. Doumanis, Architecture in Greece Press, Athens 1984.

(497.1) **JUGOSLAVIA**
 Silvia Filipponi, Marina Gerosa, *Ivan Meštrović scultore e architetto*, Tesi di laurea, relatore Mario De Micheli, Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, Milano 1984.

(72) **MESSICO**
 AA.VV., *Apuntes para la historia y crítica de la Arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980*, 2 fascicoli, in *Cuadernos de Arquitectura y conservación del patrimonio artístico*, n. 20-21 e n. 22-23, 1982.

727.1 **Edifici per l'istruzione, culturali, scientifici: Scuole primarie**

Anzio Giani, Ettore Dell'Era, Luciano Cerioli, *La scuola in castigo - Il bambino e il suo spazio istruttivo e formativo: esperienza di architettura partecipata*, mostra 1983, Lodi, presentazione di Carlo De Carli, Assessorato alla Cultura e Assessorato alla Pubblica Istruzione del Comune di Lodi (Quaderni di documentazione CLAS 4), Lodi 1982.

727.8 **Biblioteche**
 AA.VV., *Abitare la biblioteca-Arredo e organizzazione degli spazi nella biblioteca pubblica*, convegno 1982, Brughiero (Milano), promosso da Regione Lombardia, Provincia di Milano, Comune di Brughiero, a cura di Massimo Accarisi e Massimo Belotti, Oberon, Roma 1984 (091).

728.84 **Ville**
(45) **ITALIA**
 Deanna Lenzi, Andrea Capelli, Elisabetta Landi, Marina Armandi, *Modena. I beni culturali: Villa Sorra*, ricerca a cura dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena, Panini, Modena 1983 (091) (45.42).

624 **INGEGNERIA CIVILE**
624.2 **Ingegneria civile: ponti**
(494) **SVIZZERA**

Riccardo Pefano, *Tecnica ed espressione nei ponti di Robert Maillart-La formazione, le scelte, l'attività*, Tesi di laurea, relatore Mario De Micheli, Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, Milano 1984 (091).

655 **INDUSTRIE GRAFICHE, STAMPA, EDIZIONE**

Gioorgio Fioravanti, *Grafica e stampa. Notizie storiche e informazioni tecniche per chi stampa e per chi fa stampare*, Zanichelli, Bologna 1984.

7.01 **ESTETICA**
7.03 **Storia dell'arte**
(45) **ITALIA**
 AA.VV., *Civiltà e culture in Puglia: 1. La Puglia dal Paleolitico al Tardoromano; 2. La Puglia tra Bisanzio e l'Occidente; 3. La Puglia tra Medioevo ed Età moderna-Città e campagna; 4. La Puglia tra Barocco e Rococò*, 4 voll., a cura di Cosimo Damiano Fonseca, per iniziativa della Cassa di Risparmio di Puglia, Electa, Milano 1979-1982 (45.75).

76 **ARTI GRAFICHE**
766 **Grafica utilitaria**
 Antonio Barrese, *Visual design - Immagine aziendale - Programmi e progetti di comunicazione*, Grafiche Mariani, Mariano Comense (Co) 1984.

HINTERLAND

Trimestrale di Architettura & Urbanistica

Le prime tre serie di Hinterland: annate 1978 (numeri 1/6), 1979-1980 (numeri 7/16), 1981-1982 (numeri 17/24), sono anche raccolte e disponibili in tre volumi rilegati in tela e completi di indici e traduzioni al prezzo di Lit. 30.000 ciascuno. Sono disponibili anche i fascicoli sciolti degli arretrati al prezzo di Lit. 6000 ciascuno. Per facilitare la richiesta usare l'apposito tagliando.

The first three series of Hinterland: years 1978 (nos. 1/6), 1979-1980 (nos. 7/16), 1981-1982 (nos. 17/24), are also gathered and available in three volumes bound in cloth and provided with indexes and translations at the price of Lit. 30.000 each. The loose back copies are also available at the price of Lit. 6000 each. In order to facilitate the orders, please use the special coupon.

Les premières trois séries de Hinterland: années 1978 (numéros 1/6), 1979-1980 (numéros 7/16), 1981-1982 (numéros 17/24), sont aussi recueillies et disponibles en trois volumes reliés en toile, pourvus d'index et de traductions au prix de Lit. 30.000 chacun.

Les anciens numéros sont aussi disponibles à Lit. 6000 chacun. Afin de faciliter la demande, s'il vous plaît employez le coupon.



1. Architettura e committenza pubblica 2. Processo al grattacielo 3. Segregazione e corpo sociale 4. Per un museo metropolitano 5-6. Calamità naturali e strategie di ricostruzione 7-8. Spazio della cultura e tempo libero di massa 9-10. Architettura della salute 11-12. Triennale: come è stata, come è, come potrebbe essere 13-14. Architettura italiana 1945-1960 15-16. Fiere itinerari mercati nella formazione della città moderna 17. Campo dell'istruzione 18. Città dei futuribili 1968-1970 19-20. La città scambiata: esposizioni universali e campionarie 21-22. La diffusione museale 23. Progetti alla Triennale 24. Gli altri anni Trenta 1: Germania, Palestina, Spagna, Ungheria, Usa 25. Bergamo nell'architettura del paesaggio lombardo 26. Cultura dell'abitare e design: l'interno domestico 27. Architettura internazionale: generazione 1925 28. Anni Trenta (2): Austria, Danimarca, Francia, Grecia, Inghilterra, Olanda, Polonia, URSS 29-30. Territorialità e cittadinanza della morte 31. Oscar Niemeyer o della formalità in architettura

Ritagliare, piegare, imbustare e spedire a: **Hinterland srl, Via Revere 7, 20123 Milano**

Abbonamento a 4 fascicoli Lit. 24.000 (estero Lit. 36.000 - US \$ 25)

Desidero abbonarmi a **Hinterland** per un anno con decorrenza dal mese di

Desidero la raccolta rilegata a Lit. 30.000 per volume di:

☐ **Hinterland** 1/6 1978

☐ **Hinterland** 7/16 1979-1980

☐ **Hinterland** 17/24 1981-1982

Desidero i numeri arretrati a Lit. 6000 per fascicolo:

☐ n. 1

☐ n. 2

☐ n. 3

☐ n. 4

☐ n. 5/6

☐ n. 7/8

☐ n. 9/10

☐ n. 11/12

☐ n. 13/14

☐ n. 15/16

☐ n. 17

☐ n. 18

☐ n. 19/20

☐ n. 21/22

☐ n. 23

☐ n. 24

☐ n. 25

☐ n. 26

☐ n. 27

☐ n. 28

☐ n. 29/30

Nome

Cognome

Via

Città

firma

CAP

☐ effettuo pagamento tramite assegno allegato
☐ effettuo pagamento tramite vaglia postale

OBIETTIVO INFORMAZIONE.

La SEAT, società leader nel campo dell'informazione, con la propria gamma di prodotti editoriali, è oggi in grado di soddisfare le più complesse e specifiche esigenze informative e di comunicazione pubblicitarie: i mezzi Seat rappresentano infatti il trait d'union più immediato, diretto ed aggiornato tra la domanda e l'offerta di prodotti e servizi; inoltre, con essi, è possibile dosare e calibrare perfettamente l'impatto sia settoriale che geografico, coprendo le aree prescelte per un lungo periodo. La vita del messaggio



sui mezzi SEAT — Elenchi Alfabetici, Pagine Gialle, TuttoCittà, Annuari, Europages — dura infatti ben un anno senza che il suo impatto perda di efficacia con il passare del tempo, essendo sempre rivolto ad un pubblico fortemente interessato a trarne con attenzione quelle informazioni pratiche e di reperibilità che sono complemento indispensabile di ogni altro eventuale media pianificato. Queste caratteristiche di unicità fanno in modo che i mezzi SEAT raggiungano «l'OBIETTIVO INFORMAZIONE».

SEAT

Società Elenchi Ufficiali Abbonati al Telefono p.a.



E adesso che avete l'ascensore FIAM costruite pure la casa!

Lista '84

È un fatto che FIAM costruisce ottimi ascensori avvalendosi di una tecnologia sempre attenta e capace di puntare in alto. E che questa perizia costruttiva è ravvisabile nei primi impianti (degli inizi del secolo!) come nei modelli più avveniristici. Ovvio che dietro ogni ascensore ci sia una grande e solida organizzazione, cono-



sciuta e apprezzata in tutto il mondo, che ci sia l'elettronica ad alto livello dei microprocessori, che ci sia la massima serietà imprenditoriale. Perché un ascensore non si può certo improvvisare e deve durare nel tempo. Ma è un fatto che FIAM è a sicurezza totale: altrimenti, come mai in Italia, un ascensore su tre è FIAM?

Sicurezza su tutti i piani.

LINATE UN AEROPORTO A LIVELLO EUROPEO



Con l'apertura del salone destinato agli arrivi nazionali, tutti i settori operativi dell'aerostazione passeggeri di Linate sono funzionanti ed operanti nelle loro collocazioni definitive.

Dopo quattro anni di lavori, eseguiti senza interrompere l'attività, fatta eccezione per i mesi di luglio e agosto del 1982, nel corso dei quali si è provveduto al rifacimento del manto di usura della pista, l'aerostazione passeggeri di Linate ha, in pratica, assunto la sua veste definitiva.

L'utente può oggi apprezzare l'attenzione e la cura dedicata alla segnaletica, agli arredamenti di interno e alla disposizione dei servizi per l'utenza, pur in presenza di strutture preesistenti, risultate a volta vincolanti. L'architetto Angelo Cortesi e lo Studio Giquattordici hanno inteso concepire lo spazio come sequenza di vie e di piazze risultanti da un paesaggio di contorno abitato da quei servizi indispensabili per il passeggero, quali bar, toilettes, shops, agenzie di autonoleggio, deposito bagagli, banca, edicola ecc., privatizzando in questo modo i rapporti fra il passeggero ed il servizio che riceve, e isolando da tutto questo contesto gli addetti all'espletamento delle varie funzioni.

Per usare un'altra traslazione urbanistica si potrebbe citare come esempio referente «l'isola pedonale».

Generalmente, la maggior parte degli spazi interni aeroportuali sono basati su una distribuzione libera e aperta delle funzioni.

Qui invece si è voluto annullare il concetto della non chiara identificazione delle varie isole dei servizi frapponendo tra le aree pubbliche di percorso e quelle destinate ai servizi stessi una sequenza di diaframmi che, pure essendo un sistema di pareti mobili, costituisce un paesaggio urbano caratterizzato da elementi del design, dell'architettura e della grafica in una integrazione avente come obiettivo il favorire al massimo gli effetti di comunicazione.

L'assetto funzionale distributivo generale dell'aerostazione, come è noto, è stato soggetto non solo ad un vasto ampliamento dell'organismo, passato da una superficie di 17.530 mq. a 35.000 mq., ma anche a una totale ristrutturazione con una sua completa ridestituzione funzionale: tutte le partenze al primo piano e le operazioni di arrivo al piano terra.

Il salone partenze copre una superficie di mq. 6425 e presenta 3 «isole» di registrazione che prevedono ciascuna 12 banchi di check-in.

Sono state incrementate le superfici a disposizione delle attività commerciali o di comfort dei passeggeri (bar, rivendita giornali, tabacchi) ed è stata aperta al pubblico una nuova biglietteria.

La sala transiti, che sarà ultimata tra breve tempo ha una superficie di 4.660 metri quadrati; dalla sala transiti i passeggeri accedono ai gates di imbarco internazionali (n. 10) che coprono una superficie di 2.700 metri quadrati.

Per le mutate esigenze operative, discendenti soprattutto dalla introduzione di aerei a grande capacità, anche gli spazi per i passeggeri in partenza con voli nazionali sono stati ampliati; a disposizione degli stessi vi è una sala di attesa e 7 gates di imbarco (2 devono essere ancora ultimati) per una superficie complessiva di 3.485 metri quadrati.

La zona arrivi è in pratica suddivisa in tre grandi aree: — il salone di attesa, comune per i voli nazionali ed



internazionali, che copre una superficie di 3.500 metri quadrati. In questa area, a disposizione del pubblico, sono stati sistemati i seguenti uffici e servizi: bar, edicola, banca con ufficio cambio, deposito bagagli, Ente Provinciale per il Turismo, Fiera Campionaria di Milano, autonoleggi, SEA Viaggi (vendita biglietti per il pullman che collega Linate alla città, prenotazioni alberghiere, emissione biglietti ferroviari) e, entro il mese di maggio, una farmacia e l'ufficio postale.

— il salone arrivi nazionali (mq. 1.150) dove i passeggeri trovano 2 nastri per il ritiro bagagli per uno sviluppo complessivo di 60 metri, che consentono tempi rapidi per il ritrovo delle valigie. All'interno del salone è stato sistemato anche un ufficio per i bagagli smarriti.

I passeggeri in arrivo all'aeroporto di Linate, con voli nazionali, che debbono proseguire per altre destinazioni sia nazionali che estere, dalla sala arrivi, attraverso due percorsi separati, potranno accedere direttamente ai gates di imbarco.

— il salone arrivi internazionali di ben 2.800 metri quadrati, dotato di 3 nastri per il ritiro dei bagagli e dell'ufficio bagagli smarriti. Per i passeggeri in transito, un apposito percorso consente l'accesso direttamente ai gates di imbarco dei voli nazionali.

Per l'ampliamento e la ristrutturazione dell'aerostazione passeggeri di Linate i costi totali, a fine lavori, ammontano a L. 56.400 milioni di cui 8.245 a carico del bilancio dello Stato.



Il giallo vi lancia.



**PAGINE
GIALLE**



Un grande volume d'affari.



I Trifogli di FEDERICA ZANUSO

Ceramiche  RAGNO S.P.A.
Modena. Capitale Sociale: 66.000.000.000.
Centro Direzionale a Modena Nord, nodo
chiave della rete autostradale europea.

Produzione: piastrelle in ceramica da
pavimento e da rivestimento per l'edilizia
abitativa, commerciale e per l'arredamento
(20.000.000 di metri quadrati all'anno).

Stabilimenti: nel comprensorio di Sassuolo
ed in Svizzera.

Esportazione: oltre 65 Paesi in 5 continenti.

Gamma: 900 articoli realizzati con le
tecnologie più avanzate. Una linea di
prodotti studiata con la collaborazione di
famosi architetti e designers internazionali
che costituisce "una nuova filosofia"
nell'evoluzione dei prodotti ceramici da
pavimento e da rivestimento.

Questi sono i principali fatti che danno un
profilo delle Ceramiche  RAGNO.



1984:

l'anno

del

treno?

Le Ferrovie dello Stato, all'inizio degli anni '80, si sono trovate ad affrontare una sfida difficile e impegnativa: recuperare nel più breve tempo possibile un arretrato tecnico e strutturale considerevole, frutto dell'insufficienza dei pregressi investimenti finanziari nel settore. Per anni una distorta filosofia del trasporto aveva infatti considerato le ferrovie superate, privilegiando altri vettori. Negli ultimi anni è avvenuta una significativa e importante inversione di tendenza. Con l'approvazione del Programma Integrativo (fissato inizialmente in 12.450 miliardi e portato, successivamente, a 18.850 miliardi), ormai in piena fase di realizzazione; con la progettazione del futuro Piano poliennale (55.000 miliardi previsti) destinato a determinare l'assetto della rete ferroviaria italiana negli anni Duemila; infine con il disegno di legge per il Piano Generale dei Trasporti.

Programma Integrativo, Piano poliennale, Piano Generale Trasporti: tre obiettivi con valore e scadenze diverse, che segnalano però una medesima volontà: creare le premesse per realizzare un salto di qualità nel prodotto offerto al Paese e nel servizio reso alla collettività.



abitare, v. intr. (aus. avere) e tr. Vivere abitualmente in un luogo. Dimorare. Risiedere. Alloggiare. **2.** Mensile del vivere in casa, nella città, nel territorio.

ABITARE



Grassetto Costruzioni s.p.a.

CAPITALE SOCIALE L. 12.000.000.000 INT. VERS.

IMPRESA GENERALE DI COSTRUZIONI

Realizzazioni di opere edilizie
pubbliche e private, grandi lavori civili,
industriali, marittimi, stradali,
ferroviari, idraulici, idroelettrici, dighe, gallerie,
metropolitane, porti, in Italia e estero.

PROGETTAZIONE INTEGRALE ARCHITETTONICA E STATICA
PREFABBRICAZIONE LEGGERA E PESANTE FISSA E MOBILE

Sede legale e direzione generale:
35141 PADOVA - Riv. Paleocapa 70
Tel. 049/660322 - Telex 430119 Graspd I

Uffici di Roma:
00144 ROMA - V.le del Poggio Fiorito 27 (EUR)
Tel. 06/5925646 - Telex 611478 Grasrm I

Uffici di Milano:
20151 MILANO - Via Inverigo 4
Tel. 02/3083741 - Telex 331139 Grasmi I





S. A. C. R. E.

Tribuna Ippodromo del Trotto di S. Siro (Milano)



S. A. C. R. E. S.p.A. COSTRUZIONI E RISTRUTTURAZIONI EDILI
Via Lamarmora, 4 - 20122 MILANO
Telef. 5462551 - 2 - 3



IL NUOVO COLORE DELLA FINESTRA SCOPRE UNA MATERIA ANTICA: IL LEGNO



Serie 117, cod. S5F - h: 1500 mm, l: 1555 mm
con cassonetto e aeratori

È nel legno che la ricerca scientifica e le nuove tecnologie hanno riscoperto tutte le valenze che una finestra deve possedere per rispondere alle esigenze dell'edilizia abitativa contemporanea e futura.

Il legno di Douglas, che da anni la Rosada ha privilegiato per le sue famose finestre, è una materia docile e versatile che volentieri si presta al gioco del colore per un nuovo progetto di cosmesi e di rinnovamento del più antico simbolo di protezione della casa.

 **DIVISIONE FINESTRE**
ROSADA

ROSADA S.p.A. - Castello Roganzuolo di S. Fior (TV) - Via Nazionale, 55 - Tel. 0438-76441