*Firenze Architettura* (1, 2018), pp. 18-25
ISSN 1826-0772 (print) | ISSN 2035-4444 (online)
© The Author(s) 2018. This is an open access article distribuited under the terms of the
Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press
DOI 10.13128/FiAr-23673 - www.fupress.com/fa/

Cecil Balmond parla della grande vela del Padiglione del Portogallo all'Expo '98 come di una «metaphor for the very act of structure». Affacciate sulle acque dell'estuario del Tago, struttura, spazio e poesia sono magistralmente unite dalla mano di Álvaro Siza Vieira.

Cecil Balmond speaks of the great sail at the Portuguese Pavilion at the Expo'98 as a «metaphor for the very act of structure». Overlooking the waters of the Tagus Estuary, structure, space and poetry are masterfully blended by the hand of Álvaro Siza Vieira.

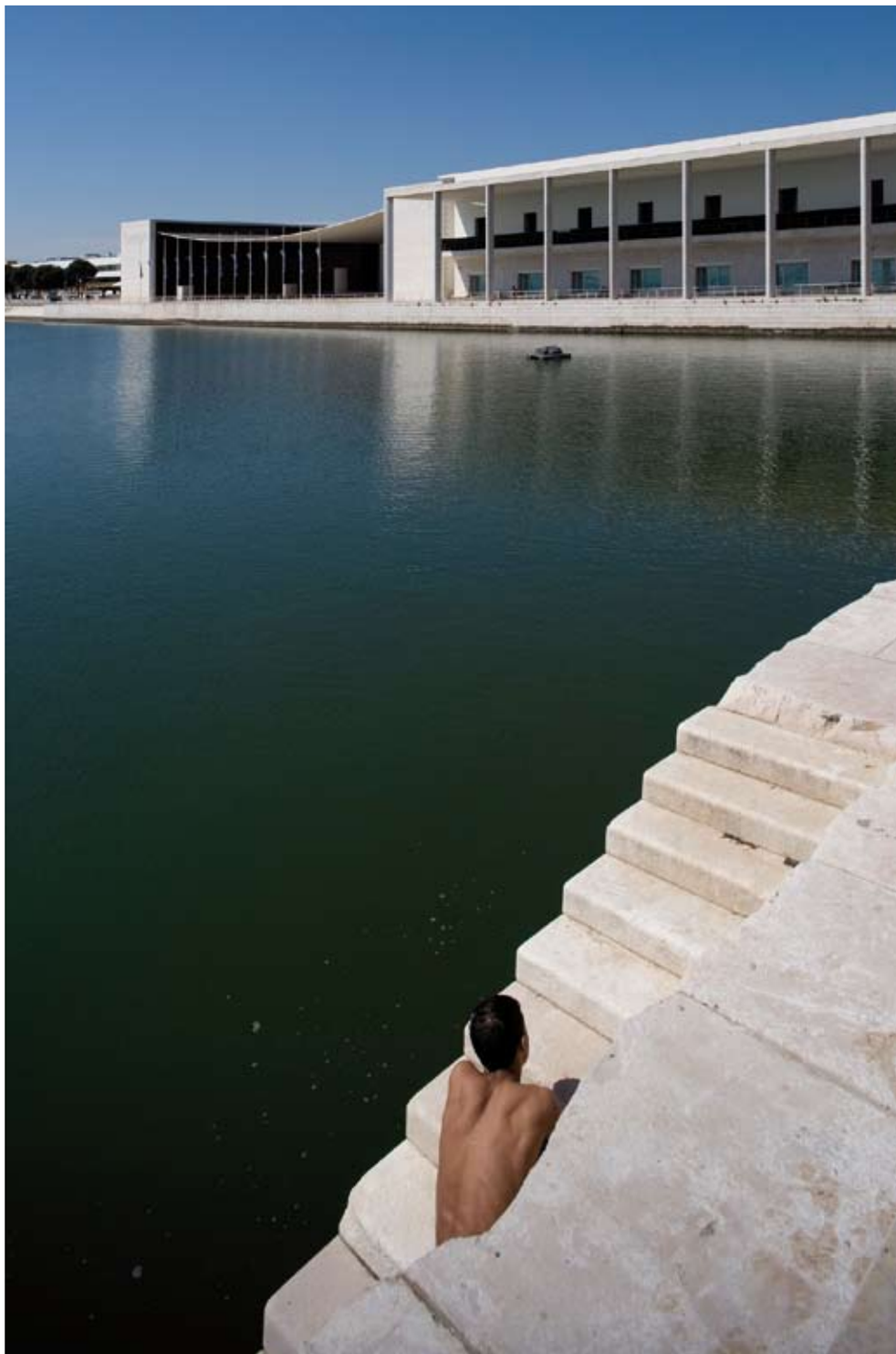
# Álvaro Siza Vieira

## *Usiamo allora gli ormeggi al contrario*
## *Let us then use the moorings the other way round*

*Edoardo Cresci*

Sui fogli di carta intestata dell'Hotel Tivoli di Lisbona, sotto il segno di una corona d'alloro, vibrano vive le linee tracciate dalla mano di Álvaro Siza Vieira. Una barca solitaria – forse un *moliceiro* della Laguna di Aveiro[1] – sta per toccare i riflessi di un palazzo sull'acqua. Un grande vuoto, affacciato sulla banchina, sembra richiamare in porto la piccola imbarcazione.
William J. R. Curtis sostiene che le migliori architetture di Álvaro Siza non siano «veri edifici ma superfici di spazio e di luce inserite nel contesto», spazi che amplificano l'azione dell'uomo, spazi che riescono ad attivare «misteriose linee di forza nella città o nel paesaggio»[2].
Ad ogni modo, prima e durante qualsiasi pensiero sul Padiglione del Portogallo all'Expo '98, è bene forse ricordare il lungimirante monito di Vittorio Gregotti riguardo la *non descrivibilità* dell'architettura di Siza[3]; sembra impossibile infatti costruirle un recinto intorno e dire: – sta tutta qua –, come impossibile sarebbe recintare il mondo. La sua è una indescrivibilità densa, figlia della complessità del reale[4], esteriore e al tempo stesso interiore, fortemente percepibile attraversando gli spazi del Padiglione.
Il progetto fin dagli inizi è avvolto da una certa ambiguità: la posizione all'interno dell'area Expo non è definitiva, il contesto deve essere ancora in gran parte costruito e vaghe – se non contraddittorie – sono le funzioni richieste. Siza è chiamato a pensare una piazza coperta e un edificio destinati a rimanere, due architetture che siano in grado di conciliare le esigenze di future non precisate utilizzazioni con un *carattere eroico*, ovvero con il difficile compito di rappresentare una nazione intera. È da queste condizioni che prendono forma le due parti che compongono il Padiglione del Portogallo: l'*edificio anonimo* e la *piazza gloriosa*[5], un pieno e

On paper from the stationery of the Hotel Tivoli in Lisbon, under the sign of a crown of laurel, the lines traced by the hand of Álvaro Siza Vieira vibrate. A solitary boat – perhaps a *moliceiro* from the Aveiro lagoon[1] – is about to touch the reflection of a building on the water. A great void, overlooking the pier, seems to call back the small vessel.
William J. R. Curtis maintains that the best architectures by Álvaro Siza are not «true buildings but rather surfaces of space and light inserted into the context», spaces that amplify the action of man, spaces that manage to activate «mysterious lines of force in the city or the landscape»[2].
In any case, first and during any thought on the Portuguese Pavilion at Expo '98, it is important to remember the Vittorio Gregotti's far-sighted warning concerning the *indescribable* nature of Siza's architecture[3]; it seems impossible in fact to enclose it and say: – it is all here –, as impossible as fencing in the world. His is a dense indescribable nature, the daughter of the complexity of the real[4], external and at the same time internal, strongly perceptible through the spaces of the Pavilion.
There was a certain ambiguity about the project from the very beginning: the position at the area of the Expo is not definitive, the context must to a great extent yet be constructed and the required functions are vague – if not contradictory. Siza devised a covered square and a building destined to remain, two architectures capable of reconciling future non-determined uses with a *heroic character*, in other words with the difficult task of representing an entire nation. It is from these conditions that the two parts that compose the Portuguese Pavilion take form: the *anonymous building* and the *glorious square*[5], a fullness and a void, two opposed elements, two magnets kept at a carefully calibrated distance. Siza's first operation was that of finding within



Padiglione del Portogallo all'Expo '98
Lisbona, Portogallo

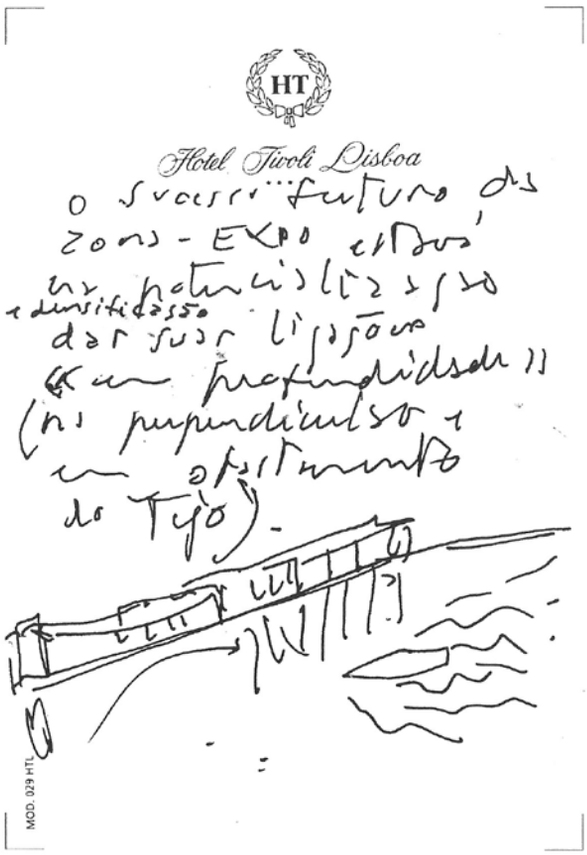
1996-1998

*Progetto*: Álvaro Siza Vieira
*con*: Rui Castro

*Collaboratori*: Daniela Antonucci, Hana Kassem, Luis Antas de Barros, Luis Diaz-Mauriño, Taichi Tomuro
*Strutture*: Cecil Balmond, Ove Arup and Partners

*Disegni*: © Álvaro Siza Vieira Arquitecto
*Fotografie*: © Fernando Guerra | FG+SG

p. 19
*Schizzo di Álvaro Siza su carta intestata dell'Hotel Tivoli di Lisbona*
*Il Padiglione del Portogallo visto dalla banchina Nord della Doca dos Olivas*
p. 20
*Appunti di Álvaro Siza su carta intestata dell'Hotel Tivoli di Lisbona*
p. 21
*La Doca dos Olivas vista dalla piazza coperta*




un vuoto, due opposti, due magneti tenuti ad una calibratissima distanza. La prima operazione di Siza è stata quella di trovare all'interno del masterplan di Manuel Salgado una nuova posizione per il suo Padiglione al fine di «legarlo così all'unico elemento solido presente in quel frangente, il molo»[6]. La ricerca di legami e di *sostegni* nei contesti fisici e *spirituali*[7] dei luoghi di progetto è una necessità nota e costante di tutta l'opera di Álvaro Siza. Qui però egli è capace di fare qualcosa che non sempre riesce, alla Doca dos Olivais Siza utilizza *gli ormeggi al contrario*[8]: paradossalmente – continuando l'immagine – proprio grazie alla scelta degli *ormeggi* e al sapiente intreccio dei *nodi* la *grande vela* del Padiglione riesce a gonfiarsi e, rimanendo ferma, a spingerci lontano.
Álvaro Siza racconta di avere l'abitudine di lavorare nei bar, tra la gente, molti dei suoi disegni sono fatti probabilmente al tavolino di qualche trattoria di Oporto piuttosto che a quello del suo ufficio privato. Forse là, più che altrove, riesce a lanciare a terra le sue *cime* e trovare risposta, a *legarsi* alla collettività prima di salpare.
«L'architettura è rivelazione del desiderio collettivo nebulosamente latente […] capacità di assorbire l'opposto e di superare la contraddizione. Apprendere questo esige un insegnamento alla ricerca dell'Altro dentro di ognuno»[9]. Questa è una ricerca verso l'essenza, una ricerca interiore che nell'architettura di Siza diventa manifesta.
Gregotti parla di un'*archeologia autonoma*, di un accumularsi delle «serie di strati di tentativi precedenti, delle correzioni, degli errori in qualche modo presenti nell'assetto finale»[10]. Così lavora il Tempo e così Siza riesce a conferire a molte sue opere una profonda continuità. È il rifiuto della trasposizione dell'idea immediata del singolo, è la scelta di una rotta verso «il sentimento familiare delle cose sempre esistite»[11].
Nel Padiglione del Portogallo esiste però anche un'altra archeolo-

Manuel Salgado's masterplan a new position for his Pavilion, so as to «link it with the only solid element present in that section, the pier»[6]. The search for links and supports in the physical and *spiritual* contexts[7] of the places of the project is a well-known constant requirement throughout the work of Álvaro Siza. Here, however, he does something that he is not always capable of doing, at the Doca dos Olivais Siza uses *the moorings the other way round*[8]: paradoxically – and continuing with the image – precisely thanks to the choice of the *moorings* and the masterful weaving of the *knots* the *great sail* of the Pavilion manages to swell and, remaining stationary, to push us far away.
Álvaro Siza relates how he has the habit of working at the café, among people, many of his drawing were probably made on the table of some restaurant in Porto, rather than in his private study. Maybe it is there, more than elsewhere, that he manages to bring his *genius* to land and to find answers, to *link* himself to the community before sailing off.
«Architecture is the revelation of the cloudly latent collective desire […] capacity to absorb opposition and overcome contradiction. To learn this requires a the teaching of the search for the Other within each of us»[9]. This is a search for the essence, an interior research that becomes manifest in Siza's architecture.
Gregotti speaks of an *autonomous archaeology*, of an accumulation of the «series of strata of previous attempts, corrections and mistakes that are present in the final layout»[10]. This is the way Time works, and thus Siza manages to confer to his works a deep sense of continuity. It is the refusal of the transposition of the immediate idea of the individual, it is the choice of a course toward the «familiar feeling of things that have always existed»[11].
In the Portuguese Pavilion there is however another archaeology that *blows* in the usual direction: an archaeology of memories. In his

gia che *soffia* nella solita direzione: un'archeologia delle memorie. Nel suo progetto Siza sedimenta infatti un gran numero di riferimenti, di richiami; si poggia sulla Storia e sulla Geografia e pesca dalla memoria del singolo e da quella della collettività, riuscendo a raccogliere molte e diverse immagini[12]: case anonime e architetture fasciste, palazzi veneziani e rovine d'architettura romana, caravelle, ritorni gloriosi, Terragni, Libera, Villanueva, Oscar Niemeyer, mercati del pesce e processioni, raduni, rivoluzioni…[13]. Immagini già viste affiorano appena, sfocate si sovrappongono, la magia di Siza le tiene tutte in *um tudo*.

Ristabilendo corrispondenze, è così che l'architettura e gli spazi del Padiglione riescono a farsi *sentire vicini* e a *parlare*: attraverso l'evocazione di qualcosa che è già dentro di noi, perché già visto, vissuto, o biologicamente radicato[14].

Al centro della piazza coperta, con i piedi sopra il nero vascello simbolo della città di Lisbona, alziamo gli occhi e non sentiamo le centinaia di tonnellate di cemento sospese pochi metri sopra la nostra testa. La grande copertura levita come un tappeto volante, sì, perché laggiù in fondo, un attimo prima della sicurezza dell'aggancio, il telo si arresta e una batteria di cavi d'acciaio attraversa il vuoto: la luce bagna lo spazio e ci libera dal peso. Il vecchio trucco della luce. Nessuno ci inganna però, tutto è mostrato per quello che è, sono proprio quei cavi a sorreggere la copertura in cemento, come fili di una collana sulla quale una pietra è libera di scorrere[15].

Siza ha insistito su un'idea: la pietrificazione di un *semplice telo* di 60 metri, un'unica curva, una linea catenaria che «è tutto: materiale, forma, struttura, finitura»[16]. Quello che potrebbe sembrare un calcolo relativamente semplice in realtà non lo è affatto, le variabili sismiche e atmosferiche complicano non poco le equazioni. L'inseguimento della leggerezza del *velario* richiede la monumentalità dei

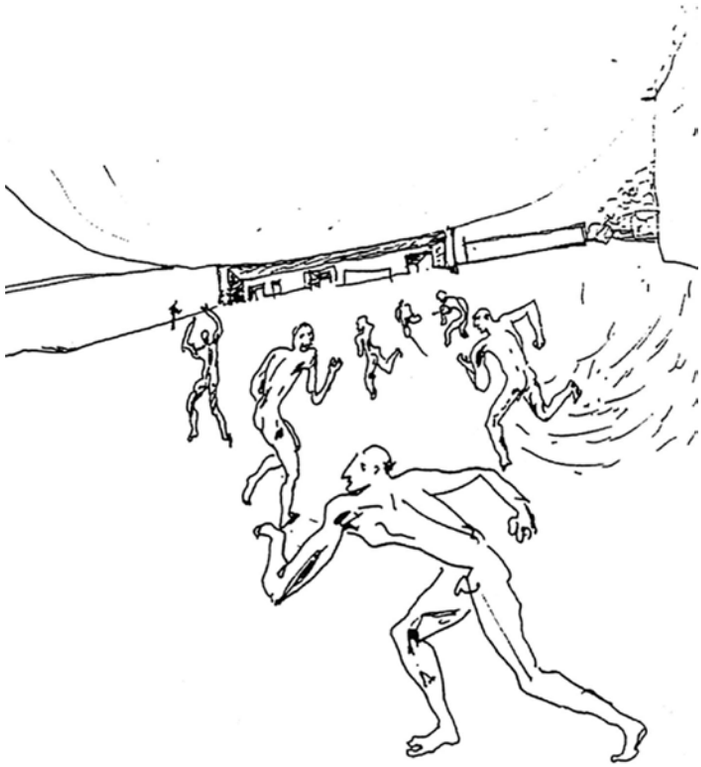
project, Siza in fact sediments a great number of references; it is based on History and Geography and draws from the memory of the individual and of the collective, managing to gather together many different images[12]: anonymous houses and Fascist architecture, Venetian palaces and Roman ruins, caravels, glorious returns, Terragni, Libera, Villanueva, Oscar Niemeyer, fish markets and processions, meetings, revolutions…[13]. Images previously seen barely emerge, blurry, they overlap each other while Siza's magic keeps them all in *um tudo*.

Reestablishing correspondences, and it is thus that the architecture and the spaces of the Pavilion manage to make themselves *feel close* and to *speak*: through the evocation of something that is already within us, because it has already been seen, lived, or is biologically rooted[14].

At the centre of the covered square, with our feet over the black vessel which is the symbol of the city of Lisbon, we raise our eyes and we don't feel the hundreds of tonnes of cement suspended a few metres above our heads. The great covering levitates like a flying carpet, yes, because back there, just before the coupling, the canvas stops and an array of steel cables crosses the emptiness: light bathes space and liberates us from weight. The old trick of light. Nobody deceives us, though, everything is shown as it is, it is precisely those cables which hold the cement roof, like the threads of a necklace on which a stone is free to move[15].

Siza insisted pm am idea: the petrification of a *simple* 60 metre *canvas*, a single curve, a catenary line that «is everything: material, form, structure, finishing»[16]. What may appear as a relatively simple calculation in fact is not, the seismic and atmospheric variables complicate the equations to a great extent. In order to obtain the lightness of the sail requires the monumental lateral *bastions* and the invisible link of their foundations with the dug in beams in order to close the

*Persone in movimento sotto la copertura della piazza. Schizzo di Álvaro Siza*
*L'attacco della copertura della piazza ai contrafforti laterali*
p. 23
*La facciata d'ingresso al Padiglione vista dalla piazza coperta*
p. 25
*La piazza coperta vista dall'Alameda dos Oceanos*



*bastioni* laterali e l'invisibile collegamento delle loro fondazioni con delle travi interrate al fine di chiudere lo *structural loop*. A raccontarlo è l'uomo di Ove Arup and Partners che ha collaborato al progetto, Cecil Balmond, che oltre a questo, con una sensibilità che il 'luogo comune' nega solitamente agli ingeneri, racconta anche il faticoso percorso verso la definizione di quella geometria che rendesse lo spazio "tangibile" e allo stesso tempo potesse apparire ai nostri occhi "semplicemente corretta". Interrogandosi sulla natura delle immagini e delle geometrie prodotte dai rapporti matematici tra la lunghezza del *telo*, l'altezza dal terreno e la distanza tra i *bastioni*, Siza e Balmond hanno cercato qualcosa che stava oltre la mera soluzione tecnologica e statica del problema, l'obiettivo era quello di ottenere il massimo controllo possibile sull'empatia di quello spazio, sulle sensazioni generate dalla sua esperienza[17].

La rara sensibilità di Siza sembra inseguire lo stesso intento nella chiara logica delle scelte dei trattamenti delle superfici: la *calçada portuguesa*, i rivestimenti in *lios* – pietra locale – e quelli in ceramica smaltata colorata: *azulejos* chiamati a riflettere la luce e la bianca *vela* di cemento. A quei due portici che ricordano le rovine del Palazzo del Pretorio di Villa Adriana, Siza avrebbe potuto *appendere* una copertura ancora più sottile[18], ridurre ancora la sezione; sceglie invece di fermarsi precisamente a venti centimetri. Siza *grande costruttore di spazi*[19], controlla tutto, con la *corona d'alloro* del poeta.

Al centro di quel vuoto siamo all'interno di uno spazio che respira: compressione e dilatazione, sentiamo battere qualcosa. Ogni slancio egoistico sembra attenuarsi, siamo sotto la curva del grembo di una nazione che da sempre guarda verso l'oceano, radunati in uno spazio della vita perveniamo come ad una più profonda comunione con il mondo.

[1] Il *moliceiro* è una piccola imbarcazione a vela tipica del Portogallo; simile ad una gondola, veniva usata tradizionalmente dai pescatori della Ria de Aveiro, circa 50km a sud di Oporto.
[2] W.J.R. Curtis, *Álvaro Siza: Paesaggi urbani* in P. de Llano, C. Castanheira (a cura di), *Álvaro Siza. Opere e progetti*, Electa, Milano 1998, p. 10.
[3] «Se si vuol parlare dell'architettura di Siza bisogna cominciare con l'ammettere la sua non descrivibilità» in V. Gregotti, *Architetture recenti di Álvaro Siza*, «Controspazio», 9 settembre 1972, in Á. Siza, K. Frampton, *Álvaro Siza. Professione poetica*, Electa, Milano 1986, p. 186.
[4] «[…] è bene che questa complessità esista poiché essa è la realtà […] tutte le realtà esterne all'opera devono penetrare e contaminare il progetto […] è una situazione in trasformazione alla quale io partecipo […] ha implicazioni molto più vaste […] Tutto sfugge un po'». Á. Siza, K. Frampton, cit., p. 178.
[5] Così Siza chiama le due parti che compongono il Padiglione in G. Giangregorio (a cura di), *Ventiquattro domande a Álvaro Siza*, Clean, Napoli 2002, p. 73.
[6] Ivi, p. 71.
[7] Anche queste sono parole usate da Álvaro Siza in risposta ad una domanda sul contesto dell'Expo '98. Ivi, p. 69.
[8] Siza utilizza questa analogia alla fine del suo discorso tenuto all'Universidade Internacional Menendez Pelayo a Santander nel 1995: «[…] abbandoniamo la convinzione nel prescindere dai riferimenti, riconsiderando la complementarietà della Geografia e della Storia. Usiamo allora gli ormeggi al contrario». In Á. Siza, *Siza. Scritti di architettura*, Skira, Milano 1997, pp. 31-34.
[9] Parole di Álvaro Siza tratte dallo scritto *Sulla Pedagogia*, ivi, p. 30.
[10] V. Gregotti, cit., in Á. Siza, K. Frampton, cit., p. 186.
[11] P-A Croset, *Álvaro Siza, Scultura Architettura*, Skira, Milano 1999, p. 17.
[12] «[…] non ci sarà una sola relazione, bensì molte. L'articolazione di queste influenze è un atto di creazione irripetibile. L'architetto lavora manipolando la memoria, non ci sono dubbi, coscientemente ma molto spesso incoscientemente». In Á. Siza, *Álvaro Siza: immaginare l'evidenza*, Laterza, Bari 1998, p. 23.
[13] Molti dei riferimenti presenti nell'elenco sono indicati dallo stesso Siza, altri dalla critica. Per approfondimenti si segnala *Chiado e Pavilhão Expo* in A.L. Ferrera, V. Bilhete, *Álvaro Siza: Obras e Projectos*, [DVD], Sinal Video, 2003 e l'intervista di William J. R. Curtis in «El Croquis» 95, 1999, pp. 6-10.
[14] Anche Roberto Collovà ha percepito come lo spazio della piazza cerimoniale abbia «a che fare con un passato lontanissimo che si perde nelle nostre strutture più arcaiche». In R. Collovà, *Una piazza coperta*, «Lotus International» 99, p. 18.
[15] «Instead of concrete gripping the cable, an oiled sheath was provided for the cable to pass through, allowing the concrete to 'ride' the cable». C. Balmond, *Informal*, Prestel, Londra 2002, p. 319.
[16] C. Balmond, *La linea che scorre*, «Domus» 854, p. 75.
[17] Per ulteriori approfondimenti sul progetto della copertura della piazza si rimanda a C. Balmond, *Informal*, cit., pp. 309-343.
[18] I calcoli dimostravano che sarebbe stato possibile ridurre ancora lo spessore del *telo*, Cecil Belmond scrive che furono «il ragionamento e l'intuizione» a portare alla scelta dei 200mm. In C. Balmond, *La linea che scorre*, cit., p. 78.
[19] «[…] grande costruttore di spazi e di immagini magnifiche». Sono queste alcune parole del commovente Omaggio ad Álvaro Siza di Fernando Távora, in K. Frampton, *Álvaro Siza: tutte le opere*, Electa, 2006, pp. 68-69.

*structural loop*. This is told by Cecil Balmond, the man from Ove Arup and Partners that collaborated on the project, who in addition to this, and with a sensitivity that 'commonplace' usually denies to engineers, tells about the tiring course toward the definition of those geometries which make the space "tangible" and at the same time may appear to our eyes as "simply correct". Questioning himself about the nature of the images and geometric shapes produced by the mathematical relationships between the length of the *canvas*, the height of the terrain and the distance between the *bastions*, Siza and Balmond attempted something that was beyond the mere technological and static solution to the problem, the aim was that of obtaining the maximum control possible over the empathy of that space, over the feelings generated from experiencing it[17].

Siza's rare sensitivity seems to follow the same intention in the clear logic of his choices concerning the treatment of surfaces: the *calçada portuguesa*, the cladding in *lios* – a local stone – and those in coloured enameled ceramics: azulejos used for reflecting the light and the white cement *sail*. Over those two porticos which recall the ruins of the Praetor's Palace in Hadrian's Villa, Siza could have *hung* an even thinner covering[18], reducing the section even more; he chose twenty centimetres instead. Siza the *great constructor of spaces*[19], controls everything, with the poet's *laurel wreath*.

At the centre of the void we are inside a space that breathes: compression and dilation, we feel something beating. Every egotistical impulse seems attenuated, we are under the curve of the womb of a nation that always looks out toward the ocean, gathered in a space of life we reach something like a deeper communion with the world.

*Translation by Luis Gatt*

[1] The *moliceiro* is a small Portuguese sailboat, similar to a gondola, which was traditionally used by fishermen on the Ria de Aveiro, approximately 50km south of Porto.
[2] W.J.R. Curtis, *Álvaro Siza: Paesaggi urbani* in P. de Llano, C. Castanheira (eds.), *Álvaro Siza. Opere e progetti*, Electa, Milano 1998, p. 10.
[3] «If you want to talk about Siza's architecture you have to begin by admitting its indescribable nature» in V. Gregotti, *Architetture recenti di Álvaro Siza*, «Controspazio», 9 September 1972, in Á. Siza, K. Frampton, *Álvaro Siza. Professione poetica*, Electa, Milano 1986, p. 186.
[4] «[…] it is good that this complexity exists, since it is reality […] all the realities external to the work must penetrate and contaminate the project […] it is a situation in transformation in which I participate […] it has much wider implications […] Everything is somewhat fleeting». Á. Siza, K. Frampton, cit., p. 178.
[5] This is how Siza calls the two parts that compose the Pavilion in G. Giangregorio (ed.), *Ventiquattro domande a Álvaro Siza*, Clean, Napoli 2002, p. 73.
[6] Ivi, p. 71.
[7] These words are also used by Álvaro Siza while answering a question concerning the context of Expo '98. Ivi, p. 69.
[8] Siza uses this analogy for the purposes of the speech held at the Universidad Internacional Menéndez Pelayo in Santander in 1995: «[…] we abandon the conviction when disregarding references, reconsidering the complementary nature of geography and history. We then use moorings the other way round». In Á. Siza, *Siza. Scritti di architettura*, Skira, Milano 1997, pp. 31-34.
[9] Words by Álvaro Siza taken from the text *Sulla Pedagogia*, ivi, p. 30.
[10] V. Gregotti, cit., in Á. Siza, K. Frampton, cit., p. 186.
[11] P-A Croset, *Álvaro Siza, Scultura Architettura*, Skira, Milano 1999, p. 17.
[12] «[…] there will not be only one, but many relationships. The articulation of these influences is an unrepeatable act of creation. The architect works by manipulating memory, there is no doubt, consciously, but often also unconsciously». In Á. Siza, *Álvaro Siza: immaginare l'evidenza*, Laterza, Bari 1998, p. 23.
[13] Many of the references present on the list are indicated by Siza himself, others by the critics. For further in-depth information see *Chiado e Pavilhão Expo* in A.L. Ferrera, V. Bilhete, *Álvaro Siza: Obras e Projectos*, [DVD], Sinal Video, 2003 and William J. R. Curtis' interview in «El Croquis» 95, 1999, pp. 6-10.
[14] Also Roberto Collovà perceived how the space of the ceremonial square is «connected to a distant past that is lost in our most archaic structures». In R. Collovà, *Una piazza coperta*, «Lotus International» 99, p. 18.
[15] «Instead of concrete gripping the cable, an oiled sheath was provided for the cable to pass through, allowing the concrete to 'ride' the cable». C. Balmond, *Informal*, Prestel, Londra 2002, p. 319.
[16] C. Balmond, *La linea che scorre*, «Domus» 854, p. 75.
[17] For additional in-depth information concerning the project for the roof over the square, see C. Balmond, *Informal*, cit., pp. 309-343.
[18] Calculations showed that it would have been possible to reduce even more the thickness of the canvas, Cecil Belmond writes that it was «reason and intuition» that helped choose the width of 200mm. In C. Balmond, *La linea che scorre*, cit., p. 78.
[19] «[…] great builder of spaces and magnificent images». These are some words from the touching Hommage to Álvaro Siza by Fernando Távora, in K. Frampton, *Álvaro Siza: tutte le opere*, Electa, 2006, pp. 68-69.

ISSN 1826-0772

9 771826 077002 >