

## **Architettura e Metropoli**

Antonella Gallo

Professore associato di Composizione Architettonica e Urbana, Università IUAV di Venezia  
antonella.gallo@iuav.it

## Architettura e Metropoli

### Resumo

Dal 1959 sono molte le mostre che Lina organizza per dare voce alla “mano del popolo brasiliano”. Oggetti d'uso, suppellettili, ex-voto, costruiti con materiali rudimentali, assemblaggi e collages «vengono presentati come oggetti necessari e non come “sculture”».

Anche Lina costruisce la sua architettura con un universo strumentale limitato, adeguando o adattando le regole del gioco al materiale a portata di mano. Assemblaggio, collage non sono naturalmente una prerogativa della cultura popolare brasiliana. Ciò che Lina però intravede nei collage e negli assemblaggi del popolo brasiliano è una *idea del fare* tanto empirica quanto realisticamente pragmatica.

Empiria e pragmatismo sono connaturati in lei, nel suo modo di vedere l'architettura e probabilmente il mondo. “Fare” significa anche “accogliere” dentro di sé, in modo femminile e materno generare e rigenerare ciò che già esiste in potenza, da prima, e che noi desideriamo, scegliendo, di far esistere.

Dire questo di Lina, significa accennare appena ad un tipo di intelligenza e di sensibilità che ha nell'idea umanistica un antidoto assai forte tanto a quelle che sono state le velleità demiurgiche dell'architetto razionalista della Scuola dei CIAM, quanto all'autoreferenzialità dell'architettura tautologica che spoglia di ogni esperienza sensibile e di ogni sentimento affettivo l'abitare.

Porre alla base dell'arte una ricerca antropologica ha anche altre conseguenze. Lina, dopo Bahia, esclude dal suo manifesto culturale la bellezza intesa come valore proprio della classicità. Aprendo il sipario sulla bruttezza, sul grottesco, unisce l'ironia alla pietà nell'accogliere tra i materiali dell'architettura la precarietà, la gravità, l'ineleganza, la deformazione, l'errore. Collocata da Zevi e da tanti altri tra i *brutalisti*, la provocazione di Lina ha invece ascendenze distinte dal brutalismo, due le principali: la cultura nera brasiliana, una cultura che non ha paura della dissonanza, degli assemblaggi incongrui, e la stessa metropoli.

Nelle metropoli brasiliane dove non è solo l'espansione della città a creare instabilità contestuale, ma la sua forsennata quanto rapida riscrittura, questa affermazione è basilare per comprendere la strategia che edifici come il SESC o il MASP dispiegano per imporsi nel paesaggio urbano, trovando, anche in tale contesto, una dimensione iconica espressione della città in divenire. Non esiste negli interventi urbani di Lina l'intento di costruire un frammento di città ideale antitetico alla città del presente, ma di mostrare ciò che questa potrebbe, nonostante tutto, ancora diventare. Della metropoli Lina riproduce il pragmatico modello di crescita per divorarlo, digerirlo, sovvertirne il significato. Nel SESC in modo apparentemente casuale vengono tenuti insieme frammenti del mondo arcaico, mitico, oggetti trovati, memorie del mondo industriale e “intrusioni brutali” come le torri, niente affatto atipiche per San Paolo, eppure così singolari da non poter essere riassorbite dall'eterogeneo magma del suo paesaggio urbano. Anche l'invenzione che la cultura postmoderna ha prodotto dell'archeologia industriale come museificazione-imbalsamazione degli antichi impianti industriali viene ribaltata, rigenerandone l'essenza con contaminazioni oniriche, infantili, e proprio per questo popolari, umane, attraenti.

Lina sa che gli attributi necessari all'appropriazione emotiva del luogo non sono meno importanti di quelli necessari al suo uso. E' la consapevolezza del profondo legame che intercorre tra habitat quotidiano e corpo -

corpo come ambiente dei nostri sentimenti, dei nostri pensieri, delle nostre sensazioni - a far sì che la fisicità, il piacere del corpo quanto l'immaginario dell'essere umano siano al centro del suo fare.

Da ciò derivano la loro forza comunicativa, antiretorica le architetture monumentali di Lina.

**parole chiave** : architettur metropoli immaginario

## Architettura e Metropoli

Dal 1959 sono molte le mostre che Lina organizza per dare voce alla “mano del popolo brasiliano”. Oggetti d'uso, suppellettili, ex-voto, costruiti con materiali rudimentali, assemblaggi e collages «vengono presentati come oggetti necessari e non come “sculture”».

Lina costruisce la sua architettura con un universo strumentale limitato, adeguando o adattando le regole del gioco al materiale a portata di mano. Assemblaggio, collage non sono naturalmente una prerogativa della cultura popolare brasiliana. Ciò che Lina però intravede nei collage e negli assemblaggi del popolo brasiliano è una *idea del fare* tanto empirica quanto realisticamente pragmatica.

Empiria e pragmatismo sono connaturati in lei, nel suo modo di vedere l'architettura e probabilmente il mondo. “Fare” significa anche “accogliere” dentro di sé, in modo femminile e materno generare e rigenerare ciò che già esiste in potenza, da prima, e che noi desideriamo, scegliendo, di far esistere.

Dire questo di Lina, significa accennare appena ad un tipo di intelligenza e di sensibilità che ha nell'idea umanistica un antidoto assai forte tanto a quelle che sono state le velleità demiurgiche dell'architetto razionalista della Scuola dei CIAM, quanto all'autoreferenzialità dell'architettura tautologica che spoglia di ogni esperienza sensibile e di ogni sentimento affettivo l'abitare.

Quando nel 1946 arriva in Brasile è in questo «Paese inimmaginabile», che l'attenzione di Lina per i modi di vivere, per le cose che contribuiscono al compimento della vita quotidiana, si trasforma in indagine antropologica vera e propria.

Alla fine degli anni '50, mentre l'architettura moderna brasiliana trova la sua massima celebrazione nell'inaugurazione di Brasilia, Lina è nel *sertão* nordestino a documentare e studiare il preartigianato domestico.

Assimila attraverso questa forma di conoscenza la semplicità dei lavori realizzati con materiali poveri, grezzi, riciclati. La incorpora nel suo fare. Nel '58 viene invitata dall'Università Federale di Bahia, diretta da Edgar Santos, a tenere un corso di teoria dell'architettura. Vi resterà sino al golpe militare del '64. Una tappa importante, destinata a incidere profondamente nella sua vita.

A Salvador Lina fonda il Museo di Arte Popolare. L'obiettivo del *museo-scuola* è duplice: creare, con l'istituzione di un centro di documentazione del preartigianato popolare brasiliano, i presupposti, le basi culturali per lo sviluppo di un moderno design autoctono; avviare, nella prospettiva del passaggio all'industria, una scuola di disegno industriale del Nordest capace di formare tecnici e progettisti.

Ma porre alla base dell'arte una ricerca antropologica e non solo estetica ha anche altre conseguenze.

Lina, dopo Bahia, esclude dal suo manifesto culturale la bellezza intesa come valore proprio della classicità. Aprendo il sipario sulla bruttezza, sul grottesco, unisce l'ironia alla pietà nell'accogliere tra i materiali dell'architettura la precarietà, la grevità, l'ineleganza, la deformazione, l'errore. *Il bello e il diritto al brutto* è il titolo di una esposizione organizzata dalla Bo Bardi al SESC nel 1982: «*il diritto al brutto è base essenziale di molte civiltà, dall'Africa all'Estremo Oriente, che non hanno mai conosciuto il 'concetto' di bello, campo di concentramento obbligato della civiltà occidentale*».

Collocata da Zevi e da tanti altri tra i *brutalisti*, la provocazione di Lina ha invece ascendenze distinte dal brutalismo, due le principali: la cultura nera brasiliana, una cultura che non ha paura della dissonanza, degli assemblaggi incongrui, e la stessa metropoli.

Il rapporto dinamico che i grandi edifici urbani di Lina riescono a stabilire con la vita della città e con i suoi flussi rappresentano un elemento non meno importante del loro materico espressionismo per capire la ragione per cui, ancora oggi, essi possano essere percepiti e vissuti come fatti collettivi.

Il MASP (Museo d'Arte di San Paolo), il mastodonte con le zampe rosse che pascola sul bordo dell'Avenida Paulista, ha settanta metri di luce e si regge ancorato a due staffe gigantesche di calcestruzzo. L'invenzione strutturale non è una trovata estemporanea. Interpretando il vincolo che si impone di non ostruire la vista verso la valle dell'Anhangabaù, Lina disaggrega il complesso museale in due volumi. Il primo - la hall civica - sprofonda nel terreno in pendio e funge da basamento per due enormi portali attraverso i quali l'altro, una cassa di cemento e vetro, può sollevarsi dal suolo. La breccia lasciata aperta dal sollevamento della cassa vetrata introduce nella fitta cortina dell'Avenida Paulista un momento di pausa. Il volume ipogeo, colmando il dislivello del terreno, fa sì che il suo piano di copertura funzioni sia da piazzale che da belvedere.

Concepito come una grande agorà il *vão livre* generato dallo stacco tra le due casse, trapassato dall'aria, raggiunto dal sole, naturalizzato dall'erba che cresce tra i blocchi di granito posati sulla nuda terra e dall'acqua piovana delle piscine su cui l'animale affonda le sue zampe, amplifica lo spazio collettivo a disposizione della città, definendo un tempo e uno luogo per l'incontro, il gioco, la sosta.

La creazione del SESC come immagine architettonica metropolitana ha il suo paradigma nella stessa pratica.

Non esiste negli interventi urbani di Lina l'intento di costruire un frammento di città ideale antitetico alla città del presente, ma di mostrare ciò che questa potrebbe, nonostante tutto, ancora diventare.

Se la frammentarietà, la precarietà dei luoghi sono elementi congeniti allo sviluppo metropolitano contemporaneo, la strada per sovvertirne le regole impone di non voltare le spalle a questo processo, ma di appropriarsene. Della metropoli la Bo Bardi riproduce il pragmatico modello di crescita per divorarlo, digerirlo, sovvertirne il significato. Interviene disseminando piccoli segni, provocazioni, memorie.

Il SESC è un gesto forte: due torri in calcestruzzo, niente affatto atipiche per San Paolo, eppure così singolari da non poter essere riassorbite dall'eterogeneo magma del suo paesaggio urbano.

Se avesse senso assumere come unico parametro di lettura di un progetto una definizione sommaria, dovremmo dire che il SESC è un'operazione di *archeologia industriale* volta alla costruzione di un centro polivalente.

I fattori che rendono questa operazione di *riuso* progetto di architettura sono però altri. Il primo, decisivo, è la scelta di assegnare lo stesso valore culturale ed emotivo all'architettura preesistente, la fabbrica, e alle costruzioni nuove.

Si stabilisce così un'antinomia tra valori indipendenti: il *lavoro*, il *tempo libero*, che vengono assemblati in unico personaggio.

Inoltre Lina inventa un centro in cui sia le attività culturali che le sportive trovano una interpretazione ludica e creativa che le sottrae da una generica nozione di servizio. Anche la nozione di *archeologia industriale* viene ribaltata, rigenerando l'essenza degli edifici con contaminazioni oniriche, infantili. La fabbrica non può essere solo *archeologia industriale* e il SESC non può essere solo un *servizio sociale*.

Con la demolizione dei tamponamenti interni lo spazio dell'*area di convivenza* può essere immaginato come una unica grande *tenda* al di sotto della quale la gente trova riparo e sta insieme, si muove, legge, gioca, come se fosse all'aria aperta.

*Landscape* è il termine significativamente apposto da Lina a margine di una sezione del progetto che spiega la sua prima ipotesi, dove una natura pervasiva in forma di tappeto erboso, rampicante o albero, fa la sua apparizione, erodendo selciati, camminamenti, invadendo le facciate, portando al di sotto delle capriate in ferro la spontaneità e la vitalità del mondo naturale.

Il sistema di rampe e percorsi aerei che simili a sentieri, sgusciano sinuosamente tra i capannoni, tra la vegetazione, attraversando le aree scoperte mostrano come l'obiettivo non sia separare ma unire, creare le condizioni perché si rinnovi dentro "*l'elegante e solitaria struttura Hennebiqueana*" quel movimento vitale che l'ha così coinvolta sin dalle sue prime visite.

Un filo rosso lega il grande *open space* del SESC al modo di concepire gli allestimenti delle mostre di arte popolare, ai molti teatri e alle scenografie che Lina progetta e realizza: «*una scenografia aperta e spoglia può offrire allo spettatore la possibilità di “inventare” e di “partecipare” all’atto esistenziale che rappresenta uno spettacolo di teatro*».

Nel SESC alle attrezzature sportive viene riservata l’area non costruita dell’isolato, la cui edificabilità è significativamente compromessa dalla presenza di un canale sotterraneo. Da questo vincolo deriva la soluzione inconsueta di organizzare verticalmente le funzioni del complesso sportivo: tre blocchi isolati in calcestruzzo solidi come una fortezza.

La costruzione per sovrapposizione di colate della torre-ciminiera cilindrica viene realizzata mettendo a punto in cantiere un cassero in grado di lasciare parzialmente grondare il calcestruzzo. E’ così che nasce l’epidermide vibrante del SESC. Nei blocchi verticali la caratterizzazione fisiognomica non si arresta alla pelle ma coinvolge la sagomatura dei volumi e, attraverso il disegno delle aperture, gli alzati.

La Fabbrica de Pompeia, divenuta un SESC, fagocita con i suoi tozzi bastioni la metropoli, addomesticandola. E’ un habitat domestico a scala urbana. Per questo gli attributi necessari all’appropriazione emotiva del luogo non sono meno importanti di quelli necessari al suo uso.

Sotto le capriate in ferro dell’area di convivenza, accanto agli alti scranni in calcestruzzo che compongono le sale di lettura, serpeggia, intagliato nel pavimento, il *Rio São Francisco*. Fonte di vita per la gente del Nordest, il fiume viene evocato offrendosi come gioco per i bambini che si divertono a tirare le loro lenze tra le pietre colorate del fondo. Tra i due, la *foguiera*, il grande focolare, che viene acceso nei giorni più freddi. Sono memorie della terra di provenienza della gente del quartiere. Elementi che comunicano familiarità.

In modo apparentemente casuale vengono tenuti insieme frammenti del mondo arcaico, mitico, oggetti trovati, memorie del mondo industriale e “intrusioni brutali” come le torri.

Lina ama il surrealismo e lo incontra trascrivendo un mondo “anti-grazioso” che è l’opposto del design. Non solo le due torri sono brutalmente non finite ma sulle fiancate dei solidi emergenti vengono *inferti* colpi che producono non finestre ma squarci. Nella sovrapposizione delle singole figure trovano riconciliazione memorie, tradizioni, culture. Il segno, porta dentro di sé mondi eterogenei e la forza del simbolo sta tutta in questo ampio spettro di evocazioni e suggerimenti. Il tema dominante resta quello della “festa” ma i costumi dei personaggi, come propriamente avviene per le *maschere*, sono riconoscibili, e quindi tradizionali, ma anche ermetici, in quanto irreali.

Lina coinvolge quotidianamente nella risoluzione dei problemi tutte le figure professionali. Quando decide che la torre cilindrica deve essere una allusione alla ciminiera distrutta della fabbrica non elabora un disegno definitivo. La torre cresce in collaborazione con i tecnici e gli operai. Valorizza l'inventiva popolare affiancando, nella realizzazione dell'opera, alle tecniche industriali quelle tradizionali dei migranti nordestini.

Nel suo lungo travaglio, il cantiere dura nove anni, per il SESC vengono prodotti centinaia di disegni alla ricerca dei mezzi più idonei a concretizzare il concetto di appropriazione del luogo.

Lina sa di poter dispensare il piacere del riscatto, nel ludico e nell'autodidattico, la liberazione del corpo e della psiche dalle pressioni eccessive dell'energia interna a ciascuno di noi e di quella esterna. Intende offrire queste occasioni per amore della nostra specie:

*«non dimentico mai il surrealismo del popolo brasiliano, le sue invenzioni, il suo piacere di stare tutti insieme, di ballare, di cantare. Così, ho dedicato il mio lavoro della Pompéia ai giovani, ai bambini, alla terza età: tutti insieme».*

Di più l'architettura non può dare.

## **Bibliografia**

VESELY, Dalibor, *Architecture in the age of divided representation*, The MIT PRESS, Cambridge Massachusetts, London England, 2004.

BO BARDI, Lina, *L'impasse del design*, Istituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, Charta, Milano, 1995.

FERRAZ, Marcelo C. (a cura di), *Lina Bo Bardi*, Istituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, Charta, Milano, 1994.

RISÉRIO, Antônio, *Avant-garde na Bahia*, 1ª ed. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

SUBIRATS, Eduardo, *Una Última visión del paraíso*, Fondo De Cultura Económica, México, 2004.

*Lina Bo Bardi Architetto*, Gallo, A. (a cura di), Venezia, Marsilio, 2004.