



QUADERNI di ARCHITETTURA e DESIGN

7|2024 Knowledge and design for heritage

a cura di Francesco Defilippis e Darío Álvarez Álvarez

Paola Abbiati · Maria Cristina Addis · Vincenzo Paolo Bagnato ·
Alberto Attilio Bassi · Francesco Bergamo · Francisco Cotallo
Blanco · Alessandra Bosco · Alessandro Brunelli · Fiorella Bulegato ·
Lucilla Calogero · Annapaola Carrano · Cristina Casadei · Luca Cei ·
Santi Centineo · Miguel Angel Chaves · Mario Ciaramitaro ·
Giulia Ciliberto · Sandra Coppola · Pietro Costa · Elena
Dellapiana · Serena Del Puglia · Adriano Dessì · Stefania D'Eri ·
Loredana Ficarelli · Luigi Franciosini · Claudio Gambardella ·
Giacomo Girocchi · Lara Redondo Gonzàles · Laura María Lázaro San
Joé · Antonio Labalestra · Andrea Lancia · Angeles Layuno · Monica
Livadiotti · Valeria Longo · Ana Muñoz López · Marco Mannino ·
Nicola Marzot · Jesús de los Ojos Moral · Antonio Nitti · Marina
Parente · Daniele Ragno · Daniele Romagnoli · Mirco Romano ·
Valentina Santoro · Andrea Scalas · Marco Scotti · Giulia Anna
Squeo · Mariangela Turchiarulo · Valentina Vacca · Valeria Valeriano

7|2024 Sommario

v EDITORIALE

Francesco Defilippis

Knowledge and design for heritage

Curatori: Francesco Defilippis, Darío Álvarez Álvarez
con Nicola Scardigno, Giuseppe Tupputi

Architettura

5 RESTAURO E VALORIZZAZIONE DEL COMPLESSO DELLE SETTE
SALE A COLLE OPPIO

Luigi Franciosini

27 ANCHE GLI ANTICHI ERANO MODERNI. PROGETTO PER LA *NEA-*
POLIS DI SIRACUSA

Marco Mannino

43 PER UN'IDEA DI 'FORMA COMPOSITA': PROLEGOMENI AD UN PRO-
GETTO DI CONSERVAZIONE E VALORIZZAZIONE PER L'AREA DEL
PRETORIO A GORTYNA DI CRETA

Monica Livadiotti, Antonio Nitti, Valentina Santoro

79 DELL'ASSEMBLARE. TRASPOSIZIONI DELLA TETTONICA NURA-
GICA NEL PROGETTO CONTEMPORANEO

Andrea Scalas

- 97 PAESAGGI ARCHEOLOGICI RINNOVATI.
APPROCCI E TECNICHE PER UNA RICONFIGURAZIONE CRITICA
Giulia Anna Squeo
- 115 LA PROPAGANDA CULTURALE. DAL LUOGO REALE AL LUOGO
STRUMENTO DELLA MEMORIA NOSTALGICA
Cristina Casadei
- 127 PROGETTO E MATERIALITÀ NEL PAESAGGIO ARCHEOLOGICO.
ESPERIENZE DI INTERVENTO NELLE VILLE ROMANE DI CASTILLA
Y LEÓN
Laura María Lázaro San Joé, Lara Redondo Gonzàles, Ana Muñoz López
- 145 UN PATRIMONIO FERTILE. ABITARE E PRODURRE. L'ARCHITETTURA
DELLA PRODUZIONE NEI MONASTERI E NELLE MASSERIE
Francisco Cotallo Blanco, Jesú de los Ojos Moral
- 163 POST-INDUSTRIAL CITIES AND LANDSCAPE: THREE MODEL OF
INTERVENTIONS IN SEGOVIA (SPAIN)
Angeles Layuno, Miguel Angel Chaves
- 185 RISIGNIFICARE UNA ROVINA CONTEMPORANEA.
LA TRASFORMAZIONE DEL MERCATO DI BRAGA DI E.S.M.
Alessandro Brunelli
- 199 LA BELLEZZA DI SCRIVERE SOPRA. IL RECUPERO DEL *MOINHO DO
PAPEL* A LEIRIA DI ÁLVARO SIZA
Adriano Dessì
- 215 IL PATRIMONIO MILITARE OLTRE LA DISMISSIONE. IL PROGETTO
PER LA EX CASERMA MAGRONE DI BARI
Loredana Ficarelli, Mariangela Turchiarulo, Valentina Vacca
- 231 IL PATRIMONIO TRANSITORIO DELLA "CITTÀ CHE SI RINNOVA".
LO SPAZIO ESPOSITIVO PER IL COMMERCIO TRA LE DUE GUERRE
COME INDICE DI MODERNITÀ
Antonio Labalestra, Valeria Valeriano
- 261 FIAT: PROGRAMMA CULTURA E INDUSTRIA
Elena Dellapiana, Giacomo Girocchi

- 279 DA INVOLUCRO EDILIZIO A ORDINE ARCHITETTONICO COME
ESPRESSIONE DEL RAPPORTO TRA SPAZIO E STRUTTURA.
UN RESTAURO DI PETER MÄRKLI SU UN EDIFICIO MODERNISTA
ZURIGHESE
Daniele Ragno
- 299 REINTERPRETARE IL PATRIMONIO RURALE. L'OPERA DI DANILO
GUERRI TRA INTEGRAZIONE E RICOSTRUZIONE
Valeria Longo
- 315 L'ABBANDONO DEL PATRIMONIO EDILIZIO. LA MAPPATURA DEL
FENOMENO COME CRITICA DEL CONCETTO E PREMESA ALLA SUA
RIGENERAZIONE
Nicola Marzot
- 333 "COM'ERA, DOV'ERA"... COS'ERA (E COS'È)? I PROGETTI DI CON-
CORSO PER LA RICOSTRUZIONE DE LA FENICE DI VENEZIA
Santi Centineo
- 353 RICOMPOSIZIONI: DAL DIGITALE AL REALE. MODELLI REALI-
TY-BASED PER IL PROGETTO DI RESTAURO
Luca Cei, Daniele Romagnoli

Design

- 369 MEMORIA E IDENTITÀ: L'ESPERIENZA AL CENTRO DEI PROCESSI
DI VALORIZZAZIONE
Alessandra Bosco, Lucilla Calogero, Mario Ciaramitaro
- 389 I PATRIMONI DELLA MODA. LE STRATEGIE DI VALORIZZAZIONE
DE LE 19M
Sandra Coppola
- 399 PATRIMONI CULTURALI INVISIBILI. IL DESIGN PER L'ARCHIVIO
MUSICALE DIGITALE DI FONDAZIONE LEVI
*Paola Abbiati, Francesco Bergamo, Fiorella Bulegato, Pietro Costa,
Stefania D'Eri, Andrea Lancia*

- 417 TERRITORI MINORI E COMUNITÀ PROGETTANTI. IL DESIGN PER
LA RIGENERAZIONE DI PATRIMONI E VALORI LAOCALI
Marina Parente
- 437 IL PROGETTO DI DESIGN PER I PAESAGGI DELL'ESTRAZIONE.
RIFLESSIONE SUI CRITERI E LE STRATEGIE DI INTERVENTO DI
FRUIZIONE PER I COMPENSORI DI CAVE ATTIVE
Vincenzo Paolo Bagnato
- 457 *ITALIAN ATMORPHERES*. PUNTI DI VISTA DIGITALI PER LA CONO-
SCENZA DEI PAESAGGI ITALIANI
Annapaola Carrano, Claudio Gambardella, Mirco Romano
- 475 MUSEI CONTEMPORANEI E COMUNITÀ. DESIGN PER LA NARRA-
ZIONE DEI PATRIMONI. ESPORRE OGGETTI DEL QUOTIDIANO
Serena Del Puglia
- 491 IL CAPITALE INTANGIBILE D'IMPRESA. PATRIMONIO E MADE IN
ITALY, ARCHIVI-MUSEI, RUOLO DEL DESIGN
*Alberto Attilio Bassi, Maria Cristina Addis, Giulia Ciliberto, Marco
Scotti*

QuAD

Quaderni di Architettura e Design

Dipartimento di Architettura, Costruzione e Design – Politecnico di Bari

www.quad-ad.eu

Direttore

Gian Paolo Consoli

Responsabile scientifico della Sezione Design

Rossana Carullo

Caporedattore

Valentina Castagnolo

Comitato scientifico

Giorgio Rocco (Presidente), Antonio Armesto, Salvatore Barba, Michele Beccu, Vincenzo Cristallo, Daniela Esposito, Riccardo Florio, Angela Garcia Codoner, Maria Pilar Garcia Cuetos, Roberto Gargiani, Imma Jansana, Loredana Ficarelli, Fabio Mangone, Nicola Martinelli, Giovanna Massari, Dieter Mertens, Carlo Moccia, Elisabetta Pallottino, Mario Piccioni, Christian Rapp, Raimonda Riccini, Augusto Roca De Amicis, Michelangelo Russo, Uwe Schröder, Cesare Sposito, Fani Mallochou-Tufano, Claudio Varagnoli

Comitato Editoriale

Roberta Belli Pasqua, Francesco Benelli, Guglielmo Bilancioni, Fiorella Bulegato, Luigi Maria Calì, Rossella de Cadilhac, Luisa Chimenz, Fabrizio Di Marco, Elena Della Piana, Fernando Errico, Federica Gotta, Francesco Guida, Gianluca Grigatti, Luciana Gunetti, Matteo Ieva, Antonio Labalestra, Massimo Leserri, Monica Livadiotti, Marco Maretto, Anna Bruna Menghini, Giulia Annalinda Neglia, Valeria Pagnini, Marco Pietrosante, Vittorio Pizzigoni, Beniamino Polimeni, Gabriele Rossi, Dario Russo, Rita Sassu, Francesca Scalisi, Lucia Serafini

Redazione

Mariella Annese, Marco Chiricallo, Roberta Di Bari, Nicoletta Faccitondo, Antonello Fino, Giuseppe Fraddosio, Tania Leone, Marco Muafò, Domenico Pastore, Vito Quadrato, Valentina Santoro, Nicola Scardigno, Giuseppe Tupputi, Valeria Valeriano

Anno di fondazione 2017

Adriano Dessì

La bellezza di scrivere sopra. Il recupero del moinho do papel a Leiria di Álvaro Siza

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright. Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale. La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2611-4437 - eISBN 978-88-5491-444-5

Tutti i diritti riservati

ADRIANO DESSÌ, *La bellezza di scrivere sopra. Il recupero del moinho do papel a Leiria di Álvaro Siza*, QuAD, 7, 2024, pp. 199-214.

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.

La bellezza di scrivere sopra

Il recupero del *Moinho do Papel* a Leiria di Álvaro Siza

Adriano Dessì

Università degli Studi di Cagliari | Dipartimento di Ingegneria civile, ambientale e architettura
adriano.dessi@unica.it

In 2009, the work on the recovery of the paper mill of Leiria, by Álvaro Siza, was completed. It is a small project in a double condition of marginality both concerning the Portuguese settlement system and the author's work, a rigorous 'writing over' a 'minor' architecture, the remains of the oldest mill in Portugal. A 'writing over' which does not only refer to the overlap between contemporary and ancient, of construction within the built, but of architecture's eloquent ability to bring out the meaning of a pre-existing building, its true reason for existing in that place, of represent the community that generated it. If this is the purpose of the monuments, of the primary elements of the city, it is instead difficult to recognize it in an elementary technical form, such as that of the mill, which arises, thanks to the renewed meeting between the need for recovery and the urban landscape, a 'living and working symbol' of the community, overcoming local limits and circumstances and acquiring universal value. The text will try to reconstruct the story of this small work by Siza by exploring this theme and, at the same time, verifying the meaning of architecture «... as something that already exists in the place and which is only necessary to reveal».

Nel 2009 si concludono i lavori del recupero del moinho do papel di Leiria, opera di Álvaro Siza. Si tratta di un piccolo progetto in una doppia condizione di marginalità sia rispetto al sistema insediativo portoghese sia all'opera autoriale, un rigoroso 'scrivere sopra' un'architettura 'minore', i resti del mulino più antico del Portogallo. Uno 'scrivere sopra' che non si riferisce soltanto alla sovrapposizione tra contemporaneo e antico, di costruzione nel costruito, ma di eloquente capacità dell'architettura di far emergere il senso di un edificio preesistente, la sua vera ragione di esistere in quel luogo, di mettere in rappresentazione la collettività che lo ha generato. Se questa è la finalità dei monumenti, degli elementi primari della città, è invece difficile riconoscerla in una 'forma tecnica' elementare, quale è quella del mulino, che assurge, grazie all'incontro rinnovato tra la necessità del recupero e il paesaggio urbano, a 'simbolo vivo e operante' della comunità, superando i limiti e le circostanze locali e acquisendo valore di universalità. Il testo prova a ricostruire la vicenda di questa piccola opera di Siza esplorando questo tema e, insieme, verificando il significato di architettura «...come qualcosa che già esiste nel luogo e che è solo necessario disvelare».

Keywords: writing, minor architecture, technical form, nature, primary
Parole chiave: scrittura, architettura minore, forma tecnica, natura, primario

▪ *Scuola, tradizione e figura del limite*

In Italia, il dibattito sul restauro, la costruzione di una sua teoria, la continua ricerca di definizioni che riuscissero a contemplare i differenti significati e le gradazioni dell'intervento sul patrimonio, hanno raggiunto momenti probabilmente insuperati e irripetibili e, soprattutto, orientato la costruzione di una cultura architettonica riconoscibile. Questo dibattito ha determinato fortemente, come sappiamo, la definizione stessa di architettura moderna italiana che, diversamente da altre culture occidentali, si è fortemente nutrita del rapporto con la storia materiale sia direttamente, con l'inevitabile esperienza del costruire nel costruito, sia indirettamente, con la paziente e rigorosa ricerca – e, conseguente, interpretazione – delle forme del passato¹.

Tuttavia, non era più tardi degli inizi degli anni '60 in Italia quando, ancora, la cultura prevalente reputava «incompatibile il Moderno – per sua stessa definizione – con le opere del passato», per citare una nota prolusione del 1956 di Cesare Brandi²; e, in effetti, le scritture di alcuni esponenti dell'avanguardia italiana ne avevano alimentato il sospetto³. Se da un lato questa posizione, come affermava in quello stesso periodo Ernesto Nathan Rogers, ha costituito un vincolo prezioso e contribuito alla costruzione di una sensibilità particolare della cultura architettonica italiana verso l'esistente, verso quelle preesistenze dell'ambiente costruito⁴, inteso nella sua relazione con quello geografico e “di natura”⁵, dall'altro non ha prodotto, nell'avanzare del Novecento e a cavallo del secolo, una prassi altrettanto forte di quella della conservazione, che riuscisse a rendere sistematica questa azione sul costruito e a determinare la qualità del rapporto tra il nuovo e l'antico nelle città italiane.

Questa doverosa premessa ha lo scopo di introdurre, per contrappunto, l'esperienza di altre culture o, più esattamente, figure, che, proprio a partire in buona parte dalla ricerca teorica italiana, mediata dalla necessità di tracciare una cultura architettonica autoctona, per alcuni “regionale”, intraprende una via, soprannominata “terza”, caratterizzata da un'empatica – oltre che scientifica – comprensione dell'architettura tradizionale e, allo stesso tempo, animata dalla preoccupazione per un nuovo linguaggio adeguato alla transizione del proprio paese verso il tempo contemporaneo.

In quegli stessi anni, Fernando Távora, architetto trentacinquenne già noto, più che per le nuove realizzazioni, per il celebre manifesto *O Problema da Casa Portuguesa*⁶, pubblicato dieci anni prima, frequentava, in rappresentanza del Portogallo, il Congresso Internazionale di Architettura Moderna di Otterlo in cui, in evidente continuità con i CIAM precedenti⁷, si faceva strada l'idea di un'“altra modernità”, capace di rappresentare le culture locali in coerenza con i luoghi in cui esse erano nate e si erano sviluppate.

Era in stampa, in quegli stessi anni – per la definitiva pubblicazione nel 1961 con il titolo *Arquitectura Popular em Portugal*⁸ – il più robusto e ampio *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*⁹, una ricerca sistematica e ricchis-

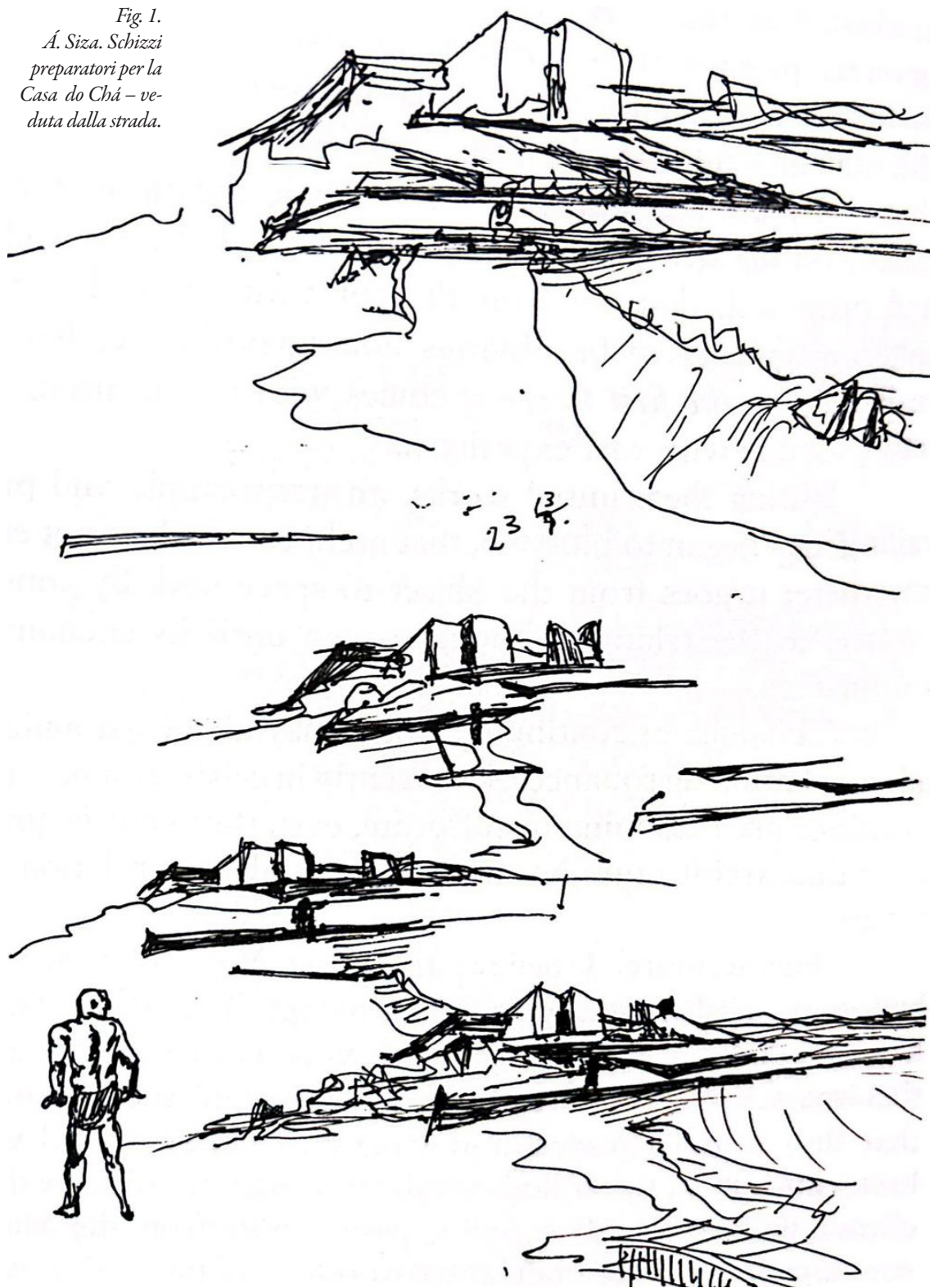
sima che legava i temi costruttivi e tipologici dell'architettura tradizionale alla costruzione paziente e profonda nel tempo del paesaggio portoghese e agli assetti sociali e profili antropologici degli abitanti.

In quello stesso anno, su indicazione dello stesso Távora, Álvaro Siza si occupava di progettare la *Casa de Chá* in una scogliera di Leça de Palmeira, poco a nord di Porto, non lontano dal celebre Faro di *Boa Nova*, terminata di costruire nel 1962. Gli schizzi preparatori di Siza si concentrano, prevalentemente, su due aspetti: il percorso che dalla strada litorale avrebbe dovuto condurre al ristorante; la percezione che, dalla stessa strada, si sarebbe dovuta avere dell'edificio. Il primo sarà caratterizzato da un andamento mistilineo, a larghezza variabile, che trova la sua sede dove le rocce lo permettono e che, poco prima dell'ingresso al ristorante, sembra voler condurre, inaspettatamente, verso l'oceano, con una piattaforma in cemento che segna la linea dell'orizzonte e induce l'osservatore a voltare le spalle all'edificio; lo schizzo della veduta inquadrava, invece, il retro, se così si può chiamare, dell'edificio stesso, costituito da una composizione di volumi ciechi, a differente altezza, stereometrici, concatenati, che fanno il verso ai grandi affioramenti granitici da cui sembrano nascere e che sembrano completare (fig. 1). Questo volgere le spalle e "concentrarsi sui retri"¹⁰ si giustifica soltanto con la ricerca di un ordine superiore, quello del paesaggio della scogliera oceanica che, attraverso l'architettura, diventa scena principale e forma da penetrare e da cui guardare l'oceano. Su questi volumi bianchi si appoggia una copertura a falde in coppi portoghesi ma con una geometria complessa che sembra più simulare una topografia naturale che non un tetto; verso l'oceano, la copertura si stacca dal muro, stavolta in *beton-brut*, attraverso una *fenêtre en longueur* che non è intagliata nel muro, alla maniera moderna, ma ricavata da questo distacco. Tale scelta non è solo coerente in termini costruttivi ma, insieme alla gronda in forte aggetto, serve a segnare l'orizzonte oceanico, comprimendo lo spazio del cielo e definendo un dispositivo che cattura lo sguardo durante la discesa – lo spazio della sala è ricavato, infatti, nel livello più basso.

Ma torniamo, per un momento, alla scogliera. Sono ossessivi i disegni di Siza per questo paesaggio, l'ossessione per le forme degli affioramenti granitici è confermata dagli schizzi, di poco successivi, in preparazione al progetto delle *piscinas das marés*, realizzate nella stessa scogliera, poco più a sud. Tale ossessione per la forma della geografia, la continua restituzione topografica, ottenuta da differenti angolazioni visive, se da un lato attiene ad una «innata sublimazione per la conoscenza»¹¹, come la definirà Siza molti anni dopo, dall'altro afferisce alla ricerca della forma del limite: tra la terra e il mare; tra la città e la campagna; tra infrastruttura e natura.

Questo tema del limite attraversa l'opera di Siza nei decenni e introietta, allo stesso tempo, una condizione liminare tutta portoghese – «Aqui... Onde a terra se acaba e o mar começa» scriveva il poeta Luís Vaz de Camões per celebrare il *Cabo da Roca* – ma anche una ricerca intima, e continuamente problematica, sulla capacità dell'architettura di interpretare il limite tra la storia e natura.

Fig. 1.
Á. Siza. Schizzi
preparatori per la
Casa do Chá - ve-
duta dalla strada.



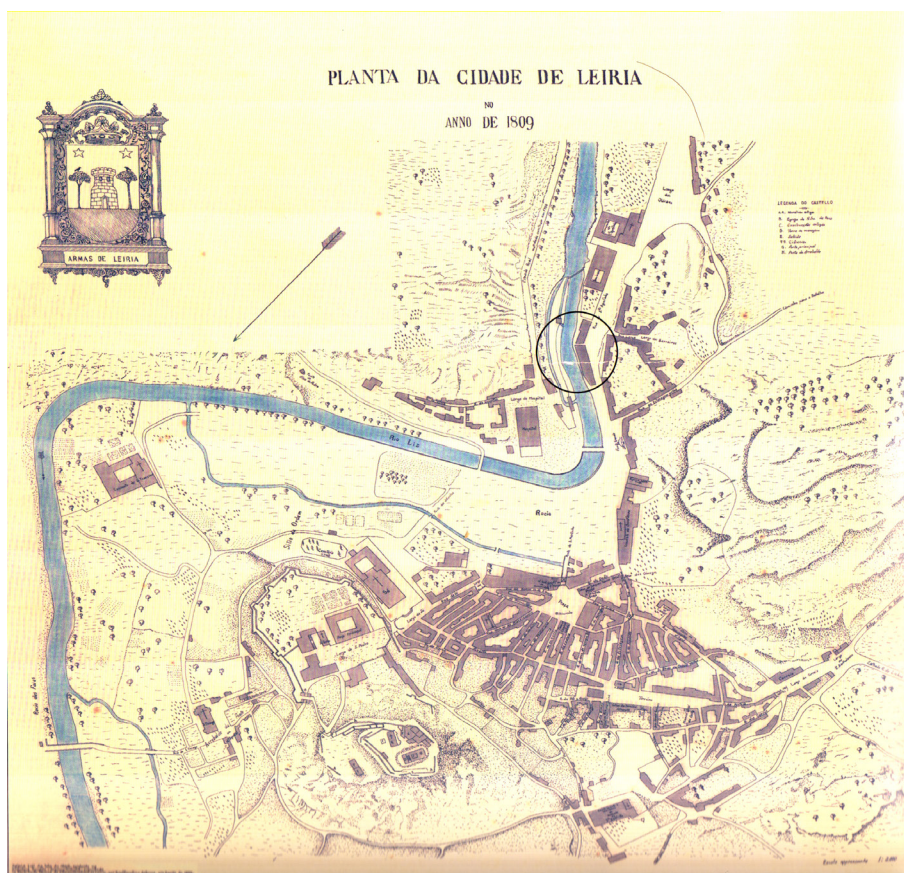


Fig. 2. Planimetria della città di Leiria con individuazione del Moinho do Papel agli inizi dell'Ottocento.

▪ Il Moinho do Papel a Leiria

A distanza di cinquant'anni, per un piccolo intervento di restauro, Siza ritorna ancora sul tema del limite stavolta per una particolare “circostanza” – per evocare un concetto tavoriano¹²– quella del *Moinho do Papel* di Leiria, il mulino più antico del Portogallo. In questo caso, oltre che lavorare in un contesto marginale di una città pur importante del paese, Siza affronta il tema di una forma tecnica che deve la sua stessa natura e la sua origine nell'essere disposta sul limite tra la terra e l'acqua.

Leiria, come tutte le città più importanti del Portogallo, stabilisce un rapporto col fiume di assoluta interdipendenza: una città incastellata le cui mura, come mostrano le carte storiche (fig. 2), terminano con il *Rocio*, lo spazio allagabile del *rio Lis* – poi occupato dalla città ottocentesca; ma le carte mostrano anche quanto, ancora all'inizio dell'Ottocento, la piana bagnata dal fiume, verso Est, fosse una campagna diffusamente abitata attraverso sistemi claustrali e fortificati, distinti per precise funzioni: l'ospedaletto, con un piccolo villaggio intorno, a presidio della grande ansa di destra idrografica; in sinistra idrografica,

Fig. 3. Foto del mulino prima dell'intervento; a destra, piattaforma in cemento per l'attraversamento del canale.



lungo la *Rua de Santo Agostinho* (l'attuale *Rua Tenente Valadin*), la chiesa e il convento di Santo Agostino e il Seminario Diocesano, che facevano parte di un unico complesso religioso, e, verso le colline meridionali, estesi isolati di rurali elementari raccolte attorno al *Largo dos Barreiros* – che anticamente guada il fiume – e che cingevano ampi terreni ulivetati caratterizzando fortemente il paesaggio. Di questa parte di città *extra-muros* permangono pochi altri edifici e brani di tessuto di quel tempo: uno di questi è il *Moinho do Papel* – la cui costruzione si fa risalire al 1411 – situato proprio all'estremità orientale di questo filamento urbano e affacciato su un piazzale ormai campestre, il *Largo de Olivaes*, che costituiva anche l'ingresso opposto alla città rispetto al Castello di Leiria.

Dunque una condizione di avamposto rispetto alla campagna ulivetata, ma anche limite costruito verso il fiume e, al contempo, luogo di accumulo e trasformazione delle risorse e, dunque, spazio collettivo e pubblico. Il *Moinho*, abitualmente denominato *do papel* (il mulino della carta), era utilizzato anche per la macinazione del grano per la produzione di farina e, probabilmente, per la produzione olearia, vista l'ampia superficie destinata alle colture ulivetate dell'intorno e al rinvenimento di alcuni tipi di contenitori tradizionalmente utilizzati per la conservazione dell'olio. Nel 2006, quando la municipalità di Leiria ebbe a disposizione dei finanziamenti per il restauro, si stabilì la sua conversione a museo¹³ e, visto il valore storico e simbolico del manufatto – che nel frattempo era ridotto a poco più che rudere e presentava significative manomissioni (*fig. 3*) – di affidarlo ad Álvaro Siza Vieira.

Siza interpreta le ascendenze storiche dell'edificio misurandosi con il rapporto di scala minuta che questo stabilisce con il luogo. Sono due, infatti, i temi che emergono in tale interpretazione: da un lato la necessità di confrontarsi con l'apparente "banalità" del manufatto, caratterizzato da una fabbrica ordinaria e povera – in pietra e mattoni il basamento costruito sul canale, in laterizi e *adobe* i piani in elevazione – da una irrilevante presenza urbana e, non ultimo, da uno stato di conservazione che lo restituisce alla città contemporanea privo di riconoscibilità formale.

Il tema dell'"architettura banale", come giudizio teorico-critico sull'esistente, fonda le sue radici dal periodo di lavoro con Távora e riemerge ogni qual volta

Siza si trova a lavorare con il patrimonio minore. Egli, rispetto a questo, afferma: «banalità non è un concetto legato a qualcosa di poco interessante, senza qualità, ma a qualcosa che si rende disponibile alla continuazione» e ancora, rispetto alle piccole architetture, egli più volte confessa che queste siano, più di tutte, quelle in grado di farlo “vibrare”. Questa, però, non è un’architettura come le altre, una casa, una chiesa, una scuola; e qui arriviamo al secondo tema: il *moinho* è un edificio macchina, un’architettura dell’acqua, che si muove con l’acqua; un luogo in cui entra una materia e da cui ne esce profondamente trasformata; una forma tecnica da cui è possibile sentire la vibrazione dell’energia prodotta dalla natura. A suo modo, un’architettura primaria¹⁴ in scala ridotta, che si pone in cima ai bisogni umani.

Su questo tema Siza insisterà in tutto il progetto interpretando il mulino come teatro di questa natura originaria e primitiva del luogo, e orientando tutte le scelte, da quelle più squisitamente linguistiche, di impianto architettonico, sino a quelle museografiche. È il tema che si impone: il programma prevede la musealizzazione del mulino e il modo in cui assumerlo è quello di far diventare *promenade* – dal forte carattere pedagogico – il sistema edificio-acqua. Per far questo, aspetto su cui torneremo, diventerà centrale il ruolo dello spazio aperto e del parco in cui il mulino si colloca, diventandone, allo stesso tempo, accesso pubblico, luogo dei servizi e, soprattutto, spazio da cui contemplare – comprendendone il senso paesaggistico – l’opera.

▪ *Scrivere sopra: una architettura palinsesto*

Arriviamo dunque al bagaglio di tecniche e alla grammatica da cui l’autore portoghese decide di attingere per sviluppare questi due temi. Da un lato, quindi, l’esigenza di mantenere ed esaltare la scala minuta dell’edificio; dall’altro “mettere in scena” il carattere meccanicistico del mulino. Entrambe le questioni attengono ad un processo di invenzione, nel senso della messa in chiaro di forme dell’architettura trovate nel luogo, a cui Siza ricorre sempre sia che si tratti di nuove opere che di interventi su manufatti esistenti: «l’architettura è qualcosa che già esiste nel luogo; è necessario solo disvelarla»¹⁵.

Le due modalità attraverso cui sviluppare questo processo di ritrovamento corrispondono ai due interventi principali sull’opera: il restauro vero e proprio, attuato sui corpi di fabbrica originari, e l’integrazione di un corpo nuovo che ospita i servizi, la *reception* e un piccolo spazio espositivo che funziona da momento iniziatico del percorso conoscitivo sull’opera.

In entrambi, Siza trova le regole per la definizione formale nell’opera stessa intesa non solo come manufatto in sé, ma come intera costruzione del luogo, nell’insieme di tracciamenti necessari per dar forma all’architettura del mulino ma anche a quella del fiume, in quel preciso punto del suo andamento, perché la prima ne potesse sfruttare la sua forza motrice.

Fig. 5. Casa Frittelli, corpo scala in cemento e ferro (foto di A. Guerri).

Il concetto di palinsesto viene applicato, in questo caso, come codice poetico che si rende esplicito negli elementi della costruzione, antichi e nuovi: non è una riscrittura, e neanche un semplice accostamento ma proprio una sovrascrittura che non cancella quella sottostante e che, anzi, oltre ad utilizzarla come guida per la nuova, viene fatta riemergere. I muri, i pavimenti, le coperture, le soluzioni per risolvere i piccoli salti di quota, le soglie, diventano indizi di una storia ancora operante¹⁶ e, allo stesso tempo, le tappe di un percorso conoscitivo. L'edificio, nel suo stato di rudere, mostrava tracce molteplici, cavità tecniche nei muri, aperture occluse, elementi incongrui ed integrazioni recenti. Siza crede che queste possano costituire l'alfabeto di una nuova lingua e decide di riportarle su un unico piano e un unico tempo, quello contemporaneo. Questo nuovo codice si fonda sulla simultaneità di questi elementi: è emblematica soprattutto la facciata nord (figg. 6,8,9), rivolta verso il fiume, che diventa una sorta di spartito musicale, un abaco ragionato di elementi nuovi e antichi, di elementi riscoperti e ricostruiti. In questa facciata, una porta non appartenente alla fabbrica originaria e costruita come accesso di servizio da una soletta di calcestruzzo, in forte stato di degrado (fig. 3), che permettesse l'attraversamento del canale, diventa una grande finestra sul fiume e sul parco, la cui vista crea lo sfondo della grande sala della macinatura; questo è l'unico elemento nuovo che dialoga con le finestre storiche, di forma pseudo-quadrata e contornate da stipiti e architravi di granito, e con una teoria di feritoie a tutt'altezza, disassate rispetto a tutti gli altri ordini di finestre, probabilmente un tempo usate come vani tecnici ricavati all'interno del muro. La risultante è un interessante calco murario contemporaneo che si mostra nell'intero sviluppo della parete e i cui ritmi vengono scanditi dal sapiente trattamento delle finiture murarie e dalla selezione di cosa lasciare in vista e cosa intonacare di queste porzioni di muro. Questa scelta ha il merito di riproporzionare elementi privi di un rapporto originario e di ridisegnare un nuovo assetto unitario della facciata immediatamente riconoscibile per chi arriva dal parco. Dall'interno, questa sequenza di aperture diventa una sorta di "diorama" verso il fiume che accompagna il transitare tra le sale, proponendo una lettura parallela tra il percorso museografico, con i suoi semplici allestimenti, e la scena data dall'acqua in movimento.

Un ruolo preminente, in questa sorta di parete-abaco, lo ricoprono indubbiamente le ritrecine – o ruote idrauliche – che "popolano", in realtà, l'intero confine nord del sistema costruito. Anche su queste l'atteggiamento è duplice e deriva dal differente stato di conservazione degli elementi riscontrato prima dei lavori. Una di queste, caratterizzata da una struttura lignea pur fortemente ammalorata, è ancora disponibile al restauro e viene riassemblata e rinforzata, rispettando le sagome degli elementi originari; l'altra, quasi completamente distrutta, viene ricostruita *ex-novo* in analogia della prima, ma utilizzando profili metallici: quest'ultima è quella che viene riattivata per le dimostrazioni interne che si svolgono nella sala delle macinazioni e che quindi viene fatta entrare in un



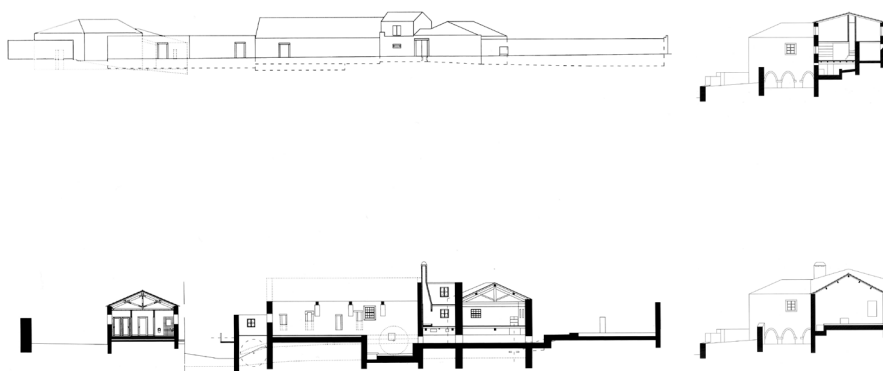
Fig. 4. Dettaglio della facciata nord con ruota idraulica in acciaio. Sotto: vista della sala delle macinazioni.



dialogo diretto con i corpi di fabbrica storici, generando un'ulteriore tensione tra vecchio e nuovo (fig. 4).

Il grado di interpretazione critica raggiunto in questa parete verso il fiume si contrappone, concettualmente, a quello con cui vengono affrontate tutte le altre sulle quali, invece, viene attuato un restauro *à l'identique*: muri bianchi e arcigni, in prevalenza ciechi, costituiscono una quinta stradale continua rievocando il rapporto che il mulino doveva stabilire con la campagna. La serie di varchi dalla strada non è più utilizzata come sistema di accessi, come avveniva storicamente per agevolare il conferimento delle materie prime, ma come viste selettive tra interno ed esterno. I due accessi avvengono dalle corti, in un sistema che si propone come dichiaratamente introverso, uno da est, preesistente, in corrispondenza della stretta parete di *azulejos* raffigurante un'immagine storica del mulino, che conduce ad un patio pergolato, disposto ad una quota leggermente più bassa rispetto alla strada, il cui muro cinge anche il primo bacino di

Fig. 5. *Moinho do Papel*: profili e sezioni trasversali.



sbarramento dell'acqua interna al mulino (*fig. 8*); l'altra in corrispondenza di un varco tecnico, non originario, rivolto invece verso la città, che Siza pensa come una sorta di "inghiottitoio" dallo spazio stradale, ricavato dalla nuova tensione generata tra i corpi di fabbrica storici e quelli nuovi; questo diventa anche l'accesso principale al museo.

Una postura ancora differente è assunta nel lavoro degli interni, nei quali viene adottato un doppio registro museografico: quello dei dispositivi meccanici e degli strumenti da lavoro, quali tramogge, cisterne, grandi banconi per l'essiccazione della carta e la cucina per l'impastatura e la panificazione a cui Siza dedica bozzetti esecutivi specifici; quello delle soglie interne, tra i diversi ambienti e tra i due livelli del corpo trasversale. Egli utilizza questi momenti di passaggio posizionando entro teche calpestabili, o direttamente incastonando nel pavimento e in alcuni spiccati murari, le macine lapidee ritrovate durante gli scavi e alcuni vasi per la conservazione degli olii, che dimostrano l'utilizzo dell'edificio anche come frantoio (*fig. 5*).

▪ *I corpi nuovi: trasposizioni compositive e ricerca della misura dall'esistente*

Nella costruzione dei nuovi corpi di fabbrica, che definiscono il nucleo di accesso al museo del *Moinho do Papel*, Siza rivela un potenziale inesplorato del piccolo edificio, il suo ruolo urbano. La posizione del nuovo volume, costituito da due corpi leggermente ruotati tra loro, è identificata all'interno della corte ovest, verso la città, saldando idealmente l'edificio storico al tessuto urbano adiacente e rinunciando, quindi, alla sua condizione di isolamento. Questa scelta, davvero decisiva, si può ricondurre alla duplice necessità di creare un nuovo accesso urbano che avvenga da uno slargo interno, piuttosto che direttamente dalla strada, che diventa un'interessante piccola piazza a 'Y' tra il mulino e l'edificio della *reception* e della mostra permanente e, al contempo, riprodurre un brano di paesaggio storico non più determinato dal rapporto tra edificio e fiume ma tra un piccolo borgo artigianale e il parco ripariale.

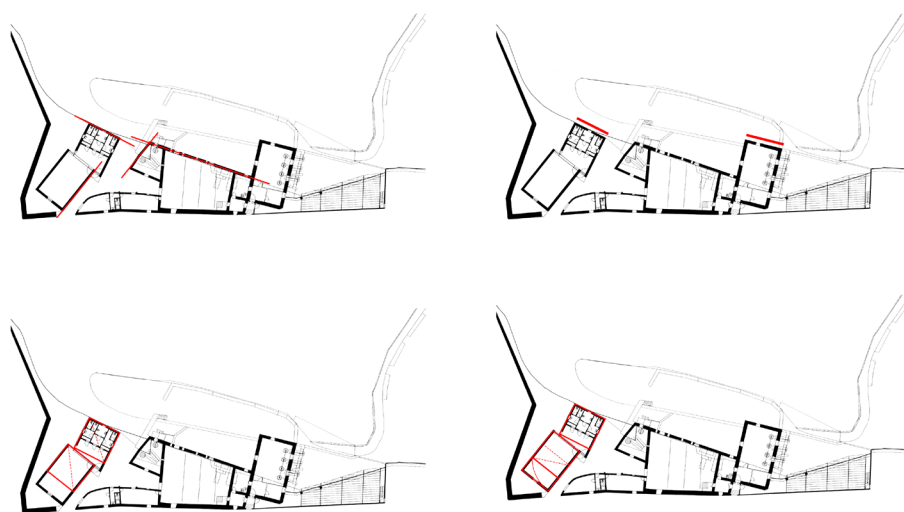


Fig. 6. Restituzione grafica del procedimento compositivo tra vecchio e nuovo. Da sinistra verso destra: allineamenti, misure, figure primarie, proporzioni (rielaborazioni dell'A.).

Da questa angolazione visiva, è possibile spiegare due elementi determinanti nella nuova composizione: la giacitura dei nuovi volumi e la loro misura, entrambi direttamente trasposti dalle forme del luogo.

La prima nasce dalle due direttrici fondamentali del mulino, quella della parete nord, rivolta verso fiume, e quella dei due annessi a lama di coltello che definiscono l'ingresso; la leggera rotazione risultante da queste due direttrici produce un doppio scarto volumetrico, quello tra lo spigolo dei nuovi volumi e la testata del vecchio mulino e quello tra i due corpi nuovi, che definiscono rispettivamente l'accesso all'area e l'ingresso alla *reception* e alla piccola sala espositiva.

Gli accessi sono, alla maniera di Siza, piccoli tagli nei muri pieni, spesso ricavati negli angoli, per accentuare l'integrità volumetrica – così è anche ritagliata la piccola apertura verso il fiume, che denuncia la grammatica contemporanea dei nuovi volumi (fig. 9). La leggera strizione che si produce tra vecchio e nuovo, dunque, indirizza i flussi pedonali verso i due accessi accompagnando progressivamente i visitatori verso l'accesso al mulino e verso il fiume (la biforcazione dello slargo a Y) (fig. 6).

Ancora più rigorosa, anche se meno evidente, è la ricerca della misura di tali volumi (fig. 4). Essi, disponendosi trasversalmente rispetto alla forma allungata del corpo principale del mulino, sono in proporzione con l'ala storica che sporge verso il canale, sostenuta da una teoria di gallerie arcate attraversate dall'acqua. Le volumetrie dei due corpi perpendicolari al fiume, dunque, si confrontano, simulando un impianto tipologico a corte semiaperta che contraddistingue le ville campestri portoghesi.

Le proporzioni dei nuovi volumi scaturiscono, quindi, dallo spessore del corpo esistente che diventa la matrice del volume, di pianta quadrata, del blocco *reception* e servizi. La sala espositiva, di forma rettangolare, è ricavata secondo una proporzione aurea da questo quadrato e ruota di pochi gradi evidenziando

la concatenazione tra queste due figure. Questo complesso sistema di relazioni formali che Siza ricerca ossessivamente – sono molteplici i disegni, infatti, in cui si può notare la variabile posizione dei nuovi volumi – è da ricondurre al dubbio continuo che, in tali contesti, anima la volontà di trovare la giusta misura nel rapporto con l'esistente ma anche la giusta tensione che si deve stabilire con questo.

I “muri tesi” dei nuovi corpi, ciechi verso il mulino, aperti attraverso piccole finestre quadrate verso il fiume, inducono ad un rapporto tattile con il luogo, ad una continua approssimazione corporea con l'antico e, allo stesso tempo, cercano di introdurre la dimensione contemplativa nell'esperienza di percorrenza (*fig. 10*).

▪ *Il Moinho come porta verso lo spazio di natura*

In conclusione, è necessario riferire quanto il lavoro di risemantizzazione del *Moinho do Papel* sia riconducibile al rinnovato rapporto con gli elementi naturali, un tempo a servizio della produzione, ora agenti vivi dell'edificio. Essi connotano lo spazio interno, come detto, soprattutto attraverso gli allestimenti museali, ma assumono un ruolo preminente nello spazio aperto. Siza interpreta questo tema, così significativo per lui¹⁷, approfittando del restauro dell'opera per inventare l'accesso allo spazio del fiume che non diventa solo l'elemento naturale da contemplare, ma anche scena a cui partecipare attraverso la sua restituzione alla città.

L'articolazione dei percorsi dello spazio aperto attraverso il piccolo slargo sopraelevato – pavimentato con la tecnica della *calçada*¹⁸ – è infatti possibile solo con la costruzione di un basamento che è sia piccolo belvedere verso il fiume, sia approdo di una passerella aerea, in acciaio *cor-ten*, che scavalca il canale in adiacenza all'edificio e consente di raggiungere la riva fluviale (*figg. 9-10*). Siza trae il suo riferimento dagli attraversamenti in legno che è possibile ritrovare lungo i villaggi di montagna, che sembrano essere sospesi sull'acqua: escogita, dunque, una soluzione che drammatizza i due punti di appoggio della passerella a L, il primo, verso l'edificio, su una sella di granito incassata nel citato basamento per mantenere la complanarità dei percorsi; il secondo, puntuale, attraverso un pilastro a croce centrale infisso sul muro d'argine del canale.

Per enfatizzare questa sospensione toglie, infine, l'ultima alzata della piccola scala che conclude la passerella, utilizzando le piegature delle lamine in acciaio come irrigidimenti dell'intero elemento architettonico.

La connessione tra il mulino e il parco è assolutamente strategica ed è provata dai continui tentativi di realizzazione succedutisi in passato; le foto storiche mostrano quanto questa abbia assunto, nel tempo, diverse forme e materiali, non sempre adeguati alla relazione, così delicata, tra lo spazio del fiume e il mulino. Siza cerca di fissare questa relazione attraverso una piccola “opera d'arte” che si dà per la sua leggerezza e, allo stesso tempo, per



Fig. 7. Viste degli accessi dallo slargo centrale. A sinistra, accesso al corpo nuovo; a destra, accesso al Mulino (foto dell'A.).

la sua immediata identificazione. Questa piccola architettura, nella sua apparente autonomia, offre, inoltre, l'occasione per sottolineare l'importanza di un altro elemento decisivo nella costruzione del luogo: il lungo muro, a mezz'altezza, che definisce il confine del costruito verso il fiume e che, in questo tratto, da semplice elemento di argine del canale diventa lunga seduta da cui è possibile rapportarsi, visivamente, sia all'architettura che al fiume. Esso è tinteggiato di calce bianca, come tutti i muri del mulino, sancendo, in tal modo, il suo significato di limite tra l'opera umana e l'elemento naturale (*fig. 7*).

La ricerca sapiente su questa piccola architettura è in grado di costituire un insegnamento ben più profondo delle opere maggiori dell'autore proprio per i differenti livelli – in un ambito così limitato – su cui viene condotta. Di questo “scrivere sopra”, costante nell'opera di Álvaro Siza, abbiamo già detto. L'architettura del passato non è il supporto e, ancor meno, lo sfondo dell'opera contemporanea; è, prima di tutto, un bagaglio di elementi e di materie attive a disposizione, una teoria che si offre come opera aperta e che contiene in sé i codici per la sua continuazione.

Tuttavia, si apre un varco in questo percorso apparentemente segnato: esso è ben descritto dalla regola siziana del «ripetere non è mai ripetere»¹⁹. In effetti, come in qualsiasi processo di sovrascrittura, esiste la possibilità di uno scarto grazie al quale il riferimento ai caratteri dell'architettura esistente, come costruzione lenta e progressiva del luogo, può essere rinegoziato, non diventando più elemento da cui partire – appunto, da riprodurre – ma obiettivo da raggiungere.

In tale lettura, è possibile ritornare brevemente su un altro concetto di cui abbiamo già parlato, non solo riguardo a quest'opera ma ad una inclinazione dell'autore portoghese, quello di limite.

E' probabile che questa sensibilità affondi le sue radici nell'esperienza biografica; Siza, infatti, riporta spesso i suoi soggiorni estivi in Spagna: «quando ero bambino, a Valencia, avevo la sensazione di aver raggiunto il centro della città quando mi sentivo abbracciato da grandi alberi d'arancio»²⁰.

Fig. 8. Vista del patio con bacino d'acqua superiore (foto dell'A.).



Fig. 9. Vista lungo il prospetto sul fiume e dettaglio della porta ad angolo sul retro (foto dell'A.).



Fig. 10. Abaco fotografico delle soluzioni di soglia (foto dell'A.).



Egli, richiamando questa memoria, afferma: «ogni mio progetto può essere visto come la costruzione del limite tra il fronte della città e la natura»²¹.

Il progetto di recupero del *Moinho do Papel* a Leiria ne costituisce, nella sua “minorità”, la prova più eloquente.

▪ NOTE

¹ Significativa la ricerca di PAGANO 1936.

² BRANDI 1956: «l'architettura moderna, proprio in quanto ha il diritto di chiamarsi tale, dopo più di un secolo dalla sua scomparsa, non può essere inserita in un antico complesso urbano senza distruggerlo e senza autodistruggersi, perché un'opera d'arte si distrugge ove venga ad accettare delle condizioni spaziali che la negano, e altrettanto distrugge in ragione di quello che negando afferma».

³ Il riferimento è a Mazzoni, Depero, Marchi, Sant'Elia, Costa, che vedevano l'Architettura Italiana dei primi del Novecento non solo nel suo carattere dinamico ma come "espansiva infinita", in contrapposizione con la storia. Si veda MARCHI 1924.

⁴ Si veda ROGERS 1964 (prolusione del corso di Storia dell'architettura moderna, Politecnico di Milano, a.a. 1964/65).

⁵ Si veda la definizione di "Paesaggio Antropogeografico" in GREGOTTI 1966.

⁶ Cfr. con TÁVORA 1947.

⁷ Il riferimento è al CIAM IX tenutosi a Aix-en-Provence nel 1953, all'indomani della costruzione della Unité d'Habitation di Marsiglia, ovvero al Congresso di costituzione del Team X, di cui alcuni membri come Jaap Bakema, Aldo van Eyck, and Georges Candilis, propongono la *Charte de l'Habitat* come superamento della Carta d'Atene di 20 anni precedente. E' anche il CIAM della nuova "griglia" degli Smithsons. Per la prima volta si registra l'assenza dei grandi moderni – e padri fondatori dei Congressi – come Le Corbusier, José Lluís Sert, Walter Gropius, and Sigfried Giedion; tra gli italiani, Ernesto Nathan Rogers e Giancarlo De Carlo. Tale Congresso ha inoltre visto la presenza di più di 3000 delegati e osservatori provenienti da un numero di paesi coinvolti mai visti in precedenza e, tra questi, un giovane Fernando Távora. Su tale argomento vedi, tra gli altri: PEDRET 2013; ESPOSITO, LEONI, MADDALUNO 2022; ROGERS, SERT, TYRWHITT 1954.

⁸ Nel 1961, il *Sindicato Nacional dos Arquitectos* pubblicava, in due volumi, con il titolo *Arquitetura Popular em Portugal*, i risultati, nella loro versione integrale, dell'Inquérito.

⁹ La raccolta nota sotto il nome di *Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal* è l'insieme del-

le ricerche di un gruppo di architetti portoghesi su idea di José Huertas Lobo e Francisco Keil do Amaral, svoltesi alla fine della prima metà del Novecento, che aveva come finalità la restituzione oggettiva delle architetture vernacolari del Portogallo. Távora, che inizialmente era incaricato di condurre tale ricerca per la regione del Minho, ben presto diventa anima e ispiratore di tutto il lavoro.

¹⁰ LE CORBUSIER 1938, pp. 3-12: «Hai gli occhi aperti? Sei stato educato a tenere gli occhi aperti? Sai come tenere gli occhi aperti? Li tieni continuamente e utilmente aperti? Che cosa guardi quando esci per una passeggiata? Guarda il retro degli edifici se vuoi imparare. Chiudi gli occhi davanti ai prospetti sulla strada».

¹¹ SIZA 2022, p. 126.

¹² TÁVORA 1962, pp. 22-23: «Chiaramente le forme variano in relazione alle circostanze di ciascuno dei diversi mondi di forme che l'uomo ha creato. La forma varia in relazione alle circostanze di vita dell'uomo, per questo le forme del passato son molto differenti rispetto alle forme del presente, perché la condizione societaria dell'essere umano è variata nel tempo».

¹³ Cfr. Figuereido, A., "Moinho do Papel", in AA.VV. 2009, p. 9.

¹⁴ ROSSI 1966, p.105: «al concetto di area deve accompagnarsi quello di un insieme di elementi determinati che hanno funzionato come nuclei di aggregazione. Questi elementi urbani di natura preminente li abbiamo indicati come elementi primari in quanto essi partecipano dell'evoluzione della città nel tempo in modo permanente identificandosi spesso con i fatti costituenti la città».

¹⁵ Cfr. ANGELILLO 1996.

¹⁶ Cfr. ROSSI 1966, p. 105.

¹⁷ SIZA 2022, p. 15: «La relazione tra la natura e la costruzione è essenziale in architettura. È alla radice di tutti i progetti e, nel mio caso è, così come è stata sempre, un'ossessione».

¹⁸ Siza, Á. (2009) "Il progetto esecutivo", in AA.VV. 2009, p. 23: «un piccolo slargo sarà ricavato tra l'edificio esistente e quello nuovo e sarà pavimentato con la *calçada* portoghese, con pezzatura di 5 x 5 cm».

¹⁹ Cfr. Siza, Á., "To repeat is never to repeat", in SIZA 2022.

²⁰ SIZA 2022, p.16.

²¹ *Ibidem*.

▪ BIBLIOGRAFIA

AA.VV. 2009

AA.VV., *Moinho do Papel*, Leiria 2009

AA.VV. 1961

AA.VV., *Arquitectura Popular em Portugal*. Vol.1 e 2, Lisbona 1961

ANGELILLO 1996

Angelillo A., *Siza, scritti di architettura*, Milano 1996

BRANDI 1956

Brandi C., *Il vecchio e il nuovo nelle antiche città italiane*, in «Quaderni ACI», n. 21, 1956

ESPOSITO, LEONI, MADDALUNO 2022

Esposito A., Leoni G., Maddaluno R. (a cura di) *Fernando Távora, diario di bordo*, Siracusa 2022

GREGOTTI 1966

Gregotti V., *Il Territorio dell'Architettura*, Milano 2008

LE CORBUSIER 1938

Le Corbusier, *If I had to teach you architecture*, in «Focus n. 1», Londra 1938

MARCHI 1924

Marchi V., *Manifesto dell'Architettura Futurista*, Foligno 1924

PAGANO, DANIEL 1936

Pagano G., Daniel G., *Architettura Rurale Italiana*, Milano 1936

PEDRET 2013

Pedret A., *Team 10: an archival history*, London 2013

ROGERS 1964

Rogers E.N., *Il senso della storia. Continuità e discontinuità*, Milano 1999

ROGERS, SERT, TYRWHITT 1954

Rogers E.N., Sert J.L., Tyrwhitt J. (a cura di), *CIAM - Il Cuore della Città: per una vita più umana delle comunità*, Milano 1954

ROSSI 1966

Rossi A., *L'Architettura della Città*, Milano 1995

SIZA 2022

Siza Á., *Imaging the evident*, Lisbona 2022

TÁVORA 1962

Távora F., *Da organização do espaço*, Porto 1990

TÁVORA 1947

Távora F., *O Problema da Casa Portuguesa*, in «Cadernos de Arquitectura», n. 1, 1947