



Paulo Mendes da Rocha alla Triennale di Milano

Francesca Sarno



Non ricordava di averli tutti quei disegni Paulo Mendes da Rocha: sessant'anni di carriera conservati nel suo studio nel pieno centro di São Paulo, accanto a quello che un tempo era dell'amico Vilanova Artigas, con vista sul Copan di Nimeyer, nell'edificio dello IAB progettato da Rino Levi, oggi contemporanea rovina del razionalismo paulista.

Non ricordava tutti quegli schizzi, quelle tavole di progetto, quei dettagli, ora in mostra alla Triennale di Milano, grazie allo scrupoloso e appassionato lavoro di Daniele Pisani, curatore dell'esposizione *Paulo Mendes da Rocha. Tecnica e immaginazione*.

Questa – non una sequenza cronologica di opere – si sviluppa a partire dai temi cari all'architetto – città, natura, spazio pubblico – intorno ai quali, e sin dai primi lavori, ruota la sua produzione. È lo stesso Mendes da Rocha ad indicarci che la mostra è una riflessione critica e filosofica: non è – dice – «una raccolta di ciò che ho fatto, ma di ciò che Daniele fa con la mia opera» (1).

Anche in Italia si può finalmente avere un contatto ravvicinato con l'ampia produzione dell'architetto paulistano, attraverso oltre 200 disegni originali, plastici, foto attuali e d'epoca, documenti e riviste storiche, video realizzati appositamente per l'esposizione. Un immenso patrimonio «messo a disposizione [da Mendes da Rocha] – scrive Pisani – con la cortesia e la generosità che gli sono connaturate».

La generosità che traspare nelle sue opere, aperte alla città, tese a una continua osmosi con essa, con le sue caratteristiche ambientali e storiche, appare essere infatti espressione di un'attitudine umana. Generoso è l'atteggiamento di Mendes da Rocha verso i ricercatori che vogliono approfondire la sua architettura: il suo studio è aperto quanto i suoi lavori. È allora che al progettista si affianca il professore – dal 2010 emerito – della FAUUSP (2), capace di incantare con la descrizione di un progetto, intento a sottolineare il ruolo sociale dell'architettura, la quale deve contribuire alla costruzione di quella che ama definire la «città per tutti».

Generosa è la maniera in cui ha organizzato la sua produzione negli ultimi vent'anni, sostiene Angelo Bucci (3), eleggendo giovani professionisti a collaborare con lui.

I suoi lavori, alcuni dei quali indiscussi capolavori, le tematiche in essi approfondite, insieme al modo in cui viene organizzata l'attività, al luogo in cui è svolta – il centro di São Paulo abbandonato dai più – fanno sì che questa esposizione vada oltre l'evento e si arricchisca di un valore didattico: è una sublime lezione d'architettura.

Una lezione itinerante nei luoghi, ma non nei contenuti; la coerenza formale e ideologica è infatti aspetto distintivo dell'opera dell'architetto, ravvisabile, e mai venuta meno, già in quel suo primo capolavoro: il Ginásio del Clube Atlético Paulistano di São Paulo (4) (Fig. 1).

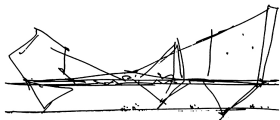


Fig. 1 – Clube Atlético Paulistano, São Paulo, 1958 (Archivio Mendes da Rocha).

All'inizio degli anni '60, il progetto impone, sulla scena architettonica paulista prima e brasiliana poi, il trentenne Mendes da Rocha, anticipando alcune caratteristiche della sua produzione: l'interazione con la città, la chiarezza strutturale e il ruolo centrale della tecnica, l'economia di mezzi e materiali, la definizione di luoghi a carattere collettivo.

Il Paulistano è infatti pensato come un moderno teatro, un luogo dell'incontro, dove poter assistere a spettacoli sportivi e non solo.

È la copertura metallica del *ginásio* – la cosiddetta «cupola piana» – a sottolineare il cuore del progetto; ad essa e agli elementi in cemento armato a faccia vista – l'anello periferico circolare e i sei setti-pilastri disposti a raggiera – risulta essere affidata l'immagine compositiva dell'intero progetto. I pilastri svettano sul grande volume a base rettangolare che accoglie gli spazi destinati alle attività atletiche; alla sommità di tali sostegni sono ancorati cavi in acciaio che sostengono la «cupola» del diametro di circa 38 metri.

La luce naturale illumina l'area centrale, penetrandovi lateralmente per il distacco tra la piastra di base e l'anello e tra questi e la copertura. Il gioco di luce e ombra, così ottenuto, esalta e sottolinea lo spazio intermedio «tra ciò che è dentro e ciò che è fuori» (5).

Il Paulistano è un *unicum*, è un «magnifico todo arquitetural» (6). L'equilibrio compositivo è affidato alle forze della scienza delle costruzioni: trazione e compressione; arte e tecnica si coniugano dunque insieme, perché – come dice Mendes da Rocha – «[...] non c'è alcuna contraddizione: l'ingegneria è architettura e l'architettura è pura ingegneria» (7).

Se il Paulistano rappresenta l'esordio professionale dell'architetto, è con il Pavilhão do Brasil per l'Expo '70 di Osaka (Fig. 2) – al quale la mostra concede ampia visibilità – che Mendes da Rocha riunisce insieme e in modo inequivocabile le tematiche a lui care, tracciando la strada per quelli che sarebbero stati i cammini futuri del suo lavoro: rendere abitabile un mondo inospitale, intervenire sulla natura, che – lontana da una visione romantica – non è intesa come un paesaggio intoccabile, ma come un insieme di fenomeni (8). Alla tecnica, a quella più adeguata, è affidato il compito di costruire l'habitat umano.



Fig. 2 – Pavilhão do Brasil da Expo '70, Osaka, 1969 (Archivio Mendes da Rocha).

Il governo militare – preso il potere nel 1964 – decide di partecipare all'Expo e nel 1968 acconsente a indire, per la realizzazione del padiglione, un concorso nazionale, al quale partecipano 83 gruppi di progettazione.

In linea con il tema dell'Esposizione – *Progress and Harmony for Mankind* – Paulo Mendes da Rocha e la sua *équipe* (9) intendono rappresentare il Brasile attraverso la simbologia di natura e città, con un'architettura capace di rispecchiare gli aspetti peculiari del Paese; si vuole celebrare il popolo, la sua capacità di reagire agli orrori coloniali attraverso lo sviluppo e l'affermazione di una

cultura propria e originale. I progettisti ricorrono a tecniche costruttive ampiamente conosciute nel contesto brasiliano, senza quindi entrare in competizione con quelle degli Stati più avanzati: si elabora ciò che si desidera realizzare, ma anche e soprattutto ciò che si sa fare, ricorda oggi Mendes da Rocha.

Il padiglione avrebbe dovuto accogliere un'esposizione ideata da Flávio Motta, purtroppo non realizzata, volta a ripercorrere la storia del Brasile, come un saggio sull'idea di coscienza, sull'occupazione del territorio nell'America Latina, per una riflessione che da nazionale diviene ampia e generale, senza quindi immagini folkloriche o riproduzioni di capanne indigene (10). Per comprendere come tale mostra era stata articolata, ritroviamo esibite alla Triennale, per la prima volta, alcune delle tavole predisposte da Motta, così da poter finalmente intendere i significati insiti nel padiglione nella loro totalità.

La giuria premia l'*équipe* capeggiata da Mendes da Rocha, il cui progetto – si legge nel giudizio finale – «[...] ha scelto un approccio chiaramente brasiliano», nel quale si ritrova una poetica inconfondibile, «molto legata alle tradizioni» (11) del Paese.

Poetiche sono certamente le immagini presenti nella relazione descrittiva: si esalta la natura, le città, le risorse, il «cielo stellato» del Brasile. Completamente aperto su tutti i lati, il padiglione intende dialogare con quelli vicini e con gli spazi dell'Expo. L'ampia copertura è «un'ombra», come quella dei lussureggianti alberi brasiliani; la terra è la stessa di Osaka e le sue «ondulazioni soavi» sono quelle delle strade che si sviluppano nei contesti urbani (12). Privo di percorsi prestabiliti, il padiglione è uno spazio aperto e al contempo accogliente.

L'opera viene realizzata in un lotto di 80 x 50 metri, occupato nella parte centrale dalla copertura (32,5 x 50 m). Volutamente costruita come quella progettata da Artigas per la FAUUSP, durante gli anni più cruenti del regime, essa rappresenta ad Osaka – come scrive Pisani (13) – «un'indiscussa dichiarazione d'appartenenza». Per sostenerla vengono predisposti solo quattro pilastri. Tre, celati dal terreno, rappresentano la *natureza* del Brasile, il suo territorio: essi potrebbero essere i *morros* di Rio de Janeiro, le isole di Bahia, le dune bianche del Maranhão. Il quarto, costituito dall'intersezione ortogonale di due archi, rappresenta la città, quale risultato dello sforzo degli uomini per costruirla, attraverso la capacità di imporsi sulla natura, e infine quale sede di relazioni umane, incentrate in questo progetto nella Praça do Café.

Tutti i pilastri sostengono le due travi principali in cemento armato precompresso, poste in corrispondenza dei lati lunghi; entrambe sono a sbalzo, con l'accortezza – ricorda Mendes da Rocha (14) – di un aggetto minore (circa 10 m) in corrispondenza del pilastro-città, meno resistente rispetto agli altri. I sostegni possiedono in sommità giunti in acciaio, elastômeros, sistema necessario per una costruzione con grandi luci strutturali, soprattutto in territorio giapponese, ad alta sismicità. Inoltre, i pilastri non sono in posizione simmetrica, il che determina variazioni in prospetto e in sezione, con un disegno delle travi che, nello scaricare sugli appoggi, sembra riprodurre un diagramma ribaltato del momento flettente.

Il marcato carattere simbolico, insieme al risultato architettonico, fa di questo progetto – purtroppo demolito – uno dei più rappresentativi dell'opera di Mendes da Rocha. La grande copertura e lo spazio da essa definito esprimono libertà e solidità.

La *semplificazione* strutturale, qui messa in atto anche con l'assenza di appoggi intermedi e con la conseguente realizzazione di grandi campate, diviene espressione dell'essenza stessa dell'architettura.

L'estrema capacità di sintesi di Mendes da Rocha, riscontrabile in tutti i progetti esposti alla Triennale – dalle residenze agli edifici pubblici – ma anche e soprattutto nello studio dei dettagli, manifesta quell'aspirazione all'essenzialità, dichiarata in maniera inequivocabile nelle parole dell'architetto: «A differenza di molti ai quali la miseria incute paura, io, senza sapere perché, mi sono sempre sentito attratto dalla povertà, dalle cose semplici. Non mi riferisco alla miseria, bensì

alla povertà di ciò che è essenziale. Ritengo che tutto ciò che è superfluo rechi fastidio. Tutto ciò che non è necessario diviene grottesco, soprattutto ai nostri tempi» (15).

È ciò che durante l'inaugurazione Francesco Dal Co definisce *l'arte della necessità* di Mendes da Rocha, un'arte capace di tradurre desideri profondi in problematiche e rispondere ad esse con il progetto d'architettura.

Tanto avviene anche per il Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), esito di un concorso a inviti (1986), teso a rispondere «con un disegno chiaro alle esigenze sorte» (16) (Fig. 3). Il progetto scaturisce dalle riflessioni di come debba essere organizzato un museo della scultura, che necessita di aree espositive all'aperto. L'architetto non intendeva tuttavia creare un edificio nell'area centrale del lotto, che avrebbe in qualche misura escluso quelle perimetrali; rifiutava altresì il tradizionale patio interno, perché – spiega (17) – esso possiede, per un Paese dal passato coloniale, una connotazione orribile, di confinamento; analogamente, per quanto attraente, la soluzione a tetto-giardino non risultava essere del tutto adeguata.



Fig. 3 – Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo, 1986 (Archivio Mendes da Rocha).

È stato infine il luogo a suggerire l'impianto museale, facendo sì che il MuBE divenisse per il *bairro* Jardim Europa un riferimento nel paesaggio urbano.

Con quest'opera l'architetto supera la distinzione tra lotto ed edificio, poiché il secondo si integra al primo, valorizzandolo. La continuità tra interno ed esterno e tra questo e la città diviene dunque la prerogativa sulla quale basare il progetto. Vi si affianca il desiderio di elogiare l'opera dell'uomo e della natura, qui rispettivamente rappresentate, secondo Mendes da Rocha, dall'Avenida Europa e dal dislivello del terreno, verso rua Alemanha.

Il Museo, impostato su questi due assi viari, è semi-ipogeo e la sua visibilità è affidata alla sorprendente trave di 60 metri di luce libera, quale alta dimostrazione delle virtù della tecnica, posizionata come prosecuzione ideale di rua Portugal. L'immagine architettonica così raggiunta è vicina a una grandezza monumentale, nella quale si offusca la scala umana per lasciar posto a quella urbana.

Il MuBE – suggerisce Sophia Telles (18) – disegna un paesaggio, in una città che ne è priva; «è una cosa sola, non è fatto per parti» (19), si ritrova infatti unitarietà compositiva, materica e d'intenti. Questa si riscontra anche nelle tante residenze in mostra, selezionate da Daniele Pisani non come un catalogo di variazioni sul tema, ma ad evidenziare come, anche nel progetto dell'abitare, Mendes da Rocha resti fedele a quelle specificità riscontrabili nelle opere pubbliche. Le sue case non sono un *territorio* in cui rifugiarsi (20), ma rappresentano il primo luogo della socializzazione e pertanto si distinguono per la presenza di ampi spazi indivisi, per un *continuum* tra interno ed esterno, dove il secondo – grazie anche al ricorrente distacco dell'edificio dal suolo – penetra nel primo.

Concludono l'esposizione i progetti che si connotano, oltre che per l'indiscusso valore architettonico, per la collaborazione con giovani professionisti. Già nel 1967 Mendes da Rocha sosteneva che la realizzazione dell'opera costruita dipende da un serio lavoro d'*équipe* (21). L'apprezzamento dell'attività di gruppo, a partire dalla metà degli anni '90, porta

l'architetto a definire un proprio e originale metodo di lavoro. Le *squadre* messe insieme da Mendes da Rocha operano in autonomia, poiché non c'è una logica d'impresa, mentre sussiste un continuo scambio umano e professionale. C'è soprattutto un'affinità intellettuale: si condivide la stessa prospettiva per il Paese e si tende a riflettere sui problemi prima ancora che sulle soluzioni architettoniche.

L'alto livello qualitativo della produzione di Mendes da Rocha sta proprio in questo: dare risposte opportune, nelle quali è implicita la formulazione del problema. I progettisti che cooperano con lui, alcuni anche suoi studenti, hanno acquisito quest'impostazione che, al momento dell'elaborazione, si concretizza spesso in scelte del tutto condivise.

Ad opere e ideali si affiancano anche preferenze di metodo. Si pensi alle lavagne sulle quali schizzare le idee progettuali e i plastici in cartoncino bianco, alla maniera dell'architetto, tanto presenti in tali studi paulistani. Nell'era digitale è questa una metodologia unica – sottolinea Dal Co – e momento centrale dell'esecuzione, spiega Mendes da Rocha (22): è l'occasione del confronto con tutti gli attori coinvolti. È il momento della sintesi estrema.

Ed è proprio uno schizzo del Cais das Artes di Vitória, disegnato sulla lavagna del suo studio, che ci incanta e ci lascia comprendere immediatamente il progetto (Fig. 4).

Realizzata con Metro Arquitetos, risalente al 2007 e ancora in costruzione, l'opera completa la mostra e i temi in essa contenuti, ultimo tra questi la trasformazione del territorio, che «in varie forme [...] e come un filo rosso» – sostiene Pisani – attraversa tutta la produzione di Mendes da Rocha.

Il progetto è volto infatti a creare un nuovo territorio: il museo e il teatro sorgono nella baia della città e con essa sono in stretto rapporto. La continuità spaziale e visiva è ottenuta inquadrando la natura circostante tra l'edificio principale e la piazza. Il primo, estremo ed essenziale, ospita il museo ed è realizzato in cemento armato e acciaio; nella parte inferiore è irregolarmente sollevato dal suolo, a definire uno spazio coperto di differenti altezze, che – con soli tre pilastri per lato – lascia penetrare il paesaggio. La seconda «ha lo scopo di non distruggere la bellezza che già c'era. Se osservi quel luogo, pensi: ecco, già esiste un museo!». Il lavoro continuo, incessante, bellissimo della città di mare vuole essere così valorizzato e non annullato: «Pertanto c'è un'idea di prosecuzione, di costruire senza distruggere le virtù del luogo e questa, del resto, è la prima scelta dell'uomo, nel momento in cui dice: "andiamo a stare qui". Quando dici: "qui costruisco una città", il progetto è già iniziato, ossia il progetto esiste prima nella mente, prima ancora di essere realizzato» (23).

Per quest'opera tornano probabilmente nella mente dell'architetto i ricordi dell'infanzia – Vitória è la sua città natale – ma anche e soprattutto la sua formazione. Vi possiamo infatti ritrovare gli insegnamenti di coloro che ama definire i suoi maestri: il padre e Artigas, i quali – ricorda (24) – «mi aprirono la mente verso le cose in cui credevo, ma per le quali non avevo coraggio». Al primo – ingegnere civile specializzato in dighe e porti – Mendes da Rocha deve quell'attrazione per il dominio della natura per mezzo della tecnica; dal secondo – con il quale non si ritiene esserci propriamente un rapporto tra maestro e allievo – apprende la grande lezione sull'inscindibile legame tra architettura e società: «lo spazio [inteso] come progetto sociale» (25).

Mendes da Rocha condivide con Artigas le gioie dell'insegnamento – sarà proprio quest'ultimo a volerlo alla FAUUSP come suo assistente nel 1960 – e i dolori dell'allontanamento dalla facoltà, in seguito all'AI 5 del 1968 (26).

Del Maestro paulista, durante l'inaugurazione della mostra, Mendes da Rocha ricorda una frase significativa: «È impossibile insegnare l'architettura, ma si può educare un architetto». Ciò è dovuto al fatto che essa è una «forma peculiare di conoscenza»: è arte, scienza e tecnica insieme, il che comporta – secondo il progettista (27) – una difficoltà nell'impostazione didattica delle facoltà. Ancor più arduo – dice Dal Co – è raccontare l'architettura di Mendes da Rocha, perché la sua

levatura è grande: ve ne sono pochi, forse nessuno, come lui.

È un Maestro dal quale apprendere – parafrasando le sue stesse parole – il semplice esercizio della libertà.

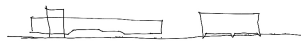


Fig. 4 – Cais das Artes, Vitória, 2007(Archivio Mendes da Rocha).

Note

- (1) Paulo Mendes da Rocha in dialogo con Francesco Dal Co, inaugurazione della mostra, Milano, 5 maggio 2014.
- (2) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
- (3) Conversazione tra Angelo Bucci e l'autore, São Paulo, 18 maggio 2012.
- (4) Paulo Mendes da Rocha partecipa al concorso del 1958 insieme a João Eduardo de Gennaro. Alla VI Bienal de Arte e Arquitetura del 1961 il progetto riceve il Grande Prêmio Presidente da República.
- (5) È questo un concetto caro a Mendes da Rocha.
- (6) Sono le parole della giuria del Grande Prêmio Presidente da República. Cfr. ZEIN R. V., *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953 – 1973*, Tesi di dottorato, FA UFRGS, São Paulo-Porto Alegre, 2005, p. 111.
- (7) ROCHA P. M. in SERAPIÃO F. (a cura di), *Entrevista com Paulo Mendes da Rocha*, in “Projeto Design”, 2006, 316, p. 59.
- (8) ROCHA P. M. in SARNO F. (a cura di), *Intervista a Paulo Mendes da Rocha*, in “Rassegna di Architettura e Urbanistica”, XLVIII, 2014, 142/143, p. 220.
- (9) Julio Katinsky, Ruy Ohtake, Jorge Caron, Marcelo Nitsche, Flávio Motta e Carmela Cross.
- (10) In alternativa all'esposizione prevista da Motta si montò una mostra dal carattere folklorico, priva di qualsiasi approccio critico. Cfr. ROCHA P. M., *O silêncio do Flávio Motta*, in “Caramelo”, 1993, 6, pp. 41 – 43.
- (11) Atto della giuria in *Pavilhão do Brasil na Expo 70*, in “Acrópole”, XXX, 1969, 361, p. 13.
- (12) Cfr. *ivi*, p.15.
- (13) PISANI D., *Paulo Mendes da Rocha. Tutte le opere*, Milano, Mondadori Electa, 2013, p. 190.
- (14) ROCHA P. M. in SARNO F. (a cura di), *Intervista a Paulo Mendes da Rocha*, op. cit., p. 219.
- (15) ROCHA P. M., *Cultura y naturaleza*, in PIÑÓN H., *Paulo Mendes da Rocha*, Barcelona, Edicions UPC, 2003, p.19.
- (16) ROCHA P. M. in *Paulo Mendes da Rocha in dialogo con Francesco Dal Co*, cit.
- (17) ROCHA P. M. in SARNO F. (a cura di), *Intervista a Paulo Mendes da Rocha*, op. cit., p. 218.
- (18) Cfr. TELLES S. S., *Museu da Escultura*, in “AU”, VI, 1990, 32, pp. 44 – 51.
- (19) ROCHA P. M. in SARNO F. (a cura di), *Intervista a Paulo Mendes da Rocha*, op. cit., p. 218.
- (20) Cfr. PISANI D., *Paulo Mendes da Rocha. Tutte le opere*, op. cit., pp. 87 – 165.
- (21) Cfr. ROCHA P. M., *Depoimento*, in “Acrópole”, XXIX, 1967, 342, p. 15.
- (22) Paulo Mendes da Rocha in dialogo con Francesco Dal Co, cit.
- (23) Conversazione tra Paulo Mendes da Rocha e l'autore, São Paulo, 25 aprile 2012.
- (24) ROCHA P. M., *Somos o projeto de nós mesmos*, in “AU”, XX, 2005, 131, p. 56.
- (25) MOTTA F., *Paulo Mendes da Rocha*, in “Acrópole”, XXIX, 1967, 343, p. 18.
- (26) L'emanazione dell'Ato Institucional n. 5 rappresenta la fase più dispotica del regime. Nel 1969

Mendes da Rocha viene escluso da tutti gli incarichi pubblici.

(27) ROCHA P. M. in *Paulo Mendes da Rocha in dialogo con Francesco Dal Co*, cit.

Autore	Data pubblicazione	Volume pubblicazione
SARNO Francesca	2014-09-12	n. 84 Settembre 2014