



O povo deve fazer arquitetura

La dimensione collettiva dei progetti paulisti di Lina Bo Bardi

Francesca Sarno



La chiamano “a Lina” a São Paulo, per quell’approccio confidenziale, profondamente brasiliano, capace di farti sentire subito uno di loro. E Lina Bo Bardi lo era, poiché è stata capace di comprendere intimamente un popolo, apprezzandone a pieno il Paese. Ha riconosciuto nelle pietre, nei quarzi colorati del Brasile, la generosa ricchezza della natura; ha visto nelle lavorazioni del legno il perdurare delle tradizioni; ha compreso, nel ricorso al cemento armato, potenzialità e capacità tecniche; ha amato senza pregiudizi questo popolo formidabile, come lei stessa lo definiva.

Ha trovato in Brasile l’opportunità di realizzare la sua architettura della libertà (1), volta a insegnare, conservare, rispettare e tramandare, facendo continuamente ricorso a una dimensione collettiva dello spazio.

È stata, secondo Mendes da Rocha (2), un architetto italiano per formazione, ma brasiliano per cultura ed etica: ha rappresentato lo straniero che sbarca e fa una nuova scoperta dell’America, una scoperta che rivive continuamente nella sua opera. È stata, secondo l’amico Bruno Zevi, «un’eretica in veste aristocratica, una stracciona elegante, un’eversiva aggirantesi in quartieri lussuosi. [...] Ha scelto una fuga senza ritorno. Ha amato il mondo brasiliano indiscriminatamente, vi si è gettata senza riserve. Ha creduto in una rigenerazione che partisse dai poveri e dai derelitti. Lina è una delle numerose vittime di una rivoluzione che non si effettua, perché nessuno la vuole» (3).

Delle tante vite di Lina Bardi – da Roma a Milano, a São Paulo, a Salvador de Bahia – e delle sue passioni politiche e sociali, sono impregnate tutte le opere. Di lei e della sua architettura molto si sa ed è stato scritto, ma qui si vogliono mettere particolarmente in luce i legami e le eventuali influenze che la sua produzione ha apportato a quella della Scuola Paulista e viceversa.

Nel 1950 fonda la rivista brasiliana *Habitat*, con la quale prosegue il cammino già iniziato a Milano – insieme a Zevi e Pagani – di *A-Cultura della vita*. Il primo numero si apre con un editoriale dell’architetto italiano sulle residenze di Vilanova Artigas, fondatore indiscusso della *Escola*; seppur il testo non sia completamente condivisibile nei contenuti (4), la scelta evidenzia come la Bo Bardi, già nel 1950, abbia inteso il cambiamento che l’opera di Artigas stava apportando nel panorama paulistano, prima, e brasiliano poi.

Anni più tardi, nel 1956, i due architetti si ritrovano insieme a discutere in merito all’impostazione disciplinare della Faculdade de Arquitetura e Urbanismo dell’Universidade de São Paulo. A tale confronto Lina Bo Bardi partecipa in qualità di professore: tra il 1955 e il 1957 insegna infatti alla FAUUSP, dove probabilmente è vista con favore soprattutto dal *Grêmio*. Questa sorta di collettivo degli studenti, rivolto in quegli anni ad interrogarsi sul passato e sul futuro dell’architettura brasiliana, guarda certamente con interesse e curiosità quest’architetto di origine italiana, che inizia a spendere tanto le sue energie professionali per il loro Paese, per il quale, come dice lei stessa, «c’è tanto da fare» (5).

Il bisogno necessario e imminente di costruire, tanto in termini architettonici che culturali, è un primo fondamentale punto, condiviso tra la Bo Bardi e Artigas. Inoltre,

entrambi considerano centrale il ruolo svolto dalla Facoltà di Architettura, sede di formazione etica e professionale per coloro che in avvenire avrebbero contribuito al miglioramento e allo sviluppo del Brasile. Nella *Intervenção da professora Lina Bo Bardi*, l'architetto sottolinea la necessità per la FAUUSP di definire un metodo, capace di guidare gli studenti nel corso di studi, ma soprattutto, una volta architetti, nella vita reale, per poter affrontare i problemi della quotidianità. Finché la Scuola di Architettura – sostiene – continuerà ad essere accademica e distante dalla vita reale e a non parlarne il linguaggio, e finché l'insegnamento sarà «sterile agli affetti umani, il problema sussisterà con tutte le sue tragiche conseguenze: l'incompetenza, l'incapacità professionale, la mancanza di un'etica, la pseudo-cultura» (6). Spetta dunque ai professori elaborare un metodo efficiente di studio e di lavoro; spetta di rimando agli studenti risolvere e sviluppare tale metodo nelle diverse possibilità.

La determinazione da parte della Bo Bardi di voler contribuire alla definizione di tale metodologia, è comprovata dalla sua partecipazione al Concorso per la Cattedra di Teoria dell'Architettura alla FAUUSP nel 1957, con la tesi dal titolo *Contribuição propedêutica ao ensino da Teoria da Arquitetura*, un testo nel quale è evidente il legame con la cultura europea. Il Concorso non ha per lei un esito positivo, tant'è che anni più tardi affermerà amaramente: «Ma mi buttarono fuori, non mi vollero più là, in rua Maranhão. Non fu il corpo docente, ma le persone importanti» (7). La tendenza all'allontanamento, denunciata in queste parole, viene confermata anche dal suo più illustre e noto collaboratore, Marcelo Carvalho Ferraz, il quale parla di ostracismo nei confronti della Bardi, vittima del regime militare, a partire dal 1964, ma anche dell'architettura ufficiale (8).

Le ragioni per essere invisa sono varie: certamente può aver influito in maniera determinante il suo impulso creativo, animato da spirito rivoluzionario e permeato da una continua ricerca di libertà, ma può aver inciso anche la sua formazione europea. Ciò nonostante Lina Bo Bardi riesce a portare avanti le sue utopie, trasformandole in realtà e concretizzandole in progetti che segnano profondamente due città: Salvador de Bahia e naturalmente São Paulo, dove si stabilisce a partire dal 1947.

Tra i progetti realizzati nella capitale paulista, sono in particolare due quelli che meglio riflettono alcuni aspetti centrali della sua architettura, vicini anche all'impostazione della Scuola Paulista: il Museu de Arte de São Paulo (MASP) e il Centro de Lazer SESC-Pompéia.

Sono opere, queste, nelle quali si celebra lo spazio collettivo: esse raggiungono infatti il massimo della bellezza quando sono pienamente vissute dalla comunità. Quella della Bardi è un'architettura che pone al centro della composizione l'individuo, senza distinzione di età e classe sociale: nei suoi schizzi non mancano mai persone o addirittura bambini; il fine ultimo è realizzare opere che possano esprimere pienamente le esigenze del popolo e da quest'ultimo essere vissute quotidianamente. È quello stesso *povo* al quale, a Salvador de Bahia, Lina Bo Bardi dona dignità, valorizzandone il lavoro artigianale e di conseguenza l'animo umano. Trasforma l'oggetto comune «in una categoria estetica» (9), come ricorda lo scultore bahiano Mario Cravo, che lavora insieme con lei nel nordest.

È, analogamente, quel popolo che l'architetto vuole istruire con le opere esposte nel MASP e lasciare convivere serenamente nel SESC Pompéia. A chi le chiede cosa sia l'architettura, risponde infatti: «Per me, l'architettura è vedere un vecchio o un bambino portare un piatto di cibo, camminando con orgoglio, con la dignità di un attore di teatro sul palcoscenico, sfilando, in un giorno qualunque della settimana, nel ristorante del SESC Pompéia» (10). In queste parole risiede la semplicità di un pensiero, che si traduce in forma architettonica, ricorrendo all'uso di materiali, apparentemente poveri, ma ai quali la Bo Bardi riesce a dare inusuale nobiltà. In quest'affermazione trova espressione la sua capacità di creare con poco, dando decoro e valore a oggetti e gesti comuni, senza mai scadere nel folkloristico, ma mostrando sempre profonda umanità.

Ne scaturisce un'architettura monumentale, perché animata da un senso collettivo, capace di «riscattare la dignità civica» (11).

Monumentale è il MASP (Fig. 1), uno degli edifici simbolo di São Paulo. È un edificio-cartolina, di quelli che ritroviamo sfogliando un reportage sulla città, le cui immagini fanno velocemente capolino nei documentari sul Brasile.

Ma il Museo d'Arte di Lina Bo Bardi è molto più di questo. È un'architettura portatrice di valori e d'idee; il MASP è scaturito da riflessioni profonde sulla società brasiliana; la sua bellezza risiede nell'utilità, mai venuta meno nel corso degli anni. È un museo-laboratorio, un progetto ambizioso e sperimentale, che conserva, dopo più di mezzo secolo, la sua vocazione. Il MASP, prima di essere un'opera di architettura, è un progetto culturale, un programma di rinnovamento sociale.

Voluto da Francisco de Assis Chateaubriand, cofondato e diretto da Pietro Maria Bardi per quarant'anni, a partire dall'ottobre del 1947, il Museo trova la sua prima sede al secondo piano di rua Sete de Abril, nell'edificio dei Diários Associados. Già questo primo spazio – in cui si ritrovano intellettuali e artisti del tempo – viene progettato dalla Bo Bardi, alla quale, nel 1957, è affidata la realizzazione della seconda e attuale sede, lungo l'Avenida Paulista.

L'attuazione del progetto ha un *iter* non facile, segnato anche da cambiamenti e ripensamenti dell'architetto, molti dei quali risolti in cantiere; l'ideazione risale al 1957, la costruzione inizia nel 1960, ma si interrompe tra il 1962 e il 1966, per concludersi definitivamente nel 1969.

Seppur realizzata da un'italiana, quindi da una rappresentante di quell'Europa culturalmente egemonica, dalla quale il Brasile vuole svincolarsi, quest'architettura non tradisce il desiderio di rinnovamento sociale, che investe il Paese tra gli anni '50 e '60. Il MASP è pensato per la massa, vuole essere «un contenitore di cose importanti» (12), ma soprattutto intende creare una memoria collettiva. Come scrive Ferraz, il Museo d'Arte di São Paulo «è il Museo decolonizzato. Il Museo del Nuovo Mondo, che lotta contro il complesso d'inferiorità, la nostra peggiore eredità della colonizzazione e della schiavitù» (13). Il Museo combatte e vince questo complesso d'inferiorità attraverso la promozione culturale; quest'ultima, a sua volta, non vuole essere imposta, veicolata, ma vuol far in modo che il popolo brasiliano sviluppi ed elabori liberamente un proprio giudizio critico sulle opere esposte.

Libertà, allora, da concetto astratto diviene materia, architettura; il senso di autonomia suscitato dal *vão livre* (Fig. 2), dai settanta metri di luce libera, in continuità spaziale con l'Avenida Paulista, si sposta negli spazi espositivi del MASP: «Non cercai la bellezza, cercai la libertà» (14).



Fig. 1 – Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo, 1969 (Foto dell'autore).



Fig. 2 – MASP, il *vão livre* (Foto dell'autore).

Il mare di dipinti – ottenuto disponendo le opere tra lastre di vetro temperato, poste su cavalletti di cemento grezzo – che in origine occupava il secondo livello del grande parallelepipedo vetrato, risulta essere, nella sua innovativa singolarità, ben più di un allestimento originale e accattivante. La scelta della continuità spaziale e visiva, per essere compresa, deve essere letta insieme all'originaria e purtroppo rimossa soluzione espositiva: essa concorreva a dare al Museo un'impronta formativa ed educativa. Nella galleria per le esposizioni permanenti i visitatori erano liberi di scegliere il percorso da intraprendere ed avevano un rapporto diretto con le opere, senza differenziazione per autore, corrente stilistica, tempo o luogo. Percepire simultaneamente e autonomamente l'opera d'arte è lo strumento con il quale la coppia Bardi tenta una rivoluzione culturale, prendendo le distanze dall'impostazione museale europea (15).

Si sceglie per l'allestimento un'atmosfera metafisica, sostiene Renato Anelli (16), in parte anticipata nei fotomontaggi per il Museo sulla Riva dell'Oceano di São Vicente; le opere, sospese e al contempo ancorate, non vogliono dare l'idea di un distacco dalla realtà contingente, ma intendono trascendere da una cultura che ha escluso il popolo, senza tuttavia rinunciare alla funzione pratica e conoscitiva dell'arte. Presentare l'opera come il frutto di un lavoro la rende, in qualche modo, accessibile a tutti, non solo a una *élite* privilegiata. Istruire per migliorare è la lezione del MASP, secondo un modo di concepire che ha ispirato Vilanova Artigas per l'edificio della FAUUSP. Entrambe le opere, infatti, nonostante abbiano funzioni estremamente differenti, sono luoghi nati per la cultura: in entrambe si crea e si diffonde; in esse vi è una forte componente collettiva e didattica e poco cambia se ad essere istruito è il visitatore del Museo o lo studente d'architettura. I due edifici, pur nella loro diversità, intendono trasmettere dunque il medesimo insegnamento.

Il senso profondo del MASP e il ruolo che continua ad assolvere nella città nobilitano il risultato architettonico: un gigante incombente. Se lo si osserva dal basso, dall'Avenida Nove de Julho, appare estremamente alto e imponente. Inoltre, all'evidente semplicità geometrica del parallelepipedo vetrato, che lo potrebbe avvicinare alle opere della Scuola, si contrappone una complessità strutturale, che lo allontana inesorabilmente, mostrando i limiti dell'influenza della Bo Bardi sull'architettura paulista e dimostrando contemporaneamente l'autonomia dell'architetto italiano.

La Bo Bardi, in linea con il pensiero di Artigas e di Mendes da Rocha, sostiene che «La struttura di un edificio è elevata a livello di poesia, fa parte dell'estetica. Non c'è alcuna differenza. Un architetto deve progettare la struttura come progetta l'architettura, nel senso più intimo della parola [...]» (17). Ciò nonostante, la complessità strutturale del MASP, l'incapacità di comprenderne immediatamente il sistema portante, differenzia gli approcci progettuali tra la Bardi e gli architetti della Scuola. I grandi pilastri, le travi estradossate in copertura, quelle centrali del piano intermedio, i cavi a sostegno dell'ultimo solaio, non concorrono a generare la forma, ma sono funzionali allo scopo: realizzare la grande luce libera alla quota stradale.

In questo si ravvisa una distanza sostanziale nelle due metodologie progettuali, distanza che tuttavia si assottiglia in una delle opere più note e significative dell'architetto italiano: il Centro Lazer SESC-Pompéia.

Qui concetti cari all'architettura paulista, quali la natura sociale e collettiva dello spazio, la negazione di quello privato in favore di quello pubblico, la convivenza, la dignità del luogo in cui il popolo brasiliano può esprimersi liberamente, sono tradotti in un'opera inimitabile, che riesce a superare anche i contenuti teorici degli esponenti paulisti. Un'opera che in Italia, dice sorridendo Mendes da Rocha (18) guardandone un'immagine, non avrebbe potuto realizzare.

A São Paulo, la FAUUSP di Vilanova Artigas, ancora una volta, e il SESC di Lina Bo Bardi sono le due architetture in cui si avverte la totale e sublime percezione di far parte di una comunità: nella

prima accademica, nella seconda cittadina.

Tutto nel SESC ha il sapore della convivenza serena e costruttiva. Ferraz descrive il Centro come «una bomba» esplosa nella città. Ed è vero: è un'esplosione di vita, carica di umanità, che si ripete ogni giorno, a partire dal 1986, anno di completamento dell'intero progetto.

La Bo Bardi e la sua equipe – Marcelo Ferraz e André Vainer – hanno il merito di aver valorizzato l'architettura dell'ex fabbrica di barili, risalente ai primi del

Novecento: i capannoni in mattoni con struttura *hennebiqueana* e capriate in acciaio. Non in ultimo, i progettisti hanno sviluppato ciò che quel luogo già rappresentava per gli abitanti del *bairro* di Vila Pompéia e di quelli limitrofi e oggi per gran parte della città: un importante punto di ritrovo della collettività.

Nell'entrare al SESC Pompéia (Figg. 3, 4) si ha immediatamente la sensazione di essere altrove, poiché esso nulla ha a che vedere con la gran parte della città, caotica e disumana, ma allo stesso tempo ci si rende immediatamente conto che tutto lì, dalla strada interna alle alte torri, riesce a rappresentare, meglio di tanti altri luoghi paulistani, lo spirito della sua comunità, il suo desiderio di stare insieme.



Fig. 3 – SESC Pompéia, São Paulo, 1986 (Foto dell'autore).



Fig. 4 – SESC Pompéia (Foto dell'autore).

Nel progetto del SESC è evidente come alla cultura italiana della Bo Bardi si affianca l'esperienza brasiliana, con particolare riferimento agli anni trascorsi a Salvador; questi hanno probabilmente contribuito a ispirare le linee per l'organizzazione interna degli spazi esistenti e per la realizzazione *ex novo*. Tali dettami si concretizzano nel porre al centro, ancora una volta, le attività dell'uomo.

Il progetto viene sviluppato molto in cantiere, con il ricorso anche alle capacità e all'inventiva degli operai, così da realizzare una sorta di moderno artigianato, che si manifesta nei grandi e piccoli dettagli: la finta dispensa in legno, posta all'ingresso del ristorante, gli arredi interni anch'essi in legno, il cemento a faccia vista delle torri, che non nasconde la costruzione in precompresso, gli anelli della cassa d'acqua.

Il SESC viene completato nel 1986 con l'inaugurazione degli ambiti destinati allo sport: la piscina e i campi nella torre maggiore, gli spogliatoi e le palestre in quella minore. Insieme alla cisterna per l'acqua, queste svettano sui bassi padiglioni e sono immediatamente visibili dall'esterno, senza però

svelare la destinazione d'uso. Il loro rigore formale non le pone in contrasto con la struttura originaria della fabbrica, mentre pochi ma significativi elementi – le bucaure e le passerelle di collegamento (Fig. 5) – ne lasciano intuire la funzione non produttiva.



Fig. 5 – SESC Pompéia, le passerelle di collegamento tra le torri (Foto dell'autore).

Insieme al MASP, il SESC Pompéia è uno dei luoghi simbolo della città e, al di là dei giudizi estetici, tale rappresentatività è senza dubbio dovuta alle capacità della Bardi di cogliere e tradurre in architettura le esigenze di una comunità.

In questo, nell'aspetto umano dell'opera della Bardi, più che in quello architettonico, risiede la vicinanza alla Scuola Paulista.

In quanto alto esponente dell'architettura brasiliana, nonché della *Escola*, si ritiene quanto mai significativo per comprendere la personalità di Lina Bo Bardi, riportare le parole, belle e profonde, di Paulo Mendes da Rocha, scritte in sua memoria; esse ne sintetizzano le peculiarità caratteriali: scrive infatti l'architetto che la sua «è un'opera essenzialmente femminile; considero il suo un discorso di generatrice, di donna, un guardare femminile. Sembra che il gigantismo e il vigore della sua opera portino a una visione virile, credo sia un inganno. La sua opera è profondamente femminile perché comprende l'essenza della questione, il suo seme. Lina sarebbe stata la donna a capo della tribù, qualcosa del genere; colei che sa come proteggere i bambini, come sostenere i sogni di gioventù. La donna è legata alla natura, in modo differente dall'uomo. Ha la coscienza della proiezione del futuro, secondo natura. È differente, non nel senso di opposto, ma di diversità complementare e indispensabile all'esistenza del genere umano. Voglio dire, per concludere, che solo una donna avrebbe potuto fare ciò che Lina ha fatto, come dire, un uomo non ne avrebbe avuto il coraggio» (19).

Note

(1) «Questa è l'architettura della libertà» gridava il musicista americano John Cage alla vista del MASP.

(2) Conversazione tra Paulo Mendes da Rocha e l'autore, São Paulo, aprile 2012 e ROCHA P. M., *Imagem do Brasil*, in "Caramelo", 1992, 4.

(3) ZEVI B., *Lina Bo Bardi: un architetto in tragitto ansioso*, in "Caramelo", op. cit.

(4) Si fa riferimento al passaggio del testo in cui la Bardi afferma che Artigas con le sue case «impone una regola di vita, una morale, che è sempre severa, quasi puritana». BARDI L. B., *Casas de Vilanova Artigas*, in "Habitat", 1950, 1, p. 2.

-
- (5) Tale affermazione è stata estratta dal documentario *Officina Bo Bardi*.
- (6) BARDI L. B., *Intervenção da professora Lina Bo Bardi*, Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 1956.
- (7) BARDI L. B., *Aula de arquitetura*, in “Projeto”, 1990, 133.
- (8) FERRAZ M. C., *Numa velha fábrica de tambores. SESC Pompéia comemora 25 anos*, in <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897>.
- (9) In *Officina Bo Bardi*.
- (10) BARDI L. B. in FUENTES M. A., *Lina Bo Bardi: concreta poesia*, in <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.040/653>.
- (11) *Ibidem*.
- (12) BARDI L. B. in LEFÉVRE C. (a cura di), *Entrevista Lina Bo Bardi*, in “Caramelo”, op.cit.
- (13) FERRAZ M. C., *Uma idéia de museu*, in “O Estado de São Paulo”, 2 gennaio 2004.
- (14) L’affermazione è tratta dal documentario *Lina Bo Bardi*.
- (15) Come nota Anelli, la concezione museale espressa nel MASP ritrova i suoi prodromi in alcuni allestimenti italiani, si pensi a quelli di Persico, Albini e Scarpa degli anni ’30 e ’40. Cfr. ANELLI R. L. S., *O Museu de Arte de São Paulo: o museu transparente e a dessacralização da arte*, in <http://agitprop.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.112/22>.
- (16) *Ibidem*.
- (17) BARDI L. B. in FERRAZ M. C. (a cura di), *Lina Bo Bardi*, Milano, Charta, 1994, p. 278.
- (18) Conversazione tra Paulo Mendes da Rocha e l’autore, São Paulo, dicembre 2014.
- (19) ROCHA P. M., *Imagem do Brasil, op. cit.*

Autore	Data pubblicazione	Volume pubblicazione
SARNO Francesca	2014-12-06	n. 87 Dicembre e 2014