

Un Dialogo tra/A Dialogue between **Barbara Bogoni** e/and **Eduardo Souto de Moura**

Barbara Bogoni. *L'impegno e la precisione che Eduardo Souto de Moura dedica a ogni occasione di dialogo con i luoghi del suo operare confermano la sua adesione alla concretezza e la sua aspirazione alla verità.*

L'architettura priva di quelle fondamenta che la ancorano alla realtà e alla specificità dei luoghi, solo pensata e discussa in termini di potenzialità e astrazione, cieca e sorda alle suggestioni dell'ambiente, non esiste.

Non è Architettura.

Non è, almeno, l'Architettura di Souto de Moura, che è capace, invece, di trasformare le occasioni di dialogo con il contesto in accese discussioni, tra pensiero e realtà, tra desiderio e opportunità, tra segno progettuale e atto costruttivo; in dispute, tra l'immagine primitiva che si forma nella mente – un dettaglio, un materiale, uno spazio – e la sua effettiva realizzabilità; confronti, che si annullano con la presa di coscienza delle immense opportunità offerte al progetto dal contatto con il reale; e il progetto, come in un film, esegue un montaggio e una verifica delle immagini, suggestioni e sequenze che l'occhio percepisce e che la grande poesia di Herberto Helder sottende ed esalta nel suo poema “Memoria Montagem”¹, uno dei grandi riferimenti del maestro portoghese.

Questo metodo, che mette al vaglio le ipotesi – impressioni, opinioni o vere e proprie architetture in progress – e le cala nei luoghi, è applicato indistintamente alle varie scale e ai diversi ambiti di lavoro, alle questioni di composizione volumetrica, al sistema distributivo, a quello tecnologico e impiantistico, alle scelte figurative e materiche. Esso si risolve in una conversazione continua, eterna, un dialogo antico tra l'architetto – ogni architetto, di ogni tempo e di ogni luogo – e gli spazi in cui egli opera; un dialogo che non ha principio né fine, che si ripete sempre uguale da secoli,

che pone e ripone le stesse domande e, alla fine, riceve le stesse risposte.

Nella contemporaneità, il dialogo poco si discosta da questo schema; le variazioni sono minime e tutte riconducibili alle maggiori risorse tecnologiche, ai più articolati bisogni umani, alle mutate disponibilità di spazio, di denaro e di opportunità. E le architetture che ne sono generate obbediscono tutte alla libertà degli architetti, quella, davvero contemporanea, di accettare oppure no il dialogo, di disporsi oppure no all'ascolto critico, di dichiararsi aperti alla partecipazione, di essere curiosi, di ascoltare e di sentire; di ammettere e accogliere lo stato di crisi che ogni vero confronto inevitabilmente produce.

In Eduardo Souto de Moura questo dialogo operante e produttivo è, tuttavia, molto sereno, sebbene innescato da un fluttuante rilancio dubitativo² che, nella sua tormentata evoluzione, rappresenta la chiave della coerenza, della necessità e della ineludibilità dell'architettura del maestro portoghese.

Eduardo Souto de Moura. La pratica del progetto come verifica delle idee. Il mio lavoro principale consiste nella verifica continua di soluzioni pensate. Messo di fronte a un tema di architettura, mi capita continuamente di far maturare delle ipotesi ancor prima di aver visto l'area di progetto, e inizio a elaborare un'acerba strategia di intervento con le poche informazioni di cui dispongo. A volte la mia idea matura, definisce le tecniche costruttive, i materiali, addirittura i dettagli, sempre nel pensiero. Perciò, all'incontro con la materia fisica del progetto, il luogo, la terra, il paesaggio, le pietre, arrivo già pronto con un'ipotesi da vagliare e, partendo da questa, cerco di capire se sto seguendo la direzione giusta. A questo punto inizia la fase di verifica dell'ipotesi, durante la quale mi scontro con ciò che penso (o voglio) che sia fattibile e ciò che realmente lo è. È spesso perdo la battaglia.

AN “ANCIENT DIALOGUE” BETWEEN MATTER, TECHNIQUE AND DESIGN

Barbara Bogoni. *The commitment and precision Eduardo Souto de Moura delivers in every dialogue opportunity with the places of his work confirms his bonds to concreteness and his ambition to truth.*

Architecture not founded on bases linked to reality and to place specificity; architecture as a mere result of debate and thinking on abstraction, does not exist.

It is no Architecture.

It isn't Souto de Moura's Architecture, which instead is able to transform the opportunities of establishing a dialogue with the context into fervid discussions between thinking and reality, between desire and possibility, between the marks of design and the act of building; into discussions between the primitive image forming in the architect's mind – a detail, a material, a space – and its actual feasibility; discussions that are meant to

resolve themselves into the awareness of the limitless possibilities given to the project by the contact with reality. The project, as in a movie, performs then an editing and a test of the many images, suggestions and sequences the eye senses; the same as in Herberto Helder's poem “Memoria Montagem”¹, one of the most relevant references of the portuguese master architect.

This method of evaluating the hypothesis – impressions, opinions or even a sort of architectural schemes in progress – and lowering them into the sites, is implemented indifferently at several scales and several programs; at the issues of volumetric composition, at the level of both technology and plants; at the figurative and material options. It is resumed in a continuous and eternal conversation, in an ancient dialogue between the architect – every architect, of any time and place – and the spaces

the architect works into; a dialogue having no beginning nor ending, that keeps happening in the centuries always in the same way, asking again and again the same questions, getting, at the end, always the same answers.

This dialogue, in the present times, is not far from this scheme, the variations are slight and almost always referred to the more powerful technological resources, to the different availability of space, funds and opportunities.

The architecture generated by this method obey to the freedom – really contemporary – of choosing to accept or refuse the dialogue; of preparing to or denying the critical listening; of declaring one's openness to participation; of being curious; of listening and feeling; of admitting and welcoming the critical state every true confrontation inevitably produces. Eduardo Souto de Moura's operating and fertile dialogue is, indeed, very se-

01 | Padiglione, Artesella, Borgo Valsugana, Trento, 2018, schizzo di studio (Archivio dei disegni di Eduardo Souto de Moura)

Pavilion, Artesella, Borgo Valsugana, Trento, Italia, 2018, Sketch (Eduardo Souto de Moura's Drawings Archive)

02 | Convento das Bernardas, Tavira, Portogallo, 2006-2013 (foto di Barbara Bogoni)

Das Bernardas' Convent, Tavira, Portugal, 2006-2013 (photo by Barbara Bogoni)

Preferisco comunque sempre lavorare per sequenze di verifiche piuttosto che arrivare impreparato alle domande poste dal luogo o inventare soluzioni al momento – me l'ho ha insegnato Távora! Quando queste verifiche danno esito negativo – lo comprendo a mano a mano che imparo a muovermi nel racconto dei luoghi – inizia il contraddittorio, la ricerca delle alternative e il vaglio delle opportunità. Alle provocazioni delle mie idee preconcelte, il luogo risponde i suoi “sì” e i suoi “no”, e ogni “no” mi indica una buona strada, una di quelle veramente percorribili (Fig. 1).

In alcuni casi complessi capita di dover fare i conti con temi di lavoro molto problematici, se non critici, che mi costringono a studiare con più attenzione il problema e a rinunciare all'immagine che mi ero pre-costruita: la demolisco, l'abbandono, e cerco una soluzione diversa.

Per motivi funzionali, nel Convento di Tavira mi sono trovato ad aprire 120 finestre nella muratura dell'edificio storico, troppo fragile e instabile, realizzata in terra cruda più di 500 anni fa (Fig. 2) e sono stato costretto a concentrare sforzi enormi nella soluzione del problema strutturale, perché il progetto non concedeva sconti: dovevo ricavare moltissime stanze d'albergo, ciascuna con la propria finestra (Fig. 3). Abbiamo dovuto studiare un sistema costruttivo nuovo, ma abbiamo scelto di realizzarlo con un metodo tradizionale (Fig. 4), consolidando la parete in terra con una rete metallica e del cemento a spruzzo, e ritagliandovi la forometria. Così, la debolezza del progetto, cioè la fragilità del materiale, è diventata un punto di forza, trasformando il problema in una soluzione. La finitura superficiale ha poi conferito all'edificio l'omogeneità materica e cromatica che volevo ottenere: una continuità tra storia e progetto, tra antico e nuovo, attraverso il materiale e, soprattutto, la tecnica costruttiva.

rene, although it is also triggered by a fluctuating rilkian dubitative state, which is, in its tormented evolution, the key to achieving coherence, necessity and inevitability in his architecture.

Eduardo Souto de Moura. The design praxis as a verification of ideas.

My main work consists in continually and repeatedly checking the solutions I think at. When I have to face an architectural theme, it often happens to me to form in my mind some hypothesis even before seeing the design area; I then start and develop an unripe intervention strategy with the few informations I have. Sometimes my ideas get ripe, define the construction technologies, the materials, even the details, always in thinking. So when I meet the physical matter of the project, the site, the land, the landscape, the stones, I am ready to test an idea and, starting from it, I try and understand if

I am following the correct direction. At that time, the hypothesis confirmation phase begins, during which I confront with what I think (or I desire) to be feasible and what really is. Most of the time I loose the battle.

Anyway, I always prefer to work through a series of tests, than to arrive, unprepared, and deal with the questions asked by the site or invent solutions in the very moment – Távora taught me this! – When the checking corresponds to a negative result – I understand this as long as I learn to move amidst the narration of place – the contradiction appears, along with the research of alternative solutions and the test of opportunities. The place answers with its “yes” and its “no” to the provocation of my preconceived ideas: every “no” shows me a good way to follow, one of the truly possible ways (Fig. 1).



03 | Convento das Bernardas, Tavira, Portugallo, 2006-2013, modello di studio (Archivio fotografico di Eduardo Souto de Moura)
Das Bernardas' Convent, Tavira, Portugal, 2006-2013, Model (Eduardo Souto de Moura's Photos Archive)

04 | Convento das Bernardas, Tavira, Portugallo, 2006-2013, cantiere (Archivio fotografico di Eduardo Souto de Moura)
Das Bernardas' Convent, Tavira, Portugal, 2006-2013, Building site (Eduardo Souto de Moura's Photos Archive)

Ho lavorato molto anche sul colore, sulla storia della fabbrica, piuttosto articolata, e sulla sua figurazione, caratterizzata da un conturbante pigmento rosso, così intimamente plasmato dal tempo da renderne impossibile la riedizione moderna. Ho scelto dunque il colore bianco, che, troppo luminoso e riflettente, ha finito per diventare un crema.
Ma quel rosso era indimenticabile...

B.B....e, in un altro contesto, impastato nel cemento, esso torna a definire i volumi della Casa das Historias di Cascais, in un rapporto cromatico, inedito e drammatico, con la rigogliosa vegetazione mediterranea e la luce intensissima del sole.

I temi paiono, alcuni ciclicamente altri continuamente, coinvolti nell'azione progettuale, reiterano, configurano delle invarianti, dei tipi, come quello della casa a patio, del quale Souto de Moura sperimenta modelli e soluzioni.

In una totale libertà di pensiero e di azione, l'architetto usa e riusa i materiali della storia e della modernità, li manipola, se necessario li altera, nella convinzione che ogni intervento contemporaneo sia parte di un processo storico di trasformazione, e che, per questo, non possa essere vincolato o, ancor peggio, menomato, da una pratica sacralizzante che congela il passato, limitando o impedendo le sue possibili relazioni con il presente. È la poesia di Herberto Helder a suggerire a Souto, ancora una volta, una possibile strategia d'intervento sulle rovine e sul paesaggio naturale: "la natura esiste per essere violata!", la natura come la storia, per essere al servizio dell'uomo di oggi.

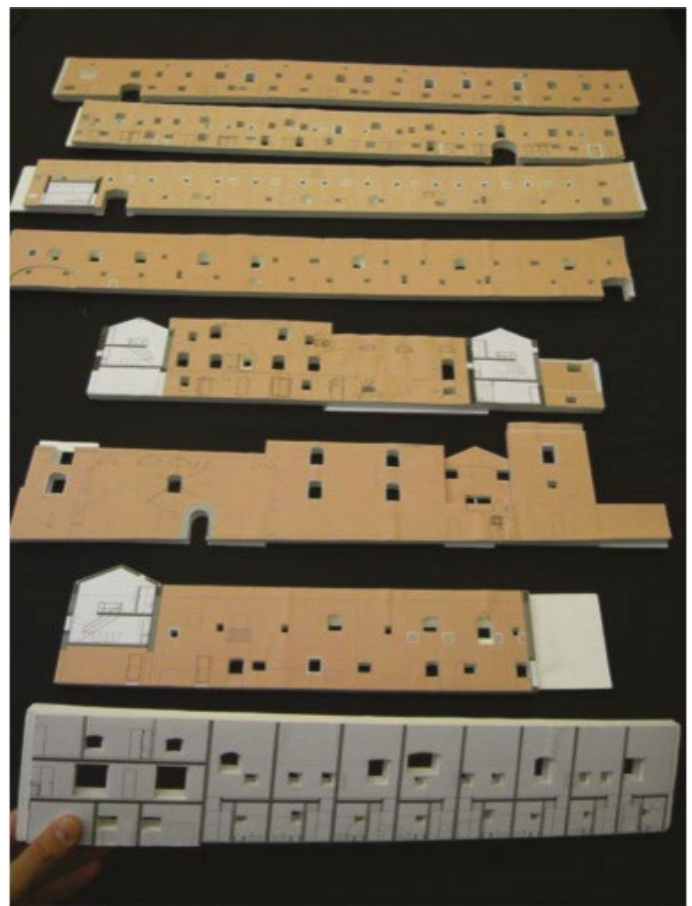
Le rovine hanno la qualità straordinaria di "essere a disposizione": le pietre, gli alberi, i tracciati, la bellezza, tutto questo è disponibile all'uso. E la disponibilità dei materiali suggerisce il loro ri-uso,

In some more complex situations, it may happen to cope with very problematic working themes, even critical ones, requiring from me a deeper investigation of the problem and even requiring that I give up the image I had built in my head: thus I demolish it, I turn it down and I keep searching for a different solution.

For a functional reason, in Tavira convent I found myself in need of opening 120 windows into the historical building walls, too much fragile and unstable, built in raw rammed earth more than 500 years ago (Fig. 2) and I was forced to concentrate enormous efforts in the structural problems solution, because there was no space for reduction in the project: I had to obtain a lot of hotel rooms, each one with its own window (Fig. 3). We had to develop a new building system, but we chose to execute it in a traditional method (Fig. 4)

by stabilizing the earth wall using a metallic net and projected concrete, then by cutting inside it the openings. In that way, the weakness of the design – the fragility of the material – became its strenght, turning the problem itself into a solution. The final finishing also gave the building the material and chromatic homogeneity I wanted to achieve: a continuity between history and design, between ancient and new, through the material and, mainly, through the building technique.

I worked a lot on the colour, too, on the history of the building – rather articulated – and on its image, characterized by a provocative red pigment, so deeply molded by time itself that it was impossible to reproduce it in the present time. I thus opted for a white colour, but it was too bright and reflective and it became a cream in the final solution. But that red is unforgettable...



azione che Souto de Moura dimostra di praticare costantemente. Nel mostrare una spiccata sensibilità nella loro manipolazione, egli esprime un'attitudine all'impiego di elementi molto diversi, scelti in base alle loro specifiche qualità, per rispondere a un tema compositivo, a una relazione con le preesistenze fisiche o figurative, alle sollecitazioni prodotte da un paesaggio, da uno scorcio, da un rudere, dalle testimonianze di antiche tecniche costruttive, la cui memoria giunge a noi come preesistenza.

Il termine "materia", che pur nella sua semplicità, è espressione di molti concetti e risponde a definizioni non univoche, nell'architettura di Souto interpreta molto più di quanto etimologicamente traduca. Materia non è solo, tradizionalmente ed empiricamente, il corpo solido che si può vedere e toccare, che oppone resistenza al nostro sforzo, che conserva, apparentemente invariato, il proprio volume nel tempo; non è solo l'inerte e il pesante; non è solo qualcosa di permanente nel tempo, di stabile e di definitivo.

E.S.M. Sulla materia. ... essa rappresenta il fondamento di ogni azione costruttiva, l'essenza dei corpi con cui siamo in grado di edificare. Penso che la materia non possa che essere intesa nel suo significato più ampio, come tutto ciò che entra nel processo di trasformazione, quanto è manipolabile, alterabile, innestabile nella costruzione dell'architettura. Così il paesaggio – l'orografia, una roccia, un corso d'acqua, un pezzo di città, il colore, il suono, la luce (Fig. 5); le tecniche e i materiali della storia; la memoria di strumenti, di processi e di tecnologie obsolete, chiamati a reinterpretare la modernità; l'acciaio, il vetro, l'intonaco, il mattone, la pietra. Affido a ogni materiale un'identità e un valore propri che non considero né prevalenti né preferibili ad altri. Almeno nella fase iniziale del mio lavoro, ciascun materiale è eleggibile a risolvere il tema costruttivo.

B.B. ...and, in a different context, mixed with concrete, it comes back to define the volumes of the Casa das Histórias in Cascais, in a dramatic and unprecedented chromatic relation with the mediterranean vegetation and the very intense brightness of sunlight.

Some themes seem to appear in the design practice, some of them recurrently, some other continuously: they repeat and configure invariants, typologies, such as the patio house, a theme Souto de Moura works on developing different models and solutions.

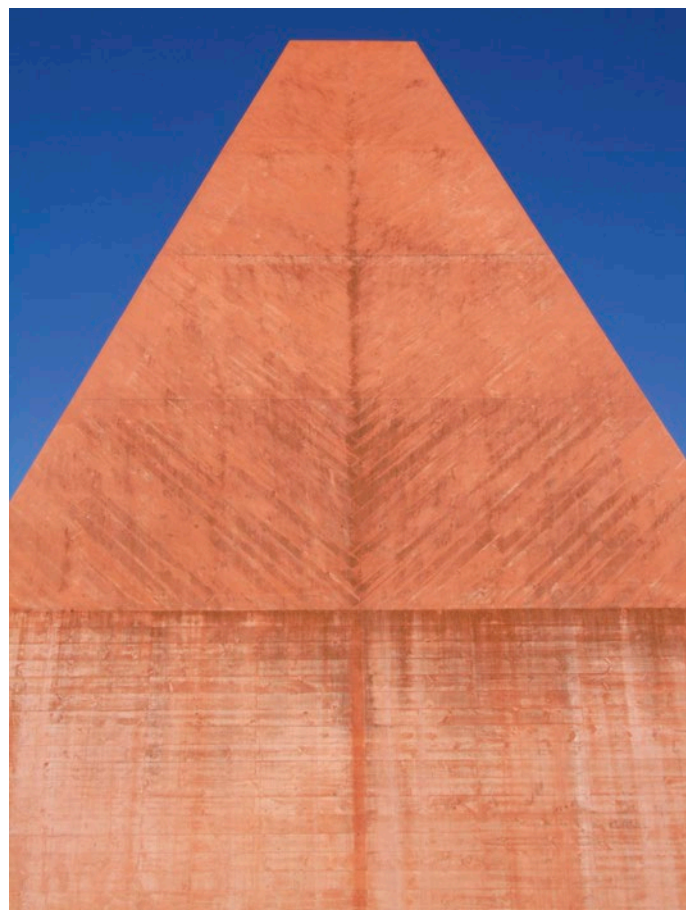
In a total freedom of thinking and action, the architect uses and reuses the materials of the history and of the modernity, he manipulates them, convinced as he is that every contemporary intervention is part of a transformation historical process, that for its very nature may not be restricted or disabled by a sanctifying praxis aimed to freeze the

past by limiting or preventing its relation to the present. It is, again, the poetry by Herberto Helder that suggests Souto a possible intervention strategy on the ruins of the past and on natural landscape: "nature exists to be violated!"; the nature as the history; they are meant to serve the present day mankind.

Ruins have the peculiar quality of being disposable: stones, trees, signs, beauty, all of these are ready to be used. And the availability of materials suggests their own re-use, an action Souto de Moura seems to perform constantly.

By showing a pronounced sensitivity in their manipulation, he expresses an attitude towards the use of very different elements, chosen by their specific qualities in order to give an answer to a composition theme, to a relation with the existing figurative or physical elements, to the calls produced by a landscape, a sight, a ruin, a testimony of old

Ad Amares avevo a che fare con una rovina totalmente degradata e diroccata, possente, di dimensioni monumentali, costruita con enormi conci di pietra e con un doppio paramento murario. La sua consistenza materica era potentissima. Potevo fidarmi della forza del materiale da costruzione e, apparentemente, anche della composizione degli spazi – che però si sono dimostrati troppo esigui e inadatti a risolvere il nuovo programma – e ho usato liberamente questi materiali, facendo emergere della rovina le tracce della storia antica, inserendole nello spazio contemporaneo. Devo ammettere che questa scelta ha presentato non pochi problemi impiantistici e strutturali – le infrastrutture necessarie al funzionamento di un hotel sono sconvolgenti, in termini di quantità, dimensioni e capillarità – e sarebbe stato molto più facile ricostruire la volumetria ex novo. In effetti, la sfida consisteva nel tentare di preservare il più possibile della struttura originaria mentre la "forzavamo" per alloggiarvi la quantità impressionante di tubi e cavi degli impianti di riscaldamento e raffrescamento, idraulici ed elettrici. La costruzione finita conserva l'immagine del monumento claustrale medievale, eppure



06 | Pousada del Convento di Santa Maria do Bouro, Amares, Portogallo, 1989-1997 «[...] in questo caso la reale esattezza credo consista proprio nell'ambiguità. Era infatti quello un luogo ambiguo...», Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis, Appunti e frammenti per il IV canto*, 3, 1963-1975 (pubb. 1975). (foto di Francesco Cancelliere)
Pousada of Santa Maria do Bouro Convent, Amares, Portugal, 1989-1997 «[...] in this case I believe that the real exactness consists precisely in its ambiguity. That was, in fact, an ambiguous place...», Pier Paolo Pasolini, La Divina Mimesis, Appunti e frammenti per il IV canto, 3, 1963-1975 (pubb. 1975). (photo by Francesco Cancelliere)

07 | Stadio Municipale, Braga, Portogallo, 2000-2003 (foto di Francesco Cancelliere)
Braga Stadium, Portugal, 2000-2003 (foto di Francesco Cancelliere)

non è un monastero ri-costruito, piuttosto un edificio moderno, edificato con le antiche pietre del monastero (Fig. 6). Ho ottenuto la continuità storica nell'immagine complessiva dell'edificio e dell'ambiente, usando il cemento come pietra contemporanea, che ricuce, completa e omologa antico e nuovo senza creare fratture troppo profonde.

Ho cercato di evidenziare questa continuità anche nello Stadio di Braga, nel punto in cui l'edificio entra in contatto con la roccia che la cava di Monte do Castro mi consegnava come preesistenza. La pietra si presentava nella sua naturale stratificazione, era bellissima, di una forza poderosa (Fig. 7).

Ho fatto una scelta moderna e antichissima insieme, annullando le soluzioni di continuità tra natura e architettura, accostando lo stadio alla montagna per mettere in contrasto la parete rocciosa, naturale e artificiale – sedimentata nei millenni e portata alla luce dal lavoro di escavazione – con la plastica pietra contemporanea, il cemento. I due materiali stanno davvero bene insieme, mi sembra.

B.B. *I Greci (τέχνη) la intendono come la capacità pratica di operare per raggiungere un dato fine – in quanto basata sulla conoscenza e sull'esperienza del modo in cui è possibile raggiungerlo –; i Latini (ars), come l'esperienza artistica nel suo più proprio valore estetico – lo dimostrano le varie declinazioni di "arte", "art" e "Kunst" nelle lingue contemporanee –; Souto de Moura traduce sinteticamente la parola "tecnica" con quanto è più propriamente pratico e strumentale, basato sull'esperienza conoscitiva e non su una fulminea*

building techniques, of which memory comes to us as a pre-existence.

The word "matter", which expresses in its simplicity several concepts and may convey multiple definitions, in Souto's architecture is more related to interpretation than to etymological translation. Matter is not just the solid body one may see and touch – the empirical and traditional meaning – resisting to the pressure one may apply, preserving its apparently unaltered volume in time; it is not only what is heavy and inert, it is not only what is permanent in time, stable and definitive,

E.S.M. About matter. ...it represents the very foundation of every building action, the very essence of the bodies we may build something with. I think that matter should not be understood but in its wider meaning, as everything entering into the process of transformation, of manipulation, of modifica-

tion, of transplantation in architectural construction. It is so for the landscape – the orography, a rock, a river, a part of a town, colour, sound, light (Fig. 5); for the materials and technique of history; for the memory of obsolete tools, techniques and technologies, called to interpret modernity – steel, glass, plaster, brick, stone.

For every material I set an identity and a specific value without assuming it as prevalent or preferable to others. At least in the initial phase of the working process, each and every material may be suitable in order to solve a building problem.

In Amares I had to cope with a totally damaged and destroyed ruin, powerful, of monumental scale, built with enormous ashlar, in a double wall stonework. Its materic compactness was powerful. I could rely on the strength of building material and, ap-



ispirazione o genialità. Essa interpreta più un'appassionata ricerca sulla storia delle tecniche costruttive che un dichiarato impegno nella direzione dell'innovazione tecnologica. Questo principio è esplicito anche negli edifici più progressisti e in quelli che mettono in mostra la verità costruttiva che sottende alle scelte materiche o, più in profondità, che intride l'essenza dell'intero progetto.

E.S.M. Sulla tecnica. Non penso mai a un materiale o a un si-



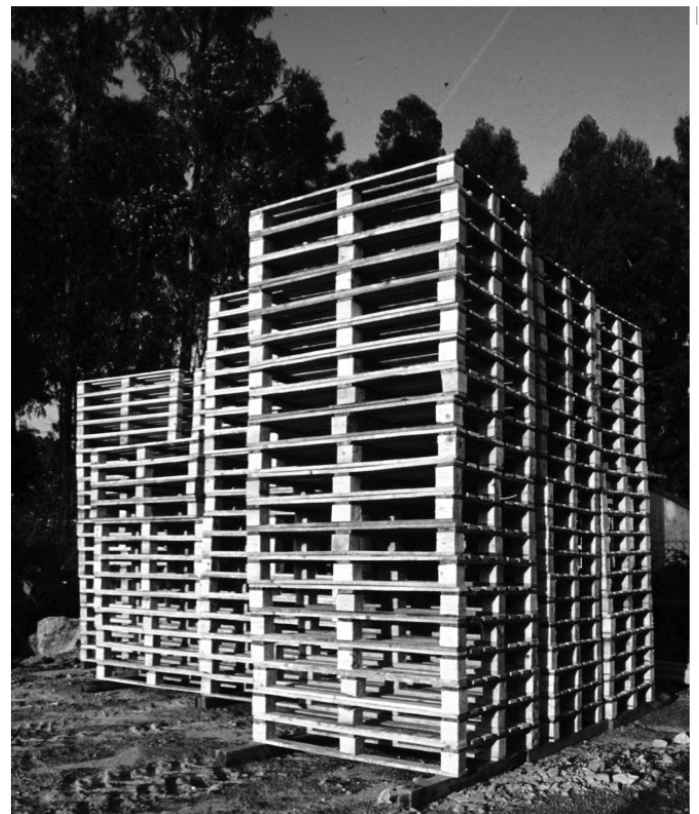
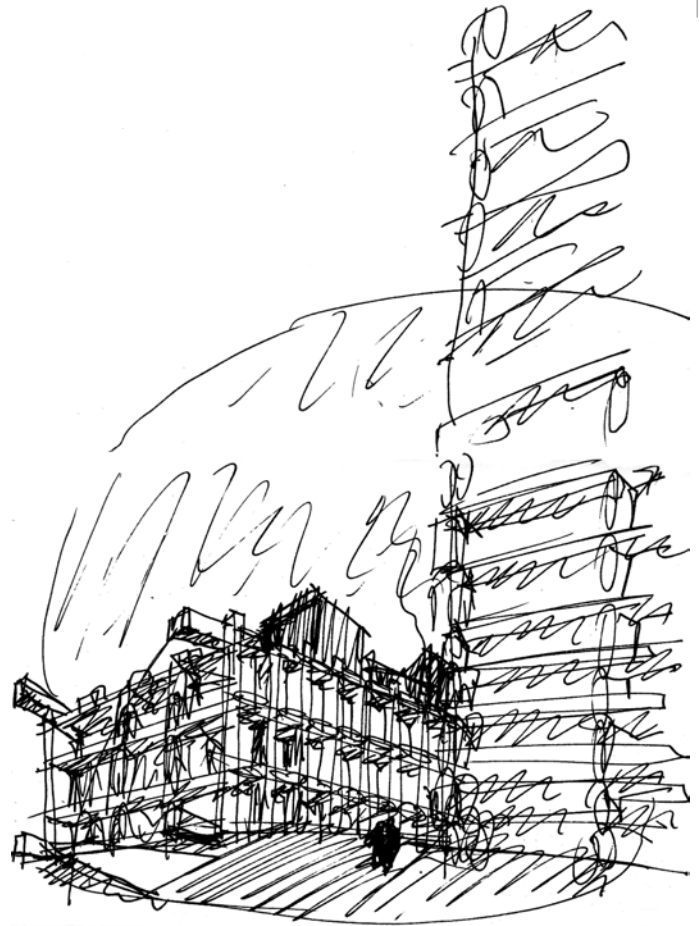
stema costruttivo migliore o peggiore di un altro, ma solo al materiale migliore che posso usare per ottenere l'effetto che voglio raggiungere, e all'unico sistema costruttivo verso cui il materiale mi indirizza. Uso materia e tecnica in funzione di quello che sono in grado di offrirmi, alla loro bontà e alle loro potenzialità. Li sostituisco più e più volte nel tempo, se necessario. Non mi ostino a farne un uso obbligato, ma devo ammettere che, nell'immaginare uno spazio, spesso mi affeziono a un materiale e mi incaponisco a volerlo sperimentare, per il puro desiderio di testarne le potenzialità, o a utilizzare una tecnica, solo per la curiosità di comprenderne l'efficacia costruttiva o estetica.

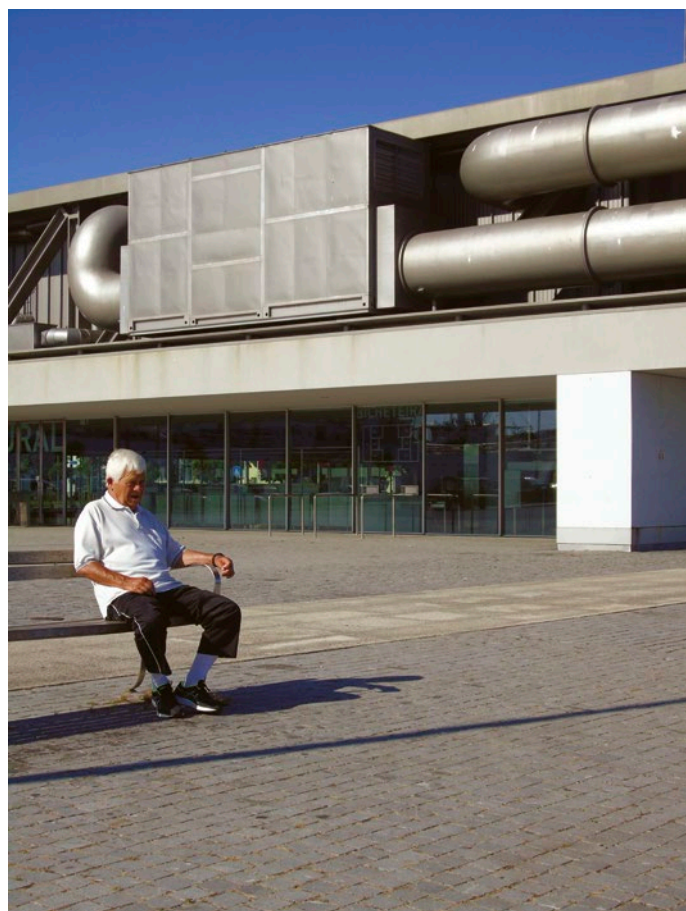
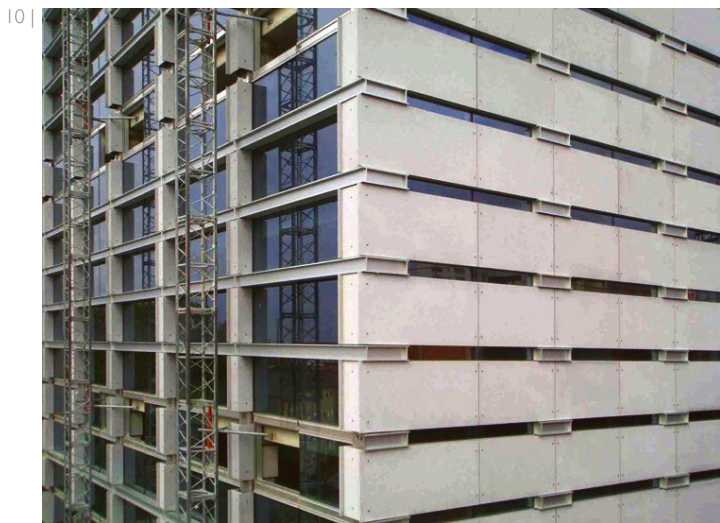
In alcuni casi, ma solo in un secondo momento, quando uso la tecnologia in termini linguistici entra in gioco anche l'aspetto comunicativo. La Torre Burgo somiglia a una miscela di tecnica costruttiva e linguaggio: il trattamento esterno denuncia l'essere-a-incastro dell'edificio (Figg. 8, 9, 10); nelle case di Rua do Teatro in facciata il telaio metallico, le travi, i solai, i bulloni, i sistemi di fissaggio (Fig. 11); nel Padiglione di Viana do Castelo, i sistemi strutturale, tecnologico, impiantistico, tutti insieme, sono trattati in modo autonomo rispetto all'edificio e "ospitati" sui fronti esterni (Fig. 12) – dei quali disegnano la figura – e per questo sono stati trasferiti in una dimensione comunicativa (Fig. 13).

Lo Stadio di Braga ha rappresentato la sfida più alta che io abbia mai affrontato, sul piano tecnico, impiantistico e strutturale (Fig. 14), sia per la dimensione dell'opera, il suo carattere collettivo – deve contenere un pubblico di più di 30000 persone – e le necessarie misure di sicurezza richieste dal programma, sia per lo schema strutturale che abbiamo applicato – una sequenza di setti in calcestruzzo che sorreggono le due piastre delle tribune

parently, on the spatial arrangement – which nonetheless turned out to be too scant and unsuitable to solve the new program – so I used freely those materials so that the traces of the ancient history could surface, inserted in the contemporary spaces. I have to admit that this option lead to several structural and plant problems – infrastructures for an hotel are stunning, in terms of dimensions, quantity and extensiveness – and it could be much easier to re-build a totally new volume. As a matter of fact, the challenge was precisely to maintain the existing structure as much as possible, while we were forcing it to house the impressive amount of electrical and hydraulic pipes and cables of heating and cooling plants. The final building preserves the appearance of the medieval cloistered monument, but indeed it is not a rebuilt monastery, it is rather a modern

building, erected with the ancient monastery stones (Fig. 6). I achieved the historical continuity in the overall appearance of the building and of its environment, using concrete as a contemporary stone, sewing, completing and adapting the new and the old without creating too deep fractures. I tried to show the same continuity in the Braga stadium, in the very point the building touches the rock the Monte do Castro quarry delivered to me as a pre-existence. Stone displayed itself in its natural stratification, it was beautiful, powerful and strong (Fig. 7). I made an ancient yet modern choice, abolishing all continuity breaks between nature and architecture in order to show the contrast between the rocky side of the mountain, both natural and artificial – sedimented in the millennia and brought to light by excavation – and the plastic contemporary stone:





10 | Torre Burgo, Porto, Portugal, 1991-2007, cantiere (Archivio fotografico di Eduardo Souto de Moura)

Burgo Tower, Porto, Portugal, 1991-2007, building site (Eduardo Souto de Moura's Photos Archive)

11 | Edifício ad apartamentos in Rua do Teatro, Porto, Portugal, 1995 (foto di Francesco Cancelliere)

Residential building in Rua do Teatro, Porto, Portugal, 1995 (photo by Francesco Cancelliere)

12 | Padiglione Multiuso, Viana do Castelo, Portugal, 2008-2013 (foto di Francesco Cancelliere)

Multi-purpose Pavilion, Viana do Castelo, Portugal, 2008-2013 (photo by Francesco Cancelliere)

13 | Padiglione Multiuso, Viana do Castelo, Portugal, 2008-2013 (foto di Francesco Cancelliere)

Multi-purpose Pavilion, Viana do Castelo, Portugal, 2008-2013 (photo by Francesco Cancelliere)

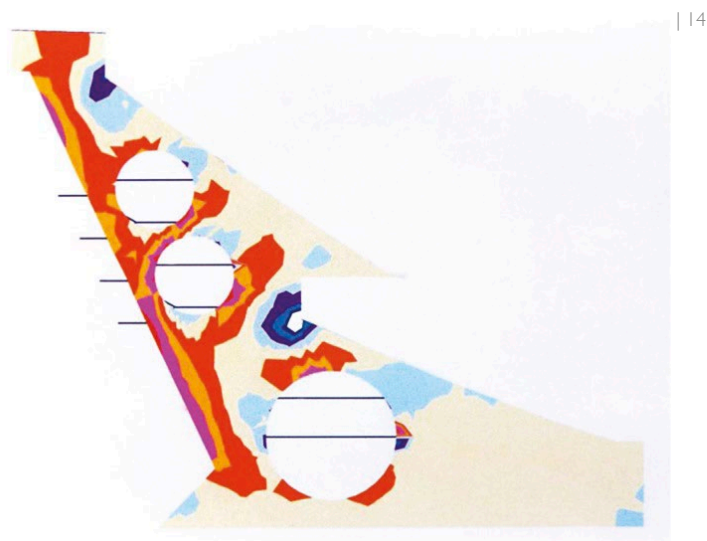
the concrete. Both materials fit together well, I think.

B.B. *The Greeks (τέχνη) understand it as a capability of operating in order to attain a specific aim – for it is based on the knowledge and the experience of how to reach it –; Latins (ars) as the artistic experience in its specific aesthetic value – as proved by the many declensions of “art” and “Kunst” in contemporary idioms –; Souto de Moura synthetically translates the word “technique”*

into something specifically practical and instrumental, based on experience and knowledge and not only on fierce inspiration or brilliance. The word reads more into a passionate research about building technique rather than in the technological innovation path. This statement is evident even in the more progressive buildings, the ones showing the constructive truth subtended to the material options, or, in a deeper insight, the ones soaking the essence of the entire project.

E.S.M. About technique. I never think to a material or to a building system as being better or worse than any other, but only to the better material I can use to achieve the effect I have in my mind and to the only building system the material leads me to. I use technique and material based on their capability of offering something to me, on their qualities and values and on their potentialities. I change them repeatedly in time, if necessary. I do not insist in using them in a mandatory way, but I

have to admit that I often grow fond of a material, when I figure out a space, and I carry on in experimenting it, just for the desire to test its potentialities; or in using a technique, just because I am curious of understanding its constructive or aesthetic effectiveness. In some other situations – but only in a further phase, when I use technology in a linguistic mode – the communication aspect surfaces. The Burgo tower is a mix up of building technique and language research: the external treat-



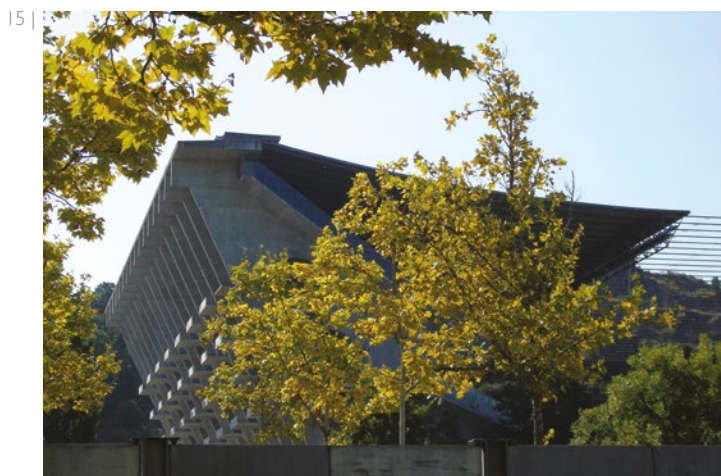
e ancorano le vele di copertura tese con cavi d'acciaio (Fig. 15). Il modo in cui utilizzo i materiali e applico le tecniche costruttive nei grandi edifici non è molto diverso – almeno nel metodo, forse nell'esito – da quello dei progetti di scala minore, le case a patio (Fig. 16), la casa das Artes (Fig. 17), dei progetti che si confrontano con l'antichità, o che risolvono i temi specialissimi dell'archeologia e del sacro. Non faccio differenze nel lavorare su edifici grandi o piccoli, sui monumenti storici o sugli spazi contemporanei, perché non sono moralista con il patrimonio, e, quando sono chiamato a intervenirevi, leggo, interpreto, scelgo, verifico e costruisco.

In questo mi sento davvero postmoderno, perché uso la storia in totale emancipazione intellettuale e progettuale. Non sono interessato a imbalsamare gli edifici e ad allontanarli dalla vita, relegandoli al ruolo di oggetti-da-guardare-a-debita-distanza, ma penso sia importante coinvolgerli come soggetti attivi negli spazi dell'abitare contemporaneo. Per questo prendo la storia – tutta la storia, il mondo antico, i Greci, i Romani, Mies, Le Corbusier, i cinque punti dell'Architettura Moderna – e la uso per sciogliere i miei nodi progettuali. Della facciata continua, della finestra orizzontale, per esempio, che contengono tutta la carica innovativa e la straordinaria coerenza teorica del Movimento Moderno, io faccio un uso disincantato, non più ancorato allo stato di necessità e al rigore di allora. Le impiego per un interesse personale di sperimentazione e di verifica, perché le trovo ancora utili per risolvere un problema costruttivo contemporaneo. Mi sento libero di utilizzare il passato con questa indipendenza, pur con coerenza e onestà, con un'intenzione molto diversa da quella dei postmoderni, quelli veri, ma con un atteggiamento profondamente postmoderno nella pratica.

In relazione al carattere di ciascun edificio, scelgo di applicare una tecnica tradizionale o una più innovativa, vaglio le potenzialità offerte dal loro utilizzo, l'esito delle loro applicazioni e le loro implicazioni in termini costruttivi, economici e materici. Cerco nomi e cognomi di operai locali che hanno lavorato in quel luogo, o su quell'edificio, e che possiedono i segreti delle antiche tecniche costruttive. Quando mi trovo a intervenire su un rudere antico, prendo il mio moderno telefonino e chiedo "Come si fa il cocciopesto?", "Come miscolo la calce pigmentata?"... trovo sempre qualcuno che conosce qualcuno che lo sa fare. Così lo faccio.

B.B. *Architettura è spazio definito e contenente. Luogo in cui si compie l'abitare, che si esprime in attività, gesti, movimenti, stanzialità, memoria. Molti sono gli aspetti che concorrono alla sua definizione, dal trattamento delle superfici che lo delimitano e definiscono, alla luminosità, la proporzione, il colore, l'accessibilità, la percezione...*

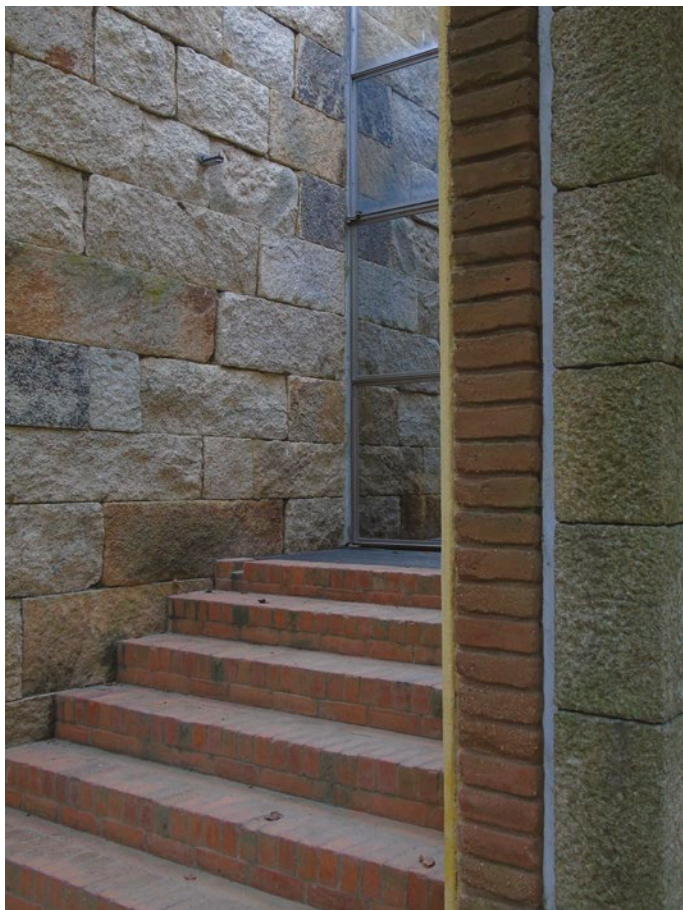
E.S.M. **Sullo spazio.** Non mi è mai interessato fare "il grande



15 | Stadio Municipale, Braga, Portogallo, 2000-2003 (foto di Francesco Cancelliere)
 Braga Stadium, Portugal, 2000-2003 (photo by Francesco Cancelliere)



16 | Case a patio, Matosinhos, Portogallo, 1993-1999 (foto di Francesco Cancelliere).
 Patio-Houses, Matosinhos, Portugal, 1993-1999 (photo by Francesco Cancelliere)



gesto”, né incidere il territorio con “grandi segni”. Piuttosto i miei edifici nascono sempre da uno stato di “incertezza positiva” che mi accompagna lungo tutto il percorso progettuale. I dubbi sono moltissimi e mi costringono a dare risposte a un’infinità di questioni, e questo continuo battibecco sulla coerenza, l’adeguatezza, la fattibilità, la bontà di un’idea porta inevitabilmente il progetto a innestarsi, aderire e adattarsi ai luoghi, al divenire

ment openly denounces the mortise-joint nature of the building (Fig. 8, 9, 10); in Rua do Teatro housing I brought the iron framework out to the façade: beams, slabs, rivets, mounting systems (Fig. 11); in Viana do Castelo multi-purpose pavilion, all the structural, mechanical and plant systems are dealt with autonomously, in relation to the building, and they are harboured on the external façades (Fig. 12), which are designed by them, so that they are moved to a communicative dimension (Fig. 13).

Braga stadium is the hardest challenge I ever faced, both on a technical, structural and plant level and on a scale level (Fig. 14): it has a collective character – it must house a public of more than 30000 spectators – so the program requires strong safety measures and we opted for a specific structural scheme – a sequence of concrete walls support-

ing two grandstand slabs and anchor the covering canopies held by tensed up steel cables (Fig. 15).

The way I employ materials and adopt building techniques in big buildings is not too different – at least in the method; maybe it is in the result – from the small scale buildings, such as the patio houses (Fig. 16), the Casa das Artes (Fig. 17), the projects dealing with ancient pre-existences or with the very peculiar themes of archaeology and sacred spaces. It makes no difference to me to work on small scale or large scale buildings, on historical monuments or present day spaces, because I am not a moralist when it comes to deal with historical heritage: when I am called to make an intervention in it, I read, I study, I understand, I check and I build.

From this point of view, I really feel I am post-modern, because I use history

della loro storia, a volte a mimetizzarsi in essi.

Le mie ricerche si concentrano sulla dimensione, la proporzione, l’orientamento e la connessione: e da queste ricerche deriva il carattere degli spazi che disegno. Cerco di progettare architetture appropriate e necessarie, sia le nuove, sia le antiche, che vanno ripensate e ricostruite ex novo. Spesso accade che in queste ultime sia il materiale antico già presente in loco, a definire la struttura e la qualità degli spazi. Questo mi facilita moltissimo: le preesistenze sono di grande aiuto in fase di progettazione perché suggeriscono una possibilità reale e già positivamente vagliata, e instillano un gratificante sentimento di correttezza e di coerenza. Io non faccio altro che studiare i materiali disponibili, comprenderne i caratteri e usarli nel progetto.

B.B. *Nella pratica della progettazione e della costruzione, il tema “innovazione” è imprescindibile, in una contemporaneità che impone la grande velocità ideativa, l’incremento e l’accelerazione della produttività, la sistematizzazione. Questi stimoli inducono ad affrontare sforzi ingenti un progettista come Souto de Moura, la cui pratica e il linguaggio si sono affinati negli anni della trasformazione tecnologica, da tradizionale a innovativa.*

E.S.M. Sull’innovazione. L’innovazione mi interessa solo se consiste nella ricerca di soluzioni a problemi pratici specifici. Non la ritengo un tema a priori nella pratica del progetto e la applico in modo acritico.

Lavoro da più di trent’anni con strumenti molto semplici, il disegno e i modelli tridimensionali, ma oggi nel mio studio non posso fare a meno dei giovani che elaborano digitalmente gli schizzi; affronto la professione con l’ambizione di sperimentare soluzioni coerenti con il luogo, nelle case a patio come negli edifici a torre

in total intellectual and project emancipation. I am not interested in fixing the existing buildings and in removing them from life, dooming them to the role of look-from-safe-distance objects; I rather think it is important to involve them as active subjects in the contemporary living spaces. This is why I look at history – all of it: the ancient world, the Greeks and Romans, Mies, Le Corbusier and his five principles of Modern Architecture – and I use it to solve my design problems. As an example, I use the curtain wall façade or the horizontal window – the elements that convey all the innovative issues and the extraordinary theoretical coherence of the Modern Movement – in a very disillusioned way, not linked anymore to the state of necessity and strictness of their original epoch. I use them in a personal research and test perspective, because I find they are

still useful to solve a contemporary design problem. I feel free to use the past with such an independence, but also with coherence and honesty, with very different purposes from the post-modern architects, the true ones, but with a deeply post-modern attitude in practice.

In relation to the specific character of each building, I choose to adopt either a traditional technique or a more innovative one, I test the potentiality linked to their use and their outcome in building, economical and material terms. I look for names and surnames of local workmen active in that specific site or building, the ones who keeps the knowledge and the secrets of the ancient techniques. When I find myself working on an ancient ruin, I pull my very modern cell phone and ask someone: “How do you make cocciopesto?”, “How do I mix lime and pigments?”...

per uffici o appartamenti; mi applico alla sperimentazione tipologica quanto a quella tecnologica, nella esclusiva misura della loro necessità e della loro conformità in termini spaziali e costruttivi e della loro capacità di risolvere problemi reali; in questa sperimentazione baso la mia idea di innovazione (Fig. 18). Non sono intenzionato a rifondare l'architettura, né a scrivere un capitolo nuovo nella storia della costruzione, ma piuttosto – moltissimo – a interpretare l'innovazione nella pratica del mio lavoro, facendo al meglio ciò che ho imparato a fare, con le energie che mi sono messe a disposizione in termini logistici, tecnici e, inevitabilmente, economici.

Ho lavorato a lungo a contatto con Fernando Távora e, ancora oggi, lavoro in qualche occasione con Siza, e posso dire che ciò che dell'architettura, della tradizione e della modernità, ho appreso e apprendo dai miei maestri ha segnato profondamente il mio approccio alla progettazione. Al contempo mi preoccupo di studiare e di sperimentare la materia e le tecnologie innovative, che non possono mai negare la relazione imprescindibile tra principio costruttivo e verità materica.

Nel mondo contemporaneo, che prima di tutto richiede a un progettista velocità – ideativa e produttiva –, economicità e una buona dose di esibizionismo mediatico, ho paura che il mio approccio sia un po' anacronistico, che si fondi troppo su un "abuso" del tempo che il pensiero continua a chiedermi e che la committenza non mi concede, e su una ostinata adesione alla realtà che non ammette deroghe.

Mi entusiasmano le sfide che pone il futuro, ma continua a non affascinarmi la dimensione immateriale del progetto, la sua comunicatività astratta, perché la costruzione ha bisogno di materia, e l'architettura è, prima di tutto, prima del pensiero e del

I'm always able to find someone who knows how to do. Then I do it.

B.B. *Architecture is defined and containing space. The place where the dwelling is fulfilled, where it expresses itself in activities, in gestures, in movements, in residence, in memories. There are several aspects contributing to its definition, from its delimiting surfaces treatment to its brightness, light, proportion, colour, accessibility, perception...*

E.S.M. About space. I was never interested in either making "the great gesture" or marking the territory with "great signs". My buildings are rather born in a state of "positive uncertainty" following me through the design process. The doubts arise in great abundance and they compel me to answer endless questions; this continuous quarrel about coherence, suitability, feasibility, goodness of an idea inevi-

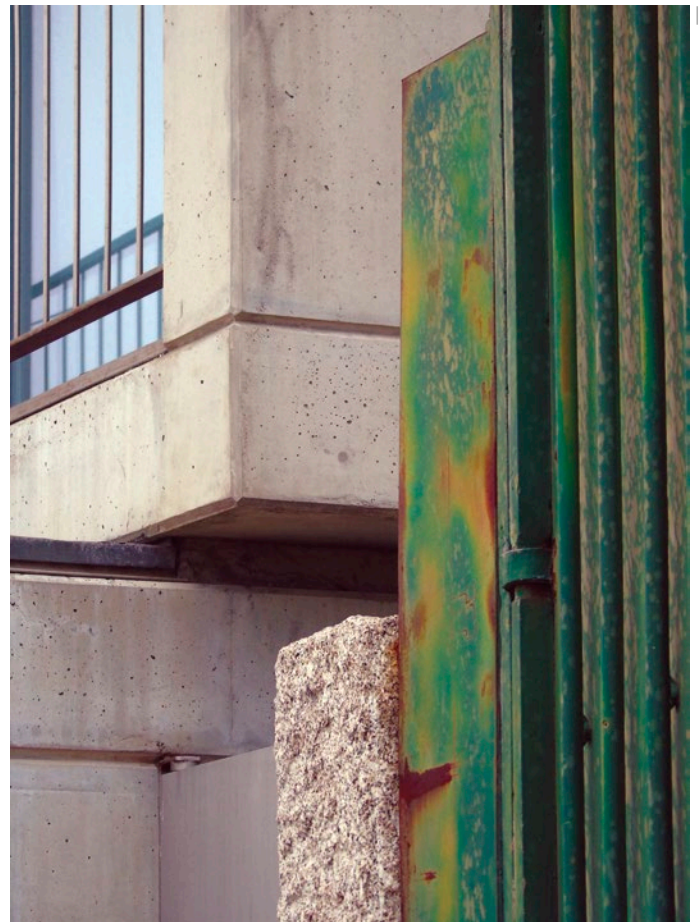
tably leads the project to graft to, to adhere to and to adjust to places and to their historical becoming, and sometimes even to conceal within them.

My researches focus on dimension, proportion, orientation and connection: from these researches the character of the spaces I draft flows. I try and design suitable and necessary architectures, both the new and the ancient ones, which must be re-thought of and rebuilt ex novo. It often happens that the existing material of the last ones, already available in loco, defines the structure and the quality of spaces. This simplifies my work: pre-existing elements are of a great help in the design phase, because they suggest a real and positively tested possibility and they instill a gratifying feeling of coherence and correctness. What I mostly do is studying the available materials, understand their character and use them in the design.

progetto, costruzione.

B.B. *L'architettura di Souto de Moura parla il linguaggio universale della materia, sincero, schietto, immediato: l'intonaco bianco, steso sulle facce dei volumi limpidi, esposto alla intensa luce portoghese, è lo strumento utilizzato per esaltare il magico rapporto cromatico e linguistico tra natura e artificio; il cemento armato, plastico, marchiato indelebilmente dal legno dei casseri, traduce una profonda affezione alle tecniche affinate nella storia, che, nelle mani di artigiani contemporanei, si evolvono pur conservando il legame con la tradizione; il materiale lapideo, il cui uso massivo potenzia i caratteri di permanenza e di gravità dell'architettura, è essenza e presenza dello spazio: le pietre fisicamente abitano l'architettura e non si limitano a definirne i contorni...*

E.S.M. **Ho una grande fiducia nella pietra.** ...la pietra è un materiale fantastico, ecologico ed economico, pittorico e comunicativo. Non ho mai incontrato una pietra brutta, non credo esista: la pietra è sempre meravigliosa, ha superfici, colori e tessiture bellissime. Produce un'architettura solida, che ambisce ad essere





molto vera.

Anche oggi, come una volta, può essere usata come materiale strutturale perché non dà problemi di isolamento termico e acustico se tagliata in spessori superiori ai cinquanta centimetri, ha una notevole tenuta agli sforzi di compressione e si presta alla sinergia con l'acciaio per sostenere trazione e taglio. La pietra strutturale ci aiuta anche a interpretare e ben progettare il sistema impiantistico, che non dovrebbe mai incidere la muratura, e indebolirne la forza materica ed espressiva.

È una pazzia, quella di investire tanto nella costruzione di un muro meraviglioso in pietra naturale o in cemento, di nascondere con un altro muro in laterizio, di distruggerne la metà per collocarvi i cavi, i tubi e gli interruttori, per poi ricucire, tamponare e ricostruire il muro una seconda volta. Una goffaggine del processo costruttivo.

Molto più sano e intelligente sarebbe dare autonomia all'impiantistica, mostrarla, accettarne la complessità e il fascino, studiare un nuovo linguaggio per la sua definitiva ammissione nell'interità dello spazio abitabile, e lasciar parlare il muro, farlo respirare, conservarne la potenza e l'identità. Ma non arrivo a farlo nei miei progetti; ahimè, non me lo lasciano fare!

Nella Cappella per il Vaticano (Fig. 19) sono però riuscito a sperimentare l'uso massivo della pietra di Vicenza, con esiti pregevoli, per realizzare un recinto sacro con blocchi modulari, una soglia, un percorso, un piccolo patio all'aperto, uno spazio interno coperto da due lastre monolitiche. Non doveva essere propriamente una cappella, né un sepolcro, ma un santuario, a scala ridotta. Volevo uno spazio austero e intimo, piccolissimo e unitario, solitario, dove si potesse stare seduti ad aspettare, con i piedi nella terra e la testa tra le mani, e dove, come in una mo-

derna archeologia, si potessero leggere le tracce di un nartece, di un ambone con l'altare e la croce: una lastra di pietra distesa sul pavimento (Fig. 20), un blocco lapideo lavorato sull'appoggio a terra per librare a pochi centimetri dal pavimento, una fresata orizzontale incisa a cavallo di due conci accostati (Fig. 21).

All'inizio pensavo di usare il calcestruzzo, poi il contatto con il luogo, i confronti e le discussioni con un grande amico, Francesco Dal Co, la disponibilità di un materiale locale meraviglioso, la capacità tecnica di lavorazione di veri "mastri lapidei", tutto questo mi ha fatto cambiare idea. E ho costruito in pietra. Il materiale è potente, autosufficiente e completo nel comunicare l'architettura e nel definirne i caratteri, sia nella superficie sia nella sostanza, si presta a essere inciso, accostato, sovrapposto, a interpretare compiutamente il tema della costruzione, proprio come nell'antichità.

B.B. *In design and construction practice, the theme of "innovation" is unavoidable in present days dictating great creative speed, increase and acceleration in productivity and systematization. Those inputs lead a designer like Souto de Moura – whose praxis and language came into form and became more refined in the years of technological transformation from traditional to innovative – to make a great effort.*

E.S.M. About innovation. Innovation interests to me only when it consists in the research of solutions to specific practical problems. I do not consider it an a priori design theme and I do not employ it without questioning. I've been working for more than thirty years with very simple tools, drawings, models, but today in my office I can't do without young collaborators who digitally develop my sketches; I deal with my profession with the desire of

testing solutions coherent with the site, both in patio houses and in high-rise buildings for apartments or offices; I commit myself to both typological and technological experimentation, just as long as it is necessary, complies with the spatial and building issues and is able to solve real problems: I base my idea of innovation on this kind of experimentation (Fig. 18). I don't have the ambition of re-founding architecture, nor of writing a new chapter in the history of building technology; I rather aim – strongly – to interpret the innovation in my working practice, doing the best that I can the things I learnt to do, with all the energies and resources available in logistic, technical and of course economic terms.

I worked a lot along with Fernando Távora and, yet in present days, I work sometimes with Siza; I can say that what I learnt from my masters and

teachers, in terms of architecture, tradition and modernity, deeply marked my approach to design. At the same time I am concerned with studying and testing innovative materials and techniques, that may never deny the unavoidable relation between building principles and material reality.

In present days world, a designer is first of all required to be fast – in both creative and production phases – to aware of economy and to be quite a media exhibitionist; I sometimes feel that my approach to profession is a bit out of date, based as it is on both the "overuse" of time required by thinking and not granted by clients and my stubborn bond to reality, which does not allow exceptions. I feel excited by the challenges raised by the future, but I am not fascinated by the immaterial dimension of the project, its abstract communication, because building needs matter and ar-

chitecture, before being thinking and design, is building.

B.B. *Souto de Moura's architecture speaks the universal language of matter, sincere, straightforward, immediate: the white plaster, laid out on the faces of the pure volumes, exposed to the bright portuguese light, is the tool used to enhance the magical chromatic and linguistic relation between nature and artifact; concrete, plastic and permanently marked by the mold wood, conveys a deep affection to the historically refined techniques, which evolved in the hands of present day craftsmen, although keeping the bond with tradition; the stone, which enhances the character of permanence and weight in architecture when used massively, is the essence and the presence of space itself: the stones dwell physically in the architecture, they are not meant only for defining its limits...*

20 | Cappella per la Santa Sede, Isola di San Giorgio, Venezia, 2018 (foto di Barbara Bogoni)
Cappella per la Santa Sede, San Giorgio's Island, Venezia, 2018 (photo by Barbara Bogoni)

21 | Cappella per la Santa Sede, Isola di San Giorgio, Venezia, 2018 (foto di Barbara Bogoni)
Cappella per la Santa Sede, San Giorgio's Island, Venezia, 2018 (photo by Barbara Bogoni)

NOTE

¹Herberto Helder de Oliveira (1930-2015), considerato uno dei più originali poeti di lingua portoghese. Il poema "Memoria Montagem" è contenuto nella raccolta *Photomaton e Vox*, Lisbona, 1979.

²Rainer Maria Rilke, *Lettere a un giovane poeta*, (1929), Adelphi, Milano 1980.

20 |



E.S.M. I deeply trust the stone. ... stone is a fantastic material, ecologic and economic, pictorial and communicative. I never found an ugly stone, I don't think it exists: the stone is always wonderful, it has beautiful surfaces, colours, textures. It produces a very solid architecture, with the ambition of being deeply true.

Even today, like in past times, it can be used as a structural material, because it raises no problems of thermal insulation when cut in blocks more than 50cm thick, it has a great resistance to compression and works effectively with steel to resist to traction and cutting stress. The structural stone helps us to better understand and design the plants systems, which should never carve the walls and weaken their material and expressive strength.

It's absurd to make such a great investment in building a wonderful natural

stone or cast concrete wall, and then hide it with a second brick wall, destroy half of it to let the cables, pipes and switches be installed, and finally mend and build the wall again. It's a clumsiness of the building project.

It would be much more sound and clever to give autonomy to plants, to show it, to accept its complexity and its charm, to study a new language for its admission in the internal quality of inhabited space and let the wall speak, let it breathe, keep its strength and identity. But I cannot do that in my projects, I am not allowed to!

In the chapel for Vatican (Fig. 19) I was nonetheless able to test successfully the massive use of Vicenza stone to build a sacred enclosure out of modular blocks: a threshold, a path, a small open-air patio, an interior space covered by two monolithic slabs; the result was excellent. It should not be exactly a



21 |

chapel, nor a sepulchre, but a sanctuary, at a reduced scale. I wanted an austere and intimate space, tiny and uniform, solitary, where one may sit and wait, with his feet on the ground and the head in his hands, where the traces and marks of a narthex, an ambon, an altar and a cross could be recognized as in a modern archaeology: a stone slab laid down on the ground (Fig. 20), a stone block carved near its contact surface to the ground, in order to let it float apparently few centimetres above the floor, an horizontal milling carved cross the joint between two close ash-lars (Fig. 21).

At the beginning, I thought I could use cast concrete, but after the first contact with the place and the debates and exchanges of view with a great friend of mine, Francesco Dal Co; after recognizing the availability of a wonderful local material and the technical capacity of

true "master stone carvers", all of this made me change my mind. I then built using stone: the material is powerful, self-sufficient and complete in communicating architecture and in defining its characters, both in surface and in substance; it can be carved, put close, overlapped, to fully interpret the theme of building, precisely like in ancient times.

NOTES

¹Herberto Helder de Oliveira (1930-2015), is considered as one of the most original poets in portuguese language. His poem "Memoria Montagem" ["Memory Editing"] is contained in the collection *Photomaton e Vox*, Lisbon, 1979.

²Rainer Maria Rilke, *Letters to a young poet* (1929).

English translation by Francesco Cancelliere