

ÍNDICE

Editorial	3-6
DOSSIÊ – Arquitectos italianos em Portugal	7-12
ARTIGOS	
Nuno Grande, <i>Vittorio Gregotti e Álvaro Siza. Afinidades electivas entre dois arquitectos contemporâneos</i>	15
Jorge Figueira, <i>Fragments rossianos na arquitectura portuguesa</i>	35
José Miguel Rodrigues, <i>Giorgio Grassi e a arquitectura portuguesa</i>	49
Luís Miguel Correia, <i>Il Duce à secretária de Salazar. Lição sobre o lugar da história no Nuovo Stato</i>	69
Elisa Pegorin, <i>Architettura e regime tra Italia e Portogallo. Relazioni nelle opere pubbliche dello Estado Novo</i>	83
Francisco Pato de Macedo, <i>Arquitetura e espiritualidade dos Franciscanos nos primórdios em Portugal</i>	97
Rafael Moreira, <i>Andrea Sansovino em Lisboa (1492-1501). Entre a Batalha e Toledo, e de Benavente a Azeitão e Sintra</i>	111
José Ferrão Afonso, <i>Francisco de Cremona, um arquiteto italiano na Foz do Douro e em Viseu no terceiro quartel do século XVI</i>	131
Jorge Correia, <i>‘... determino mandar um destes italianos [...] para melhor poderdes efectuar essa fortificação’</i>	149
Domingos Tavares, <i>De Andrea Sansovino a Filippo Terzi. Hesitações da casa real portuguesa</i>	165
João Cabeleira, <i>Andrea Pozzo. Difusão científica e alinhamento do imaginário arquitectónico</i>	177
Rui Lobo, Giuseppina Raggi, <i>O Seminário de Jesus, Maria e José de Coimbra. Um projeto de Giuseppe Antonio Landi</i>	193
Pedro Miguel Gomes Januário, <i>Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena (1717-1760)</i>	213
José Camões, <i>Antinori–Avondano. A Ópera da Estrela ou fracasso de uma empresa teatral luso-italiana</i>	225
Teresa Cunha Ferreira, <i>Ville e villini. Casas de arquitectos italianos no Portugal de Oitocentos</i>	237

Joana Cunha Leal, <i>Giuseppe Cinatti. Pequeno roteiro de grandes obras</i>	255
DESENVOLVIMENTOS	
Walter Rossa, <i>Juvarra. Cenografia e urbanistica para uma capital do Iluminismo</i>	271
Giuseppina Raggi, <i>Dalla scuola romana di Carlo Fontana ai circuiti europei dei Galli Bibiena: architetti italiani in Portogallo nel XVIII secolo</i>	295
TESTEMUNHOS	
Francesco Marconi, <i>Traiettorie</i>	325
Michele Cannatà, <i>Vivere e lavorare a Porto. Un'esperienza in corso</i>	331
Nadir Bonaccorso, <i>Colpa della pantera?</i>	339
OBRA ABERTA	
<i>150 anos do nascimento de Luigi Pirandello</i>	347
RECENSÕES	
<i>Giochi di specchi. Modelli, tradizioni, contaminazioni e dinamiche interculturali nei e tra i paesi di lingua portoghese</i> , a cura di Monica Lupetti; Valeria Tocco et al. (Manuel G. Simões)	357
Paola Nestola, <i>San Giuseppe da Copertino: dall'estrema Puglia al Portogallo (secc. XVII-XIX)</i> (Ana Cristina Araújo)	360
<i>Poeti di Lisbona. Camões, Cesário, Sá-Carneiro, Florbela, Pessoa</i> , traduzione di Andrea Ragusa, Paola D'Agostino, introduzione di Vincenzo Russo (Rita Catania Marrone)	363
<i>Traduzioni, riscritture, ibridazioni. Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo</i> , a cura di Michela Graziani, Salomé Vuelta García (Manuel Ferro)	365
<i>La spugna è la mia anima. Omaggio a Piero Ceccucci</i> , a cura di Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori (José Manuel de Vasconcelos)	369
Editou-se... (Andrea Ragusa)	377

EDITORIALE

QUESTO NUOVO NUMERO della rivista è incentrato su uno degli aspetti che sempre ha legato fortemente l'Italia con il Portogallo: l'architettura.

È parso infatti opportuno riprendere un tema già trattato negli anni scorsi con il crescente interesse da parte non solo degli specialisti di entrambi i paesi, ma anche da parte del grande pubblico sempre più affascinato dalla conoscenza reciproca delle culture e dalla storia che ci unisce nell'ottica di una costruzione europea del saper ideare e del saper fare.

Nuove prospettive di studio, nuove analisi delle forme e delle strutture realizzate, legate all'evolversi del concetto di vita privata e pubblica, richiamano l'attenzione di architetti e di studiosi in generale.

Per comprendere quale sia stato il ruolo e l'apporto degli architetti italiani in Portogallo, e quale anche l'apporto degli architetti portoghesi in Italia, occorre entrare in un'ottica storica. Si pensi ad esempio all'espandersi degli ordini monastici italiani in Portogallo, come quello dei Francescani e dei Benedettini, che introdussero regole nella costruzione delle chiese e dei monasteri.

Tanti i nomi che ricorrono e che, direttamente grazie alla loro presenza in Portogallo, o anche indirettamente con i loro trattati, contribuirono alla costruzione di edifici dallo stile "italiano". Potremmo fare qui un elenco di nomi che comunque non sarebbe mai esaustivo: Andrea Sansovino, Andrea Pozzo, Vincenzo Bacherelli, Filippo Terzi, Filippo Juarra, Nicolau Nasoni e tanti altri.

Inoltre, non bisogna dimenticare che molti portoghesi, tra i più meritevoli, venivano inviati dal loro re in Italia con delle borse di studio e questo fatto rinsaldava ancor più le conoscenze reciproche in campo architettonico.

È stato un continuo fiorire di interscambi che ha sedimentato nel tempo la realizzazione di un linguaggio comune, anche se caratterizzato da proprie peculiarità culturali, e questo fino ad arrivare ai nostri giorni.

Ad esempio le affinità ideologiche che ci furono tra Salazar e Benito Mussolini comportarono un cammino parallelo nel campo dell'architettura pubblica.

Ma occorrerebbe tornare molto indietro per comprendere questo particolare intrecciarsi di saperi e influssi, si dovrebbe partire dalla civiltà greco-romana che ha sviluppato nei secoli quella particolare sensibilità mediterranea che unisce anche ai giorni d'oggi due grandi architetti, Vittorio Gregotti e Álvaro Siza.

Sulla scia del progetto Erasmus negli ultimi anni un gruppo significativo di architetti italiani si è poi stabilito definitivamente in Portogallo dando vita a progetti congiunti con importanti studi di architettura portoghese.

Ringrazio vivamente la Prof.ssa Rita Marnoto per il suo fondamentale contributo alla realizzazione della rivista e tutti quelli che hanno messo a disposizione le loro ricerche e i loro saperi per offrire un tassello importante nella costruzione del ponte culturale tra Italia e Portogallo.

Infine, segnalo nella sezione "Obra aberta" l'omaggio che si è voluto realizzare in occasione dei 150 anni della nascita del premio Nobel Luigi Pirandello con la pubblicazione della traduzione della novella *C'è qualcuno che ride*, realizzata da José Colaço Barreiros, uno dei più importanti traduttori dalla lingua italiana in portoghese che ringrazio sentitamente.

Auguro a tutti una ricca e proficua lettura.

Luisa Violo

EDITORIAL

ESTE NOVO NÚMERO da revista centra-se num dos aspetos que desde sempre ligou Itália a Portugal: a Arquitetura.

Pareceu-nos oportuno voltar a um dos temas já tratado no passado, uma vez que o interesse foi crescendo não só no âmbito dos especialistas da matéria mas também por parte do grande público que, cada vez mais e de uma forma recíproca, vai manifestando a vontade de conhecer a cultura e a história que une estes dois Países com o objetivo de uma construção europeia do saber criar e saber fazer.

Novas perspetivas de estudo, novas análises das formas e das estruturas realizadas, a par da evolução do conceito de vida pública e privada, despertam a atenção de arquitetos e estudiosos em geral.

Para compreender qual foi o papel e o contributo dos arquitetos italianos em Portugal e, viceversa, qual o contributo dos arquitetos portugueses em Itália, é necessário recorrer à história. Podemos pensar, por exemplo, na evolução das ordens monásticas italianas em Portugal - franciscanos e beneditinos - que introduziram regras de construção para as suas igrejas e seus mosteiros.

Muitos são os nomes que nos ocorrem e que, de uma forma direta através da sua presença em território português, ou também de uma forma indireta através dos seus tratados, contribuíram para a construção de edifícios de estilo “italiano”. Podíamos fazer aqui um elenco de nomes que, contudo, nunca será exaustivo: Andrea Sansovino, Andrea Pozzo, Vincenzo Bacherelli, Filippo Terzi, Filippo Juvarra, Nicolau Nasoni e muitos outros.

Além disso, não podemos esquecer que muitos portugueses, de reconhecido mérito, eram enviados para Itália pelo seu Rei com bolsas de estudo, contribuindo assim para a dinamização de conhecimentos recíprocos no campo arquitetónico.

Deu-se um contínuo florescimento de intercâmbios que com o tempo sedimentaram a realização de uma linguagem comum, mesmo que caracterizada pelas próprias peculiaridades culturais, e que chega até aos nossos dias.

Para dar um exemplo, as afinidades ideológicas entre Salazar e Mussolini comportaram um caminho paralelo no campo da arquitectura pública.

Mas seria necessário voltar muito mais atrás no tempo para compreender este entrelaçamento específico de saberes e influxos. Deveríamos começar pelas civilizações greca e romana, que desenvolveram nos séculos aquela sensibilidade particular mediterrânica que liga também hoje dois grandes arquitetos: Vittorio Gregotti e Álvaro Siza.

Em linha com o programa Erasmus, nos últimos anos, um número significativo de arquitetos italianos acabou por se estabelecer definitivamente em Portugal, dando vida a projetos realizados em conjunto com importantes ateliês portugueses.

Agradeço vivamente à Professora Rita Marnoto pelo seu fundamental contributo para a realização da Revista e a todos aqueles que, disponibilizando as suas investigações e os seus conhecimentos, acrescentaram mais uma pedra à construção da ponte cultural entre Itália e Portugal.

Por fim queria mencionar a homenagem que se quiz fazer, na seção “Obra aberta”, ao Nobel Italiano Luigi Pirandello, por ocasião dos 150 anos do seu nascimento, com a publicação da novela *C'è qualcuno che ride*, traduzida por José Colaço Barreiros, um dos mais importantes tradutores da língua italiana para português, a quem agradeço de forma sentida.

Desejo a todos uma rica e profícua leitura.

Luisa Violo

DOSSIÊ

ARQUITECTOS ITALIANOS EM PORTUGAL

Ao longo dos seus quase 90 anos de vida, Estudos Italianos em Portugal tem vindo a dedicar estudos de referência às relações entre Portugal e Itália nos domínios da história da arte, das artes e da arquitectura. Era tempo de consagrar um número desta histórica revista, especificamente, à presença de Arquitectos italianos em Portugal.

O tema convoca uma corrente pujante e ininterrupta ao longo dos séculos, por percursos que atravessam Portugal de lés-a-lés—ao que ainda se acrescentam as ex-colónias. Põe em relevo, de forma palmar, a dinâmica dos contactos entre Portugal e Itália, reafirmando o que se passa em tantos outros campos disciplinares através da materialidade do edificado.

*Com efeito, os arquitectos italianos que chegam a Portugal não se limitam a transportar modelos construtivos, modalidades de uso dos materiais ou opções de inserção urbana, para que sejam replicados *ipsis verbis*, como se tal fosse possível. Deve-se a um semiólogo italiano, Emilio Garroni, o desenvolvimento do princípio da heterogeneidade dos sistemas. A diversidade de proveniência dos elementos sistémicos é não só condição da comunicação, como também índice da sua riqueza. A área da arquitectura e os intercâmbios proporcionados pelo trabalho realizado em Portugal por arquitectos italianos mostra bem como elementos de origem italiana, transportados na bagagem que*

consigo traz o viajante que desembarca da malaposta, do comboio ou do avião, conforme as épocas, se intersectam com técnicas de construção locais e funções de uso ou redes de encomendadores que implicam a sua reelaboração específica. Assim vão ganhando outros sentidos, numa contextura renovada que descarta a ideia de influência. Fruto desse diálogo, quem vem de Itália usufrui de uma oportunidade de pôr à prova os seus modelos num outro terreno, ao passo que o edificado é proficuamente enriquecido pela intersecção com contributos inovadores, vinculados a um primado europeu.

A transversalidade de cruzamentos que organiza este dossiê articula-se em torno da noção de contemporâneo, no sentido que Giorgio Agamben lhe dá. Se, conforme nota este pensador, toda a arte é contemporânea, na medida em que a sua apreensão requer um distanciamento crítico e uma não-coincidência que compreende necessariamente a história, tanto são nossos contemporâneos os mestres sem nome das construções franciscanas, como Andrea Sansovino ou, avançando no tempo, Aldo Rossi e Vittorio Gregotti.

Já nos séculos XIII e XIV a edificação de conventos da Ordem dos Frades Menores, em espaço urbano ou periurbano, atesta uma intervenção de matriz italiana. Nela se projectam ideais que Francisco Pato de Macedo identifica com a transferência dos princípios basilares da Ordem para solo português.

É com os alvares do Renascimento que no século XVI começam a chegar a Portugal arquitectos dotados de um verdadeiro rosto. O primeiro nome de relevo é o de Andrea Sansovino, artista cuja estadia foi documentada por Rafael Moreira. No artigo que dedica ao assunto, este historiador fundamenta uma rede de conexões que permite estender o alcance e as repercussões da sua intervenção a domínios até agora impensados. Cerca de um quarto de século depois, é Francesco da Cremona a viajar para Portugal, integrado no séquito de D. Miguel da Silva. Agente-chave da implantação dos modelos romanos, a sua intervenção em Viseu e na Foz do Douro é estudada por José Ferrão Afonso.

Num momento mais adiantado do século XVI, um fluxo de arquitectos com formação em engenharia militar responde a necessidades de ordem especificamente defensiva. O seu contributo para a construção de fortificações na costa do Norte de África, na Madeira e muito possivelmente em território metropolitano é explanada por Jorge Correia. Também a vinda de Filippo Terzi se ligava primordialmente a esse mesmo domínio, apesar de logo lhe serem conferidas incumbências no campo da edificação cívica e religiosa. A evolução do estatuto do arquitecto, verificada desde o tempo de Sansovino, leva Domingos Tavares a constatar que são conferidas a Terzi condições, para o exercício da sua actividade, até então nunca oferecidas a outro arquitecto.

Atingida uma fase de maturação do Classicismo, no século XVII os modelos italianos adquirem um prestígio tal que arquitectos que nunca viajaram, no terreno, até Portugal, são passageiros de uma outra viagem que tem por veículo o tratado e o desenho. É esse o caso de Andrea del Pozzo, cujo contributo para a consolidação do geometrismo das grandes arquitecturas barrocas é ilustrado por João Cabeleira.

O alargamento das áreas de intervenção confiadas a arquitectos italianos e o significativo aumento dos fluxos migratórios a que se assiste, a partir do século XVIII, abrem ao investigador um campo tão vasto como aliciante. Da perspectiva panorâmica traçada por Giuseppina Raggi para este século, sobressaem nomes como Juarra, Canevari, Nasoni, Clerici, Servandoni, Bibiena, Landi, Azzolini ou Fabri, pelo seu contributo fundamental para a renovação da arquitectura portuguesa. As honrarias com que Filippo Juarra é recebido indiciam as expectativas despertadas. Com efeito, o projecto de reestruturação que traça para Lisboa assenta numa visão integrada que Walter Rossa mostra corresponder a um avanço tal, na planificação urbana portuguesa, que serviu de precedente a Manuel da Maia. Quanto à estadia de Giuseppe Antonio Landi, no período que medeia entre a sua chegada e a sua partida para o Brasil, novos documentos descobertos por Rui Lobo e Giuseppina Raggi permitem atestar a

sua direcção da fábrica do Seminário de Coimbra. Corroborando a análise da obra levada a cabo por estes críticos. Pela mesma altura, e até talvez na mesma jornada, viaja para Portugal Giovanni Carlo Sicinio Bibiena. Ao elencar os teatros régios que construiu e remodelou e os cenários que desenhou para espectáculos neles levados à cena, ao que acrescenta os projectos concebidos para a Lisboa destruída pelo terramoto de 1755, Miguel Gomes Januário evidencia a amplitude da sua intervenção. Um outro arquitecto italiano da mesma época atraído por Portugal, Giovanni Antinori, revela-se autor da remodelação de uma até agora desconhecida Ópera da Estrela, fruto da documentação que José Camões traz à luz. Era gerida por aquele Pedro António Avondano, nascido em Lisboa, filho do violinista genovês Pietro Giorgio Avondano.

No século seguinte, a intervenção de arquitectos italianos em todas essas áreas mantém-se, conforme o mostra Teresa Cunha Ferreira. Alarga-se porém a outros domínios, como a construção escolar, com Cesare Ianz e Nicola Bigaglia, encontrando em Sebastiano Giuseppe Locati um projectista para habitação cuja obra essa estudiosa igualmente indaga. Giuseppe Cinatti é outro arquitecto italiano de renome que se estabelece em Portugal para trabalhar como cenógrafo, desenvolvendo além disso muitos projectos de remodelação de interiores, de construção de palacetes e de restauro e renovação de monumentos. Com o roteiro da obra deste artista italiano, indissociável da queda de uma torre nos Jerónimos, Joana Cunha Leal vem dar um contributo programático para a remissão da sua imagem.

Com o século XX abre-se uma nova época, marcada pelo estreitamento do diálogo mantido com os grandes arquitectos do Novecento italiano. Quer a vertente racionalista de Terragni, Libera, Moretti e Giò Ponti, quer a vertente monumentalista representada por Giovanni Muzio, Marcello Piacentini e toda a escola romana são seguidas de perto. A sintonia entre os regimes políticos instaurados em Portugal e Itália favorecia os contactos, mas o simbolismo dessa arquitectura, que não é intrínse-

co ao edificado, não se pode sobrepor ao seu valor. Os resultados de uma tal aproximação são expostos pela visão panorâmica de Elisa Pegorin. Miguel Correia, por sua vez, incide sobre o impacto da monumentalidade mussoliniana no programa de Salazar.

Para o pós segunda guerra, há que ter em conta as alterações introduzidas pela sociedade da comunicação, com o incremento das viagens, a realização de congressos, a circulação de livros e revistas editados em Itália, a tradução e a expansão dos mass media. Não é possível compreender a revisão do movimento moderno, nos termos em que se opera em Portugal, à margem das intervenções de Carlo Aymonino ou Ludovico Quaroni. Mais uma vez, a questão da diversidade de regimes políticos, entre ditadura e democracia, não obsta ao diálogo, antes o complexifica. Nele participaram, do lado português, arquitectos como Nuno Portas ou Nuno Teotónio Pereira.

Aliás, é no âmbito dos congressos ibéricos planeados por Nuno Portas e Oriol Bohigas que irá ocorrer o primeiro e decisivo encontro entre Vittorio Gregotti e Álvaro Siza. Nuno Grande desenvolve o itinerário de um convívio que, depois de 1974, levará à participação de Gregotti em vários projectos, com relevo para o Centro Cultural de Belém. A partir da década de 1960, as relações com a arquitectura italiana processam-se, em particular, através das escolas milanesa e veneziana, da tendença e das intersecções culturalistas que então se desenvolveram. José Miguel Rodrigues, retomando as prelecções de Giorgio Grassi na Faculdade de Arquitectura do Porto, descreve o rasto deixado pela tradução da sua obra, bem como o legado que passou a gerações mais jovens. Por sua vez, Jorge Figueira colhe as marcas deixadas por Aldo Rossi em Portugal, firmando e explorando um percurso que se estende, do campo teórico e da obra construída, aos seus ecos historiográficos.

À série de artigos contidos neste dossiê que compreende também dois ensaios de desenvolvimento, segue-se o testemunho que três arquitectos italianos actualmente residentes em Portugal ti-

veram a amabilidade de fornecer a Estudos Italianos em Portugal, Francesco Marconi, Michele Cannatà e Nadir Bonaccorso.

Assim se completa um itinerário denso e corposo, à escala do tema deste dossiê, e que, no distanciamento crítico da sua leitura, inscreve indelevelmente a actividade de todos estes arquitectos italianos que viajaram até Portugal na nossa contemporaneidade.

Rita Marnoto

ARTIGOS



VITTORIO GREGOTTI E ÁLVARO SIZA.
AFINIDADES ELECTIVAS
ENTRE DOIS ARQUITECTOS CONTEMPORÂNEOS

NUNO GRANDE*

EXISTE UMA NATURAL AFINIDADE cultural entre a criação artística e arquitectónica dos diferentes países latinos europeus, legada, através dos tempos, por circunstâncias geográficas, históricas e culturais comuns, há muito identificadas. A herança civilizacional greco-romana e a ligação umbilical à cultura mediterrânica explicam, em grande parte, essa afinidade colectiva. Mas existem certamente outras razões, de índole mais pessoal, que terão levado criadores de diferentes regiões do Sul da Europa a viajar e a estabelecer contactos permanentes com os seus congéneres latinos. Essas “afinidades electivas” – aproximando-nos aqui de uma dimensão mais íntima, ideológica ou ética do conceito, definida por Goethe na literatura, ou por Max Weber no campo sociológico –, dão suporte à cumplicidade conceptual que descrevemos neste texto, estabelecida entre dois arquitectos contemporâneos, o italiano Vittorio Gregotti (Novara, 1927) e o português

* Nuno Grande (Luanda, 1966). Arquitecto (FAUP, 1992) e Doutorado em Arquitectura pela UC (2009). Professor Auxiliar da UC, no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia e no Colégio das Artes, sendo ainda Investigador do Centro de Estudos Sociais. Crítico e Curador de Arquitectura com obras publicadas e exposições realizadas em Portugal e no estrangeiro (Brasil, Espanha, França e Itália). ngrande@darq.uc.pt

Álvaro Siza (Matosinhos, 1933), curiosamente iniciada num cruzamento comum com a cultura arquitectónica espanhola.



Fig. 1 Capa da Revista Controspazio, 9, 1972. Fonte: Arquivo Pessoal de Nuno Portas.

PRIMEIRA AFINIDADE: LEGADOS E VALORES CONCEPTUAIS

Na verdade, o primeiro encontro entre os dois criadores dá-se no âmbito dos denominados “Pequenos Congressos” ibéricos – mais propriamente no Congresso de Vitória, no País

Basco, em 1968 –, sendo então “apadrinhado” por dois dos mentores da iniciativa: os arquitectos Nuno Portas e Oriol Bohigas, editores, críticos de arquitectura e divulgadores semanais da obra de Siza no contexto português e espanhol.

Editor à época da revista portuguesa *Arquitectura*, Portas assinara, em 1967, um artigo no periódico espanhol *Hogar y Arquitectura*, n.º 68, em torno do percurso dos jovens arquitectos portugueses, com especial destaque para Siza (então com 34 anos)¹; a que se seguiria um artigo de Bohigas em 1968, no n.º 101 da revista *Serra d’Or*, sobre o modo como em Portugal os arquitectos lutavam então por conta própria². Esse interesse mútuo justificou o convite ao jovem e tímido Álvaro Siza y Vieira (como seria apresentado) para participar no Pequeno Congresso de Vitória³, munido, entre outros, dos seus primeiros projectos para a sua cidade natal – a Casa de Chá da Boa Nova (1963) e a Piscina das Marés de Leça da Palmeira (1966).

Também convidado para a iniciativa, enquanto redactor da celebrada revista italiana *Casabella*, Vittorio Gregotti (então com 41 anos) reconhece de imediato na obra de Siza muitos dos valores e caminhos que vinha defendendo, sobretudo nesse polémico tempo de crise e de crítica da Arquitectura Moderna. Dois anos antes, Gregotti publicara um livro seminal para a cultura arquitectónica pós-funcionalista, *Il territorio dell’architettura*⁴, no qual defendia a necessidade de resgatar uma relação ancestral entre a arquitectura e o seu contexto físico e cultural, a partir de uma leitura crítica da antropização do território, evocando a longa tradição urbana

¹ Nuno Portas, “Sobre la joven generación de arquitectos portugueses”, *Hogar y Arquitectura*, 68, 1967, pp. 77-84.

² Oriol Bohigas, “A Portugal també els arquitects fan la guerra pel seu compte”, *Serra d’Or*, 101, 1968, pp. 59-61.

³ Nuno Correia, “A crítica arquitectónica, o debate social e a participação portuguesa nos ‘Pequenos Congressos’ - 1959/1968”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 91, 2010, pp. 41-57.

⁴ Vittorio Gregotti, *Il territorio dell’architettura*, Milano, Feltrinelli, 1966.

européia e sobretudo a da Europa meridional. De facto, e ainda que retomada à escala do equipamento local, essa relação era visivelmente pungente nas primeiras obras de Siza, construídas em diálogo aberto com o Oceano Atlântico.

Para as ver e sentir ao vivo, Gregotti desloca-se ao Porto, em 1971, e ali compreende melhor o universo metodológico que Siza herdara de Fernando Távora, seu professor, empregador e amigo, baseado num cruzamento conceptual entre tradição histórica e modernidade, entre a dimensão universal e a local, entre o conhecimento do território e a sua “domesticção” pela arquitectura. Na verdade, Gregotti identifica ali um método afim daquele legado pelo seu próprio mestre: Ernesto Nathan Rogers, membro do colectivo de arquitectos BBPR e ex-director da revista *Casabella*. Essa afinidade leva-o pois a escrever, logo em 1972, um importante artigo sobre a sua “descoberta” portuguesa para a revista *Controspazio*. Afirma então Gregotti sobre Siza, num certo tom psicanalítico:

Alvaro Siza y Vieira è un architetto fuori moda: non dispone di un apparato teorico, non ha mai affrontato grandi temi di sviluppo urbano, parla poco, timidamente, solo il suo cantante portoghese, con parole comuni, a bassa voce. [...] La qualità della rete di tensioni che egli istruisce, precise, commoventi (per usare una parola fuori moda come lui) è fatta, io credo, principalmente di due materiali: l'attenzione e il disagio, la chiara certezza cioè che ciò che è essenziale è sempre un po' spostato rispetto alle direzioni scelte come alle spiegazioni possibili.⁵

Em Siza, como noutros arquitectos da chamada Escola do Porto, Gregotti encontra afinal uma racionalidade inconformada e anacrónica – “fora de moda” como afirma –, talvez mais “poética”, mas certamente menos cartesiana, monumental ou literal do que aquela que a cultura arquitectónica italiana experienciava, nesse início da década de 1970, em torno

⁵ Vittorio Gregotti, “Architetture recenti di Alvaro Siza”, *Controspazio*, 9, 1972, pp. 22-25.

do então denominado Neo-racionalismo, sobretudo no eixo académico Milão-Veneza, no qual ele próprio se movia⁶.

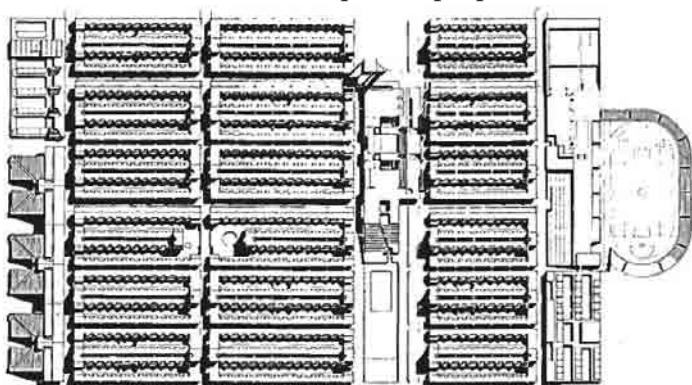


Fig. 2 Vittorio Gregotti, Planta do Bairro ZEN, Palermo, Sicília, 1969.
Fonte: Arquivo Pessoal de Nuno Portas.

SEGUNDA AFINIDADE: UMA POSTURA IDEOLÓGICA SOBRE O HABITAT

A Revolução Portuguesa de 25 de Abril de 1974 trouxe uma nova oportunidade de contacto entre ambos, fortalecida, não apenas pelo entusiasmo gerado por aquele acontecimento político nos meios intelectuais italianos, mas sobretudo pelos novos desafios lançados aos arquitectos para que, onde possível, participassem na construção de alojamento “para o maior numero” de cidadãos portugueses desfavorecidos pelos programas habitacionais iníquos do período ditatorial cessante.

Partilhando uma mesma matriz ideológica, Siza e Gregotti cedo se envolvem, ainda que diferenciadamente, em programas habitacionais lançados durante esse período revolucionário, por alguém que lhes era próximo: Nuno Portas, então

⁶ Vittorio Gregotti era então Professor de Composição Arquitectónica no Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV), tendo vindo a ser posteriormente professor na Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano e na Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo.

designado Secretário de Estado da Habitação e Urbanismo do Primeiro Governo Provisório⁷. Uma vez mais, Portas torna-se fulcral nesse reencontro, convidando-os a debater, em reuniões alargadas a especialistas portugueses e estrangeiros, promovidas no seu Ministério, os diferentes programas que desejava implementar no âmbito do Fundo de Fomento para a Habitação (FFH): o Serviço de Apoio Ambulatório Local (SAAL), as Cooperativas de Habitação Económica (CHE) e os Contratos de Desenvolvimento para a Habitação Social (CDHS).

A participação de Álvaro Siza nesse processo inicia-se no Porto, a partir de um convite das Associações de Moradores e das Brigadas de técnicos do programa SAAL, dos bairros de Nossa Senhora das Dores (São Vítor) e das Águas Férreas (Bouça), duas missões que abraçou com a mesma postura lúcida mas inconformista que colocara na concepção dos seus primeiros projectos. Apesar de interrompidas – após o desmantelamento do Processo SAAL em 1976 –, essas obras marcam decisivamente o seu “salto” profissional para a questão social e para a dimensão urbana, justificando os convites recebidos, no início da década de 1980, para trabalhar em projectos congéneres na Holanda, por requisito do município de Haia, e na Alemanha, no processo de requalificação habitacional de Berlim Ocidental (IBA).

Vittorio Gregotti chega a Lisboa em Maio de 1974, algumas semanas após a *Revoluzione dei Garofani* (como ficou conhecida em Itália), calcorreando as ruas da cidade, reencontrando calorosamente Álvaro Siza e Nuno Portas, e com eles manifestando-se em prol da Democracia conquistada. A Revolução portuguesa significava, para muitos europeus, um momento de exaltação a favor de uma Europa mais social e cidadã, face aos imperialismos políticos e económicos que marcavam então um mundo em crise, a braços com os impactos do primeiro choque petrolífero de 1973.

⁷ José António Bandeirinha, *O processo SAAL e a arquitectura no 25 de Abril de 1974*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2007.

Gregotti recebe, durante essa visita, uma encomenda voluntarista do Secretário de Estado, Nuno Portas, no sentido de conceber, para o FFH, um Plano Integrado de Habitação Social, na Península de Setúbal, destinado a 12.000 habitantes, e tendo como base o vasto programa de realojamento que, enquanto urbanista e arquitecto, ele mesmo desenvolvia em Palermo, na Sicília, desde 1969, o denominado *Quartiere ZEN (Zona Espansione Nord)*. Reforçando o seu desejo pragmático de ver o processo avançar rapidamente, Portas propõe a Gregotti que a obra fosse acompanhada, em Portugal, por um dos seus ex-alunos de arquitectura na Escola de Belas-Artes de Lisboa, então envolvido noutros programas sociais em Setúbal, Manuel Salgado – uma sugestão bem aceite, e que veio cimentar uma nova e duradoura afinidade⁸.

Infelizmente, a exoneração de Nuno Portas do governo, em Março de 1975, deitaria por terra a possibilidade de avançar com o projecto, sendo o Plano Integrado de Setúbal retomado mais tarde, em 1976, já não por Vittorio Gregotti, mas pelo seu conterrâneo Aldo Rossi, em articulação com o arquitecto português José Charters Monteiro, num processo que conduziu à edificação do Bairro Social da Bela Vista, desenhado pelos dois autores naquela cidade.

Durante os anos seguintes, Siza e Gregotti são agastados por críticas recorrentes aos seus projectos de realojamento social, respectivamente: no Porto, face aos bairros de São Vítor e da Bouça, ambos afectados pela interrupção do programa SAAL/Norte, e a partir de então à mercê da ostracização política e mediática; em Palermo, em face da incapacidade do poder público de completar a malha urbana do Bairro ZEN, com espaços verdes e equipamentos públicos desejados pela

⁸ Informação transmitida oralmente por Manuel Salgado, em conversa pessoal ocorrida em Setembro de 2005 durante o processo de investigação com vista à realização de Prova de Doutoramento. Ver Nuno Grande, *Arquitecturas da cultura. Política, debate, espaço. Génesis dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Coimbra, 2009.

população, sendo esta votada, também aqui, à exclusão política e social.

No entanto, e observando cuidadosamente esses projectos, percebemos que neles existe a mesma vontade de pensar o novo habitat a partir da estrutura, da densidade e da coesão social das cidades onde se integram, e nunca em ruptura com estas. Neles, o desenho das ruas, dos pátios e das galerias comuns promove o encontro cidadão e a equidade colectiva, na relação com o espaço vivencial de cada família, de cada indivíduo. Nesses lugares, adivinha-se uma outra afinidade electiva entre Siza e Gregotti: uma permanente crença na socialização do espaço urbano.

TERCEIRA AFINIDADE: UM FASCÍNIO MÚTUO

A partir de meados da década de 1970, Vittorio Gregotti e o universo editorial italiano a que estava ligado (sobretudo o Grupo Electa), permanecem atentos às criações de Siza, sendo, em grande parte, responsáveis pela sua rápida internacionalização no seio da cultura arquitectónica europeia, e também pelos convites que lhe são então dirigidos para viajar, expor, debater e construir em solo italiano. Nesse sentido, Siza e a Itália passam a nutrir um definitivo fascínio mútuo.

Depois da referida edição em *Controspazio*, de 1972, sucedem-se publicações regulares da sua obra noutras importantes revistas italianas: na *Lotus International*, liderada, desde 1977, por Pier Luigi Nicolini; na *Casabella*, que Gregotti passa a dirigir em 1982; e na renovada *Domus*, chefiada, a partir de 1990, por Vittorio Magnago Lampugnani. Pela mão da editora Electa e dos seus *Quaderni di Lotus*, Siza conhece o primeiro “best-seller” internacional sobre o seu trabalho, publicado em Milão, em 1986: *Alvaro Siza. Professione poetica*⁹. O livro integra textos de alguns dos seus “compagnons de route” dentro e fora de Portugal: Nuno Portas, Alexandre Alves Costa, Oriol Bohigas, Bernard Huet, Kenneth Fram-

⁹ Pierluigi Nicolini (dir.), *Alvaro Siza. Professione poetica*, Milano, Electa, 1986.

ton, Pierluigi Nicolin (editor da obra) e naturalmente, do amigo Vittorio Gregotti, que, nessa edição, retoma o seu texto escrito em 1972.

Durante o mesmo período, Gregotti torna-se comissário da primeira incursão pela arquitectura realizada no âmbito da Bienal de Arte de Veneza (1976), organizando uma curiosa exposição-cruzamento entre arquitectos europeus e americanos, nos Magazzini del Sale, em Zattere, colmatada por um debate público com os mesmos intervenientes, no Palácio do Cinema do Lido. O evento, intitulado *Europa-América. Centro Storico e Suburbio*¹⁰, coloca em confronto criadores de vários países da Europa, tais como: Oriol Bohigas, Herman Hertzberger, Hans Hollein, Alison e Peter Smithson, Aldo van Eyck, Aldo Rossi e, inevitavelmente, Álvaro Siza; e do lado americano, entre outros, Peter Eisenman, John Hedjuk, Richard Meier, Charles Moore, Robert Stern, Robert Venturi e Denise Scott-Brown.

A partir desse evento, Álvaro Siza inicia um contacto regular com a Itália, traduzido: em novas conferências de apresentação da sua experiência no Processo SAAL (juntamente com Nuno Portas e Alexandre Alves Costa, em 1977¹¹); numa primeira exposição antológica da sua obra no Padiglione d'Arte Contemporanea de Milão, comissariada pelo próprio Vittorio Gregotti (1979)¹²; em projectos para a Sicília, como a reconstrução da Chiesa Madre (1984-1998) e da Piazza Alicia (1991-1998) de Salemi (ambos com Roberto Collovà); e, por fim, na participação em concursos e planos urbanísticos, não realizados, para Caserta (1984), Nápoles (1986), e Siena (1988)¹³.

¹⁰ Vittorio Gregotti (dir.), *Europa-America. Centro Storico e Suburbio*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976.

¹¹ Susana Lobo, “Viaggio in Italia. O SAAL Norte e os anos de chumbo”, *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 9, 2014, pp. 27-46.

¹² Vittorio Gregotti (dir.), *Alvaro Siza Architetto. 1954-1979*, Milano, Idea Editions, 1979.

¹³ Roberto Cremascoli; Francesco Moschini, *Álvaro Siza in Itália. Il Grand Tour, 1976-2016*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2016.

O seu maior triunfo estava guardado, no entanto, e de novo, para Veneza, com a vitória no Concurso para o Plano de Requalificação do Campo di Marte, na ilha da Giudecca, em 1985, cuja implementação se prolonga até hoje. Nesse mesmo ano, Gregotti publicita entusiasticamente a vitória de Siza em Veneza, no n.º 518 da sua revista *Casabella*, destacando o modo como o arquitecto português condensava todo o seu fascínio por Itália nesse plano sensível e criterioso para a Serenissima¹⁴.



Fig. 3 Álvaro Siza, Retrato de Vittorio Gregotti, 1990. Fonte: Arquivo de Álvaro Siza.

¹⁴ *Casabella*, 518, 1985, pp. 4-21.

Em 1990, seria a vez de o atelier Gregotti Associati publicar, na editora Electa, uma retrospectiva das suas obras, nela apresentando quase 300 projectos em áreas tão distintas quanto o planeamento urbano, a arquitectura, o design de equipamento e o design gráfico¹⁵. A fechar a edição, precisamente na sua última página, Álvaro Siza retribuía a longa amizade, dedicando três retratos a Gregotti, em jeito de esquisso, e um pequeno texto. Nele, e em sentido inverso, Siza devolvia-lhe, quase 20 anos depois, a sua primeira análise, e num mesmo tom psicanalítico:

Non riesco a disegnare un ritratto preciso. Solo un momento, e un altro momento, durante il lavoro di gruppo. Vittorio apprende le cose – e progetta – con la rapidità di un lampo. Poi aspetta, il corpo inclinato, leggermente divertito, leggermente irritato per il ritardo. Cézanne. Solleva il calcagno di uno dei piedi, mentre l'altro poggia come la base di un pilastro. La gamba vibra in oscillazioni verticali molto rapide, di ritmo costante, come la biella di una locomotiva. Il pavimento geme, ogni tanto si sente un tintinnio di bicchieri troppo vicini. Aspettiamo di tutto, un terremoto o un batter d'ali. Arriviamo finalmente a una conclusione. Si alza, due dita nell'aria, un sorriso di sollievo.¹⁶

Na mesma edição, Gregotti publica um concurso, ganho pelo seu atelier em 1988, para o novo Centro Cultural de Belém, um extenso edifício na frente ribeirinha da capital portuguesa, no qual vinha trabalhando com afinco e entusiasmo. De algum modo, se Siza consolidava as suas afinidades italianas no seu Plano para Veneza, Gregotti reencontrava as suas afinidades portuguesas nessa nova proposta para Lisboa.

¹⁵ Paolo Colao; Giovanni Vagnaz (dir.), Gregotti Associati. 1973-1988, Milano, Electa, 1990.

¹⁶ Álvaro Siza, "Vittorio", in Paolo Colao; Giovanni Vagnaz (dir.), *cit.*, p. 339.

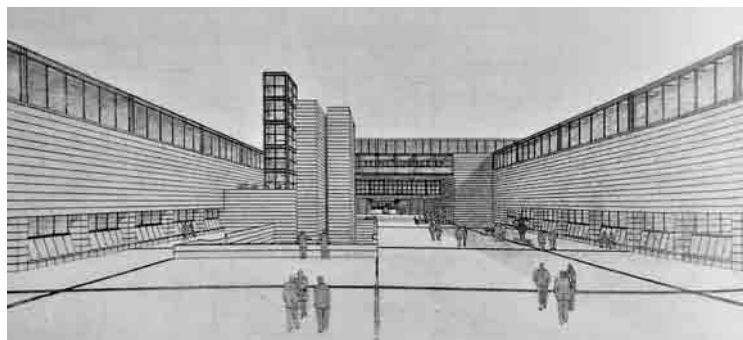


Fig. 4 Vittorio Gregotti e Manuel Salgado, Perspectiva do Projecto para o Centro Cultural de Belém. Fonte: Arquivo da Fundação Centro Cultural de Belém.

QUARTA AFINIDADE:

LISBOA COMO LABORATÓRIO URBANO PARTILHADO

O ano de 1988 constitui, como veremos, um momento marcante nas vidas de Álvaro Siza e de Vittorio Gregotti. A 25 de Agosto, um fatídico incêndio eclode no Bairro do Chiado lisboeta, após o qual, e numa polémica decisão política, o Presidente do Município, Nuno Abecassis, encomenda directamente a Siza um Plano de Reconstrução para toda a zona sinistrada; a 17 de Dezembro, o júri do Concurso Internacional para o Centro Cultural de Belém (CCB) anuncia que a sua escolha recai na proposta apresentada pelo atelier Gregotti Associati em sociedade com o atelier português Risco.

A partir de então, e embora enfrentando problemáticas distintas, os dois arquitectos debruçam-se sobre Lisboa enquanto “cidade-palimpsesto”; isto é, formada por diferentes sedimentos históricos, que ambos estudam e integram “laboratorialmente” no novo estrato arquitectónico acrescentado pelo seu projecto. Siza e Gregotti trabalham, enfim, a partir de um método “historicista”, mas onde o passado se torna num instrumento operativo do presente e do futuro da cidade. Vejamos como se cruzam as suas visões sobre Lisboa.

Revisitando criticamente a grande empreitada da reconstrução lançada pelo Marquês de Pombal após o Terremoto de 1755, entre a Baixa e o Chiado, Álvaro Siza repõe ou resgata a métrica urbana e arquitectónica desenhada pelos engenheiros militares pombalinos, cruzando-a com a opção de amenizar a densidade construtiva no seio dos quarteirões e dos lotes desse extenso e compacto bairro. Do seu Plano de Reconstrução, renasce um tecido urbano racional, onde a matriz histórica se revela, na relação entre tipologia e morfologia, na austeridade das fachadas reconstruídas e nos métodos estandardizados de construção, lado-a-lado com um inovador e radical gesto contemporâneo, no modo como os interiores dos quarteirões do Chiado se abrem à restante cidade e se democratizam no seu uso fluido, colectivo e cosmopolita¹⁷.

A proposta de Vittorio Gregotti para o novo CCB, assinada conjuntamente com Manuel Salgado (RISCO), marca não só o reencontro entre esses dois arquitectos – após o seu primeiro cruzamento em Lisboa, no período revolucionário – como resulta, de novo, do desejo de Nuno Portas de ver o seu colega italiano debater e pensar a urbanidade portuguesa¹⁸. Na verdade, e obedecendo a uma prerrogativa do júri do Concurso Internacional para o CCB (que Portas integrou como representante da Associação dos Arquitectos Portugueses¹⁹), diversos convites directos foram realizados a personalidades nacionais e estrangeiras para que se apresentassem à consulta pública da, até então, maior obra arqui-

¹⁷ Bernard Colenbrander (dir), *Alvaro Siza. The Strategy of Memory, Chiado, Lisbon*, Rotterdam, NAI Publishers, 1991.

¹⁸ Informação transmitida oralmente por Manuel Salgado, em conversa pessoal ocorrida em Setembro de 2005 durante o processo de investigação com vista à realização de Prova de Doutoramento. Ver Nuno Grande, *cit.*

¹⁹ Para além de Nuno Portas, o júri integrava o presidente António Lamas, pelo Instituto Português do Património Cultural, sendo os restantes vogais: Manuel da Costa Lobo, responsável pelo Plano de Salvaguarda e Valorização de Belém/Ajuda, Charles Delfante, da Associação Internacional de Urbanistas; Frederico George, da Academia Nacional de Belas-Artes; e os especialistas convidados, Fernando Távora, Pierluigi Nicolini e Leslie Martin. Ver Nuno Grande, “Grands Travaux em Belém”, in *Arquitectura em concurso* (dir. Luís Santiago Baptista), Porto, Dafne, 2016, pp. 82-93.

tectónica construída no período democrático em Portugal²⁰. Na perspectiva de Portas, esta era também a oportunidade de Gregotti sedimentar a sua longa proximidade com a cultura portuguesa, sobretudo num momento em que o país iniciava a integração na Comunidade Económica Europeia (CEE).

O programa para o novo CCB previa duas componentes fundamentais: uma lúdico-cultural (cruzando um módulo de Centro de Espectáculos com um módulo de Centro de Arte) e uma político-empresarial (juntando um módulo de Centro de Conferências e Reuniões governamentais, com um módulo de Serviços e Hotel). Sendo que, no seu conjunto, as duas componentes deveriam ser construídas, em tempo recorde, para receber a primeira Presidência Portuguesa da CEE, em 1992.

Manuel Salgado relata que Vittorio Gregotti aterra em Lisboa, em Abril de 1988, três meses após o lançamento do concurso internacional, trazendo em mãos o seu cartão de embarque totalmente desenhado, e nele contendo, já esquematizados, os cinco módulos da proposta²¹. Gregotti fazia, de facto, jus à sua filiação neo-racionalista, estabelecendo, desde logo, uma trama de composição, para todos os módulos, a partir de múltiplos e submúltiplos de 7,5 metros. Na verdade, o arquitecto italiano, mais não fazia do que evocar uma estratégia ancestral da romanização – sempre presente no seu trabalho –, baseada numa espécie de “centuriação” territorial, desta vez adaptada, de forma pragmática e inteligente, à frente ribeirinha de Lisboa.

Essa estratégia teve de se confrontar, no entanto, com os diversos sedimentos geográficos e históricos que caracterizam

²⁰ Informação transmitida oralmente por António Lamas, Presidente do Júri do Concurso para o Projecto do Centro Cultural de Belém, em conversa pessoal ocorrida em Dezembro de 2005, durante o processo de investigação com vista à realização de Prova de Doutoramento. Ver Nuno Grande, *Arquitecturas da cultura [...]*.

²¹ Informação transmitida oralmente por Manuel Salgado, em conversa pessoal ocorrida em Setembro de 2005 durante o processo de investigação com vista à realização de Prova de Doutoramento. Ver Nuno Grande, *Arquitecturas da cultura [...]*.

a zona de Belém: o Rio Tejo, as antigas estruturas militares e portuárias de defesa e domínio das suas margens, os monumentos simbólicos como a Torre de Belém e o Mosteiro dos Jerónimos, e os fragmentos urbanos legados pela Exposição do Mundo Português, realizada naquele local, em 1940. Nesse sentido, para Gregotti, o novo CCB constituía muito mais do que um programa arquitectónico, sendo uma oportunidade única de urdir um tecido urbano que cosesse e integrasse todas essas memórias e fragmentos, numa solução coesa – isto é, numa espécie de “micro-cidade”. Desta, como se sabe, apenas estão construídos três dos cinco módulos desenhados por Gregotti e Salgado, faltando ainda hoje concluir, no seu topo poente, as componentes de Serviços, Comércio e Hotel requeridas pelo programa.

No entanto, e observando o conjunto edificado e inaugurado em 1992 – os módulos para Reuniões/Congressos, para Espectáculos e para Centro de Arte –, percebemos como Gregotti revisita, com um olhar contemporâneo, esse legado histórico que caracteriza a relação ancestral de Lisboa com o Tejo. O Centro Cultural de Belém reúne, na sua coerência volumétrica, o imaginário das fortalezas, dos palácios e dos conventos ribeirinhos, mas também a densa malha de quarteirões e de ruas do período pombalino, que emolduram o rio, gerando, no seu conjunto, uma sucessão de eixos, praças e jardins suspensos, os quais nos remetem para a alternância de abertura e de recolhimento paisagístico que sentimos quando deambulamos pelo centro histórico lisboeta.

Essas foram características valorizadas pelo júri, entre as 53 propostas apresentadas no concurso internacional, realizado em duas fases²², e que deu lugar, em Portugal, a um inte-

²² O concurso teve duas fases: a primeira com entrega de trabalhos anónimos de onde resultaram seis finalistas, para uma segunda fase, já sem anonimato. Os seis finalistas foram: Jean Tribel; Jean Pistre (Valode & Pistre); Renzo Piano (Building Workshop), Vittorio Gregotti/Manuel Salgado (Gregotti Associati/Risco), Manuel Tainha e Gonçalo Byrne. Ver Nuno Grande, “Grands Travaux em Belém”.

ressante confronto entre as diversas posições que marcavam então o aceso debate pós-moderno em torno da revisita e do reuso da História em Arquitectura. Por conseguinte, na transição para a década de 1990, Chiado e Belém são palcos de dois projectos exemplares desse pertinente debate, sendo respectivamente coordenados por dois arquitectos que transportam um profundo conhecimento da cultura urbana europeia de matriz latina.

Passaram mais de 25 anos sobre o Plano de Reconstrução do Chiado de Álvaro Siza, e sobre o Projecto do CCB, gizado por Vittorio Gregotti. Ao longo desse período, a capital portuguesa vem sendo sujeita a progressivas pressões urbanísticas legadas pelo investimento imobiliário, pelo turismo e pela gentrificação social e cultural. Chiado e Belém são hoje lugares muito distintos do que eram nesse ano marcante de 1988. E isso deve-se, em grande parte, à releitura que Siza e Gregotti desenvolveram sobre a Lisboa Iluminista, dela resgatando um desenho para a cidade, baseado, democraticamente, na valorização da cidadania.

AFINIDADES RECENTES: REENCONTROS EM LISBOA E VENEZA

Em 2007, com 80 anos, Vittorio Gregotti recebe o Prémio Carreira da 1.^a Trienal de Arquitectura de Lisboa. Álvaro Siza, convidado a ser o patrono do prémio, confessaria durante a cerimónia, dedicada ao seu amigo italiano:

Comecei por recusar este desígnio, sem sucesso. Até que, quase por instinto, surgiu no meu espírito um nome: Vittorio Gregotti, membro da brilhante geração de arquitectos italianos que iniciou a prática profissional nos anos 50 e que se tornou amigo de Portugal desde os anos 60. (...) Gregotti, que sempre recusou o brilho imediato, e por isso muitas vezes fugaz, participou de forma decisiva na transformação do nosso país.²³

²³ Álvaro Siza citado pela jornalista Alexandra Prado Coelho, *Público*, 28-07-2007.

Quase uma década depois, a obra de Habitação Social de Álvaro Siza é escolhida como tema do pavilhão de Portugal na Bienal de Arquitectura de Veneza de 2016, ano em que também o Museu Nacional de Arte do Século XXI (MAXXI), em Roma, organiza uma retrospectiva em torno da sua relação com o Sagrado: *Alvaro Siza Sacro*²⁴. Durante a Bienal, Siza e Gregotti reencontram-se, uma vez mais, em Veneza, e relembram, 40 anos depois, a primeira edição do evento dedicada à arquitectura, organizada pelo italiano, e que incluía, como descrevemos, a primeira exposição internacional do português.



Fig. 5 Álvaro Siza e Vittorio Gregotti em Lisboa, 2007. Fonte: Arquivo da Trienal de Arquitectura de Lisboa.

Ainda em 2016, com 83 anos, Siza inaugura a sua maior obra pública em solo italiano, assinada com Eduardo Souto de Moura: a estação de Metro *Municipio* em Nápoles, de novo um exercício de releitura crítica da estratificação histó-

²⁴ A exposição Siza. Sacro teve curadoria de Achille Bonito Oliva e Margherita Guccione, com a direcção científica de Roberto Cremascoli (MAXXI, Roma, 09-11-2016 a 26-03-2017).

rica da cidade. Por toda a Itália sucedem-se, então, convites para obras, exposições, entrevistas e palestras, que consolidam o fascínio daquela cultura arquitectónica pela figura e pela obra de Siza.

No entanto, nada terá sido mais significativo para Siza do que o texto inédito que Gregotti enviou à Cerimónia de Encerramento do Pavilhão de Portugal na Bienal de Veneza desse ano, reafirmando a admiração pessoal pelo seu amigo português. Na missiva, Gregotti revisitaria esses 40 anos de afinidade, escrevendo:

[...] Al di là delle non secondarie ragioni di profonda amicizia personale, ciò che ha consolidato il nostro rapporto nel tempo è certamente la comunanza dei nostri punti di vista intorno al progetto di architettura come ricerca di un frammento di verità del presente e di un suo senso possibile e necessario, ed anche proprio la presa di coscienza di far parte di una minoranza che si riconosce in una critica positiva, ma non praticistica né formalista, degli ideali della tradizione del movimento moderno.

Proprio a partire da una quarantina di anni fa abbiamo cominciato a discutere insieme con lui intorno all'idea della creatività in architettura come modificazione cioè come riconoscimento dialetticamente inteso del contesto fisico, e della storia delle culture come terreno di fondazione di ogni architettura, un terreno che ci lascia liberi e responsabili intorno alla direzione da prendere con il nostro specifico progetto.

[...] L'architettura di Siza è progetto di dialogo critico con la realtà, costruzione cioè di una distanza appassionata che è lo spazio in cui si costituisce la qualità della migliore architettura del nostro tempo. Nel primo testo da me scritto sul suo lavoro nel 1972 avevo affermato che Alvaro Siza non aveva mai affrontato grandi temi di sviluppo urbanistico, parlava poco, timidamente, il suo cantante portoghese, con parole comuni, a bassa voce anche se si sentiva, come ogni architetto, politicamente impegnato, Siza non ha venerazioni tecnologiche o monumentali, ama le piccole cose, i segni sottili. Tutti modi di essere

della sua passione paziente, profonda, piena di trepidazione verso l'architettura che anche oggi lo caratterizza: egli ne ha trovato un punto certamente interno alla poesia del progetto di architettura ed ora accerta, con le mani, le qualità dei suoi margini.²⁵

Creemos que será difícil encontrar, na criação arquitectónica contemporânea, um texto pessoal que melhor traduza essa dimensão íntima, ideológica e ética da amizade, capaz de transformar uma natural proximidade cultural numa verdadeira “afinidade electiva”.

²⁵ O texto inédito de Vittorio Gregotti foi enviado a Álvaro Siza por ocasião do Programa de Encerramento do Pavilhão de Portugal na XV Bienal de Arquitectura de Veneza de 2016 (Aula Magna da Università IUAV di Venezia, 25-11-2016).



FRAGMENTOS *ROSSIANOS* NA ARQUITECTURA PORTUGUESA

JORGE FIGUEIRA*

ESTE TEXTO pretende situar a repercussão da arquitectura italiana no contexto português contemporâneo a partir de um nome: Aldo Rossi. Em diferentes momentos e intensidades, outras figuras têm uma assinalável presença, na teoria e na prática. Vittorio Gregotti e Giorgio Grassi ou, na história da arquitectura, Bruno Zevi e Leonardo Benevolo, são nomes que ganharam familiaridade no contexto português.

No entanto, Aldo Rossi, figura maior da arquitectura das últimas décadas do século XX, deixou uma marca em Portugal, particularmente nas décadas de 1970 e 1980. É sobre este contexto que este artigo incide, sinalizando também o ressurgimento do interesse teórico e historiográfico em Rossi que foi materializado no trabalho de doutoramento do autor, apresentado em 2009, na Universidade de Coimbra, com o título *A Periferia Perfeita. Pós-modernidade na arquitectura portuguesa. Anos 60-Anos 80 (publicado pela Caleidoscópio em 2014)*.

Não é fácil, no entanto, construir uma narrativa linear que situe Aldo Rossi no contexto português. Propõe-se, em alternativa, cinco fragmentos, que em conjunto traçam um possí-

*Licenciado em arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (1992) e doutorado em arquitectura pela Universidade de Coimbra (2009). É director e professor auxiliar do Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. É investigador do Centro de Estudos Sociais, UC. jfigureir@darq.uc.pt

vel mapa rossiano. Em Portugal, ao contrário do que sucedeu em Itália ou em Espanha, os discípulos nunca formaram uma escola; ou, visto do outro lado, a escola da *tendenza* nunca conseguiu formar muitos discípulos. A *tendenza* – uma união das expressões racionalistas da história da arquitectura que Rossi elabora como uma série de coincidências relidas no contexto contemporâneo¹ – tem por cá uma expressão avulsa, fragmentada.

Na verdade, seria importante recuperar os trabalhos de alunos entre o final da década de 1970 e meados da década de 1980, nas Belas Artes do Porto e de Lisboa, depois Faculdades de Arquitectura, para se ter uma leitura mais ampla desse impacto. No entanto, a exposição *Depois do Modernismo* (1983) e principalmente a *2.ª Exposição Nacional de Arquitectura. Anos 80* (1989) permitem ver como, nesse período, a presença de Rossi é recorrente, em formalismos que reiteradamente apelam ou citam motivos rossianos.

Uma advertência inicial: uma certa *secura* ou despojamento que apraz à arquitectura portuguesa, também no período estudado, não pode ser confundida directamente com uma influência de Rossi. De facto, a arquitectura portuguesa usa e revê-se na economia de meios expressivos, o que explica o gosto que perdura pela arquitectura moderna, principalmente na sua matriz racionalista. É um gosto que se confunde com uma necessidade: os meios escassos são projectados numa imagem despojada, às vezes entendida como minimalista. Na arquitectura dos anos 1970, esta economia expressiva poucas vezes se refere a Rossi, com as excepções que serão indicadas. De facto, o “racionalismo exaltado” de Boullée, traduzido para o nosso tempo por Rossi, tem por cá uma expressão limitada e vigiada. Dir-se-ia que a distância que Rossi cria com a arquitectura moderna impediu o entusias-

¹ Cf. Aldo Rossi, “L’architettura della ragione come architettura di tendenza”, *Scritti scelti sull’architettura e la città*, Torino, CittàStudiEdizioni, [1975] 1978, pp. 370-378.

mo do Porto; e o complexo enunciado teórico impediu uma apropriação em Lisboa. A excepção é José Charters Monteiro, como se verá, ex-aluno do arquitecto italiano e responsável pela tradução de *A arquitectura da cidade / L'architettura della città*, em 1977. Em qualquer caso, pode-se afirmar que os formalismos rossianos, aculturados e apropriados, pairam livremente na produção portuguesa dos anos 1980.

FRAGMENTO 1

Numa entrevista publicada na revista *Arquitectura*, em 1979, Nuno Portas dá conta das transformações que estão a ocorrer na cultura arquitectónica, e os seus reflexos em Portugal, nomeadamente por referência a Aldo Rossi, tendo o “retorno do grande projecto urbano, iluminista ou neoclássico, baseado em memórias formais da cidade tradicional, seguindo um método de colagem, quase sempre tão arbitrário quanto insensato”². Quando afirma que “na chamada *tendência* deu-se um salto, na passagem do momento analítico para o momento criativo, e esse salto é que é extremamente contestável”³, Portas evoca a passagem do tipo para a imagem que marca a evolução da abordagem rossiana.

Como escreveu Rafael Moneo, no percurso de Aldo Rossi há um permanente balanço entre o conhecimento e o sentimento⁴, podendo-se constatar que há uma progressão de uma ênfase no conhecimento, nos anos 1960, para uma ênfase no sentimento, a partir de 1976, quando viaja para a América. *L'architettura della città*, livro publicado em 1966

² Nuno Portas, “Entrevista a Nuno Portas” [por José M. Fernandes e José Lamas], *Arquitectura*, 135, 1979, p. 62.

³ *Ib.*, p. 67.

⁴ Cf. , Rafael Moneo, “Aldo Rossi”, *Theoretical anxiety and design strategies in the work of eight contemporary architects*, trad. Gina Cariño Cambridge, Massachussets, London, The MIT Press, Barcelona, Actar, 2004, p. 105.

e reflexo de conferências e lições que Rossi foi realizando, é essencialmente motivado pelo lado do conhecimento. Posteriormente, a imagem vai dilacerar o tipo ou, se se quiser, o sentimento vai falar mais alto que o conhecimento. A publicação de *Autobiografia scientifica* em Nova Iorque, 1981, traduz essa evolução. Se *L'architettura della città* aspirava a uma possibilidade normativa, a *Autobiografia scientifica* concentra-se na mundivisão do seu autor. A procura da essência vai até ao essencial – a vida é mais importante que a arquitectura: “Avrei potuto indifferentemente intitolare questo libro *Dimenticare l'architettura* perché posso parlare di una scuola, di un cimitero, di un teatro ma è più preciso dire la vita, la morte, l'immaginazione”⁵.

É essa transição de uma via científica para a arte ou para a autobiografia que Portas repudia na entrevista de 1979, em coerência com o seu discurso e práticas desde os anos 1960. Ao enunciar e criticar a colagem põe em causa, centralmente, o modelo rossiano: “O que se está a dar é ainda uma forma de *colagem* [...]. Porque a colagem era uma maneira de fazer projectos por exemplo, no curso do Rossi há 10 anos em Milão, onde a *tendência* tem a sua origem e em que se faziam colagens com recortes de plantas de edifícios de várias épocas”⁶.

Com a *tendenza*, Rossi imagina uma perpetuação progressista das formas existentes e portanto formula uma espécie de *fim da história*: “já foi tudo inventado”; “os problemas são sempre os mesmos”. A arquitectura é para Rossi uma *arte combinatoria*⁷, sem recuo nem avanço, um jogo de derivação

⁵ Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Milano, Pratiche Editrice, [1981] 1999, p. 113.

⁶ Nuno Portas, *cit.*, p. 66.

⁷ “Con l'introduzione del meccanismo analogico e della citazione, l'architettura di Rossi assume tutti i caratteri di un'arte combinatoria”. Cf. Patricia Montini Zimolo, “Per un'educazione al progetto”, Pisana Posocco; Gemma Radicchio; Gundula Rakowitz (ed.), *Care architetture. Scritti su Aldo Rossi*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2002, p. 105.

a partir de mitologias e figurações locais. É esse o sentido do trágico em Rossi: uma eterna repetição das mesmas imagens recolocadas, um *cul-de-sac* poético dada a impossibilidade prática de sair da história da cidade.

Mesmo se o seu segundo livro se chama *A Cidade como Arquitectura* (1969), Portas nunca foi rossiano.

FRAGMENTO 2

Em 1976 teve lugar o *Seminário Internacional de Arquitectura en Compostela* (I SIAC)⁸, dirigido por Aldo Rossi, com a presença de Álvaro Siza e a participação de um grupo de jovens arquitectos portugueses, entre os quais Eduardo Souto de Moura e José Charters Monteiro, um momento singular de aproximação portuguesa à abordagem rossiana.

Em 1979, as alterações em curso na cultura arquitectónica fazem-se sentir no “Encontro de Aveiro”. Adoptando uma terminologia rossiana, os organizadores propõem-se discutir a prática disciplinar⁹ e será notado que o debate já não envolve as questões políticas que tinham sido centrais em 1969, o encontro anterior. Não é só o país que mudou, a arquitectura tem agora outros referentes. O que tende a unir as intervenções é o entendimento da autonomia da arquitectura, para usar o termo rossiano que é referido¹⁰, que se traduzirá no progressivo abandono do discurso social e na oposição aos métodos científicos de projecto. No caso específico de Lisboa, o que está em causa é uma ruptura com os pressupostos

⁸ Cf. *I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela*, “Proyecto y ciudad histórica”, I SIAC, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1977.

⁹ “Informação”, *Arquitectura*, 4.ª s., 132, 1979, p. 76.

¹⁰ “Dois ou três vectores fundamentais caracterizam a quase globalidade dos projectos”, escreve João Luís Carrilho da Graça: “O entendimento da arquitectura como actividade cultural autónoma, a constatação de que a actividade do arquitecto consiste em conformar espaços, dar-lhes forma [...], o entendimento da arquitectura como linguagem” (“Arquitectura em debate – Aveiro 79”, *Arquitectura*, 4.ª s., 134, 1979, p. 52).

científicos da geração onde pontua Nuno Portas. É disso que Pedro Vieira de Almeida se dá conta ao comentar os projectos apresentados no Congresso:

Alguns dos quais se percebiam como elegantes objectos, e brilhantes exercícios de mão e gosto, afirmavam-se curiosamente desvinculados de qualquer circunstância responsabilizante, desde a formalização dos programas (que logo se propunham não discutir) passando por todo o processo do projecto, ausente, desprendidamente tecnocrático, até à definição do produto final, fechado, incapaz de um diálogo de apropriação com as populações ou com os sítios, desvinculado de quaisquer preexistências, com total desdém por preocupações sociológicas ou culturais.¹¹

Para a nova geração, dir-se-ia, a atenção ao produto final substitui as interrogações processuais. O desejo do desenho é mais forte que os resultados dos inquéritos. No lugar da ciência aspira-se à artisticidade das Belas Artes. Ao notar que a “intervenção urbanística volta a ser, ali, a do objecto acabado, rígido, definitivo”¹², Vieira de Almeida parece involuntariamente fazer uma descrição do neo-racionalismo.

FRAGMENTO 3

Em 1976, no número da *L'Architecture d'Aujourd'Hui* dedicado a Portugal, Gonçalo Byrne propõe o que intitula “quelques prémices pour une architecture nouvelle”. Enuncia uma ruptura com duas correntes – uma “italianisante” e outra “associée au développement touristique”¹³ – e abre o espaço

¹¹ Pedro Vieira de Almeida, “Arquitectura em debate – Aveiro 79”, *Arquitectura*, 4.ª s., 134, 1979, p. 51.

¹² *Ib.*

¹³ Gonçalo Byrne, “Quelques prémices pour une architecture nouvelle”, *L'Architecture d'Aujourd'Hui* [“Portugal”], 185, 1976 [2006], p. 32.

de uma nova *tendência*, considerada “formalisme” pelos adversários, mas que “justement en agissant sur les mécanismes de la forme [...] se démarque du Mouvement Moderne” através “d’une action lucide, déssacralisante du langage de l’architecture et de ses systèmes internes”¹⁴. Esta arquitectura nova move-se numa linha crítica cujo projecto se traduz no recurso à austeridade e à depuração. A principal fonte é a vanguarda moderna que é entendida como um regresso do censurado: “L’utilisation d’une poétique minimaliste préconisée par certains architectes, renvoie à des formes de l’architecture de l’architecture des années 20, curieusement éliminée pendant la dictature salazariste”¹⁵. No plano urbano, Byrne está próximo de uma formulação rossiana quando escreve sobre uma arquitectura que “elle-même devient une *site*”, assumindo-se com a “fonction de germe séminal pour un tissu déqualifié en inversant la tradition qui exigeait que le projet s’intègre en continuité avec le milieu”¹⁶.

Esta mediação de elementos neo-modernistas e neo-racionalistas é patente no conjunto habitacional conhecido como “Pantera Cor-de-Rosa” (Chelas, Lisboa, 1971-1975), de Byrne e António Reis Cabrita. A Pantera integra elementos da cidade tradicional (a praça) e elementos da cidade moderna (a galeria). É um modelo híbrido e tipologicamente experimental que ao referenciar-se em *arquétipos* tem uma conotação neo-racionalista e ao assumir uma linguagem depurada – as paredes lisas e os caixilhos pintados – refere-se às experiências *art deco* e modernistas de Lisboa. É uma arquitectura económica, mas não na expressão formal e simbólica.

O desafio era levantar uma arquitectura significativa, emblemática e cívica que pudesse escapar às insuficiências correntes da habitação social. Sendo um projecto contido e racional, é também exuberante na experimentação tipológica e

¹⁴ *Ib.*

¹⁵ *Ib.*

¹⁶ *Ib.*, p. 33.

espacial. Elementos monumentalizadas, como as colunas ampliadas nas esquinas ou a praça, são um claro aceno à arquitectura de Rossi, e remetem para uma urbanidade antiga que Byrne e Reis querem reintroduzir na experiência moderna.

FRAGMENTO 4

José Charters Monteiro é o responsável pela obra mais próxima da experiência rossiana em Portugal: o conjunto da Bela Vista (Setúbal, 1974-1981) é uma malha de quarteirões hiperbolizados – depurados e agigantados – que remetem para os arquétipos da cidade tradicional (praças, esquinas, escadarias)¹⁷. À maneira de Rossi, a Bela Vista é uma efabulação sobre tipos tradicionais exponenciados formalmente.

Numa das viagens que fez na altura a Portugal, Rossi visitou a Bela Vista e propôs a construção de uma estrutura longa e rectilínea – o “Bacalhau”, como ficará conhecido –, um projecto depois desenvolvido por vários arquitectos¹⁸ mas que não foi construído. Implantar-se-ia ao longo de uma via paralela à costa como edifício-muro franqueado por três pórticos, programa misto, perfil redesenhado da cidade, um monumento feito de paredes, janelas e portas.

Em vista aérea, a Bela Vista é uma retícula de escala monumental que se destaca da cidade. Cada unidade é resultado da adição simples de dois fogos com galeria dispostos à volta de um espaço quadrangular de 40 metros.

Parece tratar-se de um conjunto de quarteirões, imprimindo o tradicional traçado da rua-corredor. Na verdade, trata-se de uma efabulação sobre este tipo, mais projecto do

¹⁷ Cf. Jorge Figueira, “Monumentalidade e melancolia: a Bela Vista revisitada”, *A noite em arquitectura*, Lisboa, Relógio d’Água, 2007, pp. 162-167.

¹⁸ Cf. José Charters Monteiro, “Uma construção na azul neblina da memória”, *JA – Jornal Arquitectos*, 174-175, 1997, pp. 28-32. O projecto é desenvolvido por vários arquitectos. Além de Aldo Rossi, Arduino Cantafora, Fabio Reinhart, Gianni Braghieri, José Charters Monteiro, José Sousa Martins, Max Bosshard.

que reposição historicista. No interior de cada uma destas unidades do tipo quarteirão, sucedem-se espaços mediadores entre a casa e a rua, do tipo praça. A ordem precisa que o conjunto imprime ao território não impede a existência de um tecido intrincado de espaços, galerias e acessos. Pelo contrário, a adição modular dos quarteirões permite o surgimento de diferenças e variações no interior do mais severo sistema compositivo.

Ao modo rossiano, a Bela Vista é um lugar do século XX em refluxo face ao novo. Como escreveu Rafael Moneo, “in Rossi’s work there is a deliberate relinquishing of novelty”¹⁹. Este refluxo significa a adopção de uma temporalidade sustentada pelo que é permanente, pela memória comum, por uma ideia de colectivo. A arquitectura deve referir-se a valores cívicos, aspirar à gravidade do monumento. A cidade, entendida como arquitectura, é a nossa maior conquista; o sítio onde ganha sedimento o quotidiano e a memória colectiva se refaz. Para repercutir esta visão, o projecto deve fundar-se nos tipos que fizeram a cidade, de onde decorrerá a necessária invenção poética (ou arquitectónica, que é a mesma coisa). “Per chi oggi è convinto della necessità di una lettura dell’architettura fondata su principi logici”²⁰, como enuncia Rossi em 1967 na sua “Introduzione a Boullée”, esta é uma das ideais centrais: o recurso às tipologias como mecanismo de análise dos edifícios e matriz do projecto permite repercutir a memória da cidade, acrescentando-lhe novos estratos.

Na Bela Vista, a passagem abrupta da tipologia para a arquitectura, sem mediação ou estilo, aproxima o edifício da imagem da ruína. O conjunto ecoa esse discurso e prática, inscrevendo-se abertamente no poema rossiano. Pode ser ex-

¹⁹ Rafael Moneo, “Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery” [1976], trad. Angela Giral, *Oppositions Reader*, New York, Princeton Architectural Press, 1998, p. 124.

²⁰ Aldo Rossi, “Introduzione a Boullée”, *Scritti scelti sull’architettura e la città*, p. 346.

trapolada para o interior de um sonho: as praças como pátios conventuais; o depósito de água como torre do relógio; a perspectiva alongada de edifícios em repetição como racionalidade exaltada.

FRAGMENTO 5

No Porto, nos anos 1970 e 1980, a novidade de Rossi não entra com facilidade. O racionalismo reinventado da Escola do Porto segue paralelamente ao neo-racionalismo da *tendenza*, com poucas intersecções.

Em meados dos anos 1960, Siza dá-se conta que a terceira via – que pressupunha uma mediação do moderno e da tradição – está esgotada. Nesse momento desaparecem os elementos convencionais ou tradicionais nas suas obras e começam a ser introduzidos – reinstalados, dir-se-ia – elementos de origem racionalista: coberturas planas; ênfase na repetição; variação extremada entre aberturas e planos cegos. Acontece aqui o que podemos chamar uma reinvenção do racionalismo. O programa SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local) é o epicentro desta viragem, porque cria o quadro político e não só o gosto para que uma arquitectura despojada, económica e radical, possa surgir com sentido. Com esta inesperada deriva racionalista, o grupo do Porto demonstra uma fé na arquitectura que é perturbante, em tempos de crise das veleidades modernas.

É também neste quadro de revisitação livre do racionalismo que a obra de Souto de Moura começa a nascer, depois acrescentada de outras legitimidades e fontes. Aldo Rossi, particularmente.

A atenção de Souto de Moura aos temas que se colocavam na época, em particular a Rossi, foi relatada pelo próprio²¹, mas é patente logo no artigo que publica em 1979,

²¹ Cf. Eduardo Souto de Moura (a cura di Antonio Esposito), *d'Architettura*, 23, "Dopo Aldo Rossi", 2004, pp. 185-191.

“A cidade é funcional”, onde refere implicitamente Rossi de *L'architettura della città*: “um objecto é tanto mais funcional, quanto melhor consegue ultrapassar a sua função específica”; e antecipa o Rossi da *Autobiografia scientifica*: “É entrar com nós próprios, com a cidade que temos, com as ruínas que temos”²².

O Relatório de Estágio de Souto de Moura (1981-1982), que inclui este texto, é generoso nas referências arquitectónicas, filosóficas, literárias e artísticas, lançadas como fragmentos de uma colagem pós-moderna. Uma citação de Henry Miller traduz o essencial: “Verdadeiramente não inventamos o que quer que seja. Pedimos emprestado e recriamos”²³.

De facto, *L'architettura della città* integra uma crítica explícita a elementos estruturais do Movimento Moderno. O funcionalismo é descrito como ingénuo²⁴, a partir da constatação que uma arquitectura menos motivada pela função, mais próxima de um tipo, pode ter mais vidas, consagrar vários programas, resistir ao tempo. Rossi pretende “superare il più o meno dichirato *funzionalismo* che percorre, a partire da Vitruvio, tuto l'iter del pensiero architettonico”²⁵, já que “la funzione non é che uno strumento di fronte all'esperienza dell'architettura”²⁶.

Na complexa relação de Rossi com a arquitectura moderna, deve-se também acrescentar que o purismo característico da fase inicial da sua obra tem uma razão de ser distinta da depuração do que chama “razionalismo *convenzionale*”²⁷. Como escreve Daniele Vitale: “Le avanguardie cercavano

²² Id., “A cidade é funcional”, *Jornal de Notícias*, 30-1-1979, reed. *Relatório de Estágio de Arquitectura de Eduardo Souto de Moura*, texto policopiado, 1981-1982, p. 2.

²³ *Ib.*, p. 9.

²⁴ Cf. “Crítica ao funcionalismo ingénuo”, *A arquitectura da cidade*, trad. José Charters Monteiro, Lisboa, Edições Cosmos, 2001, pp. 56-60.

²⁵ Aldo Rossi, “Architettura per i musei”, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, p. 325.

²⁶ *Ib.*, p. 336.

²⁷ Cf. Aldo Rossi, “Introduzione a Boullée”, p. 348.

l'origine delle cose e l'origine era fatta coincidere con la purezza e l'idealità delle figure elementari. Rossi *trova ed estrae* tali figure dal reale, a volte trova lo scheletro²⁸. Ou seja, o despojamento que Rossi investiga não tem a ver com um higienismo formal de inspiração maquinista, mas significa o regresso a uma espécie de inocência exercida sobre o tempo passado. “Ciò che distingue i progetti di Aldo Rossi, ciò che in essi ancor oggi colpisce e affascina, è innanzi tutto il loro radicalismo, la loro assolutezza. Essa viene da un processo di riduzione e scarnificazione delle forme”, o que Daniele Vitale coloca em relação com um “stato di innocenza”²⁹.

Quanto mais próximo do tipo, mais arquitectónico. É isso que Souto de Moura descobre precocemente no Mercado de Braga (1980-1984), organizado segundo a ideia de uma construção rectilínea que liga dois pontos da cidade. No limite, é um muro, num certo estado de inocência. Se o Mercado de Braga é um dispositivo que utiliza o mínimo de recursos formais, aquilo que significa no quadro rossiano é um máximo de expressão cívica: cada pilar é uma coluna; cada muro, uma ruína.

Neste sentido, Souto de Moura consegue evocar uma cultura central no final dos anos 1970, embora eliminando a monumentalidade que o neo-racionalismo usa. Da disciplina fica o espaço, a construção, a estrutura, o programa; e a cidade em estado de inocência.

No Mercado de Braga surge ainda um mecanismo que Souto de Moura irá usar recorrentemente: um neoplasticismo que inclui a ruína. A lógica moderna e cósmica da abordagem neoplástica integra a lógica pós-moderna da ruína como reflexo da obsolescência pós-industrial. Souto de Moura inaugura então uma improvável intersecção – numa linha – da cultura racionalista cara à Escola do Porto, com

²⁸ Daniele Vitale, “L'azzurro del cielo”, Salvatore Farinato (org.), *Per Aldo Rossi*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 56.

²⁹ *Ib.*, p. 54.

a cultura neo-racionalista entretanto assumida como pós-modernista.

Nos anos 1980, a partir do Teatro del Mondo (Veneza, 1979-1980), a fama de Aldo Rossi irá ter uma ascensão meteórica e uma queda aparatosa.



GIORGIO GRASSI E A ARQUITECTURA PORTUGUESA

JOSÉ MIGUEL RODRIGUES*

1. CASABELLA-CONTINUITÀ

ERNESTO NATHAN ROGERS é o professor da escola de arquitectura de Milão que primeiro marcou a formação e a linha de orientação que Giorgio Grassi tomou para si e para o seu trabalho até hoje. Ernesto Rogers era, certamente, uma personagem. Além de professor, era arquitecto (co-fundador dos BBPR) e director de *Casabella-Continuità* (na verdade o “sufixo” *continuidade* foi um acrescento de Rogers, quando aceitou o encargo de dirigir a revista *Casabella*). Grassi conta que a disciplina de Rogers ficava tradicionalmente para o fim do curso e que, com o trabalho que faziam para essa cadeira, os estudantes concluíam o seu percurso de aprendizagem¹. Os melhores publicavam uma versão reelaborada dos seus trabalhos na revista de Rogers. Assim foi com Giorgio Grassi² que se iniciou em *Casabella-Continuità* com “Imagens de

* Porto, 1970. Arquitecto e Professor na FAUP. Publicou *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura. Tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa* (tese de doutoramento defendida em 2007). É coordenador e tradutor do projecto de tradução *Giorgio Grassi, opera omnia sic*. HYPERLINK "mailto:jrodrigues@arq.up.pt" \t "_blank" jrodrigues@arq.up.pt

¹ Giorgio Grassi, *Una vita da architetto*, Milano, Franco Angeli, 2008, p. 17.

² A propósito do início da relação Rossi-Grassi, este último refere como “entretanto, também tinha começado a trabalhar em *Casabella*, onde além do mais nasceu a amizade com Aldo Rossi” (*ib.*, p. 18).

Berlage”³ – ensaio nunca mais publicado nas suas antologias de escritos.

Do pequeno ensaio iniciático de Grassi não temos, que se saiba, qualquer eco em Portugal. Da revista *Casabella* e de Rogers, seu editor, temos, no entanto, uma significativa ressonância, motivada pela controvérsia Rogers-Reyner Banham, que ficou conhecida pela réplica de Rogers “ao guardião dos frigoríficos”, a propósito de um editorial de Banham que acusava os arquitectos italianos de desistirem das causas da modernidade. Referimo-nos ao modo impressionantemente informado como Nuno Portas (editor da revista portuguesa *Arquitectura*) nos dava notícia da contenda, ao mesmo tempo que tomava claramente partido a favor de Rogers:

Sob o subtítulo de “A retirada italiana da arquitectura moderna”, Reyner Banham, conhecido editor da A. R., tece um violento e mal informado ataque ao sector dos arquitectos transalpinos que por diferentes vias retomam certos aspectos temáticos ou formais dos pioneiros do movimento moderno. As posições demasiado dogmáticas do crítico britânico não lhe permitem discernir as diferenças entre um Moretti ou um Ponti e um Figgini ou um Raineri. De passagem, o próprio Terragni é aliás arrumado como académico. Este tipo de crítica de um ponto de vista algo impositório, como se o movimento moderno fosse qualquer coisa de estático, ou se alguém detivesse o segredo da sua integridade, servem sobretudo para agravar equívocos. – Resposta de E. N. Rogers, no editorial do n.º 228 de *Casabella*.⁴

Talvez por isso, ou seja, talvez influenciado por isto, em 1960 Távora escreveu no seu diário de viagem: “O tempo, em Taliesin, joga a favor da arquitectura e da paisagem, o que creio não acontece em noventa e nove por cento da arquitectura moderna. / Vi há tempo a casa de Gropius em Lincoln:

³ Giorgio Grassi, “Immagine di Berlage”, *Casabella*, 249, 1961, pp. 39-43.

⁴ Nuno Portas, “Neoliberty”, *Arquitectura*, 65, 1959, p. 54.

quando vi Taliesin, a casa de Gropius pareceu-me um frigorífico pousado numa colina!⁵.

2. SAN ROCCO

O *milieu* arquitectónico português conheceu Aldo Rossi antes de Giorgio Grassi, evidentemente, através da leitura de *L'architettura della città* (1966). A comparação é importante porque, como se viu, ambos aprenderam com Rogers, mas também, como se verá, na medida em que ambos seguiram caminhos distintos, pese embora a origem comum. Nesta distinção, compreender-se-á a importância de Grassi para a arquitectura portuguesa contemporânea, seja de modo directo e evidenciável, seja de modo indirecto, embora reconhecível, empírica e teoricamente. Em 1969, por exemplo, Nuno Portas publicava *A cidade como arquitectura*, um título deliberadamente invertido a partir de Rossi⁶. A problemática da cidade e da arquitectura enquanto domínios – complementares ou não – da actividade dos arquitectos entrava, assim, no debate arquitectónico em Portugal.

Em meados dos anos sessenta, convém lembrar, Giorgio Grassi e Aldo Rossi partilharam atelier, tendo colaborado em dois concursos. A relação entre ambos é descrita por Grassi como “a experiência intelectualmente mais importante daquele período [...], ainda o período da minha aprendizagem. Uma experiência, de resto, que não podia durar muito mais, por incompatibilidade de feitios, digamos assim, que desde o princípio se tinha manifestado

⁵ *Regulamento do Prémio Távora*, Porto, 2005, s. p.; Fernando Távora, “Extractos do diário de viagem” [1960], Fernando Távora, *Opera completa*, ed. Antonio Esposito, Giovanni Leoni, Milano, Electa, 2005, p. 307. Ver, mais recentemente, Fernando Távora, *Diário de “bordo”, vol. 1, Diário de “bordo”. Facsimile*, coordenador Álvaro Siza, Porto, Casa da Arquitectura / Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva, 2012, p. 237.

⁶ Nuno Portas, *A cidade como arquitectura*, Lisboa, Livros Horizonte, 2007, pp. 205-206.

como extremamente fecunda e ao mesmo tempo incrivelmente destrutiva”⁷.

O projecto para San Rocco (1966), em co-autoria, evidencia os dois caminhos distintos (divergentes, mas não em sentidos opostos) que, a partir do mesmo ponto de partida (Rogers), Rossi e Grassi desenharam para a sua arquitectura. É interessante, a este propósito, cotejar o modo como cada um deles o publicou nas respectivas monografias. A mesma maquete (muito provavelmente de gesso), o mesmo desenho em planta (com “sombras”) e comentários, embora distintos, absolutamente complementares.

Grassi enfatiza o sentido da repetição no projecto, ao passo que Rossi identifica as referências para os grandes pátios do movimento moderno de Berlim ou Viena: referências que atravessam a história da arquitectura e da cidade, mas que se confrontam sempre com as características particulares e locais de um modo de construção secular na Lombardia. Instado a comentar a *dualidade formalismo-realismo*, Grassi recordará, no entanto, que há projectos que têm o ar demasiado *recherché* de fragmentos (aquele ar que para mim é também o ponto débil de San Rocco de Monza)⁸.

Se observarmos o projecto procurando perscrutar este ponto débil, não será difícil supor que se refere a um dos seguintes aspectos, se não a todos eles concomitantemente: 1) a torção (subtil, mas expressiva, do ponto de vista formal) que provoca um desencontro entre as duas malhas que compõem o projecto, criando uma linha de tensão na composição; 2) o modo como os pátios de escala menor se desconstroem, a certo ponto da proposta, para permanecerem como que em aberto; ou, ainda: 3) o modo como um dos três pátios, o

⁷ Giorgio Grassi, *Una vita da architetto*, p. 20. Nota do autor: esta e as demais traduções que fazem parte integrante deste ensaio são da nossa responsabilidade, não dispensando, por isso, a leitura das passagens na língua em que foram escritas (sempre referenciadas às obras originais em nota de rodapé).

⁸ Id., *Scritti scelti*. 1965-1999, Milano, Franco Angeli, 2000, p. 175.

de maior dimensão, que o projecto excepcionalmente contempla, também excepcionalmente se individualiza (o pátio isola-se e roda ligeiramente em relação às duas direcções que determinam a geometria da composição). A questão é complexa e dá que pensar. Neste contexto, importa apenas dar-mo-nos conta de que Grassi tem uma visão da forma e dos seus perigos – o formalismo – mais temerária que Rossi ou, observando a questão do prisma oposto, que Rossi tem uma visão mais livre da forma e das suas virtualidades. Grassi partilha uma visão menos optimista (e por isso muitas vezes considerada mais rígida) das virtualidades que as formas isoladas pressupõem (o isolamento não é uma qualidade a que Grassi dê grande valor, como se pode verificar em toda a sua obra).

A afinidade não analógica entre as arquitecturas de Rossi e Grassi é importante, na medida em que nos permitirá compreender o interesse que a arquitectura de Grassi despertará na Escola do Porto. A pequena mas significativa diferença no modo como ambos olham distintamente para o projecto de San Rocco constitui um sinal precoce, como se toda a obra de Grassi posterior fosse a continuação de um dos possíveis caminhos que a obra inicial de Rossi, apenas em parte (no Gallaratese ou em Fagnano Olona, por exemplo), deixava antecipar e que Grassi parece ter continuado depois e até hoje.

3. A CONSTRUÇÃO LÓGICA DA ARQUITECTURA VS A ARQUITECTURA DA CIDADE

Em 1967, Grassi publicaria *La costruzione logica dell'architettura*⁹ um ano depois de Rossi ter editado *L'architettura della città*¹⁰. Da mesma feita, desde logo é possível estabelecer um quadro de semelhanças e diferenças que ajudaria a

⁹ Venezia, Polis, Marsilio, 1967.

¹⁰ Padova, Marsilio, 1966.

compreender o enorme sucesso do livro de Rossi, também em Portugal, onde foi objecto de tradução (1977) por José Charters Monteiro, co-autor, em parceria com José Sousa Martins, de um projecto para o conjunto da Bela Vista em Setúbal, envolvendo o próprio Rossi (1974).

La costruzione logica dell'architettura é, como o título sem ambiguidades o anuncia, uma teorização sobre a construção da arquitectura enquanto artefacto humano, envolvendo decisões e escolhas eminentemente arquitectónicas, donde também decorre o seu carácter lógico. Em termos muito simples, o livro de Grassi trata daquela parte *maior* da arquitectura, uma vez que, como disse Loos, amplamente citado no livro, apenas uma sua pequena parte (o túmulo e o monumento) é arte. O livro de Rossi, no entanto, também não se pode dizer que tenha elegido o monumento, em detrimento do consuetudinário que é a casa para todos e para cada um de nós.

Este primeiro livro de Grassi (depois profundamente reescrito numa segunda edição)¹¹ não só não teve o impacto do de Rossi, como, sobretudo, cremos, não tinha ainda encontrado o suporte construído (isto é, uma obra construída com a visibilidade da obra de Rossi), de forma que lhe fosse permitido alcançar, no final dos anos sessenta, o estatuto de teoria de projecto que, sem dificuldade, Rossi poderia reclamar para si com *L'architettura della città*.

O livro de Grassi, porém, foi muito bem acolhido por um grupo de arquitectos de Barcelona (particularmente Carlos Martí Arís), tendo sido objecto de uma tradução para catalão que anunciava a sua importância fora do contexto italiano.

Grassi continuou no entanto a projectar e a construir (embora pouco) e, o que é notável, continuou também a encontrar espaço para publicar os seus projectos (muitas vezes tão só desenhos). Carlos Machado refere precisamente essa experiência iniciática ao folhear uma publicação em que os desenhos de Grassi sobressaíam, pelo carácter ascético, por

¹¹Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Milano, Franco Angeli, 2008.

entre a exuberância formal que caracterizava as diversas propostas ditas pós-modernas que, nos anos oitenta e noventa, de forma hegemónica dominavam o meio editorial.

4. A ARQUITECTURA COMO OFÍCIO VS AUTOBIOGRAFIA CIENTÍFICA

Em 1979, Grassi antecipava a saída do livro seguinte de Rossi, que seria o último – a sua *Autobiografia científica* – com a publicação de *L'architettura come mestiere e altri scritti*. Neste caso, o livro de Grassi foi imediatamente traduzido para espanhol, numa colecção dirigida por Ignasi de Solà-Morales. Josep Linazasoro escreveu uma introdução crítica ao livro e ao seu autor intitulada “La crítica del silencio: Giorgio Grassi y los ‘arquitectos inoportunos’ ”¹².

Este segundo livro de Grassi teve já uma recepção muito significativa, também na Escola do Porto (impacto que o autor destas linhas pôde testemunhar, de forma directa, enquanto estudante da recém-criada FAUP, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto). O livro – sobretudo na versão espanhola – era tão requisitado na pequena biblioteca da FAUP que ‘desapareceu’, ainda assim constando hoje no catálogo da biblioteca. O seu texto mais notado (e, também, aquele de título mais apocalíptico) foi, evidentemente, “Arquitettura lingua morta”, 1 e 2 (isto é, em duas versões muito diferentes, embora complementares, como já nessa versão do livro se podia depreender e ler). De facto, “Arquitettura lingua morta”, 2, mais não faz do que esclarecer o tom apocalíptico do título e, na verdade, procurando explicar algumas das razões que justificavam aquilo que aí se dizia, suavizava as consequências da sua análise demolidora da realidade contemporânea para a disciplina: ou seja, para o *ofício* (como se traduziu para espanhol numa opção terminológica que permanece até hoje o cânone) ou, para o *mes-*

¹² Id., *La arquitectura como oficio y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pp. 7-17.

ter, como se poderia também ter traduzido, sem dificuldade, para português.

Por sua vez, *Autobiografia scientifica* é um livro eloquente e lapidar. No entender de muitos, um livro em que Rossi se afasta da importância da noção de tipo, enquanto categoria indispensável ao pensamento arquitectónico, para afirmar a tonalidade poética de toda a arquitectura que nos toca. Na nossa perspectiva, é algo que já havia anunciado em *L'architettura della città*. A crítica arquitectónica e os leitores desatentos (os leitores dos títulos dos livros de arquitectura que não escasseiam nunca) entendeu, porém, que Rossi invertia a marcha e a verdade é que a obra construída de Rossi sofre neste ponto uma inflexão, a nosso ver ainda inteiramente por explicar, e que aparentemente corrobora esta perspectiva, por assim dizer, mais desatenta ou simplista. Neste contexto, *L'architettura come mestiere* parece que segue na direcção oposta de Rossi, nesse momento dos anos oitenta (parafraseando uma imagem bernhardiana cara a Grassi), o que neste caso significa que Grassi segue a direcção que parecia orientar Rossi até àquele momento.

Ao contrário, porém, do que uma leitura simplista poderia levar a crer, embora Rossi não queira abandonar (nem nunca tenha chegado mesmo a abandonar) a noção de tipo, a verdade é que Grassi tempera a rigidez da ideia de tipo (que Quatremère de Quincy sinaliza) e reconvoça, em seu auxílio, a noção de modelo (que o mesmo Quatremère desmerece)¹³. Os modelos passarão assim a fazer parte integrante da teoria de projecto de Grassi e a palavra jamais será abandonada na análise da sua própria obra, ao ponto de, no final, se perceber como 'a boa arquitectura', em seu entender, depende mais da observação

¹³ "O modelo entendido na execução prática da arte é um objecto que se deve repetir tal e qual ele é; o tipo, pelo contrário, é um objecto a partir do qual cada um pode conceber obras que não se pareçam entre si", s. v. "Type" in Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique de l'architecture [...]*, vol. 2, Paris, Librairie d'Arien le Clère, 1832, citado por Carlos Martí Arís em *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1993, p. 142.

atenta, com os olhos de quem faz, dirá, dos modelos, do que propriamente da conceptualização rigorosa e científica dos tipos que, numa palavra que claramente evita, a disciplina designa enquanto *a tipologia*.

5. PRIMEIRA CONFERÊNCIA NO PORTO: GRONINGEN (1990)

Em 1990, Grassi fará a primeira viagem ao Porto para uma conferência sobre o seu trabalho inserida no ciclo *Discursos de Arquitectura*¹⁴. Terá sido através desta conferência que a arquitectura de Grassi se deu a conhecer, pela primeira vez, ao *milieu* arquitectónico do Porto, pelo menos de modo informado, pese embora ter, desde logo, advertido que o seu modo de trabalhar era bastante elementar, não necessitando por isso de muitas explicações. A verdade é que o início da conferência foi dedicado, precisamente, à explicitação de um princípio arquitectónico – a crítica à cidade do século XIX e ao seu legado – que, naquela ocasião, expôs e procurou evidenciar através dos seus projectos que coerentemente propunham o regresso, sem mimetismos nem nostalgia, à cidade anterior ao século XIX, antecipando uma ideia que viria a marcar o modo como observava o seu próprio trabalho, isto é, a ideia de projectos para a cidade antiga (no sentido de cidade *como era* antes do século XIX).

A conferência concluiu-se com um projecto para a autarquia do município de Gavà, na Catalunha (em co-autoria com Antonio Armesto e Carlos Martí). Grassi explicou, com particular eloquência, este último projecto. Gavà era um pe-

¹⁴ Carlos Machado foi o responsável pela sua apresentação. Posteriormente, dedicou boa parte do seu *Relatório*, no âmbito das provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica realizadas em Outubro de 1992, aos projectos, obras e escritos de Grassi (*Trabalho de síntese, Relatório para uma aula, Curriculum Vitae*, Porto, FAUP, 1992, policopiado). Na conferência de 2015, em conjunto com Eduardo Souto Moura, comentou *Leon Battista Alberti e a arquitectura romana* no contexto do lançamento da tradução para português de Giorgio Grassi, *Alberti e a arquitectura romana*, trad. José Miguel Rodrigues, Porto, FIMS, Afrontamento, 2014.

queno município junto ao mar, em crescimento acelerado, à procura de refundar a sua identidade. Ser contextual, no sentido de aproximação ao existente, não é aqui caminho. Sendo a construção recente especulativa e excessiva, de acordo com a leitura de Grassi a excepcionalidade exigida pelo programa (a casa comum dos cidadãos) obrigava a uma inversão de escalas, isto é, perante os excessos das volumetrias envolventes, era o edifício da autarquia que tinha que ser baixo para, assim, se evidenciar no meio da altura excessiva do contexto. Ser ‘baixo’ é, aqui, a condição de excepcionalidade exigida pelo programa de um equipamento para todos. Através do seu projecto, Grassi dava a ver como ser contextual implica por vezes contrariar o próprio contexto, uma perspectiva importante naquele momento em que o lugar-comum de que a ideia está no sítio ainda não tinha sido devidamente temperado com a ideia, também de Siza, de que “o sítio vale pelo que é e pelo que pode ou deseja ser – coisas talvez opostas, mas nunca sem relação”¹⁵.



Fig. 1 Giorgio Grassi, *Residência de estudantes, Chieti*, 1976. © Giorgio Grassi.

O projecto de Grassi que no entanto terá ficado impresso na memória dos que assistiram à conferência foi sem dúvi-

¹⁵ Álvaro Siza, *01 textos*, Porto, Civilização, p. 27.

da a biblioteca de Groningen. Até àquela conferência, a sua obra mais debatida era a residência de estudantes de Chieti, evidentemente, pelo pórtico *da ordem monumental* que resolve os pátios da estrutura em pente da residência. Esse pórtico, excessivamente alto, como viria a dizer das janelas do Charlottenhof de Schinkel em Potsdam, isto é, trilhando o



Fig. 2 Giorgio Grassi, *Biblioteca Pública*, Groningen, 1989. © Giorgio Grassi.

caminho dos arquitectos neoclássicos, foi lido pelos seus detractores como uma citação directa da ‘arquitectura fascista’ e como tal indício de autoritarismo, por osmose, também arquitectónico. A biblioteca de Groningen – que Grassi explicou brilhantemente com base em exemplos existentes *in situ* na Groningen antiga (as implantações à face da rua e as que, como as igrejas católicas, por razões prescritivas, tinham que se manter recuadas) – dava a ver uma nova perspectiva sobre a aplicação prática da sua teoria (mais fácil de convencer do que a sua obra), num projecto que, com grande maestria e muito risco, combinava abstracção necessária com sentido preciso da importância do ornamento arquitectónico recorrendo a citações inquestionavelmente classicizantes (explicadas com tradições locais de construção de molduras e outros elementos do vocabulário clássico em madeira na Holanda), na linha do Adolf Loos da casa Rufert (em especial, a réplica do friso do Parténon).

O acontecimento, porém, mais marcante desta sua primeira visita ao Porto foi certamente o encontro com Fernando Távora. Ficámos a sabê-lo porque, em *Una vita da architetto*, o integra entre

[...] aquelas raras personagens, já difíceis de encontrar, pessoas preciosíssimas cujo cunho creio se perdeu (também Rogers naturalmente está entre elas), a quem devolvo toda a minha gratidão por ter podido encontrá-las (por vezes, por acaso, como certos livros preciosos) e que têm sempre toda a minha admiração, precisamente por serem tão distintas de todas as outras pessoas que conheci; abertos e curiosos em relação a tudo, dispostos a dar tudo o que é seu, não necessariamente arquitectos, [...] alguns mais próximos, outros mais afastados no tempo, mas todos igualmente presentes e importantes na minha vida, ainda que, por vezes, o encontro tenha sido brevíssimo, [...] como Fernando Távora no Porto ou Saenz de Oiza em La Granja (de quem, como velho racionalista, não posso deixar de citar o hilariante “O ra-

cionalismo é aquela arquitectura moderna que tem razão!”), cada qual ao seu modo, único pela sua extraordinária humanidade tão manifesta e de que era tão fácil tirar proveito.¹⁶

Desta sua passagem pelo Porto, ficaram também marcas no modo como alguns arquitectos portugueses passaram a ler, na palavra escrita de Grassi, temas de projecto e temas de investigação particularmente pertinentes e ajustados à atmosfera arquitectónica portuguesa. Na Escola do Porto, Francisco Barata, Carlos Machado, Madalena Pinto da Silva e Rui Mealha, na Escola de Coimbra, José António Bandeirinha, Jorge Figueira¹⁷ e Paulo Providência foram, sem dúvida, leitores prospectivos da sua teoria de projecto, o que se sente no modo como todos eles, cada um à sua maneira, citaram e sublinharam alguns dos aspectos mais decisivos do seu pensamento arquitectónico. De entre os estudantes que então assistiram à conferência de Grassi, de entre todos nós (os que então assistimos ao ‘discurso de Grassi’), Nuno Brandão Costa parece ter sido aquele que mais consistentemente pôs em

¹⁶ Giorgio Grassi, *Una vita da architetto*, p. 58.

¹⁷ Exemplificaremos através da seguinte passagem: “A revisitação da conferência de Giorgio Grassi permitiu repensar uma das figuras mais presentes de uma certa Escola do Porto. Sendo uma obra e um personagem distante nos dias líquidos que correm, o compromisso moral de Grassi teve ressonância numa certa Escola, mas nos anos 90 passou a ser cada vez mais marginal. Enquanto Rossi se ‘perdeu’ na América, Grassi permaneceu como a face mais austera do neo-racionalismo, e isso foi importante para quem acalentava uma visão ‘disciplinar’ da arquitectura. Os desenhos fortes, dramáticos, terminais, que apresentou são ainda hoje – ou, talvez, hoje mais do que nunca – impressionantes. A apresentação de Francisco Barata permitiu perceber a metodologia projectual de Grassi, o seu permanente reenvio para a história da cidade e do contexto, numa permanente crítica dos processos oitocentistas de reformulação viária; ‘sempre muito crítico da necessidade de fazer novo, de estar sempre a inventar’. Francisco Barata fala por isso de um entendimento da ‘arquitectura como missão’; a génese do projecto como ‘comentário histórico’ ou ‘juízo sobre os lugares’, que vê reflectidas na abordagem de arquitectos portugueses como Távora, Siza, Alves Costa ou Sergio Fernandez” (Jorge Figueira, *Artecapital*, http://www.artecapital.net/arq_des-60-os-proximos-20-anos-notas-sobre-os-discursos-re-visitados-; consultado em 22-05-2017).

prática essa teoria de projecto na sua própria obra, em particular na Biblioteca Municipal de Caminha e na reabilitação do Bairro de São João de Deus no Porto (em curso).

6. ENSAIO SOBRE O TIPO

Em Barcelona, a questão tipológica tinha atraído a atenção de Carlos Martí Arís que assim decide dedicar a sua investigação de doutoramento a essa matéria sensível. Não por coincidência, o orientador científico desta tese foi Giorgio Grassi. A tese, apresentada em 1988 com o título *Las variaciones de la identidad*, recebe o subtítulo de *Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Na verdade, é duplamente polémica na academia portuguesa de então: é demasiado sintética (pequena, nas palavras de alguns) para a ocasião e, por outro lado, aberta e declaradamente ensaística, logo desde o subtítulo, renunciando não só ao carácter científico que a palavra tese transporta consigo, como também ao carácter dito original (se possível inédito e nunca antes visto) a que a ciência sempre supostamente aspira, mas que compreensivelmente uma arquitectura da tradição nunca pode definitivamente alcançar.

Deste problema – de que a Escola do Porto não conseguiu, por ora, com naturalidade sair – Grassi dará conta na introdução ao livro de Martí, aquando da sua publicação:

A tese de doutoramento de Carlos Martí Arís, pela originalidade dos seus argumentos teóricos, representa uma contribuição notável para o debate teórico em torno da noção de tipo em arquitectura. [...]. Quem esperaria, dado o tema, um discurso douto, conceptual, de certo modo exaustivo, “académico”, talvez fique decepcionado [...]. Este texto pode apenas completar-se coerentemente com a paralela investigação projectual do seu autor. [...] A última palavra não pode ser outra que o próprio projecto.¹⁸

¹⁸ Em Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, p. 7.

A passagem citada, deve sublinhar-se, corresponde ao parecer científico que Grassi remeteu ao júri da prova. Nela se pode ler o incómodo, ainda hoje não sanado, de um arquitecto cuja tese de doutoramento trabalha a partir dos mesmos instrumentos que pautam a sua prática de projecto e que, na verdade, impedem uma leitura da investigação em arquitectura, como se esta fosse ciência *stricto sensu*, ou história, ou teoria pura (não contaminada por exemplos), etc. Esta linha de orientação de trabalhos doutorais teve bastante influência no modo como muitos de nós, na Escola do Porto, encaminhamos as suas investigações neste âmbito. Carlos Martí Arís veio ao Porto dissertar sobre o assunto e foi mesmo o orientador científico de Carlos Machado e de Madalena Pinto da Silva que assim tiveram o privilégio de verem os seus trabalhos orientados numa direcção que o próprio Grassi, como orientador de Martí, permitiu, apesar das resistências¹⁹.

7. SEGUNDA CONFERÊNCIA NO PORTO: SAGUNTO (1999)

Em 1999, Grassi regressou ao Porto²⁰ para uma conferência integrada no ciclo *Construir no Tempo*. Tinha publicado uma monografia da sua obra na Electa (1996), com uma introdução de Juan José Lahuerta intitulada “O arquitecto e os seus modelos” – título que, significativamente, Grassi quase reproduziu na sua última conferência no Porto (em 2015)²¹. Este evento contava igualmente com Eduardo Souto Moura e Rafael Moneo. Entre outras intervenções em pré-existências construídas, Grassi mostrou Sagunto, uma obra cujo

¹⁹ Carlos Martí publicou os referidos pareceres científicos em: Carlos Martí Arís, *Cabos sueltos*, Madrid, Lampreave, 2012, pp. 193-205.

²⁰ Grassi regressou ao Porto a convite de Michele Cannatà e Fátima Fernandes, organizadores do ciclo de conferências *Construir no Tempo*. Ver *Construir no tempo*, coord. Fátima Fernandes, Michele Cannatà, Lisboa, Estar, 1999.

²¹ *Giorgio Grassi. I progetti, le opere e gli scritti*, intr. Juan José Lahuerta, Milano, Electa, 1996.

projecto se iniciou em 1985 e cujo projecto de execução (em co-autoria com Manuel Portaceli) se estendeu até 1992.

Esta obra cedo interessou o *milieu* arquitectónico português na medida em que colocava o problema da intervenção no património de um modo desassombrado, sem complexos patrimonialistas, mas também com um profundo conhecimento e respeito pelo passado romano daquela arquitectura, com um posicionamento que, a nosso ver, nos mostrava, de modo claro, a concretização de algumas ideias que Távora e Siza (sobretudo no projecto para o Chiado) deixavam adivinhar. Provavelmente, Grassi foi convidado a integrar o ciclo justamente por causa de Sagunto e a verdade é que ainda estávamos longe do lamentável final de um processo que conduziu a uma ordem de demolição da intervenção de Grassi e Portaceli pelo Supremo Tribunal de Justiça Espanhol que desta feita confirmava a sentença do Tribunal da Comunidade Valenciana.

O facto de Grassi recuperar o uso teatral da ruína, propondo uma intervenção na ruína romana de um teatro que pressupunha a recuperação do seu uso ou função originária, ou seja, o facto de recuperar o teatro como era, para recriar um teatro romano onde encenar teatro hoje (aspecto da intervenção a que Pedro Alarcão dedicou uma boa parte da sua investigação de doutoramento²²) constituiu uma ocasião única para a disciplina se confrontar com a arquitectura do passado, sem preconceitos de qualquer ordem (nem mesmo aquele preconceito que atribui aos antigos uma espécie de *auctoritas* por antiguidade ou vetustez que impede as construções antigas de recuperarem a sua *utilitas* inicial ou, se quisermos, original).

Eduardo Souto de Moura reinterpretou o projecto de Sagunto, à sua *maneira*, sendo que os seus projectos implicavam pré-existências construídas com valor patrimonial: San-

²² *Construir na ruína, a propósito da cidade romanizada de Conimbriga*, Porto, FAUP, 2009 (policopiado).



Fig. 3 Giorgio Grassi, *Teatro romano*, Sagunto, (1985) 1990-1993. © Giorgio Grassi.

ta Maria do Bouro, Alfândega do Porto, Bernardas de Tavira, etc. Na realidade, na sua conferência intitulada *O que aprendi com a arquitectura?*, proferida a propósito do octogésimo aniversário da revista *Casabella*, Souto Moura organiza a sua

aprendizagem alfabeticamente “de Z a A” e, ao chegar à letra “G”, admite dever a Giorgio Grassi a sua forma de encarar a intervenção no património²³.

8. TERCEIRA CONFERÊNCIA NO PORTO: ALBERTI (2015)

Quando Grassi regressou ao Porto pela última vez, em 2015²⁴, para lançar o primeiro livro, *Leon Batista Alberti e a arquitectura romana*, de uma colecção dedicada à tradução da sua obra escrita completa, intitulada *Giorgio Grassi, opera omnia sic*²⁵, Souto Moura, ao fazer a apresentação introdutória de Grassi, falou com muito entusiasmo, na presença do autor, daquilo que liga a sua obra à de Grassi. As suas palavras, que fizeram lembrar um título de Nietzsche que Grassi certamente não recusaria, *O que devo aos antigos*, pareciam, neste caso, con-substanciar a questão análoga: *O que devo eu* (Souto Moura) *a Giorgio Grassi* (e à sua teoria de projecto, evidentemente). A nosso ver, aquilo a que o *milieu* arquitectónico português (e, em particular, do Porto) pôde assistir, foi a confirmação pública do que Souto Moura vinha anunciando em conferências e entrevistas e que, também na nossa perspectiva, nos permitiu afirmar que se poderia dizer, sem exagero, que Giorgio Grassi era o arquitecto contemporâneo que melhor e mais decididamente tinha enfrentado o problema do movimento moderno, sem cair na euforia da vanguarda, nem na nostalgia típica de antiquário. Essa sua posição (difícil porquanto incompreendida por uns e por outros), apesar de particularmente importante nos anos oitenta do século passado, pensamos, e dissemos na altura, mantém toda a sua pertinência no momento actual de enorme dificuldade da arquitectura

²³ Cf. Souto Moura, *Eduardo Souto Moura | em trânsito #22*, <https://vimeo.com/18320317> (consultado em 23-05-2017).

²⁴ Grassi proferiu uma conferência intitulada *L'oggetto del progetto e il suo modello*.

²⁵ Projecto de tradução para português da obra escrita de Giorgio Grassi: *Afrontamento*, FIMS, coord. José Miguel Rodrigues (em curso).

portuguesa em Portugal e, desde há alguns anos, igualmente, da arquitectura portuguesa no estrangeiro (dada a recente diáspora de arquitectos portugueses pelo mundo).



Fig. 4 Giorgio Grassi, *Cassa di Risparmio*, Florença. © Giorgio Grassi.

Dissemos, também então, e gostaríamos de concluir este ensaio da mesma forma, que, independentemente de “quem teve a ideia primeiro”²⁶ (um aforismo de Karl Kraus a que Grassi se referirá em *Alberti e a arquitectura romana*), basta observar o pátio da Escola Superior de Educação em Setúbal ou o mais conhecido Pavilhão de Portugal no recinto da Expo (curiosamente o seu lado menos monumental), para percebermos como a paixão de Grassi por uma personagem tão maltratada e malbaratado pela história, como Heinrich Tessenow, encontrou em Álvaro Siza um aliado inequívoco, e a nosso ver de peso, dada a grande qualidade daquelas suas duas obras em particular.

²⁶ Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e a arquitectura romana*, trad., notas, intr. José Miguel Rodrigues, Porto, Afrontamento, FIMS, 2015, p. 177.

*IL DUCE À SECRETÁRIA DE SALAZAR.
LIÇÃO SOBRE O LUGAR DA HISTÓRIA
NÓ NUOVO STATO*

LUIÍS MIGUEL CORREIA*



Fig. 1 Oliveira Salazar no seu gabinete com o retrato de Benito Mussolini sobre a secretária. Fotografia de Bernard Hoffman para *Life Magazine*, 1940.

A INSTRUMENTALIZAÇÃO dos monumentos como objectos de controlo e de poder foi utilizada em Itália por Benito Mussolini, *Il Duce*, especialmente ao servir-se dos vestígios da Roma Antiga e do seu restauro como importantes ferramen-

* Luís Miguel Correia é Professor Auxiliar no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e membro do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20). Vota parcialmente a sua investigação à relação que os *monumentos nacionais*, desde meados de oitocentos, vêm mantendo com o território, a paisagem e uma certa ideia de identidade nacional. lcorreia@darq.uc.pt

tas de acção e propaganda política. Com recurso obsessivo ao mito dos antigos romanos, o ditador italiano que, diga-se, se via como legítimo sucessor dos lendários Césares, pretendia “recolocar o presente conturbado no imaginário de uma continuidade com um passado tranquilizador, e sobretudo esquecer o passado recente”, afirma Marc Guillaume em *La politique du patrimoine*, cuja tradução portuguesa compulsámos (Guillaume 2003: 142-143). Na ideia de *romanidade*, peça central da ideologia e oratória do fascismo em Itália, encontrava-se implícita uma vontade de instruir uma representação expurgada de séculos de decadência e influências estrangeiras. Nas palavras do mesmo autor, citando a obra *La freccia ferma. Tre tentativi di annullare il tempo*, de Elvio Fachinelli, esta ficção ia talvez “ao encontro de uma certa sensibilidade popular, que lhe conferia eficácia política” (Guillaume 2003: 142).

Em consonância com Paolo Sica em *Storia dell'urbanistica. Il Novecento*, cuja edição espanhola adoptaremos, à capital, Roma, ficaria destinado um papel indispensável na afirmação dos propósitos do fascismo italiano (Sica 1981). Presumivelmente, seria nesta cidade que se assistiria aos episódios mais grandiosos e convincentes da estratégia ideológica gizada pelo *Duce*, constituindo, por este motivo, um exemplo para as demais.

Assim, ao serviço do imaginário do poder e, alegadamente, ao abrigo da sempre consensual conservação histórica, *Il Duce* impôs à capital uma faustosa reforma que teve como objectivo não só o restabelecimento das *ruínas* da Roma Imperial, como o Capitólio, os Fóruns, o Túmulo de Augusto ou o Coliseu, mas, sobretudo, a consumação solene e simbólica da relação entre o *Stato Nuovo* e a *romanidade*. Por outras palavras, desejou legitimar e associar a Roma Fascista à Roma dos Césares. A cidade seria dessarte o majestoso palco, enquanto expressão urbana, do programa político então sonhado. Para Paolo Sica,

Valorizar los restos de la primera Roma con los criterios urbanísticos de la Roma fascista, quitando de en medio todo lo que obstaculice la realización de las escenografías monumentales queridas por el régimen, constituye el tema central de las transformaciones de la capital [...]

(Sica 1981: 403)

Sobre as intenções de *Il Duce*, atente-se em dois dos seus discursos. O primeiro foi pronunciado no *Campidoglio*, em Roma, no dia 21 de Abril de 1924, por ocasião da celebração do aniversário da fundação de Roma, ocasião em que seria agraciado com a *cittadinanza romana*. A respeito da história de Roma, desde a antiguidade até à sua época, pronunciarse-ia nos seguintes termos:

Bisogna liberare dalle deturpazioni mediocri tutta la Roma Antica, ma accanto all'antica ed alla medioevale, bisogna creare la monumentale Roma del XX secolo. Roma non può, non deve essere solo una città moderna [...], deve essere una città degna della sua Gloria e questa gloria deve rinnovare incessantemente per tramandarla, come retaggio dell'età fascista, alle generazioni che verranno [...]. Salve Dea Roma! (apud Zagni 2006: 281)

No segundo, proferido a 31 de Dezembro de 1925 no mesmo local, *Il Duce* advertiria, no caso a propósito da tomada de posse do primeiro Governador de Roma, Filippo Cremonesi:

Tra cinque anni Roma deve apparire meravigliosa a tutte le genti del mondo: vasta, ordinata e potente come fu nei tempi del Primo Impero di Augusto [...] continuerete a liberare il tronco della grande quercia da tutto ciò che ancora l'aduggia [...] farete largo attorno all'Augusteo, al Teatro Marcello, al Campidoglio, al Pantheon. Tutto ciò che vi crebbe intorno nei secoli della decadenza deve scomparire [...] I monumenti millenari della nostra storia devono giganteschi nella necessaria solitudine.

(apud Zagni 2006: 281)

Na avaliação de Paolo Sica, esta última comunicação é francamente relevante, em particular porque nela dois importantes argumentos sobrevinham como elucidativos da estratégia determinada por *Il Duce*. Se, por um lado, ela impunha um imponente programa de transformações urbanas a realizar num prazo de cinco anos, por outro lado, associava-lhe, sem equívocos, os princípios políticos e os critérios de intervenção pelos quais se deviam reger as obras de renovação da cidade. Ainda segundo o mesmo autor, os prazos apontados para a materialização da nova Roma não eram de todo exequíveis, mesmo que se perscrutasse vigoroso ritmo de execução do programa fascista.

Contudo, testemunha Paolo Sica, o anúncio destes limites temporais seria determinante por duas ordens de razão: primeiro, porque estimulou de forma directa a elaboração de propostas com vista à renovação funcional e monumental de Roma, situação que, anos mais tarde, estaria na origem da apresentação de um novo plano regulador para a cidade¹; segundo, porque legitimou e ampliou o programa municipal das obras de libertação e valorização das ruínas romanas, em

¹ Sobre o processo que conduziu à apresentação do Plano Regulador de 1931 para Roma, pode-se consultar igualmente a obra de Paolo Sica. A comissão encarregada da elaboração deste Plano Regulador, constituída em Março de 1930, foi presidida pelo governador Boncompagni Ludovisi e contou com a presença dos arquitectos Brasini, Piacentini, Giovannoni, Bazzani, Calza Bini e Del Bufalo. Tal plano foi entregue ao *Duce* em 28 de Outubro de 1930 e seria aprovado em Maio do ano seguinte. Em fase posterior, seriam apresentados e aprovados alguns planos particulares, como por exemplo o *Piano particolareggiato d'esecuzione della zona interessante la nuova strada da via Cavour al Colosseo*, aprovado a 25 de Janeiro de 1932. Numa breve síntese, pode dizer-se que o Plano Regulador de 1931 para Roma seguia a política oficial do regime relativamente ao centro histórico. Deste modo, previa-se um avultado número de demolições com o objectivo de destacar e valorizar as vetustas antiguidades romanas. Como nota Paolo Sica, considerando para o efeito a sequência cronológica das obras executadas, este plano em nada perturbou o andamento dos trabalhos de libertação destas estruturas, iniciadas no ano de 1924, como antes se referiu.

marcha desde de 1924². Quanto ao espírito do programa, ficava preciso nestes discursos que tudo quanto pudesse obscurecer os *monumenti millenari* deveria ser demolido. Para *Il Duce*, somente com a efectiva eliminação das construções cuidadas espúrias, vestígios de séculos de decadência, poderiam os monumentos finalmente emergir na *necessaria solitudine*, agora símbolos da querida *romanidade*. Em nossa consideração, à valorização das ruínas de Roma também ficaram ligadas duas proeminentes concepções, a saber: um *modelo* de comportamento e uma certa ideia de *identidade* nacional.

Com vista ao cumprimento deste projecto político, realizaram-se durante alguns anos obras de grande vulto, sobretudo de tendência monumental. Estas intervenções tiveram por finalidade não apenas a libertação e a regularização das áreas históricas da velha Roma, onde se localiz(av)am os despojos romanos, mas, ao mesmo tempo, a abertura da cidade à vida moderna. Em *Roads and Ruins. The Symbolic Landscape of Fascist Rome*, Paul Baxa estima que decerto *Il Duce* ambicionava uma Roma moderna, todavia “the world of the machine was to find a home in Rome while at the same time respecting the city as a work of art” (Baxa 2010: 56). A concretização deste empreendimento provirá, neste contexto, do isolamento das construções singulares, do rasgamento de novas e amplas vias de comunicação e, com certeza, do sacrifício de extensos bairros antigos, nos últimos dois casos sob pretextos higienistas e modernizadores.

Como depreende Marc Guillaume, à sobrevalorização destas estruturas milenares que, em simultâneo, simbolizavam as grandezas da Antiguidade e do *Nuovo Stato* fascista, contrapunha-se a inexistência de um plano urbanístico coerente que fizesse face aos verdadeiros problemas da cidade, quais

² Segundo a cronologia apresentada por Paolo Sica, as obras começadas em 1924 tiveram como fim a desobstrução da zona compreendida entre o monumento a Vittorio Emanuele II e o Coliseu, com o intuito de pôr à luz do dia o Fórum de Trajano, o Fórum de César e o Fórum de Augusto.

eram a demografia, a circulação de veículos, a deslocação das classes populares para a periferia e o agravamento da especulação fundiária. Em suma, conferiam-se a estas áreas históricas e a estes monumentos papéis próprios, se bem que equitativamente influentes na vivência quotidiana da nova Roma desenhada por *Il Duce*. Esta representação supostamente garantia continuidade e concertava harmonia entre o momento da história eleito e o projecto político criado, isto é, entre o *antes* e o *depois*. À laia de uma qualquer encenação, *Il Duce*, na qualidade de realizador, mais não fez do que envolver o povo e emocioná-lo com o seu argumento, creditando a alguns dos seus principais protagonistas, os monumentos, o discurso incontroverso da verdade, ainda hoje tão em voga.

Uma das intervenções mais proeminentes desta campanha ocorreu com a abertura da *Via dell'Impero*, actualmente *Via dei Fori Imperiali*. Antes designada por *Via dei Monti*, a *Via dell'Impero* foi inaugurada em 28 de Outubro de 1932, aquando das comemorações do décimo aniversário da *Marcia su Roma*. Trata-se de uma extensa avenida que atravessa os fóruns e liga de forma rectilínea a Praça de Veneza e o Coliseu³. A sua concretização fez-se à custa de violentas transformações no subsolo, no caso, em continuidade com as extensas escavações arqueológicas já realizadas a partir de 1924, da eliminação de numerosos edifícios, alguns de relevante interesse histórico e artístico, e, em consequência, do despejo de várias famílias das suas casas. Foi sob a perspectiva triunfante da nova *Via dell'Impero* que se avistaram as imagens mais frequentes da propaganda fascista.

Para o regime, a *Via dell'Impero* representava, finalmente, a cobiçada aliança entre o passado glorioso dos Césares e a ac-

³ Considerando a abertura desta nova via urbana junto aos fóruns, no *Piano particolareggiato d'esecuzione della zona interessante la nuova strada da via Cavour al Colosseo* descobrem-se, pintados a amarelo, os edifícios a demolir. A ideia da *Via dell'Impero* surge alguns anos antes da apresentação do citado Plano Regulador de 1931, então sob proposta de Corrado Ricci.

ção heróica do seu líder. À semelhança dos antigos chefes romanos, *Il Duce* impunha, com gesto autoritário e pomposo, uma nova ordem no tecido urbano da capital, reconciliando, lado a lado, ilustres vestígios romanos e a modernidade pretendida. Conforme Antonio Muñoz, em *La via dell'Impero e la via del Mare*, de par com Corrado Ricci, um dos principais responsáveis pelas obras praticadas em Roma,

[l]'idea geniale di congiungere Piazza Venezia con il Colosseo e con la Via del Mare, per mezzo di due ampie strade, possibilmente tracciate secondo la linea più breve, non fu ispirata soltanto da ragioni estetiche, ma anche specialmente da ragioni pratiche. Una comunicazione diretta tra il centro e i quartieri del Celio dell'Esquilino e del Laterano mancava finora, perché la maggiore arteria, la via Cavour andava a morire contro la barriera del Foro Romano, e si perdeva in un dedalo di viuzze. [...] Questa zona di verde costituisce a fianco della via dell'Impero una specie di passeggiata archeologica, dove il visitatore potrà sostare nell'ammirazione degli antichi monumenti, in piena tranquillità, mentre sulla via principale si svolgerà il traffico rapido e vivace. E quale mirabile quinta delimita la scena!

(Muñoz 1932: 521, 529)

Já em Outubro de 1934, em entrevista concedida a António Ferro em Roma⁴, *Il Duce* veio a reconhecer a importância da intervenção entretanto realizada. Num fugaz encontro, de vera e profunda cumplicidade entre ambos, interpelaria o entrevistador sobre a *nuova Roma* encontrada. António Ferro rejubilou então com o que descortinara, respondendo-lhe que pudera afinal contemplar “outra cidade”, um “milagre”, cuja eminente realização seguramente tornara “ativas, dinâmicas, as ruínas de Roma” (Ferro [1941]: 185). Com um “sorriso de triunfo”, *Il Duce* continuaria a inquirir o seu convidado:

⁴ Trata-se da terceira entrevista que António Ferro fez a *Il Duce*. As outras duas ocorreram nos anos de 1923 e de 1926. Esta reportagem está publicada em *Homens e multidões*.

Roma [continua] comum a todas as épocas, a todas as civilizações! Viu como os foros imperiais se enquadram bem na urbanização moderna, na rua de ‘hoje’?! Viu como as ruínas vêem passar, sem espanto, os milhares de automóveis que buzina, de sol a sol, na Via dell’Impero? (Ferro [1941]: 185)

Na verdade, António Ferro tinha-o visto. Antes do encontro com *Il Duce*, passara pela *Via dell’Impero* e já anuía que não conhecia outra rua no mundo “onde o passado [fizesse] menos cerimónia com o presente”, acrescentando que “tudo pare[cia] de ontem, mais ainda, tudo pare[cia] de hoje!... ‘Ruínas ou primeiras pedras?’” (Ferro [1941]: 172), notava. Aclamava a “parada esmagadora de foros imperiais” e as obras empreendidas no circo romano “outrora escondido, diminuído, por vários becos e vielas, que tornavam difícil o seu acesso, hoje completamente descoberto, severa apoteose da rua imortal [...] cortada por automóveis, geometricamente ajardinada e arborizada” (Ferro [1941]: 172-173). Contemplando um cartaz de propaganda à data exibido, António Ferro terminava, exaltando: “debruça[do] sobre os foros imperiais desenterrados, [era] esse gesto do Duce que [via] sempre, o gesto da picareta libertadora, o gesto hercúleo de quem soube restituir a Roma a sua eternidade” (Ferro [1941]: 174).

Para Marc Guillaume, “todos os países [viveram] uma política deste tipo”, ou seja, viram os monumentos “transformados em operadores ideológicos eficazes” (Guillaume 2003: 143). Na verdade, não há nação sem *monumentos nacionais* e, inevitavelmente, não há passado sem eles: um monumento não pode mentir. Em complemento desta última alegação, que corroboramos, Marc Guillaume conclui que a instrumentalização-encenação, expurgada de todas as referências qualificadas de decadentes, pode servir para, peremptoriamente, “consolidar todos os mitos do poder: a sua legitimidade, a sua grandeza reencontrada, até mesmo a sua dimensão fascista” (Guillaume 2003: 144). Assim, a apro-

priação que o *Stato Nuovo* de *Il Duce* empreendeu sobre as ruínas de Roma pode ser estimada como um bom *modelo* de ver os *restos* históricos, matéria disponível e de franca manipulação, ao serviço desta arqueologia de raiz política.

Em Portugal, o Estado Novo, encabeçado por Oliveira Salazar, viria a perfilhar um horizonte triunfal similar ao do fascismo italiano, liderado por *Il Duce*. Tal como sucedeu com as ruínas romanas, os castelos portugueses, pela sua *natureza morta*, viriam a ser protagonistas das mais destacadas acções de propaganda do *Salazarismo*, veiculando a sua monumental presença no território à mensagem do poder político instituído.

De acordo com *Estados Novos, Estado Novo. Ensaios de história política e cultural* de Luís Reis Torgal (2009), o habitual paralelismo que se estabelece entre os regimes italiano e português é legítimo e descobre a sua principal justificação na proximidade dos seus *princípios e realizações*, à qual não é indiferente a estreita relação pessoal existente entre os respectivos chefes de Governo. De facto, Oliveira Salazar e *Il Duce* respeitavam-se e admiravam-se reciprocamente. Uma cumplicidade que, a título de exemplo, se pode vislumbrar na figura que inaugura este artigo onde, qual *alter ego* do Professor de Coimbra, *Il Duce* parece participar simbolicamente na gestão diária do Império Português. Neste sentido se compreende que, aquando da entrevista a António Ferro, lhe confiasse a seguinte mensagem: “Diga ao Dr. Salazar que conheço e tenho seguido a sua obra, que sei medir bem a sua estatura e que o admiro muito” (Ferro [1941]: 181). Porém, Oliveira Salazar detinha como estratégia diferenciar o quadro nacional de qualquer outro, *inclusive* o italiano, com o qual admitia algumas afinidades ideológicas. Na sua óptica, tratava-se de (re)afirmar a nossa singularidade enquanto portugueses que descobrem na História do seu País um passado comum e, igualmente, a possibilidade de fabricar um presente e um futuro a ela associados.

Por conseguinte, construir-se-ia em Portugal à época do Estado Novo um cenário ideológico sobretudo assente na narrativa histórica em torno do período medieval ligado às lutas pela independência e consolidação territorial, conquanto se conferisse idêntica importância a outras eras que certificassem momentos de glória da Nação, quais foram, v.g., os descobrimentos e a restauração da independência.

Os monumentos seriam usados como meios distintos ao serviço da produção de uma *política de verdade*, edificada sobre uma atmosfera sonhada que, numa sequência temporal pré-determinada, privilegiava a crença histórica, em detrimento da historicidade, como forma de legitimar a grandiosidade dos seus incensuráveis, *princípios e realizações*. Em suma, os monumentos na mira de obras de *conservação e restauro* foram eleitos de sorte que a dimensão histórica do seu passado na maioria das situações se sobrepôs à consideração de qualquer propriedade arquitectónica ou detalhe artístico: aos *monumentos nacionais* deviam corresponder episódios singulares e figuras heróicas da História de Portugal.

Sempre sujeita às restrições que este ponto de vista implica(va), a generalidade das obras devia pautar-se por uma filosofia de reintegração e integridade arquitectónica e artística que, desde que possível, garantisse a reposição dos monumentos no seu presumido estado primitivo, expurgando-os de todos os acrescentos realizados em épocas posteriores, por forma a que aparentassem uma imagem consentânea com o respectivo tempo histórico. Creditavam-se a memória e a herança do passado à prova que os monumentos por si próprios conseguiam autenticar, encontrando-se o documento, o retrato do objecto, dependente desta circunstância. Perante este enquadramento ideológico, os castelos vieram naturalmente a emergir como produtos de interesse maior, já que se constituíam sinais distintivos da defesa e consolidação das fronteiras territoriais do País, fontes de lendas gloriosas.

Sobre o crédito imputado a estas estruturas militares, as palavras de Henrique Gomes da Silva, director-geral da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), espelham as intenções do Estado Novo e os propósitos das campanhas que se cumpririam nos anos seguintes. Porém, foram várias e persistentes as dificuldades com que aquele se confrontou na execução das primeiras obras nos castelos, nomeadamente as provocadas pelo Ministério da Guerra, o qual obrigava à submissão e aprovação da Direcção da Arma de Engenharia as intervenções que neles se pretendia levar a cabo.

Por isso, o director-geral, ainda num estado embrionário do organismo que dirigia, enviou uma comunicação ao Presidente do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.^a Circunscrição, em 4 de Abril de 1931, explicitando que considerava tal exigência descabida, por obstaculizar o *restauro* desses *monumentos nacionais*, cujas eventuais necessidades militares deviam ser subordinadas ao seu carácter monumental. Numa altura em que as atribuições da DGEMN ainda não estavam inteiramente estatuídas, Henrique Gomes da Silva contestava:

[...] salvo o devido respeito pelas opiniões alheias, afigura-se-me que tal exigência não tem razão de ser, visto que esses monumentos, apesar de militares não deixam de ser nacionais. Como tais, quaisquer obras a executar neles devem tender a sua conservação ou restauro, isto é, a evitar a sua ruína ou reintegrá-los no seu estilo e arquitectura primitiva e nunca a satisfazer possíveis necessidades militares. Se alguns deles se tornarem precisos para este último fim, não deve ser classificado monumento nacional, mas apenas como edifício militar.

(Silva 1931)

Neste ofício, ficava certificado que os castelos detinham um importante papel no contexto das competências da DGEMN e, concomitantemente, que as obras de *conservação* e *restauro* a praticar os deveriam restituir ao seu estilo

primitivo, impedindo a sua ruína. Assim, descortinamos neste documento do início da década de trinta uma antecipação daquele que é hoje entendido como um dos textos fundadores da doutrina da DGEMN, cuja autoria pertence ao supradito Henrique Gomes da Silva: *Monumentos Nacionais. Orientação técnica a seguir no seu restauro* (Silva 1935). Os preceitos ideológicos assentidos pela esfera do poder político ao património construído classificado justificavam, *per se*, o enquadramento das intervenções efectuadas. As diversas campanhas executadas nos castelos comprovaram, principalmente pela sua dimensão e escala, que eles ocuparam um lugar de destaque no processo de instrumentalização da história conduzido pela Ditadura.

Na recepção ao corpo diplomático sediado em Lisboa, realizada no Castelo de Almourol a 27 de Junho de 1938, Oliveira Salazar com ênfase reiteraria semelhante desígnio a tais objectos representativos de oitocentos anos de independência:

Evocam estas ruínas, com efeito, a coragem e a perseverança desses varões esforçados da Idade Média, defensores do território da Pátria e da Civilização cristã, que nenhuma força pôde vencer enquanto se conservaram fiéis à sua fé e aos seus ideais, e que só foram substituídos por outros quando falharam na sua missão. Assim acontece sempre, tanto no que respeita a homens como a instituições. Também nós temos de defender as nossas pátrias e as nossas heranças territoriais e espirituais [...].

(Salazar 1938: 438)

O acontecimento vivido no castelo de Almourol constituiu-se espontaneamente como o acto inaugural das futuras comemorações do duplo centenário, a cumprir no ano de 1940. Os portugueses e o Mundo teriam seguramente em tal ocasião a possibilidade de testemunhar a mais pura das evocações-pátrias sonhadas e forjadas pelo Chefe do Governo.

Concluímos, pois, que o comprometimento de Oliveira Salazar foi determinante para a concretização da obra que se avizinhou. Com a sua chegada à presidência do Conselho de Ministros, em 5 de Julho de 1932, criou-se um quadro político relativamente idêntico ao pressentido na realidade italiana sob a liderança de *Il Duce*.

Benito Mussolini não era arquitecto de formação e nunca esteve em Portugal. No entanto, é facto que o seu sistema político e, em especial, a sua figura dominadora, foram uma referência para o regime e o ditador português. Daí, compreendermos que, postado sobre a secretária de Oliveira Salazar, *Il Duce* tenha ministrado, em parte, uma lição sobre o lugar da história no *Nuovo Stato*.

BIBLIOGRAFIA

- Baxa, Paul. 2010. *Roads and Ruins. The Symbolic Landscape of Fascist Rome*, Toronto, University of Toronto Press.
- Fachinelli, Elvio. 1979. *La freccia ferma. Tre tentativi di annullare il tempo*, Milano, L'erba voglio.
- Ferro, António. [1941]. *Homens e multidões*, Lisboa, Livraria Bertrand.
- Guillaume, Marc. 2003. *A política do património*, trad. Joana Caspurro, Porto, Campo das Letras.
- Muñoz, Antonio. 1932. “La via dell’Impero e la via del Mare”, *Capitolium*, 11, pp. 521-556.
- Salazar, António de Oliveira. 1938. “Discurso proferido no Castelo de Almourol”, *Ocidente*, 3, pp. 438.
- Sica, Paolo. 1981. *Historia del urbanismo. El siglo XX*, trad. Joaquim Hernández Orozco, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local.
- Silva, Henrique Gomes da. 1931. “Comunicação com a ref.^a n.º 589 enviada pelo director-geral da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais ao Presidente do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.^a Circunscricção”, id., *Castelo de Palmela: Administração e fiscalização* (Proc.º: PT DGEMN:DSARH-010/185-0010, Doc.º SIPA TXT.01570452 a SIPA TXT.01570454), SIPA, DGPC, Sacavém.
- Silva, Henrique Gomes da. 1935. “Monumentos Nacionais – Orientação técnica a seguir no seu restauro”, id., *I Congresso da União Nacional: discursos, teses e comunicações, Vol. IV*, Lisboa, Edição da União Nacional.

Torgal, Luís Reis. 2009. *Estados Novos, Estado Novo. Ensaios de história política e cultural*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

Zagni, Marco. 2006. “Alla ricerca della Tirrenide perduta”, id., *Esoterismo e Fascismo*, Roma, Edizioni Mediterranee, pp. 281-292.

ARCHITETTURA E REGIME
TRA ITALIA E PORTOGALLO.
RELAZIONI NELLE OPERE PUBBLICHE
DELLO *ESTADO NOVO*

ELISA PEGORIN*

NEL MARZO DEL 1980, sei anni dopo la fine del regime dittatoriale portoghese, in un seminario tenutosi a Lisbona sul tema *Fascismo in Portogallo*, l'architetto Nuno Teotónio Pereira ricordava ciò che divenne certezza per molti, dentro la professione: che l'autentico moderno dunque era quello che arrivava dai paesi portatori di un Nuovo Ordine: l'Italia fascista e il III Reich di Hitler (Pereira; Fernandes 1982, 537). Nella storiografia portoghese, e in particolar modo nell'ambito architettonico, spesso si rimanda a una 'ispirazione fascista' italiana dell'architettura durante la dittatura.

A partire da queste ed altre affermazioni, così come da studi più recenti – resi possibili anche grazie alla riorganizzazione archivistica portoghese – è stato possibile approfondire le relazioni tra Italia e Portogallo in architettura, durante il fascismo (1922-43) e lo *Estado Novo* (1928-74)¹.

Una parte sostanziale della storia portoghese del XX secolo si è svolta sotto la politica dittatoriale, caratterizzata da una

* Elisa Pegorin (1981, Cittadella, Italia) è architetto, laureata con lode nel 2007 allo IUAV di Venezia. Dal 2010 è dottoranda alla Facoltà di Architettura di Porto (FAUP), con una ricerca sulle relazioni tra l'architettura italiana e portoghese durante i regimi. Scrive per varie riviste di architettura italiane e internazionali. eli.pegorin@hotmail.it

¹ Il presente articolo è una breve sintesi della ricerca di Dottorato svolta presso la Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP) tra il 2010 e il 2016, possibile grazie ai fondi concessi attraverso il finanziamento FCT (SFRH/BD/84856/2012).

dittatura militare (1926-33) e dal governo dello *Estado Novo* nel quale l'architettura ha svolto un ruolo importante.

Lo studio approfondisce un ventennio in particolare – tra il 1928 e il 1948² – che rappresenta per entrambi i Paesi un periodo significativo di costruzione di opere pubbliche, con particolare concentrazione intorno agli anni Trenta.

Lasciando in sospeso in questo breve testo il dibattito tra gli storici, ovvero se quello portoghese sia stato un vero “fascismo”, o uno “stato fascistizzante”, o una “dittatura senza dittatore”, concentreremo la nostra attenzione sulle relazioni culturali che, attraverso differenti mezzi, hanno ispirato dall'Italia anche l'architettura portoghese delle opere pubbliche.

Le relazioni tra l'architettura dei due Paesi, che intercorrono durante questo ventennio, hanno avuto una maggiore approssimazione in seguito anche alle relazioni politiche e diplomatiche, e a causa della forte e costante propaganda esercitata dal governo fascista all'estero³.

In un contesto politico così specifico l'architettura, essendo pianificata e finanziata da un governo di regime, rispondeva sia come elemento di rappresentazione dello stato, sia come forma di aumentare e divulgare il consenso politico, la forza del Paese, in una globale visione di identità nazionalista.

In tal senso le relazioni politiche tra Italia e Portogallo furono fondamentali nella metodologia di riorganizzazione della società, e dunque anche nella relazione che esercitarono nell'architettura, non tanto nelle risposte “formali” o “estetiche” – o per lo meno solo in parte – quanto invece nell'organizzazione e nel programma, piuttosto che nell'applicazione di alcuni elementi simbolici e rappresentativi.

² Le date sono state scelte come arco cronologico perché includono gli anni Trenta che furono quelli di maggior diffusione nella costruzione di opere pubbliche da parte dello stato, sia in Italia che in Portogallo tra le due Guerre.

³ Per approfondire il tema della diplomazia culturale, cf. Ivani 2009.

L'architettura totalitaria risultava dalla volontà di controllo da parte dello stato sulla collettività, e per questo l'architettura divenne, per Nuno Teotónio Pereira, uno strumento privilegiato per la facilità della sua manipolazione nel disegno e per la sua dimensione, durabilità e utilizzo obbligatorio di opera-edificio, spazio, città, e in questi termini un veicolo di propaganda ideologica e mezzo per condizionare il comportamento individuale e collettivo (Pereira; Fernandes 1982: 534-535)⁴.

Alcuni aspetti della politica italiana fascista furono applicati al contesto portoghese: la figura di Mussolini, tanto esaltata dai politici e diplomatici portoghesi, non rimase in secondo piano, e riuscì – forse più che in altri regimi fascisti – a trovare una solida base di consenso, dove l'affinità culturale in nome della 'latinità' rappresentava un elemento accomunante. Non è un caso infatti, analizzando la corrispondenza diplomatica e la stampa portoghese, che Roma venisse sempre citata come la "capitale" o la "mater" dell'impero romano, e Lisbona come "l'altra" capitale in grado di divulgare tale latinità e cultura nel resto del mondo. A tal proposito anche la questione coloniale – a differenza della Spagna e della Germania – rappresentò per lungo tempo un tema di comune vicinanza politica ed espansionistica alla base della propaganda nazionale ed estera. Per questi motivi parlare di architettura delle opere pubbliche implica necessariamente doverne leggere il substrato politico, diplomatico e culturale che ha legato i due Paesi.

A supporto del fascino esercitato dal regime fascista all'estero, l'Italia riuscì a coinvolgere le autorità portoghesi attraverso una diplomazia parallela, sia diplomatica che attraverso la

⁴ Sono piuttosto importanti queste considerazioni espresse solo sei anni dopo la fine della dittatura da Nuno Teotónio Pereira, poiché dichiarano chiaramente la volontà, anche strumentale, dell'architettura e la conseguente imposizione dall'alto fatta agli architetti durante lo *Estado Novo*.

propaganda, concretizzata anche nell'arte – pittura, musica, cinema, scultura letteratura.

Antonio Ferro, a capo della Propaganda Nazionale (SPN), ebbe un ruolo fondamentale nell'avvicinamento artistico verso l'Italia fascista, già dall'inizio del XX secolo come editore della rivista *Orpheu*. Ferro insieme ad alcuni artisti – quali Almada Negreiros, Mario Sá Carneiro e Santa-Rita, che più tardi lavorarono a contatto con gli architetti all'apparato artistico delle opere pubbliche – furono seguaci e diffusori in Portogallo del Futurismo. Basti citare a tal proposito la pubblicazione nel 1917 di *Portugal Futurista* che fu la divulgazione del movimento italiano in Portogallo (Marnoto 2009)⁵. Alcuni di questi artisti portoghesi durante gli studi a Parigi avevano conosciuto e collaborato con gli artisti italiani: come Santa-Rita che aveva conosciuto Filippo Tommaso Marinetti, o Amedeo Souza Cardoso che nel 1911 aveva diviso il suo atelier con Amedeo Modigliani. Antonio Ferro fu un elemento fondamentale nella relazione tra Italia e Portogallo: ancor prima della creazione del SPN, avvenuta nel 1933, Ferro divulgava attraverso i giornali e i libri la cultura italiana: come in *Gabriele D'Annunzio e eu* (1922) e *Viagem à volta das ditaduras* (1927), nel quale pubblicò le interviste fatte a Mussolini fatte durante un viaggio europeo, compiuto negli anni 1923-24. Ferro, dopo l'inizio del regime salazarista, sostenne in Portogallo la necessità di un'arte “nuova”, quella che poi chiamerà la “politica di spirito”, dove tutte le arti erano chiamate a educare il popolo per “condurlo al massimo splendore”. Oltre alla costante divulgazione giornalistica, Ferro viaggerà in Italia tra il 1920 e il 1934, riportando in Portogallo la cultura italiana e l'idea di un'arte “totale”, oltre a modelli concreti come il cinema o le “biblioteche ambulanti”.

Un altro politico importante nelle relazioni con l'Italia, oltre alla figura di Ferro, fu Duarte Pacheco (Costa 2012).

⁵ In generale, si rimanda a tutto il numero 4 del 2009, essendo un dossier specifico sul tema “Futurismo 1909-2009”.

Durante i suoi incarichi politici, come Ministro delle Opere Pubbliche e Comunicazioni (1932-36; 1938-40) e come direttore dell'urbanistica di Lisbona (1936-38), Pacheco fu una figura-chiave per il progresso del Paese, poiché, a cavallo degli anni Trenta, sostenne e organizzò il restauro e la costruzione di opere pubbliche in materia di architettura e urbanistica: monumenti, scuole, università, ospedali, servizi postali, tribunali, e edifici pubblici di varia tipologia. L'Italia, per Pacheco, rappresentò un modello, e lui stesso vi si recò per visitare alcune opere pubbliche e ad appoggiare i viaggi di studio degli architetti portoghesi.

Oltre ai viaggi per raccogliere testimonianze dirette, erano divulgate in Portogallo negli anni Trenta, alcune tra le principali riviste italiane di architettura, quali *Domus* e *Casabella* – entrambe fondate nel 1928 – ed anche *Architettura Italiana*, *Edilizia Moderna*, e *Architettura (Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti)*, con contatti diretti tra i redattori italiani e portoghesi⁶. Le riviste portoghesi come *Arquitectos*, cioè la rivista del Sindacato e *Arquitectura Ceramica e Edificação Reunidas*, e anche le riviste straniere – come la francese *L'Architecture d'Aujourd'hui* e la tedesca *Moderne Bauformen* – pubblicavano assiduamente progetti italiani. Ci sembra dunque importante in questo senso rovesciare l'idea, sostenuta per molto tempo, che il Portogallo – in quanto geograficamente “marginale” rispetto ad altri paesi – abbia sviluppato, proprio a causa di tal isolamento, un'architettura “propria”. Tutti gli elementi di cui oggi disponiamo, confermano invece che, sia i politici che gli architetti portoghesi, erano informati su quanto veniva realizzato negli altri Paesi – e in Italia – e che dunque le scelte legate al linguaggio “tradizionale” *versus* il “moderno”, erano imposte o dal potere politico o comunque rispondevano a una precisa intenzione

⁶ Ricordiamo che per esempio Plinio Marconi, collaboratore di Marcello Piacentini, era corrispondente dall'Italia per la rivista *Arquitectos* del sindacato portoghese.

di “portoghesità”, affermata in opposizione a uno stile “internazionale”.

Citeremo di seguito alcuni esempi di questi “modelli” italiani – considerandoli non una “copia” ma una suggestione – che il regime portoghese utilizzò per strutturare la nuova organizzazione sociale e politica dello Stato, e, di conseguenza, le sue applicazioni all’architettura degli edifici pubblici.

A livello politico e di riorganizzazione del Paese, infatti, il Portogallo guardò all’Italia per diversi aspetti: ad esempio l’organizzazione corporativa dello Stato, che ne ridefinì la struttura lavorativa. Lo stesso *Estatuto do trabalho* portoghese del 1933 é strutturato sulla *Carta del lavoro* italiana del 1927. Oltre al corporativismo, vennero poste le basi per la creazione di una opera di riorganizzazione del “tempo libero” dei lavoratori quale la *Fundação Nacional de Alegria no Trabalho* (FNAT). La volontà di controllare, modellare, e occupare il tempo libero dei lavoratori ed anche le ferie, altro non era che la stessa volontà politica che il regime fascista pose in essere con l’*Opera Nazionale Dopolavoro* (OND). Queste organizzazioni, necessitando di appositi spazi per i loro programmi, diedero origine a una serie di architetture dal carattere peculiare come le *Casas do Povo* in Portogallo e le *Sedi Dopolavoro* in Italia. I programmi tipologici furono affini, tenendo come modulo organizzativo la distribuzione di sale e saloni per attività di gruppo, per corsi di formazione (professionali o di alfabetizzazione) e spazi collettivi. Elemento importante era la “riconoscibilità” da parte dei lavoratori di questi luoghi, sia nelle città che nelle campagne, motivo per il quale la maggioranza delle *Casas do Povo* portoghesi ripresero l’architettura della *Casa Portuguesa*⁷. Con lo stesso fine, anche le colonie di ferie per i lavoratori e le rispettive famiglie

⁷ Il tema dello “stile” architettonico da attribuire all’architettura pubblica fu un tema ampiamente e duramente dibattuto tra gli architetti durante lo *Estado Novo*. Il tema della *Casa Portuguesa* era sostenuto da Raul Lino.

erano in tutto simili al modello italiano, anche se non nel linguaggio ove si preferì continuare con un linguaggio “tradizionalista” spesso con un’impronta regionale, a differenza dell’Italia dove la tradizione e la specificità territoriale (mare/montagna) era coniugata alla modernità dello stile e alle nuove tecniche costruttive.

Anche l’organizzazione della gioventù, in quanto futuro del Paese, doveva diventare – secondo il regime – una *juventus nova*, dunque non solo nazionalista, ma anche sana e istruita, e indottrinata secondo i nuovi valori imposti dalla dittatura. In quest’ottica in Italia fu fondata nel 1926 l’*Opera Nazionale Balilla* (ONB) e sulle stesse basi – ideologiche e organizzative – dieci anni dopo, nel 1936 in Portogallo nacque la *Organização Nacional Mocidade Portuguesa* (MP). Per questa ragione in Italia, parallelamente alla formazione scolastica, sotto la supervisione del Presidente dell’ONB Renato Ricci, sorsero su tutto il territorio delle architetture specifiche: le *Casas del Balilla* (Capomolla; Mulazzani; Vittorini 2008), diffuse soprattutto tra il 1927 e il 1937, quando la ONB si trasformò in GIL (*Gioventù Italiana del Littorio*). Dopo alcuni primi tentativi di creare delle architetture destinate alla formazione extra-scolastica, quelle che dovevano essere le *Casas da Mocidade*, il governo portoghese – probabilmente per mancanze economiche – accorpò le attività della *Mocidade*, detti *Centros*, all’ambito scolastico. Ogni scuola dunque doveva disporre di spazi legati all’attività fisica – il *mens sana in corpore sano* estadonovista e fascista – e spazi di canto corale, sale per esercizi di marcia, di attività di gruppo, e la palestra. Con lo stesso intento di modellare e formare la gioventù come in Italia, il Portogallo avviò un lento processo sia di ristrutturazione delle strutture scolastiche carenti già esistenti sia un piano di nuove costruzioni di licei e scuole su tutto il territorio nazionale⁸. L’architettura per gli edifici

⁸ Uno degli strumenti messi in campo dallo *Estado Novo* fu il *Plano dos Liceus*.

scolastici, modellati all'inizio del secolo sull'esempio francese delle *Beaux Arts*, iniziò a guardare anche agli esempi che venivano dall'Italia grazie, non solo ai viaggi di studio degli architetti, ma anche alla diffusione delle riviste di architettura e di pubblicazioni presenti negli studi degli architetti, nelle biblioteche delle università di Belle Arti, e del sindacato degli architetti, tra cui possiamo citare il libro *Scuole* di Gaetano Minnucci (Minucci 1936), una sorta di monografia-manuale sugli edifici scolastici. Nonostante alcuni progetti con un carattere moderno, per esempio il liceo di Beja, spesso fu necessario ricorrere a soluzioni più tradizionali, come l'utilizzo della copertura a falda, poiché non sempre le commissioni estetiche create per vigilare sul lavoro degli architetti erano concordi nell'utilizzo del cemento armato, che invece avrebbe permesso – come nel caso italiano – l'utilizzo della copertura piana e una composizione più libera con grandi vani e ampie finestrate. Da un lato dunque le ragioni economiche, dall'altro un dibattito aperto sulla modernità del linguaggio architettonico – e legato alla censura – cui si aggiunsero anche altri fattori che influirono sui risultati formali di questi edifici in particolare, e più in generale delle opere pubbliche. Al tempo stesso si sosteneva una continuità pedagogica del pensiero che la scuola dovesse assomigliare a una casa, al contrario del caso italiano dove la formazione dei giovani Balilla comprendeva anche la militarizzazione, e per questo la sua sede – come manufatto di architettura – assumeva un carattere più rigido, razionale, luogo-simbolo oltretutto della disciplina e del nuovo ordine fascista. La conoscenza in Portogallo dell'architettura delle *Casa del Balilla* è testimoniato anche dall'incontro a Roma nel 1933 tra gli architetti che parteciparono al *RIA (Réunions Internationales d'Architectes)* – tra cui il portoghese Porfirio Pardal Monteiro – e il presidente della ONB Renato Ricci.

Simile a quanto successe per gli edifici dell'apparato scolastico, fu anche la vicenda di un'altra organizzazione creata

in Italia nel 1925 e ripresa in Portogallo, ovvero la *Opera Nazionale Maternità e Infanzia* (ONMI), che si occupava sia delle madri, delle gravide, che dell'infanzia pre-scolare, con vari apparati di appoggio e cura delle malattie (ad esempio la tubercolosi). Su questo modello italiano fu istituita in Portogallo nel 1937 la *Obra das Mães para Educação Nacional* (OMEN), la quale controllava anche la sezione femminile della *Mocidade Portuguesa Feminina* (MPF). La presidente della OMEN, Maria Baptista dos Santos Guardiola (1895-1987) aveva studiato le organizzazioni femminili italiane e come lei anche molti medici – quali ad esempio Almeida Garrett e Bissaya Barreto (Silva 2013) – furono promotori delle costruzioni dedicate alla cura delle madri e del bambino. Ad esempio, Almeida Garrett, professore di Medicina all'Università di Porto, nonché fondatore e direttore della rivista *Portugal Médico*, nel 1937 a Roma aveva visitato sia la *Mostra Nazionale delle Colonie Estive e dell'Assistenza all'Infanzia* (*La città dell'Infanzia* 1937) – riportando in Portogallo gli insegnamenti dell'ONMI italiana – sia l'Istituto Carlo Forlanini. Un altro medico Bissaya Barreto, dell'Università di Coimbra, fu durante tutta la sua carriera un forte sostenitore dell'architettura assistenziale, costruendo in tutta la regione della Beira edifici specifici per l'infanzia e la maternità. Oltre alle *Casas das Crianças* – che riprendevano il modello montessoriano della *Casa dei Bambini*⁹ – furono costruiti edifici specifici per l'assistenza all'infanzia, come ad esempio il *Ninho dos Pequenos* (1930-37) dell'architetto Luís Benavente. La ONMI italiana non rappresentò solo un modello di organizzazione, ma anche un modello tipologico architettonico: erano complessi che integravano differenti funzioni (pediatria, refettori, asilo, cura delle malattie) come – per citarne alcuni – la sede ONMI a Brescia (1932-36) dell'architetto

⁹ Questo modello non ebbe molta fortuna in Italia, per varie ragioni politiche e pedagogiche, ma invece fu molto apprezzato e riprodotto all'estero, come in Portogallo.

Luciano Baldessarri o la casa Maria Cristina di Savoia Aosta di Trieste (1934-35) di Umberto Nordio.

Tutti questi apparati di riorganizzazione sociale – il lavoro, l'educazione, l'infanzia – furono, dal punto di vista architettonico, soprattutto modelli organizzativi e programmatici più che strettamente formali o stilistici. E i giovani architetti dello *Estado Novo* non riuscirono – con alcune eccezioni – a slegarsi da quella che ormai era diventata un'architettura “portoghesizzante”, dove le nuove sperimentazioni moderne erano considerate troppo progressiste in un regime conservatore.

Altri esempi di opere pubbliche invece, forse in quanto rappresentative del potere dello stato, e dove dunque era garantito anche un maggior impegno economico, furono dichiaratamente monumentali ricorrendo al linguaggio della modernità. Citando nuovamente Nuno Teotónio Pereira, questa produzione, centralizzata a livello del suo finanziamento e della sua esecuzione, è in contraddizione formale con la linea ideologica dello stesso regime, poiché utilizza modelli architettonici del modernismo e si serve degli architetti più rappresentativi di questo linguaggio (Pereira; Fernandes 1982: 541). Senza scendere troppo a fondo nei dettagli architettonici, possiamo citare alcune opere pubbliche dove, oltre a un linguaggio moderno, anche il modello italiano riveste un ruolo significativo nell'elaborazione del progetto. È importante inoltre sottolineare che – mentre in Italia questi edifici furono costruiti in pochissimo tempo (tre anni in media) – in Portogallo molti di questi progetti, pensati negli anni Trenta, furono conclusi solo negli anni Sessanta, soffrendo di conseguenza alcune alterazioni anche linguistiche nei trent'anni di ripensamenti. È questo, ad esempio, il caso della città universitaria di Lisbona – progettata da Porfirio Pardal Monteiro, uno dei più importanti tra gli architetti delle opere pubbliche del regime – i cui primi disegni risalgono al 1934, ma il cui ultimo edificio fu inau-

gurato solo nel 1961. Sia la Città Universitaria di Lisbona, che quella di Coimbra (Rosmaninho 2006) su progetto di Cottinelli Telmo, studiarono i modelli italiani: le commissioni responsabili dei progetti, organizzate dal ministero delle opere pubbliche, effettuarono viaggi di studio in Italia¹⁰, dove il modello principale fu la Città Universitaria di Roma (1932-35) di Marcello Piacentini (Martins 2004). Non solo la distribuzione planimetrica, con un asse principale e una grande piazza pubblica, ma anche le soluzioni formali e stilistiche sono in continuità con il linguaggio italiano, dove prevale la monumentalità, la verticalità, la grande scala, l'austerità delle facciate e la depurazione da orpelli decorativi, e dove le arti – pittura murale e scultura – sono in armonia con l'architettura.

Un altro esempio di opera pubblica presa a “modello” monumentale-rappresentativo fu il Foro Mussolini di Roma, con particolare lo Stadio dei Marmi, per strutturare il progetto dello Stadio Nazionale di Jamor a Lisboa (1940-44). Dopo il concorso del 1934 – al quale il portoghese Luís Cristino da Silva partecipò con l'italiano Costantino Costantini – il progetto finale realizzato, affidato a Francisco Caldeira Cabral, ricalca gli stessi principi: l'integrazione nel paesaggio dello stadio, costruito in una depressione del terreno, l'utilizzo della pietra, e soprattutto la sua concezione ideologica di principale “foro” sportivo della capitale “imperiale”.

Se come questi, altri esempi italiani vennero presi a modello dall'architettura delle opere pubbliche in Portogallo – come gli uffici postali, le stazioni marittime, i tribunali – tali suggestioni o citazioni si scontrarono con un'architettura ufficiale dello *Estado Novo* che rimase sovente fedele a un certo carattere di *alma lusitana* che veniva considerato come un elemento nazionalista e identitario. Tuttavia, anche se non

¹⁰ Oltre al complesso romano, le commissioni portoghesi visitarono anche: Milano, Firenze, Bologna.

sempre l'Italia riuscì nel suo intento di “dettare alle altre nazioni uno stile come nei grandi periodi del passato”, rimane indiscutibile la sua relazione con l'architettura dello *Estado Novo*. Un rapporto rimeditato e reinterpretato dagli architetti portoghesi delle generazioni successive.

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Pedro Vieira de. 2002. *Arquitectura do Estado Novo, uma leitura critica*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Capomolla, Rinaldo; Marco Mulazzani; Rosalia Vittorini. 2008. *Case del Balilla. Architettura e fascismo*, Milano, Electa.
- Ciucci, Giorgio. 1989. *Gli architetti e il Fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi.
- Ciucci, Giorgio; Giorgio Muratore (a cura di). 2004. *Storia dell'architettura italiana. Il primo novecento*, Milano, Electa.
- França, José-Augusto. 1974. *A arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Lisboa, Livraria Bertrand.
- Ivani, Mario. 2009. *Esportare Il Fascismo. Collaborazione di polizia e diplomazia culturale tra Italia fascista e Portogallo di Salazar (1928-1945)*, Bologna, Clueb.
- La città dell'Infanzia. Mostra Nazionale delle Colonie Estive e dell'Assistenza all'Infanzia*. 1937. Roma, 1937.
- Marnoto, Rita. 2009. “Futurismo e Futurismos em Portugal”, *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 4, pp. 61-75.
- Martins, João Paulo. 2004. “Arquitectura Moderna em Portugal: a difícil internacionalização. Cronologia”, in Ana Tostões (coord.), *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, pp. 156-171.
- Gaetano Minnucci. 1936. *Scuole*, Hoepli, Milano.
- Nicoloso, Paolo. 1998. *Gli architetti di Mussolini*, Milano, Franco Angeli.
- Pereira, Nuno Teotónio; José Manuel Fernandes. 1982. “A Arquitectura do Fascismo em Portugal”, in *O Fascismo em Portugal. Actas do Coloquio*, Lisboa, Regra do Jogo, pp. 533-551.
- Rosas, Fernando. 1992. *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, vol. 12, Lisboa, Editorial Presença.
- Rosmaninho, Nuno. 2006. *O Poder da arte. O Estado Novo e a cidade universitária de Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- Silva, Ricardo Jerónimo Azevedo e. 2013. *Arquitectura hospitalar e assistencial promovida por Bissaya Barreto*, Tese de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Universidade de Coimbra.

Tostões, Ana. 2003. *Arquitetura moderna portuguesa. 1920-70*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico.

Tostões, Ana. 2014. *A Idade Maior. Cultura e tecnologia na arquitetura moderna portuguesa*, Porto, FAUP.



ARQUITETURA E ESPIRITUALIDADE DOS FRANCISCANOS NOS PRIMÓRDIOS EM PORTUGAL

FRANCISCO PATO DE MACEDO*

A ARQUITETURA MEDIEVAL dos mendicantes em território português continua a aguardar um estudo abrangente e sólido. Esta lacuna apenas pode ser compensada com o recurso aos dados, embora parcos e esparsos, já coletados.

Neste artigo panorâmico será esquisado um elenco das problemáticas atinentes ao estudo da arquitetura dos Frades Menores, nos séculos XIII e XIV. Tanto as que se relacionam com a implantação dos seus conventos no reino mais ocidental da Península, quanto as referentes à sua adequação ao ideal espiritual e ao normativo construtivo emanado dos Concílios da Ordem, bem como as que dizem respeito à funcionalidade das suas igrejas em conexão com a pastoral e a liturgia. Será ainda esboçada uma caracterização dos templos de Franciscanos edificadas nesses tempos primordiais.

A circunstância em que se processou a fundação de cada convento; as questões da topografia de assentamento em ligação com o tecido urbano coevo; os intervenientes implicados na fundação de cada convento e o reflexo destes na construção e na finalidade das igrejas; as potencialidades humanas, económicas, materiais e técnicas; o enquadramento sociocultural e político; os sistemas construtivos e o processo de construção e sua cronologia são um conjunto amplo de

* Professor aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Membro do CEAACP, Centro de Estudos de Arqueologia, Artes e Ciências do Património. Doutorando em História da Arte pela UC. fracedo@gmail.com

questões magnas a ter em conta ao abordar a arquitetura dos Franciscanos. No entanto, relativamente aos primeiros tempos da Ordem, as respostas a muitas destas perguntas são geralmente vagas ou mesmo impossíveis de obter. Quer por insuficiência da documentação escrita, quer pela carência de intervenções arqueológicas sistemáticas no remanescente de conventos conservados, quer ainda pela inexistência de estudos aprofundados e exaustivos sobre iconografia antiga.

O ideal de itinerância, que fez os seguidores de Francisco de Assis espalharem-se pelo mundo, trouxe-os bem cedo à Península Ibérica. Portugal acolheu-os completam-se agora precisamente oitocentos anos. Contudo, o processo da sua implantação em território português, tal como, aliás, na generalidade do solo peninsular¹, permanece envolto em brumas que dificultam o estabelecimento do seu itinerário, tanto cronológico quanto geográfico (Cuadrado Sanchez 1991: 25). Emerge, contudo, o desiderato de cobrir a generalidade do território português, exteriorizado numa estratégia pautada pelo objetivo de cobrir a zona setentrional do reino, mas também de demandar a região meridional, onde o processo de ‘reconquista’ ainda se encontrava por concluir. A concretização deste ambicioso projeto compeliu à fundação de um número elevado de conventos, num processo que, em alguns casos, motivou discórdias quer com o clero secular quer com outras ordens religiosas já implantadas no terreno, de que resultaram conflitos abertos.

O espaço geográfico do reino onde tiveram lugar, no decurso do século XIII, as fundações mais importantes, situa-se na Estremadura e no Ribatejo, regiões ricas e com importantes centros urbanos, como Lisboa e Santarém, e com povoações situadas na rede primária de comunicações, tais como Alenquer e Leiria. A região a norte de Coimbra, cidade cedo demandada pelos Franciscanos devido à sua importância, é

¹ Garcia Oro (1991: 25) adverte para os escolhos que irá encontrar quem se ocupe do processo cronológico e geográfico da implantação dos Franciscanos.

uma zona de povoamento denso, particularmente no norte litoral, onde existem povoações em franco crescimento, caso da cidade do Porto, que rivalizava, juntamente com Guimarães, com o protagonismo simbólico de Braga. No norte interior, a diocesana cidade da Guarda e a densamente povoada, mas pouco próspera, Covilhã constituíram polos de atração, enquanto Bragança tem de ser olhada em relação com o Caminho de Santiago. A zona meridional propiciava um confronto religioso com o mundo muçulmano, que Francisco de Assis² sempre havia desejado. Nesse sentido, os Franciscanos chegaram ao Alentejo, a partir de meados do século XIII, a Évora, Beja e Estremoz ou à raiana Portalegre e, já no século XIV, alcançaram no Algarve as cidades de Tavira e Loulé.

Os grandes centros urbanos revelavam-se o terreno propício para o tipo de apostolado dos Franciscanos, para além de lhes garantirem a habitação e a subsistência. Por conseguinte, foi nas cidades que quase exclusivamente se fixaram, de tal modo que estas se tornaram o seu ambiente quase natural. A história urbana europeia a partir do século XIII não pode ser feita sem ter em conta a presença dos mendicantes, pois as cidades passaram a ser tanto mais fortes demograficamente e florescentes do ponto de vista económico, quanto maiores fossem as comunidades de mendicantes que as habitavam (Pellegini 1990: 30).

O estudo dos monumentos mendicantes isolados, sem ligação ao tecido urbano coevo, é hoje considerado anticientífico³. Em França, Jacques Le Goff promoveu, de modo pioneiro, nos anos 70 do século XX, a execução de um trabalho coletivo sobre a documentação mendicante, tendo em vista o estudo da história urbana da França medieval (Le Goff

² Francisco de Assis fez várias tentativas de levar o Evangelho a terras muçulmanas, mas em 1214 não chegou a ir a Marrocos e em 1219 na sua missão ao Egito não logrou converter o Sultão.

³ Raspi Serra (1990: 14) defende a necessidade de promover uma análise interdisciplinar do significado do movimento mendicante no âmbito urbano e social.

1968: 335-352). Entre nós, as fundações dos Frades Menores no século XIII mereceram a José Mattoso um estudo do seu enquadramento social e económico⁴. Este autor tomou por base o rol dos tabeliães de 1290, mandado executar por D. Dinis, fundamental para calcular a população urbana em termos relativos, e concluiu que os franciscanos procuraram para se fixar os centros urbanos de maior dimensão. Na realidade, todas as cidades com 5 ou mais tabeliães viram estabelecerem-se conventos franciscanos (Guarda, Covilhã, Coimbra e Évora com 5 tabeliães, Bragança 6, Santarém 15 e Lisboa 21). Quanto ao Porto e Braga, urbes também então de significativa importância, não surgem mencionadas no rol de 1290, devido a serem senhorios eclesiásticos e não ser o rei a designar os tabeliães. Contudo, os Frades Menores estabeleceram-se no Porto, embora em Braga apenas tenham fundado um hospício. Quanto a centros com quatro ou três tabeliães, não se instalaram em todos, mas vão estar presentes em Leiria, Alenquer e Estremoz.

Foi, por conseguinte, num quadro de renovação cultural e civil, de afirmação de novas instituições e de desenvolvimento intelectual e tecnológico, que os Frades Menores se tornaram os pregadores por excelência do povo humilde, em particular na periferia das cidades, encabeçando a direção espiritual das massas e orientando a piedade. Em breve, contudo, iriam conquistar também os restantes estratos da sociedade, consolidar o seu poder e aumentar os réditos auferidos, o que se irá refletir na arquitetura dos seus conventos.

No decurso do processo do assentamento dos Franciscanos em Portugal, seis dos conventos então fundados começaram por se estabelecer fora das cidades junto às muralhas e portas ou na proximidade de capelas, ermidas ou fontes já pré-existentes, em edifícios de grande precariedade. Só num segundo

⁴ Mattoso (1985: 335-35) propõe uma análise estrutural do tecido urbano onde ocorreram as fundações de conventos franciscanos e uma análise conjuntural da provável relação das fundações com a evolução coeva do mundo urbano.

momento, por motivações de cariz apostólico, ausência de condições do primitivo assentamento, dificuldade de acesso aos centros urbanos e pressão das populações, se acercaram do perímetro urbano e aí procederam á construção de conventos, na maioria das vezes em local definitivo, embora se possam documentar casos de mais do que uma mudança. Esta deslocação para um sítio considerado mais adequado em termos estratégicos complexifica a questão de saber quando ocorre verdadeiramente a fundação de um convento. Importa determinar se esta corresponde ao momento em que a Ordem recebe autorização para se implantar num determinado sítio ou, pelo contrário, se apenas pode ser balizada no início da construção de instalações conventuais com carácter mais definitivo. Esta ambiguidade obsta ao estabelecimento de uma cronologia segura da implantação da Ordem, com claros reflexos na escrita da história da arquitetura dos seus conventos.

A cartografia do assentamento torna-se ainda mais complexa nos casos em que houve uma *instabilitas loci* mais prolongada, visto que o percurso da passagem de instalações provisórias ao convento definitivo se encontra, na maioria dos casos, escassamente documentado. Regra geral essa transferência apenas é dada a conhecer pelos cronistas em narrativas muito tardias relativamente aos factos e feitas numa linguagem estereotipada. Efetivamente, os relatos das crónicas surgem ajustados a um modelo de glorificação dos primitivos ideais franciscanos de despojamento e pobreza, que é quase invariavelmente repetido em cada fundação. Os aspetos essenciais dessa matriz são a exaltação doutrinária de um apóstolado, eficaz e cumpridor da sua missão, executada a partir de lugares ermos e sem a necessidade de uma vida monástica ou conventual, assim como a obediência dos primeiros edifícios às regras da pobreza.

O louvor deste modo de evangelização encontra expressão nas seguintes fórmulas: “viver recolhido sem faltar ao bem comum das almas” ou “ procurar remédio das almas sem

dispêndio das obrigações do coro”. A submissão da arquitetura dos primeiros assentamentos às normas da pobreza é constantemente ressaltada em expressões como: “conventos pobres, piquenos e humildes”, “Os edificios erão terreiros & pobres” ou “pela traça e medidas da santa pobreza” ou ainda “ordenarem a casa pela plãta que então se praticava, piquena, & muito pobre”.

A humildade, a pequenez e a pobreza, expostas muitas vezes pelos cronistas, através da expressão “pouquidades”, contrapõe-se ao que denominam “grandezas”. Sendo estas, no respeitante aos edificios conventuais, quase invariavelmente traduzidas por expressões como “grandiosas machinas” ou “sumptuosa fabrica”, lugares-comuns usados em relação a edificios que, pelas suas características majestosas, subvertem o espírito inicial da Ordem.

A construção de edificios de maior dimensão e imponência deveu-se à necessidade de espaços eclesiásticos com a amplitude necessária a poder acolher um público cada vez mais numeroso, mas também aos desígnios dos promotores. Na realidade, a edificação destas “grandiosas machinas”, por parte de ordens de pobreza, só logrou concretizar-se graças ao patronato e é a este que cabe por inteiro a responsabilidade pela imponência de alguns dos conventos mendicantes. O mecenato exercido de modo individual e direto ou partilhado e indireto fundamenta-se em larga medida no desígnio de acrescentar a função cemiterial ou sepulcral, ao relevante destino pastoral das igrejas conventuais. O culto dos defuntos e o exercício da pregação não são concebíveis sem um certo fausto e o recurso à imagem. Coube aos mecenas a promoção de programas de enobrecimento dos espaços eclesiásticos, responsáveis por reverter o primitivo despojamento das igrejas e por as dotar de um mobiliário litúrgico considerado apropriado.

O patronato de que foram beneficiários os Franciscanos liga-se com a sua reconhecida competência de servidores pontifícios e a sua relevante ação pastoral na pregação do despo-

jamento e do ascetismo, que atraiu a devoção dos ricos com a consciência pesada pela opulência do seu tipo de vida e que, na hora da morte, os procuravam como intercessores, o que concluiria por fazer deles os grandes “especialistas” da morte. Na atração exercida junto de promotores pesaram também razões de natureza política e social (Garcia Oro 2005: 201-209), decorrentes da destacada posição usufruída pelos Frades Menores junto da corte, como confessores e conselheiros de reis e rainhas.

A quase generalidade dos conventos construídos entre nós, no tempo em análise, gozou, em algum momento da sua edificação, de patrocínio régio, essencialmente da parte de D. Afonso III e de D. Dinis e D. Isabel de Aragão, para além de contributos relevantes de outros membros da família real, da nobreza ou da burguesia desejosos de obterem a salvação eterna, mas também magnificência pessoal.

Quando se procura os conventos da Ordem dos Frades Menores fundados em Portugal, nos séculos XIII e XIV, localizados em espaço urbano ou periurbano, essencialmente na zona central e meridional do país, depara-se com um cenário de ausência, degradação, ampliação ou reconversão, que não permite sequer lograr obter uma resposta para o modo de ordenação do programa conventual. Subsistem praticamente só as igrejas e mesmo estas, quando não são monumentos desaparecidos, encontram-se, transformadas, degradadas, profanadas, reconvertidas ou ‘restauradas’. No entanto, uma análise do remanescente e de fontes diversificadas permite afirmar que os Frades Menores foram responsáveis pela construção de edifícios eclesíásticos marcados por uma certa afinidade.

A identidade patente na arquitetura dos Frades Menores é a seu modo um reflexo da uniformidade que caracteriza a Ordem e se baseia em grandes princípios. Desde logo, no afeto fraternal entre os seus membros sem distinção de hierarquias. Depois, numa unidade de ação, pautada pelo exercício de tare-

fas cumpridas por todos, com o mesmo espírito de abnegação e espontaneidade. Esta analogia foi extensiva aos religiosos de todos os países, porque cada convento, onde quer que estivesse, tinha como princípio o cuidado dos pobres e o acolhimento de todos os desafortunados. Para essa afinidade contribuiu também a adoção da liturgia da cúria romana, que propiciava uma integração mais fácil, em particular dos viandantes, que estas casas estavam sempre prontas a acolher. Acresce ainda uma uniformidade jurídica, para a qual contribuía a reunião anual de um Capítulo Geral da Ordem, fator fundamental à manutenção do equilíbrio com a unidade ideal, expressa numa Regra pouco extensa e de carácter prático.

Para a homogeneização da tipologia e dos programas das casas religiosas da Ordem contribuiu também a persistente importância das cláusulas conciliares, em particular as do Capítulo Geral dos Frades Menores, celebrado em Narbona em 1260, redigidas a instâncias de São Boaventura. A relevância que estas normas tiveram pode avaliar-se pelas sucessivas confirmações que receberam em capítulos gerais subsequentes, até cerca de 1500, embora esta reafirmação permita também conjecturar ter havido dificuldade em fazê-las cumprir. Por conseguinte, o alcance destas medidas só pode ser verdadeiramente aferido, através da análise do seu impacto no tecido edificado de cada convento.

As igrejas de menoritas, construídas em Portugal nos séculos XIII e XIV, obedeceram, de um modo geral, aos preceitos de despojamento emanados do Capítulo Geral de Narbona. De facto, não se depara nelas com o supérfluo que, segundo estas constituições, está em contraposição direta com a pobreza (“Cum autem curiositas et superfluitas directe obviet paupertati”)⁵. Não comportam também excessos decorativos ou dimensionais e obedecem ao preceito de não serem abobadadas, à exceção da capela-mor (“Ecclesiae autem nullo

⁵ Braunfels (1975: 329-330) transcreve o texto latino das cláusulas capitulares, *XIV Estatutos de los Franciscanos* (1260, Fragmentos), bem como a tradução castelhana.

mod fiant testudinatae excepta maiori capella”). Não possuem campanários em forma de torre (“Campanile ecclesiae ad modum turris de cetero nusquam fiat”). Para além de estarmos persuadidos, embora tal já não possa ser confirmado, de que também foi religiosamente obedecido o preceito de só permitir vitrais historiados ou com imagens, na janela principal atrás do altar-mor, lugar onde era dado consentimento para representar imagens do Crucifixo, da Virgem Maria, de São João, de São Francisco e de Santo António (“item fenestrae vitreae istoriatae vel picturatae de cetero nusquam fiant, excepto quod in principali vitrea, post maius altare chori, haberi possint imagines Crucifixi, beatæ Virginis, beati Joannis, beati Francisci et beati Antonii tantum”).

Vastas, de grande sobriedade e profusamente iluminadas, as igrejas dos Franciscanos, amplamente abertas a laicos, devem possibilitar ver claramente o desenrolar das cerimónias litúrgicas, ouvir distintamente o sermão e permitir que nelas seja até possível a leitura de um livro. Consagradas à celebração, à oração e à pregação, mas também a servir de *locis sepulcralis*, o que tem como consequência que uma parte do seu espaço, junto ao coro ou ao longo das paredes das naves, seja cedido aos laicos mais influentes ou magnânimos para os seus enterramentos privilegiados.

Os Franciscanos construíram, nos primórdios da Ordem no nosso país, templos de grande identidade, canonicamente orientados, de cabeceira com abside única ou de três ou cinco capelas, em qualquer dos casos sempre com cobertura abobadada, com ou sem transepto e de duas tipologias planimétricas, nave única ou três naves, de média dimensão, geralmente cinco tramos, e invariavelmente com cobertura em armação lígnea. A unidade do espaço interno contribuía para fazer sobressair o despojamento e acentuar a clareza formal e o carácter diáfano. No caso das igrejas de três naves, a concretização de espaços internos unitários obteve-se através da supressão de todas as divisórias, do adelgaçamento dos



Fig. 1 Santarém. Igreja de São Francisco. Vista atual da fachada principal.



Fig. 2 Santarém. Igreja de São Francisco. Interior atual.

pilares e da maior amplitude das arcadas, bem como por meio de uma iluminação emanada das janelas do clerestório e de rosáceas.

Esta tipologia, embora maioritária, pode apenas ser deduzida a partir de um pequeno número de igrejas remanescentes do período em que decorreu a implantação da Ordem. Os conventos de São Francisco de Lisboa, Coimbra, Lamego, Beja e Guarda são hoje ‘monumentos desaparecidos’ e a arquitetura das suas igrejas é apenas dada a conhecer em fontes documentais ou iconográficas raras e esparsas. As igrejas dos conventos de Bragança, Guimarães, Covilhã, Leiria, Alenquer, Portalegre e Évora encontram-se hoje grandemente transformadas. Por conseguinte, tem sido às igrejas dos conventos de São Francisco de Santarém, do Porto e de Estremoz, as que melhor se conservam, que a historiografia tem recorrido para obter uma caracterização tipológica. Contudo, uma história da arquitetura medieval de Franciscanos tem de ser feita através dos edifícios que se conservam mas não pode prescindir de todos os que desapareceram ou foram transformados. Só após uma análise monográfica sistemática do que foi edificado, será possível definir as tipologias das igrejas e das restantes dependências conventuais, determinar modelos e ressaltar originalidades.



Fig. 3 Porto. Igreja de São Francisco. Vista exterior sudoeste.

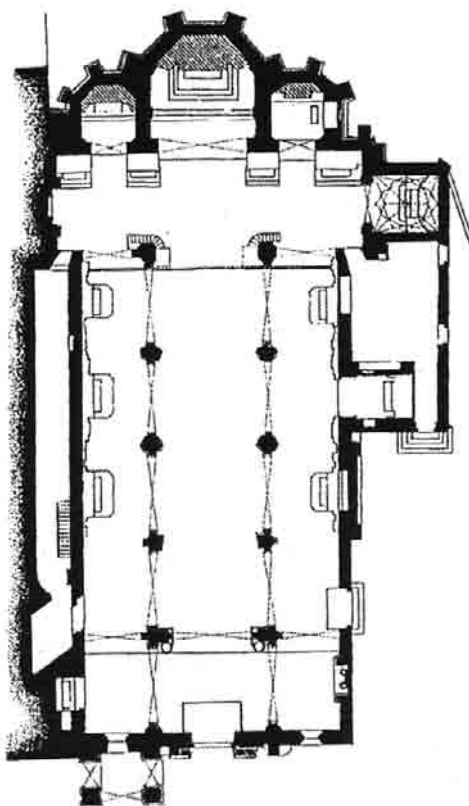


Fig. 4 Porto. Igreja de São Francisco. Planta atual.

Não obstante a inexistência de uma matriz arquitetónica de adjetivação franciscana, pode-se afirmar que os Frades Menores foram responsáveis por uma arquitetura de grande identidade, funcional e económica, de traça genericamente anónima, bem integrada na tradição construtiva local, que influenciou e de que recebeu influências. O tipo de construção ensaiado nos primeiros conventos menoritas, apesar de despojado e de não assentar em pressupostos conceptuais estéticos, forneceu um contributo à arquitetura religiosa que merece ser destacado.

O patrocínio régio e a liturgia funerária foram responsáveis pela alteração progressiva da uniformidade arquitetónica, ao fazerem pender o binómio austeridade/ esplendor em favor deste último, com reflexos na maior vastidão e complexidade dos programas eclesiais e na sobrecarga decorativa. Estas concessões verificam-se, sobretudo, no ocaso de Trezentos e aumentaram a partir do século seguinte, como deixam adivinhar os templos dos conventos de Guimarães, do Porto e de Évora, mais tardiamente construídos. Podemos ver nestas cedências um prenúncio das controvérsias posteriores, responsáveis por crises fraturantes e divisões dentro da Ordem com reflexos claros na espiritualidade e na arquitetura dos conventos.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Crónicas

Frei Jerónimo de Belém. 1750-1758. *Chronica Seráfica da santa Província dos Algarves*, 4 vols. Lisboa.

Fr. Manuel da Esperança. 1666. *Historia Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Província de Portugal*, II parte, Lisboa, Ofic. de Antonio Craesbeck de Mello

Estudos

Cuadrado Sanchez, Marta. 1991. "Arquitectura franciscana en España (siglos XIII y XIV)", *Archivo Ibero-Americano*, 201-202, LI, p. 25.

García Oro, José. 1988. "Francisco de Assis en la España medieval", *Liceo Franciscano*, 121-123, p. 312.

García Oro, José. 2005. "Los frailes menores en la hispania medieval. Proceso de Asentamiento", *El Franciscanismo en la Península Ibérica. Balance y perspectivas, Actas do I Congresso Internacional AHEF*, ed. Maria de Mar Graña Cid, Barcelona, G.B.G. Editora, pp. 201-209.

Jorge, Virgolino Ferreira. 2011. *As igrejas medievais dos Franciscanos em Portugal. Síntese de caracterização tipomorfológica*, Sep. "Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa", s. 4, 96, 1º t.

Le Goff, Jacques. 1968. "Apostolat mendiant et fait urbain dans la France médiévale", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 23, 2, pp. 335-352.

- Macedo, Francisco Pato de. 2017. *Santa Clara-a-Velha de Coimbra. Singular mosteiro mendicante*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, pp. 15-108.
- Mattoso, José. 1985. "O enquadramento social e económico das primeiras fundações franciscanas", *Portugal medieval. Novas interpretações*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 329-345.
- Moreira, António Montes. 1996. "Implantação e desenvolvimento da Ordem Franciscana em Portugal. Séculos XIII-XVI", *Actas I-II Seminário O Franciscanismo em Portugal Séculos XIII-XVI, Convento da Arrábida, 1994*, Lisboa, Fundação do Oriente, pp. 13-27.
- Moreira, António Montes. 2000. "Franciscanos. 1. Das origens à divisão da ordem (1217 -1517)", *Dicionário de história religiosa de Portugal*, dir. Carlos Moreira Azevedo, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 273-280.
- Moorman, John. 1968. *A History of the Franciscan Order from its Origins to the Year 1517*, Chicago, Clarendon.
- Pellegrini, Luigi. 1990. "Território e città nella dinamica insediativa degli Ordini Mendicanti in Campania", *Gi Ordini Mendicanti e la città. Aspetti architettonici, sociali e politici*, ed. de Joselita Raspi Serra, Milano, Guerini, p. 30.
- Serra, Joselita Raspi. 1990. "Gli Ordini Mendicanti e la città. Premessa", *Gli Ordini Mendicanti e la Città. Aspetti architettonici, sociali e politici*, ed. de Joselita Raspi Serra, Milano, Guerini, p. 14.
- Sousa, Bernardo Vasconcelos e (dir.). 2005. *Ordens Religiosas em Portugal. Das origens a Trento. Guia Histórico*, Lisboa, Livros Horizonte.

ANDREA SANSOVINO EM LISBOA (1492-1501).
ENTRE A BATALHA E TOLEDO,
E DE BENAVENTE A AZEITÃO E SINTRA

RAFAEL MOREIRA*

Recordando o Prof. Américo da Costa Ramalho (1921-2013),
que nos mostrou o lugar de Cataldo na cultura portuguesa.

O GRANDE ESCULTOR FLORENTINO (levando em conta o lugar onde iniciou a sua carreira de êxitos) Andrea di Contucci dal Monte San Savino (1467-1529) – mais usualmente conhecido como *Il Sansovino* – não foi apenas um extraordinário artista, segundo em qualidade apenas para o seu exacto contemporâneo Michelangelo (pouco menos de um decénio mais novo), mas o protagonista da mudança da arte do *Quattrocento* para a do *Cinquecento* e de Florença para Roma: um dos criadores da nova estética do Alto Renascimento. O seu tempo não lhe poupou encómios – morreu rico e famoso na cidade natal, a pequena comuna agrícola de Monte San Savino (a meio caminho entre Arezzo e Siena) e deixou o nome a outro artista famoso que foi seu aprendiz e o quis perpetuar: o modelador do rosto de Veneza, arquitecto Jacopo Sansovino – e a posteridade nunca os regateou. Ao autor da Santa Casa de Loreto, em que trabalhou de 1513 até o fim da vida, não faltaram os maiores elogios (a começar por Vasari, que

* Rafael (de Faria Domingues) Moreira nasceu no Porto e estudou no Rio de Janeiro e em Lisboa, onde se licenciou em História (Faculdade de Letras, 1974), e frequentou o Mestrado de História da Arte na Universidade Nova – sendo convidado a leccionar desde 1978 –, que concluiu com a mais alta classificação (1982), tal como o Doutoramento (1991). Viaja quatra a cinco vezes por ano a fim de participar em congressos, dar palestras ou cursos, guiar visitas de estudo e ver exposições e novas cidades. rfdmoreira@gmail.com

envolveu a sua aprendizagem infantil nas brumas do mito do “pequeno génio”...) e uma fortuna crítica muito laudatória ininterrupta. Ainda em 1899 Heinrich Wölfflin, no seu *Die klassische Kunst*, considerava “o grande gesto da arte do Cinquecento” o do São João Baptista a deitar água sobre a cabeça de Cristo, no grupo sansoviniano que encima a porta do Baptistério de Florença¹ – aliás numa pose de sinuosa elegância flamejante que reflecte a sua experiência portuguesa.

Hoje, a fama de Andrea está muito diminuída. A última monografia que lhe foi dedicada vai fazer já quase um século² e escasseiam os trabalhos sobre ele, após a profusão do século XIX³. A recente *A New History of Italian Renaissance Art* (Thames & Hudson, London, 2012), de Stephen Campbell e Michael Cole, mal o menciona. A clássica *Florentine Renaissance Sculpture* (London, 1970), de Charles Avery, quase o ignora.

Estamos em crer que a principal razão para esse eclipse reside no infortúnio que rodeia os seus primeiros anos de actividade: a obscuridade e incerteza em que esteve mergulhado o seu “período português” – esse *Portuguese period* que, após ter sido negado ou posto em dúvida durante tanto tempo, hoje parece estar felizmente a ser bem aceite pela historiografia⁴.

Temos o desvanecimento de ter contribuído para esse desfecho. Nunca nos tendo deixado convencer pela visão hiper-

¹ Hoje substituído por uma cópia, guardando-se o original no interior desse pequeno edifício.

² A tese doutoral em Harvard, Mass., de G. Haydn Huntley, *Andrea Sansovino, sculptor and architect of the Italian Renaissance*, Harvard University Press, 1935 (reprint: Greenwood Press, Westport, Conn., 1971).

³ O Prof. Christoph L. Frommel, director emérito da Biblioteca Hertziana de Roma, tem em preparação um estudo de fundo sobre a sua obra escultórica na basílica de Santa Maria do Loreto, em Itália.

⁴ O especialista norte-mericano em escultura florentina do século XIV, Andrew Butterfield, acaba de atribuir a esse seu período uma *Madonna com o Menino* (col. priv., EUA) – com honras de capa – num dos últimos números da prestigiada revista londrina *The Burlington Magazine*, 152, November 2010.

crítica que negava qualquer sombra de veracidade ao relato vasariano⁵, em 1977 publicávamos na revista *Belas-Artes*, da Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa, a série de três baixos-relevos dispersos em vários locais da Arrábida – mas na origem (até ao Terramoto de 1755) formando um friso único, colocado no acesso do palácio dos Duques de Aveiro, sucessores do filho bastardo do rei D. João II “mestre” D. Jorge (n. 1485), ao interior da igreja do convento dominicano de Nossa Senhora da Piedade, no rossio de Vila Nogueira de Azeitão – como sendo um conjunto de inspiração florentina, derivado da “Porta do Paraíso” de Lorenzo Ghiberti no Baptistério de Florença, segundo um programa iconográfico de sentido profético ideado pelo humanista Leonardo Bruni, juntando 24 medalhões de delicada execução em mármore com quatro profetas e outras tantas sibilas a três arcanjos, *Agnus Dei* e pombas do Espírito Santo, a motivos decorativos claramente manuelinos, como a esfera armilar: embora sem ter a coragem de romper com o tabu que pesava sobre o nome e de atribuí-lo claramente ao cinzel de Andrea Sansovino, como o fazemos hoje sem qualquer hesitação⁶.

Em 1983, na XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa, realizada em Lisboa, trazíamos ao sector de *Arquitectura* no Museu Nacional de Arte Antiga

⁵ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, ed. Gaetano Milanesi, Firenze, 1878-1885, vol. 4, pp. 513-514 e 516, p. 59. Na 1.ª ed., a “torrentiniana” (1550), limita-se a dizer que Lorenzo de' Medici enviara Sansovino ao rei de Portugal, *dove fece molte opere di scultura e parimente d'architettura*, tendo retornado coberto de louvores e prémios a Florença no ano de 1500; mas na 2.ª, a *giuntina* (1568) – após ter-se informado melhor, ido duas vezes a S. Savino falar com os filhos e discípulos, e visto e colecionado desenhos seus –, o artista e crítico dos Grão-Duques da Toscânia introduz uma digressão de uma inteira página, onde descreve como o jovem Andrea viera a Portugal trabalhar para o seu Rei e aqui permaneceu 9 anos, em que executou uma dezena de obras, que especifica, até regressar com avultada soma de dinheiro. Este é o texto base para qualquer discussão do tema, que é totalmente ignorado pelos cronistas portugueses.

⁶ Rafael Moreira, “Três baixos-relevos renascentistas de Azeitão” (publicado por lapso sob o termo “maneiristas”), *Belas-Artes*, 31, 1977, pp. 83-100.

– de que fomos o responsável científico – o desenho de um projecto de túmulo que pertencera ao *Libro de' disegni* de Vasari (hoje no Gabinetto degli Uffizi) como sendo da autoria de Andrea e destinado ao rei D. João II, decerto para ser executado nos últimos anos do século XV no Mosteiro da Batalha – onde no entanto nada foi feito, por oposição do seu “mestre-de-obras” hipergótico Mateus Fernandes ou pelo desinteresse do próprio rei D. Manuel –, bem como a planta de 1737 do Quartel de Dragões de Évora, feita pelo engenheiro Miguel Luís Jacob, que mostra este antigo “Castelo Novo” eborense (Diogo de Arruda, 1518) como um enorme quadrado com pátio central e uma torre quadrangular em cada ângulo – duas das quais bem visíveis ainda hoje –, por nós identificado com o *bellissimo palazzo con quattro torri* feito por Sansovino para D. Manuel, cujos desenhos Vasari afirma ter visto, escrevendo no respectivo catálogo – agora de forma inequívoca – que é “na actualização tecnológica, em particular nos sectores de equipamento militar, técnicas de fundição e aplicações utilitárias da arquitectura e da mecânica, que devemos procurar os traços mais duradouros da passagem entre nós do grande artista; que não excluem, evidentemente, outros”⁷.

Na nossa tese de Doutoramento em História da Arte, defendida em 1991 na Universidade Nova de Lisboa (embora investigada e escrita em grande parte na Villa I Tatti e Kunsthistorisches Istitute em Florença, na Biblioteca Hertziana em Roma, e por fim no Centre d'Études Supérieures de la Renaissance em Tours, sob a superior direcção do Prof. André Chastel), dedicamos toda a 2.^a Parte do Capítulo I a uma discussão da polémica questão sansoviniana, que concluímos pela sua inteira realidade. Para o que nos baseamos, além de alguma bibliografia entretanto aparecida – em particular do

⁷ Catálogo *Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento*, XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, *Arte Antiga I* (Conselho da Europa/Presidência do Conselho de Ministros, Lisboa, 1983), pp. 309, 319-321.

lado da Espanha, em artigos da autoria de Felipe Pereda –, na sensacional descoberta feita por nós próprios e pelo nosso colega de Liubliana (na Eslovénia, ex-Jugoslávia) Janez Hoefler, do próprio contrato assinado no domingo, 9 de Dezembro de 1492, nas casas junto à igreja de São Pancrácio em Florença (por trás do Palazzo Rucellai), entre o seu proprietário Clemente Sernigi, na qualidade de procurador do irmão banqueiro em Lisboa Girolamo Sernigi, como representante do rei de Portugal D. João II, e a dupla de artistas: o *juvenis magister* e *sculptor maximus* Andrea di Niccolò di Domenico di Muccio (Sansovino) e o seu parceiro, ou *consocium*, Bartolomeo di Ilario Simone, para no prazo de uma semana entrarem ao serviço do *invictissimus* rei de Portugal, embarcando imediatamente em Pisa no navio “Nossa Senhora da Misericórdia” do armador Vasco Eanes (Corte-Real), que aí os aguardava, e vindo a Lisboa, onde deveriam dirigir-se logo à presença de D. João II, que lhes indicaria “uma certa obra” (*quodlibet opus in arte sculpture et scultorum*) a fazer nos próximos 8 meses a contar do dia 15 de Dezembro passado (*Notarile antecosimiano*, Livro B 2247, fols. 317-320. Archivio di Stato di Firenze)⁸.

O contrato, feito pelo notário Alessandro De Borsis, é um instrumento simples e directo, que afasta qualquer possibilidade de dúvida.⁹ As condições eram extremamente vanta-

⁸ Rafael de Faria Dominges Moreira, “A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A encomenda régia entre o *moderno* e o *romano*”, tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1991, 2 vols.: “II. A vinda de Andrea Sansovino (1492-1501): o problema e a sua solução”, pp. 65-125 e vol. 2, “Apêndice”, Doc. 1, pp. 3-14 (cf. Janez Hoefler, “New light on Andrea Sansovino’s journey to Portugal”, *The Burlington Magazine*, 84, 1992, pp. 234-238).

⁹ Ainda em 1982 Pedro Dias considerava “delirantes” as opiniões que defendiam a verdade da viagem a Portugal de Andrea Sansovino; e que “Vasari errou, não tendo nunca o escultor estado em terras portuguesas”... (*A importação de esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*, Porto, Paisagem, 1982, p. 72). Na reedição deste trabalho (Coimbra, Minerva, 1987), o autor é menos afirmativo, tendo já tido conhecimento das nossas investigações (que, no entanto, não cita).

josas para o jovem artista, então no auge da fama, após concluir a obra pioneira do retábulo marmóreo do Santíssimo Sacramento na igreja do Santo Spirito, o vestíbulo da sua sacristia e a *villa* médica de Poggio-a-Caiano de colaboração com o mais velho Giuliano da Sangallo, e uma intensa actividade a modelar em barro esculturas para a oficina de Luca della Robbia. Embora Vasari – no seu afã de dourar a memória de seus mecenas Medici – tenha exagerado um pouco ao atribuir-lhe a vinda a Portugal à generosidade de Lourenço, o Magnífico (em Dezembro de 1492 este já morrera havia 8 meses...), Andrea viria receber 10 florins “largos” de ouro, contra apenas 5 para o seu parceiro – Michelangelo ganharia 2 para executar o seu famoso *David* para a catedral, depois colocado na praça defronte do Palazzo della Signoria – e tinha a opção de renovar o contrato as vezes que quisesse, ao fim dos 8 meses previstos como início. E fê-lo, como sabemos, até atingir os 9 anos – que, decerto não por acaso, coincidiram com a fase mais turbulenta da história recente de Florença: a invasão francesa do exército de Carlos VIII (1494), a expulsão dos Medicis, motins populares, ou Savonarola e a sua revolução espiritual, em que o governo normal esteve suspenso e as encomendas artísticas não tinham lugar. Tão logo teve notícia de que estas haviam retomado, com o regime estável dos *Gonfalonieri* e o concurso para a estátua colossal de David simbolizando as liberdades republicanas, ele regressou à pátria, com os bolsos cheios do ouro português e também, devemos acrescentar, com os olhos e a mente impregnados de conhecimentos de cosmografia, matemáticas, náutica e outras realidades dos novos mundos e novas gentes com que contactou de perto entre nós.

Lisboa e Florença eram, então, talvez as cidades mais excitantes da Europa, onde cada dia trazia consigo uma novidade e uma descoberta. Às vésperas de 1500, eram sem dúvida as “cidades globais” por excelência, uma voltada à ressurreição das formas do passado antigo e a outra à vida e expe-

riência das sensações físicas do mundo extra-europeu. Andrea – como tantos outros italianos mercadores, armadores e banqueiros aqui estabelecidos – teve a sorte de participar de ambos esses processos, que no fundo não eram mais do que um. A forma com que foi capaz de transformar um no outro, metamorfoseando a “descoberta do mundo e do homem” no renascimento do passado, é que permanece um enigma, pois em Lisboa mal teria acesso aos modelos da arte antiga de que dispunha em cada canto de Roma.

Outro dado que apresentamos e estudamos na nossa tese de 1991 – havia-nos sido referido por Manfredo Tafuri quando de um seminário do Centro Andrea Palladio de Vicenza em 1984 –, foi o desenho da Biblioteca Marciana de Veneza do mecanismo de *La sega che dicie maestro Andrea dal Monte a Sansovino fecie in Portogallo per segare uno quadro di diaspro per farne una colonetta*, que surge, copiado de um original do próprio Sansovino, no *Libro di machine* do relojoeiro florentino Benvenuto della Volpaia por 1520. Tafuri já o havia publicado, mas sem lhe prestar grande atenção¹⁰. O seu interesse está em mostrar que uma das vias seguidas pelo escultor para assimilar a nova cultura com que era confrontado em Portugal foi a actualização tecnológica e a procura de formas mecânicas e práticas de dominar a natureza e os novos materiais, como havíamos sugerido intuitivamente no Catálogo da XVII Exposição. Isto constituiu uma das linhas de pesquisa mais fecundas do nosso inquérito, tendo podido comprovar que Sansovino tirou partido dos altos fornos da fábrica de *biscoito* e vasta zona industrial do Pinhal de Vale de Zebro e Mata da Machada (Barreiro) para cozer o vidrado

¹⁰ Já referido no século XVIII por Jacopo Morelli (*Codici manoscritti della libreria Naniiana*, Veneza, 1776, pp. 14-15), foi publicado por M. Tafuri (*Venezia e il Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 166 e n. 35) como “una prova indiretta del viaggio di Andrea Sansovino in Portogallo”. Sylvie Deswarte reproduziu-o em 1989 em *Il “Perfetto Cortegiano” D. Miguel da Silva* (Roma, Bulzoni, fig. 9), porém fora de qualquer contexto.

das suas peças de escultura em terracota, usando a experiência adquirida na oficina dos Della Robbia em Florença uma ou duas décadas atrás.

Fê-lo quando residia aí perto, em Benavente – onde o rei D. João II lhe havia dado casas e local de trabalho após chegar ao país, junto ao palácio real de caça de Inverno¹¹ –, e tendo como resultado obras de arte até então mal compreendidas pela nossa historiografia, ou mesmo tidas como de origem italiana ou sevilhana: como a *Mater Dolorosa* esmaltada de branco a desfalecer, segura por duas pessoas de que só restam os braços (fragmento de 70 cms de altura no Museu Nacional de Arte Antiga), proveniente da igreja de Nossa Senhora de Palhais, próxima ao Barreiro; ou a versão da *Virgen de la Antigua* da catedral de Sevilha, a branco e azul, procedente do convento de Nossa Senhora da Piedade, desde 1840 na igreja matriz de São Lourenço de Azeitão¹². Muitas mais com certeza haveriam, ainda por identificar ou desaparecidas.

Finalmente, resumimos em síntese as principais conclusões a que chegamos, e colocamos algumas questões de fundo teórico, em artigo publicado em Paris em 2001, no número especial da *Revue de l'Art* dedicado à nova história da arte em Portugal¹³. Concluíamos esse texto deixando no ar a se-

¹¹ Esta referência a Benavente surge num lugar de todo inesperado: o pagamento de 3 750 maravedis feito pelo cabido da catedral de Toledo a 15 de Julho de 1500, a um mestre Andrés Florentin – que era sem dúvida o nosso Sansovino, como já vira Carl Justi ao atribuir-lhe o projecto do túmulo do Cardeal D. Pedro de Mendoza na capela-mor da Sé toledana (*Miscelleneen aus drei Jarhundertten Spanische Kunstlebens*, Berlin, 1908; trad. espanhola: *Estudios sobre el Renacimiento en España*, trad. Francisco Suarez Bravo, Barcelona, Impr. de la Casa Provincial de Caridad, 1892, p. 51) – de “la imagen de San Martín que hizo por muestra del retablo, y por ir y venir a Benevente” (F. Pérez Sedano, *Notas del archivo de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1914, p. 23).

¹² Pedro Dias considera esta última “indiscutivelmente italiana” – de Andrea ou Giovanni della Robbia, segundo José Meco – e aquela “da oficina de Giovanni della Robbia” (*cit.*, pp. 72 e 111)...

¹³ Rafael Moreira, “Andrea Sansovino au Portugal (1492-1501)”, *Revue de l'Art*, 133, 2001-2003, pp. 33-38.

guinte pergunta: “La présence pendant neuf ans au Portugal d’Andrea Sansovino ayant été confirmée, comment peut-on comprendre qu’un sculpteur d’un tel niveau ait maintenu et renforcé son style dans un milieu gothique et qu’il rentra chez lui comme s’il n’en était jamais parti?”. Questão que mantém toda a sua acuidade, sentida já por Ciro Girolami, que a exprimia na tese que defendeu em 1936 na Universidade de Florença, sob a orientação de Mario Salmi, sob as seguintes e perplexas palavras: aceitar que um artista, “partito ancor giovane della scuola del Pollaiolo e del realismo pittorico del ’400 fiorentino, sarebbe tornato improvvisamente già sviluppato nel gusto, perfezionato nella tecnica, come se nella Penisola Iberica, ancora chiusa alla luce della nostra rinascenza, egli avesse trovato, per trarne ispirazione ed esemplari, le statue o i rilievi ornamentali di Atene e di Roma” – eis o que não pode ser senão “una grossolanità di critica”¹⁴.

Fugindo das armadilhas do atribucionismo gratuito e de paralelos formais demasiado rápidos e apressados, mas tentando sempre manter o equilíbrio entre a confiança no texto de Vasari e a lição dos documentos e procurando apreciá-los dentro do seu exacto contexto histórico e crítico, persiste, pois, esse problema essencial: como avaliar o panorama artístico do Proto-Renascimento português e ibérico em geral, por forma a tornar compreensível – ou até pensável – que ele pudesse acolher no seu seio e fazê-lo frutificar, um talento como o de Andrea Sansovino, alto especialista em plástica romana e iconografia antiga com provas dadas nos melhores lugares da Florença do *Quattrocento*?

¹⁴ Ciro Girolami, *Andrea Sansovino*, Tese de licenciatura dactilografada apresentada à Universidade de Florença, 1936, 2 vols. (consultamos o exemplar depositado no Kunsthistorisches Institut de Florença). O mesmo autor, em obra posterior mas no mesmo ambiente de guerra, desenvolve essa posição anti-vasariana, duvidando de todo o seu relato, “se non del viaggio stesso” (“In torno ad una monografia su Andrea Sansovino”, *Atti e Memorie della Reale Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze*, 30-31, 1941, pp. 107-118).

Quer-nos parecer que, para interpretarmos correctamente este facto, há que alterar os seus paradigmas de análise, libertando-nos de qualquer anacronismo. O aparente abismo que separava a cidade do Arno humanista, dos *primi lumi* vassarianos, da Lisboa *de muitas e desvairadas gentes* do início da Expansão não era tão fundo como nos habituamos a pensar, elas dialogavam em igual pé: Florença era “a mais bela cidade gótica da Europa”, no dizer pitoresco de Eugenio Battisti, Lisboa uma metrópole cosmopolita, aberta e muito viva¹⁵. Era mais o que as aproximava do que separava.

Ao chegar à Ribeira lisboeta nos meados de Dezembro de 1492, deixando para trás uma Florença traumatizada pela morte do seu “primeiro cidadão” e já sacudida pelos sermões do prior de San Marco, Andrea encontrava uma cidade exótica, sem dúvida, mas familiar sob muitos aspectos. Ao ir entrevistar-se, como estipulava o contrato, com o rei D. João II – então entretido na zona de caça entre Almeirim e Benavente, acampado no lugar de Valparaíso (Aveiras, junto ao Tejo) – deve ter-se cruzado com seu compatriota genovês Cristoforo Colombo, acabado de chegar da sua viagem descobridora do Novo Mundo com um séquito *índio* de Cuba e Bahamas e os primeiros charutos que a Europa conheceu...

Hospedado decerto pelo seu contratador, o opulento negociante Sernigi, e acolhido pela tão próspera quão dinâmica e estimulante colónia italiana estabelecida na capital, o escultor – para além de um salário exorbitante – encontrou um ambiente social e cultural bem favorável aos novos valores estéticos que defendia: acolhedor, compreensível, empenhado a encorajá-lo nessa missão patriótica de afirmar neste reino (que logo dominaria meio mundo com o Tratado de Tordesilhas) as formas e as ideias artísticas da terra natal contra o

¹⁵ Para uma visão actual da Lisboa pré-moderna, veja-se agora Annemarie Jordan-Gschwend, Kate Lowe, *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton, 2015, e cat. da exp. *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento*, Lisboa, MNAA, 2017.

moderno mas velho goticismo ainda aqui predominante. O facto é “anómalo” (na terminologia de Thomas Kuhn), mas perfeitamente lógico à luz da política italianizante e civilista joanina em favor do *antigo*.

O contrato assinado em Florença pelo irmão Sernigi, a mando do Rei, previa a concessão de uma casa de morada em Lisboa (“in mansione fienda Ulisbone”). Andrea teve-a, sem dúvida. Mas parece ter preferido deambular pelo país ao acaso dos trabalhos de que era incumbido ou procurava, na itinerância típica da corte do tempo – e ele foi sempre em Portugal um perfeito cortesão, convém lembrá-lo. Podemos tentar reconstituir os passos desse percurso, ora aqui, ora ali, acompanhando a corte régia ou separando-se dela, de maneira a encadear numa sequência viável as pequenas obras de arte que aqui realizou, ou de que chegaram os traços até nós.

Encontramo-lo de início fixado em Lisboa, trabalhando ao serviço da rainha D. Leonor – salvo alguma esporádica ida ao Mosteiro da Batalha, para onde projectou o monumento funerário do desditado Príncipe D. Afonso, morto dias após o trágico desastre de cavalo¹⁶ de Julho de 1491, que provavelmente motivara a sua contratação, seguido de outro para o próprio Rei (que pertenceu à colecção de Vasari e expusemos em 1983 na XVII), concluídos pela frustração da negativa local em os construir... –, cultíssima senhora adepta da *Devotio Moderna* flamenga para cujo oratório no palácio dos Lóios terá finalizado o belíssimo *tondo* em mármore de Carrara já trazido como amostra de Florença, da *Virgem com o Menino* entre dois putti que sustentam uma grinalda – resposta ób-

¹⁶ Última reconstituição destes acontecimentos em Paulo Drummond Braga, *O Príncipe D. Afonso, filho de D. João II. Uma vida entre a guerra e a paz*, Lisboa, Colibri, 2008, pp. 94-97. A mais fiel descrição que nos ficou desses trágicos momentos, decisivos no futuro do país, é da pena do humanista e ex-professor de Retórica na Universidade de Bolonha, entre nós desde 1485, Cataldo Parisi Sículo (Américo da Costa Ramalho, “Cataldo e a morte do príncipe D. Afonso”, id., *Para a história do Humanismo em Portugal*, Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, 1994, vol. 2, pp. 43-49).

via ao desafio da *Madonna della Scala* (1490-1492) de Michelangelo –, associada a motivos donatellianos e inserido em moldura robbiana, porventura de sua autoria, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga. Talvez dos anos seguintes, de qualquer estadia da família real na zona do Alvito tão do agrado da corte por volta de 1495, seja a pedra-de-ara ou altar portátil que executou para a igreja da Misericórdia de Viana do Alentejo, em mármore alentejano de pequenas dimensões (44 x 29 cms), com cercadura de enrolamentos acânticos, lavrados na maior delicadeza, envolvendo *putti* e urnas à antiga no melhor estilo do Altar Corbinelli, contrastando com a presença a meio de cinco cruzes da consagração em forma de cruzes-de-Cristo – o que aponta a uma data já no início do reinado do Venturoso – flor-de-lisadas, cujas pontas são gordas espigas de milho ao gosto manuelino. Peça de transição entre os dois tempos, o seu sentido quer ideológico como estilístico sugere uma inspiração idêntica à que guiou os encomendantes da famosa *Bíblia dos Jerónimos*¹⁷.

Já de época bem posterior, correspondente à *flamenguição* do rei D. Manuel¹⁸ e ao seu alinhamento na rede comercial nórdica e progressivo afastamento da Itália – quando o artista se acolhe ao mecenato dos partidários do falecido rei que o contratara, e antes de mais a seu filho ilegítimo e sucessor frustrado *mestre* D. Jorge, residente em Setúbal e

¹⁷ Sobre esta veja-se agora o excelente estudo de Alice Sedgwick Wohl, “The Lisbon Bible and the throne of Portugal”, *The Burlington Magazine*, 159, 2017, pp. 14-24. Fica demonstrado que os 7 vols. desta cópia dos *Comentários* proféticos do franciscano Nicolau de Lira à Bíblia foram encomenda do próprio D. Manuel, primeiro como herdeiro, por fim já como rei, à oficina florentina dos Attavanti, intermediada em 1494 pelos irmãos Sernigi: os mesmos que haviam tratado da vinda de Andrea Sansovino para Portugal dois anos antes.

¹⁸ Para este conceito, ver o nosso artigo “Dois escultores alemães em Alcobaça: Machim Fernandes e João Alemão”, *Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII (Colóquio 23-27 Novembro 1994)*, Lisboa, IPPAR, 2000, Vol 1, pp. 93-120

região de Palmela a Alcácer –, deve ser a fixação em Azeitão e os trabalhos que fez no convento dominicano de Nossa Senhora da Piedade, que o Terramoto de 1755 destruiu em grande parte e dispersou. O magnífico friso que descobrimos em três pedras algo mutiladas, inseridas num chafariz tardo-setecentista da Aldeia Rica de Azeitão, na fachada da capela da Quinta da Aiana de Baixo (entre Alfarim e a Lagoa da Albufeira) – hoje mudada para a parede da nova residência dos proprietários –, e sobre o portal de entrada da Quinta da Arca d’Água (Alferrara) do Visconde de Montalvo – vendida ao colecionador Jorge de Brito e posta na parede de um terraço na casa dos herdeiros –, que designamos por painéis “dos Arcanjos”, “dos Profetas” e “das Sibilas” pela sua simbologia messiânica e neo-platónica, da indubitável mão do próprio Sansovino, é um exemplo do muito que se terá perdido com o tempo, a incúria¹⁹ e o megassismo. Talvez datem desse período a cópia em terracota da sevilhana *Virgen de la Antigua*, tão da devoção da alta aristocracia portuguesa (parece ter sido uma oferta ao convento da Piedade pelo bispo D. Jorge Padilha, morto em 1609), bem como as restantes imagens robbianas esmaltadas nos fornos na área pré-industrial do Vale de Zebro, próximo à casa de Benavente.

Dessa época, e feita para o altar-mor do mosteiro jerónimo de São Marcos perto de Tentúgal de que era senhor o nobre Aires da Silva, camareiro-mor de D. João II, será também outra obra referida por Vasari: a imagem em mármore do apóstolo São Marcos, que parece ter sido destruída ou roubada pelas tropas do general napoleónico Massena.

Em data incerta terá executado a *Virgem com o Menino* em madeira policromada, que A. Butterfield identificou em

¹⁹ Sublinhe-se, no entanto, que o *Painel dos Profetas* serviu de modelo a uma adaptação livre no início do século XVII, de que resta um fragmento na igreja de Enxara do Bispo (Sintra). E ainda nas primeiras décadas do século XX, segundo a filha do escultor Bessone Basto, a lápide do Chafariz de Aldeia Rica era copiada pelos estudantes de Escultura da Escola de Belas-Artes de Lisboa (informação pessoal).

2010 numa colecção norte-americana, e que é um exemplo do que ainda estará por descobrir, não tanto em Portugal mas no estrangeiro.

Na precisa passagem do século XV para o XVI, abre-se um hiato na permanência em solo ibérico do escultor florentino, ainda por esclarecer devidamente mas que a documentação confirma. Andrea deve ter sido incorporado – na qualidade de “artista italiano” ao seu serviço, que era de bom-tom de política cultural ostentar – ao séquito de D. Manuel e sua primeira mulher D. Isabel na rápida viagem que fizeram a Castela e Aragão a fim de serem jurados herdeiros dos Reis Católicos, tendo como resultado a morte por parto da Rainha em Zaragoza, a cedência da criança (o efémero D. Miguel da Paz) a Isabel de Castela para a educar, e o regresso apressado do Rei a Portugal sem conseguir o juramento das Cortes de Aragão. Partiram incógnitos de Lisboa, com 300 fidalgos e cortesãos – entre os quais como *orator* oficial o também italiano Cataldo –, em Março de 1498, e no mês seguinte estiveram 18 dias em Toledo com os sogros, entre cerimónias e festejos de arromba.

A capital castelhana vivia então um dos seus momentos de máximo esplendor: o do *el brote del Renacimiento* (Elías Tormo), personificado pelo seu arcebispo D. Pedro González de Mendoza, “el Gran Cardenal”, falecido havia três anos²⁰. Os contactos com a Itália eram intensos, e foram continuados pelo sucessor D. Francisco de Cisneros, criador do “estilo Cisneros”. Nada mais natural que este solicitasse a D. Manuel, a quem havia dado a 28 de Abril de 1498 o juramento como futuro rei de Castela, o serviço do jovem escultor italiano – a contento de todos! – para as suas obras

²⁰ Rosario Díez del Corral, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987; Helen Nader, *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance, 1350 to 1550*, Rutgers Univ. Press, 1979; e Fernando Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*, Madrid, CSIC, 1983-1986, 4 vols. – são três títulos entre muitíssimas dezenas de outros.

catedralícias: o túmulo do falecido arcebispo, que este havia deixado minuciosamente estipulado se fizesse lavrado em mármore ao novo estilo florentino, e o retábulo novo do altar-mor.

Não sabemos quanto tempo Andrea permaneceu às ordens do Cardeal Cisneros, nem o que realizou ao certo. Sabe-se, sim, que em 1500 ia e vinha à sua casa de Benavente, e que além do projecto para o sepulcro (já atribuído por Justi, embora só executado por mão inferior em data mais tardia) deu duas imagens em madeira como amostras para o retábulo, que foram incorporadas no actual²¹. Pensamos, porém, que teve uma actividade importante na eclosão desse núcleo proto-renascentista castelhano, tendo tido por discípulos aqueles que viriam a ser os grandes pioneiros do novo estilo na zona alcarrenha e nos focos de Burgos-Tordesilhas e de Ávila-Salamanca – concretamente, Lorenzo Vázquez e Vasco de la Zarza, a quem é habitual a historiografia espanhola atribuir uma não-documentada estadia em Itália –, e talvez tendo sido quem deixou nas mãos da família Mendoza um álbum de desenhos de sua autoria que viria a ser instrumental na divulgação das formas *ao antigo*: o famoso “Codex Escorialensis”²². Como Pereda tem salientado, permanece um enigma esta permanência de Sansovino no país vizinho, e a sua duração.

²¹ Felipe Pereda, “Andrea Sansovino en España. Algunos problemas”, in *El Mediterraneo y el arte español*, Valencia, 1996, pp. 97-103 [Actas do XI Congresso do CEHA]; id., “Andrea Sansovino (?), florentín, en Toledo: nuevos dados para su biografía”, in *O largo tempo do Renascimento*, Lisboa, Caleidoscópio, 2008, pp. 357-388.

²² Em data recente, Fernando Marías reafirmou com novos argumentos a sua ideia de que esse belo códice foi trazido de Roma pelo 1.º Marquês de Zenete, D. Rodrigo de Mendoza, filho mais velho do Cardeal D. Pedro de Mendoza, da sua primeira ida a Itália (1500), ou, mais provavelmente, da segunda em 1506: “El *Codex Escorialensis*: Problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último *quattrocento*”, *Reales Sitios*, 163, 2005, pp. 14-35. Noutro lugar defenderemos a nossa convicção de que o autor do Codex – ou ao menos do seu alçado do Panteon – não pode ter sido senão Andrea Sansovino.

Seria muito bom se pudéssemos demonstrar que Andrea teria, em 1499 – o único ‘ano livre’ que teve em Toledo –, ido a La Calahorra (Guadix) e desenhado o plano para o pátio do seu castelo, tão semelhante ao vestíbulo da sacristia do Santo Spirito em Florença: tanto mais que é desse ano a decisão daí se adoptar projecto à italiana. Mas a história construtiva de La Calahorra é tão complexa que será muito difícil fazê-lo enquanto não forem encontrados novos documentos. Fica de pé ao menos essa hipótese – ou quando muito a da escadaria, idêntica a muitas de seu colega Giuliano da Sangallo mas sem um exacto paralelo²³.

Já em 1501 o encontramos estabelecido de novo em Portugal. Data de então a sua obra mais afortunada – a única de grandes dimensões que parece ter levado a cabo com pleno sucesso e deixado a trabalhar por mais algum tempo: a serra mecânica de tracção hidráulica que ergueu em Sintra, para cortar um bloco de pedra negra especialmente duro (basalto, provavelmente). Quem nos revela este insólito mecanismo é o desenho da Biblioteca Marciana, mais falado do que estudado. Na nossa tese de 1991 mostramos que deriva do plano da *seggha da hacqua* traçado pelo engenheiro senense Francesco di Giorgio Martini no Codice Magliabechiano de 1475-1480 e gravado num dos seus relevos no Palácio Ducal de Urbino, aperfeiçoado pela adopção do sistema de discos excêntricos em árvore-de-cames e rodas dentadas desenvolvido por Leonardo da Vinci no Códice de Madrid I, de 1492: o que nos mostra o artista bem actualizado nas últimas invenções mecânicas do país natal, perfeitamente a par das mais sofisticadas e recentes experiências técnicas de fricção das peças rotativas e transformação de movimentos, aplicadas ao problema concreto do corte de mármore.

²³ Catherine Wilkinson, “La Calahorra and the Spanish Renaissance staircase”, in *L’Escalier dans l’Architecture de la Renaissance*, Paris, Picard [Col. De Architectura], 1985, pp. 153-160.

O lugar e a data onde construíu essa máquina, movida por um pequeno ribeiro, foram-nos indicados pela carta de Alberto Cantino de 17 de Outubro de 1501, narrando uma visita ao palácio de Sintra na primeira semana do mês, onde viu uma coluna do que diz ser “jaspe” (*diaspero*) longa de 1,20 ms e mais de 80 cms de lado, “la qual il Re a una segha da acqua facea in tavole seghare grosse due dita l’una”, que analisamos no artigo de 2001. O curioso é dizer que a serra funcionava de dia e de noite sem parar havia 8 meses, mas não fazer referência a nenhum mestre italiano dirigindo esse trabalho, que não deixaria de fazer se ele aí ainda estivesse. O que nos leva a crer que no início de Fevereiro de 1501, quando a serra começou a laborar, Andrea se encontrava em Sintra – mas já estivesse ausente em Outubro, decerto tendo regressado a Florença logo após o mês de Agosto, em que terminavam os períodos do seu contrato. E, de facto, ele nos surge mencionado em Florença desde Julho de 1501, ao participar através de um representante no concurso público para o *David* do Duomo, que seria ganho por Michelangelo²⁴.

A partir de 1502 e da aceitação da sua oferta para executar o grupo do Baptistério, o escultor retoma a sua carreira normal de artista italiano, já bem conhecida.

Encerravam-se, assim, os 9 anos do seu “período português” revelado por Vasari, e que tanto contribuiu para confundir-lhe a fortuna crítica, tendo alguns preferido mesmo ignorá-lo. Pensamos que já é tempo de se aceitar com plena normalidade esse tempo passado em Lisboa e arredores, indo até o coração de Castela em Toledo, senão à Andaluzia – ou mesmo à Alcarria (Guadalajara, terra dos seus mecenas Mendoza), pois o tema sepulcral do defunto sobreerguido figurado com a cabeça apoiada à mão, que repetirá em Roma, inspira-se na famosa estátua funerária do *Doncel* da catedral de Sigüenza. É um exemplo a mais do movimento de difusão

²⁴ Cf. Charles Seymour Jr., *Michelangelo's David. A Search for Identity*, University of Pittsburgh Press, 1967.

da nova cultura artística italiana pela Europa do Sul, em que ressalta a capacidade local de acolher (e rejeitar também...) essas propostas, a juntar por exemplo à vinda de Leonardo da Vinci ao vale do Loire em 1516. O balanço tem de ser feito com o mútuo deve e haver, em que talvez Sansovino tenha sido o maior beneficiado, ou o foco castelhano haja acabado por ter um saldo mais positivo com a sua presença do que Portugal.

O que ele deixou aqui de seus 9 anos de acção – de que apenas 5 ou 6 terão sido efectivos – foram, sobretudo, projectos e estudos, alguns só mais tarde executados por outrem, como aliás também sucedeu em Espanha: os *disegni e cartoni, studi e altrecarte d'architettura*, de que Vasari viu dois livros nas mãos da família e do discípulo Girolamo Lombardo. A contribuição essencial de Andrea ao país foi, como já fizemos notar, a consciência da inelutável ruptura entre dois modelos incompatíveis mas que até aí se julgavam possíveis conciliar: o do *modo ao romano* ou “all’antica” com o *modo moderno*, ou flamenguizante *germanitas*. O modernismo manuelino que se lhe seguirá é o derradeiro estertor – levado ao mais extremo exagero possível – dessa mentalidade ainda tardo-medieval, que nem as encomendas feitas em 1513 e nos anos seguintes de dois importantes conjuntos de terracotas vidradas (12 imagens para os altares do Mosteiro de Belém, das quais só restam três, e meia dúzia de medalhões e um sacrário para o convento da Madre de Deus em Xabregas, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga) conseguiram alterar, a não ser a influência que exerceram sobre o escultor Nicolau Chanterene, seu discípulo sem o ter conhecido.

Do muito que Sansovino recolheu nesse decénio transcorrido em terra ibérica já tratamos em outro lugar. Daquilo que aqui deixou restam-nos apenas essas pequenas obras, talvez bastantes para terem mudado de maneira irreversível o panorama da arte de corte, mas insuficientes para lhe marcar uma decisiva reviravolta estética no país, que só ocorrerá

quando a cultura intelectual sofrer o choque do Neoplatonismo anti-aristotélico, no reinado de D. João III.

Seja como for, o tabu que rodeava o nome de Andrea Sansovino e sua vinda a Portugal caiu: e desfeito o anátema, é hoje possível encarar com naturalidade a realidade desse facto histórico, longe dos preconceitos ideológicos e nacionalistas que o ensombraram durante o último século.



FRANCISCO DE CREMONA,
ARQUITETO ITALIANO
NA FOZ DO DOURO E EM VISEU
NO TERCEIRO QUARTEL DO SÉCULO XVI

JOSÉ FERRÃO AFONSO*

INTRODUÇÃO

O ITALIANO FRANCESCO DA CREMONA, que ficou conhecido como Francisco de Cremona, terá chegado a Portugal em 1525, integrado na comitiva de dez pessoas que acompanhou D. Miguel da Silva, ex-embaixador de D. Manuel I e de D. João III junto da corte papal, no seu regresso ao reino (Barroca 2001: 23). Para D. Miguel, entretanto nomeado bispo de Viseu e abade do mosteiro de Santo Tirso, Francisco dirigiu, entre 1525 e 1540, ano em que o bispo, de mal com o rei D. João III, teve de abandonar Portugal e regressar a Roma¹, importantes conjuntos monumentais em Viseu e na Foz do Douro. É, contudo, muito provável que a sua atividade se tenha alargado, não só para além desse âmbito cronológico, mas também geográfico, estendendo-se a outras localidades, sobretudo no Norte do país. Porém, os conjuntos da Foz e Viseu são os que, indiscutivelmente, foram de sua autoria e neles sintetizam-se as mais importantes constantes da sua obra².

* Professor da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional do Porto. Investigador do CITAR e do CEAU. jafonso@porto.ucp.pt

¹ Sobre as razões da inimizade entre D. João III e D. Miguel da Silva ver, particularmente, Isabel Buescu (2010).

² Ver artigo de R. Moreira (1988) sobre a obra de Cremona. Aí se referem edifícios atribuídos ao italiano, como por exemplo a *loggia* da igreja de S. Tomé de Negrelos ou o Paço do Concelho de Vila do Conde. Pelas razões aduzidas na “Introdução”, eles não serão tratados neste artigo.

UMA QUESTÃO COMPLEXA: FRANCISCO DE CREMONA EM ITÁLIA

Sabe-se muito pouco sobre a origem de Cremona, aparentemente lombarda como indica o patronímico. Levantou-se a hipótese de, como outros compatriotas, ter sido obrigado a abandonar a sua região natal em consequência da invasão de Carlos VIII, ocorrida em 1494, que provocou o êxodo massivo dos artistas e artífices lombardos para Roma³. Se é esse o caso, Cremona seria ainda muito jovem, já que se adianta a década de 80 para o seu nascimento. Contudo, os artistas lombardos, nomeadamente os de Cremona, estavam presentes em largo número em Roma desde o papado de Nicolau V e terá igualmente cabimento avançar a hipótese de Cremona, sendo talvez filho de um desses mestres, ter já nascido na cidade papal.

Em Roma, Francisco de Cremona desempenhou o ofício de *muratore*, um homem cujos conhecimentos se relacionam essencialmente com a atividade prática do estaleiro e a abertura de fundações, um pouco à maneira do “mestre pedreiro” português. Essas capacidades, aliás, foram reconhecidas em Portugal. Nas escassas referências documentais conhecidas que lhe são feitas no nosso país, é documentado por um escrivão portuense como sendo “Mestre Francisco Italiano Carmones, Mestre d’obras de pedraria que tem carrego das obras do bispo de Viseu” em 1539 (Basto 1937: 260) e D. João III, em carta datada de 30 de Agosto de 1539, designa-o “mestre Francisco pedreiro italiano” (Basto 1937: 262). O italiano volta a ser citado em 1542, a propósito da necessidade de ser ele a concluir a igreja matriz da Foz do Douro (Moreira 88: 16) e Isabel Queirós informa que, em carta escrita pelo vereador Jorge Fernandes a D. João III, em 1547, se indica ser ele o “provedor” e “mestre” da mesma igreja (Queirós s.d.: 7). Segundo Rafael Moreira, é provável que Francisco estivesse ainda ativo em 1548 e viesse apenas a falecer na década de 50 (Moreira 1988:16, 10).

³ Lídia Azzolini, *Palazzi del Cinquecento a Cremona*, Cremona, Turrís, 1996: 9, cit. por Susana Abreu (Abreus. d.: 568).

O Francisco de Cremona que D. Miguel da Silva trouxe para Portugal deve ser a mesma personagem que, no desempenho do seu ofício de *muratore*, contratou, em 4 de Agosto de 1514, a construção de parte do alicerce do nicho ocidental do transepto da nova igreja de São Pedro do Vaticano⁴ e, no mesmo ano, foi avaliado pela execução de uma pilastra no cruzeiro da basílica⁵. Antes disso, é possível que tivesse estado associado, em 1511, à edificação de três pontes na Magliana, juntamente com o arquiteto Francesco de Como, como ele lombardo (Bertolotti 1985: 12) e, no mesmo ano, Rafael Moreira encontrou uma referência à sua pessoa nos Arquivos do Vaticano (Moreira 2000: 91, n.4).

A atividade na Magliana poderia estar relacionado com a *villa* homónima, junto do Tibre e da Via Portuense, cuja construção fora iniciada em 1480 pelo papa Sixto IV, em que, no início do *Cinquecento*, trabalhou Giuliano da Sangallo. Este foi, em 1507, afastado dos cargos que detinha em Roma por Donato Bramante, que permaneceu à frente da obra da *villa* até ao final do pontificado de Júlio II (1503-1513). A situação, porém, alterou-se com a eleição de Leão X em 1513 e a doença e velhice de Bramante. Nesse mesmo ano, Giuliano de Sangallo regressou a Roma, sendo associado à direção de São Pedro em 1 de Janeiro de 1514, e mestres florentinos tomam a direção da Magliana. Bramante morrerá a 1 de Abril desse mesmo ano (Bruschi 2010: 258-260). A morte de Bramante poderia justificar o abandono, por Francisco de Cremona, das obras na Magliana e a sua mudança para S. Pedro do Vaticano. Será, ainda, curioso salientar que D. Miguel da Silva conheceu a Magliana, onde participou pelo menos numa caçada, um dos passatempos favoritos de Leão X.

⁴ Christoph Luitpold Frommel, “Die Peterskirche unter Papst Julius II im Licht neuer Dokumente”, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 16, 1976: 90, n. 79, CF em Moreira 1988: 11.

⁵ G. Giovanni, *Antonio de Sangallo il Giovane*, Roma, Centro di Studi di Storia dell’Architettura, 1959: 118. CF em Moreira 1988: 11.

A proximidade que parece ter existido entre Cremona e Bramante em Roma poderá estar relacionada com a permanência deste em Urbino, cidade do humanismo matemático e da *civiltà prospettica* da segunda metade do século XV. Ele esteve aí, como arquiteto e pintor de perspectiva, possivelmente entre 1472, quando o croata Luciano da Laurana⁶ foi afastado, e 1472-1476, período em que Francisco di Giorgio foi nomeado chefe arquiteto das obras da cidade, dirigindo-se posteriormente para Milão⁷. Desse modo, não é impossível que Francisco fosse filho ou parente próximo de um companheiro de Bramante em Urbino que o tivesse acompanhado na diáspora milanese. Quando Bramante se muda de Milão para Roma, vai levar consigo uma série de artistas e oficiais, entre os quais poderia estar o futuro *muratore* de D. Miguel da Silva. A hipótese de Urbino, é sustentada pelo ambiente da obra de Cremona, que integra elementos e conceitos inspirados no primeiro Bramante, mas, sobretudo, no pintor, tratadista, arquiteto e engenheiro militar de Siena, Francesco di Giorgio Martini (1439-1501). Este foi uma das influências maiores do autor do *Tempietto* e uma boa parte da sua obra foi erguida em Urbino onde trabalhou, conforme referido, como mestre das obras de Federico de Montefeltro⁸.

⁶ O croata Luciano da Laurana foi nomeado, por patente de Federico di Montefeltro datada de 10 de Junho de 1468, como “arquitecto, engenheiro e mestre de todos os muratores” (Bruschi, 2010: 15).

⁷ Sobre a estadia de Bramante em Urbino, ver a monografia de (Bruschi 2010: 13-32).

⁸ Marta Oliveira assinalou a importância de Francesco di Giorgio para a empresa portuguesa de Cremona (Oliveira 2000: 23; Oliveira 2004: 543). Orientou também um trabalho académico, realizado no âmbito da cadeira de História da Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, em que foi realçada a influência de Martini na obra de Francisco de Cremona (Amoruso et al. 1991). Susana Abreu, sem ignorar di Giorgio, alargou o leque de possíveis influências italianas do cremonense a Baccio Pontelli (Abreu s. d.: 557-584). Por sua vez, o papel de Francesco di Giorgio seria abordado, no que respeita às mais imediatas questões tipológicas, em artigo publicado pelo autor, no qual foi igualmente tratado o seu conhecimento dos arquitetos do primeiro Renascimento romano, incluindo Bramante (Afonso 2014).

O patrono de Cremona, o humanista, diplomata, poeta e arqueólogo D. Miguel da Silva⁹, embaixador em Roma (1515-1525), primeiro junto do V Concílio de Latrão, que se prolonga até 1517, depois junto da Santa Sé, sugere também a ligação à corte dos Montefeltro, a que a Roma humanista de Júlio II deveu muito¹⁰. D. Miguel manteve relações de amizade com os papas Leão X (1513-1521), Adriano V (1522-1523), Clemente VII (1523-1534) e algumas das mais destacadas figuras do Renascimento romano, entre elas Castiglione, o autor do *Il cortegiano*. Castiglione foi embaixador em Roma do duque de Urbino Francesco Maria della Rovere entre 1513 e 1516 (Deswarte 1989: 28) e, na dedicatória de *Il cortegiano* ao português, salienta que, na base desse endosso, estava o desejo de fazer conhecer ao embaixador de D. Manuel os “homens excepcionais” que tinham abrilhantado a corte ducal do filho de Frederico, Guidobaldo di Montefeltro, falecido em 1508, que D. Miguel não tinha tido oportunidade de conhecer (Deswarte 1989: 27).

A FOZ DO DOURO

Na Foz do Douro, território coutado e doado, em julho de 1211, ao mosteiro beneditino de Santo Tirso, a intervenção de Cremona foi marcada por uma teia complexa de influências e Di Giorgio ocupou nela um lugar central. O senense herdou e incrementou o conceito de pureza monumental de Alberti, uma das figuras tutelares, juntamente com Piero de la Francesca, do Renascimento de Urbino, e simultaneamente, da arquitetura romana a partir do pontificado de Pio II. Porém, exponenciou-o num purismo expressivo e poético, bem como numa tectónica de massas desornamentada, e adi-

⁹ A mais completa monografia sobre o bispo de Viseu continua a ser a obra de Sylvie Deswarte (Deswarte, 1989).

¹⁰ Rafael Moreira dá nota dessa sedução sobre D. Miguel da Silva, chamando a Urbino “o modelo dos modelos” (Moreira 2000: 86).

cionou-lhes a invenção de uma precoce energia transgressora. A essa visão, próxima do conceito murário também formulado por Alberti em relação à arquitetura, opunha-se uma visão “renascentista” mais ornamentada e próxima do abstracionismo formal do *disegno*, que Cremona praticará no claustro da Sé de Viseu. Desse modo, a monumental igreja matriz (fig. 1), erguida por Cremona no mesmo local onde se encontra



Fig. 1 Nave e cabeceira da igreja matriz da Foz do Douro. © António Vasconcelos.

va uma antiga ermida beneditina, com galilé antecedendo o corpo retangular e cabeceira tripla com capela-mor hexagonal coberta por cúpula de gomos, possivelmente iniciada em 1528 e concluída no final da década de quarenta, segue, na planta e no alçado da cabeceira, um modelo de Di Giorgio. Por sua vez, a nave da igreja era, possivelmente, coberta por uma abóbada de caixotões em tijolo de inspiração romana¹¹, sintetizando-se desse modo na matriz as mais importantes influências da obra do *muratore*.

¹¹ Isabel Osório referiu, pela primeira, vez, a existência de uma nave única. Mencionou “as pequenas abóbadas de tijolo que aparecem na camada de destruição da igreja”. Segundo Osório, poderiam suportar o coro alto, sendo, todavia, possível que pertencessem à abóbada de caixotões da nave (Osório 1999: 76). Mário Barroca defende também a cobertura da nave por uma abóbada de caixotões (Barroca 2001: 35).

Porém o arquiteto senense foi igualmente sensível à Idade Média. Contudo, deverá ter tido uma origem bem diversa do que aquela que era própria do mod. italiano. O recurso obrigatório, por parte de Cremona, à mão de obra local, familiarizada com modelos autóctones, poderá justificar esse desempenho. É, por exemplo, possível que as duas torres que ladeavam a fachada da matriz tenham tido em conta as da abadia de Santo Tirso, bem como o projeto de Rafael para S. Pedro. Por sua vez, a inspiração da nave única da igreja poderia estar simultaneamente no duplo quadrado de Alberti e em modelos proporcionais tradicionais. Esses sincronismos podem ter-se ficado a dever aos mestres locais, cujo sistema de módulos teria sido transposto para a matriz, justificando a proporcionalidade “imperfeita” da nave.

Cremona criou no programa fozeiro, através de uma grande economia de meios, uma imagem “grave”, vigorosa e expressiva, obtendo efeitos monumentais através do jogo único das proporções e volumes, a que se adicionaram alguns signos identificadores do classicismo, tudo moldado com a rudeza, não isenta de erros, própria da sua profissão de *muratore*. Fê-lo, porém, praticando um “estruturalismo por defeito”, herdado da arquitectura murária de Alberti retomada por Di Giorgio e Bramante, que encarava a estrutura e o ornamento como entidades diversas, devendo este ser claramente sobreposto àquela (Bruschi 2010: 20). É esse, por exemplo, o caso das *tabulae ansatae*, adaptadas, através de expressivos chanfros, a pontos de iluminação. Elas circundam a nave e a capela-mor hexagonal da igreja matriz, e também são referenciáveis no Francesco di Giorgio antiquário, sendo reproduzidas, nos *Trattati*, no presumível alçado do túmulo de *Publicio Bibulo*¹² (fig. 2).

¹² A analgia foi anotada no trabalho referido, realizado para a cadeira de História da Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (Amoruso et. al. 1991), onde foi reproduzido o original de Francesco di Giorgio (Martini 1967: III f. 86 TAV. 159).

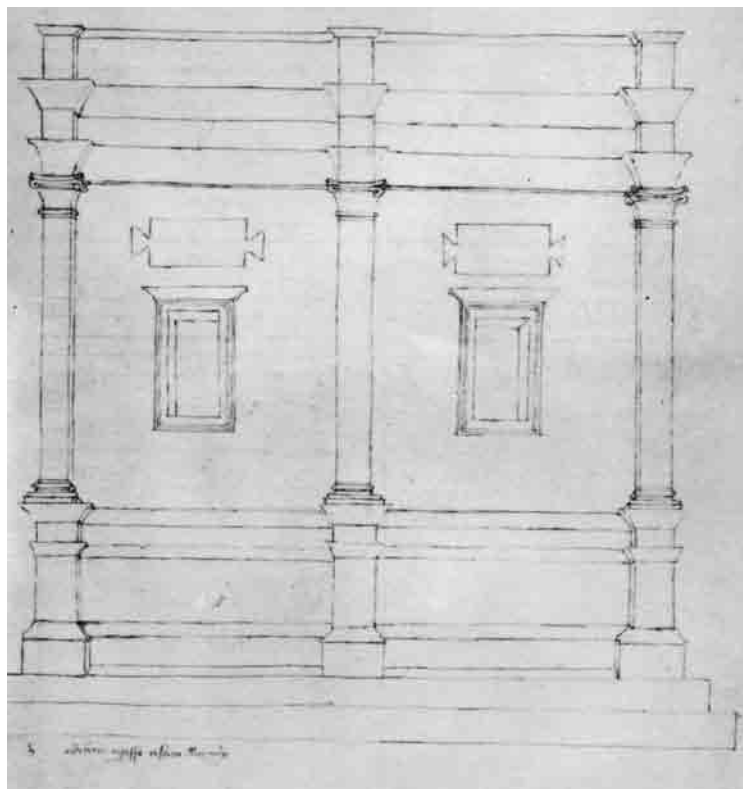


Fig. 2 Alçado do presumível templo de Publicio Bibulo, por Francesco di Giorgio. © Martini, 1967: III f. 86 TAV. 159.

Junto da capela-mor da igreja, o paço abacial de D. Miguel deveria estar já concluído ou em vias de conclusão no ano de 1531; é de planta retangular orientada no sentido norte-sul e tem dois pisos. No térreo abrem-se duas lojas, uma de cada lado do túnel que, rasgando o frontispício, permite o acesso à zona posterior do paço e à igreja. No andar nobre, voltado a nascente, o espaço interior é compartimentado por uma sucessão de três câmaras, cada uma delas com uma janela de sacada virada ao rio, na direção da antiga Ribeira da Foz, da Cantareira e do farol de São Miguel-o-Anjo. As sacadas

são sustentadas por mísulas caneladas, e pilastras com capitéis jónicos sob expressivos lintéis formam os pés direitos. As janelas apilastradas seriam inspiradas, segundo alguns autores, em realizações cortesãs romanas e italianas da época¹³. Porém, a sua origem é mais antiga, remontando a Urbino a invenção de Di Giorgio que as tornou possíveis: o capitel da pilastra funde-se com a moldura da arquitrave, formando um ressalto, e o seu fuste prolonga-se até ao entablamento ou cornija superior do espesso lintel, desenhando aí um novo ressalto ou pseudo-capitel.

Com a estruturação simétrica, equidistante e monumental das sacadas, a fachada da residência participa do conceito albertiano de *concinnitas*, que, essencialmente, consistia na manutenção de um sistema uniforme de proporções em todas as partes do edifício. Obedece igualmente a um outro princípio teórico do florentino, o da *venustas*, formalizada na indexação entre as aberturas e a compartimentação interior. Também se aproxima da arquitetura murária, sobrepondo-se nitidamente à estrutura da parede. Di Giorgio, vimos, praticou esse princípio, e, em algumas das suas primeiras obras, exponenciou-o, elevando o piso térreo, caso, por exemplo, do *palazzo* Bandini em Siena. O mesmo partido foi tomado por Cremona no paço de D. Miguel da Silva.

Frente à fachada do paço, na Cantareira, implantado no extremo de uma língua rochosa que avança pelo Douro dentro, o farol de S. Miguel-o-Anjo (1525-1528)¹⁴ (fig. 3), destinado a orientar a navegação na difícil entrada da barra, é uma *turre* quadrangular cuja morfologia geral se deve ter

¹³ Rafael Moreira adianta que as sacadas seriam *sangallescias* (Moreira 1988: 18) e Susana Abreu precisa-as nos exemplos de Antonio da Sangallo *Il Vecchio* (1455-1534) para o Palácio Contucci (i. 1519), em Montepulciano e Antonio da Sangallo *Il Giovane* (1484-1546) – sobrinho do anterior – para o palácio do cardeal Farnese iniciado em Roma em 1515 (Abreu s.d.: 566-567).

¹⁴ Sobre o farol de São Miguel, o Anjo, ver o estudo monográfico de Marta Oliveira (2005).



Fig. 3 Farol de S. Miguel-o-Anjo. © António Vasconcelos.

inspirado na torre de Hércules da Corunha, provavelmente concebida na época de Cláudio, iniciada com Vespasiano e concluída por Domiciano. O interior, porém, organiza-se numa planta cruciforme e a entrada, a norte, está axialmente alinhada com o nicho central da parede sul, em cujos ângulos se dispõem mais duas edículas. Esse espaço compósito, possivelmente inspirado em Bramante, é coberto por uma pseu-

do-cúpula de tijolo, nervurada e oitavada que, tecnicamente, repete o sistema da cobertura da rampa helicoidal do palácio ducal de Urbino que desce para o jardim. No exterior, em que se notam a ausência de elementos de articulação e as modenaturas baseadas nos “estudos do Antigo”, uma série de inscrições latinas salienta um outro princípio albertiano, o de *laus*, que assinala apropriadamente a transferência de louvores da obra para o seu autor, cujo nome, juntamente com a data da conclusão do farol (1528), surge numa das epígrafes (Choay 1984: 101-102). Junto do entablamento, as inscrições ocorrem em frisos horizontais idênticos aos da fachada do palácio da Chancelaria em Roma, muito possivelmente de Bramante¹⁵, e do claustro do palácio ducal de Urbino, de Francesco di Giorgio¹⁶.

Frente ao farol, sobre uns rochedos que emergiu do meio do Douro, D. Miguel da Silva faz levantar, em 1536, uma baliza para a navegação, ou torrinha. A obra é contemporânea de uma carta régia (26 de agosto de 1536) que ordena a construção da torre da Marca e incluía uma estátua romana togada, mais tarde identificada com o deus romano dos portos, *Portumnus*. Uma inscrição designava o padrão *turris II* e nomeava o seu construtor, D. Miguel da Silva, bem como o alinhamento de quatro colunas (Oliveira [2005]: 46), complemento do farol na orientação das embarcações e, possivelmente, uma reconstrução da capela medieval de Nossa Senhora da Lapa, na margem da Cantareira. Todos esses elementos não podem ser tomados como elementos tomados isoladamente mas sim como motores na produção de uma paisagem humanista, espacialmente controlada e iconograficamente referenciada. A associação mais imediata

¹⁵ Ver, sobre essa provável autoria: Navio Faggiolo (2011-2012); e Arnaldo Bruschi (2010: 104).

¹⁶ Embora tenha sido iniciado por Laurana, o claustro seria concluído por di Giorgio. Ver, sobre a arquitectura civil de di Giorgio, incluindo a sua actividade em Urbino, Paolo Fiore (1994: 74-125).

estará, como se referiu, no *Porto* da antiga cidade de Roma, particularmente na Ostia de Trajano, que é transposto para o Atlântico: a sua forma hexagonal repetiu-se na morfologia, rara, da capela-mor da igreja.

Se, no particular da relação igreja-palácio, D. Miguel pode ter sido tocado pela tradição humanista plasmada na Chancelaria e em Urbino, ela seria possivelmente complementada por uma das gravuras da edição de Vitruvius, de um discípulo de Bramante Cesariano (1521), onde se representa Halicarnasso, uma das maravilhas da Antiguidade. À esquerda, é visível o palácio, frente a este, uma enseada onde se abrigam navios, e na outra margem da baía uma torre quadrangular, rematada por uma cúpula de gomos, que bem poderia ser o farol de São Miguel o Anjo, não fosse a presença das pilastras animadoras dos muros. O que nos leva a outro ponto importante. Dado que teve de abandonar precipitadamente o país em 1540, é muito possível que D. Miguel tenha deixado a sua obra por concluir e que a construção de um porto na Foz estivesse prevista.

VISEU

D. Miguel da Silva foi confirmado na cadeira episcopal de Viseu em 23 de março de 1526. Desse modo, o farol de São Miguel o Anjo na Foz, o mais antigo empreendimento de D. Miguel e do seu *muratore*, concluiu-se em 1528, quando se construía já o claustro da Sé viseense (1528-1534) (fig. 4). Este demonstra a invenção de Cremona, pois é de ordem jónica/compósita, exibindo colunas com expressivas caneluras e o cesto ocupado por estrias, em lugar das ortodoxas folhas de acanto. Os capitéis, com um gordo florão pentagonal central, são idênticos aos da capela-mor da igreja da Foz. As colunas são colocadas sobre muretes semelhantes aos que surgem na *loggia* de Negrelos, uma raridade na arquitetura do Renascimento (Machado et al. 2000: 23), e as naves,



Fig. 4 Claustro da Sé de Viseu. © Luís Belo.

abobadadas em tijolo, repousam lateralmente sobre mísulas idênticas às da nave da igreja da Foz. Nos ângulos, Cremona adotou um sistema igualmente original: em cada esquina, colocou um pilar angular em forma de L, ao qual adossou duas meias colunas. Em correspondência, as mísulas emparelhadas com as colunas na parede interior ficaram reduzidas, nas intersecções entre naves, a uma abstração filiforme e minimalista (Machado et al. 2000: 24), algo que tem paralelo com o desenho das pilastras e capitéis de ângulo, também filiformes, que Bramante “inventou” para as esquinas do claustro de Santa Maria della Pace (Bruschi 2010: 120). Por sua vez, a arquitrave jônica que circunda o interior da nave da igreja da Foz, apenas interrompida pelo arco da capela-mor, com notórios precedentes na arquitetura de di Giorgio, surge igualmente no claustro da Sé de Viseu. Por sua vez os ressaltos resultantes do encontro da arquitrave com os elementos verticais que sustentam as páteras têm correspondência nas janelas do paço abacial da Foz. Quando utilizada à escala do edifício, essa redução da ordem contribuiu para salien-

tar e sistematizar a organicidade do corpo arquitetónico. No caso do claustro, isso significaria a previsão da construção de uma galeria superior que, porém, só viria a ter lugar em 1721 (Moreira 2000: 87). Como foi referido, Bramante formou-se em Urbino e pertence-lhe, muito provavelmente, o projeto da Chancelaria, cuja quadra mostra óbvia influência da de Urbino. Deve ter sido por conseguinte, o modelo que serviu de inspiração a Cremona para a quadra da Sé de Viseu¹⁷.

Ainda em Viseu, D. Miguel da Silva ordenou uma intervenção no antigo paço quatrocentista de Fontelo, junto do rio Pavia e da antiga estrada da Beira. O bispo pretendeu adotá-lo ao modelo da *villa* renascentista e a obra seria prosseguida pelos seus continuadores na sede viseense, mas, do que aí foi construído por Cremona para o seu patrono, pouco ou nada resta. O mesmo destino do paço teve o extraordinário conjunto de bosques e jardins que D. Miguel ordenou junto dele e são descritos no poema de António de Cabedo, *Fontellum*¹⁸. Em 1558, data provável da escrita do poema, o parque já estava semiabandonado, mas ficaram registados em verso um lago com uma ilha e um barco, tapadas de carvalhos e castanheiros, pomares de toda a espécie de árvores de frutos, prados de relva e flores, ribeiras com cascatas correndo e despenhando-se entre blocos de pedra, fontes de repuxo com os respetivos aquedutos, estátuas, grandes gaiolas para aves, mesmo um hipódromo¹⁹. Tudo isso desapareceu e restou, junto do paço, um jardim de buxo formal à italiana, de organização geométrica e plantado sobre um “tabuleiro” ou plataforma elevada.

¹⁷ A propósito do claustro de Viseu, refere-se ainda, entre outros, o nome de Baccio Pontelli, que fez igualmente a sua aprendizagem em Urbino, onde conheceu Laurana e Francesco di Giorgio, de onde partiu para Roma. Susana Abreu, como se afirmou, defende essa influência particular sobre Cremona (Abreu s. d.: 571-573).

¹⁸ Segundo Rafael Moreira, o poema data de 1558 (Moreira 2000: 88).

¹⁹ Referido por Rafael Moreira, com base no poema citado de António Cabedo (Moreira 2000: 88).

Ainda em Viseu, é atribuída a Francisco de Cremona a Casa do Miradouro, residência de Fernão Ortiz de Vilhegas, sobrinho do bispo anterior a D. Miguel, D. Diogo Ortiz de Vilhegas, que já era habitada em 1528²⁰. O italiano construiu um corpo central que uniu duas alas preexistentes, e a compartimentação interior destas foi completamente refeita e racionalizada. Nesse corpo central abriu-se a entrada principal com um arco de meio ponto ladeado por pilastras caneladas que se prolongam, em ressaltos, pelo espesso lintel e o entablamento. Este, por sua vez, articula-se com outro arco idêntico que o sobrepujou. É, contudo, mais estreito, e a abertura central foi substituída por uma janela bifora. Os capitéis são, nos dois níveis, idênticos aos do claustro e do arco cruzeiro da igreja matriz da Foz. Como no vizinho claustro, nas sacadas da Foz ou na *loggia* de Negrelos, Cremona insistiu na organicidade do corpo arquitectónico, segundo modelos criados em Urbino²¹.

BIBLIOGRAFIA

Abreu, Susana Matos. s. d. “A obra do arquitecto italiano Francesco da Cremona (c.1480- c.1550) em Portugal: novas pistas de investigação”, Natália Marinho Ferreira-Alves (coord.), *IV Seminário Internacional Luso-Brasileiro. A encomenda, o artista, a obra*, Porto, CEPESE, Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, pp. 557-584.

Afonso, José Ferrão. 2014. “Algumas observações sobre Francisco de Cremona, Francesco di Giorgio, os ‘estudos do antigo’ e a arquitectura do Renascimento entre o Douro e o Cávado”, *Minia*, 13, s. 3, pp. 219-248.

Amoruso, Giuseppina; Juliana de Sousa Simões; Holger Roseler; Stefano Soro; Michaela Winter. 1991. *Arquitectura portuguesa no período do Renascimento. Trabalho orienta-*

²⁰ Alexandre Alves, *A Casa do Miradouro*, Viseu, Assembleia Distrital de Viseu, 1984. CF. Moreira 2000: 86.

²¹ Susana Abreu remete a possível origem da janela geminada que remata a porta de entrada para as janelas da sacristia da igreja da Madonna della Steccata, em Parma, atribuídas a Giovanni Francesco d’Agrate (Abreu s. d.: 569).

do pelos professores arquitectos Alexandre Alves Costa, Marta Oliveira e José Quintão, para a cadeira de História da Arquitectura Portuguesa I. FAUP.

Barroca, Mário. 2001. *As fortificações do litoral portuense*, Porto, Edições Inapa.

Bertolotti, A. 1985. *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, 2 vols., s. l., Arnaldo Forni Editore, 1985, vol. 1 [ristampa anastatica dell'edizione di Milano, 1881].

Basto, Artur de Magalhães. 1937. "Vereações", *anos de 1390-1395*, Porto, Câmara Municipal/Gabinete de História da Cidade [Documentos e Memórias para a História do Porto, 2].

Bruschi, Arnaldo. 2010. *Bramante*, s. l., Laterza.

Buescu, Ana Isabel. 2010. "D. João III e D. Miguel da Silva, bispo de Viseu. Novas razões para um ódio velho", *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 10, pp. 130-166.

Choay, Françoise. 1984. "Alberti: the invention of monumentality and memory", *Harvard University Graduate School of Design. Monumentality and the City*, MIT Press, pp. 99-105.

Deswarte, Sylvie. 1989. *Il "Perfetto Cortegiano" D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni.

Fagiolo, Mauro. 2011-2012. "Bramante e il palazzo della cancelleria: La Porta-Città e la lezione di Giotto", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n. s., 57-59, pp. 101-112.

Fiore, Paolo. 1994. "L'architettura civile di Francesco di Giorgio", Paolo Fiore; Manfredo Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano, Electa, pp. 74-125.

Machado, Ana Soares; Luís Leite; Saúl Fino. 2000. "O Claustro renascentista da Sé de Viseu: proporção, linguagem significado", *Monumentos*, 13, pp. 21-25.

Martini, Francesco di Giorgio. 1967. *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di Corrado Maltese; transcrizione di Livia Maltesi Degrassi, 2 ts., Milano, Il Polifilo.

Moreira, Rafael. 1988. "D. Miguel da Silva e as origens da arquitectura do Renascimento em Portugal", *O Mundo da Arte*, 2.ª s., 1, pp. 5-23.

Moreira, Rafael. 2000. "Uma corte beirã: D. Miguel da Silva e o Paço de Fontelo", *Monumentos*, 13, pp. 83-91.

Oliveira, Marta Peter Arriscado de. 2004. *Arquitectura Portuguesa do tempo dos Descobrimentos. Assento de prática e conselho cerca de 1500*. 4 vols. Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, vol. 2.

Oliveira, Marta Peter Arriscado de. 1998. "O Mosteiro do Salvador: um projecto do século XVI", *Monumentos*, 9, pp. 14-23.

Oliveira, Marta Peter Arriscado de. 2005. *Porto, São Miguel o Anjo: uma torre, farol e capela memória para uma intervenção na obra*. Relatório Científico. Trabalho realizado no âmbito do Processo IPPAR N.º 123/P/05 "Capela ou Farol de S. Miguel-o-Anjo. Estudo histórico e formal". Porto. <http://hdl.handle.net/10216/70155> (consultado em 30-05-2017).

Osório, Isabel Noronha Pinto. 1999. "A intervenção arqueológica no castelo de São João da Foz. Novos elementos para a reconstituição dos espaços", Francisco Faria Pau-

lino (coord.), *Arquitectura militar na expansão portuguesa*, Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 71-80.

Queirós, Isabel. s. d. *A reabilitação da barra do Douro no século XVI. Um desafio urbanístico à talassocracia atlântica*. http://www.citcem.org/encontro/pdf/new_03/TEXT0%202%20%20Isabel%20Queir%C3%B3s.pdf (consultado em 30-05-2017).



‘...DETERMINO MANDAR UM DESTES ITALIANOS
[...] PARA MELHOR PODERDES EFECTUAR
ESSA FORTIFICAÇÃO’

JORGE CORREIA*

ENQUADRAMENTO

FALAR DE ARQUITECTOS ou engenheiros militares italianos em Portugal é, desde logo, desafiar três categorias, articulando-as num tempo associado à época moderna, por sua vez um conceito dinâmico. A emergência do arquitecto, agente independente de uma tradicional corporação medieval e figura primeira no projecto de arquitectura, aparece neste enredo ligado a uma prática de arquitectura militar após a generalização dos engenhos pirobalísticos a partir do século XIV na Europa. Arquitectos militares italianos serão, pois, originários das repúblicas, ducados, estados ou reinos em torno da península itálica ou mar Adriático nesse período.

Uma abordagem à modernidade apresenta, necessariamente, reservas em relação às divisões cronológicas que tradicionalmente organizam a história do mundo ocidental. Para alguns autores, a tomada de Constantinopla pelos otomanos em 1453 marcou o início da Época Moderna que se estenderia até 1789, ano da Revolução Francesa e corolário do Iluminismo. Outras teorias apontam como início a con-

* Licenciado e doutorado em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Professor Associado na Escola de Arquitectura da Universidade do Minho. Investigador do Laboratório de Paisagens, Património e Território, Lab2PT, coordenando o grupo “Espaço e Representação” e do CHAM, FCSH-UNL. jorge.correia@arquitetura.uminho.pt

quista de Ceuta em 1415 ou as viagens de descobrimento e abertura a novos mundos por portugueses ou espanhóis no século XV. Qualquer dos critérios enraíza-se numa visão ocidental, forçosamente europeia, da questão, tornando-se arriscado adiantar marcos históricos para um tempo que decorre de uma fluidez natural da evolução de ideias e de mudanças socioeconómicas. Porém, esta abertura expansionista trouxe a Portugal, em particular, um cenário geográfico onde o imperativo de defesa motivou vanguardas na arquitectura militar e na arte da guerra. Este entendimento dinâmico das circunstâncias deve estender-se ao enquadramento da influência de arquitectos militares italianos em Portugal, muitas vezes fomentada por visitas e estadas de mestres ou arquitectos portugueses em terras transalpinas.

DA TRANSIÇÃO

O desenvolvimento das novas formas de desenho de dispositivos de defesa em Itália poderia, à partida, fazer prever uma exportação de arquitectos pioneiros no risco de novas fortalezas, para o resto da Europa, e em particular para Portugal, onde a frente ultramarina colocava desafios urgentes a partir de Quatrocentos. Contudo, tal fluxo migratório não parece ter acontecido, muito embora se registem alguns nomes de fonia italiana que aparecem em estaleiros portugueses ligados à função militar no Norte de África ou Índia.

Por terras magrebina surge o nome de Franco Doria em Arzila, referido nos *Anais* de Bernardo Rodrigues em 1516 como um “dos mais nobres e principais cidadãos de Jénoa”, aquando do segundo grande cerco que a praça sofrera. Na crónica, é referido como “mestre e engenheiro”, com muita experiência na guerra de Itália e da indústria do engenheiro e conde Pedro Navarro. Por sinal, este, então ao serviço da armada de Fernando, o Católico, ter-se-ia já feito acompanhar pelos venezianos Girolamo Vianello e Battistino de Far-

sis (Moreira 1989: 120), quando salvou a mesma Arzila de uma capitulação iminente face ao exército de Fez, em 1508. Mais tarde, em 1528, o mestre bombardeiro Gonçalo Napolitano era dado no rol de especialistas ao serviço da defesa da vizinha Tânger (Moreira 1989: 124). Ainda dois anos antes, os irmãos João e Manuel della Ponte estão documentados na Índia, onde acompanhavam obras ou missões de preparação em Goa e perto de Diu, como conta Sousa Viterbo que os dá como mestres-de-obras italianos (Viterbo 1988: 2. 332-333).

Todos estes nomes participaram, de modo muito pontual e pouco estruturado, no laboratório que caracterizou o designado *estilo de transição*. Na verdade, não se pode falar de uma escola que tivesse marcado irreversivelmente o nível de conhecimento tecnológico em Portugal, mas sim de uma participação cúmplice do momento de viragem a que se assistia, no esforço de fortificação além-mar. Ainda durante o século XV e na passagem para o século XVI, vários foram os contactos com o universo fortificador italiano, quer por via directa de visitas de portugueses à Península Itálica, como a estada do Conde de Ourém e as repercussões nas suas encomendas, quer pela disseminação de conhecimento tratadístico.

Por entre as mais inovadoras propostas de risco, encontravam-se as de Francesco di Giorgio Martini, no seu *Trattato di architettura ingegneria e arte militare*¹, circulando por territórios com os quais mantinha intercâmbios assíduos, nomeadamente Aragão, importante meio de contacto nas permutas mantidas com Itália (Cid 2007: 22). Di Giorgio preocupava-se em incluir de raiz a nova artilharia, estudando as implantações de modo a aproveitar as condições naturais do sítio e assim articular o papel de cada torre/baluarte num funcionamento conjugado. Tratava-se da instalação prática

¹ Datado de 1477 na edição crítica de Corrado Maltese (1967), a cronologia dos manuscritos de Francesco di Giorgio (1439-1501) tem sido alvo de atribuições que oscilam entre os anos 70 e 90 do século XV. Cf. Krufft 1994: 55-56.

dos princípios do flanqueamento mútuo. Interessante será associar Diogo de Arruda a Francesco di Giorgio num mesmo estaleiro: a cerca de Nápoles², uma vez que, no período manuelino, os mestres e irmãos Diogo e Francisco de Arruda assumiriam grande protagonismo nas reformas levadas a cabo no sul de Marrocos, paralelamente a obras coevas de Boitaca e Danzilho em praças setentrionais. Em todas essas novas tipologias e morfologias, através de cubelos e/ou torções mais salientes e artilhados, ensaiavam modelos para o lançamento formal do baluarte moderno.

DA CONSTRUÇÃO DA MODERNIDADE

O reinado de D. João III (1521-1557) foi pautado por décadas de experimentação e inovação de inspiração clássica. Um conjunto de obras quase miniaturais, encomendadas por uma elite conhecedora e interessada, foi construída em torno de programas essencialmente religiosos ou civis. Tal movimento não foi acompanhado por uma notória evolução da arquitectura militar, visto a mesma já ter dado o salto qualitativo que a emergência do seu programa havia imposto anteriormente, não se podendo permitir ser obsoleta ou estritamente simbólica em cenários de guerra iminente como aqueles que se viviam no Magrebe, onde muitas vezes as muralhas constituíam as fronteiras da soberania. Apesar de curioso pela vanguarda artística que nos estados ou repúblicas italianas se manifestava, como provam as bolsas de estudo que patrocina, o monarca não parece muito interessado na vinda

² “Um caso ainda inédito, e merecedor de atenta reflexão, é o do “Maestro Diego portoghese”, que em 1485-1486 estava ao serviço de Afonso II de Aragão, duque da Calábria, junto com mais outros dois engenheiros italianos (entre os quais Francesco di Giorgio Martini), remodelando a cerca de Nápoles e erguendo contra os turcos fortificações costeiras [...]. Julgamos tratar-se de Diogo de Arruda” (Moreira 1989: 106-107). Sobre os possíveis cruzamentos pessoais ou de saberes entre Francesco di Giorgio Martini e Diogo de Arruda, ver ainda Cid 2007: 284-285.

de arquitectos italianos a Portugal. Por apurar permanece a eventual contribuição de Benedetto da Ravenna no risco do Castelo-Artilheiro de Vila Viçosa no lustro de 1525-1530, tal como John Bury postula, tendo como pano de fundo o impacto de desenhos de Leonardo da Vinci datados do final de Quatrocentos e inícios da centúria seguinte (Bury 1994: 131). Se a filiação a um perfil de *rocca* italiana é irrefutável, o modelo de fortim quadrangular com apenas dois torreões ultra-semicirculares colocados em ângulos opostos tinha já sido experimentado em Aguz (Correia 2008: 346-348), na costa atlântica magrebina, onde os irmãos Arruda haviam circulado e construído com assiduidade.

Em bom rigor, seria mais uma vez o Norte de África a ditar a necessidade de uma actualização permanente das formas arquitectónicas ao serviço da arte da guerra. A urgência na inspecção e adequação das praças portuguesas no Magrebe, após o desastre da perda de Santa Cruz do Cabo de Guer, actual Agadir, às mãos do sultão de Sus em 1541, terá convencido D. João III a abrir uma excepção e a solicitar a consulta externa. O rei endossa um pedido ao cardeal de Toledo, ministro do Imperador Carlos V, para que conceda licença ao seu engenheiro de fortificações militares, o mesmo Benedetto da Ravenna, no sentido de acompanhar Miguel de Arruda a África³. Este requerimento continha uma intenção simultânea de dotar Mazagão de um novo sistema defensivo inexpugnável e de reavaliar o sistema defensivo de Ceuta.

A ruptura formal a que, geralmente, se associa a experiência de Mazagão diz respeito à inauguração de um projecto de fortificação abaluartada, sendo este dispositivo, o baluarte⁴, caracterizado por uma planta pentagonal ou “em cunha”. Constitui a inovação que haveria de remodelar os redutos de-

³ Cf. Moreira 2001: 112. BNL, cód. 1758, fls. 468v-469.

⁴ Nas palavras de Rafael Moreira, “o elemento central do novo tipo de fortificação, e a única criação arquitectónica absolutamente nova desde a Antiguidade” (Moreira 1989: 144).

fensivos das praças mantidas a norte, onde, respectivamente em Ceuta e Tânger, os vestígios das frentes abaluartadas sobre o fosso marítimo ou em torno do Castelo Velho atestam uma praxis moderna de reforma nas duas décadas seguintes. A iniciativa foi gerida por uma junta de arquitectos encarregue de dotar Mazagão das novas concepções da arquitectura militar e da tratadística italiana, composta então por Benedetto da Ravenna, Miguel de Arruda e Diogo de Torralva⁵. Ao primeiro ficou-se a dever o projecto da nova praça-forte que João de Castilho, executor das obras, afirma pretender seguir fielmente, em carta enviada a D. João III a 15 de Dezembro de 1541⁶ (Fig. 1).



Fig 1. Fortaleza de Mazagão, El Jadida, Marrocos.

⁵ Se a Torralva coube o estudo do lugar, foi Miguel de Arruda quem estabeleceu as principais pontes de diálogo na equipa, indo buscar Benedetto da Ravenna a Espanha. De facto, Arruda encontrou-se com o seu congénere italiano no Porto de Santa Maria, munido das instruções e orientações reais para a missão, e daí seguiram rumo a Ceuta. Esta inspecção foi preparada para obter o máximo de eficácia possível.

⁶ IAN-TT, Corpo Cronológico, parte I, maço 72, doc. 32, Viterbo 1988: I 194-195: “[...] E quanto ao que V. A. espreveu que na obra não saya dos apontamentos de Benito de Reuena, eu asy o fiz sempre e farey [...]”.

Tratava-se de um sistema defensivo de grande inovação cuja família formal encontra parentescos nas experiências já quinhentistas de Antonio da Sangallo, em Itália, ou raízes numa prática guerreira de Benedetto pelo Mediterrâneo, de Rodes a Tunes (Moreira 2001: 52-53). Esta urgência, decorrente da crise africana, acontecia no seio de uma corte próxima do monarca, onde participava o infante D. Luís, também ele experimentado nas lides beligerantes ao lado do engenheiro italiano. O modelo repousava sobre o princípio fundamental da eliminação dos ângulos mortos ou cegos através do cruzamento de linhas de fogo rasantes e paralelas aos planos da água do fosso e da muralha, complementados por tiro radial desde plataformas superiores dos baluartes e ao longo dos caminhos de ronda.

O saber adquirido por Miguel de Arruda nesta missão e empreitada proporcionou o seu reenvio ao Norte de África para, sete anos mais tarde, ajuizar da vantagem da construção do forte do Seinal, sobre Alcácer Ceguer, onde aparece um outro nome italiano, Antonio Ferramolino, e riscar a cidade-moderna de Tânger. Depois de muitos anos de hesitações e contribuições de vários mestres, foi enviado pelo menos um italiano a Tânger, pertencendo a um par de instrutores dessa nacionalidade⁷, para trabalhar em conjunto com a equipa local no levantamento de uma cidadela maneirista com baluartes e terraplenos a partir de 1564.

Quanto a um deles, poder-se-á ter tratado de Tommaso Benedetto de Pésaro⁸ que em 1567 se juntava a outro italiano, Pompeu Ardití, na fortificação das ilhas atlânticas. Que-dam-se um mês na Madeira, apoiando o mestre das obras

⁷ *Cartas do cardeal Infante em nome de el-Rei D. Sebastião, a Lourenço Pires de Távo-ra*, BNL, cód. 2633, fls. 24v-25: Almeirim - 4 de Janeiro de 1565: “[...] E quanto ao que toca a fortificação de fora, eu tenho mandado vir [...] os italianos para com elles me acabar de resolver com toda a brevidade e diligência determino mandar um destes italianos nessa cidade para melhor poderdes efectuar essa fortificação”.

⁸ Juntamente com seu irmão Doutor Benedito nas palavras de Rafael Moreira (Moreira 1989: 155).

reais Mateus Fernandes (Carita, in Moreira 1989: 190) no projecto de um conjunto fortificado de grande envergadura que se estenderia da linha costeira, a leste do núcleo urbano, até ao morro da Pena (nunca construída nas dimensões originais nesta zona). Desde a sua apresentação em planta de 1570, o plano foi sofrendo reformulações. Apesar de novos impulsos na década seguinte, a fortaleza manteve o seu parentesco com a fortificação moderna abaluartada, atestando um espírito reformista que contagiaria o mais antigo e vizinho Forte de São Lourenço dos princípios de Quinhentos.

A mesma dupla de italianos seguiria depois para os Açores, onde estadearia uns quarenta dias. Das inspecções realizadas às ilhas da Terceira, São Jorge e Faial, resultariam reformas e, muito provavelmente, novos planos para Angra. Porém, a permanência mais demorada de Tommaso Benedetto na ilha de São Miguel associa-o ao Forte de São Brás em Ponta Delgada, em estaleiro desde 1551, e a um desenho muito fino e apurado das formas modernas da arquitectura militar. Trata-se de um quadrado com quatro baluartes em cunha nos ângulos, em que o cruzamento das miras das canhoneiras desenha o próprio forte em planta, implantado junto à costa.

DO INVESTIMENTO FILIPINO

A contratação de Filippo Terzi, proveniente do ducado de Urbino à semelhança de tantos outros antes dele, como engenheiro-mor por D. Sebastião em 1576, inaugurará um período de presenças assíduas de engenheiros militares italianos no império português, acentuado com a ascensão de Filipe II de Espanha ao trono português. O milanês Giovanni Battista Cairati na Índia, o florentino Baccio da Filicaia no Brasil ou o sienense Tiburzio Spannocchi na metrópole, Açores e Nordeste brasileiro protagonizam aquela que foi a fase do mais influente italianismo na arquitectura militar em Portugal e seus territórios ultramarinos.

Para a barra de Lisboa, a garganta da Península Ibérica para o império, concorriam cuidados especiais. Assim, no contexto da dinastia filipina, surge o lombardo Giovan Giacomo Paleari, apelidado de capitão Fratino, associado ao traçado triangular de uma nova fortaleza para Cascais em 1590 (Finizio 2006: 54), hoje conhecida por Nossa Senhora da Luz, por sua vez quiçá cópia de desenho de Frei Giovanni Vincenzo Casale do mesmo ano. Identifica-se com a fortificação em planta assinada por Filippo Terzi quatro anos mais tarde, um dos vários colaboradores que a coroa chamaria para contribuir para a defesa da entrada do rio Tejo, onde em 1597 surge Leonardo Turriano (fig. 2). Terzi aparece ainda ligado a um vasto conjunto de obras costeiras (Ribeiro 2016: 49-61), de Viana do Lima ao Alentejo, com passagens por Peniche e eventualmente pela Figueira da Foz, e com uma forte acção no Forte de São Filipe em Setúbal, mostrando mestria na aplicação de modelos estrelados. A sua competência leva-o à liderança da Aula de Arquitectura do Paço da Ribeira, oficializada por Filipe II em 1594⁹. Deste modo, o influxo italiano surgia directamente relacionado com a institucionalização do ensino da architecta militar em Portugal.

O cremonês Turriano, elevado à categoria de primeiro engenheiro-mor do reino após o falecimento de Terzi, permaneceu em Lisboa até 1629, período em que contribuiu para várias frentes no plano da arquitectura militar e defesa¹⁰. Após visitas mais fugazes na década de 80 a Portugal, em que supervisionou obras na fortaleza filipina de Viana, a substituição de Terzi em Lisboa perpetuaria a presença directa do italianismo em obras militares na esfera da capital e confirmava o forte investimento filipino. Em Cascais, Turria-

⁹ Esta aula aproveitava o legado da precedente 'aula do paço', tirando partido de uma forte formação tratadística e preparando a criação da Aula de Fortificação por D. João IV em 1647, conduzida pelo mestre Luís Serrão Pimentel.

¹⁰ Sobre este autor e sua estada em Lisboa, consultar o fundamental contributo recente de Rafael Moreira em Câmara et al. 2010: 121-201.



Fig 2. Forte de Nossa Senhora da Luz, Cascais.

no assumia a sua primeira grande missão de fortificação em Portugal, actividade que haveria de manter com insistência na barra de Lisboa, nomeadamente concorrendo com ideias e projectos para o fortim de São Lourenço da Cabeça Seca¹¹. Quer nesta obra, quer em Cascais, a teia de intervenientes italianos e acções é densa e complexa, listando Casale (também associado ao arranque do Forte de Santo António do Estoril), Fratino, Terzi ou Turriano como projectistas com preocupações em torno da defesa da desembocadura do Tejo.

Junta-se a este rol Tiburzio Spannocchi como um dos mais engenhosos e pragmáticos engenheiros ao serviço da monar-

¹¹ Cf. *Dos Discursos de Leonardo Turriano el primero sobre el fuerte de S. Lorenzo de Cabeça Ceca en la boca del Taxo [...]*, manuscrito da BNP, Ms. 12892 (Moreira: Cámara et al. 2010: 168-177).

quia espanhola, transportando a sua experiência para os domínios portugueses. Interveio directamente na resolução das obras da Cabeça Seca, Estoril e Cascais (Cámara et al. 2010: 141), vindo a espalhar a sua obra construída pelo Atlântico. Para além dos célebres estaleiros de Havana ou Cartagena, nos territórios coloniais portugueses o engenheiro sienense emprestará as suas traças à edificação da Fortaleza de São Filipe do Monte Brasil (1592), em Angra, na Terceira (fig. 3), e aos desenhos dos fortes de São Francisco da Barra, no Recife, ou de São Marcelo, em Salvador, ambos no Brasil e do início de Seiscentos. Este elenco denota, claramente, a grande capacidade técnica de Spannocchi no domínio da fortificação maneirista, adaptada a geografias diversas e a grandes escalas nas latitudes açoriana ou caribenha, bem como sentinelas mais objectuais inspiradas em modelos poligonais ou circulares.



Fig 3. Fortaleza de São Filipe do Monte Brasil, Angra, Açores.

Leonardo Turriano iria também estender as suas funções de engenheiro-mor às costas atlânticas de África e da América do Sul, onde o plano para o castelo de Arguim em 1607 não esconde repercussões discretas. Contudo, a sua esfera de influência não chegou ao Índico, pois aí Giovanni Battista Cairati desempenharia o cargo para todo o Estado da Índia de 1584 a 1596. As atribuições de autoria a este italiano são ainda objecto de alguma incerteza, nomeadamente a sua contribuição para a fortificação abaluartada de Damão onde, muito provavelmente, apenas as portas lhe poderão ser imputadas (Rossa 1997: 80). Das suas inspecções resultaram planos executados por outrem, como Belchior Calaça nos fortes de São João e Almirante, hoje Al Jalali e Al Mirani, em Mascate, ou Gaspar Rodrigues no Forte de Jesus em Mombaça (fig. 4). Aqui a sua acção parece mais directa, reflectindo, por conseguinte, a capacidade do arquitecto italiano em responder a diferentes topografias e contextos militares com morfologias mais orgânicas para baluartes sobre escarpa na Península Arábica ou modelos mais antropomórficos de fortaleza na costa oriental africana, ou ainda contribuições na Índia, como o caso do baluarte baixo do Forte dos Reis Magos em Goa.



Fig 4. Forte de Jesus, Mombaça, Quénia.

Entretanto, no Brasil, Baccio da Filicaia desenhava o Forte de Nossa Senhora de Monserrate em 1586. Originalmente conhecido como de São Filipe, a sua implantação estratégica em colina dominante sobre a Baía de Todos os Santos disfarçava o partido arquitectónico, de planta hexagonal com guaritas/torreões nos ângulos, sem proposta abaluartada (fig. 5). Terminado por volta de 1602 e talvez uma das poucas fortificações brasileiras gizada e erguida por um arquitecto italiano especificamente enviado para tal durante o período filipino (Lemos: Moreira 1989: 244), não veio, todavia, encerrar o capítulo do impacto italianizante no projecto de novas fortificações nesta colónia portuguesa da América do Sul.



Fig 5. Forte de Nossa Senhora de Monserrate, Salvador, Brasil.

Efectivamente, o século XVIII levou ilustres engenheiros transalpinos à bacia amazónica para fortificar uma fronteira disputada com França e Espanha. Assinado o Tratado de Madrid em 1750, Portugal contrata especialistas italianos para a tarefa de fortificação da raia. Um dos mais eloquentes casos é o de Henrique Antonio Galuzzi, à frente do Forte de São José de Macapá em 1764, depois de várias vicissitudes (Araújo 1998: 190). A obra atinge um grau elevado de perfeição

geométrica, desenhando um quadrado com baluartes pentagonais nos ângulos e fosso em redor, parcialmente aquático, complementada por revelins e um hornaveque (fig. 6). Galuzzi esteve também ligado a operações de levantamento, tal como o mais jovem Domingos Sambucetti estaria no povoamento de Nova Mazagão. Este engenheiro genovês viria a ser o autor do Real Forte do Príncipe da Beira, estratégico na demarcação do extremo ocidental da soberania portuguesa no sertão amazónico. Em 1776, o forte confirma a fixação do modelo tipo-morfológico de Macapá por onde Sambucetti havia passado aquando da sua construção.



Fig. 6 Forte de São José, Macapá, Brasil.

SÍNTESE

Nesta breve resenha da presença de arquitectos italianos em Portugal e suas possessões além-mar entre Quinhentos e Setecentos, não se pretendeu ser exaustivo na cobertura de nomes mas antes apontar cadências na produção de arquitectura mi-

litar. Esta acção, protagonizada por mestres, arquitectos ou engenheiros contratados pela coroa lusitana, e que se cruza com a circulação de agentes e/ou edificação de cariz civil, religioso ou urbanizador, verificou-se também pela notícia trazida por tratados ou visitas de técnicos portugueses a Itália. Dos primeiros contactos ao tempo manuelino e à disseminação de um conhecimento formal do baluarte moderno com D. João III, foi no período sebástico e, sobretudo, filipino, que a presença de italianos se verificou mais assiduamente no desenho e estaleiro, consulta ou inspecção de obras militares, com um elevado grau de transferência de conhecimento e tecnologia para a construção de um imenso império então unido pelas coroas ibéricas. O arrefecimento desta imigração durante o período da Restauração deixou espaço para um novo, porém tímido, fluxo, no século XVIII, agora temperado pelas escolas francesa e holandesa de engenharia militar, bem como pela afirmação da academia portuguesa. Com o final da modernidade veio o declínio do sistema abaluartado e a emergência do sistema de linhas de defesa a partir de Oitocentos, esvaziando-se a contribuição de italianos na arquitectura militar em Portugal.

BIBLIOGRAFIA

- Araújo, Renata Malcher. 1998. *As cidades da Amazónia no séc. XVIII*, Porto, FAUP Publicações.
- Boiça, Joaquim; Maria de Fátima Barros; Margarida Ramalho. 2001. *As fortificações marítimas da costa de Cascais*, Lisboa, Quetzal.
- Bury, John. 1994. “Benedetto da Ravenna (c. 1485-1556)”, Francisco Faria Paulino (coord.), *A arquitectura militar na expansão portuguesa*, Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, pp. 130-134.
- Cámara, Alicia; Rafael Moreira; Marino Viganò. 2010. *Leonardo Turriano. Ingeniero del rey*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano.
- Correia, Jorge. 2008. *Implantação da cidade portuguesa no Norte de África. Da tomada de Ceuta a meados do século XVI*, Porto, FAUP Publicações.
- Finizio, Giuliana. 2006. *Fortificazione e città. La marca italiana nell'urbanistica por-*

toghese del XVI secolo nell'oltreoceano, Tese de Doutoramento em Teoria e História da Arquitectura apresentada à Universidade de Coimbra.

Moreira, Rafael (dir.). 1989. *História das fortificações portuguesas no mundo*, Lisboa, Alfa.

Moreira, Rafael. 2001. *A construção de Mazagão. Cartas inéditas 1541-1542*, Lisboa, IPPAR / CPML.

Moreira, Rafael; Miguel. Soromenho. 1999. «Engenheiros militares italianos em Portugal (séculos XV-XVI)», Marino Viganò (ed.), *Architetti e ingegneri militari italiani all'estero dal XV al XVIII secolo. Dall'Atlantico al Baltico. II*, Livorno, Sillabe, pp. 109-127.

Ribeiro, José António Salazar. 2016. *Filipe Tércio, ingegnere e architetto em Portugal, 1577 – 1597*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Rossa, Walter. 1997. *Cidades indo-portuguesas*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses.

Viterbo, Francisco Sousa. 1988. *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 3 vols. [facsimile da edição de 1899-1922].

DE ANDREA SANSOVINO A FILIPPO TERZI. HESITAÇÕES DA CASA REAL PORTUGUESA

DOMINGOS TAVARES*

A QUESTÃO DOS ARTISTAS ITALIANOS em Portugal coloca-se de modo sistemático acompanhando os processos de transformações da cultura europeia que acompanharam a expansão do classicismo. Processo iniciado em Florença de onde se estendeu num primeiro momento e seguido por Roma numa segunda fase. Uma cultura que era a expressão da nova sociedade tomada pelo capital financeiro (os banqueiros da Europa), com a montagem de novas estruturas de poder centralizado nas casas bancárias, controlando o comércio marítimo internacional. Do outro lado Portugal constituiu-se como país virado ao mar, com a tradição herdada dos fenícios de circular pelo Mediterrâneo, passando com regularidade as colunas de Hércules. Assim, não se estranha que a Ibéria, incluindo a sua parte Atlântica, se considerasse tão perto, física e culturalmente, das repúblicas marítimas do mar Tírreno, com destaque para Génova e Florença via Pisa.

A revolução da burguesia urbana que colocou D. João I na gestão do reino, consolidou o país no benefício do comércio marítimo, gerando riquezas substantivas para uma gestão do Estado mais centralizado e eficaz, com margem apetecível para a casa particular do rei ou dos seus príncipes. Em boa

* Arquitecto, Professor emérito e coordenador de Investigação (Grupo Atlas da Casa – Erudito e popular na arquitectura portuguesa) no Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. domingos@dafne.pt

parte, estes capitais foram colocados à guarda dos banqueiros de Florença, com destaque para a acção diplomática de D. Pedro, primeiro Infante, depois como regente do reino. Difícil foi resgatar esses dinheiros na divisão da herança do príncipe falecido, que conduziu a uma solução de recurso para que nem todos os dinheiros fossem perdidos. Uma parte desse valor foi investido na construção da capela tumular do Cardeal D. Jaime, um dos herdeiros, construída a partir de 1460 na igreja de S. Miniato al Monte pela oficina dos irmãos Rosselini, de Florença. A arquitectura foi devida a Bernardo, a execução a Giovanni e a escultura da responsabilidade de António, numa empresa em que participaram outros notáveis artistas colaboradores habituais dos Rosselino, como foi o caso de Luca della Robbia¹.

Pode entender-se este episódio de grande relevo para a arte do Renascimento como um primeiro sinal da colaboração de um arquitecto da vanguarda italiana com a nação portuguesa, Bernardo Rosselino, da confiança de Leon Battista Alberti e autor da mais importante operação urbana da iniciativa do Papa Pio II como foi a reconstrução do núcleo central de Pienza. Era a homenagem póstuma a um jovem príncipe, sobrinho de Afonso V, e materializou-se no território florentino num claro sinal da abertura ao espírito do moderno por parte das autoridades portuguesas, quando no ocidente europeu predominavam as variantes do gótico final. A iniciativa destaca a sensibilidade do rei para uma nova linguagem de tendência italianizante, maior clareza e simplicidade formal, como se expressou também no apoio a obras em Ourém e Tomar, iniciadas por volta de 1450².

Este episódio marca um momento de forte relação entre as autoridades portuguesas e o ambiente artístico em Flo-

¹ Mendes Atanázio, *A arte em Florença no séc. XV e a capela do Cardeal de Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1983.

² Paulo Pereira, *História da arte portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, vol. 2, p. 27.

rença na segunda metade de Quatrocentos, com intervenção activa de algumas personalidades do clero representando os interesses da família real. Estes contactos traduzem, também, o interesse pelo movimento de modernização das linguagens arquitectónicas que outros reinos do espaço europeu ocidental vinham ensaiando, enquanto processo de superação das tradições medievais, acompanhando um novo quadro social e político. Foi por força da simpatia de alguns senhores europeus, particularmente em França, e da influência dos cardeais mais ilustrados frequentadores dos círculos de Roma, que se intensificou no final de Quatrocentos uma moda “ao antigo”, instalada sobre as velhas práticas construtivas³.

Nas primeiras décadas do ciclo edificatório empreendido pela monarquia burguesa, coube aos mestres construtores integrados nas estruturas das corporações medievais que controlavam os sistemas produtivos, sob tutela dos príncipes, darem corpo aos programas de edificar. Em Portugal, como em outros estados da Europa mediterrânica, a progressiva consolidação de um sistema político assente na gestão centralizada da coisa pública sob a autoridade do rei, favoreceu a solidez da monarquia católica e levou a que as iniciativas de realização das artes de afirmação simbólica sob patrocínio régio, imbuídas da mesma preocupação de conferir dignidade ao estado, integrasse com o mesmo peso os monumentos religiosos e as outras arquitecturas de natureza civil.

Com o incremento das iniciativas construtivas chegavam artífices recomendados de outras terras da península, ou mesmo de França, em resposta a pretensões mais abertas da inteligência da corte, mas também de outros encomendadores, onde se destacavam bispos, nobres familiares de bispos e outros personagens proeminentes do círculo do poder. Artífices destacados nas áreas da construção, por vezes estudiosos e cultos tendo participado em experiências diversas pelas ter-

³ Domingos Tavares, *Philibert Delorme, profissão de arquitecto*, Porto, Dafne Editora, 2004, p. 18.

ras da sua aprendizagem, esboçavam respostas à vontade de inovação manifestada pelos dignitários patrões, quase sempre viajados e ciosos da necessidade de mudança. Assim se foi estruturando um corpo profissional que lentamente abriu escola de aproximação ao clássico dando lugar, nas gerações seguintes, ao aparecimento de jovens formados mais no estrangeiro do que nas próprias obras, quase sempre nos estaleiros de Roma.

Revelados como artistas de qualidade, passavam a adquirir a condição de bolseiros a expensas do rei, para que no regresso pudessem integrar novas ideias e saberes na reformulação das artes em Portugal. Surgiu até a condição de se poder atingir a nobreza pelo serviço da arte, acompanhando o percurso de consolidação do modo clássico, por analogia com o prestígio reconhecido a alguns criadores italianos disputados pelas casas ducais de Itália, pela cúria em Roma, ou outros requisitados para as cortes do imperador Carlos V na Bélgica ou de Francisco I em França. Por analogia com os herdeiros mestreiros do saber fazer, a classe dirigente em Portugal integrou também gente saída do corpo dos fidalgos próximos da corte, através do reconhecimento de habilidades próprias de alguns jovens particularmente dotados.

O país protegeu uma classe de criadores intelectuais, nas artes como na ciência, que contribuiu para o processo de consolidação da estética renascentista. Instalou-se a óptica de resposta à afirmação de uma cultura aberta ao mundo pela recepção dos comércios e trocas inerentes aos descobrimentos marítimos, pela expansão do conhecimento geográfico e pela definição de uma ciência de representação cartográfica. Constituiu esta a grande síntese da contribuição portuguesa para a consolidação civilizacional do ocidente europeu. Portanto, aqui também se colocaram as questões do entendimento da linguagem clássica enquanto testemunho dos valores emergentes na sociedade de tendência desenvolvimentista, burguesa, de afirmação de qualidades e poderes novos, legíti-

veis por analogia com o contexto civilizacional do mediterrâneo antigo. Que arquiteturas, que arquitecto, que práticas testemunham esse momento de mudança em Portugal?

É neste quadro que se pode entender a chegada do escultor e arquitecto Andrea Sansovino. Dela nos dá notícia Giorgio Vasari, no texto que lhe é dedicado nas “Vidas”⁴. Apesar das inúmeras controvérsias que se têm levantado a propósito da acção concreta desempenhada pelo autor florentino durante a sua estadia em Portugal, o texto do biógrafo italiano constitui uma informação segura. No contexto da criação de um primeiro e inédito dicionário biográfico de artistas no século XVI, é reconhecido o esforço de Vasari, para ser rigoroso na descrição dos passos dos seus biografados, cujos limites de rigor são os naturais de qualquer pesquisa histórica com desfasamentos temporais de perto de um século. Sobre Andrea Contucci, nascido em Monte San Savino, Arezzo, em 1467, diz Vasari que foi enviado a Portugal por Lorenzo de Medici a pedido do nosso rei.

Está confirmada a sua chegada em 1492 e, numa primeira fase, trabalhou no espaço da corte para D. João II. Segundo Vasari teria realizado alguns trabalhos de escultura e arquitectura, referindo mesmo um belíssimo palácio com quatro torres e muitos outros edifícios, suportando a sua afirmação na consulta pessoal do caderno de desenhos do artista biografado, então na posse de um dos seus discípulos. Rafael Moreira estudou com critério a passagem de Sansovino por Portugal, considerando eventuais obras desaparecidas e até que se retirou definitivamente para Florença e Loreto em 1501⁵. A morte do rei em 1495 e a mudança de orientação artística promovida pelo sucessor, pode ter estado na base da

⁴ Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton, 2004, p. 670. Publicado em primeira edição em 1550, o texto foi revisto e aumentado na 2.ª ed. de 1568.

⁵ Rafael Moreira, “Arquitetura: Renascimento e classicismo”, in *História da Arte Portuguesa*, vol. 2, pp. 313-315.

afirmação de Vasari que refere a dificuldade do artista italiano perante as coisas extravagantes e a arquitectura difícil que teve de enfrentar. Esta referência pode ter correspondido a uma retirada após 1495 e um segundo período, mais curto, da presença de Sansovino em Portugal, que terá voltado entre 1500 e 1501, período em que terá enfrentando definitivamente a impossibilidade de corresponder à poderosa expansão do manuelino como expressão de um gótico final.

A arte portuguesa, ao tempo de D. João II, ensaia uma sensibilidade modelada pelo padrão de fazer clássico, “ao romano”, numa linha de ruptura imposta pela corrente triunfante nas repúblicas marítimas do espaço mediterrânico contra o fazer moderno de tipo germano-gótico prevalecente na Europa do norte. Uma atitude capaz de levar à objectivação os novos monumentos, oferecendo a ideia global da forma suportada pelo instrumento técnico de comunicação das intenções projectuais para que os construtores, executantes de uma vontade predefinida, pudessem levar a termo a realização da obra. Concretização do princípio de distinção entre o trabalho intelectual próprio das artes liberais, como o caracterizou Alberti e a artesanaria de classificação mecânica prevalecente no quadro da sociedade medieval.

O Hospital Real de Todos os Santos, em Lisboa, foi a obra que melhor assinalou as hesitações no quadro da transição para o século dos descobrimentos, o que ficou conhecido como Hospital dos Pobres. Foi um indicativo forte da passagem do modo antigo de pensar a construção para outro tempo, de dinâmicas culturais cruzadas entre a notícia de um clássico novo e as versões modernas da arte urbana dos burgos do mar do norte, mais enfática e decorativa. Ao tomar a iniciativa de reunir o rendimento dos inúmeros pequenos hospitais de Lisboa, o rei estava a optar pela acção administrativa própria de uma estrutura organizada no âmbito de um Estado centralizado. Atento à corrente italiana da corte de Lorenzo de Médici e ao exemplo do hospital de Santa

Maria Nova, de Florença, cujo trato brilhante como campo teórico teve expressão no Hospital dos Pobres de Milão, parcialmente realizado e depois divulgado nas cortes clássicas pelas versões manuscritas do tratado de Filarete a partir de 1465⁶.

Para a concretização do projecto do hospital dos pobres foi chamado Mateus Fernandes, mestre das obras do Mosteiro da Batalha e disciplinado executante de programas complexos e inovadores como fora o Hospital das Caldas e a sua igreja, da iniciativa da rainha D. Leonor. Lídimo representante da invocação técnica do período tardo-gótico para a montagem da linguagem áulica que foi o nacionalismo manuelino, começou por esboçar a transferência de um programa funcional oriundo de Itália, a que se sucedeu a imposição de elementos formais para consolidação de uma imagem artística que fosse ao modo de Portugal.⁷ O Hospital Real em Lisboa surgiria como primeira expressão de uma prática de importação do fazer italiano entre Florença e o ducado de Milão, modelo que seria replicado depois em Santiago de Compostela, Toledo, Granada e Sevilha.

Diogo Boitaca dar-lhe-ia a mais pura feição manuelina com exibição frontal da fachada da igreja. Este mestre Boitaca, provavelmente oriundo do sul de França onde persistia alguma tradição do fazer “ao romano”, chegou a ser dado como italiano, numa visão distorcida do cruzamento das influências estrangeiras, normandas, flamengas, francesas, que carregaram complexidades sobre o chamado estilo nacional, ou Manuelino. É curioso observar que a chamada ruptura manuelina de cariz nacionalista que interrompeu as experiências iniciais de aproximação ao clássico, tenha sido interpretada em boa parte por mestres estrangeiros que se estabe-

⁶ Michele Lazzaroni; Antonio Munoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Roma, W. Modes Editore, 1908, pp. 236-241.

⁷ Vítor Serrão, *História da arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2001, p. 23.

leceram no país. Foi o caso de Boitaca, mas também de João e Diego Castilho, importados de França ou de Castela.

Boitaca, os irmãos Arruda, como outros mestres construtores ao serviço do rei, acompanharam as campanhas militares em África. As novas artes da guerra associadas ao desenvolvimento da engenharia militar, particularmente na organização defensiva das praças conquistadas ao longo da costa Atlântica, agudizaram os saberes da nova geração de construtores. Estavam em curso novas descobertas envolvendo as artes da guerra, com solicitação premente a alterações dos sistemas construtivos como foram o desenvolvimento do sistema abaluartado e do tiro baixo controlado por estudos de geometria. As acções militares nos constantes conflitos entre os Estados italianos, como na defesa sob as invasões otomanas, teve uma enorme participação dos mais notáveis arquitectos italianos, consolidando o seu prestígio entre a inteligência portuguesa.

Foi, então, no contexto da expansão marítima e na estruturação de um saber militar operativo, que as autoridades portuguesas se empenharam em mobilizar a contribuição dos experientes desenhadores de fortalezas que foram surgindo nas corporações de construtores, recorrendo quanto possível a conhecimentos percebidos pela nobreza que participou nas guerras contra os turcos. As questões formais do medievalismo foram dando lugar às competências técnicas no processo construtivo, movimento que culminou com a acção do príncipe D. Luís, irmão de D. João III, um verdadeiro perito na arte militar que convocou a colaboração do engenheiro Benedetto de Ravenna para a criação de um sistema de fortalezas modernas traçadas à semelhança das que então se faziam em Itália.⁸

A propósito da vinda de especialistas italianos, peritos em construção militar, importa repor a discussão sobre o entendimento das diferenças entre arquitectos e engenheiros nesses

⁸ Rafael Moreira, *cit.*, vol. 2, p. 331.

primeiros períodos do desenvolvimento moderno do país. No primeiro ciclo artístico do Renascimento italiano, não se considera uma distinção clara entre pintores, escultores e arquitectos. A figura do arquitecto começa a impor-se na cultura das cidades com a compreensão de alguma especificidade dos métodos de desenho nos processos de criação envolvendo a necessidade de projecto. Esta faceta, sendo igualmente reconhecida nas outras artes visuais, ganhou premência nos processos construtivos em face da ruptura com as práticas de repetição medieval. Foi no contexto das sucessivas clarificações profissionais, com o incremento do rigor no desenho das máquinas defensivas como aconteceu com as novas fortalezas (invenção do baluarte, da casamata, etc.), que os arquitectos incrementaram o saber técnico específico apoiado na geometria e na física, à procura da resposta eficiente.

Leonardo da Vinci, Giuliano da Sangallo ou Francesco di Giorgio Martini, seguraram o seu prestígio de artistas como arquitectos, mas já Benedetto de Ravenna foi tomado como arquitecto e engenheiro militar, porque se especializou nas construções ao serviço da guerra desenhando fortificações. Trabalhando para os espanhóis do reino de Nápoles, seguiu-os nas campanhas da Lombardia e do Mediterrâneo, fixando-se ao serviço do rei de Castela. Em Portugal apoiou a estratégia seguida por D. João III, no sentido de consolidar as posições de apoio à rota do comércio atlântico, desenhando soluções e orientando os construtores do reino na execução das fortalezas marítimas em África, de que o mais notável exemplo foi a cidadela portuária de Mazagão.⁹

Essa seria, também, a especificidade da acção de Filippo Terzi ao serviço do rei de Portugal, remontando as primeiras notícias da sua presença no reino ao tempo de D. Sebastião, com a sua participação na campanha militar a Alcácer Quibir na qualidade de desenhador de armações militares mó-

⁹ Jorge Correia, *Implantação da cidade portuguesa no Norte de África*, Porto, FAUP, 2008, pp. 336-343.

veis. Nessa condição, já não o tomamos como o arquitecto clássico no sentido corrente. D. João III, e os príncipes seus irmãos tomavam definitivamente o caminho da arquitectura clássica, ao modo romano, e instruíam os seus melhores servidores para cumprir o sonho pessoal, porque todos eles se consideravam capazes da arquitectura. Não importaram arquitectos de Itália, antes enviavam os jovens mais talentosos a Roma para aprender o ofício de inventar a forma moderna que queriam para enaltecer as suas próprias realizações. Os arquitectos da casa real eram portugueses. Terzi chegou a Portugal na lógica do engenheiro militar.

Sob a protecção de D. Sebastião e, posteriormente, do cardeal-rei, António Rodrigues foi mesmo o primeiro arquitecto português de base científica, para expressar o movimento colectivo com reflexos nas artes em geral e na arquitectura de modo particular. Outros se destacaram na geração de quinhentos depois de estágios mais ou menos prolongados em terras de Itália, aprofundando seus saberes mesmo quando eram herdeiros espirituais de notáveis construtores agentes da transição do período manuelino para a linguagem clássica. Como Miguel de Arruda ou Jerónimo Ruão. É que Rodrigues foi um leitor crítico dos conceitos formulados nos tratados maneiristas que correram na sua época, propondo, como autor do primeiro tratado de arquitectura escrito em português, o enunciado teórico adequado ao humanismo neoplatónico em expansão nos meios intelectuais próximos da corte. Organizou os princípios de uma sintaxe clássica, erudita, submetida ao controlo da composição pela razão, colocando o rigor geométrico e a expressão do essencial acima dos efeitos decorativos que tão fortemente caracterizaram a época anterior¹⁰.

Filippo Terzi, que era natural de Bolonha onde nasceu em 1520, trabalhou em Urbino e Roma e em 1577 já se encon-

¹⁰ Domingos Tavares, *António Rodrigues, Renascimento em Portugal*, Porto, Dafne Editora, 2007, p. 11.

trava em Lisboa, ao serviço de D. Sebastião, para cumprir um programa de renovar as fortalezas da costa portuguesa. Foi feito cativo na derrota militar de Alcácer Quibir, onde acompanhou o rei na sua primeira e última aventura africana. Levava como função desenhar e acompanhar a execução de armações moveis militares em contexto de batalha. A importância que lhe era atribuída pode medir-se pelo empenho do Cardeal D. Henrique, tio do rei morto e rei de reinado breve, que mandou iniciar diligências para que este engenheiro, homem útil ao serviço da sua profissão, fosse resgatado. A partir de então, ou já no quadro da união dinástica sob a autoridade de Filipe de Espanha, Terzi ganhou posição enquanto servidor do Estado.

As suas atribuições mantêm-se ligadas à competência técnica de construtor na área militar, de que se conhecem a Fortaleza de São Filipe em Setúbal ou o forte de cinco baluartes na Foz do Rio Ave, em Vila do Conde. Foi frequentemente enviado a examinar obras de pontes ou a realizar infraestruturas como o aqueduto de abastecimento ao Convento de Santa Clara em Vila do Conde. Em 1584 foi nomeado mestre das obras do Convento de Cristo em Tomar, ocupando-se da construção do aqueduto e ainda em 1589 se encontrava em Peniche dirigindo trabalhos de fortificação. Foi só em 1590, por morte do arquitecto António Rodrigues, que Filipe o nomeou mestre de todas as obras que se fizessem à custa da fazenda do rei. Terá, então, surgido algum reconhecimento de Terzi como arquitecto, quando quatro anos depois toma o lugar de professor oficial de arquitectura. Era então mestre das obras das Ordens de Santiago, tendo permanecido nestes cargos até à sua morte em 1597¹¹.

Do pré-renascimento de D. João II e sucessivo nacionalismo gótico-tardio de D. Manuel, passou-se a um internacio-

¹¹ Francisco de Sousa Viterbo, *Dicionário histórico e documental dos architectos, engenheiros e construtores portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, vol. 2, pp. 93-101 [reed. facsimilada ed. 1922].

nalismo em coerência com as casas reais dos Habsburgo, que pretendiam ser mais flamengos que clássicos e conduziu, em Portugal, a uma ambiguidade estilística dificilmente superada. No final do percurso que integrou o nosso renascimento áulico, constata-se alguma marginalidade da intervenção directa dos artistas italianos chamados ao país. Num primeiro momento, Andrea Sansovino não teve condições de impor o modo novo da rica Florença, frente à natural e característica resistência das corporações dos ofícios, instalados numa forte lógica medieval. Pelo caminho, ultrapassado um tempo de novo-riquismo despesista das especiarias douradas, foi o sentimento de autossuficiência dos príncipes, que não quiseram abdicar do controlo da expressão artística que os motivava. E outras histórias foram marginalizadas porque escaparam à simpatia dos irmãos de D. João III, como foi o caso de Francesco de Cremona, tratado noutro contexto e limitado aos espaços do norte e da região do Porto.

Apenas quando Filipe, senhor absoluto da União dos Reinos, apoiado em Juan de Herrera seu aposentador e arquitecto matemático, se sentiu seguro do mando que podia exercer, Filippo Terzi pode beneficiar do estatuto de arquitecto. Só então, em fim de vida, se abriu espaço para o exercício pleno da arquitectura a um autor italiano que dedicou vinte anos de actividade profissional à arte de construir em Portugal. Não vale atribuir-lhe autorias estranhas como o Claustro Grande de Tomar ou a Igreja do Mosteiro de São Vicente de Fora. Outras foram as suas tarefas. Sobrou, sim, fora do âmbito das fortalezas militares e outras infraestruturas como pontes e aquedutos, a Igreja do Convento de Palmela da Ordem de Santiago, iniciada no ano anterior à sua morte.

ANDREA POZZO. DIFUSÃO CIENTÍFICA E ALINHAMENTO DO IMAGINÁRIO ARQUITECTÓNICO

JOÃO CABELEIRA*

EMBORA NUNCA TENHA PISADO SOLO lusitano, ou se registe algum contacto com os agentes científicos e artísticos em Portugal, é inegável a influência do jesuíta italiano Andrea Pozzo (1642-1709) sobre o panorama nacional de setecentos. Uma influência que ressoa no âmbito da produção artística (da cenografia à quadratura passando pela arquitectura e artes decorativas) e sistematização científica (referente à perspectiva linear) a partir do seu tratado *Perspectivæ pictorum et architectorum* (1693-1700). Uma obra que, fundada na excelência das ilustrações e clareza explicativa da construção perspectica e suas aplicações demonstradas na investigação artística do autor, rapidamente, e em muito potenciado pela máquina propagandística jesuíta, se propaga por todo o espaço católico.

Na abertura do primeiro tomo, Pozzo interpela directamente o leitor esclarecendo-o dos objectivos da obra – a instrumentalização da perspectiva no engano do olhar: “A arte de perspectiva, com prazer admirável, engana o mais consciente dos nossos sentidos externos que é o olhar” (Pozzo

* Professor Auxiliar da Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, responsável pelas disciplinas de Geometria e História da Arquitectura II, e membro do Lab2PT. Os seus interesses incidem na tratadística arquitectónica/perspectica e representação moderna do espaço no encaixe da investigação “Arquitecturas Imaginárias: Espaço real e ilusório no Barroco português”. joaocoelho@arquitectura.uminho.pt

1693: 3). Expondo a capacidade propositiva da perspectiva linear na transformação do espaço, Pozzo explora os domínios da representação enquanto campo de acção arquitectónica, visando a criação de aparatos espaciais totalizantes (como a quadratura e a cenografia) onde o representado interfere indelevelmente no espaço habitado pelo observador: mecanismos verosímeis capazes de dar a ver uma nova realidade.

A CIÊNCIA PERSPÉCTICA

A recepção de *Perspectia pictorum et architectorum* em Portugal deve muito a Inácio Vieira que difunde os conteúdos teóricos e imagéticos da obra na sua Licção da *Aula da Sphera* do Colégio de Santo Antão de Lisboa. A par deste José Sanches, *Perspectiva matemática assombrada aos rayos* (1716), e Inácio da Piedade Vasconcellos, *Artefactos symetriacos e geométricos* (1733), citam o autor italiano a propósito da teoria das ordens, ao mesmo tempo que o tratado é traduzido para português, embora permanecendo inéditas.

Das traduções empreendidas, a *Perspectiva de pintores & architetos* (1732) revela, a par do texto de Pozzo, anotações e acréscimos esclarecendo sequências operativas na delineação da imagem quadraturista, chegando à enunciação de uma *Nova explicação*. Na sua essência, esta *Nova explicação* pelo pintor e arquitecto Figueiredo Seixas não é indiferente às gravuras de Pozzo que, por circunstancialismos na comunicação de uma sequência de acções, se organizam sob quatro quadrantes expondo em simultâneo diferentes fases do processo. Uma explicação, que remete ainda ao discurso de Vignola/Danti (1583), o qual, face à execução da quadratura para a Sala Bolonha (1575, Vaticano), concretiza o modelo a partir de $\frac{1}{4}$ da composição.

Mais literais são o *Libro de prespectiva e hé tambien de architettura* (1768), empreendido por Frei José Vilaça, pintor,



Fig. 1 José de Figueiredo Seixas, *Perspectiva de pintores & architectos* (1732), frontispício.



Fig. 2 Frei José de Santo António Vilaça, *Libro de perspectiva e hé tambien de architettura* (1768), fig. 11.ª.



Fig. 3 Anónimo, *Primeira parte de perspectiva de pintores e architectura* (c. 1730-1745), fl. 110v

escultor e entalhador beneditino sediado no mosteiro de Ti-
bães, e a *Primeira parte de perspectiva de pintores e architectura*
(c. 1730-1745), a qual inclui anotação de desenho relativa
a tecto de Simões Ribeiro para a igreja de São Martinho (c.
1719, Santarém), a par de uma digressão por assuntos relati-
vos à escultura.

Porém, desta *Primeira parte de perspectiva*, não se identifica
de modo incontestável o autor, podendo ter sido realizada no
interior da Casa Professa ou ser resultado da necessidade de
algum pintor interessado na quadratura. Nesta lógica, Raggi
(2004) atribui o documento a Luís Gonçalves Sena, pintor
escalabitano, dada a proximidade entre os esquemas de Pozzo
e a sua quadratura para a igreja do Colégio da Companhia
em Santarém. Por sua vez, Serrão (2003) avança que a tra-
dução poderia ter sido realizada por membro de academia
literária da cidade, propondo-se a identificá-lo com o Padre
Manuel Pereira, um curioso de arquitectura da era joanina.
Porém, apesar das diferenças, os dois historiadores concor-
dam que a tradução resultará do influxo gerado a partir do
Colégio Jesuíta de Santarém.

É sob essa ideia que consideramos a hipótese da sua tradução por Inácio da Piedade de Vasconcellos que, sendo de origem escalabitana, frequenta o colégio da Companhia, publica sobre matérias do desenho e instrumentalização da geometria à prática artística e tem prática na escultura em barro e metal.

A tradução segue a sequência dos tomos I (fls. 2r-48r) e II (fls. 58v-88v) de Pozzo, sem apresentar ilustrações, à qual se segue o *Modo de fazer figuras de barro* (fls. 90v-91r); *Trata das advertências com que se hamdem fazer as figuras de pasta* (fls. 91r-93v); *Trata das figuras que se houverem fundir ouças em qualquer metal* (fls. 93v-98r). Uma digressão pela escultura que, sendo alheia à obra de Pozzo, será também uma tradução, já que se menciona um primeiro capítulo do livro, “como já disemos no primeiro capitulo deste livro” (fl. 90v). Ora, é a partir da inserção desta matéria que se fundamenta a atribuição do manuscrito a Piedade Vasconcelos. Assim, associa-se ao documento um autor coincidente com a sua execução no espaço (Santarém), filiação (comunidade inaciana escalabitana), tempo (década de 30-40 do século XVIII) e sincronia de interesses (ciência geométrica e escultura).

Porém, a recepção do tratado de Pozzo em Portugal coincide com a formulação de trabalhos de monta na ordenação da ciência perspéctica. Neste processo, o *Tractado de prospectiva* (1716) por Inácio Vieira actualiza o conhecimento em perspectiva, vinculando-se às ilustrações, enunciados e sequência operativa de Pozzo (ainda que não seja a única fonte), valorizando claramente lógicas imagéticas que permitem, a partir da pintura, quadratura e cenografia, a conformação de simulacros espaciais e exortando a maravilha da natureza e o prodígio da produção artística e científica no engano do olhar.

Nesta articulação entre ciência perspéctica e a imagem do espaço barroco, Vieira não deixa de expor um artigo dedi-

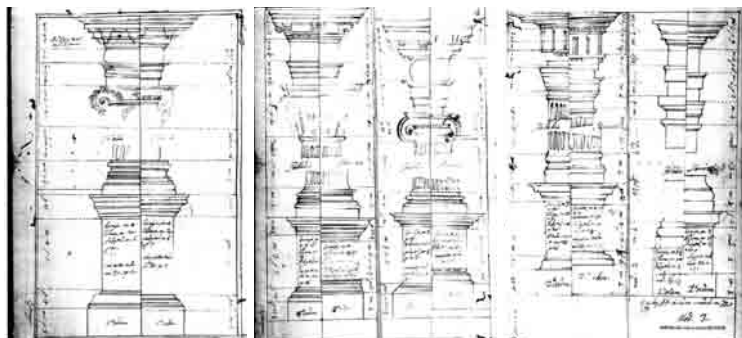


Fig. 4 Inácio Vieira, Tractado de prospetiva (1716), estampas s. n.

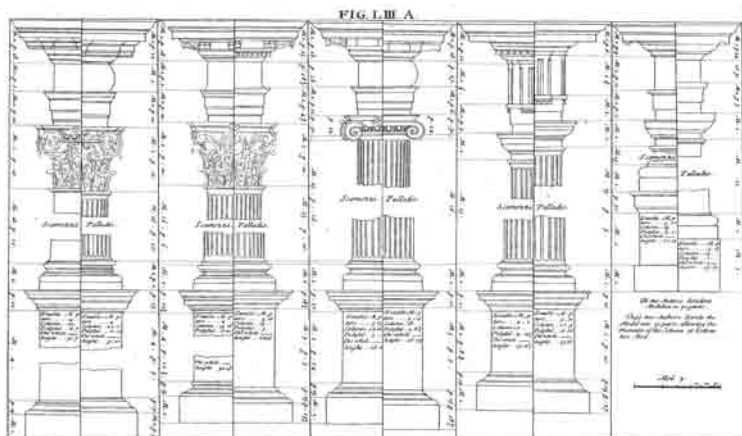


Fig. 5 Andrea Pozzo, *Perspectivæ pictorum et architectorum* (1693, Roma), figura s. n.

cado à architectura e regras de composição, que intitula de *Digressão oportuna da architetonica civil* (fl. 090). Um desvio aos conteúdos da perspectiva justificados por:

[...] não poder dar hum passo sem conhecer os princípios porporçoens, e medidas das cinco ordens, q[ue] a Architectura Civil comprehende não merecerá assim tomar quem p[ar]a servir a coriozid[ad]e; e formar hu perspetico tratar juntam[en]te da Architetonica; pois todos sabemos, q[ue] a perspetiva tida se empenha em formar em plano com cores, e pincel a valentia da Architectura, expondo com todos resaltos

e sacadas, medidas, e porporçoens, o q[ue] o architeto mais destro pôs em sólido p[ar]a admiração da arte, e ornato dos edificios, e gostozo galenteio da vista.

(Vieira 1716, fls. 090-091)

O autor inspira-se em Pozzo que nos *Avvisi ai principianti* refere que a prática da perspectiva exige o reconhecimento do desenho da arquitectura, replicando a estampa de Pozzo relativa a *Ordines architecturae, desumpti ex Palladio & Scamozzie*.

O TEATRO À ITALIANA. CENOGRAFIA E MÁQUINAS DE CENA

A par da recepção do tratado de Pozzo, importa considerar, logo no início do século XVIII, a acção simultânea em Lisboa de dois mestres italianos: Bacherelli, que introduz na capital a novidade da grande ilusão quadraturista; e de D. Agostinho, que parece promover o modelo da cenografia italiana no seio da Companhia de Jesus.

Ainda que se desconheçam dados concretos acerca da origem, formação e filiação artística de D. Agostinho (porventura consequente ao carácter efémero da obra, senão mesmo da sua estadia em Lisboa), este é mencionado por Vieira como pintor italiano chegado por via do séquito de Maria Ana de Áustria e que pinta o cenário da ópera levada a cabo no Colégio de Santo Antão, por ocasião das bodas de D. João V. Sabendo que Pozzo exerce actividade em Viena entre 1703 e 1709, ao serviço do Sacro Imperador Leopoldo I (pai de Maria Ana de Áustria), parece-nos pertinente lançar algumas questões.

Poderá este pintor italiano ser forjado na esteira de Pozzo? Se, por um lado, temos a possibilidade de uma coincidência geográfica e temporal, também Vieira aponta nesse sentido ao afirmar, “Em esta forma dispozemos estas senas, e este teatro, tirado em p[ar]te do irmão Posso” (Viei-

ra 1716: fl. 320). Se a elaboração das cenas parece assim orientar-se sobre o tratado de Pozzo, sabemos também que Bacherelli quisera tomar a obra, mas terá sido D. Agostinho a terminá-la. Mas se este a terminou, quem seria o autor do desenho?

À parte estas questões, não deixa de ser relevante a incursão de Vieira por *Das senas theatrais do Irmão Posso na pr[imeira] p[arte]* (fl. 307), e *Das mesmas senas theatrais do d[it]o Autor na 2.^a p[arte]* (fl. 312). Uma inclusão que não é alheia à dinâmica pedagógica da *Aula da Sphera*, onde a dramaturgia permite concretizar matérias ministradas como a teologia, retórica, óptica, perspectiva e mecânica.

Vieira explora, a partir de Pozzo, a configuração do teatro à italiana e expõe esquemas da delineação cenográfica, como o da aceleração do espaço, conformada a partir da disposição troncocónica de pernas e telão de fundo e projecção, com recurso a malhas, da desejada imagem ilusória estruturada pela perspectiva. Contudo, se a abordagem é estritamente geométrica, no suporte à projecção perspéctica e aceleração espacial, em *Da mudansa do teatro* (fl. 316) Vieira explora os diferentes tipos de cena (trágica, cómica e satírica), apoiando-se no discurso de Daniel Barbaro (1568), e descreve a cenografia de *Tergemina Austriacae Aquilae Corona*, realizada por ocasião das bodas do Magnânimo. Do discurso, ressalta a elaboração de três mudanças totais de cena (sala, bosque e cidade) e outras parciais (por exemplo, a partir do bosque gera-se uma imagem do inferno, de jardim e outra de campo). Mas, mais do que a descrição do aparato cenográfico, sobressaem questões acerca da mecânica de cena.

Então, porquê este entusiasmo em matéria exterior à perspectiva? Se, por um lado, a tragicomédia exigia uma complicada maquinaria de suporte, por outro, a ênfase do discurso na primeira pessoa leva-nos a crer que Vieira terá participado, ou sido responsável, pelos mecanismos aplicados aquando dos festejos das bodas reais.

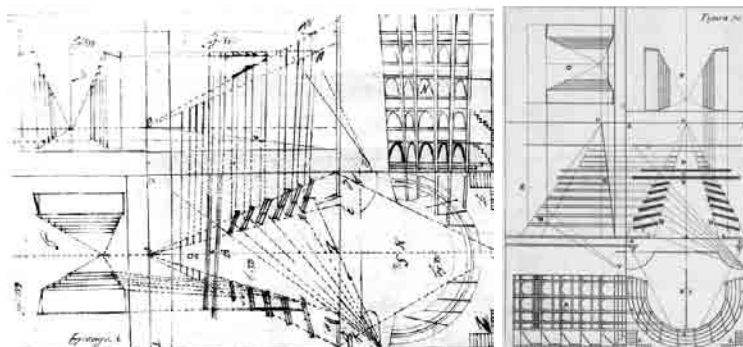


Fig. 6 Inácio Vieira, *Tractado de prospetiva* (1716), Fig. 7 Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693, Roma), estampa s. n.

figura 72.^a, De i teatri scenici.

Ainda assim, e à parte o esclarecimento da autoria dos cenários ou máquinas de cena de Santo Antão, é certa a influência de Pozzo na definição do espaço teatral à italiana e em estratégias de implementação da grande ilusão cenográfica. Aliás, a cenografia e delineação de aparatos efémeros assume tal importância, no suporte retórico à imagem triunfante da igreja e na afirmação áulica da corte, que esta será amplamente explorada pelos artistas/arquitetos italianos em circulação por Portugal, como Filippo Juvarra, António Canevari ou Nicolau Nasoni.

FORMULÁRIO QUADRATURISTA. IMAGINÁRIO E CONFORMAÇÃO DO ESPAÇO TOTAL

Se a historiografia acerca da teoria, prática e vias de influência quadraturista se concentrou na polaridade entre a acção de Bacherelli e a influência do tratado de Pozzo, essa visão é desajustada face ao número de autores e fontes a circular em Portugal, assim como à variedade de opções técnico-artísticas por parte dos autores nacionais. Uma polaridade

corrigida por Mello (2003) e Raggi (2004), que desbravaram o acervo quadraturista, montando a teia relativa à recepção e absorção da quadratura, a rede de relações entre autores, patronos, modelos, conteúdos iconográficos e simbólicos, a par da valorização da autonomia do género. Por outro lado, Reis (2006) amplia essa inventariação e aborda relações entre a experiência perceptiva, metafísica e intelectual do espaço quadraturista, enquanto Trindade (2008) abre caminho à análise de conteúdos da geometria e Cabeleira (2015) aprofunda o reconhecimento de valores projectivos e remete às valências arquitectónicas do género, nomeadamente a síntese percebida (entre construído e representado), averiguando interferências da quadratura sobre o espaço habitado.

De facto, sendo inegável o referente italiano na implementação desta modalidade imagética e espacial, a prática nacional é resolvida no hibridismo resultante da acção de distintos mestres italianos, a par da absorção de conteúdos teóricos e imagéticos por via da tratadística especializada. Porém, propondo-nos perseguir a influência de Pozzo em Portugal, individualizamos, de entre os autores nacionais, Lourenço da Cunha, Luís Gonçalves de Sena, José Ferreira da Rocha e Manuel Xavier Caetano Fortuna.

A obra de Lourenço da Cunha molda-se à estética pozziana assimilada na sequência das suas viagens a Roma. Vertida essa influência nas quadraturas da igreja do Santuário de Nossa Senhora do Cabo (1740, Cabo Espichel), o primeiro nível das arquitecturas imaginárias delineadas na abóbada alinham-se com o tratado de Pozzo, enquanto a composição do nível superior não encontra paralelo na obra do jesuíta italiano. Uma distinção consequente à intervenção por José de António Narciso que, na sequência do terramoto de 1755, pinta e redesenha a porção danificada.

Esse primeiro nível corresponde à porção entre sanca da nave do templo e soffito do balcão ilusório, compreendendo as mênulas que anulam a curvatura da abóbada e distanciam



Fig. 8 Lourenço da Cunha, Nossa Senhora do Cabo (1740, Cabo Espichel).

a galeria ilusória. Um elemento de reorganização e coordenação entre os ornamentos construídos e representados que detém a responsabilidade máxima na elevação do espaço ilusório e cujo efeito é potenciado pelo contraste da aparência material (o dourado das mênulas face ao fundo ensombrado azul) e da modelação luminosa (concordante com o sentido de penetração da luz natural e percurso do observador).

Mas se a actuação de Lourenço da Cunha actua junto do círculo de influência da corte, mais informado e de forte influxo italiano, a progressiva difusão do modelo pozziano para núcleos regionais vacila entre a sua adopção informada e a simplificação, redução e hibridação da técnica e do imaginário arquitectónico. Neste âmbito, Luís Gonçalves Sena revela ainda o domínio do imaginário pozziano, rearranjando o referente em função das circunstâncias espaciais em que intervém, enquanto José Ferreira da Rocha e Manuel Xavier Caetano Fortuna revelam a obediência absoluta às composições do tratado de Pozzo.

A quadratura de Luís Gonçalves Sena para a abóbada da capela-mor do Colégio Jesuíta de Nossa Senhora da Conceição (1754, Santarém) é talvez o exemplo mais pertinente do poder da tratadística na difusão técnica e imagética da quadratura, permitindo à comunidade inaciana de um núcleo regional implementar um programa imagético concordante ao da sua congénere romana.

Se a introdução do gosto quadraturista actualizado e informado tem, em Santarém, Simões Ribeiro como principal agente, a meados do século XVIII a produção é definida por Sena, cuja obra marca o momento máximo da produção local

e, simultaneamente, o fim deste tipo de operação imagética e espacial. Tendo a formação de Sena ficado circunscrita ao núcleo regional em que opera, a sua obra resulta, conforme Benedetto (1791), de um espírito autodidacta, orientado numa multiplicidade de géneros e informado pela tratadística especializada. É precisamente por esta via que o pintor adquire as competências para avançar na execução de perspectivas arquitectónicas, assimilando o modelo estético e técnico de Pozzo.

De facto, da observação da quadratura parece evidente a coincidência às formas e imagens difundidas pelo Tomo I da obra de Pozzo, e cujo acesso se afigura como seguro por parte da elite e a comunidade inaciana escalabitana.

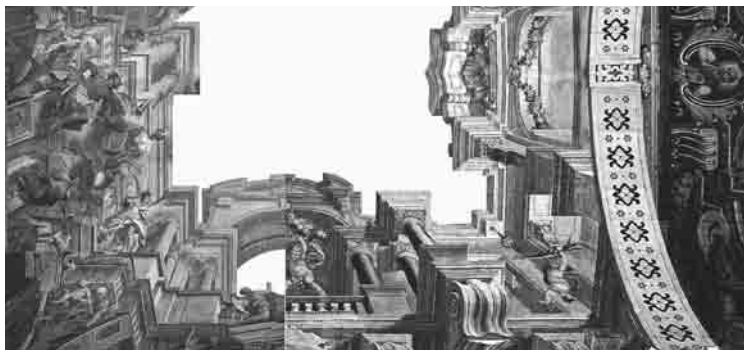


Fig. 9 Confronto entre a Entrada de Santo Inácio no Paraíso (1691-94) de Pozzo e a Assunção da Virgem (1754) de Sena, recortando o vazio central e comprimindo a altura da compressão nas colunas da imagem de Pozzo para ajuste dos elementos horizontais que definem a construção (pavimento da galeria, balaustrada, cornija e frontão).

Na obra é evidente a colagem de Sena às arquitecturas imaginárias que conferem espacialidade à *Entrada de Santo Inácio no Paraíso* (1691-1694). Uma filiação vinculada às figuras 98.^a e 99.^a do tomo I de Pozzo, evidente na simultaneidade de tratamento da balaustrada, modelação do arco e frontão, recorte e modinatura da cornija e ordenação das colunas coríntias. Contudo, o sincronismo detectado não é

extensível à totalidade da imagem pelo que esta não corresponde a uma transposição directa e acrítica do modelo. Sena executa ajustes face às circunstâncias espaciais, seja ao nível de coadunação de escala (face à dimensão e configuração da superfície de suporte e espaço em que se integra a quadratura), como da resolução compositiva (reorganizando a planta e reconfiguração dos alçados, ainda que partindo de matrizes similares). Neste âmbito, atendendo à configuração do suporte pictórico, reduz-se a profundidade aparente do primeiro nível, que na obra de Pozzo servia à integração de lunetas e janelões laterais, simplificado por Sena em função de mênslas que balançam a construção ilusória e encetam a indução de impulso vertical. Por outro lado, na compatibilização de escala entre quadratura e espaço construído comprimem-se elementos da estrutura delineada, segundo uma redução proporcional dos factos, detectada por confronto entre a obra de Pozzo e a de Sena, que se verifica na compressão dos fustes do referente em $2/3$ da sua altura.

Perante isto, o autor revela capacidades de absorção e assimilação do formulário arquitectónico, de nítida filiação romana, integrando simultaneamente valores específicos da produção quadraturista e arquitectónica nacional. Sena verte assim sobre a imagem a experiência espacial e formal que caracteriza a contextura em que se move. Importante nesta sincronia é ainda a capacidade de, sobre o modelo apreendido, dotar as arquitecturas representadas de um espírito feérico mais próximo da matriz que domina o gosto e o modelo que emana a partir dos círculos eruditos da capital. Uma referência patente na proliferação de florões e grinaldas (suspensas dos arcos, como ornados de gala, ou ostentados por *putti*) ou na vibração cromática do conjunto que se coordena com a policromia das madeiras e embutidos marmóreos do espaço interno da capela.

Porém, em núcleos mais periféricos, cujos ecos da grande pintura espacial ressoam até finais do século XVIII, revela-se

uma progressiva simplificação formal e técnica plasmada na repetição de fórmulas e composições anteriormente testadas ou no decalque directo de gravuras/tratados em circulação. Neste contexto, a obra de Manuel Xavier Caetano Fortuna manifesta o acesso à imagética pozziana, ainda que a dominância decorativa, já de gosto rococó, tente encobrir um parco domínio da perspectiva, nomeadamente no que se refere à projecção da estrutura arquitectónica delineada sobre a superfície de suporte.

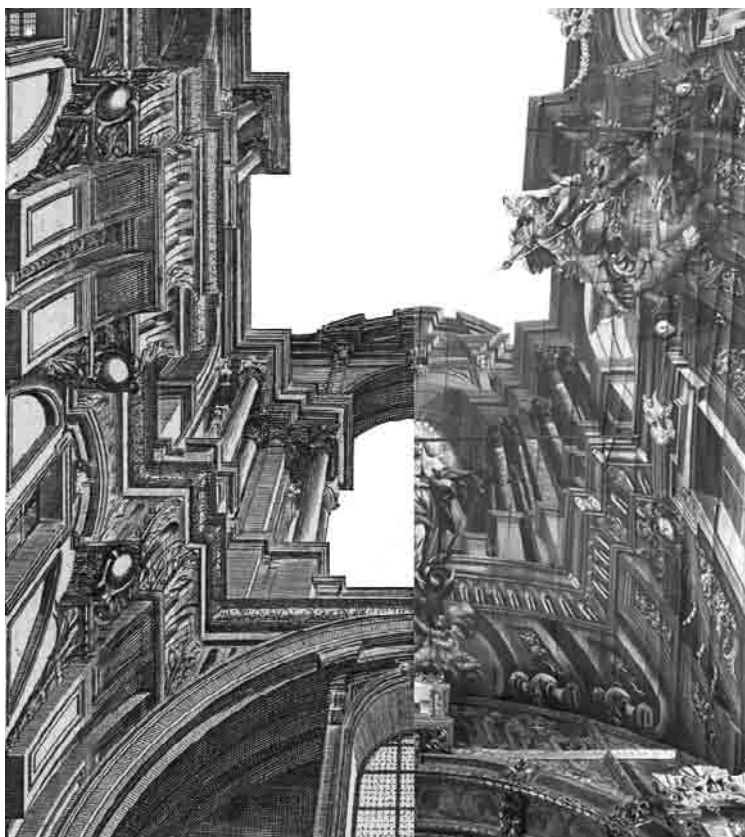


Fig. 10 Confronto entre a *fig. 98.^a* de Pozzo e a quadratura de *St.^a Escolástica do convento de São Bento* (1763) de Caetano Fortuna com ajuste do arco e frontão do eixo longitudinal da nave.

O tecto da nave da igreja de St.^a Escolástica do convento de São Bento (1763, Bragança) evidencia o decalque das gravuras de Pozzo, ainda que adapte a iconografia ao programa do templo. Com efeito, da observação desta quadratura resulta flagrante a sua coincidência com as figuras 98.^a e 99.^a do tomo I de Pozzo, assente numa concordância absoluta à matriz espacial, níveis de composição, modulação da composição arquitectónica e formulário aplicado. Ora, se no caso da quadratura de Sena esse sincronismo não é directo, ajustando-se o modelo às circunstâncias espaciais, operando uma recombinação da gramática construtiva e repropondo a aparência do espaço, no caso do tecto de Caetano Fortuna a colagem ao referente é directa. O tecto da St.^a Escolástica reproduz inclusivamente o primeiro nível do espaço imaginário que, se em Roma servia à integração das lunetas nas quais se abrem os vãos que iluminam a nave, Caetano Fortuna repete, tal e qual a figura do tratado, representando as falsas janelas incluídas na figura do tratado de Pozzo.

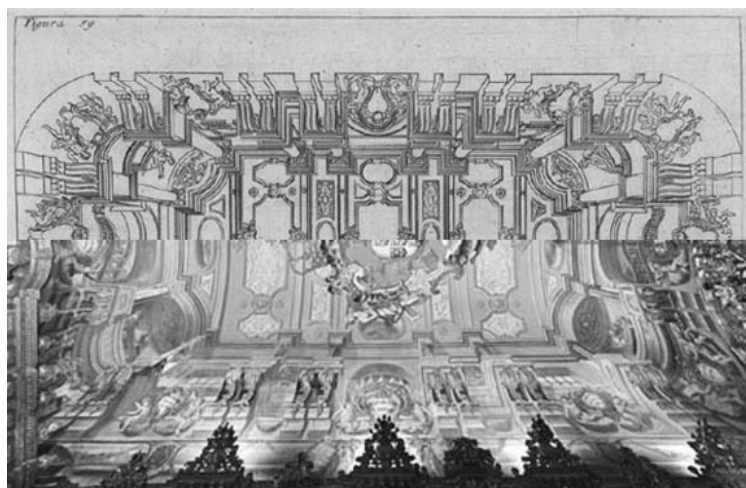


Fig. 11 Confronto entre a *fig. 59.^a* do tomo II de Pozzo e o tecto da Igreja de Santo António (c.1769, Lagos) de Ferreira da Rocha, com ajuste do arco das falsas tribunas do eixo longitudinal da nave.

De modo similar, mas demonstrando um maior domínio da perspectiva e controlo da modelação pictórica, José Ferreira da Rocha (segundo atribuição de Raggi 2004) decalca no tecto da Igreja de Santo António (1769, Lagos), o espaço delineado na figura 59.^a do tomo II de Pozzo. Uma estratégia que o mesmo autor aplica na igreja da Ordem Terceira do Carmo (1794, Faro), mas com o desenho das falsas arquitecturas do templo do Cabo Espichel, e do qual se diferencia apenas na resolução do óculo central.

Ainda que nesta exposição incidamos de modo mais particular na difusão da ciência perspectica e do imaginário quadraturista, o qual é aceite como campo de experimentação arquitectónica, também no campo da construção e nas artes decorativas (nomeadamente na talha, a qual também é aceite como ensaio e via de disseminação de partidos arquitectónicos) a influência da *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693) é um facto inquestionável. Porém, à parte a especificidade do formulário de Pozzo, que parece ressoar em todos estes domínios, o mais relevante parece ser a eficácia do seu tratado na difusão de um dos aspectos especialmente determinantes e caracterizadores do espírito da época, o domínio do espaço total.

BIBLIOGRAFIA

- Benedicto, Joaquim Duarte. 1791. *Elogio do grande apelles portuguez, Luiz Gonçalves de Senna*, Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.
- Cabeleira, João. 2015. *Arquitecturas imaginárias. Espaço real e ilusório no Barroco português*, Tese de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Universidade do Minho.
- Mello, Magno Moraes. 2002. *Perspectiva pictorum. As arquitecturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*, Tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa.
- Pozzo, Andrea. 2009. *Perspectiva pictorum, et architectorum. Prospettiva de pittori, e architetti. Tomo I*, Trento, Temi [1.^a ed. Roma, Giacomo Komarek Boemo, 1693].
- Pozzo, Andrea. 2009. *Perspectiva pictorum, et architectorum. Prospettiva de pittori, e architetti. Tomo II*, Trento, Temi [1.^a ed. Roma, Giacomo Komarek Boemo, 1700].

- Primeira parte de prospectiva de pintores e architectura. Mostrase o methodo mais facil e espedito de deliniar com estilo prospetico, tudo aquilo que pertence a Architectura, inventado e [?], e primeiramente publicado em Roma, por Fr. Andre Poço, da Companhia de Jesus. Porem agora p.^a favor, e uzo dos estudiosos não muytos sientes desta Arte, se fes de volume mais piqueno, por João Boxbartlo, empresor. Anno 1719* [Santarém, manuscrito, c. 1719].
- Raggi, Giuseppina. 2004. *Arquitecturas do engano. A longa construção da ilusão*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa.
- Reis, Vítor dos. 2006. *O rapto do observador. Invenção, representação e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no século XVIII*, Tese de doutoramento em Teoria da Imagem apresentada à Universidade de Lisboa.
- Seixas, José de Figueiredo. 1732. *Prospectiva de pintores & architetos* [Porto, manuscrito].
- Serrão, Vítor. 2003. *História da Arte em Portugal, o Barroco*, Lisboa, Presença.
- Trindade, António. 2008. *Um olhar sobre a perspectiva linear em Portugal nas pinturas de cavalete, tectos e abóbadas. 1470-1816*. 2008, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa.
- Trindade, António Oriol. 2015. *A pintura integrada em tecto e abóbadas e a perspectiva linear*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Vasconcelos, Ignacio da Piedade. 1733. *Artefactos symetriacos e geometricos*, Lisboa, Joseph Antonio da Sylva.
- Vieira, Inácio. 1716. *Tractado de prospectiva* [Lisboa, manuscrito].

O SEMINÁRIO DE JESUS, MARIA E JOSÉ DE COIMBRA. UM PROJETO DE GIUSEPPE ANTONIO LANDI

RUI LOBO*

GIUSEPPINA RAGGI**

UM CONJUNTO DE CARTAS INÉDITAS

NA CORRESPONDÊNCIA trocada entre o astrónomo Giovanni Angelo Brunelli (1722-1804) e o botânico Ferdinando Bassi (1710-1774), ambos bolonheses, encontram-se algumas informações que obrigam a reformular as hipóteses relativas à autoria do projeto do Seminário Diocesano de Coimbra. A principal novidade que essas missivas trazem é o testemunho da estada do arquiteto Giuseppe Antonio Landi (1713-1791) em Coimbra durante, pelo menos, quatro meses, de julho até novembro de 1751. Efetivamente, no dia 20 de julho de 1751, Brunelli escreveu: “Ho mandato al Landi a Coimbra, dove è andato per una visita di una fabbrica, la lettera che mi inviate per lui”¹. A notícia seguinte é datada de 23 de novembro de 1751, quando o astrónomo refere ao ami-

*Rui Lobo, doutorado pela Universidade de Coimbra (2010), é Professor no Departamento de Arquitetura da FCTUC e investigador do Centro de Estudos Sociais. Tem-se dedicado ao estudo da arquitetura dos séculos XVI a XVIII: arquitetura portuguesa, arquitetura universitária e arquitetura dos jesuítas. rlobo@uc.pt

**Giuseppina Raggi, doutorada em História da Arte pelas Universidades de Bolonha e de Lisboa (2005) é investigadora do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Especialista da pintura de quadratura bolonhesa e sua difusão em Portugal e no Brasil, dedica-se atualmente à arquitetura colonial no Brasil e à atividade de Juvarra e dos Bibiena em Portugal. giuseppinaraggi@ces.uc.pt

¹ Carta de 20-07-1751, *Archivio di Stato di Bologna*, envelope “Lettere di Ferdinando Bassi”, s. n.

go: “Il Landi è tornato da Coimbra, dove andò per una mia raccomandazione, e dove ha guadagnato non poco denaro”². Alguns meses depois, a 21 de março de 1752, escreveu: “Già è arrivato il capo mastro del Landi col suo compagno”³. Na semana anterior, tinha referido a chegada em Lisboa do “Sig. Gian Carlo Bibiena colla moglie e compagni”⁴. É provável, por isso, que o mestre-de-obras de Giuseppe Antonio Landi tivesse viajado de Itália com o grande arquiteto-cenógrafo bolonhês e seus colaboradores.

O contexto geral destas notícias é a chamada de cientistas, arquitetos e artistas bolonheses por parte de D. João V e D. José I. Brunelli e Landi⁵ tinham sido contratados para integrarem a expedição de demarcação de fronteiras do Brasil, na sequência do Tratado de Madrid, assinado a 13 de janeiro de 1750⁶. Ambos chegaram a Lisboa no dia 15 de setembro desse mesmo ano. A morte de D. João V, ocorrida pouco antes (a 31 de julho), obrigaria Brunelli e Landi a permanecerem três anos em Portugal – e é neste intervalo que se enquadram as cartas mencionadas⁷. Por outro lado, Giovanni Carlo Sincinio Bibiena (1717-1760) tinha sido escolhido por D. José

² Carta de 23-11-1751, *ib.*

³ Carta de 21-03-1752, *ib.*

⁴ Carta de 14-03-1752, *ib.*

⁵ Sobre a obra de Giuseppe Antonio Landi ver Isabel Mayer Godinho Mendonça, *Um álbum de desenhos dedicado a D. José I de Portugal. Uma atribuição ao artista bolonhês Giuseppe Antonio Landi*, Tese de Mestrado apresentada à FLUL, 1995, 2 vols.; id., *António José Landi (1713/1791). Um artista entre dois continentes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003; e ainda *Amazónia Felsinea. Antonio José Landi. Itinerário artístico e científico de um Arquitecto Bolonhês na Amazónia do Século XVIII*, Lisboa, CNCDR, 1999.

⁶ Jaime Cortesão, *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984; Luís Ferrand de Almeida, *Alexandre de Gusmão, o Brasil e o Tratado de Madrid (1735-1750)*, Coimbra, INIC, 1990.

⁷ A edição integral e comentada destas e de outras cartas encontra-se em fase de publicação por Giuseppina Raggi e Ângela Domingues. Ver também, sobre a estadia de Landi em Lisboa, Isabel Mayer Godinho Mendonça, *Um álbum de desenhos*, vol. 1, pp. 38-40.

para projetar a Ópera do Tejo e os restantes teatros régios, obras pelas quais há muito se ansiava na corte⁸.

Embora Brunelli não cite explicitamente nem o Seminário de Coimbra nem o nome do ‘mestre-de-obras de Landi’, algumas evidências permitem associar o facto de Landi ter ganhado muito dinheiro em Coimbra com a revisão e remodelação do projeto da “fábrica” do seminário e a sua subsequente construção:

a) Um anterior mestre-de-obras de Landi, Giovanni Francesco Tamossi, tomou efetivamente conta da obra do seminário já com esta em andamento, sendo reconhecido (até agora) como o seu principal arquiteto. Tamossi havia colaborado com Landi na obra de remodelação da igreja de São Francisco de Cesena, em Itália, nos anos imediatamente anteriores (1749-1750)⁹.

b) Em 1751 a “fábrica” mais importante que estava a decorrer em Coimbra era, inequivocamente, a do seminário, cuja função concreta e simbólica requeria uma arquitetura adequada e atualizada (fig. 1).



Fig.1 Seminário de Jesus, Maria e José de Coimbra: fachada principal (G.A. Landi e G.F. Tamossi, com ático acrescentado no século XIX). © Rui Lobo.

⁸ Giuseppina Raggi, “Una lunga passione per l’opera in Portogallo: la regina-consorte Maria Anna d’Asburgo, l’arte dei Galli Bibiena e nuovi disegni per il Real Teatro dell’Ópera do Tejo”, in Sabine Frommel, Micaela Antonucci (coord.), *Da Bologna all’Europa. Artisti bolognesi in Portogallo (XVI-XIX secolo)*, Bologna, Bononia University Press, 2017, pp. 159-188. Sobre a Ópera do Tejo ver ainda Pedro Gomes Januário, *Teatro Real de la Ópera del Tajo (1752-1755)*, Tese de Doutoramento apresentada à ETSAM/Universidade Politécnica de Madrid, 2008, 3 vols.

⁹ Isabel Mayer Godinho Mendonça, *António José Landi*, pp. 116-117.

c) O reitor do seminário, Nicola Giliberti, era de origem italiana (do reino de Nápoles) e demonstrou saber aproveitar-se da rede de seus conterrâneos que, graças às políticas régias, estavam a chegar a Portugal. A presença em Lisboa de Giuseppe Antonio Landi representava uma oportunidade para o reitor. Brunelli intermediou o encontro. Como cónego que era, conheceu provavelmente Giliberti em Itália. Além disso, nas suas cartas, Brunelli descreve Landi como um arquiteto ambicioso, quer do ponto de vista artístico, quer do ponto de vista financeiro.

d) Giuseppe Antonio Landi manteria uma forte amizade com o reitor do seminário, Nicola Giliberti, como testemunha uma carta escrita pelo primeiro, de Belém do Pará, muitos anos mais tarde, e na qual se apresenta como “questo suo antico servitore”, assinando “Suo umilissimo e obbligat. Servitore Antonio Giuseppe Landi”¹⁰.

e) A análise da linguagem arquitetónica do seminário evidencia a ligação com a cultura bolonhesa, nomeadamente na igreja (fig. 2 – cuja planta octogonal lembra a igreja de Santa Maria della Vita de Bolonha) e nas duas capelas internas, de Nossa Senhora da Anunciação (fig. 3) e de São Miguel (fig. 4).

Perante estes novos dados, a história do projeto do Seminário de Coimbra, em nossa opinião, terá de ser revista – pasamos a resumi-la nas linhas que se seguem.

1.^a FASE: O CONTRATO COM FREI JOÃO DA SOLEDADE E O INÍCIO DAS OBRAS

Sabe-se, de acordo com dados revelados por Nelson Correia Borges e por Pedro Vieira Gomes, que o reitor do seminário,

¹⁰ Carta de Landi para Giliberti, de 12-11-1776. Arquivo do Seminário de Coimbra, Pasta 24, Nicolau Giliberti, s. n. Transcrita em Giuseppina Raggi, *Architetture dell'inganno: Il lungo cammino dell'illusione*, Tese de Doutoramento, Univ. de Lisboa. Univ. di Bologna, 2005, Vol 2, pp. 1342-1343.



Fig. 2 Seminário de Coimbra: igreja octogonal (G.A. Landi e G.F. Tamossi); interior. © Rui Lobo.



Fig. 3 Seminário de Coimbra: capela de Nossa Senhora da Anunciação (G. A. Landi e G. F. Tamossi). © Rui Lobo.



Fig. 4 Seminário de Coimbra: capela de São Miguel (G. G. Azzolini). © Rui Lobo.

Nicola Giliberti, assinou um contrato de princípio com o arquiteto franciscano capucho frei João da Soledade e com o mestre-de-obras Manuel Rodrigues, em 11 junho de 1748, no sentido de se fazer a obra do “Colegio com Sua Igreja” para o Seminário de Coimbra, no sítio designado onde efetivamente se fez¹¹.

A obra iniciou-se poucos dias depois, a 22 de junho de 1748, como mostra o *Livro da hobra do Seminario*, caderno manuscrito depositado no Arquivo do Seminário de Coimbra. O documento mostra o andamento das obras nos quatro primeiros anos, até finais de Novembro de 1751. A cerimónia de lançamento da primeira pedra, presidida pelo bispo-conde de Coimbra e grande mentor da obra, frei Miguel da Anunciação (1703-1779), realizou-se a 16 de julho de 1748 em cerimónia que contou com a presença do cabido da catedral e de algumas figuras da cidade¹².

O andamento dos trabalhos até meados de 1751, altura em que Landi passou uma temporada em Coimbra, foi importante. Ainda assim não cremos que possa ter sido frei João da Soledade a desenhar o edifício que hoje vemos do seminário. Não se lhe conhecem outros projetos de calibre semelhante (Nélson Correia Borges apenas refere ser dele o desaparecido Convento das Ursulinas de Pereira, atribuindo-lhe também o modesto Colégio de Santo António da Pedreira¹³). Por outro lado, o seminário é claramente obra de um arquiteto italiano

¹¹ Nélson Correia Borges atribuiu a autoria do projeto a frei João da Soledade: *História da arte em Portugal. Do Barroco ao Rococó*, Lisboa, Alfa, vol. 9, 1986, p. 27 [pp. 9-39]. O contrato, guardado no Arquivo da Universidade de Coimbra (*Táb. Manuel Francisco dos Santos, Livro de Notas n.º 14*, 19.11.1747 - 03.08.1748, fl. 135), foi revelado e parcialmente transcrito e publicado por Pedro Vieira Gomes, *De Perpetuo Seminário. O Seminário de Jesus, Maria e José de Coimbra*, Prova Final de Licenciatura em Arquitetura apresentada à FCTUC, 2002, pp. 95-97, 130-132.

¹² Arquivo do Seminário de Coimbra, *Inventário do Seminário, dos bens móveis e de raiz*, caderno manuscrito, fl. 9; Prudêncio Quintino Garcia, “Alguns apontamentos para a história do Seminário de Coimbra”, *Instituições Christãs*, tomo V, 1.ª s., 1887, p. 276.

¹³ Nélson Correia Borges, *cit.*, p. 27.

ou italianizado. Neste sentido já se pronunciou Pedro Dias – “Não precisamos de dar mais exemplos para excluir qualquer ligação do barroco que se praticava em Coimbra com o Seminário Maior”¹⁴. Noutra ordem de razões, também nos parece (secundando uma opinião de Pedro Vieira Gomes) que conferir a autoria do seminário a Soledade, com base “somente num contrato, é pouco...”¹⁵.

Provavelmente, e numa primeira fase, avançou-se para a obra a partir de uma planta-base quadrangular proposta por frei João da Soledade. Parece-nos ser esta a explicação mais lógica e que pode justificar a atividade de preparação de terreno, de abertura de caboucos e de lançamento das fundações que está documentada no referido *Livro da hobra*, para os anos de 1748, 1749 e 1750¹⁶.

2ª FASE: A TEMPORADA DE GIUSEPPE ANTONIO LANDI EM COIMBRA

Como já referimos, Landi chegou a Lisboa em 15 de setembro de 1750. Formado como arquiteto na famosa *Accademia Clementina*, fora contratado como desenhador, juntamente

¹⁴ Pedro Dias, “O Seminário Maior de Coimbra e as relações estéticas de Portugal com a Itália na Época Moderna”, *Arquivo Coimbrão*, 33-34 (1990-1992), 1994, p. 186 [pp. 175-197].

¹⁵ Pedro Vieira Gomes, *cit.*, p. 96.

¹⁶ As obras desenrolaram-se continuamente desde finais de junho de 1748 até inícios de novembro desse ano, registando-se ainda alguma atividade em dezembro e depois em janeiro de 1749, para se retomarem entre finais de fevereiro e meados de maio de 1749. No entanto, praticamente pararam no resto do ano, excetuando alguma atividade registada em setembro. A atividade durante o ano de 1750 foi muito irregular: obras em janeiro e fevereiro, retomadas no final de abril e até finais de maio e depois praticamente um ano de inatividade (com exceção de um registo em agosto) até à “feria” de 12 de junho de 1751, data em que Landi já poderia estar em Coimbra; Regista-se a atividade de pedreiros, cabouqueiros, trabalhadores, rapazes, mulheres, carreiros – que trazem sobretudo areia, pedra, cal, água, tábuas. Há ainda pagamentos de pólvora, ao ferreiro e (em menor quantidade) ao tanoeiro e ao carpinteiro. Arquivo do Seminário de Coimbra, *Livro da hobra do Seminario de JM*, fls. 1-66v.

com Brunelli (na qualidade de astrónomo e matemático), para fazer parte da já mencionada missão de demarcação de fronteiras do Brasil. O emissário da corte portuguesa em Itália, o carmelita João Álvares de Gusmão, recebera instruções para procurar técnicos de preferência em Bolonha, cidade dotada de uma universidade “em que têm florescido os estudos matemáticos”¹⁷.

Com o falecimento do rei, Landi ficaria retido na capital portuguesa em virtude do novo quadro político e do reajustamento dos objetivos da missão à América do Sul¹⁸. Foi neste contexto que se deslocou a Coimbra em meados de 1751 e que terá realizado um novo projeto para o seminário – edifício que estava em obra há três anos.

Landi esteve, pelo menos, quatro meses em Coimbra, entre julho e novembro de 1751, sendo provável que tivesse viajado para esta cidade algum tempo antes. Curiosamente, o *Livro da hobra do Seminario* revela que no período imediatamente anterior o estaleiro estivera em crise. Não houvera obras desde finais de maio de 1750, com exceção de uma breve ocorrência em agosto¹⁹. A retoma continuada dos trabalhos parece, pois, coincidir com a estadia de Landi na cidade do Mondego – existem registos semanais justamente de junho a novembro de 1751, mês em que terminam os assentamentos do documento e no qual Landi retorna a Lisboa. Por outro lado, nos róis de trabalhadores, surgem novamente cabouqueiros (desde logo na “feria” de 12 de junho e, continuamente, até à semana de 7 de agosto²⁰) o que mostra

¹⁷ Isabel Mayer Godinho Mendonça, *Um álbum de desenhos*, vol. 1, pp. 38-40.

¹⁸ Alexandre de Gusmão, secretário de D. João V e grande ideólogo do tratado, seria afastado pelo novo monarca D. José I, que nomeou Sebastião José de Carvalho e Melo como novo secretário de estado.

¹⁹ Ver *supra*, n. 16. E ainda “Feria - 22 de Agosto de 1750”: Arquivo do Seminário de Coimbra, *Livro da hobra do Seminario de JMJ*, fl. 65.

²⁰ *Ib.*, fls. 66v-79v. Estes dados contrariam o que afirma Brito Cardoso, que refere que os cabouqueiros teriam deixado de aparecer em finais de 1750. António Brito Cardoso, “Novos dados para a história do Seminário Maior de Coimbra”, *Mundo da Arte*, 11, 10-1982, p. 7 [pp. 2-7].

que ainda se faziam alterações ou acrescentos à implantação da obra e que esta se encontrava ainda numa etapa relativamente inicial²¹.

Outras referências interessantes, nesta fase, são os pagamentos continuados ao mestre da obra Manuel Rodrigues por conta “da empreitada da pedra lavrada do segundo corpo” e do que se lhe devia da “medição do primeiro corpo”, o que sugere que a construção avançava já ao longo de duas alas. Por outro lado, deram entrada no estaleiro grandes quantidades de pinheiro e de tijolo, o que dá a entender que se avançaria para as primeiras abóbadas, provavelmente no piso de entrada²².

A conjugação destes dados revela que partes do edifício estariam já lançadas e a avançar enquanto outras (onde se abriam os alicerces) ainda se (re)configuravam. Seria perfeitamente plausível, por exemplo, que o quadrângulo inicial estivesse já definido e que Landi acompanhasse a abertura das fundações da nova igreja octogonal, certamente de sua autoria, no interior do pátio, junto da entrada. Julgamos que é um panorama deste tipo que tem de se admitir para o faseamento da construção do novo seminário.

3.^a FASE: A VINDA DE GIOVANNI FRANCESCO TAMOSSÌ

Giuseppe Antonio Landi partiria para o Brasil a 2 de junho de 1753²³. Antes, Giliberti – o sempre presente reitor do seminário – terá mandado vir de Itália (seguramente por sugestão de Landi) o mestre-de-obras João Francisco Tamossi. Documentos revelados anteriormente por Isabel Godinho Mendonça comprovam a relação profissional e de confiança

²¹ A este primeiro *Livro da hobra* (o único que se conhece) certamente se seguiu outro, pois a construção só terminaria 14 anos mais tarde, como veremos.

²² Arquivo do Seminário de Coimbra, *Livro da hobra do Seminario de JMJ*, fls. 66v ss.

²³ Isabel Mayer Godinho Mendonça, “Dados biográficos: Portugal e Brasil (1750-1791)”, *Amazónia Felsínea*, p. 47 [pp. 40-75].

entre Landi e Tamossi²⁴. Era certamente Tamossi o *capo mastro* de Landi que estava em Lisboa em 21 de Março de 1752 (ainda antes da partida de Landi para o Brasil, portanto). A sua vinda teve um propósito que se torna agora mais claro: Tamossi deveria garantir a execução do projeto de Landi para o Seminário de Coimbra, face à ausência programada deste.

O primeiro documento conhecido que coloca Tamossi em Coimbra é apenas de finais de 1754²⁵. Não obstante deve admitir-se que estivesse em Coimbra logo desde meados de 1752. Viria a cair de uma das torres do seminário (e o mestre-de-obras a falecer) em 6 de outubro de 1755²⁶ – o que demonstra que o corpo da fachada estava já, nessa altura, bastante adiantado. Tamossi terá estado mais de três anos à frente da obra, nos quais esta avançou decisivamente.

Como intuiu Pedro Dias, “a traça geral do Seminário, bem como da igreja, parecem-nos demasiadamente boas para se poderem entregar a um mestre – e estamos em meados do

²⁴ “No Archivio di Stato de Cesena encontrámos dois recibos referentes a pagamentos feitos ao arquitecto bolonhês – o primeiro, a 1 de Abril de 1749 [...] assinado por Giovanni Francesco Tamossi, que com ele provavelmente colaborava nas obras então em curso; o segundo datado de 30 de Janeiro de 1750, assinado pelo próprio Landi, referente à sua atividade nas obras realizadas durante o ano de 1749”. E mais à frente: “A presença de Giovanni Francesco Tamossi em S. Francisco de Cesena, provavelmente como colaborador de Landi, constitui o primeiro testemunho da sua atividade em Itália”, Isabel Mayer Godinho Mendonça, *António José Landi*, pp. 116-117.

²⁵ Atestado da vistoria realizada por Tamossi ao Colégio Real de São Paulo, onde o próprio declara ser natural de Bolonha e ser mestre das obras do novo Seminário, datado de 17 de outubro de 1754. Francisco de Sousa Viterbo, *Dicionário literário e documental dos architectos, engenheiros e construtores portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, vol. 2, pp. 436-437 [reed. facsimilada da ed. 1904].

²⁶ “Aos seis de outubro de 1755 annos, sem sacramentos, faleceo no Seminario de Jesus Maria Jose de huma torre abaixo do dito Seminario, que hé desta freguesia Joam Francisco Tamozi Mestre que hera das obras: enterrou-se o dia seguinte nesta Egreja de S. Pedro, e no dia seguinte se lhe fez na mesma Egreja officio de honras: de que fiz este assento, que assignei dia mez e era ut supra. O Prior Dr. José Rodrigues Mendes”, *Liv. dos defunct. de S. Pedro*, fl. 226, excerto publicado em Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923 [ed. póstuma], pp. 224-225.

século XVIII – que anda (e morre) em cima de andaimes; é trabalho claro de arquitecto, e bom, e não de um simples mestre-de-obras²⁷. Tamossi terá sido, efetivamente, o mestre-de-obras. O arquitecto, como agora sugerimos, só poderia ter sido Landi, de quem Tamossi fora colaborador próximo, poucos anos antes, em Cesena.

4.^a FASE: A CONCLUSÃO DA OBRA POR GIAN GIACOMO AZZOLINI

Como é amplamente conhecido, após a morte de Tamossi foi designado o também bolonhês Gian Giacomo Azzolini (1723-1791) para terminar a obra do seminário²⁸. Azzolini, arquitecto, formado também na *Accademia Clementina*, estava já em Coimbra em 11 de fevereiro de 1756²⁹, depois de ter colaborado na obra e nos cenários da Ópera do Tejo às ordens de Giovanni Sicinio Galli Bibiena³⁰ – estrutura que ruiu com o grande terramoto de Lisboa, apenas sete meses após a sua inauguração.

O primeiro documento relativo à intervenção de Azzolini na obra do seminário é um *Caderno de medição* de pedraria, datado de 10 de maio de 1757, que este assinou conjuntamente com o mestre Manuel Rodrigues e que foi publicado por Pedro Vieira Gomes³¹. Não é clara a ocasião para a qual se fez a medição. Não é necessariamente o ponto a partir do qual Azzolini tomou cargo da obra, pois já se encontrava em

²⁷ Pedro Dias, *cit.*, p. 182.

²⁸ Cirilo Volkmar Machado, *Collecção de memórias relativa às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal*, Lisboa, Imp. de Victorino Rodrigues da Silva, 1823, pp. 190-191; Francisco de Sousa Viterbo, *cit.*, vol. 1, pp. 84-86 [reed. facsimilada da ed. de 1899].

²⁹ Sobre Azzolini ver Rui Lobo, “Gian Giacomo Azzolini (1723-1791): a Bolognese architect between Lisbon and Coimbra”, in S. Frommel-M. Antonucci (coord.) *Da Bologna all'Europa. Artisti bolognesi in Portogallo (XVI-XIX secolo)*, pp. 203-226.

³⁰ Azzolini chegara a Lisboa em 1753, um ano após o arranque da obra da Ópera, juntando-se a Bibiena que havia sido seu professor na *Accademia Clementina*.

³¹ Arquivo do Seminário de Coimbra, *Caderno de medição de 1757*, transcrito em Pedro Vieira Gomes, *cit.*, 2002, pp. 101-128.

Coimbra há mais de um ano – mas não devemos excluir essa hipótese. De qualquer modo, o documento dá uma ideia do que já estava feito, permitindo perceber o que fora realizado por Tamossi, de acordo com o projeto de Landi:

- As alas nascente, norte (da fachada) e poente, com as suas celas, portas e janelas, nos dois pisos acima da cota de entrada (rés-do-chão e primeiro andar)³²;

- o arco de pedra (com junta fendida) da entrada principal do seminário, no corpo central da fachada³³;

- a fachada do seminário até ao seu remate (incluindo o corpo central, as duas torres-campanário, as cimalthas e quatro fogaréus)³⁴;

- os dois imponentes portais clássicos (com pilastras rusti-cadas, em “bugnato”) que dão acesso ao seminário, à esquerda e à direita do átrio de entrada (fig. 5)³⁵;

- a igreja octogonal completa, até ao zimbório³⁶, e incluindo o coro alto e a sacristia;

- os dois amplos lanços de escadas, à esquerda à direita da igreja, e respetivos arcos de entrada³⁷;

³² “Segundo plano nas portas das sellas que cada vão faz p^{os} de Lançil 24 e são entre todos os vãos 36”, *ib.*, p. 101.

³³ “O seu Portal Rustico na emtrada do portico faz de alto 20 p^{os} e grosso 6 [...] importão 32.500”, *ib.*, p. 113.

³⁴ “Pella janella Principal na front^a preço ajustado em cento e outenta e quatro mil reis 184.000”; “Pellas Armas de S. Exc^a que vão sobre o dito portal trinta e cinco mil reis 35.000”; “Por cada Cupla das Torres da Simalha p^a sima; Duzentos e setenta mil e duzentos reis e Ambas 540.400”; “Por cada fogareo e remate que vão em cima das pilastras e pilares da frontaria ajustados cada hum em dous mil reis e importão todos quatro 8.000”, *ib.*, p. 123.

³⁵ “Os Dous Portais da Portaria se lhe avaleou cada hu em setenta mil reis e ambos importão 140.000”, *ib.*, p. 122.

³⁶ “Midição feita na Igreja principiando pella Capella mor”, *ib.*, p. 117; “Pello remate do zimbório quatro mil reis 4.000”, *ib.*, p. 123.

³⁷ “Da Midição nas escadas conventuais principiando do ultimo plano de sima p^a baixo [...] cimcoenta e cinco degraos, que medidos se acha ter cada hum 2 varas que são dez Palmos e fazem varas 110 e dobradas pela outra escada que lhe comresponde fazem varas 220 [...] vem a importar [...] 247.500”, *ib.*, p. 107.



Fig. 5 Seminário de Coimbra: portal dórico do lado direito do átrio, com pilastras rusticadas, em “bugnato” (G. A. Landi e G. F. Tamossi). © Rui Lobo.



Fig. 6 Seminário de Coimbra: portal da igreja, 1758 (G. G. Azzolini). © Rui Lobo.

- a capela de Nossa Senhora da Anunciação, no andar superior, junto ao quarto destinado a “Sua Excelência” (o bispo)³⁸;

- a ala sul e traseira do seminário não tinha passado dos dois pisos da cave (o terreno desce neste sentido)³⁹.

Daqui também se retira o contributo subsequente de Azzolini⁴⁰:

- Levantou os dois pisos principais da ala sul (ala traseira), incluindo a conclusão das duas escadas em espiral;

³⁸ “Huma janella no Aratorio de S. Exc^a [...] 7.040”, *ib.*, p. 103; “Os Dous Portais que fazem (frente?) hum ao outro no tranzito do Aratorio de S. Exc^a, se lhe avaliou cada hu em vinte e cinco mil reis e Ambos importão 50.000”, *ib.*, p. 122.

³⁹ “Medição que se fes no corpo da Parte de Baxo que se achava galgado ate o Nivel que corre da Frontaria p^a Sul”; “Na frontaria p^a a pte. Do Sul se achão quatorze janelas rusticas [...]; Por baixo destas ditas no Subterraneo se achão nove [as atuais janelas oitavadas]”, *ib.*, pp. 124-125.

⁴⁰ Ver Rui Lobo, *cit.*

- desenhou e fez a capela de São Miguel, junto ao ângulo sudeste, no primeiro andar;

- desenhou e fez o portal da igreja (fig. 6), que tem a data inscrita de 1758, e que se distingue claramente dos outros dois portais do átrio da entrada do seminário, desenhados por Landi;

- deve ser também Azzolini o autor do lavabo, junto de uma das escadas em espiral, à porta do antigo refeitório, na ala sul; em nossa opinião, é também dele a perspectiva arquitetónica ao fundo do corredor da ala poente, claramente da escola bolonhesa⁴¹.

Com a obra adiantada, mas ainda a decorrer, os primeiros seminaristas residentes entraram a 22 de setembro de 1758, data em que se fez a abertura oficial do seminário⁴². É deste período o *Inventário dos bens móveis e de raiz*, outro documento manuscrito pertencente ao Arquivo do Seminário de Coimbra⁴³. A descrição dos espaços em funcionamento vem confirmar as alas do edifício já levantadas (norte, poente e nascente), bem como a existência da capela de Nossa Senhora da Anunciação, que surge já com este nome⁴⁴. A igreja octogonal (já levantada) não estaria ainda aberta ao culto, nem é mencionada no inventário. Sabe-se

⁴¹ A perspectiva, que tem sido atribuída ao pintor napolitano Pasquale Parente, é realizada a partir de um ponto de vista rebaixado (aumentando, assim, a monumentalidade da cena). Inclui uma escadaria em primeiro plano, desdobrando-se numa série de pátios exteriores sucessivos. A representação da escadaria, nos seus lanços laterais, não é bem conseguida, pelo que não se tem associado este trabalho a Azzolini. Já a sequência dos pátios em profundidade é bem executada e segue corretamente os modelos contemporâneos bolonheses.

⁴² Arquivo do Seminário de Coimbra, *Inventário do Seminário, dos bens móveis e de raiz*, caderno manuscrito, fl. 9.

⁴³ O inventário foi aberto por D. Miguel da Anunciação em 1755, mas só com a entrada dos seminaristas começou a ser preenchido. Refere que “até ao presente se acha acabada metade da obra” (fl. 9). A construção, em si, estaria um pouco mais adiantada, como vimos.

⁴⁴ Arquivo do Seminário de Coimbra, *Inventário do Seminário*, fl. 9.

que por esses anos Pasquale Parente pintava o fresco da *Assunção e a apoteose da Virgem* no teto da igreja, assinando-o em 1760⁴⁵.

Azzolini acabaria por estar à frente da obra quase dez anos – foi este o tempo necessário para dá-la como concluída, o que veio a suceder em outubro de 1765⁴⁶. Antes de regressar a Lisboa (para onde seguiria no ano seguinte como “Primeiro Arquiteto” dos teatros régios⁴⁷) o arquiteto italiano faria ainda, a pedido de Giliberti, uma curiosa réplica, à escala, da igreja de Santa Maria do Loreto de Roma – que se colocou no terreiro em frente do seminário e que hoje, infelizmente, já não existe⁴⁸.

A ARQUITETURA DO SEMINÁRIO DE COIMBRA E A ENCOMENDA ARTÍSTICA DO REITOR NICOLA GILIBERTI

A chamada de Landi a Coimbra, na fase decisiva da obra do Seminário de Coimbra, encaixa perfeitamente na política posterior de encomenda artística a conterrâneos italianos do reitor Nicola Giliberti (1704-1783). Natural de Saponara (atual Grumento Nova), na Basilicata, antigo reino de Nápoles, foi secretário do núncio papal em Sevilha, onde estava em 1732. Quatro anos depois continuava por Espanha⁴⁹. Não é claro como estabeleceu uma relação de amizade e confiança com D. Miguel da Anunciação, nem quando foi nomeado

⁴⁵ Vergílio Correia; António Nogueira Gonçalves, *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra*, Lisboa, ANBA, 1947, p. 98.

⁴⁶ “Dizem, que se concluiu em 28 de Outubro de 1765”, Arquivo do Seminário de Coimbra, *Sobre o Seminário Episcopal de Coimbra*, manuscrito de António Inácio Coelho de Moraes, s. d., fl. 9.

⁴⁷ Sobre a atividade de Azzolini em Lisboa, ver novamente Rui Lobo, *cit.*

⁴⁸ *A julgar pela planta de Coimbra de 1874, onde surge representada, teria uma planta de 5 metros de largura por 10 metros de profundidade, o que corresponderia provavelmente a uma réplica à escala 1:5 daquela igreja barroca de Roma, onde Giliberti professara.*

⁴⁹ Prudêncio Quintino Garcia, “Alguns apontamentos para a história do Seminário de Coimbra” in *Instituições Christãs*, tomo V, 2^{as}, 1887, pp. 56-57.

reitor de uma primeira comunidade de seminaristas que o bispo, desde 1741, pusera a funcionar⁵⁰.

Vimos já o recurso a arquitetos e mestres-de-obras bologneses: Landi (provavelmente por intermédio de Brunelli), depois Tamossi (por intermédio de Landi) e finalmente Azzolini. Giliberti encomendaria ainda a Antonio Torregiani (filho do famoso arquiteto Alfonso Torregiani) o portão de ferro do átrio do seminário, importado de Bolonha por uma elevada soma de dinheiro; e a Pasquale Parente a pintura do teto da igreja, a que já aludimos. Encomendaria também de Itália o altar-mor e a porta de madeira da igreja (de Génova), as imagens dos altares laterais (ao escultor Gennaro Vassalo, de Nápoles) e o quadro do retábulo, do *Menino Jesus entre os Doutores*, do pintor bolonhês Giuseppe Varotti (ainda que esta peça não tenha sido a sua primeira escolha)⁵¹.

A formação bolognesa de Landi e de Azzolini (ambos formados na *Accademia Clementina*, como referimos⁵²) garantiria uma certa unidade à arquitetura final. Ainda assim algumas diferenças podem detetar-se. Landi, através de Tamossi, é mais adepto do emprego das pilastras e de uma visão mais sintética da arquitetura, como se observa claramente na fachada do seminário ou nos interiores da igreja e da capela de Nossa Senhora da Anunciação. Já Azzolini evidencia um fazer arquitetónico mais cenográfico, como se pode ver no uso da brecha colorida do portal da igreja, que se destaca da alvura uniforme dos outros dois portais do átrio do seminário⁵³ –

⁵⁰ “Já em 1741 existiam defronte do Collegio dos Loyos em Coimbra umas casas que serviam de Seminário”, *ib.*, 1^ªs., p. 243.

⁵¹ Pedro Dias, *cit.* Ver ainda Giuseppina Raggi, *Architetture dell'inganno*, vol 1, pp. 733-747, vol 2, pp. 1336-1343. A atribuição da autoria é do Prof. Daniele Benati.

⁵² Azzolini, dez anos mais novo, chegou a ser aluno de Landi. Foi também aluno de Giovanni Carlo Sicinio Bibiena na mesma escola. Por sua vez Landi e Bibiena haviam sido colegas, primeiro como alunos e depois como mestres.

⁵³ O seminário encontrava-se originalmente dividido em duas partes, “huma para os Ordenandos, Exercitantes e Hóspedes, e a outra para os Seminaristas e Porcionistas”. Arquivo do Seminário de Coimbra, *Inventário do Seminário*, fl. 9.

desenhados por Landi e onde apenas se evidencia o rusticado das (recorrentes) pilastras. Na capela de São Miguel, o uso das colunas encostadas às paredes dá ao ambiente um caráter mais plástico e dinâmico, que não está em sintonia estilística com o tipo de solução adotado na igreja e na outra capela.

Questão importante, já apontada por Pedro Vieira Gomes⁵⁴, tem a ver com a não conformidade entre as janelas do ático atual e o desenho da restante fachada do seminário. Com efeito, aquelas parecem ser claramente um acrescento ao projeto original. Não é plausível que Landi, Tamossi ou Azzolini concebessem semelhante remate para a frontaria, com janelas de recorte neoclássico (alternando remates em frontão triangular e curvo), totalmente distintas das fenestrações de desenho barroco do restante alçado, dispensando a presença de uma cornija cimeira sobre toda a frente do edifício.

Deve considerar-se, inclusivamente (e a nosso ver), que todo o piso superior atual, ao nível do segundo andar, terá sido acrescentado. De facto, nunca aparece referência a um segundo andar na documentação mais antiga consultada, nem no *Caderno de medição* de 1757, nem no *Inventário dos bens móveis e de raiz* de 1758-1761, tão pouco no texto manuscrito de António Inácio Coelho de Moraes. Duas descrições, de inícios e de meados do século XIX, parecem confirmar que o imóvel apenas apresentava dois pisos principais. António Moniz Barreto Corte-Real afirmava, em 1831 que “A fachada do Edifício está repartida em duas ordens de janelas”⁵⁵ e que “O edifício é quadrado. Tem da parte do sul quatro andares, e dos outros lados três, exceptuando a frontaria, que tem dous, por estar edificado numa ladeira”⁵⁶. Simões de Castro, em 1867, refere-se ao seminário nos mes-

⁵⁴ Pedro Vieira Gomes, *cit.*, pp. 80-82 e desenhos 13-14.

⁵⁵ *Ib.*, p. 178.

⁵⁶ António Moniz Barreto Corte-Real, *Bellezas de Coimbra*, Coimbra, Real Imprensa da Universidade, 1831, p. 178 e nota a).

mos termos⁵⁷. Não obstante, ambos os pares de escadas, as principais (a cada lado da igreja) e as em espiral (da ala traseira), teriam já os mesmos degraus que têm hoje. Dariam certamente acesso a terraços (junto das torres, por exemplo) e/ou a águas furtadas.

Por outro lado, sabe-se que ocorreram obras importantes no rescaldo de uma epidemia de gripe ocorrida em 1863⁵⁸, durante o bispado de D. José Manuel de Lemos (1858-1870). Também D. Manuel Bastos Pina (1872-1913) ordenou reformas profundas no edifício⁵⁹. Deve atribuir-se a estas campanhas o acrescento de um novo piso superior (em data anterior às primeiras fotografias conhecidas do seminário, onde surgem sempre as atuais janelas altas da fachada⁶⁰). Sabe-se ainda que a cor original do edifício era vermelha⁶¹.

CONCLUSÃO

Restará fazer, por fim, uma derradeira e decisiva pergunta: é sustentável atribuir a autoria do projeto do Seminário de Coimbra a Giuseppe Antonio Landi com base na comparação estilística com outras obras deste arquiteto? A resposta não poderá deixar de ser afirmativa.

⁵⁷ “Por ser em declive o terreno sobre que assenta, não apresenta o edifício a mesma altura nas suas quatro faces: tem na fachada principal dois andares, três nas lateraes e quatro na posterior”, Augusto Mendes Simões de Castro, *Guia histórico do viajante em Coimbra e arredores*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1867, p. 117.

⁵⁸ Aurélio de Campos, *Seminário de Coimbra*, Coimbra, 2014, pp. 174-175.

⁵⁹ *Ib.*, pp. 182, 193: “Os corredores do último andar [...] não tinham a altura nem a ventilação e luz que hoje possuem. O Prelado [D. Manuel Bastos Pina] mandou levantar los corredores e quartos, mudar todo o travejamento e ferro do tecto e abrir portas e janelas”.

⁶⁰ Foi no bispado de D. Manuel Bastos Pina e em resposta ao grande afluxo de seminaristas que se construíram os dois blocos quadrangulares a um lado e outro da fachada: a “Casa Nova” (inaugurada em 1876, à esquerda) e a “Casa Novíssima” (inaugurada em 1883, do lado direito), *ib.*, p. 192. Este prelado ordenaria ainda a construção do jardim de entrada e respetivos muros.

⁶¹ Pedro Dias, *cit.*, p. 180.

São pouco significativas as primeiras intervenções arquitetônicas de Landi em Itália, no curto período de tempo em que aí esteve ativo. A melhor referência será, talvez, a sua reconhecida produção gráfica de arquitetura (desenhos e álbuns). Desta, podemos referir o conjunto de desenhos que realizou para as portas da cidade de Bolonha⁶², alguns dos quais apresentam semelhanças evidentes (desde logo no uso de pilastras rusticadas em “bugnato”) com os dois portais executados por Tamossi, a um lado e outro da portaria do seminário.

Da sua vasta obra arquitetónica realizada em Belém do Pará, no Brasil⁶³ (posterior à sua estadia em Portugal), poderemos chamar a atenção para a capela octogonal de São João Baptista⁶⁴, composição muito semelhante (desde logo em planta) à da igreja do Seminário de Coimbra. Deveremos sobretudo destacar a composição do corpo central da fachada da igreja de Sant’Ana (fig. 8)⁶⁵ que apresenta evidentes afinidades com a composição do corpo central da fachada do seminário (fig. 7). Em ambos os casos (na igreja de Sant’Ana e no seminário), podemos verificar a repetição do motivo do arco apoiado em pilastras, enquadrando a entrada⁶⁶, encimado por um frontão sóbrio e elegante, que remata superiormente o conjunto.

A breve referência a estas obras brasileiras, associada à documentação inédita que acima sistematizamos, permite afir-

⁶² Ver Maria Delbianco, Silvia Meade, “Desenhos para as portas da cidade de Bolonha”, *Amazônia Felsínea*, pp. 92-109 (e em particular o projeto para a Porta San Mamolo, p. 103).

⁶³ Onde é conhecido como António José Landi. Na verdade Landi assinava dos dois modos; Giuseppe Antonio ou Antonio Giuseppe.

⁶⁴ Mário Barata, “Landi na arquitetura do Grão Pará e influxo do tardo-barroco italiano”, *Amazônia Felsínea*, pp. 246-257.

⁶⁵ Importa notar que as torres não faziam parte da composição original – são uma adição do século dezanove. *Ib.*, pp. 246-252. Consta que Landi estará sepultado nesta igreja.

⁶⁶ Ainda que na igreja de Sant’Ana as pilastras estejam por detrás de colunas avançadas em relação ao plano da fachada.

mar, sem grandes sobressaltos, que Giuseppe Antonio Landi é o mais óbvio arquiteto do Seminário de Coimbra. E que o Seminário de Coimbra é, muito provavelmente, a única obra de arquitetura construída que reflete a fugaz passagem de Landi por Portugal.



Fig. 7 Seminário de Coimbra: corpo central da fachada (G. A. Landi e G. F. Tamosi). © Rui Lobo.



Fig. 8 Igreja de Sant'Ana, Belém do Pará: corpo central da fachada (G. A. Landi) com torres adicionadas no século XIX. © Rodrigo Rolim Santos/Panoramio.

GIOVANNI CARLO SICINIO GALLI BIBIENA (1717-1760)

PEDRO MIGUEL GOMES JANUÁRIO*

AO COMEMORAR-SE O TRICENTENÁRIO sobre o nascimento de Giovanni Carlo Sicinio, este continua a exercer fascínio, admiração e inquietação, quer na sua dimensão humana quer na operativa. Nascido no seio de uma das mais afamadas famílias de arquitetos cenógrafos bolonheses, a sua vida pode sintetizar-se em três atos: do seu nascimento à sua partida para Portugal; da sua chegada ao Terramoto de 1755; e do pós-terramoto à sua morte em 1760.

ATO PRIMEIRO

Nascido a 11 de agosto de 1717, Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena é o terceiro filho de Francesco Galli Bibiena (1659-1739) e de Anna Mitté (1697?-1733?). Foi batizado na paróquia de *San Biagio*, em Bolonha, tendo por padrinho o conde Sicinio Peppoli, de quem recebe o terceiro nome¹. Membro de uma família com raízes na Toscana, seu avô, Giovanni Maria Galli (1618-1665), parte em 1628 para Bolonha, onde estuda pintura no ateliê de Francesco Albani e toma o cognome de *Bibienna*. Dos seus filhos apenas três se-

*Licenciado em Arquitetura (1994) pela FA-UTL, doutorado (2008) pela Univ. Politécnica de Madrid com a tese intitulada *Teatro real de la Ópera del Tajo (1752-1755)*. É Professor Auxiliar na FA-ULisboa desde julho 2008. Foi presidente e vice-presidente do Conselho pedagógico e actualmente é o coordenador do LPR-Laboratório de Prototipagem Rápida. januario@fa.ulisboa.pt

¹AA.Bo, *Registri Battesimali della Cattedrale*, ano 1717, n.º 170, p. 164.

guiram a tradição familiar: Maria Oriana (1655-1749), que estuda pintura com seu avô e com Marco Antonio Franceschini; Ferdinando (1757-1741), que aprende pintura com Giovanni Maria Viani, perspectiva e arquitetura com Mauro Aldrovandini e Giulio Trogli; Francesco, que pratica pintura com Lorenzo Pasinelli e Carlo Cignati, sendo autodidata na quadratura². Da união de Francesco com Anna Mitté nascem: Giuseppe (1711-d.1732); Giovanni Carlo (1715-a.1719); Giovanni Carlo Sicinio (1717-1760); Luigi Antonio (1719?-1794); Francesco Maria (1720?-1782?); Nerio Victorio (1721-a.1722); Orsola Mariana Eufrasia (1724-a.1725); e Rosa Lodovica (1725-d.1750) (Januário 2008).

Do jovem Galli Bibiena, não existem muitas informações que permitam conhecer a sua infância e os seus primeiros anos, exceto as aportadas pelos *State d'anime*, os quais nos informam que vivia com os seus pais e irmãos na *Via Cartoleria*, atual *Via Guerazzi*³. Para Giovanni Carlo a década de trinta será marcada, por um lado, pelo luto de sua mãe Anna Mitté (entre as Páscoas de 1732 e de 1733), o desaparecimento do seu irmão Giuseppe (último registo nas sobriças data de 1733) e pela morte de seu pai Francesco (21-01-1739)⁴. A 25 de novembro de 1744, Giovanni Carlo Sicinio casa com Maria Elisabetta Beccari (c.1713-1754), nascendo desta união: Anna Maria Ludovica (1746-a.1784); Francesco Carlo Genaro (1748-1748); Teresa Francesca (d.1750-d.1805); e Giovanni Chrisostomo (1751-d.1769) (Januário 2008: 1. 142-148).

Na continuidade da tradição familiar, Giovanni Carlo Sicinio poderá ter começado os seus estudos pela pintura sob orientação da sua tia Maria Oriana, ingressando em 1735

² BCA.Bo, *Manuscritti e Rari*, Ms B. 35, *Memoria della nra Casa per qto ò potuto ricavere*, fl. 229v.

³ AA.Bo. *Parrocchie di Bologna Sopresse*, Cx. n.5/25, *Parrocchia di S. Biagio, Stati d'Anime 1733-1741*, L.2, 1734, *Cartolaria*, casa 19: Bibiena.

⁴ *Ib.*

na *Accademia Clementina* de Bolonha, onde cursa Geometria Prática, Arquitetura, Perspetiva e Mecânica (Januário 2008: 1. 158). Em 1736 e em 1739 ganha o prémio *Marsili* para a classe de arquitetura. Nos anos em que frequenta a Academia, Sicinio terá como mestres seu tio Ferdinando (1737, 1739), seu primo Giuseppe Bibiena e seu pai Francesco, entre outros (Januário 2008: 3. 730). Em novembro de 1742, Ferdinando Bibiena, então príncipe da Academia, propõe a sua agregação⁵, sendo posteriormente nomeado diretor da classe de Arquitetura nos anos de 1745, 1746, 1749, 1750 e 1751. Daqueles que foram seus alunos, destacamos Giovanni Giacomo Azzolini (1746, 1750 e 1751) e Filippo Maccari (1749 e 1750) (Januário 2008: 3. 733). Ainda dentro deste âmbito, Sicinio é eleito, a 10 de janeiro de 1745, membro da *Accademia del Disegno* de Florença⁶.

O primeiro trabalho feito por Giovanni Carlo Sicinio terá sido com o seu pai para a reestruturação e cenários do Teatro *Malvezzi* (1737-1738), seguindo-se outros em 1741 nesse mesmo teatro, mas noutra parceria. Em 1750 apresenta um projeto para o novo teatro *Comunale*, mas Antonio Maria (1697-1774) ganha a comissão. Parte da sua atividade como arquiteto focar-se-á em Bolonha, realizando reformas, decorações e ampliações em palácios (*Savini*, 1740; *Malvasia di Strada Maggiore*, 1746; *Banzi di Via Marsala*, 1750; *Davia Bargellini di Strada Maggiore*, 1752; *Panzanncchi di Via San Stefano*, 1752; *Orsini di San Vitale* (Cuppini 1974: 76-77); casa *Malvezzi di San Sigismondo*; e eventuais trabalhos na *Villa di Crespellano* (Lenzi 1997: 25)), quadraturas e perspetiva (altar de *San Petronio*; capela de *Sant'Antonio* na igreja de *San Bartolomeo di Porta Ravenna*), sepulcros em igrejas (*Santa Maria del Barracano*, 1745; *San Tommaso di Strada Maggiore*, 1748). Elabora as “*prospettive al Cavalletto per il Dottore*

⁵ ANBA.Bo - AAC.Bo, *Atti I dell'Accademia Clementina*, 1710-1768, p. 108; *Atti dell'Accademia Clementina*, 2005, t. 1, p. 127.

⁶ ANBA.Bo - AAC.Bo, *Atti I dell'Accademia Clementina*, 1710-1768, p. 278.

Beccari” e desenha uma série dedicada aos monumentos de Bolonha. Na Emilia, atua na reestruturação da *Villa Banzi* e nas igrejas paroquiais de Castel San Pietro, Castelbolognese e Cesena, tendo renovado a igreja de *San Giuseppe dei Falegnami*. Em Recanati (1736-1738) intervém no palácio *Carancinnee* na igreja de *Sant’Agostino*. Cria cenários para Cremona (1747) e para Brescia: *La clemenza di Tito* (1746), *L’Artaserse* e *Il Velogeso* (1749). Aí conclui o projeto para o *Duomo*. Em Montirone coopera nas pinturas do salão da *Villa Lechi* (1746). Em Verona faz cenários para a *Accademia Filarmonica* (*La clemenza di Tito*, 1738, em colaboração com seu pai; *L’Artaserse*, 1741). Além disso, participa nos trabalhos de pintura do santuário de *Vincoforte*, em Cuneo (1746-48), nos quais se inspirará para o teto do teatro de Salvaterra de Magos (Januário 2008: 3. 193-255).

ATO SEGUNDO

Na semana anterior à sua partida para Lisboa, Giovanni Carlo Sicino e sua família estão concentrados na preparação da viagem. Assim, a 15 de janeiro de 1752 dá plenos poderes a seus irmãos Lodovico e Francesco⁷, deixando a cargo deles as suas duas filhas Anna Maria e Teresa Francesca. A comitiva era composta por sua mulher, por seu filho Chrisostomo e por um conjunto de artistas emilianos.

Em Lisboa, Sicinio, a sua família, Paolo Dardani, Marco Antonio Reverditi e Francesco Cignani ficaram instalados em várias casas da *Rua de Ametade*, na antiga freguesia da Encarnação. Porém, os demais membros da equipa de italianos poderão ter chegado posteriormente (Petronio Mazzoni, Filippo Maccari, Giovanni Giacomo Azzolini, Niccolò Servandoni, Antonio Stoppani e Giovanni Bernardi), uma vez que não constam da desobriga pascal de 1752⁸.

⁷ AS.Bo, *Notarile Giuseppe Borghi*, 1752, 15-01-1752, fls. 1-29.

⁸ AL.Lx, *Livro da Desobriga Pascal*, 1750-1761.

Numa carta para o conde Malvasia, Giovanni Carlo Sicino narra o fato de mal ter desembarcado, lhe ter sido dito que avançasse com o desenho para o “Teatro grande e stabile”⁹. Durante o período entre fevereiro de 1752 e novembro de 1755, será o arquiteto responsável por 81 cenários e pelos projetos dos teatros do Forte, de Salvaterra de Magos, da Ópera do Tejo, Ajuda e da remodelação da *Caza da Comedia de Belém*. Esta será uma fase de enorme produção artística, pelo que se desdobra em múltiplos esforços, que serão recompensados pelo reconhecimento e sucesso. Porém, este ciclo também trará consigo a morte da sua mulher a 23 de março de 1753¹⁰ e um segundo casamento a 5 de fevereiro de 1755 com a Rosa Maria de Jesus¹¹.

O primeiro teatro erigido por Giovanni Carlo Sicinio estava localizado no Paço da Ribeira, na Sala dos Embaixadores, no interior do torreão de Terzi, motivo pelo qual também é designado de Teatro do Forte, do Salão dos Embaixadores ou do Paço da Ribeira. Segundo o próprio Bibiena, esta obra foi feita num espaço exíguo. Dos 36 cenários elaborados só se conhecem dois (Januário 2008: 1. 227-283, 352). Foi inaugurado a 12 de setembro de 1752 com a ópera *Il Siroe*, de Pietro Metastasio, e música de David Perez¹², seguindo-se *Il Demofonte* (outono de 1752), *L'Olimpiade* (31-03-1753), *L'Eroe Cinese* (06-06-1753), *L'Ipermestra* (31-03-1754) e *L'Artaserse* (06-06-1754), com várias récitas (Januário 2008: 1. 320-334). Há também que mencionar: *Adriano in Siria* em 1752; *Artaserse* e *Demofonte* em 1753; *L'Eroe Chinese* e *L'Olimpiade* em 1754 (Januário 2008: 2. 665-668).

O segundo teatro foi o de Salvaterra de Magos, localizada no paço real dessa vila. Na sua execução laboram artistas emilianos (Januário 2008: 1. n.º 905) e portugueses (Janu-

⁹ AM.Bo, *Carteggio Malvasia*, Cx.1467, n.º 33, 1752.

¹⁰ AL.Lx, *Livro dos Defuntos*, 1679-1777, n.º 1, fl. 133v.

¹¹ IAN/TT.Lx, Lisboa, Ajuda, 1730-1784, *Óbitos*, Microfilme SGU/0938, fl. 57.

¹² AC.Lx, BA.Lx, 45-V-42 e 45-V-43; BN.Lx, Música, CIC 100.

ário 2008: 1. n.º 906). O teatro tinha capacidade para 500 pessoas e organizava-se em três ordens de camarotes (6, 8 e 8), com uma tribuna real rematada por um baldaquino sob 4 colunas de base octogonal. A sala era campaniforme, contendo outros elementos bibienescos e de gosto emiliano. Foi inaugurado a 21 de janeiro de 1753 com *Didone abbandonata*, de Metastasio, música de David Perez e cenários do próprio Bibiena (Januário 2008: 1. 284-285). No ano seguinte foi a vez de *Adriano in Siria*, porém das 14 cenas produzidas apenas são conhecidas as respeitantes à 1.ª cena do 1.º e do 2.º atos de *Didone*¹³. Outros autores acrescentam: *Demetrio*, 1753; *Siroe*, 1756; *Solimano*, 1757; *Enea in Itália*, 1759 (Januário 2008: 3. 667-669).

O terceiro teatro, o Teatro real da Ópera do Tejo, foi o mais grandioso de todos. A sua efémera existência anda associada à encarnação do desejo régio, o que transformou este teatro num objeto arquitetónico mitificado. Começou a ser construído a 7 de julho de 1752, pela sociedade de mestres pedreiros Manoel Antunes Feyo, Manoel Francisco de Souza e sócios, sendo João Pedro Ludovice o representante do rei e Estevão Pinto de Moraes o Apontador das Reais Obras. A obra de carpintaria ficou a cargo de Félix Vicente de Almeida, tendo começado em agosto de 1753. O edifício era composto por três volumes: um para a sala, outro para o palco e um terceiro para os anexos. Situava-se na continuação do Paço da Ribeira e era paralelo ao rio Tejo. O Paço e o teatro estavam ligados por um passadiço em pedra ricamente ornamentado. A sala campaniforme tinha a capacidade para 350 pessoas na plateia e organizava-se em 38 camarotes hierarquizados em 4 ordens (Januário 2008: 1. 301-302).

Inaugurado a 31 de março de 1755 em honra do aniversário da rainha, foi escolhido para a ocasião *Alessandro nell'Indie*, de Metastasio, com música de David Perez e cená-

¹³ MNAA.Lx, Gabinete de Estampas, Inv. DES 306 (Ato 1, cena 1) e 304 (ato 2, cena 1).

rios de Bibiena. A 6 de junho de 1755, por ocasião do natalício do rei, subiu à cena *La Clemenza di Tito*, de Metastasio, com música de Antonio Mazzoni e cenários de Bibiena. Uma terceira obra, *Antigono*, estava a ser preparada para ser estreada no dia 4 de novembro de 1755 (Gallasch-Hall 2012: 108). Mas, na manhã de 1 de novembro, os violentos abalos sísmicos, seguidos da rés-de-maré, danificaram gravemente o edifício. Porém, foi o fogo que consumiu Lisboa quem apagou as esperanças de este vir a ser reerguido.

Ainda antes do terramoto somos informados que Giovanni Carlo Sicinio estava a levar a cabo um conjunto de trabalhos na *Caza da Comedia de Belém* e na *Caza da Comedia da quinta de Sima da Ajuda*. O que significaria que estaria a fazer uma remodelação no teatro mandado construir por D. João V em Belém, assim como estaria a construir um novo teatro na Ajuda. Do primeiro pouco mais se sabe, sendo o segundo um pequeno teatro que tinha uma plateia para 130 pessoas, tribuna real e um pequeno camarote lateral. Estava dividido em três volumes, e tinha a conformação exterior de um “S”, medindo o corpo central cerca de 14,286 x 36,429 m. Apesar de a sua autoria ser atribuída a Bibiena, terá sido um dos seus colaboradores, tendo sido Azzolini ou Bernardes a concluir os trabalhos (Januário 2008: 1. 303-319).

ATO TERCEIRO

A 12 de novembro de 1755, escreve a um dos seus irmãos em Bolonha, relatando que tinha sobrevivido ao terramoto, juntamente com o seu filho e a sua segunda mulher. Ao mesmo tempo que se questiona sobre o seu futuro e o da sua família, observa que já não existem classes, pois são todos pobres¹⁴. Mais escreve que de momento vive numa tenda improvisada, tendo sido incumbido pelo reia construção de um edifício

¹⁴ BCA.Bo, *Raccolta Gozzadini*, Cartella 51/1, fl. 32r.

provisório para albergar toda a família real e a corte (Machado 1823: 190).

A Real Barraca da Ajuda estava localizada nos terrenos da Quinta de Cima da Ajuda, cerca do antigo palácio dos condes de Óbidos. A responsabilidade do seu desenho é de autoria de Sicino, sendo constituído por dois pisos e medindo no seu conjunto 1254 x 570 palmos (275,9 x 125,4 m) (Januário 2008: 1. 357). Estava organizado segundo 53 ambientes, distribuídos por um largo a oriente e no interior. Para garantir a salubridade, existiam vários pátios e saguões. Possuía um espaço dedicado à música com 40 x 29 palmos (8,9 x 6,5 m), destinado a serenatas, oratórios e pastorais (Januário 2008: 1. 304-305). Em janeiro de 1756, já se tinham fixado as lonas da cobertura e a corte já se encontrava aí acomodada. A Real Barraca ficaria totalmente concluída no início de 1761 (Januário 2008: 1. 356).

Da equipa responsável pela obra, para além de Sicinio, destacamos João Pedro Ludovice (gestor e representante do rei); Estevão Pinto de Moraes (oficial maior da secretaria de estado dos negócios do ultramar); Petronio Mazzoni e Veríssimo Jorge (responsáveis pela contratação de trabalhadores e materiais de construção); Félix Vicente de Almeida (marceneiro e entalhador); Pedro Alexandrino Nunes (armador e decorador do palácio); Jorge de Abreu, Jorge Roiz de Carvalho e Roberto da Costa (mestres pedreiros); são ainda mencionados António Francisco dos Reis e Pedro Gualter da Fonseca (gestores dos materiais e trabalhadores) (Januário 2008: 1. 356).

Outro dos projetos de Giovanni Carlo Sicinio foi a Capela real, localizada na continuação oriente da Barraca da Ajuda e medindo 237 x 112 palmos (52,14 x 24,64 m). Esta comunicava com o palácio através do rossio e de um corredor que dava para um adro. Inaugurada a 24 de dezembro de 1755 e concluída no verão de 1756, tinha planta em cruz latina, no transepto destacavam-se as colunas livres ao estilo bolonhês

e os seus sinos foram fundidos a partir do chumbo e do estanho existentes na sala de espera da Casa da Ópera (Januário 2008: 1. 364-366). Numa carta de 14 fevereiro de 1759¹⁵, Bibiena alude a trabalhos que executara para a celebração de um *Te Deum*, onde emprega toda a sua experiência, introduzindo o gosto bolonhês, assim como de outros trabalhos na capela, os quais poderiam ser alusivos aos preparativos para a boda da princesa D. Maria com seu tio, o Infante D. Pedro, realizada a 5 de julho de 1760 (Januário 2008: 1. 366-367).

IGREJA DA MEMÓRIA

O último projeto concebido por Giovanni Carlo Sicinio foi a igreja de Nossa Senhora do Livramento e São José, tendo estado presente nas cerimónias de lançamento da primeira pedra a 3 de setembro de 1760, dois anos depois do atentado a D. José I. Os atos encontram-se narrados por um viajante italiano e decorreram sob uma igreja de madeira levantada para a ocasião, tendo sido cunhado um conjunto de moedas comemorativas, com a planta e alçado do projeto, por António Meguin (1690-1772) (Baretti 1777: 153-167).

A morte prematura de Sicinio levará a uma paragem na execução da obra entre 1762 e 1777, sendo retomada e adotada por Mateus Vicente de Oliveira (1706-1785) entre 1779 e 1785. Após 1785, é concluído o campanário. O resultado final desta é a combinação entre o modelo bibienesco (baseado num módulo base aplicado à planta e ao alçado, segundo eixos de simetria e da composição de retângulos de ouro) e o modelo de Mateus Vicente (que recorre a sucessões combinatórias do retângulo de ouro, visíveis ao nível da estereotomia da fachada) (Januário 2008: 1. 375-377).

A 23 de setembro 1760 D. José I outorga uma mercê a Giovanni Carlo Sicinio, em reconhecimento pela sua pro-

¹⁵ BU.Bo, *Manuscritti*, Ms. 243 (160) 11, *Lettera scritta dal libbona dal ref: Gio: Carlo Sicinio Galli Bibiena*.

funda dedicação, conferindo-lhe a “*propriedade do ofício de architecto supranumerario das obras dos palácios reais desta corte*” com um ordenado anual de 425\$000 reis¹⁶. Ainda em 1760 é-lhe concedida a nacionalidade portuguesa¹⁷, tendo morrido inesperadamente a 20 de novembro de 1760¹⁸. O vazio deixado por este Bibiena será ocupado pelos seus colaboradores mais diretos ou ocasionais, perpetuando o seu legado e a sua memória até à atualidade.

ABREVIATURAS

- AAC.Bo - Bolonha, Archivio dell'Accademia Clementina.
AM.Bo - Bolonha, Archivio Malvezia della Sierra Gabriela.
AS.Bo - Bolonha, Archivio di Stato.
BCA.Bo - Bolonha, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.
BU.Bo - Bolonha, Biblioteca Universitaria.
AC.Lx - Lisboa, Academia das Ciências.
AL.Lx - Lisboa, Arquivo do Loreto.
BA.Lx - Lisboa, Biblioteca da Ajuda.
BN.Lx - Lisboa, Biblioteca Nacional.
IAN/TT.Lx - Lisboa, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tomo.

BIBLIOGRAFIA

- Baretti, Giuseppe. 1777. *Voyage de Londres à Gênes, passant par l'Angleterre, le Portugal, l'Espagne et la France*, Amsterdam, Marc-Michel Rey.
Brito, Manuel Carlos de. 1989. *Opera in Portugal in the Eighteen-Century*, Cambridge, Cambridge University Press.

¹⁶ IAN/TT.Lx, Chancelaria de D. José I, Livro 48, fl. 374.

¹⁷ Relativamente à data exata da sua naturalização, Deanna Lenzi (1984: 55, n. 21) especifica que tal terá ocorrido no dia 23 de setembro, enquanto que Ayres de Carvalho (1979a:161; 1979b: 16) afirma que terá ocorrido mais tarde, a 3 de outubro de 1760.

¹⁸ ANBA.Bo-AAC.Bo, *Atti I dell'Accademia Clementina*, 1710-1768: 276; BCA.Bo, ORETTI, Ms. B.132, *Notizie de professori del disegno*, t. 10, fl. 75.

- Câmara, Maria Alexandra Gago da. 2006. “Relembrar un património perdido: a Real Ópera do Tejo, obra emblemática da encomenda régia na Lisboa setecentista”. 1755: *Catástrofe, Memória e Arte*, Lisboa, Edições Colibri, Centro de Estudos Comparatistas, pp. 201-212.
- Carneiro, Luís Soares. 2002. *Teatros portugueses de raiz italiana*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade do Porto.
- Carvalho, Ayres de. 1979a. *Os três arquitectos da Ajuda. Do «Rocaille» ao Neoclássico*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes.
- Carvalho, Ayres de. 1979b. “L’opera portoghese di F. S. Fabri”, *Francesco Saveriano Fabri: architetto (Medicina 1761 - Lisbona 1814). Formazione e opere in Italia e Portogallo*, Medicina, Comitato Ricerche Storiche Medicinesì, 1979, pp. 155-201.
- Cuppini, Guido. 1974. *I palazzi senatorii a Bologna. Architettura come immagine del potere*, Bologna, Zanichelli, pp.76-77
- Gallasch-Hall, Aline. 2012. *A cenografia e a ópera em Portugal no século XVIII*. Os teatros régios 1750 – 1793, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora.
- Januário, Pedro Miguel Gomes. 2008. *Teatro real de la Ópera del Tajo*, Tese de Doutoramento apresentada à ETSAM/Universidade Politécnica de Madrid, 3 vols.
- Lenzi, Deanna. 1984. “Due disegni di Carlo Sicinio Bibiena (1739)”, *Atti e Memorie della Accademia Clementina de Bologna*, 17, pp. 51-55.
- Machado, Cyrillo Volkmar. 1823. *Collecção de memorias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, Lisboa, Imp. Victorino Rodrigues da Silva.
- Mendonça, Isabel Mayer Godinho de. 2003., “Teatros regios portugueses em 1755”. *Revista Brotéria: cristianismo e cultura*, v. 157, n. 1, pp. 21-43.
- Raggi, Giuseppina. 2000. “G. Carlo Sicinio Galli Bibiena. Teatro di Salvaterra a Lisbona, 1753”. *I Bibiena: una famiglia europea*, Bologna, Marsilio, pp. 325-327.



ANTINORI – AVONDANO.
A ÓPERA DA ESTRELA OU FRACASSO DE UMA
EMPRESA TEATRAL LUSO-ITALIANA

JOSÉ CAMÕES*

EM 23 DE FEVEREIRO DE 1761, celebra-se em Lisboa um contrato de estabelecimento de sociedade entre os arrendatários do palácio do conde de Soure, que ali acabavam de edificar a casa da ópera do Teatro do Bairro Alto, João Gomes Varela, João da Silva Barros e Francisco Luís, e os empresários ou donos de companhia de espectáculos João Pedro Tavares e Teotónio José Duarte¹, para fixarem as condições de apresentação de óperas e outros espectáculos teatrais. A primeira cláusula é a seguinte:

que eles, João Pedro Tavares e seu novo companheiro Teotónio José Duarte, serão obrigados a pôr pronta uma ópera para no Domingo de Páscoa da Ressurreição próximo que vem se principiar a representar; a qual ópera há-de ser acompanhada com danças, em que há-de entrar a Chequita e os dois bufas da Ópera da Estrela, para representarem os seus entremezes; e com as vistas que são precisas, de pintura e vestuário novo, tanto para as figuras como para as danças e entremezes, tudo com muito asseio e primor.

* Investigador integrado do Centro de Estudos de Teatro da FLUL, onde desenvolve trabalho sobre a História do Teatro em Portugal e edição de teatro clássico português, sobretudo nos séculos XVI, XVII e XVIII. Coordenação científica de vários projectos que abrangem a História do Teatro, a Crítica Textual e as Humanidades Digitais. jose_camoes@sapo.pt

¹ Teotónio José Duarte associou-se a João Pedro Tavares depois da morte de seu irmão, José Duarte. O contrato original data de 11 de Outubro de 1760.

Quando analisei o documento com Rita Martins – uma investigadora que prepara a sua tese de doutoramento sobre o Teatro do Bairro Alto que funcionou no Palácio do Conde de Soure – estranhei a menção a um espaço teatral cuja existência ignorava por completo. De imediato encetei diligências no sentido de encontrar informação sobre a tal Ópera da Estrela. Todas foram em vão. Nenhum manual ou usual, nenhum estudo monográfico mais aprofundado sobre teatro ou música do século XVIII referia aquele teatro. A curiosidade manteve-se sem poder ser satisfeita até que novos documentos encontrados na pesquisa efectuada no âmbito de uma outra tese levada a cabo por uma outra orientanda – Licínia Ferreira –, desta feita sobre o Teatro da Rua dos Condes, vieram finalmente lançar alguma luz sobre aquela casa de espectáculos. Trata-se de uma série de documentos notariais, produzidos entre 1758 e 1762, que aqui apresentarei.

O primeiro é um contrato de arrendamento celebrado a 25 de Novembro de 1758, com efeito a 1 de Janeiro seguinte, entre Francisco Xavier Pedro de Sousa, que ficará conhecido na história lisboeta como “o Quelhas”, representado no acto da escritura pelo seu procurador, Luciano António de Oliveira, e Pedro António Avondano “rabequista de sua magestade fidelíssima”. O objecto do contrato é o “quarto alto” de um palácio que “faz frente para a Calçada do Colégio da Estrela, onde chamam o Poço de Dom João” (fig. 1).

Esta indicação topográfica é fundamental para podermos localizar o prédio. Segundo Vieira da Silva, “no lado oriental da cerca [do mosteiro da Esperança] existia uma quinta chamada de D. João, com um poço...”².

A representação fidedigna mais antiga que possuímos dos arruamentos da zona é a do chamado *Livro das plantas das freguesias de Lisboa*, que se encontra na Torre do Tombo³. A distribuição administrativa da calçada da Estrela fazia-se,

² *Revista Municipal*, 45, 46, 1950, pp. 11-22, 13-27, respectivamente.

³ Cota



Fig. 1 Contrato de arrendamento entre Francisco Xavier Pedro de Sousa e Pedro António Avondano, em 25 de Novembro de 1758, nas notas do tabelião Tomás da Silva Freire. Arquivo Distrital de Lisboa, 3.º Cartório Notarial de Lisboa, Livro 630, fls. 55r-56r.

na segunda metade do século XVIII, por três paróquias: o lado norte da calçada pela de Santa Isabel; o lado sul pela de Nossa Senhora da Lapa (a parte superior) e pela de Santos (a parte inferior). O recurso a programas informáticos de processamento de imagem permite-me apresentar uma montagem que dá conta da implantação topográfica dessas freguesias e das contíguas Mercês e Santa Catarina. Quanto a mim, o palácio encontra-se aqui realçado (fig. 2).

Um plano geral da cidade de Lisboa em 1785 destaca os limites de implantação do edifício, o que é confirmado



Fig. 2 Livro das plantas das freguesias de Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, CF-153. Montagem dos livros das freguesias de Santa Isabel, Santos, Nossa Senhora da Lapa, Santa Catarina e Mercês.

pela informação de Vieira da Silva sobre a localização actual [1950] da Quinta de D. João: “no sítio dos prédios n.ºs 9 a 51, do lado ocidental da Rua de S. Bento...”⁴ (figs. 3, 3a).



Fig. 3 Plano geral da cidade de Lisboa em 1785, de Francisco Domingos Milcent, fls. 1765-1797.

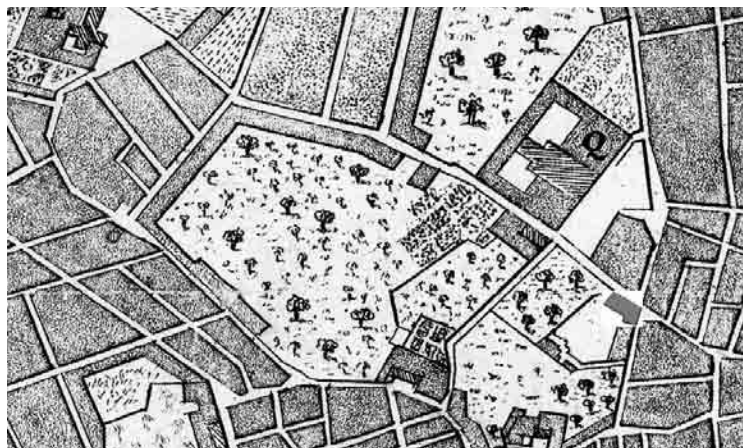


Figura 3a Plano geral da cidade de Lisboa em 1785, de Francisco Domingos Milcent, fls. 1765-1797. Pormenor com a localização do edifício.

⁴ *Revista Municipal*, 45, 46, 1950, pp. 11-22, 13-27, respectivamente.

Para além do “quarto alto” do palácio, o contrato de arrendamento incluía ainda “cocheira, cavaliçã, palheiro e as mais casas no mesmo pavimento do dito quarto alto, entrando também um quintalinho que fica à parte do Poente das mesmas casas”, tudo por trezentos mil réis. O contrato é válido por seis anos, que terminariam a 31 de Dezembro de 1764⁵. Avondano fica obrigado a reedificar todo o palácio de alto a baixo e a deixá-lo completamente pronto ao fim dos seis anos, valendo-se obrigatoriamente dos mestres-de-obras do senhorio, que poderá inspeccionar as obras sempre que o desejar. O preço das obras, claro, está incluído no valor da renda.

Para além das condições de construção, o contrato estipula ainda a obrigação de o inquilino

dar ao preclaríssimo senhorio um camarote à eleição do mesmo senhorio, e isto em todos os dias que houver ópera ou qualquer outro divertimento e festejo nas ditas casas, e do mesmo modo um bilhete para o mesmo senhorio o dar a quem quiser, e igualmente mais dous bilhetes a saber: um para ele dito Luciano António de Oliveira, procurador do dito senhorio, que em seu nome assina esta escritura, e outro para Alexandre de Araújo, criado do mesmo senhorio, na forma que o rendeiro que foi das mesmas casas, Joaquim José, se obrigou a dar.

A última frase deste excerto do contrato revela a existência de um empresário anterior a Avondano que terá explorado

⁵ Cabe aqui um breve parêntesis sobre este montante: dois anos mais tarde, em Outubro de 1760, o Conde de Soure aluga aos primeiros empresários do Teatro do Bairro Alto o seu palácio da Rua da Rosa das Partilhas por 240 000 réis, para nele construírem a casa de espectáculos, dando aos inquilinos plena utilização das casas (incluindo sub-aluguer) e licença para demolirem e levantarem paredes. O “Quelhas” parece ser mais ávido. A coincidência dos arrendamentos de palácios arruinados a empresários que construam teatros de ópera pode, por um lado, denotar uma estratégia financeira para a recuperação de património danificado pelo terramoto de 1755, e, por outro, atestar a popularidade de que o espectáculo teatral gozava enquanto actividade comercial lucrativa.

um teatro no mesmo espaço. Não sei, por enquanto, quem tenha sido este Joaquim José. O final da escritura tem um esclarecimento e rectificação que informa sobre o espaço teatral e a cedência de lugares:

E é declaração desta escritura que em quanto ao bilhete que ele ren-deiro há-de ser obrigado a dar a ele senhorio fica sem efeito e desobrigado do tal bilhete em razão de ficar o camarote na eleição do mesmo senhorio, o que se não praticava com o outro arrendamento que fez o dito Joaquim José, porque nele se exceptuava camarote de frente.

Sensivelmente um ano depois de assinada esta escritura, a 3 de Novembro de 1759 (figs. 4, 4a), Pedro António Avondano forma uma sociedade com o prestigiado arquitecto Giovanni Antinori, que se encontrava em Portugal recrutado pelo Marquês de Pombal⁶, a fim de

erigir um teatro nas casas que ele Pedro António Avondano tomou de arrendamento na Calçada da Estrela ao Poço chamado de Dom João no qual, com beneplácito de sua majestade, que Deus guarde, se há-de representar uma ópera italiana para divertimento particular daqueles assinantes que de todas as nações existentes nesta corte quiserem concorrer para isto.

Este intróito importa a vários níveis: explicita a protecção real obtida pelo compositor, a tipologia dos espectáculos a apresentar – ópera italiana – e o modelo de exploração: assinatura dos membros das comunidades estrangeiras

⁶ A constituição desta Sociedade apresenta um elemento biográfico/profissional do arquitecto desconhecido até hoje. Para informação detalhada sobre a presença de Giovanni Antinori em Lisboa, ver Valeria Giontella, *O arquitecto Giovanni Antinori. Vida e obra de um arquitecto que trabalhou em Lisboa e em Roma no século XVIII (Relações culturais e artísticas entre Lisboa e em Roma no século XVIII)*, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, Ramo de Arquitectura, Especialidade História da Arquitectura, 2013.

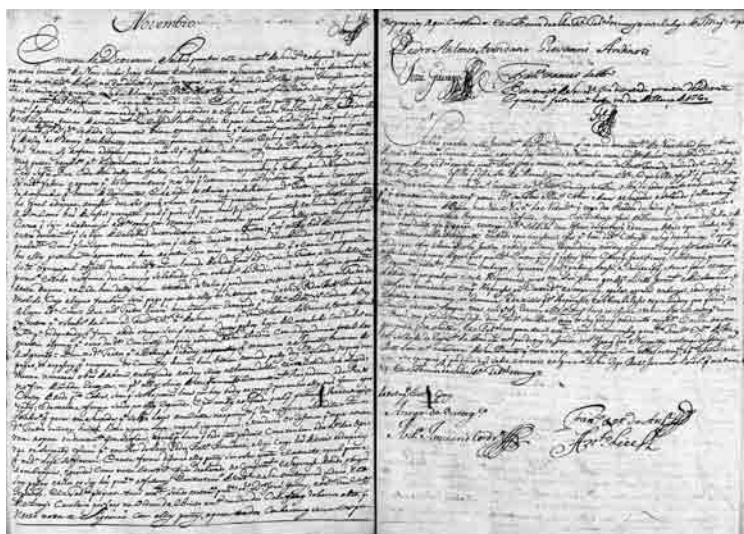


Fig. 4 Contrato de estabelecimento de sociedade e obrigação entre Pedro António Avondano e Giovanni Antinori, em 3-11-1759, nas notas do tabelião Tomás

residentes em Portugal, num programa que parece semelhante ao utilizado, mais tarde, na Assembleia das Nações Estrangeiras.

A sociedade com Antinori prevê a construção de uma sala de espectáculos de raiz:

e porque eles reciprocamente concordaram entre si a fazer a despesa precisa não só para a fábrica da casa mas também de todos os aprestos e mais gastos necessários para a representação da mesma ópera convencionaram perante mim as cláusulas e condições seguintes:

– Igualitária repartição entre ambos os sócios quer dos lucros quer das despesas concernentes à construção do teatro, contratação das companhias e montagem dos espectáculos, nos dias estipulados pelos “deputados”. Por curiosidade, refira-se que a igualdade parece estabelecer-se com a retroactividade do pagamento da primeira renda anual

(1759) de Avondano: “cujo aluguer também será pago por ambos eles desde o tempo em que o sócio Pedro António Avondano alugou a dita casa”.

As coisas, no entanto, desequilibram-se quanto às contas do botequim:

no dito teatro ou casa haverá uma pequena loja na qual se prepararão e venderão os refrescos para os que intervierem à ópera ou divertimento que se fizer, e qualquer lucro que tudo isto produzir, como também os lucros das óperas ou serenatas, ficará para a mulher do sócio Pedro António Avondano, a cujo cargo hão-de estar as despesas que na dita loja se fizerem.

À primeira leitura, parece-nos haver um erro de construção sintáctica e semântica. No entanto, uma leitura mais empenhada pode ler na frase dois tipos de consumidores diferentes: os intérpretes dos espectáculos (todos os dias) e o público das óperas ou serenatas (nos dias de récitas). Ou seja a exploração da casa de bebidas é da exclusiva responsabilidade de Luísa Rosa de São Boaventura.

Quanto à matéria da distribuição e cedência de lugares dos espectadores, esta escritura informa um pouco mais do que a primeira. Fica-se a saber que, para além do beneplácito real, o poder executivo protege de algum modo a iniciativa, uma vez que se reserva um camarote para a Condessa de Oeiras, futura Marquesa de Pombal. O senhorio mantém o direito a um camarote, assim como, não sei ainda a que título, Francisco António do Tremoul⁷, “e outro finalmente para os deputados que forem a todo o tempo, sem que nenhuma destas pessoas haja de contribuir com dinheiro ou quantia alguma para o uso dos ditos camarotes, dos quais poderão dispor de seu alvedrio com independência total dos assinantes”.

⁷ Trata-se de um dos deputados da nação italiana. A sua influência no meio teatral é atestada pela presença em diversos contratos com artistas italianos.



Fig. 4a Assinaturas de Pedro António Avondano e Giovanni Antinori. Arquivo Distrital de Lisboa, 3.º Cartório Notarial de Lisboa, Livro 633, fl. 18v.

Esta sociedade durará poucos meses. Em 10 de Março de 1760 celebra-se uma nova escritura que distrata a anterior. Este documento confirma a actividade operática do teatro entre os finais de 1759 e os princípios de 1760 nos moldes estabelecidos:

eles haviam feito uma sociedade entre si a respeito de um teatro que erigiram nas casas que ele Pedro António Avondano tomou de arrendamento na Calçada da Estrela, no qual se representou uma ópera italiana para divertimento daqueles assinantes que quiseram concorrer para ela.

Após o ajuste de contas, desfazem a sociedade e a exploração do teatro fica somente a pertencer ao arquitecto italiano, a quem Avondano sub-arrenda o espaço:

a casa com a sua fábrica no estado em que ao presente se acha fica pertencendo a ele João Antinori e este fica obrigado ao arrendamento das ditas casas com todas as condições e obrigações que constam da escritura de arrendamento dele Pedro António Avondano.

Da “companhia que houver de representar”, ou da “ópera italiana” como também era referida, consigo identificar alguns nomes que pouco depois integrarão o elenco do teatro do Bairro Alto. Trata-se de cantores que denunciaram um anterior contrato feito em Madrid com os empresários Nicola e Pedro Setaro, Giuseppe Ambrosini, a sua filha Rosa, Gertude Bonipini e Lorenzo Giorgetti, e de bailarinos que haviam sido contratados em Cádiz pelos mesmos empresários, que também denunciariam os seus contratos em Lisboa, os irmãos Francesca, Lucrezia e Bartolomé Batini.

Um documento de 1759 diz-nos que o mestre de cravo Mathias Bostém residia no palácio de D. Francisco Xavier Pedro de Sousa, ao Poço de D. João, não sabemos se ao serviço do teatro, mas é bem possível.

Desconheço o motivo que terá levado o compositor a abandonar o trato feito com Antinori. No entanto, a exploração a solo da ópera da Estrela por Antinori será também ela, de curta duração. Sabe-se que o arquitecto italiano saiu à pressa de Portugal, após uma curta permanência na cadeia⁸, o que pode estar na origem de um novo sub-arrendamento da mesma propriedade que Pedro António Avondano realiza em 5 de Junho de 1762, por um ano. O novo locatário é o cavaleiro professo da Ordem de Cristo José Vicente Correa de Abreu, guarda-mor da Alfândega de Lisboa.

Às obrigações de cedência de lugares no teatro estipuladas no contrato inicial junta-se agora a de “dar a ele Pedro António Avondano um camarote defronte do do dito senhorio para o mesmo Avondano fazer dele o que lhe parecer”. Esta prática aproxima-se bastante da levada a acabo na gestão dos teatro públicos (Bairro Alto e Rua dos Condes) em que os detentores do uso dos camarotes quando não lhes interessar, assistir às récitas, podem usá-los como fonte de rendimento, alugando-os à sua vontade. Esta veia comercial de Avondano é acentuada na cláusula seguinte⁹:

e que pela casa de botequim dará ele rendeiro subalterno mil e duzentos réis em dinheiro cada noite de baile ou récita, alternativamente, a ele rendeiro principal por ficar pertencendo uma noite a um e outra a outro, porém a que fica pertencendo a ele rendeiro principal é somen-

⁸ Todos os estudos e ensaios sobre a presença de Antinori em Portugal dão o ano de 1759 como o da sua expulsão do reino. Esta escritura, com assinatura autógrafa, adia para, pelo menos, o ano seguinte o seu regresso a Itália.

⁹ Em Junho de 1762 Avondano está para ser pai do seu terceiro filho, de nove que pude identificar (o assento de óbito de Luísa Rosa de São Boaventura – 23 de Setembro de 1777 – refere três filhos e cinco filhas, pelo que se deduz que um deles tenha morrido antes da mãe).

te pelo dito preço e quantia de mil e duzentos réis, porque tudo o mais fica pertencendo a ele subalterno.

É este o último documento que encontrei sobre a casa de ópera instalada no palácio de Francisco Xavier Pedro de Sousa, na Calçada da Estrela, e que Pedro António Avondano explorou desde 1 de Janeiro de 1759. Não sei ainda durante quanto tempo o fez directamente nem se depois de 1764, passados os seis anos previstos no contrato inicial, o edifício continuou a contar com um teatro armado. Talvez apenas por coincidência, no ano seguinte Avondano reúne em sua casa a Irmandade de Santa Cecília para impulsionar um novo Compromisso.

Durante o período de actividade da Ópera da Estrela, Pedro António Avondano gozava de prestígio nos meios musicais e sociais da capital. É dado assente que terá herdado do pai colocações profissionais que o favoreciam. Continuava a exercer na orquestra da câmara do Rei e reunia em sua casa a Assembleia das Nações Estrangeiras, como se depreende das declarações de testemunhas que abonaram a sua pessoa na Habilitação ao Hábito de Cristo.

São vários os exemplos do reconhecimento social de que gozava – a mulher morreu na Quinta do Monteiro-Mor do Reino, no Lumiar, local onde provavelmente se encontrava em tentativa de convalescença – como também os de um certo nepotismo que procurava para os filhos, patente na escolha que fez para apadrinhamentos, aliás na esteira do procedimento do pai¹⁰: são pessoas influentes nos meandros financeiros portugueses, algumas de origem estrangeira, homens de negócio da praça de Lisboa e de um elevado estatuto social. No entanto, é curioso notar que quem “tocou” em nome do Conde da Ponte, padrinho do filho José em Outubro de 1761, foi Henrique José Quintanilha.

¹⁰ Pedro Jorge Avondano chegou a escolher o infante D. António para padrinho do seu filho António José.

Este cunhado de Pedro António Avondano – casado com a irmã Arcângela Micaela –, para além de uma carreira na Administração do Reino (Juiz dos Órfãos, Corregedor, etc.), tomou posse, em 1764, por morte do pai, do Teatro da Rua dos Condes, assumindo também a sua Direcção.

A carreira musical posterior de Avondano é conhecida. Giovanni Antinori prosseguiu a sua actividade de arquitecto em Itália. Que se saiba, nenhum deles voltou a imiscuir-se no mundo empresarial do teatro ou da ópera.

VILLE E VILLINI. CASAS DE ARQUITECTOS ITALIANOS NO PORTUGAL DE OITOCENTOS

TERESA CUNHA FERREIRA*

INTRODUÇÃO

O SÉCULO XIX É MARCADO pela presença de numerosos artistas e arquitectos italianos em Portugal. Este não é um fenómeno isolado, já que a cultura artística portuguesa é historicamente pontuada pelas relações com a Península Itálica, intensificadas entre os séculos XVI e XVIII, com a transferência de numerosos engenheiros militares, arquitectos e artistas italianos, para trabalhar nas colónias e na renovação urbana, arquitectónica e artística do país.

A estabilidade política e a prosperidade económica das primeiras décadas do século XVIII atrai artistas italianos para a corte de D. João V (r. 1706-1750), que convida Filippo Juvarra (1678- 1736) para projectar um novo complexo monumental junto ao rio (a poente da cidade), à imagem de uma capital de império que pretendia rivalizar com Roma¹. Deste período, data também a Capela de S. João

* Licenciatura em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP) e Doutoramento Europeu no Politécnico de Milão (em co-tutela com a FAUP). Professora convidada no Programa Doutoral da FAUP, membro do Centro de Estudos em Arquitectura e Urbanismo (CEAU-FAUP) e membro do Conselho de Administração do ICOMOS-Portugal. tferreira@arq.up.pt

¹ D. João V teria pedido a Juvarra “*che facesse un disegno del palazzo reale, della chiesa patriarcale, del palazzo per il patriarca e della canonica, con questa injunzione che quella fabbrica dopo la rinomata mole di S. Pietro di Roma, tenesse il primo posto*”. Cfr. Rossa, W., *A imagem ribeirinha de Lisboa in A urbe e o traço: uma década de estudos sobre o urbanismo português*, Coimbra: Almedina, 2002, p. 105.

Baptista², obra arquitectónica e escultórica projectada entre 1742-1750 pelos arquitectos Luigi Vanvitelli (1700 - 1773) e Nicola Salvi (1697 - 1751), sendo posteriormente transportada e montada no local de destino, a Igreja de S. Roque em Lisboa.

Já no reinado seguinte (D. José I, 1750-1777) o cenógrafo bolonhês Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena³ (1717 - 1760) é contratado para dirigir a construção do Teatro da Ópera do Tejo, inaugurado em 1753, desempenhando um importante papel na introdução e desenvolvimento da arte cenográfica em Portugal.

Na segunda metade do século XVIII e no início do século XIX identificam-se vários artistas e arquitectos italianos a trabalhar em Portugal⁴, alguns dos quais viriam a adquirir a nacionalidade portuguesa. Grande parte desses artistas co-

² Cfr. Vale, T. (coord.), *A Capela de São João Batista da Igreja de São Roque. A Encomenda, A Obra, As Coleções*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2015; Vale T. (coord.), *De Roma para Lisboa: Um Álbum para o rei Magnânimo*, Roteiro da exposição, Lisboa: SCRIBE/Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2015.

³ Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena (Bolonha, 1717 - Lisboa, 1760) é descendente de uma família de arquitectos e cenógrafos, originários de Bolonha, que desenvolvem a pintura de “*trompe l’oeil*” e que se estabelecem nas mais importantes cortes europeias. Em Lisboa, para além do teatro da corte destruído no terramoto de 1755, realiza a Real Barraca (residência real em madeira instalada na encosta da Ajuda na sequência do terramoto), projecta a Igreja da Memória e é nomeado arquitecto das obras nos Palácios Reais. Cfr. Galligani, D., *I Bibiena: una famiglia in scena: da Bologna all’Europa*, Florença: Alinea, 2002, pp. 31-32; Pereira, P., *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989, pp. 86-88.

⁴ Em 1760 encontram-se registados artistas como Nicolau Apolloni, Francisco Assiza, Carlos Baldi, Maximino Bernabei, Alexandre Berthocelini, Valerio Bertozzi, Luigi Bistorini, João S. Ciuci, João B. Coccoli, Francisco X. Constanzi, Felipe Conti, Nicolao Conti, Claudio Dorelli, Sinibaldo Dorelli, Domingos Federici, Oracio Federici, Pedro Fomentin, Angelo M. Gallini, Jose Maruzzi, Petronio Mazzoni, João A. Penacchini, Crispim Profile, Francisco Pocagari, Serafin Seri. Ver Chancellaria de D. José, liv. 48, Torre do Tombo, cit. por Francisco de Sousa Viterbo, *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988, 3 vols. [reed. facsimilada ed. 1922].

meça a trabalhar como cenógrafo⁵, mas acaba por desenvolver actividade noutras áreas como a arquitectura e decoração de interiores. É o caso de Fortunato Lodi⁶ (1805-1883), Giuseppe Cinatti (1808-1879), Achille Rambois (1810-1882) e Luigi Manini (1848-1936).

Importa, no entanto, deixar uma nota sobre o panorama de crise política que se vive no início do século XIX, designadamente com as invasões francesas (1807-1811), a transferência da corte portuguesa para o Brasil (1808-1822) e a guerra civil (1828-1834), o que tem consequências drásticas em todas as estruturas públicas, incluindo as instituições de ensino artístico. Este contexto reflecte-se no percurso formativo dos arquitectos (integrado nas Academias de Belas Artes), que então carecia de bases técnicas e de uma reforma profunda, factor que, entre outros aspectos, determinou a sorte dos estrangeiros – com predominância de italianos e

⁵ Entre os cenógrafos italianos que trabalham em Portugal evidenciam-se os nomes de Teodoro Albinola, Giacomo Azzolini, Antonio Baila, Teodoro Bianchi, Giovanni Chiari, Luigi Chiari, Giuseppe Cinatti, Roberto Clerici, Salvatore Colonnelli, Angelo Ferri, Vincenzo Gabelli, Ercoli Lambertini, Luigi Manini, Vincenzo Mazzoneschi, Petronio Mazzoni, Francesco Mignola, Achille Rambois, Giovanni Ricardi, Samarini, Giovanni Nicolo Sernandoni, Domenico Schiopetta, Antonio Stopani, Raffaello Trapani (*ib.*).

⁶ Fortunato Lodi (1805-1883), natural de Bolonha, onde completa com distinção os estudos na Academia de Belas Artes, vem para Portugal em 1826 por intermédio do seu tio F. A. Lodi, empresário e cenógrafo do Teatro São Carlos. Lodi trabalha para o Conde de Farrobo, seu mecenas entre 1834 e 1848, para quem realiza a reedificação do Teatro Thalia situado na Quinta das Laranjeiras. A sua obra principal é o Teatro D. Maria II inaugurado em 1846, que lhe valeu a nomeação como arquitecto da Casa Real. Realiza o Palácio da Quinta das Águias e, em 1848 regressa a Itália onde desenvolve actividade de ensino e arquitectura, primeiro em Bologna e Bergamo, regressando finalmente a Bolonha, onde se dedica ao ensino na cátedra de Arquitectura e publica vários manuais didácticos, exercendo também actividade de arquitecto e decorador de igrejas, palácios, teatros e da estação ferroviária de Bolonha. Ver <http://www.casaruibarbosa.gov.br/acasasenhorial/index.php/artistas/48-artistas/546-fortunato-lodi-1812-1882> (consultado a 15-05-2017).

franceses⁷ – que, neste período, foram os principais actores da renovação urbanística e arquitectónica da capital.

No contexto das relações artísticas entre Itália e Portugal no século XIX, é também de sublinhar o papel dos monarcas no mecenato e na intensificação do gosto pela ópera e pelo teatro em Portugal, em particular do príncipe consorte D. Fernando Saxe-Coburgo-Gotha (1816-1885)⁸ – casado com D. Maria II (1819-1853) e em segundas núpcias com a cantora de ópera Elise Hensler (1836-1929) – e o do seu descendente, o rei D. Luís I (1838-1889), e de sua mulher, D. Maria Pia de Sabóia (1847-1911). Este casamento, ocorrido em 1862, representa um importante momento na história das relações entre as duas nações.

Já no terceiro quartel do século XIX, uma segunda leva de artistas estrangeiros viria para Portugal ensinar desenho nas novas Escolas Industriais, instituídas pela reforma de 1880⁹, entre os quais Cesare Ianz (?-1901)¹⁰, Nicola Bigaglia (1841-1908) e o suíço Ernesto Korrodi (1870-1944).

⁷ Entre estes P. J. Pezerat, J. Colson, A. Rambois e G. Cinatti e, numa segunda geração, L. Manini, H. Lusseau, N. Bigaglia, S. G. Locati, entre outros. Sobre o tema ver, além do mais, José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XIX*, Venda Nova, Bertrand, 1974, 2 vols.

⁸ De origem alemã, parente de importantes casas reais europeias, era um homem culto, cosmopolita, colecionador de arte e antiguidades. Foi mecenas de restauros nos mosteiros dos Jerónimos, da Batalha e de Alcobaça, tendo também conduzido a concepção do Palácio e Parque da Pena em Sintra. Para aprofundamento ver J. Teixeira, *D. Fernando II: rei-artista: artista-rei*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1986; *Romantismo. Figuras e factos da época de D. Fernando II*, Sintra, Instituto de Sintra, 1888.

⁹ L. V. Costa, *Ernesto Korrodi. 1889-1944. Arquitectura, Ensino e Restauro do Património*, Lisboa, Estampa, 1997.

¹⁰ Arquitecto italiano de origem austríaca, foi um dos técnicos que chegou a Portugal em 1888 para ensinar desenho no ensino industrial, tendo realizado também projectos de arquitectura, entre os quais a fachada do edifício do Coliseu de Lisboa (ca. 1890), do Edifício dos Paços do Concelho da Figueira da Foz (1894-1897, com Giuseppe Fiorentini), a reconstrução do Forte de Santa Cruz no Estoril (1900) e uma casa na Rua Júlio de Andrade em Lisboa, junto às casas projectadas por Sebastiano Locati para a família Andrade. Ver, entre outros, J. Pedreirinho, *Dicionário dos arquitectos activos em Portugal do séc. I à actualidade*, Porto, Afrontamento, 1994, p. 34.

Analisando a obra de arquitectos italianos no Portugal de Oitocentos, identificam-se ainda outros casos mais isolados, como Sebastiano Giuseppe Locati (1861-1939) que veio trabalhar em Lisboa por intermédio de Alfredo de Andrade (1839-1915), pintor e arquitecto luso-italiano que, desempenha um importante papel nas relações entre Itália e Portugal no século XIX. Considere-se, por um lado, o âmbito da renovação do ensino artístico – contributos para projectos de reforma da Academia de Belas Artes de Lisboa, encomenda de livros, gessos e outros materiais didáticos vindos de Itália¹¹ –, e por outro lado, a participação directa ou indirecta em projectos e obras de arquitectos italianos em Portugal que apresentamos neste artigo.

VILLE E VILLINI

O projecto da habitação é sem dúvida a principal fonte de encomenda dos arquitectos italianos no Portugal de Oitocentos, como resposta quer ao crescimento e transformação das cidades, quer às expectativas de uma burguesia empenhada na sua afirmação social.

Entre os modelos italianizantes mais apreciados na época, destacam-se o palacete de maiores dimensões, geralmente com inspiração neo-renascentista (*villa*) e a casa de menores dimensões, frequentemente com maior articulação volumétrica e com maior difusão em áreas suburbanas ou locais de vilegiatura (*villino*). Destes modelos derivam a “*villa com torre*” e o “*villino a castello*”¹², este último amplamente disseminado nas periferias das cidades e nos locais de vilegiatura

¹¹ Para aprofundamento ver L. V. Costa, *Alfredo de Andrade. 1839-1915. Da pintura à invenção do património*, Lisboa, Vega, 1997; T. Ferreira, *Il Portogallo di Alfredo de Andrade. Città, architettura, patrimonio*, Santargangelo di Romagna, Maggioli, 2014; Arquivo Privado da Família Andrade (APFA).

¹² Ver, entre outros, M. V. Davico; E. Dellapiana (coord.), *Dal castrum al castello residenziale. Il Medioevo del reinteiro o dell'invenzione*, Torino, CELID, 2000.

em Itália, principalmente a partir do terceiro quartel do século XIX. Como refere R. Carlucci, “Ogni famiglia oggi vuole una dimora agiata e ben costruita [...]. Piace soprattutto il villino e in alcune città già si vedono sorgere, alla periferia, specialmente, gruppi di villini, quasi tutti piccini e civettuoli, che sono, nel medesimo tempo, rifugio di pace, fonte di soddisfazione”¹³.

Este fenómeno decorre da assimilação de um gosto inspirado na estética anglo-saxónica do pitoresco¹⁴ que incentiva uma distribuição livre e assimétrica dos volumes, admitindo a coexistência de diferentes estilos e a introdução de dispositivos como *bow-window*, *logge* e torres frequentemente acasteladas. Importa também referir o incremento da circulação de publicações – que podem dividir-se genericamente em dois tipos, os manuais ou guias do construtor e os repertórios de modelos¹⁵ –, as quais fornecem as bases práctico-aplicativas para uma grande diversidade de soluções formais e construtivas.

Em suma, a casa torna-se um campo prioritário de reflexão e experimentação por parte dos arquitectos, como sublinha também Camillo Boito: “In una società democratica, quale è la nostra, il monumento essenziale, il contenente, per così

¹³ R. Carlucci, *Il villino italiano. Progetti completi con piante in scala metrica dei migliori ingegneri ed architetti moderni*, Torino, L'artista moderno, 1930, 2.^a ed., vol. 1, p. VII.

¹⁴ Ver, entre outros, H. R. Hitchcock (coord.), “The development of the detached house in England and America from 1800 to 1900”, in *Architecture. Nineteenth and twentieth centuries*, Hardmondsworth, Penguin, 1958, pp. 253-280.

¹⁵ Ver, entre outros, V. Cicala, *Ville e castelli d'Italia. Piemonte e Liguria*, Milano, E. Bernardi e C.^a, Industria delle Arti Grafiche, 1911; C. Bianchi, *Le ville moderne in Italia. Ville del Lago di Como e della Lombardia: facciate, particolari, sezioni, piante*, Torino, Crudo & C., s. d.; *Ville e villette moderne. Progetti e schizzi di facciate e piante*, Torino, Crudo & C., s. d.; *Il villino moderno. Raccolta di progetti di ville e villini*, Milano, G. Martinenghi & F.lli, s. d.; *Ville e villini. Raccolte di progetti e vedute di lavori eseguiti*, Piacenza, Casa editrice libreria C. & C., Tarantola, s. d.; T. Antonicelli; C. Leonardi; G. Martinenghi et al., *Ville e casette. Raccolta di 80 progetti*, Milano, U. Hoepli, 1915.

dire, del mondo architettonico, deve essere la casa. I greci avevano i loro templi, i loro propilei; i romani i loro anfiteatri, le loro terme; i primi cristiani le loro catacombe, le loro basiliche; gli uomini vestiti di ferro le loro cattedrali, i loro palazzi del comune e via via: noi abbiamo la nostra abitazione”¹⁶.

VILLINO D’ALMEIDA NO ESTORIL

“Castello, uma casa acomodada no conforto e na vida da actualidade”¹⁷ são as premissas indicadas por Carlos Maria Eugénio de Almeida (1845-1914) a Alfredo de Andrade, ao mesmo tempo que pedia a referência de “um homem competente italiano” para projectar a sua “casa de campo” no Monte Estoril. Não é de estranhar a preferência por um arquitecto italiano, visto que os Eugénio de Almeida tinham já encomendado vários projectos a Giuseppe Cinatti (1808-1879)¹⁸ – arquitecto-cenógrafo, que desenvolve numerosos projectos de arquitectura, restauro e jardins, muitos dos quais em parceria com Achille Rambois (c. 1810-1880)¹⁹ – e assim garan-

¹⁶ C. Boito, *Architettura del Medio Evo in Italia. Con una introduzione sullo stile futuro dell’architettura italiana*, Milano, Ulrico Hoepli, 1880, pp. XVIII-XIX.

¹⁷ Carta de C. E. Almeida a A. Andrade, 05-10-1890, *Archivio di Stato di Torino* (ASTo), FA, CP, B. 23.

¹⁸ Nasce em Siena e estuda arquitectura na Accademia di Brera, em Milão. Por motivos políticos parte para Lyon onde inicia a actividade de cenógrafo e, em 1836, é chamado pelo empresário A. Lodi para trabalhar no Teatro de São Carlos, em Lisboa. Teve muito sucesso como arquitecto, realizando palácios, edifícios, jazigos, jardins e interiores, assim como obras de restauro, entre as quais o palácio de Calhariz, perto de Sesimbra, o Templo de Diana em Évora e as intervenções no Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa, cuja torre se desmoronou tragicamente em 1878. Ver M. Visentini, *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1981, vol. 25; J. C. Leal, *Giuseppe Cinatti (1808-1879). Percorso e obra*, Tese de Mestrado em História de Arte Contemporânea apresentada à FCSH da Universidade Nova, Lisboa, 1996, 2 vols.

¹⁹ Nasce, estuda e trabalha em Milão, até ser convidado para o Teatro de São Carlos, em Lisboa. Com Giuseppe Cinatti, realiza um vasto número de obras em Portugal durante cerca de 42 anos. Ver J. Pedreira, *cit.*, p. 186.

tiam uma diferenciação na imagem exterior, bem como uma boa qualidade de desenho e de execução.

Como vimos, também não surpreende o modelo escolhido, *villino a castello*, sintetizando os princípios da vilegiatura burguesa *fin de siècle*: a exuberância no tratamento exterior (espelho de um *status* conquistado), o conforto e a adaptação às novas exigências funcionais e sociais da vida moderna²⁰.

Alfredo de Andrade pede conselho ao amigo Camillo Boito (1836-1914) – professor na Accademia di Belle Arti de Milão e personagem central do debate arquitectónico em Itália – que lhe recomenda um jovem arquitecto, Sebastiano Giuseppe Locati (1861-1936)²¹, o qual, apesar dos seus vinte e nove anos, já tinha projectado importantes edifícios em Milão.

Locati vai desenvolver dois projectos para o *Villino D’Almeida* e acompanha Andrade a Lisboa para organizar o estaleiro e ver o que seria necessário importar de Itália, para ter o *Castello* concluído em 1892²². É nessa ocasião que Al-

²⁰ O programa previa “Cucina, office, camera servizio e 2 domestici, camera da pranzo 20 persone, 1 sala bigliardo, fumoir forse in galleria, 2 sale, 6 camere letto padronali con cameretta per toilette ognuna, 6 camere letto camarieri e servizio” e uma “scuderia per 12 cavalli e carrozziere e sellerie per 6 vetture”. Além disso, segundo Andrade, “Le camere padronali dovrebbero avere una retrocamera per lavaggi e toilette”. Por fim, o orçamento da casa (150 mil réis) compreenderia já 10% dos honorários do arquitecto, que teria, em Lisboa, um arquitecto assistente.

²¹ Estuda na Scuola Speciale di Architettura, no Istituto Tecnico Superiore de Milão e na Accademia di Brera, onde é nomeado “professore incaricato” (1887-1890), prosseguindo também carreira académica na Universidade de Pavia (1899-1935), com um breve parêntesis (1920-1921) na Regia Scuola di Architettura de Roma, onde inaugura a cadeira de Rilievo e Restauro dei Monumenti. Locati projecta edifícios de habitação, comércio e escritórios como a *Casa Maddalena* (1885), a *Casa Carlo Sartorelli* (1886-89), a *Casa Consonni* e a *Casa Rigamonti* (1887-90), assim como casas unifamiliares e, já no século seguinte, o plano geral e os principais pavilhões da Exposição Internacional de Milão (1906). Ver, entre outros, S. G. Locati, *Sebastiano Gius. Locati, architetto: progetti costruzioni rilievi*, Pavia, Luigi Rossetti, 1936.; R. Bossaglia (a cura di), *Archivi dal Liberty italiano. Architettura*, Milano, F. Angelli, 1987, p. 579.

²² Minuta de carta de A. Andrade a C. E. Almeida, in ASTo, FA, CP, B. 23 e telegrama de S. Locati a A. Andrade, in ASTo, FA, CP, B. 23.

fredo de Andrade vai sugerir a seus irmãos a contratação do mesmo arquitecto italiano para construir as casas nos terrenos comprados no Torel, em Lisboa, já que “Elle talvez tendo mais de um trabalho ali, se quizer pode mandar vir os operários necessários para fazerem obra bôa elegante e por preço razoável. Talvez até os moveis voces poderião obter directamente da Italia, como provavelmente fará o Eugenio de Almeida”²³. É curioso, assim, notar a preferência de ambos os clientes por uma solução importada, não indagando sequer sobre a possibilidade de um arquitecto local poder executar os vários projectos, o que traria vantagens práticas e económicas.

As duas propostas desenvolvidas por Locati para o *Villino D’Almeida* apresentam algumas semelhanças: planta quadrangular organizada em torno de um espaço central, que, no segundo projecto, ganha maior expressão, transformando-se num átrio coberto com pé direito total. As soluções diferem, porém, na articulação volumétrica: uma torre no ângulo marca a entrada, na primeira proposta, e uma *bow-window* saliente que se afirma exteriormente, na segunda. Relativamente ao tratamento exterior, ambos os projectos evocam um castelo neogótico marcado por “monofore polilobate, bifore, trifore, rosoni, cuspidi, guglie”, isto é, “viene utilizzato tutto il repertorio decorativo del gotico con un delicato gioco cromatico che accosta alla stesura rosata del paramento murario in cotto il bianco – forse marmo – che sottolinea le partiture strutturali e gli elementi”²⁴. Desconhecem-se, contudo, os motivos que impediram a execução do projecto de Locati para o *Villino Almeida*, o qual seria posteriormente adaptado para Pio Soldati, em Lugano (1911-1912)²⁵.

²³ Carta de Alfredo a Júlio de Andrade, de 23-11-1890, in APFA.

²⁴ L. Erba, “II Neogotico nell’insegnamento per gli ingegneri nell’Università di Pavia a cavallo tra Ottocento e Novecento: Giuseppe Sebastiano Locati”, Rossana Bossaglia; Valerio Terraroli (a cura di), *Il neogotico in Europa nel XIX e XX secolo*, Milano, Maqzzotta, 1990, p. 212.

²⁵ Ver S. Locati, *cit.*, tav. 93-95.

Curiosamente, enquanto projectava o *Villino Almeida*, Locati faz um minucioso levantamento da Torre de Belém fascinado “per la bellezza scenografica” e também “perché lo stimav[a] uno dei migliori esempi di quello stile di transizione (Misto di Arabo, di Ogivale e di Rinascenza, decorante però un’ossatura sempre ogivale) che in Portogallo dicesi Manuelino”²⁶. Os desenhos são acompanhados por uma caracterização arquitectónica da Torre “tutta quanta in pietra da taglio di un bel calcare bianco giallognolo [...] illuminata dal caldo sole dell’Estremadura, spicca d’un tono splendido sul tonno azzurro ciano del cielo”²⁷.

Sebastiano Locati faria ainda um outro projecto no Estoril, desta vez para Sasseti, dono do Hotel Bragança. De escala mais modesta, esta proposta recorda os *villini* lombardos pela volumetria compacta com uma torre sobrelevada e beirados salientes²⁸. Este projecto, que adaptará a uma das casas que desenha para a família Andrade em Lisboa, também não foi realizado, acabando por ser entregue a um outro arquitecto italiano, Luigi Manini, que, em Sintra, desenvolve “un piccolo e interessante saggio di architettura castellana del nord Italia filtrata attraverso il romantico del pittoresco di derivazione inglese, attento all’integrazione dell’architettura nel pa-

²⁶ Ver desenhos in “Fondo Locati”, Dipartimento di Ingegneria edile e del Territorio della Facoltà di Ingegneria dell’Università di Pavia (ALUPv); e S. Locati, *Torre di San Vicente presso Belem, All’ on. Società Esecutori di Pie Disposizioni in Siena 1893*, Milano, Stabilim, Tipo Litografico Galileo, 1896, p. IX. Locati, por comparação com o Mosteiro dos Jerónimos, admite a participação, no projecto da Torre de Belém, do arquitecto Botaca, ou Potassi, que, segundo ele, “non sarebbe a meravigliarsi che fosse italiano, perchè era l’epoca in cui i nostri artisti venivano chiamati dappertutto: in Inghilterra in Francia, [...] in Spagna e in Portogallo”. A propósito cita ainda o episódio do Convento de Mafra, em cujo concurso participam Juvarra, Canevari e Ludovice, que vence, ainda que, segundo Locati, “il disegno del nostro Juvarra fosse il migliore”, *ib.*, p. XIV.

²⁷ *Ib.*

²⁸ Ver S. Locati, *Sebastiano Gius. Locati, architetto: progetti costruzioni rilievi*, tav. 93-95.

esaggio e allo sfruttamento delle potenzialità del sito”²⁹. Luigi Manini (1848-1936)³⁰ foi arquitecto-cenógrafo no Teatro de São Carlos, tendo também desenvolvido qualificados projectos de arquitectura como o Palácio do Buçaco (1888-1907) e, em Sintra, os chalés Biester (1890-1891), do Relógio e Sasseti (1890), e, ainda, a Quinta da Regaleira (1898-1912).

CASAS PARA A FAMÍLIA ANDRADE EM LISBOA

Serão as casas para a Família Andrade em terrenos localizados numa das encostas da Avenida da Liberdade (Torel, junto ao antigo campo de Sant’Ana) o principal foco da actividade de Sebastiano Locati em Portugal. Após uma breve estadia em Lisboa em 1891, Locati regressa a Itália para, segundo o próprio, “farne gli sviluppi e sceglierne le maestranze, volendo i proprietari che le loro costruzioni fossero fatte in tutto all’italiana”³¹.

A *villa* construída para Júlio de Andrade (1838-1906)³² implanta-se no centro de um amplo lote de cerca de 2500m², sendo a composição da planta quadrada, com 20 metros de lado, seguindo os esquemas das *ville* clássicas com pátio central e evocando, segundo Locati, o “uso antico Iberico [di] un

²⁹ G. Piccarolo, “Villa e Villino, il tema dell’abitazione borghese nell’Opera di Luigi Manini”, G. Piccarolo; G. Ricci (coord.), *Luigi Manini (1848-1936) architetto e scenografo, pittore e fotografo*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007, p. 100 [catálogo].

³⁰ Estuda na Accademia di Brera e trabalha como cenógrafo no Teatro Civico di Crema e no Scala de Milão. Em 1879, transfere-se para Lisboa, indicado por Carlo Ferrario (em sua substituição) para trabalhar como cenógrafo no Teatro de São Carlos. Em Portugal, realiza diversas cenografias e pinturas decorativas de teatros, além de importantes projectos de arquitectura. Em 1913 regressa a Itália onde termina a sua carreira profissional. Ver *Luigi Manini (1848-1936) architetto e scenografo, pittore e fotografo*, passim.

³¹ Ver S. Locati, *Sebastiano Gius. Locati, architetto: progetti costruzioni rilievi*, p. 29.

³² Irmão de Alfredo de Andrade, foi director do Banco de Portugal e do Banco Lisboa & Açores e fundou a Sociedade Protectora dos Animais, onde desempenhou cargos de grande relevo.

cortile centrale a loggiati sovrapposti”³³, onde é introduzida a estátua de *Phyrne* de Francesco Barzaghi (1839-1892) no centro do peristilo.

Sobre a solução construtiva adoptada, Locati observa que em Lisboa se usava ainda o sistema de alvenaria em gaiola de madeira e pedra como solução anti-sísmica, sujeita, porém, a problemas de degradação na madeira. Propõe, em alternativa, o uso de perfis de ferro pré-fabricado em duplo “T” (ou “H”) que manda vir da Alemanha. Contudo, anos mais tarde, Locati viria a referir que, se tivesse usado o betão armado que “ora rivoluziona il mondo delle costruzioni [...] quanto lavoro [...] io avrei allora potuto risparmiare!”³⁴.

A *villa* Bastos³⁵, de menores dimensões, apresenta uma solução volumétrica mais articulada, em “L”, com o átrio octogonal no ângulo de entrada, rematado superiormente por uma varanda-*belvedere*. O programa de recepção define-se a partir de uma sequência de três salões, solução também presente na casa Júlio de Andrade, mas que aqui atinge maior expressão pela introdução de vidros nas divisórias entre as salas, acentuando cenograficamente a transparência e fluidez espacial: “tre sale principali le quali all’occorrenza potevano formare – con bella visuale – un salone unico grazie alle colonne che le dividevano”³⁶. Estes espaços são concebidos como peças de recepção e representação, enfatizados por um programa decorativo em que participa um artista de Milão, Lodovico Pogliaghi (1857-1950)³⁷.

No que respeita ao tratamento exterior, as casas apresentavam um repertório decorativo semelhante – neo-renascen-

³³ S. Locati, *Sebastiano Gius. Locati, architetto: progetti costruzioni rilievi*.

³⁴ *Ib.*, pp. 27-28.

³⁵ Ver requerimento para construção, acompanhado do projecto (04-09-1891) para Guilhermina d’Andrade Bastos, irmã de Alfredo de Andrade, e Júlio d’Oliveira Bastos, AHCML, Obra 25087 (Rua Júlio de Andrade 3-3a).

³⁶ S. Locati, *Sebastiano Gius. Locati, architetto: progetti costruzioni rilievi*, p. 28.

³⁷ Carta de A. Andrade a L. Pogliaghi, de 26-08-1904, APFA.

tista – sendo o investimento no alçado poente, sublinhado por dispositivos como *logge*, *bow-window*, *belvedere* e *pergola* que potenciam a relação com a paisagem e caracterizam fortemente a imagem urbana das casas, remetendo para as *ville* áulicas no cimo da colina.

Sebastiano Locati vai ainda construir mais duas casas no Torel, de menores dimensões, para Manuel de Castro Guimarães (1858-1927), cunhado de Alfredo de Andrade³⁸. Uma destas, o *villino* situado na Rua Júlio de Andrade n.º 6, apresenta planta quadrangular e volumetria compacta, de composição simétrica e tripartida, com tratamento exterior de elegante desenho neo-renascentista marcado pelo elemento central saliente na fachada principal e rematado superiormente por uma cúpula com lanterna. Por seu lado, no outro *villino*, situado na Rua Júlio de Andrade n.ºs 2-4³⁹, detectam-se semelhanças com o projecto de Locati para o *Villino* Sasseti, designadamente a combinação de referências do medievalismo lombardo – volumetria compacta, torre e beirados salientes – com alguns elementos de derivação neo-renascentista nos vãos e nos frisos.

Por fim, apresenta-se um último projecto de 1898-1899, de duas casas de rendimento para Júlio de Andrade localizadas na Avenida António Augusto de Aguiar, projectadas por Nicola Bigaglia (1841?-1908)⁴⁰. Este foi um importante arquitecto em Portugal, quer pela quantidade quer pela qualidade das suas obras. Quando projectou as casas para Júlio de Andrade,

³⁸ Francisco de Sousa Viterbo, *cit.*, vol. 3, p. 351.

³⁹ Ver AHCML, Obra 31311 (R. Júlio de Andrade, 2-4).

⁴⁰ Revela uma sólida formação nos domínios da pintura, do desenho e da arquitectura, destacando-se também no ensino. Executou projectos em diversos campos, desde a arquitectura religiosa e funerária aos equipamentos públicos, jardins, restauro e decoração dos interiores. A sua actividade concentra-se predominantemente em Lisboa, onde se evidenciam os palácios Mayer e Lambertini (ambos prémio Valmor). Noutros locais, citam-se o chalé do Cão no Buçaco, a Quinta de Santiago em Leça da Palmeira e o chalé da Condessa d'Edla na Parede. Ver M. Calado, *A cultura arquitectónica em Portugal. 1880-1920, tradição e inovação*, Tese de doutoramento apresentada à FAUTL, 2003, vol. 2, p. 67.

Bigaglia já tinha assinado projectos como o Teatro Avenida, em Lisboa (inaugurado em 1888), o Teatro Luísa Todi, em Setúbal (1894) e o Chalé do Cão, no Buçaco (1898). É possível que tenha sido Alfredo de Andrade a trazer também Nicola Bigaglia para Portugal⁴¹, a julgar por um pedido de Francisco Benevides da Fonseca⁴² para indicação de professores italianos para ensinar desenho nas novas Escolas Industriais.

O terreno apresenta uma área de aproximadamente 600m² sendo as casas implantadas com a frente ligeiramente recuada relativamente à Avenida⁴³. Os alçados sobressaem pela elegância, harmonia e sobriedade, resultado da introdução de princípios compositivos rigorosos e de um só código estilístico – neo-renascentista –, denominadores comuns das casas construídas por arquitectos italianos para a família Andrade em Lisboa nos finais do século XIX.

VILLINO DE FONT'ALVA NO ALENTEJO

Como vimos, Alfredo de Andrade (1839-1915)⁴⁴ é um importante elo nas relações entre Itália e Portugal na segunda metade do século XIX. Formado artisticamente em Itália –

⁴¹ O facto de Bigaglia ser proveniente de Veneza leva-nos a suspeitar que o seu nome tenha sido sugerido, de novo, por Camillo Boito, que ali havia estudado e trabalhado, tendo-se mantido sempre ligado ao ambiente artístico veneziano. Ver T. Ferreira, *cit.*, p. 293.

⁴² Carta de F. Benevides da Fonseca a A. Andrade, 08-10-1887, APFA.

⁴³ Não foi possível saber quem habitou e quem comprou posteriormente as casas, visto que foram demolidas durante o século XX. Ver AHCML, Obra 25962, demolida, com registo 3294 (Av. António Augusto de Aguiar, n.º 34-36).

⁴⁴ Parte para Itália, com quinze anos, para estudar a actividade comercial paterna e para não mais voltar, definitivamente. Andrade estuda na Accademia Ligustica de Génova e desenvolve uma actividade multifacetada, entre Itália e Portugal – como pintor, professor, arqueólogo e arquitecto –, tendo coordenado mais de trezentos restauros, dispersos pelo Norte de Itália. É também nomeado para inúmeros cargos públicos no âmbito da instrução artística e da salvaguarda do património artístico e monumental. Em 1912 é-lhe concedida a nacionalidade italiana. Ver, entre outros, M. G. Cerri; D. Biancolini; L. Pittarello (coord.), *Alfredo d'Andrade. Tutela e Restauro*, Firenze, Vallecchi, 1981; L. V. Costa, *cit.*, ; T. Ferreira, *cit.*

país onde desenvolve predominantemente a sua actividade profissional, ocupando cargos públicos dirigentes no âmbito do ensino artístico, bem como da salvaguarda e restauro do património artístico e monumental – mantém uma relação constante com Portugal, onde viria a construir uma casa, o *Villino* de Font'Alva no Alentejo, testemunho autobiográfico voluntariamente deixado no país de origem.

Este *villino* referencia-se a modelos italianos, cruzando elementos de arquitectura neo-renascentista e castelã, sendo os operários e sistemas construtivos importados do restauro do *Castello di Pavone*, a sua residência em Itália⁴⁵. O *villino* remata, a poente, um eixo que passa pelo complexo murado do pátio rústico (*corte rústica*) e por uma avenida de 200 ciprestes, “à moda das da Itália nas *ville* romanas e toscanas”⁴⁶. Enquadrando-se na produção ecléctica de fim de século, Andrade projecta a obra total, marcada pelo seu quadro de referências e pela experiência profissional em Itália, mas também por uma qualidade construtiva e uma atenção ao detalhe que caracterizam toda a sua carreira profissional.

Deste modo, importa enquadrar criticamente estes processos na produção ecléctica de final de Oitocentos, numa época em que se intensifica a circulação de artistas e modelos, superando visões historiográficas preconceituosas ou redutoras relativas ao século XIX⁴⁷, em favor de uma visão plural e culturalmente complexa. Por fim, sublinha-se que a reconstituição documentada de projectos de arquitectos italianos em Portugal, na maioria desconhecidos ou pouco estudados, contribui para o enriquecimento do conhecimento sobre a cultura arquitectónica dos séculos XIX e XX.

⁴⁵ Ver R. Andrade, *Font'Alva. Alfredo D'Andrade. Uma grande empresa agrícola. Obra de um grande artista*, Lisboa, ed. autor, 1948; T. Ferreira, *cit.*, pp. 299-362.

⁴⁶ *Ib.*, p. 80, n. 2.

⁴⁷ Vários autores assinalaram a depreciação da arquitectura do século XIX pela historiografia moderna, que, na enfatização da sua poética, acabou por obscurecer as suas próprias origens. Ver I. Solà-Morales, prólogo a P. Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona, Gustavo Gili, [1965] 1981, p. 2.

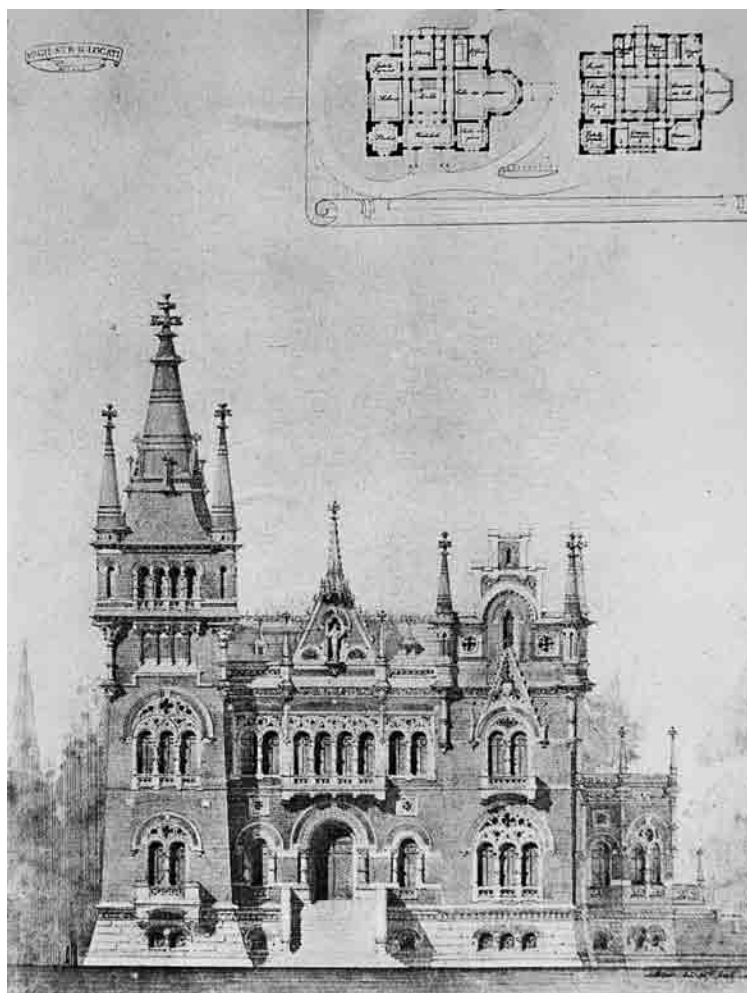


Fig. 1 Sebastiano Locati, *Villino D'Almeida* no Estoril, 1891 (Arquivo Locati, Universidade de Pavia).

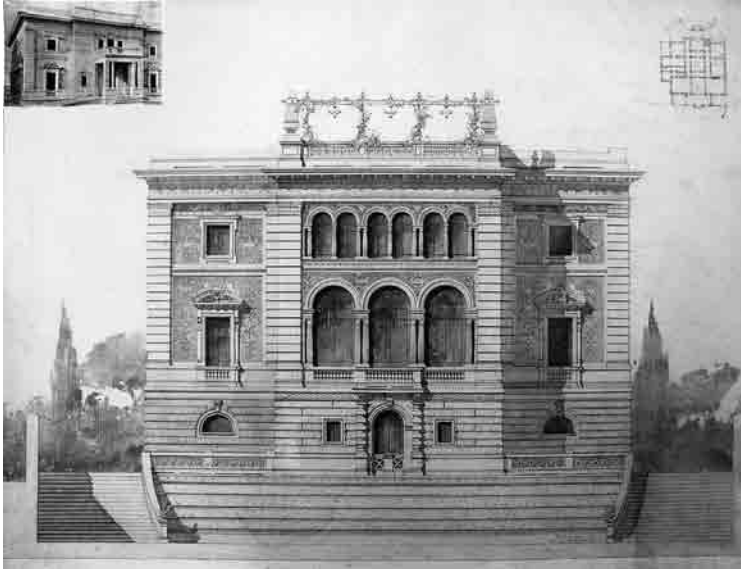


Fig. 2 Sebastiano Locati, *Villa Giulio D'Andrade*, Lisboa, 1892 (Arquivo Locati, Universidade de Pavia).

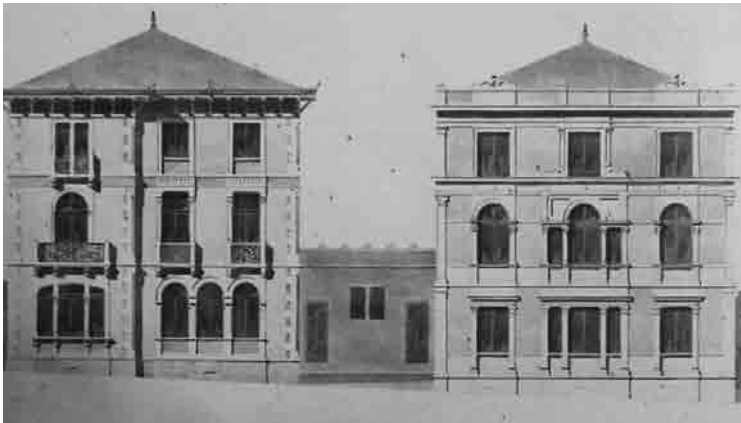


Fig. 3 Nicola Bigaglia, *Casas na Avenida António Augusto de Aguiar*, Lisboa, 1899 (Arquivo Privado Família Andrade).



Fig. 4 Luigi Manini, Chalé do Relógio ou *Casa del Giardiniere Biester*, Sintra, 1891.



Fig. 5 Alfredo de Andrade, *Villino de Font'Alva*, Elvas, 1894-1895.

GIUSEPPE CINATTI. PEQUENO ROTEIRO DE GRANDES OBRAS

JOANA CUNHA LEAL*

O MEU INTERESSE PELA OBRA do arquitecto e cenógrafo italiano Giuseppe Cinatti (1808-1879), há já alguns anos, teve por base duas inquietações. A primeira seria o facto paradoxal de a sua obra, sendo embora reconhecida como uma das mais importantes do panorama da arquitectura em Portugal no século XIX, não ter merecido qualquer estudo específico até então. A segunda, substancial, foi a tragédia do desmoronamento da torre em construção na ala conventual do mosteiro de Santa Maria de Belém em Dezembro de 1878. Cinatti era o arquitecto responsável pela construção e morreu pouco depois, ensombrado pelo desastre, configurando no meu imaginário uma espécie de anti-William Beckford, herói romântico que celebrou a ruína da sua Fonthill Abbey no dia de natal de 1825 (recém reconstruída pelo arquitecto James Wyatt). Foi a imagem desse falhanço monumental na era do progresso tecnológico que tornou a figura do italiano irresistível para mim, e nesses anos de meados da década de 1990, dediquei-me,

*Professora Auxiliar do Departamento de História da Arte da FCSH-NOVA e Investigadora do Instituto de História da Arte (IHA) da mesma Universidade, que actualmente dirige. O seus trabalhos mais recentes privilegiam o estudo dos modernismos e das vanguardas ibéricas. Foi bolseira Fulbright em 2010 e IR do projecto Southern Modernisms financiado pela FCT em 2015. j.cunhaleal@gmail.com

semi-enamorada, a resgatar a sua obra numa tese de mestrado¹. Num plano historiográfico, o resgate passaria por discutir a legitimidade da entrega da obra de restauro e reconstrução de Belém a Cinatti, enfrentar a dúvida relativa às suas habilitações e, por extensão, o empolamento negativo da sua condição de cenógrafo.

O desastre de Belém dá à obra de Cinatti uma dimensão simbólica que vai muito para além do que especificamente produziu em Lisboa e Évora. Na verdade, ela contribuiu para obscurecer a sua obra de arquitecto, fundamentando quer o argumento de uma endémica imprudência, se não incompetência, nacional em termos de conservação do património, quer um conjunto de ideias dominantes sobre a arquitectura (e a arte) do século XIX, como por exemplo a má formação dos profissionais, a desadequação do ensino artístico e a falência da cultura estética nacional².

Não se trata aqui de discutir qualquer argumento geral sobre a arte em Portugal no século XIX, nem de analisar a totalidade da obra arquitectónica de Giuseppe Cinatti, mas tão só de reconstituir, à maneira de um pequeno roteiro, alguns dados sobre o seu percurso e de elucidar, com base nesse percurso, os termos da sua contratação para as obras de restauro e complemento da igreja e mosteiro de Santa Maria de Belém. Começemos, pois, pelo início que, para nós, coincide com a sua chegada a Lisboa.

¹ Toda a investigação e respectivo aparato de documentação histórica a que este texto se reporta foi apresentado e discutido em 1996 no âmbito da dissertação de mestrado que defendi no Departamento de História da Arte da FCSH-NOVA. Ver Joana Cunha Leal, *Giuseppe Cinatti (1808-1879). Percurso e obra*, Tese de Mestrado em História de Arte Contemporânea apresentada à FCSH da Universidade Nova, Lisboa, 1996, 2 vols. O volume de texto é, daqui para a frente, citado como GC.

² José-Augusto França, *A arte em Portugal no Século XIX*, Venda Nova, Bertrand, 1974, 2 vols.

MILÃO - LISBOA

Giuseppe Cinatti chegou a Lisboa no início do ano de 1936³. Tinha 28 anos e sobrevivera a uma aventureira travessia dos Alpes em pleno Inverno, em fuga de Milão, motivada pela sua recusa em executar um opositor político (GC: 15-29). Trazia então uma formação arquitectónica com a chancela da Accademia di Brera, temperada quer da prática de pintor decorador associada à profissão de seu pai, quer da passagem por Lyon onde, muito possivelmente, pela primeira vez trabalhou como cenógrafo.

Cinatti terá sido contratado para o São Carlos precisamente na Ópera de Lyon. E é já em Lisboa que encontra o companheiro de todo o seu percurso profissional: o cenógrafo Achille Rambois. Rambois chegara a Lisboa dois anos antes, depois de uma estreia no próprio Teatro alla Scala onde os anos de formação no célebre Pateo de Milão o tinham levado (GC: 29). Os sucessos da dupla que se forma entre Cinatti e Rambois a partir de então são relativamente bem conhecidos. Dir-se-ia que apesar dos anos de agitação política em Portugal, ambos encontraram aqui uma atmosfera propícia ao desenvolvimento do seu trabalho e decidem fazê-lo em conjunto, primeiro como cenógrafos, depois como pintores-decoradores e finalmente como arquitectos.

A inserção de Cinatti como pintor cenógrafo no círculo social da ópera e depois do Teatro de D. Maria II, longe de ter constituído um obstáculo à sua prestação futura como arquitecto, foi pelo contrário um importante trunfo para a sua aproximação às elites do Liberalismo. É o prestígio do trabalho que desenvolvem no campo da pintura cenográfica que conduz Cinatti e Rambois à remodelação de interiores palacianos, primeiro para os duques de Palmela no palácio do Calhariz (a partir de 1842) e logo depois para a família

³ Giuseppe Cinatti nasceu em Siena em 1808, filho de Luigi Cinatti, pintor decorativo activo na Lombardia; GC, p. 15 (n. 1 a 3).

real no palácio das Necessidades (1844-1846)⁴. Neste último caso, estaria em causa já não apenas a concepção de novos programas decorativos, mas também a concepção de novos espaços.

Já na década de 1850 Cinatti irá projectar um significativo conjunto de palacetes para a grande burguesia lisboeta. É do seu risco que saem alguns dos mais marcantes edifícios de habitação na zona nobre do Chiado, muito particularmente nas imediações do Largo da Academia das Belas Artes. O palacete de Tomás Maria Bessone, por exemplo, na actual Rua Vítor Cordon, ou o palacete que os irmãos Iglésias edificaram mesmo em frente, sobre as ruínas da antiga igreja do convento de São Francisco (a fachada principal está alinhada com a do edifício da Academia de Belas Artes, tornejando o edifício para a Rua Vítor Cordon). Ambos os projectos foram aprovados pela Repartição Técnica da Câmara de Lisboa em 1856. No outro extremo da Rua Vítor Cordon (tornejando para a actual Rua António Maria Cardoso), coube também a Giuseppe Cinatti a construção do conjunto de dois imponentes prédios nobres de rendimento desenhados para a Casa de Bragança e aprovados pela mesma Repartição da Câmara em 1858.⁵

Ainda nesse ano de 1858, Cinatti seria chamado pela primeira vez a Évora a fim de construir a nova morada de José Maria Ramalho Diniz Perdigão (palácio Barahona). Nada

⁴ GC: 85. A qualidade da intervenção no palácio lisboeta dos Palmela, asseverada pelo conde A. Raczynski, poderá ter influenciado a escolha do arquitecto italiano para a direcção de parte dos trabalhos de remodelação do palácio das Necessidades. Estas obras visaram adaptar o edifício a morada permanente de D. Maria II e D. Fernando. Sobre o alcance estrutural das obras dirigidas por Cinatti ver GC: 87 ss. Outro arquitecto envolvido na remodelação foi Joaquim Narciso Possidónio da Silva.

⁵ Já na década de 1860, Cinatti construirá o palacete de Manuel Nunes Correia na Avenida da Liberdade (sede actual da EPAL) e o palacete de Policarpo Anjos na Rua da Escola Politécnica. Já nos anos 1870 destaca-se a casa de veraneio de António José Lopes Ferreira dos Anjos em Sintra.

faria prever, então, o papel determinante que o arquitecto italiano iria assumir no processo de renovação urbana e no restauro dos principais monumentos da cidade alentejana ao longo da década seguinte. O conjunto integrado das obras realizadas em Évora esteve, por sua vez, e como veremos, na base da sua contratação pelo Provedor da Casa Pia de Lisboa para o restauro e reconstrução do mosteiro de Santa Maria de Belém. Assim, se se pode pensar que o prestígio das moradas que concebeu para as elites da capital em final dos anos 1850 terá justificado o investimento de José Maria Ramalho na sua contratação para Évora, é sem dúvida o sucesso das intervenções no espaço público e no património eborenses que justificará o seu regresso a Lisboa, já não apenas como arquitecto de palacetes, mas como responsável pela intervenção num dos mais venerados monumentos nacionais.

Quer isto dizer que a direcção das obras de Bélem, atribuída por José Maria Eugénio de Almeida, Provedor da Casa Pia, a Giuseppe Cinatti, só pode ser compreendida num quadro mais vasto que implica olhar primeiro, e sobretudo, para as obras que levou a cabo em Évora.

LISBOA-ÉVORA

Cinatti chegou a Évora em 1858. O momento precede a transformação radical da cidade associada à chegada do caminho de ferro, em 1863. Conduzido a Évora por um dos seus cidadãos mais proeminentes, a acção do arquitecto italiano começou por mudar o aspecto daquela que se tornaria, nesse momento, a mais importante entrada na cidade: a porta do Rossio de São Brás. Incrustada na muralha, a nova morada de José Maria Ramalho beneficiou da sua implantação sobre o vasto terreiro do Rossio, sobressaindo aos olhos de todos quantos, vindos da estação dos caminhos de ferro, se dirigiam à cidade fortificada.

As negociações entre José Maria Ramalho e a Câmara de Évora para o alargamento da sua propriedade, a fim de “edificar a sua residência e dar à rua um maior embelezamento” tiveram início ainda em 1856, tendo o lavrador conseguido o aforamento uma parte dos terrenos baldios do Rossio de São Brás em Julho de 1863 (GC: 203). Ramalho garante o usufruto desses terrenos a fim de “evitar cenas indecentes, e até mesmo imorais, que o recanto do Rossio – contíguo à casa nobre em construção – pela sua forma facilita”⁶. Comprometia-se, em contrapartida, a ajardinar o local, de modo a contribuir para o embelezamento da cidade. Ora, as iniciativas de renovação desta parte da cidade financiadas por José Maria Ramalho não se ficariam por aqui. O “lavrador” assumiria também as despesas com a remodelação da própria porta da cidade, cuja alteração foi autorizada pelo Ministério da Guerra em Março de 1863. A obra foi, é claro, entregue a Giuseppe Cinatti, que desenhou a nova porta respeitando requisitos de alargamento e monumentalização. As duas colunas monumentais adossadas à muralha, coroadas por esferas de evocação manuelina, que desde então compõem a porta do Rossio, seriam a primeira obra do arquitecto italiano no espaço público da cidade alentejana.

Outro importante projecto de melhoramento se associou no imediato a este: a ideia da construção de um jardim público na área do baluarte do Príncipe, isto é nos terrenos para onde dava a fachada principal do novo palacete. As primeiras referências à obra do então designado “jardim das Amoreiras” surgem nas Actas do Município, igualmente nesse ano chave de 1863, no resumo oficial da reunião de vereação em que precisamente ficara decidida a demolição da velha porta do Rossio. Ou seja, a construção do Passeio Público de Évora esteve, desde as suas mais remotas origens, ligada à obra do palacete de José Maria Ramalho e ao seu arquitecto. A construção do parque público foi inicialmente financiada

⁶ GC: 267. A construção do palacete teve início em 1859.

por Ramalho e entregue a Cinatti, que projectou o jardim e dirigiu as obras pro bono.

Abria-se aqui, para o arquitecto, um campo novo de intervenção na cidade, marcado pela colaboração directa com a Câmara Municipal e por um avolumar das responsabilidades que lhe foram sendo atribuídas. É que, muito rapidamente, o projecto do novo parque passaria a incluir não apenas a configuração do jardim, mas também a transformação de toda a área da cidade contígua ao Convento de São Francisco, o que por sua vez implicava o destino de monumentos importantes do património nacional, como a Galeria das Damas, ou Trem, e as instalações paças e conventuais de São Francisco⁷.

O projecto integrado de intervenções, que ganharia entretanto visibilidade nacional com a inauguração do caminho de ferro, viu as várias contingências que poderiam ter dificultado a sua concretização (muito particularmente o facto de os edifícios do palácio real estarem na posse do Ministério da Guerra)⁸ rapidamente ultrapassadas. Mas mais do que isso, o decreto de 25 de Julho de 1864 atribuirá à Câmara de Évora a responsabilidade de, num prazo de três anos, restaurar os edifícios que passavam para a sua posse, destinando-os a novas funções (tribunal judicial, escola nocturna, serviços municipais), e abrir uma praça à frente da igreja de São Francisco “que desafrente a entrada do templo e a aformoseie”⁹.

⁷ A reconversão da área traria também a oportunidade de construção de um novo equipamento, a saber, o novo mercado que a cidade carecia (GC: 270-271).

⁸ Vindo a Évora para a inauguração do caminho de ferro em Setembro de 1863, o Ministro da Guerra, então o marquês Sá da Bandeira, testemunhou o curso das obras de construção do jardim das Amoreiras e da nova porta do Rossio. Aparentemente impressionado com o plano dos melhoramentos riscados por Cinatti, o ministro terá contribuído em Lisboa para reforçar as pretensões da Câmara de Évora (GC: 272).

⁹ *Diário do Governo*, 154 (14-06-1864) (CG: 272). Esta ordem estaria na origem da demolição da parcela do aqueduto da Água de Prata e da torrinha quinhentista desenhada por Francisco de Arruda que a coroava, que corria colada à galilé da igreja. Será um dos crimes lesa-património mais graves deste século e Giuseppe Cinatti não esteve directamente envolvido nele (GC: 280-281).

Notemos para já que a operação de renovação urbana orquestrada por Cinatti com a Câmara de Évora acabaria necessariamente por converter-se numa obra de intervenção patrimonial, já que o Decreto impunha a re-funcionalização e restauro da Galeria das Damas e das instalações do Convento de São Francisco. Pelo que Cinatti deixava de ser apenas o director da obra de ajardinamento para ser o arquitecto-restaurador desses edifícios históricos.

Um espírito de salvaguarda patrimonial estaria ainda na base da construção das célebres, e hoje muito mal tratadas, ruínas fingidas do Passeio Público. O monumento contemporâneo oferecido por Cinatti à cidade tratou não apenas de valorizar a torre trecentista que subsistia num recanto do jardim, mas também de reintegrar um conjunto de janelas do século XVI de feição mudéjar, retiradas do antigo palácio dos Vimioso na sequência das obras de reconstrução levadas a cabo, em 1863, pelos seus novos proprietários (GC: 275-276). Disposto de modo a permitir o acesso à plataforma cimeira da torre, o conjunto funcionava também como miradouro de onde se podia fruir uma vista sobre toda a área intervencionada.

O restauro da Galeria da Damas e dos edifícios do antigo paço e convento de São Francisco foi, como disse atrás, executado sob a direcção do arquitecto italiano. Estávamos já em vésperas do termo do prazo de três anos estipulado no decreto de 1864. A penúria endémica dos cofres da Câmara explica, em grande medida, a demora das obras e, finalmente, a redução da intervenção a necessidades prementes (GC: 276-277). Exceptuando obras de consolidação da Galeria das Damas – obras pouco dispendiosas, mas de algum impacte visual, sobretudo porque as janelas foram desobstruídas –, e de criação de condições mínimas para o funcionamento do tribunal em São Francisco, nada se cumprira ainda do projecto de restauro e re-funcionalização da ala paçã e conventual anexa à igreja de São Francisco. Só em 1870 Cinatti apre-

sentaria os planos que iriam regular, final e definitivamente, o desenvolvimento da intervenção nos edifícios contíguos ao Passeio Público¹⁰.

Entretanto, o benefício da obra do Passeio era plenamente reconhecido, a ponto de a vereação eleita para o biénio de 1866-1867 ter tido a preocupação de garantir a continuidade da colaboração do arquitecto italiano¹¹. Pouco depois, enquanto se contabilizavam os resultados de uma subscrição pública destinada a cobrir os custos do gradeamento do novo Passeio, esta mesma vereação proporá que seja dada “ao illustre artista José Cinatti uma prova bem pública da consideração e estima em que o tem pelos relevantes serviços prestados ao Município de Évora na direcção e construção de um dos melhores passeios do país, qual é o passeio público desta cidade que se acha quase concluído, tendo-se prontificado a vir a esta cidade por muitas vezes com graves prejuízos seus, sem que para isso tenha requerido remuneração alguma, nem mesmo o preço das viagens”¹².

¹⁰ É impossível avaliar-se a qualidade e extensão da intervenção de Cinatti nos espaços do paço e do convento franciscano, não só porque os desenhos não são conhecidos, mas também porque nenhuma das salas chegou aos nossos dias. Acresce o facto de, paralelamente a estas obras, terem decorrido outras, a cargo do engenheiro da Repartição Técnica das Obras Públicas de Évora, Caetano da Câmara Manoel. Foi sob a direcção deste engenheiro que decorreram, a partir de 1869, as obras de desafrontamento da praça fronteira à igreja de São Francisco, com a consequente demolição de parte do aqueduto da Água de Prata. Cinatti foi, depois, chamado pela Câmara para recompor a galilé da igreja, afectada pela acção de desafrontamento (GC: 279-281).

¹¹ Decide-se por unanimidade o envio de um officio “ao cavalheiro Cinatti, pedindo-lhe para esta Câmara igual cooperação que prestou à transacta na construção do Passeio Público, auxiliando-a com os seus conselhos e direcção, para que não se altere o risco do mesmo, e para que a obra seja acabada de uma maneira digna de quem a começou”, Sessão de 8 de Janeiro de 1866, Arquivo Distrital de Évora, *Livro n.º 71 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1864-1866*, fls. 84v-85 (CG: 277-278).

¹² Sessão de 19-12-1867; Arquivo Distrital de Évora, *Livro n.º 72 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1866-1869*, fl. 65. Acordada ficou então a oferta de uma medalha de ouro “tendo de um lado as armas da cidade e do outro a seguinte legenda: ‘A José Cinatti a cidade de Évora reconhecida’” (CG: 278).

Já em 1871, no momento em que se concluía a construção do Passeio Público, prolongado numa segunda fase pela plantação de uma mata no baluarte do Conde de Lippe, e aprovava em sede de vereação o regulamento da sua utilização (GC: 282), Giuseppe Cinatti seria envolvido num outro importante processo de intervenção patrimonial, assumindo o restauro do templo romano, dito de Diana.

O templo de Diana chegara ao século XIX completamente adulterado, transformado que fora numa espécie de torre por via do enchimento dos espaços inter-colunas com paredes de alvenaria e de um coroamento ameaado. Serviu de açougue municipal desde meados do século XIV, e foi mantido nessas funções até 1836, data em que o Governador Civil do Distrito de Évora, António José de Ávila, mandou cessar “aquela ignóbil aplicação de tão venerando monumento” (GC: 283-284).

O restauro, dirigido por Cinatti, acabou por seguir as orientações sugeridas pelo Director da Biblioteca Pública de Évora e do Museu Cenáculo, o arqueólogo Augusto Filipe Simões, de que os panos de muro e todos os acrescentos fossem retirados ao monumento¹³.

A determinação em reintegrar o Templo de Diana libertando-o dos acrescentos fora claramente apoiada por uma consulta dirigida pela Câmara de Évora a um conjunto de figuras tidas como capazes de dar um contributo relevante

¹³ O Museu Cenáculo fora entretanto instalado no templo e será a propósito da remodelação do museu que, pela primeira vez em 1969, a reintegração do monumento é sugerida pelo arqueólogo. Afastando a possibilidade de recuperação do monumento tal como se encontrava, uma vez que o “concerto de todo o edifício tal como está, além de muito dispendioso parecia de mau gosto aos entendidos por perpetuar um vandalismo que nunca deveria ter existido”, Augusto Filipe Simões propõe à Câmara de Évora uma intervenção que recuperasse a estrutura original do edifício. O seu parecer foi apresentado como tendo merecido o acordo “de todas as pessoas conhecedoras das belas artes que têm vindo a Évora”, bem como dos engenheiros de obras públicas do distrito. Reporta ainda a opinião de Cinatti que a seu pedido fora examinar o monumento, para concluir “que se deveria demolir tudo o que não fosse romano.” Ver Augusto Filipe Simões, *Relatório acerca da renovação do Museu Cenáculo*, Évora, Tip. Folha do Sul, 1869; CG: 286.

para a ponderação das demolições em vista¹⁴. Incluído neste grupo estava o Provedor da Casa Pia de Lisboa, José Maria Eugénio de Almeida, que desde 1859 tinha sob sua responsabilidade as obras de reintegração e restauro do Mosteiro de Santa Maria de Belém (GC: 293). A estreita ligação que Eugénio de Almeida manteve com a cidade de Évora, em cujo distrito tinha cerca de 40 propriedades agrícolas (além de vários negócios com José Maria Ramalho), não pode ter sido indiferente à chamada de Giuseppe Cinatti para a direcção das obras dos Jerónimos a partir de 1867. Ao mesmo tempo, o arquitecto prestaria provas na construção das cocheiras do Parque de Santa Gertrudes, que completava o palácio de São Sebastião da Pedreira, reconstruído a partir de 1859 por Eugénio de Almeida para sua morada (GC: 215 ss).

LISBOA - BELÉM

Quando aceitou a nomeação para Provedor, a Casa Pia de Lisboa atravessava uma profunda crise. Eugénio de Almeida gizou um plano para a recuperação da instituição com total autonomia, assentando a sua acção em três vectores fundamentais: viabilização económica (conseguida à custa da redução do número de internados em cerca de 50%) e reorganização administrativa; reforma do ensino; e reforma do edifício segundo um projecto global que, para além de privilegiar o bem estar dos órfãos, cumprisse também um programa de intervenção patrimonial (GC: 293-294). Do resumo de intenções apresentado pelo Provedor no balanço do seu primeiro ano à frente da Casa Pia, destaca-se, assim, a ideia de que a ala conventual e a igreja de Santa Maria de Belém permaneciam inacabadas, pelo que seria absolutamente necessário providenciar o seu acabamento (GC: 294-295). Ou seja, a

¹⁴ O grupo das personalidades consultadas incluía professores da Academia de Belas Artes, o seu Presidente, o arquitecto Joaquim Possidónio da Silva, vários historiadores, etc. (CG: 288-289).

par da melhoria das instalações destinadas aos órfãos, Eugénio de Almeida avançava com a ideia do acabamento e, por extensão, o engrandecimento do monumento, propondo também a limpeza de todas as construções posteriores, corruptoras do estilo original (precisamente nos termos em que defende depois a reintegração do Templo de Diana em Évora).

Ao mesmo tempo que programava a intervenção em Santa Maria de Belém, Eugénio de Almeida avançou para a construção de uma nova morada familiar. Comprou para tanto o antigo palácio do Provedor dos Armazéns no largo de São Sebastião da Pedreira, ao qual anexou a vasta Quinta da Provedoura. A partir destas propriedades, com uma área total de 86 000m², Eugénio de Almeida reconstruiu o palácio e criou o Parque de Santa Gertrudes (hoje correspondente aos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian). Cinatti seria chamado a riscar o edifício acastelado das cocheiras (GC: 215). Estávamos já uns anos depois do início das obras de reconstrução do palácio, entregues ao arquitecto Jean Colson, mas Eugénio de Almeida seguia o mesmo procedimento de experimentar nas obras da sua casa os arquitectos que depois transportava para Santa Maria de Belém. Assim aconteceu com o francês Colson, o português Valentim José Correia e o italiano Giuseppe Cinatti¹⁵.

As cocheiras desenhadas por Cinatti para o Parque de Santa Gertrudes substituíram a proposta traçada por Valentim José Correia em 1864 (GC: 226-227). Renunciando a qualquer ordem simétrica, o edifício recupera, miniaturizando-o, o aspecto de um castelo medievalizante (com ameias, guaritas poligonais e torre), em harmonia com o gosto pitoresco do parque plantado à inglesa, e com os trabalhos que por esses anos Cinatti desenvolveu em Évora (a construção das ruínas fingidas, por exemplo)¹⁶.

¹⁵ GC: 298 ss. O único caso em isso não acontece é o do britânico Samuel Bennett, que é contratado para Belém em 1865, substituindo Valentim José Correia (GC: 313).

¹⁶ O edifício seria posteriormente adaptado a habitação, todavia o desenho original das cavaliarias e cocheiras permanece no espólio familiar (CG: 228).

Em 1867, Cinatti é chamado a dirigir as obras de Belém, iniciadas muito antes. O ano da sua chegada (e de Rambois) coincide com o da apresentação do projecto para restauro da igreja manuelina pelo architecto Joaquim Possidónio da Silva que, se fica a saber, partilhava com o Provedor a ideia de que o monumento ficara incompleto e que era necessário libertá-lo das alterações introduzidas em épocas posteriores (o que no caso específico da igreja, incluía a capela mor desenhada por Jerónimo de Ruão). Esta iniciativa do architecto português não teve qualquer reconhecimento por parte de Eugénio de Almeida que, na realidade, só obteria autorização do governo para intervir na igreja dois anos mais tarde. Ou seja, Cinatti liderava já as obras quando o Ministério das Obras Públicas, dedicando os maiores elogios à acção de Eugénio de Almeida, o encarrega de “concluir o exterior de templo tão notável, harmonizando-o com o edificio contíguo do extinto convento dos Jerónimos destinado à Casa Pia de Lisboa”, ao mesmo tempo que atribuía às obras uma prestação mensal de 500 000\$000 réis (elevada logo depois para 1 conto de réis)¹⁷.

É neste contexto muito favorável que avançam algumas demolições (como o corpo de ligação entre a igreja e a ala conventual, onde se encontrava a sala dos reis) e surgem novas construções delineadas por Cinatti (como a célebre cúpula que coroa a torre da igreja). Mas é sobretudo neste contexto que veremos crescer o novo corpo central da ala conventual. Este exercício revivalista que não cessará de se apurar e elevar – e ainda muito mais após a morte de Eugénio de Almeida em 1872 e da atribuição do cargo de Provedor a seu filho, Carlos Maria Eugénio de Almeida –, a ponto de desafiar a estabilidade dos alicerces afundados num terreno arenoso. No momento em que se erguia a Agulha do Corpo Central, em Julho de 1878, assinalam-se os primeiros sinais de instabilidade da construção que acabaria por ruir com-

¹⁷ Ofício do Ministério das Obras Públicas de 02-10-1869 (GC: 319-320).

pletamente a 18 de Dezembro desse mesmo ano (GC: 327 ss.). Fecha-se assim o ciclo de trabalho de Cinatti como arquitecto. Cinatti morreria aliás logo depois, em 1879, inconsolável pela dimensão da tragédia. Este falhanço final pode ser discutido em muitos termos: condições do terreno, ou o insustentável agigantamento da arquitectura, por exemplo. Mas o que este pequeno roteiro das grandes obras ajuda a demonstrar, espero, é que em nenhum momento podemos assumir a nulidade do percurso arquitectónico de Cinatti, nem mesmo no campo patrimonial.

DESENVOLVIMENTOS



JUVARRA: CENOGRAFIA E URBANÍSTICA PARA UMA CAPITAL DO ILUMINISMO

WALTER ROSSA*

FILIPPO JUVARRA (1678-1736) nasceu em Messina numa família de origem basca de ourives e gravadores, que lhe proporcionou formação de base e as primeiras encomendas artísticas. Autodidata até ir para Roma em 1704 (um ano depois de ter sido ordenado sacerdote), os seus dotes e empenho catalisaram uma rápida ascensão no meio profissional romano, do que são prova as integrações na oficina de Carlo Fontana (1704), na Accademia di San Luca (1706), na corte do cardeal Pietro Ottoboni (1708) e na Accademia dell'Arcadia (1712). Em 1714 entrou para o serviço da casa de Saboia de quem, no fundo, passou a ser súbdito pela disposição do Tratado de Utrecht (1713), que determinou a passagem da Sicília para o domínio piemontês, cedo revertido (1718). Aí trabalhou em arquitetura efémera, o que acabou por se refletir na sua produção arquitetónica. Um extraordinário talento artístico e uma invulgar capacidade de trabalho são testemunhados pela profusão e qualidade dos seus *pensieri*, desenhos de uma impressionante fluidez criativa e traço inconfundível, já numa linha que atingiria o auge com Giovanni Battista Piranesi (1720-1778).

*Walter Rossa é arquiteto, investigador do Centro de Estudos Sociais e professor catedrático do Departamento de Arquitetura da Universidade de Coimbra. Dedicou-se à investigação sobre urbanismo e paisagem urbana, com especial enfoque na sua dimensão patrimonial, ou seja, na perspetiva do seu desenvolvimento sustentável. wrossa@uc.pt

A inserção de Juvarra no que a historiografia da arquitetura mais convencional, por vezes pejorativamente, intitula de barroco tardio, o facto de parte da sua criação ter sido para o efémero, bem como a obra que perdurou se concentrar essencialmente em Turim¹, foram confinando a medida justa de reconhecimento da sua extraordinária relevância na História da Arquitetura ao círculo, sempre restrito, de especialistas da Idade Clássica. Só assim se compreende porque é que, com estudos dirigidos à sua vida e obra desde finais do século XIX,

La bibliografia su Filippo Juvarra annovera a tutt'oggi circa centoconquanta titoli raccolti soprattutto a partire dagli anni settanta del XX secolo e suddivisi tra monografie, cataloghi di mostre, saggi tematici, studi specifici su edifici o programmi decorativi, su raccolte di grafica, progetti scenografici e achitetture effimere, sulla produzione orafa, le incisioni e le opere realizzate a fini didattici.²

E continua a crescer, até porque prossegue a identificação dos seus *pensieri* e de novos documentos sobre a sua vida e obra.

Não poderia ser meu propósito proporcionar aqui uma visão panorâmica sobre tudo isso, pois o contexto é o do papel desempenhado por arquitetos italianos em Portugal. Mesmo nesse âmbito Juvarra é um caso especial, difícil e até paradoxal, pois foi o que menos tempo esteve no país, o que maior reconhecimento e honrarias régias teve e o que não realizou em Portugal obra de autoria autónoma reconhecível.

¹ Pesem embora a riqueza, monumentalidade e qualidade urbanas e arquitetónicas da capital do Piemonte, não se pode dizer que é popular entre os destinos turísticos ou que tenha merecido uma divulgação e/ou reconhecimento equiparáveis aos de muitas outras cidades italianas ricas em itens da Idade Clássica.

² P. Cornaglia et al. (ed.), *Filippo Juvarra, 1678-1736. Architetto dei Savoia, architetto in Europa*, Roma, Campisano, 2014, vol. 2, p. 11. Será o conjunto mais recente, completo e diversificado de textos sobre a sua obra.

Nada disso é comum a qualquer um dos colegas itálicos que na sua época, mesmo alargada da Restauração à Revolução Liberal, trabalharam em Portugal, o que torna claro porque é que, apesar de desde sempre se saber desse breve episódio da sua carreira, tenha tardado o interesse por ele e pelo facto de ser da razão das suas viagens fora de Itália. Os trabalhos que lhe têm sido dedicados oscilam entre o seu estudo em função da vida e obra do arquiteto e o seu contributo para a cultura arquitetónica portuguesa, o que, pelo menos para já, apenas tem interessado à historiografia portuguesa. É este último o enfoque que anima este texto.

Os 5 *PENSIERI*

A análise da missão de Filippo Juvarra a Portugal no primeiro semestre de 1719 passa, obrigatoriamente, por dois requisitos. Primeiro pelo domínio das fontes que se lhe referem que, apesar de diversas e dispersas, estão identificadas e publicadas, surgindo de vez em quando um elemento novo. Depois um conhecimento detalhado das diversas características do contexto coevo (geográfico, urbanístico, político, religioso, diplomático) onde ocorreu. É esta uma matéria em que um menor investimento dos especialistas em Juvarra tem levado a identificações e interpretações erradas, que depois se reproduzem, apesar de a historiografia portuguesa dedicada ao assunto, mais informada até pelo domínio da língua, não deixar de as corrigir. Para este requisito é excessivamente vasta a bibliografia e fontes a invocar, podendo recorrer-se a sínteses disponíveis sobre as suas diversas vertentes. Já no que diz respeito ao primeiro requisito, nada de Juvarra foi até agora identificado em acervos portugueses, e mesmo outros tipos de dados primários que se referem à sua missão a Portugal têm maioritariamente vindo a ser resgatados em arquivos e fontes estrangeiros. Como em todas as situações semelhantes, é algo que tem vindo a ser justificado com as

destruições e perdas decorrentes da catástrofe lisboeta de 1 de novembro de 1755.

Entre essas fontes impõe-se, desde logo, a sua biografia anónima, provavelmente de autoria de seu irmão Francesco (ou até do próprio) não sob a forma de um diário, mas como algo escrito anos depois³, o que é um dado relevante para a sua leitura crítica. Por sua vez, na década de 1970 uma das primeiras estudiosas de Juarra, Aurora Scotti⁴, apontou 4 desenhos dos 4 álbuns de *pensieri* de Juarra do Museo Civico di Torino como provindo da sua estadia em Portugal, sendo que mais tarde ficou claro que um deles não poderia integrar o conjunto⁵. O facto de o Palácio Real e Convento de Mafra ter sido a única obra, erguida por essa altura no país com escala correspondente à desses desenhos, fez com que a historiografia italiana os relacionasse diretamente com ela, equívoco ainda não totalmente esvanecido, mesmo depois de, pelo menos desde a década de 1990⁶, estar cabalmente

³ *Vita del cavaliere don Filippo Juarra. Abate di Selve e Primo Architetto di S. M. di Sardegna*. Publicada várias vezes, utilizei a transcrição inicial de Adamo Rossi de 1874 e republicada em Vittorio Viale (org.), *Mostra di Filippo Juarra architetto e scenografo*, Messina, Istituto di Disegno, Università degli Studi di Messina, 1966.

⁴ Aurora Scotti, “L’Accademia degli arcadi in Roma e i suoi rapporti con la cultura portoghese nel primo ventennio del 1700”, *Bracara Augusta*, 63-75, a. 27, t. 1, 1973, pp. 115-130; id., “L’attività di Filippo Juarra a Lisbona alla luce delle più recenti interpretazioni critiche della sua architettura con una appendice sui rapporti Roma-Lisbona”, *Colóquio. Artes*, 2.^a s., 28, 1976, pp. 51-63.

⁵ Musei Civico di Torino [MCT]: Inv. 1859/DS, vol. 1, fl. 97, dis. 157; Inv. 1860/DS, vol. 1, fl. 98, dis. 158; Inv. 1706/DS, vol. 1, fl. 4, dis. 7.

⁶ Walter Rossa, *Além da Baixa. Indícios de planeamento urbano na Lisboa setecentista*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998 [tese de mestrado de 1991]; Gianfranco Gritella, *Juarra. L’architettura*, Modena, Franco Cosimo Panini, vol. 1, 1992, pp. 462-469. Ver ainda uma atualização do primeiro em Walter Rossa, “Lisbon’s waterfront image as allegory of baroque urban aesthetic”, Henry A. Millon (ed.), *Symposium Circa 1700. Architecture in Europe and the Americas* [2000], Washington, National Gallery of Art [Studies in the History of Art, 66], 2005, pp. 160-185 (versão port., Walter Rossa, *A urbe e o traço. Uma década de estudos sobre o urbanismo português*, Coimbra, Almedina, 2002, pp. 87-121).

estabelecida a sua relação com um projeto ainda bem mais grandioso de D. João V (r.1707-1750), a renovação do complexo palatino de Lisboa. É também de então a identificação de um outro *pensiero* como relativo a Lisboa, no caso um farol monumental a erguer na margem do Tejo em Santos⁷. O quinto e, por enquanto, o último dos desenhos de Juvarra identificados como sendo do episódio de Lisboa, foi também primeiro “unequivocably” relacionado com Mafra⁸, sendo no mesmo ano devidamente ligado ao processo de Lisboa⁹. São estas seis – a biografia e os cinco desenhos – as fontes diretas, de Juvarra, da sua missão a Portugal¹⁰, o que dada a sua importância não deixa de ser paradoxal. Há, contudo, um outro pequeno núcleo de um episódio antecedente que, aliás, permite introduzir o relato da preparação dessa missão.

⁷ Biblioteca Nazionale di Torino [BNT], Ris. 59.1, fls. 22-23. Textos de Walter Rossa na n. anterior.

⁸ BNT, Ris. 59,6, fl. 31bisv. Tommaso Manfredi, “Roma communis patria: Juvarra and the British”, *Roma Britannica. Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth Century Rome*, Roma, British School, 2011, p. 209.

⁹ Giuseppina Raggi, “Filippo Juvarra a Lisbona: due progetti per un teatro regio e una complessa questione musicale”, *Filippo Juvarra, 1678-1736. Architetto dei Savoia, architetto in Europa*, vol. 2, pp. 209-228. Apesar de a edição ser de 2014, o colóquio de que resultou o livro decorreu em novembro de 2011, versão port. “A idealização de dois projetos para o teatro régio e um novo desenho do arquiteto Filippo Juvarra para a corte portuguesa”, *Revista de História da Arte*, 11, 2014, pp. 137-151.

¹⁰ Giuseppina Raggi (ver n. anterior) trabalhou cinco desenhos que serão cópias de originais de Juvarra para um teatro a construir no Paço da Ribeira em Lisboa. Seriam, contudo, posteriores (1721?-1723?) à sua estadia em Lisboa, embora dela decorrentes. Por outro lado, recentemente surgiu uma proposta de mais três *pensieri* da sua missão em Lisboa em Tommaso Manfredi, “Prospettive dal Tejo. La nuova Lisbona di Giovanni V in tre vedute di Filippo Juvarra”, *ArcHistoR* 7, 2017, <http://pkp.unirc.it/ojs/index.php/archistor> (consultado a 30-05-2017). Todavia as bases para a interpretação do autor estão erradas (ver n. 36) e a realidade física do território de Lisboa, hoje e na época, facilmente desacredita a hipótese colocada. Aliás, um dos desenhos tem uma proposta de identificação bastante mais plausível em Vera Comoli Mandracci, “La dimensione urbanistica di Juvarra per l’idea delle città-capitali”, Vera Comoli Mandracci; Andreina Griseri (ed.), *Filippo Juvarra. Architetto delle Capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, Torino, Fabbri, 1995, p. 54.

DEFINIÇÃO DO PROGRAMA E RECRUTAMENTO

Como já vimos, o convite que levou Juarra a Portugal tinha como finalidade a sua definição do projeto da renovação do complexo palatino de Lisboa. Desde a inclusão por D. Manuel I, nos inícios de Quinhentos, de uma residência régia no complexo, então em formação, da Ribeira das Naus, que as obras não cessaram, o que revela a permanente insatisfação com as condições de um palácio que, sendo a referência icónica da monarquia portuguesa, nunca correspondeu ao que seria de esperar no *caput mundi* que a cidade foi durante as décadas seguintes. A estruturação do Paço da Ribeira¹¹, designação com que se celebrou, partiu do que veio a ser a Praça da Patriarcal no extremo poente da Rua Nova (a versão pré-Terramoto de 1755 da atual Praça do Município), mas foi a sua extensão sobre o aterro em formação sobre o rio que lhe concedeu imagem, em especial quando D. Filipe II ordenou a substituição do remate sul com o torreão que inspirou os dois atuais da Praça do Comércio. Essa ala do paço e o conjunto que, de poente para nascente, se adozou à muralha medieval, consubstanciaram o logradouro do poder celebrizado sob a designação Terreiro do Paço, que mais de dois séculos e meio depois da restauração pós-Terramoto de 1755 continua a ensombrar a (re)designação do *locus* então estabelecida. Assim se fixara a principal imagem de Lisboa anterior a essa catástrofe¹².

¹¹ É um assunto acerca do qual existe uma vastíssima bibliografia. Para uma visão global ver Nuno Senos, *O Paço da Ribeira 1501-1581*, Lisboa, Editorial Notícias, 2002; Miguel Figueira de Faria (ed.), *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio. História de um espaço urbano*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2012.

¹² Walter Rossa, “Lisboa: da busca de imagem de capital”, *Rossio. Estudos de Lisboa*, 5, 2015, pp. 28-43; id., “Lisboa Quinhentista, o terreiro e o paço: prenúncios de uma afirmação da capitalidade”, *D. João III e o Império. Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Nascimento de D. João III*, Lisboa, CHAM [Universidade Nova de Lisboa], CEPCEP [Universidade Católica Portuguesa], 2004, pp. 947-967, reed. id., *Fomos condenados à cidade: uma década de estudos sobre património urbanístico*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2015, pp. 287-312.

Foi no espaço que inicialmente partilhava com a Casa da Índia e outras dependências centrais às operações náuticas e comerciais da expansão portuguesa que o Paço da Ribeira se foi desenvolvendo, sem que algo disso tivesse resultado de um plano integrado. Houve, contudo, momentos em que um plano global foi esboçado.

Quando em 1679 se discutiram os preparativos para a receção e acolhimento do Duque de Saboia, Vittorio Amedeo II (d.1675-1730), como consorte da herdeira do trono português Isabel Luísa Josefa de Bragança, as dependências do Paço da Ribeira estavam em muito mau estado. Em pleno século de definição urbanística das grandes capitais europeias¹³ tornou-se evidente a necessidade de atuar, colocando-se duas hipóteses, ambas de ensanche do paço e não da sua reabilitação ou renovação¹⁴. Uma consistia na duplicação da ala poente do Terreiro do Paço, incluindo o torreão, em espelho para nascente da ala sul, ou seja, no sítio da Alfândega Nova erguida no reinado de Manuel I. Como é óbvio foi o que mais tarde acabou por acontecer, em simultâneo com uma extensão sobre o rio, na execução do plano de reconstrução da cidade pós-Terramoto, o *Plano de 1758*¹⁵. Outra fazendo uma ala de ligação ribeirinha entre os paços da Ribeira e o Corte-Real, situado a poente

¹³ Alexandre Le Maître, *La métropolitée, ou de l'établissement des villes capitales, de leur utilité passive et active*, Amesterdão, B. Boekholt, pour J. Van Gorp, 1682; Walter Rossa, "Capitalidades à portuguesa: território de origem", *Fomos condenados à cidade. Uma década de estudos sobre património urbanístico*, pp. 147-165.

¹⁴ Miguel Soromenho, "O Paço da Ribeira à medida da Corte: de Filipe I a D. Pedro II", *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio. História de um espaço urbano*, pp. 37-71; Walter Rossa, "L'anello mancante: Juvarra sogno e realtà di un'urbanistica delle capitali nella Lisbona settecentesca", *Filippo Juvarra, 1678-1736. Architetto dei Savoia, architetto in Europa*, vol. 2, pp. 183-196, versão port. id., *Fomos condenados à cidade: uma década de estudos sobre património urbanístico*, pp. 313-336.

¹⁵ Walter Rossa, "No 1.º plano", Ana Tostões; Walter Rossa (coord.), *Lisboa 1758. O plano da Baixa hoje*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2008, pp. 24-81.

também sobre o rio, que fora integrado nos bens da Coroa. A falta de dinheiro, implicações como a mudança da Ribeira das Naus e da Alfândega, mas essencialmente o malogro do projeto de aliança matrimonial dois anos depois, motivaram o seu abandono, ou melhor, suspensão, pois foi para concretizar este plano que, 40 anos depois, Juvarra foi chamado a Lisboa.

É, de facto, num contexto diverso que na década de 1710 o jovem D. João V avançou para uma reforma da sua capital que fizesse jus à dimensão do seu império. Portugal saíra do ciclo recessivo em que mergulhara com a União Ibérica e o processo de restauração da independência (1580-1668). Nisso teve um papel determinante a focagem do império colonial sobre o Brasil, que havia pouco começara a dar resultados materiais com a descoberta de significativas reservas auríferas e diamantíferas. Por outro lado, e segundo uma complexa teia de procedimentos, a diplomacia lograra o reconhecimento da soberania portuguesa sobre uma significativa maioria das posições coloniais anteriores à União Ibérica, e a recente (1708) aliança matrimonial com a Casa da Áustria não só consolidara o papel de Portugal na Europa, como trouxera para Lisboa uma renovada atitude cosmopolita, omnipresente em muitas ações, algumas referidas neste texto¹⁶.

Concorrendo com tudo isso, desenvolvia-se o processo de reconstituição e fortalecimento do Padroado Português do Oriente, ou seja e de forma excessivamente simplificada, da prerrogativa que desde 1456 fora sendo concedida aos monarcas da Dinastia de Avis pelo Vaticano, de administração direta dos assuntos relativos ao catolicismo nos territórios

¹⁶ Em especial em Giuseppina Raggi, “Filippo Juvarra in Portogallo: documenti inediti per i progetti di Lisbona e Mafra”, *ArcHistoR*, 7, 2017, <http://pkp.unirc.it/ojs/index.php/archistor> (consultado a 30-05-2017), tem vindo a chamar a atenção para o papel que a rainha desempenhou diretamente nesse processo.

revelados à Europa pela expansão portuguesa¹⁷. Na prática acabou por colocar os reis portugueses no topo de uma hierarquia religiosa com (potencialmente) mais súbditos diretos que o próprio papa. É uma temática com tanto de complexo, quanto de crucial, para a compreensão do processo pelo qual Juarra foi convidado a atuar em Lisboa. A insinuação de secessão de uma igreja portuguesa foi frequente, situação que esteve ao rubro entre 1728 e 1732, o período de corte de relações diplomáticas entre Portugal e a Santa Sé.

D. João V tinha de convencer a Santa Sé e, desde Sisto V, Roma era, urbanisticamente, o caso de capital por excelência, ou seja, o modelo a emular. Foi com esse duplo propósito que nomeou (1707) e enviou (1712) para Roma como embaixador especial Rodrigo de Sá Almeida e Meneses (1676-1733), marquês de Fontes e, depois, de Abrantes¹⁸. O processo foi tão longo quanto conhecido nas suas diferentes vertentes, designadamente na ação mecenática desenvolvida em Roma ao mais alto nível em nome do monarca português – cujo clímax foi a entrada oficial em 8 de julho de 1716¹⁹ – e no fluxo artístico Roma-Lisboa que acabou por levar Juarra a Lisboa. Fluxo que fez com que no Paço da Ribeira se fosse

¹⁷ António da Silva Rêgo, *O padroado português do Oriente*, Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1940; Charles R. Boxer, *O império marítimo português 1415-1826*, Lisboa, Edições 70, [1969] 1992, cap. X; Eduardo Brasão, *D. João V e a Santa Sé. As relações diplomáticas de Portugal com o governo pontifício de 1706 a 1750*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1937; id., *Subsídios para a história do patriarcado de Lisboa 1716-1740*, Porto, Livraria Civilização, 1942; id., *Relações diplomáticas de Portugal com a Santa Sé*, Lisboa, Academia Internacional da Cultura Portuguesa, 1973; id., *Relações externas de Portugal. Reinado de D. João V*, Porto, Civilização, 1938.

¹⁸ De Bellebat, *Relation du voyage de Monseigneur André de Mello de Castro a la Cour de Rome, en qualité de Envoye Extraordinaire*, Paris, 1709. Em Eduardo Brasão, *D. João V e a Santa Sé*, estão publicadas as instruções do rei ao marquês de Fontes para a sua missão em Roma.

¹⁹ Angela Delaforce, *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal*, London, Cambridge University Press, 2002; Gabriele Borghini; Sandra Vasco Rocca (ed.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Argos, 1995.

constituindo ao longo de todo o reinado uma espécie de museu da arquitetura de Roma com maquetas (algumas à escala natural), pinturas, desenhos, levantamentos de edifícios, esculturas, altares e outros elementos expostos nos seus salões²⁰. Em termos artísticos o ponto focal em Roma foi a oficina de Carlo Fontana, não sendo por acaso que parte significativa dos arquitetos e artistas de Roma que então tiveram relação com Portugal (Ludovice, Mattei, Canevari e o próprio Juarra) passou antes pelos ensinamentos daquele mestre, que já trabalhava para a Coroa portuguesa desde o reinado anterior e pelos serviços prestados fora agraciado com a Ordem Militar de Cristo²¹. Com a sua morte em 1714 seria entre os seus discípulos que, inevitavelmente, o embaixador procuraria arquiteto para o plano palatino de Lisboa²².

Era de facto essa uma das principais incumbências do marquês de Fontes em Roma. Tornara-se necessário quem lhe desse a forma arquitetónica²³ que alavancasse a instalação de

²⁰ Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, ed. autor. 2 vols., 1962; Angela Delaforce, "Lisbon, 'This New Rome': Dom João V of Portugal and Relations between Rome and Lisbon", Jay Levenson (ed.), *The Age of the Baroque in Portugal*, Washington, National Gallery of Art, 1993 [catálogo], p. 52.

²¹ Fontana foi o autor da decoração e do catafalco armados em setembro de 1707 na Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma pela morte de Pedro II. A iconografia revela o quanto já se apostava na recuperação do esplendor imperial português e do seu Padroado. Conhecemo-la por descrição e através de um desenho de Juarra (BNUT, 59/4, fl. 104), que terá, pois, trabalhado no projeto. Tem como título "Per il funerale del Ré di Portogallo, Piero II". É a primeira conexão conhecida entre Juarra e Portugal.

²² Como ilustração para esse ambiente de sucessão do mestre é sempre referido o episódio do concurso para o projeto da nova sacristia do São Pedro lançado em 1715 por Clemente XI, no qual participaram, precisamente, Mattei, Canevari e Juarra. Sobre o tema ver, entre muitos outros, Hellmut Hager, "The precedents of Clement XI's competition of 1715", Henry A. Millon (ed.), *The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600-1750*, New York, Rizzoli International Publications, 1999 [catálogo], pp. 568-569.

²³ Esta questão foi também desenvolvida noutros domínios artísticos, designadamente na música. Por exemplo, Domenico Scarlatti e um seu grupo de executantes chegou a Lisboa semanas depois de Juarra ter partido.

imagem da qual emergisse uma “nova Roma”²⁴. Esta era uma ideia corrente, pelo menos no quotidiano da corte, pois segundo formas diversas surge em alguns documentos. Muito expressiva é, por exemplo e também pela data, a expressão do 11.º conde de Redondo numa carta ao rei de 5 de novembro de 1716 manifestando a sua opinião em “quam conveniente seria, se fosse possível, fazer-se nessa Corte a obra, q na de Roma, com tanto applauso executou Domiciano”²⁵. Importa registar que essa carta nos dá prova de dois assuntos relevantes: que tinha sido realizado um levantamento geral da cidade (instrumento básico para qualquer ação de planeamento integrado); do pedido de divisão ao papa (que o aprovaria dois dias depois) de Lisboa em duas, Ocidental e Oriental, sendo a divisão pelo Terreiro do Paço. Com isso a capela do Paço da Ribeira poderia ser erguida à dignidade de catedral metropolitana e receber um conjunto de distinções raras dentro do universo católico (p. e. dignidade patriarcal e tiara para o titular), pelas quais os diplomatas portugueses lutariam com sucesso a seguir. Assim se guindaria o titular português para um nível próximo do próprio papa. Se perspetivado dessa forma, o projeto religioso de D. João V não surge como excessivamente pio, mas como essencialmente político.

O marquês de Fontes, que além de cultura artística tinha alguns dotes de desenho, buscava (inverno de 1716-1717) por entre o grupo de Fontana estabelecer as bases do projeto de arquitetura. São duas as propostas enviadas para apreciação do rei de que temos notícia, uma de Tomazo Mattei (1654-1726), outra de Filippo Juvarra. Da primeira sabe-se apenas, por carta do rei, que não terá agradado a D. João V,

²⁴ A expressão surge escrita mais tarde em Fernando António da Costa de Barboza, *Elogio funebre do Padre João Baptista Carbone da Companhia de Jesus*, Lisboa, 1751, p. 15.

²⁵ Biblioteca da Ajuda, 54-XI-38(2). Publicada em Walter Rossa, *Além da Baixa. Índícios de planeamento urbano na Lisboa setecentista*, pp. 160-161.

que diz ao seu embaixador para regressar, pois melhor será discutir o projeto pessoalmente²⁶. Da segunda sabe-se que foi sintetizada num quadro a óleo pintado por Gaspar van Wittel (1653-1736), pai do famoso arquiteto Luigi Vanvitelli (1700-1773). O episódio está relatado de forma breve na biografia anónima de Juarra e na listagem de Pascoli²⁷ e está confirmado por Vieira Lusitano (1699-1783), que o terá testemunhado pois estagiava em Roma, levado pelo embaixador²⁸.

E assim chegamos ao outro pequeno conjunto de desenhos diretamente relacionados com a ação de Juarra em Lisboa, desta vez integrados na coleção vanviteliana de Caserta²⁹. É inequívoco que terão surgido durante a elaboração da referida pintura e que, independentemente da autoria

²⁶ *Cópia da Carta q foi ao Marq.s de Fontes no Corr.º de 22 de Junho*, Biblioteca Nacional, Lisboa, Col. Pombalina, cod. 157, fls. 214-215.

²⁷ Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi: dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca comunale Augusta di Perugia*, Perugia, Canova, Treviso Lib. Ed., 1981, pp. 11, 12, 282. Os dados de Pascoli são essencialmente os da biografia anónima, pois foi no seu espólio que em 1874 Adamo Rossi encontrou o respetivo manuscrito.

²⁸ Francisco Vieira de Matos (Vieira Lusitano), *O insigne pintor e leal esposo*, Lisboa, 1780.

²⁹ Palazzo Reale di Caserta, inv. n.º 1787r.v e 1583. Estão listados na coleção e Luigi Vanvitelli por Cesare de Seta, *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa, 1998, p. 179; e Jörg Garms (org.), *Disegni di Luigi Vanvitelli nelle collezioni pubbliche di Napoli e Caserta*, Napoli, Palazzo Reale, 1974 [catálogo]. Foram, porém, publicados e comentados por: Walter Vitzthum, "Gaspar van Wittel e Filippo Juvara", *Arte Illustrata*, maio-junho 1971, pp. 5-9; Aurora Scotti, "L'attività di Filippo Juvara a Lisbona alla luce delle più recenti interpretazione critiche della sua architettura con una appendice sui rapporti Roma-Lisbona"; Jörg Garms, "Luigi Vanvitelli (1700-1773). Studi per vedute di Lisbona", Sandra Vasco Rocca; Gabriele Borghini (ed.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Àrgos, 1995 [catálogo da exposição], pp. 54-55. Enquanto Garms defende que Luigi Vanvitelli terá participado no processo como assistente do pai, Vitzthum afirma que foram "taken from natural", pelo que nem Juarra nem nenhum dos Vanvitelli podem ser seus autores.

(que é de mãos diversas), a realidade que retratam só pode ter sido inferida pelo marquês de Fontes e/ou pelo jovem Vieira Lusitano, os únicos que a conheciam. Aliás, o biógrafo de Juvarra diz claramente que, “e andato a far riverenza al signor ambasciatore, questi gli mostrò un modello di sua invenzione della chiesa patriarcale di Lisbona e del palazzo reale, ed ordinò a don Filippo che ne facesse un disegno in prospettiva con veduta del porto e di quella parte di città che si scopre da quel sito”. Os desenhos representam edifícios urbanos facilmente reconhecíveis como arquitetura corrente lisboeta, mas se alguma dúvida persistisse, os característicos Torreão da Ribeira e Palácio Corte Real dissipam-nas por completo. Curiosamente são dois exemplos muito claros da influência da arquitetura civil espanhola em Portugal durante a União Ibérica.

Em concreto nada mais se sabe acerca do óleo com a perspectiva de Juvarra inspirada no “modelo” da “invenzione” do embaixador. Sabe-se que este regressou a Lisboa em abril de 1718 e que no fim desse ano Juvarra, com licença do seu patrono piemontês, partiu para Lisboa onde chegou no final do mês, permanecendo até aos finais de julho. As boas relações, incluindo as duas tentativas, em apenas quatro décadas, de casamento de príncipes de Saboia com princesas da Casa de Bragança, decerto terão facilitado as coisas.

NOVO PARADIGMA PARA UMA CAPITAL

Os detalhes da estada de Juvarra em Lisboa têm vindo a ser apurados por diversos autores com base num já vasto manancial de fontes escritas. Além dos testemunhos dados na sua biografia anónima e pelo cronista João Baptista de Castro³⁰,

³⁰ João Baptista de Castro, *Mapa de Portugal antigo, e Moderno*, Lisboa, 1762, vol. 3.

são as cartas dos diplomatas estrangeiros acreditados em Portugal que têm fornecido as informações mais substanciais³¹. Já em 1717 o núncio informava o Vaticano que o projeto estava em discussão na corte de Lisboa³². O tom é o que desde então manteve, ou seja, denunciando alguma preocupação por se tratar do projeto de “una gran chiesa, e Palazzo Patriarcale, unito ad altro Regio di struttura all’uso di Roma”³³, desígnio de emulação que, já se referiu, deveria correr publicamente. Veja-se como na biografia de Juarra se lê tratar-se de “un disegno di tanta magnificenza e bellezza da promettere una fabbrica non puré seconda, ma uguale alla gran mole di S. Pietro, degna della grandezza di quel re” e ainda que o rei “ordinógli che facesse un disegno del palazzo reale, della cheisa patriarcale, del palazzo per il patriarca e della canonica, con questa ingiunzione che quella fabbrica dopo la rinomata gran mole di S. Pietro di Roma, tenesse il primo posto”. Não seria coisa agradável de se saber em Roma, tal como que “L’Architetto ha fatto un sbozzo del dissegno della nova chiesa da fabricarsi, il quale hà piacciuto molto alla M.tà del Re, credendosi, che sia più bello di quello della Chiesa di S.

³¹ Desde os trabalhos de Aurora Scotti já antes referenciados, que as cartas do núncio em Lisboa, monsenhor Bichi, do acervo do Archivio Segreto Vaticano [ASV], foram exaustivamente analisadas por múltiplos investigadores, estando assim os seu trechos publicados na bibliografia que tem vindo a ser citada. O mesmo sucede com as mais raras e menos interessantes cartas do Archivio di Stato di Torino [AST], escritas entre 1720 e 1722, por causa da tentativa de casamento entre o príncipe Carlo Emmanuele di Savoia e a irmã de D. João V, Francisca. Maiores novidades apresenta o conjunto recém compulsado em Giuseppina Raggi, “Filippo Juarra in Portogallo: documenti inediti per i progetti architettonici di Lisbona e Mafra”, do Haus-, Hof- und Staatsarchiv (Viena) [HHSA], escritas pelo embaixador Giuseppe Zignoni a Leopoldo I, José I e Carlos VI. Aliás, nesse trabalho a autora faz uma excelente resenha relacional do todo dessas fontes, estabelecendo um novo patamar no que diz respeito às fontes documentais para o estudo do tema.

³² ASV Portogallo, Seg. 74, fl. 44.

³³ Despacho de 14-02-1719, ASV Portogallo, seg. 75, fl. 26. A 2 de março relata que “havendone di già nelle mani I disegni” (ASV, Portogallo, Seg. 74, fl. 44).

Pietro in Roma.”³⁴ E que no final da missão deixara “dele bellissime piante, e disegni magnificentissimi”³⁵. São de facto muitos os excertos interessantes pela cor e ambiente que dão acerca da presença e trabalho de Juvarra em Lisboa. Contudo não cabem neste texto, pelo que me limito a referir o que de essencial deles se infere.

Juvarra foi recebido e instalado com grande aparato (p. e. carruagem de seis cavalos e casa luxuosa com vários criados), o que é revelador da expectativa e relevância dada pelo rei à sua presença e desempenho. Terá desde logo trabalhado no desenvolvimento do projeto delineado em Roma, ou seja, a reforma e ensanche radicais do Paço da Ribeira pela construção ao longo do rio, entre o Terreiro do Paço e o Paço Corte Real. Os desenhos de Caserta são suficientes para o perceber e o último dos *pensieri*, o quinto a ser identificado com Lisboa, que tem esse palácio em primeiro plano, é muito sugestivo³⁶. Porém a dúvida sobre as qualidades do local para o pretendido ter-se-á também colocado no início, pois mal Juvarra chegou, ele e o rei procuraram a implantação ideal durante jornadas de carruagem às voltas nos arredores e num barco no Tejo. Uma vez encontrada e apontada em desenho como alternativa, ambas foram debatidas por um conselho alargado de especialistas de diversas áreas, bem como de notáveis da corte. Ao que parece, o marquês de Fontes bateu-se ingloriamente pela solução inicial, enquanto Juvarra assistiu sem se pronunciar e os médicos obviamente invetivavam a Ribeira e enalteciam Buenos Aires.

³⁴ HHSA, Portugal 6, 6-2, c. 96.

³⁵ Despacho de 18-07-1719, ASV Portogallo, seg. 75, fl. 175.

³⁶ Em três textos Sandra Sansone exercitou três variantes muito sugestivas: Sandra Sansone, “*Del Palazzo de’ Cesari*”. *L’attività di Filippo Juvarra per Dom João V di Portogallo*, Tese de licenciatura apresentada ao IUAV, Venezia, 2010; “La collaborazione tra Filippo Juvarra e i Vanvitelli per il palazzo reale di Lisbona”, *Annali di Architettura*, 24, 2012, pp 131-140; “‘Del Palazzo de’ Cesari’. Linea sul titolo dell’attività di Filippo Juvarra per D. João V di Portogallo”, *Revista de História da Arte*, 11, 2014, pp. 123-135.

A nova localização tinha com ponto de referência a “Cruz de Buenos Aires”, então na encruzilhada de uma área ampla e praticamente desprovida de construções, que descia em suave declive até terminar numa falésia sobre o rio, e era interior à Linha Fundamental de Fortificação que constituía o limite urbano da cidade³⁷. Hoje podemos identificá-la como subindo desde as Necessidades sobre a Ribeira de Alcântara até Campo de Ourique, e daí descendo à Estrela, Lapa e, de novo sobre o rio, Santos. No centro persiste o topónimo central na Rua de Buenos Aires. Nesta nova implantação seria possível aumentar o programa e a ambição. A esse propósito, veja-se o que em 28 de março de 1719 oficiava o nuncio para Roma: “Giardino e Zappada per animali silvestre, si è molto bello e salutifico, sopra la collina che domina la città e scopre l’entrata del mare sia li due castelli di San Giuliano e del Bugio, e tutta la Bayra fuori”³⁸. Num documento dado a conhecer recentemente lê-se ainda: “l’ideate fabbriche di una Basilica con Palazzo Patriarcale, di un Palazzo Reggio, di una Casa di Campo reggia, di un Arsenale ed altri edifitij”³⁹. Afinal acrescia ao paço e patriarcal uma tapada de caça e uma casa de campo.

Seriam para essa nova implantação os três *pensieri* primeiro identificados por Aurora Scotti⁴⁰, devendo ser-lhes agregado o que representa a coluna-farol monumental a erguer no rio frente a todo o conjunto. Segundo a biografia anónima “La prima ordinazione che ricevette fu quella di un disegno

³⁷ Na tese referida na n. anterior e em Sandra Sansone, “La reggia di João V di Portogallo: il progetto per Buenos Aires a Lisbona”, *Filippo Juvarra, 1678-1736. Architetto dei Savoia, architetto in Europa*, vol. 2, pp. 197-208, a autora localiza tudo isto na atual colina da Ajuda, onde a seguir ao Terramoto foi construído o novo palácio. É, contudo, uma hipótese que contraria inúmeros dados cartográficos, documentais, topográficos e toponímicos e que, aliás, se baseia num mapa cuja correta interpretação confirma, uma vez mais, que Buenos Aires é no sítio aqui e desde sempre indicado.

³⁸ ASV Portogallo, seg. 75, fl. 63.

³⁹ HHSA, Portugal 6, 6-2, c. 132.

⁴⁰ Ver ns. 5, 6, 7.

per il fanale del porto; per il quale avendo ideato una colonna sullo stile antico ad imitazione di quelle che si vedono in Roma, con l'arme del re in mezzo retta da due fame, ed in cima un gran fanale [...] per imitare le opere degli antichi imperatori". Ao fundo vê-se a silhueta do Palácio da Ribeira. A análise desses quatro desenhos dispensa que se destaque o programa funcional a que procuram obedecer (palácio e patriarcal), ainda menos o programa retórico e os desígnios paisagístico, simbólico e de emulação romana.

A seleção de Juvarra para a tarefa teve, precisamente, em conta a sua abordagem cenográfica a todas as encomendas, o que é patente nas obras que realizou nas quais a implantação o permitia, como na Basílica da Superga e no Palácio de Rivoli, ou criando condições para tal, como no Palácio de Stupinigi (todos na zona de Turim), para não referir as inúmeras que projetou ou sonhou. Cenografia que encontrava terreno próprio nas situações efémeras que também em Lisboa vão surgindo documentadas, com especial destaque para a festa do Corpo de Deus, para a qual de facto estabeleceu um novo paradigma. Não se esqueça, todavia, a dimensão estrutural, urbanística, da ação de Juvarra, bem patente no ensanche que programou em Turim (1714) que, aliás, seria referido por Manuel da Maia (1678-1763) na sua *Dissertação* (novembro 1755-abril de 1756) estratégica para a definição do plano de reconstrução de Lisboa após a catástrofe de 1755⁴¹.

O conhecimento do terreno, condição central para a resposta competente de qualquer arquiteto, era necessariamente, em Juvarra, um catalisador fulcral da sua criatividade artística. Por isso não se poderá duvidar do forte impacto que a magnífica relação da topografia de Lisboa com o Tejo lhe

⁴¹ Walter Rossa, "No 1º Plano"; id., "Dissertação sobre a reforma na cultura do território do pombalismo", A. C. Araújo; J. L. Cardoso; N. G. Monteiro; J. V. Serrão; W. Rossa, *O Terramoto de 1755. Impactos históricos*. Lisboa, Livros Horizonte, 2007, pp. 379-393 (também publicado em id., *Fomos condenados à cidade. Uma década de estudos sobre património urbanístico*, pp. 363-388).

tenha causado, do que resulta óbvio ter sido ele o catalisador da mudança do foco do projeto palatino de D. João V da Ribeira para Buenos Aires. Além do projeto em si, que não se concretizou e não conhecemos, essa alteração constituiu uma rotura de fundo, estrutural na forma de pensar o futuro da cidade. Se, paradoxalmente, depois do seu retorno a Turim sem que o almejado regresso se concretizasse, o rei acabou por investir fortemente na renovação do Paço da Ribeira, a verdade é que ao longo do seu reinado muito se fez para estruturar a expansão para poente da cidade.

Desde logo com a corte de recreio catalisada entre a Junqueira e Pedrouços pela composição do Palácio de Belém (a concretização da Casa de Campo reggia?⁴²), apoiada no *Projecto do Cais Novo de Belém ao Cais de Santarém* de Carlos Mardel (1695-1763) em 1733⁴³, tal foi prefigurado na entrada régia de 12 de fevereiro de 1729⁴⁴. Projeto que, aliás, previa a mudança da Ribeira das Naus para Alcântara. Depois com a construção, a partir de 1728, do Aqueduto das Águas Livres, claramente gizado para abastecer todo o setor ocidental da cidade⁴⁵, o que então menos densidade populacional tinha. A verdade, porém, é que as tentativas para encontrar água em Buenos Aires haviam saído frustradas. Entre algumas outras ações anote-se ainda a construção

⁴² *Ib.* n. 39. Esta hipótese surge melhor exposta em Giuseppina Raggi, “Filippo Juvarra in Portogallo: documenti inediti per i progetti di Lisbona e Mafra”, que, como já antes foi anotado, aponta para um relevante papel da rainha no processo.

⁴³ Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas (Lisboa), D27C. O levantamento que lhe serviu de base foi realizado seis anos antes: *Planta Topographica da marinha de Lisboa Occidental, e Oriental, desde o Forte de S. Joseph de Ribamar té o Convento do Grilo feita no anno de 1727*, Museu da Cidade (Lisboa), cota 1387.

⁴⁴ Manoel Coelho da Graça, *Breve noticia das entradas que por mar, e terra fizeram nesta Corte Suas Magestades com os Serenissimos Principes do Brazil, e Altezas que Deos guarde, em 12 de Fevereiro de 1729*, Lisboa, 1729.

⁴⁵ Walter Rossa, *Além da Baixa. Indícios de planeamento urbano na Lisboa setecentista*, pp. 61-89.

do Palácio e Convento das Necessidades já na década de 1740, erguido num dos extremos do terreno inicialmente escolhido para o novo paço e patriarcal e integrando “Giardino e Zappada per animali silvestre”⁴⁶, como para ele fora previsto. Também em meados da mesma década D. João V ordenou ao seu arquiteto residente da escola de Carlo Fontana, João Frederico Ludovice (1670-1752), a elaboração do projeto de uma nova patriarcal a ser erguida na Cotovia, no sítio que hoje é o Jardim do Príncipe Real e que acabaria por ser concretizado numa precária versão em madeira – a Patriarcal Queimada – logo a seguir ao Terramoto de 1755⁴⁷.

Outro aspeto relevante é o conjunto de citações juvarrianas que têm vindo a ser aventadas por diversos autores em tramos da arquitetura da época. Na esmagadora maioria não são sequer atribuições, apenas a constatação de modos de detalhar que poderão ter sido induzidos a partir dos projetos áulicos e efémeros que Juvarra fez para D. João V, de que a documentação dá conta, mas de que nenhum restou. Entre eles avulta o Palácio e Convento de Mafra. Eu próprio fui dando conta disso em alguns dos textos já referenciados, mas foi Giuseppina Raggi quem recentemente apresentou resultados mais sólidos⁴⁸, evidências que incluem a notícia da sua visita, críticas ásperas e desenhos para a obra que, de facto, de paralisada pouco depois passou por uma radical mudança de rumo e incremento. Não se trata de retirar a Ludovice o crédito da sua condução, mas sim de aumentar o pecúlio de ideias e modelos que teve de gerir e sintetizar para a concretização do conjunto que, pese embora a sua complexidade

⁴⁶ *Ib.*, n. 38.

⁴⁷ Id., “A imagem ribeirinha de Lisboa – alegoria de uma estética urbana barroca e instrumento de propaganda para o império”

⁴⁸ Giuseppina Raggi, “Filippo Juvarra in Portogallo: documenti inediti per i progetti di Lisbona e Mafra”.

e diversidade, tem uma unidade evidente⁴⁹. É ainda muito interessante constatar que todas as obras listadas no parágrafo anterior só tiveram lugar uma vez concluído o grosso da empreitada de Mafra.

Tal como o ourives-arquiteto João Frederico Ludovice, também o engenheiro militar Manuel da Maia (da mesma idade de Juarra) terá participado no debate sobre a localização do paço e da patriarcal. Fora ele quem realizara o levantamento geral da cidade que serviu de base a todo o processo e quem ficou encarregue da condução do intempestivo início da obra quando Juarra partiu de volta para Turim. Tenho vindo a chamar a atenção para a importância desta discreta colaboração, pelo facto de muitas das opções inscritas por Manuel da Maia enquanto estratega do *Plano de 1758*⁵⁰ seguirem a nova visão instalada com a estadia de Juarra em Lisboa no primeiro semestre de 1719, desde logo a nova localização do Palácio Real em São João dos Bem Casados, ou seja, na atual zona das Amoreiras-Campo de Ourique. Todavia, não é tanto o posicionamento de um ou outro elemento urbano o que define o contributo de Juarra para a paisagem urbana de Lisboa, mas a visão integrada e de salto de escala e ambição, patente desde o novo paradigma de plano global para uma cidade delimitada pela Linha Fundamental de Fortificação (concretizada pelas administrações liberais como a 1.ª Circunvalação), à (re)

⁴⁹ Desde, pelo menos, Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, ed. autor, 1962, 2 vols., até às referências basilares sobre o edifício mais recentes (José F. Pereira, *Arquitectura e escultura de Mafra. Retórica da perfeição*, Lisboa, Presença, 1994; António F. Pimentel, *Arquitectura e poder. O real edifício de Mafra*, Lisboa, Horizonte, 2002, 2.ª ed.), passando por Robert C. Smith, “The building of Mafra,” *Apollo*, 134, 1973, pp. 359-367, estabeleceu-se um debate sobre a autoria do edifício que, a meu ver, nega o que é óbvio: num edifício daquela escala e diversidade, o que significa autoria? Quais são nisto os papéis da encomenda e da execução num contexto, como o português de então, de hegemonia procedimental da engenharia militar?

⁵⁰ É necessário ver-se o processo de planeamento intensamente desenvolvido para Lisboa após a catástrofe de 1 de novembro de 1755 num todo, ou seja, além do plano de reconstrução da Baixa. A propósito ver Walter Rossa, *Além da Baixa. Indícios de planeamento urbano na Lisboa setecentista*; id., “No 1º Plano”.

composição dos alçados e dimensionamento dos vãos. Lisboa tornava-se, finalmente, uma capital com uma paisagem urbana moderna, então mais para consumo do Império, e não a Roma do patriarcado metropolitano régio sobre os oceanos. Nisso tem ainda hoje papel crucial a recuperação da outra alternativa de 1679 à expansão do Paço da Ribeira, a duplicação em espelho da ala do paço transformando em praça o terreiro. Curiosamente parece que nunca terá sido considerada por D. João V, marquês de Fontes ou Juvarra.

A verdade é que apenas um impulso como a catástrofe de 1 de novembro de 1755, aliado à determinação e emergência do grande estadista Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), futuro marquês de Pombal, poderia ter feito despontar, com as adaptações necessárias a qualquer plano de renovação e ensanche de grande escala, as opções estratégicas básicas formuladas em 1719 e da qual acabou por ser veículo inteligente Manuel da Maia.

Ironicamente, a natureza em fúria, além de destruir todos os elementos de estudo e projeto que estariam no Paço da Ribeira no dia 1 de novembro de 1755, obliterou tudo quanto depois da partida de Juvarra se fez contra, ou melhor, adiando o seu plano, como as faustosas obras de renovação da Capela Real da Ribeira (por Ludovice), então erguida em Patriarcal, a Torre do Relógio (por António Canevari, mais um discípulo de Carlo Fontana), a nova Casa da Ópera (por Giovanni Carlo Sicino Galli Bibiena). Também e num outro extremo, as múltiplas operações de alargamento de portas urbanas e ruas e o alinhamento de cérceas e edifícios, para não falar de chafarizes com alusões honoríficas a D. João V que, como Eduardo Lourenço limpidamente observou, “fu indubbiamente la maggiore vittima tra tutte quelle causate dal famoso terremoto di Lisbona del 1755”⁵¹. O que não é inteiramente verdade...

⁵¹ Gabriele Borghini e Sandra Vasco Rocca (ed.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, p. 1.

DAMNATIO MEMORIE OU DIPLOMACIA?

Ao fim de um semestre de atividade alucinante, Filippo Juvarra partiu de Lisboa para um pequeno périplo europeu que o levou a Londres e, então, de regresso ao Piemonte através da Holanda e França. Foi coberto de dinheiro e honorarias, incluindo a máxima distinção atribuída pela monarquia portuguesa, a Ordem Militar de Cristo com que já o seu mestre Carlo Fontana havia sido agraciado. “L’Architetto Jvarra [...] sendosi qui trovato quasi sempre indisposto per non conferirgli questo Clima, porta seco li disegni delle consapute fabriche affine di perfettionarli in Italia, e poi qui rimetterli, e fra tanto l’orefice tedesco federico [Ludovice] haverà la direttione del principio di esse, come ha di quella di Mafra⁵². A 4 de julho “Há terminado finalmente il disegno della noua chiesa Patriarcale, má quelli dell’altre fabriche ideate li finirà in Italia”⁵³. Assumira também o compromisso de regressar para acompanhar a obra. Não sabemos porque não voltou, apenas que Vittorio Amedeo II o autorizou⁵⁴. O mesmo sucede com os 500 artífices lombardos que, a pedido do arquiteto, D. João V mandou contratar para a execução da obra.

Todavia Juvarra voltaria à Península Ibérica com idênticas funções. Em 1735 D. Filipe V logrou contratá-lo para fazer o projeto de substituição do antigo Alcazar de Madrid, que havia sido destruído por um incêndio no ano anterior. A referência não podia ser mais clara, ainda que com um equívoco interessante: o rei ordenou ao seu ministro José Patiño que fizesse ir para Madrid o “architteto che fece la chiesa patriarcale di Portogallo, di cui non so il nome, ma solo

⁵² HHSA, Portugal 6, 6-2, c. 61.

⁵³ HHSA, Portugal 6, 6-2, c. 63v.

⁵⁴ Leonarda Masini, *Atti della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arte*, 9, 2, 1920, p. 283.

che è siciliano, oggi si trova al servizio del re di Sardegna”⁵⁵. Curiosamente também ali o siciliano considerou o lugar desadequado ao pretendido, sem capacidade transformadora da cidade, mas, ao invés do português, o monarca espanhol não comungou das suas opiniões tendo, aliás, sido parco no trato e nas condições de instalação e trabalho, do que o arquiteto não deixou de se queixar amargamente. A verdade é que o seu contributo efetivo acabou por ser diminuto, pois em 31 de janeiro de 1736, menos de um ano depois da sua chegada a Madrid, Juvarra morreu, alegadamente vítima de um inverno rigoroso, mas no curso do quadro depressivo a que o conduziram as más condições de acolhimento⁵⁶. Foi o seu assistente, Giovanni Battista Sacchetti, quem acabou por definir o projeto e a construção do que continua a ser a sede da monarquia espanhola. Como, em jeito de síntese, refere Beatriz Blasco Esquivias, “Con il refuto dei sovrani, Madrid perse una magnifica occasione per trasformare la sua fisionomia urbana e la sua tradizionale gravitazione a ponente e dovette aspettare cent’anni perchè la Storia desse ragione a Juvarra sulle possibilità di espansione nella zona da lui indicata”⁵⁷.

Esse amargo episódio-epílogo da vida de Filippo Juvarra acabou por, paradoxalmente, dar lugar à sua consagração sob o epíteto “arquiteto das capitais” em duas exposições gêmeas e respetivos catálogos, que tiveram lugar em Madrid em 1994⁵⁸ e em Turim em 1995⁵⁹. Apesar de alguns dos respetivos textos o referirem de passagem, o caso de Lisboa não foi de forma alguma integrado, o que teria permitido o estabele-

⁵⁵ Excerto *cit.* na p. 114 de Beatriz Blasco Esquivias, “Filippo Juvarra alla corte di Madrid: l’architettura nella capitale della Spagna attorno al 1736”, Vera Comoli Mandraci; Andreina Griseri (ed.), *Filippo Juvarra. Architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, Torino, Fabbri, 1995, pp.105-141.

⁵⁶ *Ib.*

⁵⁷ *Ib.*, p. 131.

⁵⁸ António Bonet Correa; Beatriz Blasco Esquivias (ed.), *Filippo Juvarra, de Mesina al Palacio Real de Madrid*, Madrid, Electa, 1994.

⁵⁹ *Filippo Juvarra. Architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*.

cimento cabal da extraordinária dimensão urbanístico-estratégica do mestre siciliano, que em Lisboa veio a ter resultados com um impacto ainda hoje indelével. Permitiria ainda, e finalmente, desvelar essa espécie de ocultação, que só poderá ter surgido como forma de acautelar os impulsos regalistas de D. João V enquanto chefe supremo do Padroado português.

DALLA SCUOLA ROMANA DI CARLO FONTANA
AI CIRCUITI EUROPEI DEI GALLI BIBIENA:
ARCHITETTI ITALIANI IN PORTOGALLO NEL
XVIII SECOLO

GIUSEPPINA RAGGI*

I RAPPORTI ARTISTICI tra Italia e Portogallo sono sempre stati intensi e ricchi. Nel campo dell'architettura, il Settecento è un periodo particolarmente fecondo grazie ad una serie di circostanze e fattori che è necessario riconsiderare criticamente. Il primo fattore riguarda il ruolo centrale del regno di Giovanni V nel cambio di paradigma dell'architettura e dell'urbanismo lusitani. Egli fu il sovrano che maggiormente interpretò le arti, e soprattutto l'architettura, come lo strumento ideale per esaltare la potenza portoghese nel consesso delle altre monarchie europee. Il secondo fu il terremoto di Lisbona del 1755. Questo evento, paradossalmente e al di là della distruzione, creò le condizioni per ripensare gli innumerevoli progetti delineati anteriormente e per far tesoro dell'esperienza costruttiva maturata nel cantiere di Mafra. Il terzo fu il connubio tra architettura e teatro d'opera, che è un elemento ancora sottostimato dagli studi critici ma centrale per comprendere le dinamiche architettoniche portoghesi. Questa connessione nacque nella prima metà del Settecento in grande parte grazie al ruolo giocato dalla regina Maria Anna d'Asburgo, di origine austriaca, profondamente appas-

*Giuseppina Raggi, doutorada em História da Arte pelas Universidades de Bolonha e de Lisboa (2005) e investigadora do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Especialista da pintura de quadratura bolonhesa e sua difusão em Portugal e no Brasil, dedica-se atualmente à arquitetura colonial no Brasil e à atividade de Juvarra e dos Bibiena em Portugal. giuseppinaraggi@ces.uc.pt

sionata d'opera¹. Ciò determinò il progressivo imporsi della cultura architettonica-scenografica di tradizione bolognese, che permeò la cultura portoghese non solo nel XVIII ma anche in gran parte del XIX secolo.

UNA NUOVA VISIONE DELL'ARCHITETTURA E DELLA CITTÀ:
FILIPPO JUVARRA A LISBONA (1719)

Analizzando l'arrivo in Portogallo di architetti italiani durante il Settecento, è necessario ripensare criticamente il contesto storico-artistico che portò alla chiamata di Filippo Juvarra (Messina, 1678-Madrid, 1736) in Portogallo. Questo evento rappresentò la chiave di volta dello sviluppo settecentesco dell'architettura portoghese. L'architetto siciliano, radicato a Roma e al servizio del re di Savoia dal 1714, soggiornò a Lisbona da gennaio a luglio del 1719². Nella storia del regno di Portogallo di Antico Regime nessun altro architetto o artista, straniero o nazionale, venne accolto con uguale entusiasmo né venne incaricato di un piano urbanistico-architettonico di uguale portata. Ciò dimostra l'unicità della temperie culturale che percorse la corte lusitana tra il secondo e il terzo decennio del Settecento, all'interno della quale il soggiorno di Juvarra svolse la doppia funzione di catalizzatore e di *climax*.

La chiamata dell'architetto italiano da parte del monarca lusitano rappresentò, infatti, l'apice di un movimento di apertura e aggiornamento verso il linguaggio artistico europeo che caratterizzò i primi venti anni del regno di Giovanni V, cioè tra il 1708 e il 1728-1730, e che si tradusse in una

¹ Giuseppina Raggi, "Una lunga passione per l'opera in Portogallo: la regina-consorte Maria Anna d'Asburgo, l'arte dei Galli Bibiena e nuovi disegni per il Real Teatro dell'Ópera do Tejo", Sabine Frommel; Micaela Antonucci (coord.), *Da Bologna all'Europa. Artisti bolognesi in Portogallo (XVI-XIX secolo)*, Bologna, Bononia University Press, 2017, pp. 159-188.

² Vedi bibliografia dell'articolo di Walter Rossa in questo dossier. Per uno sguardo panoramico, seppur datato, vedi Emilio Lavagnino, *Gli artisti italiani in Portogallo*, Roma, Libreria dello Stato, 1940.

straordinaria effervescenza progettuale anche in campo profano. Il viaggio europeo che il giovane monarca aveva pianificato in tutti i particolari e che voleva realizzare in incognito durante il 1715 e il 1716 corrispondeva alla sua curiosità e volontà di aggiornamento. Per lo meno sino alla fine degli anni Venti, la politica architettonica di Giovanni V non si focalizzò solo sulla patriarcale e sul complesso di Mafra, anzi, motivò progetti ben più ampi ed ambiziosi inerenti alla nuova Lisbona Occidentale, istituita a seguito della divisione della diocesi della città in funzione della nuova patriarcale nel 1716. Grazie alla sua capacità scenografico-architettonica e prospettico-urbanistica, Filippo Juvarra fu il traduttore più adeguato per dare concreta veste progettuale alla città che venne concepita secondo parametri nuovi, su scala urbanistica e scenografica, con architetture magniloquenti e funzionali appropriate alla grandezza della monarchia e dell'impero che si voleva esaltare.

Nuovi documenti custoditi presso l'Archivio di Stato di Vienna permettono di ripensare in profondità questo periodo³. Filippo Juvarra venne chiamato a Lisbona per ideare e per scegliere la migliore localizzazione di “una Basilica con Palazzo Patriarcale, di un Palazzo Reggio, di una Casa di Campo Reggia, di un Arsenale e altri edifitij”⁴. Del complesso palatino-patriarcale vennero stesi due progetti: il primo si estendeva nell'area della Ribeira, mentre il secondo era localizzato nell'area di Buenos Aires. L'architetto italiano ideò anche assi viarie lungo il Tago che agevolassero lo spostamento via terra, così come tracciò un più rapido collegamento con Mafra, dove João Frederico Ludovice aveva intrapreso la progettazione della basilica, palazzo e convento. L'architetto siciliano intervenne in questa fase iniziale del complesso,

³ Giuseppina Raggi, “Filippo Juvarra in Portogallo: documenti inediti per i progetti di Lisbona e Mafra”, *ArcHistoR*, 7, 2017, <http://pkp.unirc.it/ojs/index.php/archistor> (consultato a 30-04-2017).

⁴ *Ib.*, doc. 3.

dato che visitò il cantiere di Mafra appena giunto a Lisbona, dando “ad intendere [che] disapprova molto quell’edificio, tanto per rispetto al terreno aspro, deserto, montuoso e senz’acqua, quanto per l’ordine dell’architettura malinteso, e peggio collocato”⁵.

Fu a partire da ciò che vide a Mafra e dall’elaborazione del secondo progetto per Buenos Aires che si fece urgente ripensare l’organizzazione dei cantieri e l’impiego di maestranze specializzate⁶. Grazie ai tanti “discorsi di Architettura” che il re intratteneva con Juarra, a palazzo o mentre visitavano la città insieme ai principali esponenti della corte, si configurò un modo nuovo di pensare l’architettura. Tutto ciò avvenne alla presenza di coloro che avrebbero avuto un ruolo fondamentale negli anni successivi: João Frederico Ludovice *in primis*, ma anche il giovane ingegnere militare Manuel da Maia, che nel 1716 aveva tracciato la mappa di Lisbona con la nuova divisione in Occidentale e Orientale, e che nel 1755 coordinò la ricostruzione della città⁷.

Questa intensa attività progettuale procedette di pari passo con la spinta di novità introdotta alla corte portoghese

⁵ *Ib.*, doc. 1.

⁶ *Ib.*, doc. 9, 28-02-1719: “Memoria per Milano” in cui si chiedono “cento Mastri Muratori con suoi garzoni per servirli [...] che si potrebbero dividere in num.^{to} di 4 o 5 squadre, le quali havessero il suo capo di vaglia, e soprattutto si raccomanda la perfectione de soprad.^{ti} operarij e la qualità. In ugual num.^{to} Scarpellini, o vero piccapietre, li quali siano capaci di fare qualsivoglia scorniciatura o sacome, o modine, e in detti un numero sufficiente almeno di 24 Maestri, che sappiano intagliare li ornamenti, che richiede l’istessa Architettura, e che d.ⁱ Maestri siano sperimentati per la sufficienza di poter condurre una grande opera, potrebbono essere parimenti divisi in squadre con i suoi capi perfetti per dirigere gli altri”.

⁷ Walter Rossa, “No 1.º plano”, Ana Tostões; Walter Rossa (coord.), *Lisboa 1758. O plano da Baixa hoje*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2008, pp. 24-81; id., “L’anello mancante: Juarra sogno e realtà di un’urbanistica delle capitali nella Lisbona settecentesca”, Elisabeth Kieven; Cristina Ruggero (coord.), *Filippo Juarra (1678-1736). Architetto dei Savoia, architetto in Europa*, Roma, Campisano, 2014, vol. 2, pp. 183-196, versione port. id., *Fomos condenados à cidade. Uma década de estudos sobre património urbanístico*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, pp. 313-336.

dall'arrivo, nel 1708, dell'arciduchessa austriaca Maria Anna d'Asburgo come regina di Portogallo. La sovrana rinnovò profondamente la vita di corte, introducendovi il gusto per la musica italiana, principalmente per l'opera⁸. Grazie alla convergenza del rinnovamento culturale promosso da Giovanni V e Maria Anna d'Asburgo, durante il secondo e terzo decennio del Settecento, le nuove visioni in campo architettonico e musicale (inteso anche come scenografia e architettura teatrale) produssero un impatto capace di plasmare l'originalità della vicenda architettonica portoghese durante il XVIII secolo.

TRA CONTINUITÀ E DIVERGENZE:

ANTONIO CANEVARI A LISBONA (1727-1732)

Nel 1727 la chiamata dell'architetto romano Antonio Canevari (Roma, 1681–Napoli, 1764) si inserì in questa linea di continuità, dato che anche lui era stato, come Filippo Juvarra, allievo di Carlo Fontana (1638-1714)⁹. Il contesto politico stava cambiando a causa delle crescenti tensioni diplomatiche tra il regno di Portogallo e la Santa Sede, ma la cultura dell'Arcadia e il linguaggio architettonico romano continuavano ad essere condivisi tra Roma e Lisbona. L'ingaggio di Canevari a servizio della corte lusitana fu motivato dall'imminenza del doppio matrimonio tra le case regnanti di Braganza e di Borbone. Com'è noto l'architetto era stato scelto per progettare a Roma la sede dell'Arcadia, il Bosco

⁸ Giuseppina Raggi, "Una lunga passione per l'opera in Portogallo"; id., "Filippo Juvarra a Lisbona: due progetti per un teatro regio e una questione musicale", *Filippo Juvarra. Architetto dei Savoia, architetto in Europa*, vol 2, pp. 209-228, versione port. ampliata "A idealização de dois projectos para o teatro régio e um novo desenho do arquitecto Filippo Juvarra para a corte portugues", *Revista de História da Arte*, 11, 2014, pp. 136-151.

⁹ Sandra Vasco Rocca; Gabriele Borghini (org.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Argos, 1995; Paola Ferraris, "Antonio Canevari a Lisbona (1727-1732)", *ib.*, pp. 57-66.

Parrasio, che venne finanziato da Giovanni V e inaugurato nel settembre 1726 non ancora concluso¹⁰.

Il trasferimento a Lisbona urgeva e l'architetto vi giunse nell'aprile del 1727. Pur non ricevendo le stesse entusiastiche attenzioni dedicate da Giovanni V a Filippo Juvarra, Antonio Canevari venne accolto "favorevolmente" dal monarca "tre giorni dopo il suo arrivo, avendogli fatto somministrare sessanta doppie a titolo di provvedersi de mobili che gli sono necessari"¹¹. Il coinvolgimento diretto di Canevari nei preparativi e nei festeggiamenti per il doppio matrimonio è documentato. Egli progettò l'edificio effimero costruito sul fiume Caia per lo 'scambio delle principesse' e la macchina del fuoco di artificio nel Terreiro do Paço in onore del matrimonio tra Barbara di Braganza e il principe Ferdinando di Borbone¹². A lui può dunque essere ascritta l'invenzione della seconda macchina di fuochi d'artificio, eretta poche settimane dopo per festeggiare l'arrivo a Lisbona della principessa Mariana Vitoria di Borbone, giovane sposa del principe Giovanni. In questa occasione fu costruito un ponte effimero a Belém. La descrizione di quest'opera in *Fasto de Hymeneo* e la sua riproposizione grafica nella famosa serie di *azulejos* nel chiostro della chiesa dei Terziari francescani a Salvador da Bahia permette di attribuire a Canevari l'ideazione dell'architettura effimera, così come era accaduto per quella sul fiume Caia, dove era stato presente insieme a João Frederico Ludovice.

La relazione con Ludovice si configura simile a quella stabilita con Filippo Juvarra¹³, dato che in occasione del rifacimento della torre dell'Università di Coimbra il progetto

¹⁰ Paola Ferraris, "Il Bosco Parrasio dell'Arcadia (1721-1726)", *ib.*, pp. 136-151.

¹¹ Roma, Archivio Segreto Vaticano [ASV], Segr. Stato 84, c. 272, 16-10-1727.

¹² João Castelo-Branco Pereira; Ana Paula Rebelo Correia, *Arte efêmera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

¹³ Giuseppina Raggi, "Filippo Juvarra in Portogallo: documenti inediti per i progetti di Lisbona e Mafra".

di Gaspar Ferreira inviato a Lisbona venne criticato “dagli architetti”, sottintendendo con ogni probabilità Ludovice e Canevari, ma a quest’ultimo venne richiesto di fornire un nuovo progetto, poi effettivamente realizzato. Canevari costruì anche la torre dell’orologio del palazzo reale della *Ribeira*, dedicandosi alle trasformazioni interne del complesso reale necessarie per accogliere la coppia degli eredi al trono.

Non sono noti, al momento, dati che possano testimoniare il grado di relazione tra il suo intervento e la risistemazione dell’intera area progettata da Juvarra, i cui disegni integravano le collezioni reali. Senza dubbio Canevari era in grado di entrare in sintonia con quanto immaginato negli anni precedenti. A lui si potrebbe attribuire anche il “vago teatrino fatto fare espressamente a tale effetto”¹⁴ per la rappresentazione a palazzo dell’opera in musica *Don Chisciotte* nel 1728, così come la ripresa di tracciati urbanistici di Juvarra nel percorso ideato per lo sbarco della principessa Mariana Vittoria da Belém sino al palazzo della Ribeira nel 1729. Le due torri costruite, rispettivamente, nel palazzo reale e all’Università di Coimbra, così come il probabile apporto all’innalzamento di quelle della basilica di Mafra restituiscono la cifra del suo lesico, di cui rimane segno tangibile in Sant’Antão do Tojal, residenza estiva del patriarca di Lisbona Thomás de Almeida¹⁵.

In questo piccolo nucleo urbano sono sintetizzate le potenziali applicazioni dell’abilità architettonica di Antonio Canevari, tra cui risalta l’aspetto tecnico e scenografico legato al trasporto e alla distribuzione dell’acqua, dato che vi costruì anche l’acquedotto e la fontana monumentale prospiciente alla piazza. Per quanto riguardava Lisbona occidentale, il problema della mancanza d’acqua era sorto evidente durante l’elaborazione del progetto per il sito di Buenos Aires realizzato da Juvarra nel 1719, il quale congetturò sulla necessità di fornire acqua a questa parte della città. Nel 1728 Giovanni

¹⁴ Roma, ASV, Segr. Stato 85, c. 57, 10-02-1728.

¹⁵ Paola Ferraris, “Antonio Canevari a Lisbona (1727-1732)”.

V decise di intraprendere la costruzione dell'acquedotto das Águas Livres, affidandolo inizialmente ad Antonio Canevari¹⁶. La pianificazione di quest'opera diede inizio a un'aspra diatriba con gli ingegneri portoghesi che portò l'architetto romano a chiedere di essere dispensato dal servizio reale nel 1732¹⁷. Lo scontro rivela aspetti interessanti se analizzato a partire dalle diverse prospettive da cui si originò: da una parte la prassi ingegneristica lusitana, dall'altra il modello degli acquedotti romani declinato sul nuovo stile che si stava imponendo a Roma attraverso gli architetti attivi negli anni Venti quali Francesco de Sanctis, Filippo Raguzzini e lo stesso Canevari. Non va neppure dimenticato che Carlo Fontana scrisse l'*Utilissimo trattato delle acque correnti* (1696) e che Nicola Salvi, principale allievo di Antonio Canevari, iniziò a costruire nel 1731-1732 la fontana di Trevi, addossata a palazzo Poli in posizione simile a quella progettata a Tojal, fatta salva la diversità di scala e di composizione.

Partendo da questa prospettiva d'analisi, il ritorno a Roma di Antonio Canevari supera l'ambito della diatriba ingegneri portoghesi *versus* architetti italiani, ma denuncia un cambiamento significativo nella politica artistico-culturale di Giovanni V da inquadrare nel contesto politico-diplomatico di quegli anni. Giovanni V smise di spettacolarizzare la potenza della monarchia portoghese sul gran teatro di città di Roma e la protezione del monarca su Antonio Canevari fu di gran lunga inferiore al favore di cui beneficiò Filippo Juvarra, mentre gli ingegneri e architetti militari portoghesi acquisivano progressivamente uno spazio che, in precedenza, era stato riconosciuto esclusivo appannaggio di Juvarra come progettista e di Ludovice come architetto dei cantieri. Le dif-

¹⁶ Irisalva Moita (org.), *D. João V e o abastecimento de água*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1990; Joaquim Oliveira Caetano, "O Aqueduto das Águas Livres", *ib.*, pp. 293-312.

¹⁷ João Luís Lisboa; Tiago C. P. dos Reis Miranda; Fernanda Olival, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*, Lisboa, Colibri, vol. 2, p. 132.

ficoltà e le resistenze con cui Antonio Canevari si dovette confrontare, sino alla decisione di chiedere la dispensa del re per tornare in Italia, testimoniano tre fattori importanti:

1) il cambiamento delle priorità politico-culturali di Giovanni V in concomitanza con la rottura delle relazioni diplomatiche con Roma tra 1728 e 1732;

2) l'acquisizione di una nuova visione da parte degli ingegneri militari portoghesi a partire dal soggiorno in Portogallo di Filippo Juvarra nel 1719, di cui Manuel da Maia rappresenta l'anello di congiunzione;

3) la loro affermazione anche nell'ambito dell'architettura aulica, rispondendo alle nuove committenze di Giovanni V degli anni Trenta e Quaranta a discapito della chiamata di architetti stranieri, in particolare italiani.

Così, a partire dal rientro a Roma di Antonio Canevari, gli unici architetti stranieri che continuarono ad operare in Portogallo durante il regno di Giovanni V non furono più personalità di spicco nella Roma e nell'Europa del tempo, ma figure di più modesto profilo che si naturalizzarono portoghesi, integrando in molti casi i quadri militari.

L'OSMOSI TRA QUADRATURA, SCENOGRAFIA E ARCHITETTURA: NICCOLÒ NASONI A OPORTO (1725-1773)

La peculiare traiettoria professionale di Niccolò Nasoni (San Giovanni Valdarno, 1691-Oporto, 1773) fuoriesce dal quadro appena tracciato per Lisbona e anticipa la via di maggior successo attraverso cui gli architetti italiani continuarono ad alimentare lo sviluppo dell'architettura settecentesca in Portogallo¹⁸. Sono note le peripezie della sua biografia: nacque a San Giovanni Valdarno e fu scenografo dell'Accademia dei Rozzi di Siena, dove nel 1715 progettò l'arco trionfale

¹⁸ Giuseppina Raggi, "La scenografia come architettura: Niccolò Nasoni e la torre dos Clérigos", *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 8, 2013, pp. 125-138, con bibliografia precedente e in particolare gli studi di Giovanni Battista Tedesco.

innalzato per celebrare l'entrata del nuovo vescovo Alessandro Zondadari. Grazie al successo ottenuto venne inviato a Bologna a perfezionarsi con Stefano Orlandi, quadraturista e scenografo. La protezione dei Zondadari gli propiziò anche la chiamata a servizio dell'Ordine di Malta in occasione dell'elezione di Marcantonio Zondadari a gran maestro nel 1720. Impegnato a realizzare opere di quadratura, Nasoni rimase a La Valletta dal 1722-1723 al 1725. L'improvvisa morte del gran maestro aveva portato nel frattempo all'elezione del portoghese António Manuel de Vilhena, il cui vice-cancelliere era Roque de Távora e Noronha, fratello di Jerónimo de Távora Noronha Leme de Cernache, decano della cattedrale di Oporto che rimase sede vacante dal 1717 al 1740. Fu Roque de Távora e Noronha a invitare Nasoni a Oporto, nella cui cattedrale l'artista lavorava come quadraturista già dal novembre 1725.

Le connessioni di questi fatti con l'effervescenza progettuale che si viveva in quegli stessi anni a Lisbona sono strette. Thomás de Almeida e Noronha, elevato a primo patriarca della città occidentale nel 1717, era stato vescovo di Oporto dal 1709. Il piano di rinnovamento urbanistico, da lui avviato, venne continuato dal decano Jerónimo de Távora e Noronha. La chiamata di Niccolò Nasoni si inserì in questo contesto, venendogli commissionata la decorazione quadraturistica delle cattedrali di Oporto e Lamego. Il vincolo con la politica artistico-culturale di Giovanni V si rinserrò maggiormente nel momento della rottura delle relazioni diplomatiche con la Santa Sede nel 1728, dato che la nuova situazione politico-diplomatica permise a Nasoni di fare il salto dal campo dell'effimero a quello del costruito, assecondando una possibilità intrinseca alla sua formazione bolognese. Nel 1732 Nasoni venne incaricato di progettare la chiesa di São Pedro dos Clérigos, la cui confraternita era presieduta dallo stesso Jerónimo de Távora e Noronha. La scelta di edificare la chiesa rientrava nel piano di riorganizzazione ecclesiastico-

-diocesana, che incentivava lo sviluppo e il consolidamento delle confraternite dei chierici secolari sia in Portogallo che nei territori ultramarini del Brasile. Questo piano rispondeva alla politica di Giovanni V in campo religioso.

La relazione tra la fondazione della chiesa dos Clérigos di Oporto e l'ordine perentorio del re di portare a termine la basilica di Mafra, nel biennio 1729-1730, viene sancita anche dalla richiesta dell'invio a Oporto nel 1732 della pianta¹⁹. Il progetto originale di Nasoni prevedeva il simbolico impianto ovale accresciuto da due torri campanarie laterali e una cupola. Questi ultimi due elementi, modificati nel tempo per problemi statici, avrebbero conferito all'edificio una chiara risonanza con la basilica di Mafra, rafforzando simbolicamente il confronto politico in atto tra il regno di Portogallo e la Santa Sede. Il dialogo con l'architettura di Mafra non significò, però, la medesima modalità di rapportarsi ai modelli romani. Il chiaro richiamo al lessico di Francesco Borromini evidenzia quanto l'edificio venne interpretato in chiave scenografica. Il 2 giugno 1732 fu posta la prima pietra e la facciata della chiesa venne mostrata grazie all'arte della prospettiva²⁰. L'architettura effimera dipinta con quadrature 'edificava' la facciata progettata, stabilendo un nesso evidente tra spazio dipinto e spazio costruito e rivelando la peculiarità del linguaggio di Nasoni.

Nel 1740 la nomina a vescovo di Oporto del francescano José Maria da Fonseca e Évora (1690-1752) continuò a rafforzare la relazione tra la politica del re e la diocesi di Oporto dopo 23 anni di sede vacante. Dal 1712 al 1740 egli aveva vissuto a Roma, assolvendo con successo a diversi incarichi diplomatici. La chiesa dos Clerigos fu consacrata durante il suo vicariato (1741-1752) e la sontuosità degli

¹⁹ B. Xavier Coutinho, *A igreja e a Irmandade dos Clérigos. Apontamentos para a sua história*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1965, p. 95.

²⁰ Porto, Arquivo da Igreja dos Clérigos de Porto, Livro de Contas, c. 196 (cit. da Coutinho).

apparati effimeri allestiti in occasione della sua entrata so- lenne nel maggio del 1743 portano la firma, anche se non dichiarata esplicitamente nella *Relação da solemne entrada pública*, dell'abilità costruttivo-scenografica di Niccolò Nasoni. Questa abilità sarà una delle qualità più apprezzate negli architetti di scuola bolognese che, a partire dagli anni Trenta, cercarono spazi di apertura in Portogallo grazie alla passione per l'opera italiana radicata dall'efficace azione della regina Maria Anna d'Asburgo.

TRA TEATRI D'OPERA, RESISTENZE E CONFRONTI:
ROBERTO CLERICI, NICCOLÒ SERVANDONI E L'ASSENZA
'PRESENTE' DEGLI ARCHITETTI ROMANI (1733 – 1750)

La morte inaspettata del marchese di Abrantes nel 1733 accentuò le nuove opzioni di Giovanni V nel campo dell'investimento architettonico. Sin dai tempi dall'ambasciata straordinaria a Roma, il marchese fu un forte sostenitore dell'opera in musica e nei primi anni Trenta si verificò una convergenza di interessi sulla possibilità di aprire un teatro regio pubblico sull'esempio del Nuovo Teatro Regio di Torino progettato da Filippo Juvarra e condotto dai Paghetti²¹. Con la morte del primo marchese Abrantes, l'apertura di un teatro d'opera pubblico ottenne il beneplacito regio nel 1735, grazie all'intermediazione del secondo marchese, ma non il diretto investimento della corona come succedeva nella altri corte europee.

A Lisbona l'attività operistica si estendeva non solo ai teatri pubblici, ma anche in quelli reali montati stabilmente nel palazzo della Ribeira e, forse, nel palazzo reale di Belém. Un fatto pressoché ignorato sino ad ora dagli studi, è la presenza simultanea a Lisbona, tra il 1734 e il 1736, dell'architetto Roberto Clerici (Parma ?-*post* 1748) e del compositore Gio-

²¹ Giuseppina Raggi, "Filippo Juvarra a Lisbona: due progetti per un teatro regio e una questione musicale".

vanni Bononcini (Modena, 1670-Vienna, 1747). Roberto Clerici (il giovane) era stato allievo di Ferdinando Bibiena a Bologna da dove “partì pratico disegnatore, e fece studi di teatri, ma poi ci lasciò in curiosità di sapere le sue opere”²². Sappiamo che nel 1711 servì a Vienna il neo-eletto imperatore Carlo VI²³, dal 1716 lavorò a Londra al King’s Theatre e, dal 1719, fu scenografo e macchinista alla Royal Academy of Music. Clerici rimase a Londra per lo meno sino al 1726. Nel 1718-1719 vi giunse anche Giovanni Bononcini come direttore della Royal Academy. In precedenza il compositore modenese aveva servito gli imperatori Leopoldo I e Giuseppe I a Vienna dal 1699 al 1711 e quindi era ben conosciuto dalla regina di Portogallo. Le polemiche tra Bononcini e il fondatore della Royal Academy lavorando quindi accanto a clerici per diversi anni Georg Friedrich Haendel sono note e nel 1733 l’italiano lasciò la capitale inglese. Così non appare casuale il fatto che nel 1734 si ritrovino a Lisbona sia Clerici che Bononcini.

La notizia dell’accresciuta attività dei teatri d’opera, sia regi che pubblici, circolava certamente tra gli artisti in cerca di ingaggio appartenenti al circuito internazionale che faceva capo ai Bibiena. La famiglia Galli Bibiena e i loro allievi costituivano, infatti, una delle più articolate reti artistiche su scala europea. Essa verteva sull’asse Bologna-Vienna. Bologna si posizionava come centro di formazione, dove Ferdinando e Francesco erano tornati in qualità di ‘principi’ dell’Accademia Clementina, mentre Vienna, con la presenza di Giuseppe e Antonio, rappresentava il principale polo estero e la posizione strategica privilegiata per l’irradiazione dei ‘bibieneschi’ verso le altre corti europee, anche quelle più distanti.

²² Bologna, Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio, Sezione manoscritti, ms B. 123, Marcello Oretti, c. 113.

²³ Roberto Clerici potrebbe aver fatto parte dell’entourage di Ferdinando Bibiena a Barcellona sotto Carlo III, eletto poi imperatore come Carlo VI.

Nel 1734, a Lisbona, Roberto Clerici progettò la nuova facciata per la chiesa di Nostra Signora di Loreto, che venne costruita l'anno seguente²⁴. L'artista clementino cercò dunque spazi sia nell'ambito del costruito che della quadratura. Dipinse infatti la sala del teatro della Trindade²⁵, ma come architetto teatrale svolse un ruolo attivo ancora ignorato dagli studi. A lui infatti è plausibile attribuire il progetto della sala della Trinità, immaginandola come struttura lignea completa di palco attrezzato e sala con ordini di palchetti. Pur essendo un'ipotesi ancora al vaglio dei miei studi, l'architetto parmense potrebbe essere stato coinvolto anche nel progetto del Teatro da Rua do Conde, inaugurato nel 1738, e, forse, anche in quello del teatro regio di Belém inaugurato – pare – nel novembre del 1737²⁶. In ogni caso, la presenza simultanea di Clerici e Bononcini consolidò il protagonismo degli architetti-scenografi di formazione bolognese, che, significativamente, saranno i protagonisti indiscussi della seconda metà del XVIII secolo in Portogallo.

Tra il 1739 e il 1741 Roberto Clerici si spostò a Parigi, occupando l'incarico di scenografo presso l'Académie Royale de Musique. Tra 1728 e 1737 e tra 1741 e 1744, cioè prima e immediatamente dopo la presenza di Clerici, anche il fiorentino Giovanni Niccolò Servandoni (Firenze, 1695–Parigi, 1766) ricoprì lo stesso ruolo. Pur non appartenendo alla tradizione prospettico-scenografica bolognese, l'artista toscano si muoveva agilmente tra i diversi ambiti dell'archi-

²⁴ Giuseppina Raggi, *Architetture dell'inganno: il lungo cammino dell'illusione*, Tesi di dottorato presentata alla Università di Bologna e alla Universidade de Lisboa, 2005, vol. 1, pp. 699-700.

²⁵ Id., "Una lunga passione per l'opera in Portogallo: la regina-consorte Maria Anna d'Asburgo, l'arte dei Galli Bibiena e nuovi disegni per il Real Teatro dell'Opera do Tejo", p. 171.

²⁶ Questo teatro potrebbe essere l'antesignano di quello poi costruito da G. C. S. Bibiena in prossimità del Palazzo di Belém, la cui esatta localizzazione è stata identificata da José Camões e Paulo Roberto Masseran e presentata durante il Colloquio *Os espaços teatrais para a música na Europa do século XVIII*, Queluz 30 giugno – 2 luglio 2017.

tettura (dipinta, effimera, costruita). In giovane età plasmò il suo linguaggio sulla tradizione romana²⁷, mentre la sua esperienza iberica si colloca tra il 1745 e il 1746. Passò prima da Madrid, decidendo poi di portarsi in Portogallo. Arrivò nell'ottobre del 1745, in un momento in cui la malattia di Giovanni V aveva impresso un ulteriore cambio di direzione alla sua politica artistico-culturale focalizzandola quasi esclusivamente sulla patriarcale e sul nuovo complesso delle *Necessidades*, che prevedeva la costruzione della chiesa, palazzo e convento per gli Oratoriani. Servandoni giunse in Portogallo con molte raccomandazioni²⁸. La buona accoglienza è confermata anche dalla rapidità con cui uscì dalla prigione quando venne incarcerato il 10 maggio 1746 a causa dello sfoggio della Croce dell'Ordine di Cristo conferitagli dal pontefice e non dal re di Portogallo. Considerando le sue alte protezioni, Servandoni poté prendere visione del progetto e del cantiere delle *Necessidades*. La prassi di far visionare i progetti delle opere in corso, aveva importanti precedenti come quelli di Juvarra e Albrecht inviati a Mafra. Nel 1737, infatti, il rappresentante viennese Adolph Conrad von Albrecht visitò il cantiere con l'ordine che gli venisse mostrato non solo l'edificio ma anche tutte le piante generali e parziali²⁹. A questa visita si deve probabilmente l'idea della pianta della biblioteca (due gallerie unite da un'ellisse centrale), simile a quella della Hofbibliothek di Vienna progettata da Fischer Von Erlach, di cui Albrecht aveva ideato il programma iconografico degli affreschi.

La relazione tra Mafra e il complesso delle *Necessidades* è evidente tipologicamente (chiesa, convento e palazzo). Nel 1742 Giovanni V volle trasformare la piccola cappella in

²⁷ Francesco Guidoboni, *Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766) Architetto*, Tesi di dottorato presentata alla Università La Sapienza/Université de Paris I, 2014.

²⁸ *Ib.*, pp. 166-178.

²⁹ Sto studiando insieme a Andrea Sommer-Mathis le lettere inviate dal conte Conrad von Albrecht custodite all'Archivio di Stato di Vienna.

“una bellissima chiesa”³⁰, e solo nell’anno successivo mostrò l’intento di annettervi convento e palazzo per i quali furono comprati i terreni intorno³¹. A mio avviso, l’ampliamento del progetto va posto in relazione all’impossibilità di recarsi a Mafra, di cui si ebbe certezza tra il 1742 e il 1743 quando il deperimento fisico del monarca si stabilizzò. L’ampliamento del progetto attivò architetti e ingegneri militari, primo fra tutti Manuel da Maia chiamato a tracciare, nell’aprile del 1745, la pianta topografica del sito, dove non appaiono né il narcece della chiesa, sporgente rispetto alla linea di facciata del complesso, né la fontana con l’obelisco scenograficamente posta nel terrazzamento antistante affacciato sul Tago. La fontana fu completata nel giorno del compleanno del re del 1747.

Considerando la cronologia del soggiorno di Servandoni, la tempistica coincide, così come l’analisi stilistica rinvia al lessico dell’architetto italo-francese: la serliana del narcece si ritrova in molti apparati effimeri e delle macchine di fuochi progettate dal fiorentino. Anche la fonte con l’obelisco, la quale “crea una delle poche vere prospettive urbane barocche di Lisbona”³², ricorre costantemente sia come elemento architettonico, sia nei suoi dipinti di paesaggi con rovine. Un disegno di Servandoni, significativamente appartenente alla collezione dell’architetto José da Costa e Silva, rappresenta un *Paesaggio con rovine e obelisco egiziano*³³.

L’increscioso episodio della Croce dell’Ordine di Cristo determinò il rapido deterioramento della posizione di favore da Servandoni acquisita e l’intera vicenda potrebbe essere stata propiziata da alcune fazioni interne alla corte collegate

³⁰ Roma, ASV, Segr. Stato 97, c. 223, 10-07-1742.

³¹ Manuel H. Corte-Real, *O Palácio das Necessidades*, Lisboa, Chaves Ferreira, 2001.

³² Paulo Varela Gomes, *O essencial sobre a arquitectura barroca em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

³³ Guidoboni, *cit.*, p. 170.

al forte gruppo di architetti-ingegneri portoghesi cresciuti nel cantiere di Mafra. È un fatto che, dopo la scarcerazione, Servandoni si occupò dell'allestimento del teatro per gli inglesi che celebrarono la vittoria del duca di Cumberland procacciandosi l'occasione di trasferirsi a Londra nel 1746. La grande affluenza di pubblico per vedere questo teatro, in un'epoca in cui gli spettacoli profani erano stati proibiti a causa della malattia del re, rivela il fermentare di una situazione socio-politica divisa tra le spinte verso il cambiamento e il perdurare del confronto serrato tra la corte e la Santa Sede. Questo intento del monarca malato si tradusse nella decisione di costruire ex-novo la patriarcale e, più concretamente, di commissionare la cappella di São João Batista nella chiesa di San Rocco³⁴. Gli architetti portoghesi e, in particolare, João Frederico Ludovice controllarono attentamente ogni passaggio del progetto e dell'esecuzione. Ciò non toglie che l'incarico venne affidato a architetti romani: Nicola Salvi, allievo di Canevari, e Luigi Vanvitelli. Anche la lavorazione avvenne integralmente a Roma ad opera di artefici italiani, dimostrando la persistenza del vincolo con l'architettura romana: cordone a doppia mandata che aveva attraversato l'intero regno di Giovanni V anche quando, dopo il 1732, nessun architetto italiano fu più espressamente chiamato a corte.

LO SPETTACOLO DELL'ARCHITETTURA:
I TEATRI REGI DI G. CARLO SICINIO BIBIENA A LISBONA (1752-
-1755)

Se il serrato confronto con le arti romane si placò dopo la morte di Giovanni V, si strinse invece il legame con le specializzazioni bolognesi. L'attività dell'Istituto delle Scienze a cui era annessa l'Accademia Clementina era nota a corte sin

³⁴ António Filipe Pimentel (org.), *A encomenda prodigiosa*, Lisboa, Santa Casa, Dgpc, 2013; Teresa Leonor M. Vale (org.), *A capela de São João Batista da Igreja de São Roque*, Lisboa, Santa Casa, Dgpc, 2015.

dal 1726, quando il canonico Francesco Bianchini inviò una particolareggiata descrizione su richiesta espressa del monarca. Quando Giovanni V era ancora in vita, gli ingegneri milanesi e tedeschi chiamati per la spedizione di demarcazione dei confini in Amazzonia vennero affiancati nel 1750 dall'astronomo bolognese Giovanni Angelo Brunelli (1722-1804) e dall'accademico clementino Giuseppe Antonio Landi (1713-1791), amico e compagno di Giovanni Carlo Sicinio Bibiena.

Per quanto riguarda la passione per il teatro d'opera, sin dal primo anno di lutto stretto per la morte del sovrano, Giuseppe I prese concrete iniziative per colmare la stasi che aveva caratterizzato gli ultimi otto anni del regno del padre. Incaricò infatti il figlio di João Frederico, João Pedro Ludovice, di progettare il teatro stabile per il palazzo reale della Ribeira, chiedendo l'invio di modelli e progetti dall'Italia³⁵. La chiamata di Giovan Carlo Sicinio Galli Bibiena (Bologna, 1717–Lisbona, 1760), che giunse a Lisbona nel marzo del 1752, rappresentò il salto di qualità capace di accelerare esponenzialmente il cambiamento. La scelta del bolognese sanciva una linea di continuità con i primi venti anni del regno precedente. Diversamente da quanto sostenuto dagli studi critici³⁶, piuttosto che uno iato, l'arrivo dello scenografo e architetto teatrale bolognese rappresentò una ripresa di forte intensità della cultura in cui Giuseppe I era cresciuto ed era stato educato. D'altronde Maria Anna d'Asburgo era ancora in vita, esercitando una forte influenza sulla coppia reale di Giuseppe I e Mariana Vittoria di Borbone. La reginamadre vide la progettazione e la costruzione dei quattro dei cinque teatri eretti da Giovanni Carlo Sicinio Bibiena tra il 1752 e il 1755, nei luoghi che lei stessa aveva scelto quando

³⁵ São Paulo, Biblioteca Mindlin, ms. *História económico política do reino de D. José*, c. 341.

³⁶ José-Augusto França, *Lisboa pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, Bertrand, 1966; Nuno Monteiro, *D. José*, Lisboa, Temas & Debates, 2008.

era sovrana di Portogallo per le rappresentazioni (i palazzi reali della Ribeira, di Belém e di Salvaterra).

Da marzo a settembre del 1752 venne realizzato, esclusivamente dall'equipe degli italiani, il teatro di corte, il cosiddetto teatro do Forte. La sala riscosse molto successo. Essa non era un ambiente improvvisato, ma un esempio della consumata capacità architettonico-teatrale dei bolognesi. Considerando la rapidità di esecuzione, la struttura fu certamente eretta in legno e adattata al salone del torrione della Ribeira che presentava una insufficiente profondità (per in palco). Venne però concepita come teatro di rappresentanza, essendovi previste logge per gli ambasciatori, assenti invece nei teatri di Salvaterra, Belém e Ajuda³⁷, e inaugurata nel settembre del 1752. Da marzo 1752 a febbraio 1753 venne costruito anche il teatro di Salvaterra, descritto da Giovan Angelo Brunelli in quello stesso carnevale come “un grazioso teatrino [...] dove si rappresentano commedie e opere”³⁸. Tra il 1753 e il 1754 venne progettato e costruito anche il teatro regio di Belém dedicato principalmente alla commedia dell'arte³⁹. L'ingaggio della compagnia operistica andò infatti di pari passo con l'ingaggio della compagnia di “istrioni italiani” capitanata da Antonio Sacchi, il più famoso Arlecchino attivo al tempo in Europa, seguendo il gusto introdotto dalla regina-madre sin dagli anni Venti. Infine, nel 1755, si stava costruendo il teatro regio di Ajuda, destinato alle rappresentazioni operistiche. Si stabilirono così due poli distinti ma complementari per le rappresentazioni teatrali sulle pendici della collina tra Belém e Ajuda.

La supervisione delle attività inerenti al Grande Teatro di Corte spettava a João Pedro Ludovice. La stretta collabora-

³⁷ Solo dopo gli anni Sessanta del secolo si hanno notizie di banchi in platea destinati ai rappresentanti diplomatici nei teatri di Ajuda, Queluz e Salvaterra.

³⁸ Giuseppina Raggi, “Una lunga passione per l'opera in Portogallo: la regina-consorte Maria Anna d'Asburgo, l'arte dei Galli Bibiena e nuovi disegni per il Real Teatro dell'Ópera do Tejo”, p. 186 e, in particolare, n. 115, pp. 173-175, sulla diatriba inerente al Gran Teatro di Corte e bibliografia aggiornata.

³⁹ *Ib.* Vedi anche nota n. 26.

zione con Sicinio superò quello iato tra architetti italiani e portoghesi creatosi dopo il rientro a Roma di Canevari. Giovanni Carlo Sicinio Bibiena s'inserì nelle dinamiche sociali lusitane, sposando in seconde nozze una donna portoghese e avendo come testimone proprio João Pedro Ludovice. La naturalizzazione portoghese ottenuta nel 1760 avrebbe consolidato l'unione delle due dinastie di architetti (i Bibiena e i Ludovice), se la morte non avesse colto entrambi in quello stesso anno. Li avrebbe attesi un'intensa attività architettonica, dato che mantennero la stessa relazione professionale, stabilita durante la costruzione della Real Ópera do Tejo, anche nei lavori inerenti alla cosiddetta Real Barraca.

L'EFFIMERO PERMANENTE: GIOVAN CARLO SICINIO BIBIENA E IL PALAZZO REALE DI AJUDA (1756-1760)

Il terremoto del 1755 determinò un repentino cambio di funzione appropriato alla tradizione artistica di cui Giovan Carlo era portatore⁴⁰. Le compagnie ingaggiate per i teatri regi d'opera e di commedia furono smantellate. I teatri regi di Belém, Ajuda e Salvaterra continuarono attivi ma senza l'investimento economico anteriore. Tra i suoi stretti collaboratori solo Giacomo Azzolini rimase in Portogallo grazie all'invito di lavorare a Coimbra. Per quanto riguarda Sicinio, le sue capacità professionali vennero dirette all'urgenza della ricostruzione, attivando un'abilità propria della scuola bolognese. Il bisogno di creare spazi monumentali e adeguatamente decorati fece tesoro della tradizione bolognese nel campo dell'effimero, mentre l'osmosi tra effimero e costruito fu un passo imposto dalle circostanze che permise di costruire rapidamente la reale cappella nell'Ajuda così come il nucleo fondamentale della Real Barraca che, in realtà, non era affatto una baracca⁴¹.

⁴⁰ Per una visione generale su Bibiena vedi Jadranka Bentini; Deanna Lenzi, *I Bibiena. Una famiglia europea*, Venezia, Marsili, 2000.

⁴¹ Maria Isabel Braga Abecasis, *A Real Barraca. A residência na Ajuda dos reis de Portugal após o terramoto (1756-1794)*, Lisboa, Tribuna da História, 2009.

Le arti dell'effimero permettevano un primo e rapido impianto in legno, da cui si passava rapidamente al costruito, sostituendo al legno le murature rivestite da finti marmi, dipinti grazie alla sapienza della quadratura bolognese. Questa capacità di convertire l'effimero in architettura permanente entrò a far parte della prassi costruttiva che fronteggiava l'urgenza della ricostruzione post-terremoto. La sua applicazione è infatti riscontrabile sia nelle decorazioni interne delle chiese ricostruite della Baixa (come la chiesa di Santo António da Sé) che negli edifici regi (come la cappella del palazzo della Bemposta). La stretta collaborazione tra Giovanni Carlo Sincinio Bibiena e João Pedro Ludovice pose le premesse a favore di una maggiore integrazione degli architetti-scenografi, tra cui cominciavano a far parte anche gli allievi portoghesi del Bibiena cresciuti nel cantiere della Real Ópera do Tejo. Ciò non toglie che, in occasione delle commissioni simbolicamente più rappresentative, la corte riconoscesse all'architetto italiano maggiore capacità di garantire la magnificenza adeguata: è il caso della chiesa della Memória, progettata immediatamente dopo l'attentato al re Giuseppe I nel 1759.

In questa fase concitata di (ri)pianificazione di Lisbona operò anche l'architetto romano Giovanni Battista Antinori (Camerino, 1734–Roma, 1792), giunto a Lisbona nel 1755 e rientrato a Roma nel 1759⁴². La sua attività in Portogallo attende ulteriori approfondimenti di ricerca. Il suo nome viene associato da alcune fonti al progetto per il nuovo palazzo reale nel sito di São João dos Bem Casados e a quello per un teatro pubblico previsto nell'ambito della nuova urbanizzazione della Baixa. Dopo il suo rientro a Roma fu architetto dei Doria-Pamphili e del papa Pio VI (1775-1799). A Roma mantenne relazioni privilegiate con il circuito dei

⁴² Valeria Giontella, *O arquitecto Giovanni Antinori. Vida e obra de um arquitecto que trabalhou em Lisboa e em Roma no século XVIII (relações culturais e artísticas entre Lisboa e Roma no século XVIII)*, Tesi di dottorato presentata alla Universidade Técnica de Lisboa, 2013.

diplomatici lusitani. Sono documentati, infatti, commissioni di apparati effimeri realizzati nella chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi per le celebrazioni funebri in memoria del re consorte Pedro III nel 1787 e per festeggiare l'arrivo del conte di Galveias nel 1790. Unito in matrimonio con la portoghese Josefa Luisa da Cunha, entrambi mantennero stretti rapporti con il conte, nominato ministro plenipotenziario tra la fine del 1788 e il 1790. Antinori partecipò così ai primi tentativi di organizzazione dei corsi per la formazione degli studenti della Casa Pia, inviati nel 1785 a Roma da Pina Manique⁴³. La breve esperienza portoghese di Antinori rappresentò l'unica linea di continuità diretta con l'architettura della capitale pontificia durante la seconda metà del Settecento, dato che a partire dal 1750 gli architetti italiani che giunsero in Portogallo furono esclusivamente di origine bolognese.

L'IMPRONTA BOLOGNESE NELL'ARCHITETTURA PORTOGHESE:
GIUSEPPE ANTONIO LANDI E GIACOMO AZZOLINI (1750 – 1791)

Durante gli anni Cinquanta del secolo, prima e dopo il terremoto del 1755, la tradizione bolognese nel campo dell'architettura si consolidò anche grazie a due eventi non pianificati. Il primo riguarda il progetto di Giuseppe Antonio Landi (Bologna, 1713-Belém do Pará, 1791) per il Seminario di Coimbra e il secondo riguarda la chiamata di Giacomo Azzolini (Bologna, 1723-Lisbona, 1791) da parte del rettore Nicola Giliberti a seguito della morte di Francesco Tamossi, capo-mastro del Landi.

Nel settembre del 1766 Azzolini tornò a Lisbona, venendo messo a libro paga della Casa Real in qualità di "Architec-

⁴³ Michela Degortes "Ensino artístico no estrangeiro e relações internacionais: o caso da Academia Portuguesa de Belas-artes em Roma", Maria João Neto; Marize Malta (org.), *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*, Lisboa, Calci-doscopio, 2016, pp. 137-148.

to Pintor e Inventor das Scenas”⁴⁴ dei teatri regi⁴⁵. Un anno dopo, nel novembre 1767, anche il rettore del Seminario Nicola Giliberti lasciò Coimbra, andando a ricoprire il ruolo di vice-direttore del Colégio dos Nobres sino al 1772⁴⁶. Nel Collegio recentemente istituito a Lisbona si creò un altro polo di diffusione della cultura scientifica e artistica bolognese, che influenzò profondamente l’architettura tra Sette e Ottocento. Nel 1765, infatti, richiamato dalla spedizione in Amazzonia, Giovanni Angelo Brunelli era stato assunto per insegnare matematica e il giovane José da Costa e Silva fu uno dei suoi allievi. Nel 1771 accompagnò l’astronomo a Bologna, aprendo un nuovo capitolo della vicenda architettonica portoghese che avrebbe inciso anche sullo sviluppo di Rio de Janeiro.

Giacomo Azzolini, invece, non rientrò più in Italia. Naturalizzato portoghese nel 1760 insieme a Giovanni Carlo Sicinio Bibiena, a Lisbona svolse un’intensa attività di scenografo per i teatri reali di Ajuda e di Salvaterra⁴⁷. Il compenso di 600 000 *reis* annui era superiore non solo a Inacio de Oliveira Bernardes, assunto a servizio regio come “Architecto Pintor”⁴⁸, ma anche a quello di tutti gli altri artisti e dello stesso architetto Robillon, attivo al palazzo di Queluz, retribuito con 480 000 *reis* annui⁴⁹. La differenza di compenso

⁴⁴ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo [ANTT], Casa Real L.º 463, cc. 34-35, trascritto in Giuseppina Raggi, *Architetture dell’inganno. Il lungo cammino dell’illusione*, vol. 1, p. 761.

⁴⁵ Rui Lobo, “Gian Giacomo Azzolini (1723-1791): a Bolognese architect between Lisbon and Coimbra”, Sabine Frommel; Micaela Antonnuci (coord.), *Da Bologna all’Europa. Artisti bolognesi in Portogallo (XVI-XIX secolo)*, Bologna, Bononia University Press, 2017, pp. 203-226.

⁴⁶ Lisbona, Arquivo Nacional da Torre do Tombo [ANTT], Chancelaria Regia de D. José I, L.º 52, cc. 123-v, trascritto in Giuseppina Raggi, *Architetture dell’inganno. Il lungo cammino dell’illusione*, vol. 1, pp. 741-742.

⁴⁷ Rui Lobo, *cit.*, con particolare distacco ai riferimenti bibliografici di Pedro Januário e Aline Gallasch-Hall de Beauvink.

⁴⁸ Lisbona, ANTT, Casa Real, L.º 463, c. 37.

⁴⁹ Giuseppina Raggi, *Architetture dell’inganno. Il lungo cammino dell’illusione*, vol. 1, p. 762.

non derivava da parzialità esterofila, ma dal fatto di attribuire esclusivamente a lui l'invenzione delle scenografie. Il riconoscimento della sua capacità d'invenzione, cioè di progettare, venne esteso certamente anche all'ambito del costruito, seguendo la stessa prassi che aveva convertito Sicinio da architetto e scenografo teatrale a progettista del primo palazzo reale di Ajuda. Anche Giacomo Azzolini transitò quindi tra scenografia, quadratura e architettura.

Nel 1783 il macchinista-architetto teatrale Petronio Mazzoni edificò la Casa da Música nel palazzo reale di Ajuda progettato nel suo primo nucleo dal Bibiena. Tutto il dispositivo continuava a seguire la lezione della scuola bolognese: materiali effimeri creavano spazi credibili. Le pareti della nuova sala ellittica furono infatti costruite in pietra, ma la cupola con lanterna, struttura ben più complessa da erigere e dispendiosa, venne realizzata in legno e poi elevata in pittura grazie all'illusione della prospettiva da Giacomo Azzolini⁵⁰. L'altezza della cupola era ancora più spettacolare grazie alla scelta del punto di vista eccentrico, che recuperava la memoria delle quadrature dei capiscuola bolognesi seicenteschi come la cupola decentrata dipinta da Girolamo Curti.

Azzolini intervenne anche nel completamento della facciata e delle torri campanarie della chiesa di São Francisco de Paula. Il progetto architettonico più significativo fu quello della cavallerizza del palazzo reale di Belém, costruita tra il 1787 e il 1789 e decorata dopo la sua morte dai numerosi allievi⁵¹. Giacomo Azzolini trasmise il *modus operandi* proprio della tradizione bolognese e dell'Accademia Clementina. Nella rinomata istituzione l'insegnamento dell'architettura si basava sull'apprendimento delle regole della prospettiva e degli ordini secondo i trattati del Vignola. Lo studio della trattatistica cinquecentesca stava alla base della formazione

⁵⁰ Rui Lobo, *cit.*, offre prova documentaria (Lisbona, ANTT, *Casa Real*, cx. 3129, cc. 20ss.).

⁵¹ Oggi è l'antica sede del Museu Nacional dos Coches.

nell'ambito della pittura di architettura (cioè della quadratura e della scenografia), intesa come maestra dell'architettura e non viceversa.

CONFINI FLUIDI E CONFINI RIGIDI: JOSÉ DA COSTA E SILVA E FRANCESCO SAVERIO FABRI (TRA 1780 E 1817)

A questa tradizione appartenne José da Costa e Silva (Vila Franca de Xira, 1747- Rio de Janeiro, 1819), tanto da essere considerato dai suoi stessi connazionali un "architetto italiano"⁵². Con lui si compiva quella compenetrazione che faceva svanire i confini delle appartenenze geografiche. Accompagnando Giovanni Angelo Brunelli a Bologna, nel 1771, si formò presso l'Accademia Clementina, viaggiando poi in Italia e conoscendo in modo particolare la città di Roma. Ritornato in Portogallo alla fine del 1779, trascorse quasi dieci anni nell'orbita di committenze italiane come, per esempio, la progettazione del presbiterio della chiesa di Nossa Senhora do Loreto. Alla fine degli anni Ottanta, con la progettazione dell'Erario Regio, iniziò a disputare con gli altri architetti portoghesi le commissioni regie. Tra il 1792 e il 1793 costruì il teatro São Carlos, concepito come sintesi tra la memoria già mitizzata della distrutta Real Ópera do Tejo e le nuove esigenze della società lusitana. Nel 1792 la principessa-vedova Maria Francisca Benedita gli affidò il progetto del monumentale Hospital dos Inválidos Militares di Runa, la cui pianta (edificio quadrangolare con chiesa a pianta centrale in asse all'entrata) ricorda il seminario di Coimbra progettato da Landi. L'affermazione progressiva dell'architetto motivò l'inizio di una forte polemica. Da una parte, José

⁵² Luis Soares Carneiro, *Os teatros de raiz italiana em Portugal*, Tesi di dottoramento presentata alla Universidade do Porto, 2003. Per la biografia artistica vedi José de Monterroso Teixeira, *José da Costa e Silva (1747-1819) e a recepção do Neoclassicismo em Portugal. A clivagem de discurso e a prática arquitetónica*, Tesi di dottorato presentata alla Universidade Autónoma de Lisboa, 2012, 3 voll.

da Costa e Silva si mostrava assai critico verso l'esperienza urbanistico-architettonica derivata dalla ricostruzione della Baixa di Lisbona⁵³, dall'altra parte gli architetti cresciuti in questa esperienza si affermavano come legittimi rappresentanti dell'architettura detta nazionale. Nuovi concetti stavano quindi affacciandosi, e si giocavano sul filo di rivalità interne connotate come diatribe tra portoghesi e italiani. Nel 1797, infatti, l'architetto portoghese José Manuel de Carvalho e Negreiros scrisse al principe-reggente Giovanni VI un giudizio rivelatore sull'esperienza architettonica anteriore:

Fica igualmente demonstrado que os abusos praticados em Portugal, e também em algumas outras nações da Europa, a que os modernos chamão iluminadas [...] vem assim da liberdade com que se intitulaõ Architetos, e exercitão esta profissão, todo aquelle que unicamente sabe debuxar, e as cinco ordens de Vignolla assim vulgarmente chamadas; do que se segue que qualquer Entalhador, ou pintor de perspectiva se [aljaõ] a ser Architetos, e hé bem verdade que desenham plantas e fachadas e que muitas se executam, mas hé inegável que se deve attribuir ao accazo o bom successo de semelhantes obras.⁵⁴

Il bersaglio della polemica era evidentemente José da Costa e Silva, in quanto accademico clementino. José Manuel de Carvalho e Negreiros era figlio di uno dei principali ingegneri e architetti militari: Eugenio dos Santos e Carvalho (1711-1760), responsabile per il disegno della ricostruzione di Lisbona e nipote per via materna di Manuel da Costa Negreiros (1702-1750), anch'egli ingegnere e architetto militare che si era formato nel cantiere di Mafra.

Negli ultimi anni del XVIII secolo la posta in gioco non era solo l'Erario Regio, ma lo stesso palazzo reale di Ajuda, dato che la cosiddetta Real Barraca era bruciata nel 1794. Il

⁵³ José da Costa e Silva propose di riposizionare il palazzo reale nell'antico Terreiro do Paço trasformato in Praça do Comércio. Vedi *ib.*

⁵⁴ Manuel H. Corte-Real, *cit.*

progetto per la ricostruzione era stato assegnato a Manuel Caetano, architetto del palazzo reale di Queluz, ma Rodrigo de Sousa Coutinho, responsabile dell'Erario Regio, volle sottoporre i progetti elaborati al giudizio di José da Costa e Silva e di Francesco Saverio Fabri (Medicina, 1761–Lisbona, 1817). Fabri si era, nel frattempo, stabilito in Portogallo. Formatosi anch'egli presso l'Accademia Clementina di Bologna, aveva dapprima servito il vescovo di Faro Francisco Gomes de Avelar, venendo poi nominato Arquitecto das Obras Públicas nel 1795⁵⁵. La polemica di Negreiros era dunque rivolta ad entrambi. Il nuovo palazzo reale di Ajuda rappresentava il più imponente e aulico edificio del regno. Sulla base dei loro giudizi, nel 1802 Rodrigo de Sousa Coutinho decise di accantonare il progetto di Manuel Caetano e di commissionarne di nuovi a Costa e Silva e a Fabri. Prevalse quello di José da Costa e Silva ma entrambi gli architetti lavorarono alla costruzione sino al 1812, quando Costa e Silva raggiunse la famiglia reale a Rio de Janeiro.

I tempi erano profondamente cambiati. La dialettica che aveva percorso l'intero Settecento tra scuola romana di Carlo Fontana e scuola bolognese dei Bibiena si chiudeva, all'apertura del secolo XIX, consegnando nelle mani degli architetti clementini l'edificio più rappresentativo della storia della monarchia lusitana d'Antico Regime, mentre gli accadimenti storici s'incaricarono di aggiornare la magniloquenza dell'architettura alle nuove esigenze della società portoghese... lasciandolo incompiuto.

⁵⁵ Giovanni Rimondini et al., *Francesco Saverio Fabri: architetto (Medicina 1761–Lisbona 1817). Formazione e opere in Italia e Portogallo*, Medicina, Comitato Ricerche Storiche Medicinesi, 1979; Ayres de Carvalho, *Os três arquitectos da Ajuda. Do "Rocaille" ao Neoclássico*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1979; José de Monterroso Teixeira, *cit.*



TESTEMUNHOS



TRAIETTORIE

FRANCESCO MARCONI*

Per un Architetto quello che importa soprattutto, oltre a costruire un'immagine é sapere se il mondo puo' cambiare con questa immagine.

NEL 1972 HO VISITATO per la prima volta il Portogallo e il panorama architettonico non era dei più esaltanti. Circa il 25% della popolazione viveva in edifici degradati che non soddisfacevano alcun indice di sicurezza, confort e igiene.

Il risanamento di questa realtà urbana fu pertanto uno dei punti principali dell'agenda politica del dopo aprile 1975 che si realizzò con l'istituzione del SAAL (Servico de Apoio Ambulatório Local), che dipendeva dal FFH (Fundo de Fomento da Habitação).

La filosofia implicita di questo provvedimento vedeva la figura dell'architetto come agente dinamizzatore nel dialogo con la popolazione per recuperare i quartieri degradati. Questo nuovo ruolo protagonizzato dall'architetto in questo scenario politico di rottura che si viveva, ha dato all'Operazione SAAL una proiezione internazionale, suscitando l'attenzione negli ambienti accademici, culturali e politici.

In questo periodo ho lavorato come architetto coordinatore di una brigata tecnica pluridisciplinare del SAAL. Questa esperienza l'ho documentata:

*Francesco Marconi, architetto, vive e lavora a Coimbra. Sposato con Paula Serra de Oliveira, matematica, con due figli: Lorenzo, urologo, e Francesco Paulo, director of strategy nella AP. archeuri@gmail.com

– nella rivista di architettura *Casabella. Portugallo Operação SAAL* (419, 1976);

– nel libro *Politica e progetto. Un'esperienza di base in Portugallo*, Milano, Feltrinelli, 1977;

– nel libro *Politica y proyecto. Una experiencia de base en Portugal*, Barcelona, Gutavo Gil, 1978, di cui sono co-autore con Paula de Oliveira.

Dopo l'estinzione del SAAL ho lasciato il Portugallo verso Parigi.

Ho lavorato a Parigi dal 1977 al 1982 dove ho anche collaborato con l'architetto italiano Renzo Piano a un progetto pilota finanziato dall'UNESCO per il recupero dei Centri storici (vedi R. Piano, M. Arduino, M. Fazio, *Antico è bello. Il recupero delle città*, Roma, Bari, Laterza, 1980) con la partecipazione degli abitanti che prevedeva l'utilizzazione delle tecnologie leggere. Questo tipo di intervento era teso ad evitare la disgregazione del tessuto sociale poiché permetteva la permanenza degli abitanti nelle loro abitazioni durante le fasi di recupero.

A seguito di questa esperienza ho proposto all'UNESCO l'uso della stessa metodologia per il recupero del centro storico di Évora, Portugallo. La proposta fu accettata dall'UNESCO finanziandomi il progetto, essendo stata implementata nel 1979, una operazione pilota con la ristrutturazione del quartiere di Largo Chão das Covas fino a interessare successivamente l'intera città grazie al sostegno del sindaco Abílio Fernandes.

Nel 1982 ritorno in Portugallo e apro il mio studio di architettura a Coimbra.

Nella prima metà degli anni ottanta nel panorama architettonico portoghese emergevano essenzialmente due differenti espressioni formali: un certo modernismo accademico, coltivato nella scuola di Porto e rappresentato da Álvaro Siza Vieira e una produzione architettonica di carattere eterogeneo, legata soprattutto alla scuola di Lisbona, che plasmava differenti sensibilità.

Libero da qualsiasi 'ortodossia stilistica' essendomi formato nell'Università della Sapienza di Roma, Facoltà di Architettura Valle Giulia, in un ambiente culturale dalla visione pluralista grazie anche alle esperienze professionali in collaborazione con l'architetto Franco Purini e l'architetto Luigi Pellegrin, sono andato definendo una metodologia d'intervento col dialogo sociale attraverso articoli nei giornali locali proponendo interventi nel centro storico di Coimbra e nel territorio della città. Potremmo definire questo 'dialogo', utilizzando i mass media locali, una versione aggiornata della prima esperienza politicizzante che era stato il SAAL e della seguente esperienza tecnologizzante che era stato il progetto dell'UNESCO. Il dialogo sorge adesso come garante di un 'sostenibilità' dell'opera in ambito sociale caratterizzata dall'adozione di modi di espressione compatibili con uno scenario formale e funzionale in cui si inserisce.

Di questo periodo è datato tutto il lavoro sviluppato nella città di Coimbra partecipando al concorso del mercato Dom Pedro V (2.° classificato), al concorso del Palácio da Justiça de Coimbra in collaborazione con l'Architetto Vasco Cunha (1.° classificato) e nella città di Viseu, distaccandosi il progetto della sede della impresa Visabeira, l'urbanizzazione Vila-beira e l'hotel Montebelo.

Un certo benessere economico che si viveva intensificava la ricerca della qualità architettonica, che diventava non solo una preoccupazione esclusiva di un determinato gruppo sociale, passando ad essere socialmente più allargata. Fanno parte della mia produzione in questo periodo le seguenti abitazioni: Casa del Commerciante, Casa dello Psichiatra, Casa del Chirurgo, Casa dell'Oftalmologo, Casa del Farmacista, Casa dell'Impresario, Casa dell'Avvocato, Casa dell'Urologo.

Nel 1991 creai l'impresa ARCHEURI.

Con l'entrata del Portogallo nella Comunità Economica Europea si è sviluppata una intensa attività di progetto e costruzione nel settore pubblico, evidenziandosi i progetti di

un insieme di istituzioni universitarie che sono state nel centro del dibattito architettonico durante gli anni 90.

A Coimbra, il Polo II ha costituito un'area di intervento che ha configurato e stabilizzato tutta la zona sud della città. In questo contesto ho vinto il concorso in collaborazione con l'architetto Vasco Cunha per l'edificio del Departamento de Engenharia Química. Partecipai anche ai concorsi della Facoltà di Psicologia e della Facoltà di Educação Física.

Inserito nei programmi comunitari, ci sono anche i concorsi vinti e l'opera costruita del Centro de Emprego e Formação Profissional di Guarda, del Centro de Saúde di Santa Maria dos Olivais a Tomar, come anche vari edifici delle poste.

Partecipando in collaborazione con studi professionali italiani nel concorso dell'ospedale IPO (Istituto Português de Oncologia) di Lisbona (menção honorosa) con Michiche Mathis e Associat, l'ospedale Rovisco Pais a Figueira da Foz (2.º classificato) ed il concorso dell'ospedale SANFIL a Coimbra in collaborazione con l'architetto Giulio Felli di Firenze.

Nel 1999 l'Ambasciata d'Italia a Lisbona mi incarica del restauro dell'edificio e delle sue infrastrutture.

Il filo conduttore che attraversa i progetti si colloca oltre gli aspetti formali ed è dettato dalla convinzione che per un architetto quello che importa soprattutto, oltretutto, è costruire un'immagine e sapere se il mondo può cambiare con questa immagine. Ed è giustamente per cambiare il mondo che l'architettura deve diventare un atto di comunicazione in cui il dialogo assume un ruolo centrale: il dialogo sociale ma anche il dialogo con un certo *Zeitgeist*, lo spirito del tempo. Il dialogo sociale fa emergere la presenza del futuro utente, come un protagonista virtuale, che ricorda all'architetto che l'architettura non è solo la frontiera di un volume e lo spazio non è un vuoto, ma sì il luogo volumetrico che è lo scenario di fondo dove si sviluppa la vita, il contenitore che propi-

zia la concentrazione nel lavoro, la vivenza degli affetti e la tranquillità del sonno. E se il dialogo sociale fa emergere la presenza del futuro utente come quella di un protagonista virtuale, il dialogo con lo spirito del tempo fa emergere il carattere eminentemente interdisciplinare dell'architettura che si disegna nel laboratorio dove si lavorano tutti i tipi di materia prima: non solo il cemento, il legno o i metalli ma anche la storia, l'antropologia, la geografia, la climatologia, l'ecologia, l'estetica, la matematica e le scienze in generale.

È quest'ultimo punto di vista che ha dettato alla mia attività progettuale negli ultimi anni. Il libro che ho pubblicato con Paula de Oliveira, *Ciênciacidade*, edizione della Imprensa da Universidade de Coimbra (2010), rappresenta l'inizio di una riflessione sul carattere interdisciplinare dell'architettura e sull'importanza di visitare frequentemente i territori della scienza.

Il libro di Paula de Oliveira e Francesco Marconi cerca di ricomporre la relazione interrotta tra arte e architettura. In dieci densi capitoli i due autori, una matematica e un architetto, esplorano un contesto teorico quanto mai esteso, molteplice e articolato, riannodando le fila di un discorso per troppo tempo abbandonato. Essi partono da un richiamo all'opera profetica di Richard Buckminster Fuller, mettendo in evidenza come nel nuovo ricorrano sempre forme del passato, in una sorta di paradosso temporale. Il grande architetto americano è considerato come il portatore di una vera e propria rivoluzione progettuale che vede l'architettura recuperare di nuovo, con una ampiezza cosmica, l'insieme dei campi conoscitivi che la attraversano. Riaffermando la validità della interdisciplinarietà, i due autori si interrogano successivamente sulle nozioni di spazio e di tempo per poi addentrarsi nei territori della biologia, delle geometrie non euclidee, di un nuovo paradigma fondato sull'universo del digitale. Infine essi analizzano le ricerche sul metabolismo e quelle relative ai nuovi materiali, inseriti in una tassonomia

avvincente quanto rigorosa che ne mostra le plurime potenzialità. La trattazione degli argomenti è corredata da un utile ed esauriente apparato iconografico, che consente di comprendere in modo più rapido e insieme più esatto i temi proposti nel testo. Il libro, che si avvale di una prosa limpida e scorrevole, che nulla toglie alla restituzione della complessità delle questioni discusse ma le espone in sequenze discorsive serrate e coerenti, descrive un possibile paesaggio disciplinare nel quale la sostenibilità è protagonista di una nuova visione dell'architettura, riconciliata sia con le esigenze ambientali, sia con quelle di una sperimentazione di soluzioni più avanzate. *Ciênciacidade* pone un problema importante. La relazione tra le due entità, una volta ritrovata e consolidata, non può darsi solo nel senso di una maggiore interazione tra le ragioni soggettive della forma, intessuta di aleatorietà, di motivazioni imprevedibili e di elementi casuali, e quelle dei vari saperi oggettivi. Si suggerisce che la scienza può rendere l'architettura più consapevole delle sue finalità solo se essa è assunta nella sua pienezza, negli ostacoli conoscitivi che fa sorgere, e che sfidano la comprensione degli architetti migliorandone la capacità di pensare e di agire, nella compresenza tra le varie direzioni teoriche che essa prevede, una simultaneità di linee di ricerca che va considerata non come un ulteriore impedimento alla definizione di un punto di vista disciplinare ma come un importante stimolo a una concezione più aperta e versatile dei problemi.

Attuale e necessario il libro, invita a riconoscere nella scienza non solo un universo conoscitivo da rifrequentare con assiduità, ma anche uno spazio dell'immaginario, un metaforico distretto dell'invenzione la cui frequentazione può offrire all'architettura risorse non solo conoscitive ma capaci di offrire al progetto nuovi orizzonti creativi.

VIVERE E LAVORARE A PORTO: UN'ESPERIENZA IN CORSO

MICHELE CANNATÀ*

LA PASSIONE E L'INTERESSE per l'architettura rappresentano il filo rosso della mia vicenda personale con il Portogallo. Una vicenda che si svolge in un arco temporale di oltre trenta anni e che s'intreccia con la costruzione di una relazione più complessiva o più semplicemente nella formazione di una famiglia italo-portoghese. Le pagine che seguono sono in qualche modo rapportabili a una ricostruzione autobiografica, con i limiti di una visione soggettiva fortemente influenzata dai sentimenti, dalle passioni e dalle inclinazioni ideologiche dei differenti momenti.

Ricordo di aver sentito parlare portoghese per la prima volta durante l'agosto del 1981, quando mi sono trovato a partecipare in Spagna, e precisamente a Peñaranda del Due-ro, a un workshop internazionale di architettura. Eravamo a tavola nel refettorio durante la pausa del pranzo del primo giorno quando da uno dei tavoli dietro le mie spalle ho sentito parlare in una lingua molto prossima a uno dei dialetti del sud d'Italia. Un tipo di linguaggio familiare, ma stranamente non riuscivo a capire di cosa stessero parlando. Il mistero è durato poco, quando chiedendo la provenienza del gruppo,

*Michele Cannatà, 1952. Professore di Progettazione presso il Corso di Architettura della "Escola Superior Artística" di Porto dal 1997 e ricercatore do LIA/ESAP, ha svolto il suo Dottorato di Ricerca in "Composizione architettonica e progettazione urbana" presso l'Università di Chieti (2009). Lavora con Fátima Fernandes dal 1984. cf@cannatafernandes.com

ho avuto la risposta: portoghese. Da quel momento si è sviluppato un dialogo tuttora in corso.

In verità alcuni anni prima, nel 1977, da studente, avevo avuto modo di conoscere a Reggio Calabria, anche se superficialmente, l'esperienza SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local) Álvaro Siza, Nuno Portas e Alves Costa presentavano, nell'Istituto Universitario Statale di Architettura di Reggio Calabria, i risultati del programma SAAL. Pur presenti nella conferenza, i temi affrontati erano completamente fuori dalla centralità del dibattito interno che si svolgeva nell'ambito del nostro mondo studentesco e in particolare delle Facoltà di architettura italiane. La rivoluzione dei garofani del '74, con l'immagine dei fiori nelle canne dei fucili imbracciati dai militari, lasciava, nei gruppi della cosiddetta "sinistra rivoluzionaria orientati dall'ideologia marxista leninista, grandi dubbi sui risultati di un cambiamento sociale guidato da chi fino a pochi anni prima si presentava come il braccio armato di una dittatura fascista. Pur nella difficoltà di comprensione dei meccanismi politici che in quel momento erano attivi in Portogallo, l'immagine delle brigate tecniche che insieme agli abitanti costruivano una nuova forma di abitare il territorio recuperando una dimensione collettiva dell'idea di città presentava un grande interesse per il dibattito sui temi dell'abitazione popolare e il diritto alla città.

In particolare la presentazione dei progetti di Álvaro Siza accompagnata dagli affascinanti schizzi e in qualche modo anticipata dalle pubblicazioni sulle riviste di architettura come *Casabella* e *L'Architecture d'Aujourd'Hui* del 1976, più che tutte le giustificazioni sui risultati, ebbe un grande effetto lasciando intravedere le potenzialità che gli strumenti specifici della disciplina potevano innescare in un processo di cambiamento sociale più generale. L'intervento di São Vítor a Porto e il nuovo quartiere di Malagueira ad Évora senza dubbio esprimevano chiaramente il processo dall'idea alla realizzazione e come l'architettura poteva contribuire al

cambiamento rivoluzionario. In ogni caso la specificità disciplinare si collocava in una dimensione accademica in cui tempi e luoghi apparivano distanti dagli accesi dibattiti sulle diverse strategie dei metodi di lotta per cambiare il sistema che in quel momento si svolgevano nelle facoltà di architettura italiane. In Portogallo bisognava costruire le case per far fronte ad una mancanza di alloggi, in Italia dove le case esistevano il problema si poneva nelle forme di occupazione e distribuzione. Molto eloquente *Lo spreco edilizio* del 1972, di Francesco Indovina. In sostanza differenti momenti dei sistemi che funzionano sulla base dell'ingiustizia riproducevano le forme e le contraddizioni tra potere, cultura ed economia e si manifestavano ogni qualvolta si tentava di applicare la teoria alla pratica. In modo particolare, all'interno delle facoltà di architettura, si toccava con mano la crisi d'identità della disciplina. L'apparente apertura dell'università per tutti, senza alcuna garanzia di adeguati strumenti di trasmissione del sapere e delle conoscenze, costituiva una chiara involuzione dell'apparato universitario riportando all'interno i conflitti sociali e di classe, annullando la specificità della formazione disciplinare e togliendo alle classi sociali più fragili un possibile strumento di rivendicazione cosciente.

In Portogallo, la prima volta sono arrivato in treno tra il Natale e il Capodanno del 1983. Un treno carico di portoghesi che nella condizione di emigrati in Francia tornavano a casa per un breve soggiorno. Rivedevo immagini presenti nei ricordi da bambino o nei film del dopoguerra degli emigranti del Sud d'Italia, in cui gli stessi volti segnati dal lavoro e dalla stanchezza con le fragili valigie di cartone, tenute insieme dal doppio filo di spago, in qualche modo anticipavano delle sensazioni che avrei avuto nei giorni successivi. L'emozione più forte doveva arrivare alle prime luci dell'alba quando il treno che quasi a passo d'uomo avanzava sul ponte Dona Maria Pia e tra le nebbie mattutine faceva apparire l'ammasso di case e casette del nucleo antico di Porto. Lo sbarco nella

stazione di Campanhã e sul piazzale esterno mi riportava indietro nel tempo in una atmosfera inaspettata ma sorprendentemente familiare. Qualche ora dopo, stavo comodamente seduto in un soggiorno della abitazione nella Rua Santos Pousada, a conversare dei problemi del mondo con il nonno del mio amico e collega conosciuto in Spagna. In generale parlando dell'Italia e della cultura italiana, con chi conosce in modo superficiale la storia recente di questa giovane nazione, l'immaginario è alimentato soprattutto dalle *città d'arte* e da alcuni problemi sociali in cui mafia e malgoverno in modo folclorico ne costruiscono la cornice. Le diversità regionali marcate dai vari dialetti, dalla varietà gastronomica, dai differenti paesaggi urbani e territoriali, dalle espressioni architettoniche dei centri storici, difficilmente permettono di scoprire il prodotto di un processo espansionistico realizzato dallo stato piemontese nella seconda metà del XIX secolo.

Il primo breve soggiorno trascorso durante le vacanze di fine d'anno tra Porto e alcuni villaggi di Trás-os-Montes sospendeva temporaneamente l'attenzione per l'architettura nel tentativo di capire meglio questa nuova realtà. Qualche giorno dopo, ripartivo dalla stazione di São Bento con la valigia colma di ricordi e regali, tra cui la pesante pubblicazione sull'Architettura Popolare e una scatola di dolci locali consegnati alla porta del treno per alleviare le fatiche del viaggio e alimentare la *saudade*.

L'idea di aver incontrato il possibile ambiente ideale, che ricorre, credo, nell'immaginario di ognuno di noi, prendeva dei contorni sempre più chiari nell'ascolto di poeti/cantautori portoghesi e nelle immagini dell'edizione dell'80 della pubblicazione dell'*Arquitectura popular em Portugal*. Zeca Afonso, Sérgio Godinho e José Mario Branco corrispondevano ai poeti/cantautori italiani – Fabrizio de Andrè, Francesco Guccini e Claudio Lolli – che negli anni '70 esprimevano lo spirito di una generazione in movimento. La pubblicazione dell'*Arquitectura popular em Portugal*, gradito regalo dei miei

carissimi amici e colleghi, mi apriva a nuove forme interpretative della modernità e contemporaneità dell'architettura portoghese. Mi appariva più chiaro il concetto di tradizione nella sua accezione disciplinare in quanto riconoscevo nelle pagine della pubblicazione i differenti momenti della cultura locale in cui l'incontro dello spazio con il tempo stabiliva gradi progressivi nelle forme dell'architettura. Una lettura che aiutava a valutare i caratteri originali della produzione architettonica di un gruppo di architetti, moderni e contemporanei, conosciuti durante gli anni successivi. Una produzione in cui le opere corrispondevano alla condizione di un territorio non contaminato dalle mode e dalla banalizzazione delle esigenze universali e globalizzanti.

Grazie ad un piccolo contributo di una ricerca sull'autocostruzione concessa dall'Istituto Universitario di Architettura di Reggio Calabria, insieme con altri due colleghi, affrontiamo nell'aprile del 1984 il viaggio in automobile che dall'estrema punta dell'Italia ci porta, dopo una sosta importante nello studio di Siza in Rua da Alegria a Porto, fino a Évora per visitare la costruzione del progetto più emblematico e più pubblicizzato dalla critica internazionale al momento: Malagueira. Un viaggio che permette di scoprire le differenze geografiche tra nord e sud, tra Porto e Lisbona, e un territorio ancora preservato dall'invasione dell'automobile e dai risultati devastanti della costruzione di una infrastrutturazione pesante e poco attenta ai caratteri specifici delle realtà locali.

Il viaggio successivo, corrispondente alle vacanze estive, alla fine dell'anno accademico, è stato il momento d'incontro con Fátima Fernandes e segna definitivamente una svolta nella mia relazione con la cultura architettonica portoghese o meglio con la più conosciuta "Scuola di Porto".

Fátima Fernandes, invece di concludere il corso nell'ESBAP (Escola Superior de Belas Artes do Porto) con un seminario, decide di completare gli studi attraverso la realizzazione di

un tirocinio professionale in Italia e l'approfondimento in loco dell'architettura studiata sui testi di Benevolo e di Zevi. L'affinità professionale arricchita dalla passione per l'architettura, pur nella differente e distante formazione, provoca delle nuove sinergie che permettono in pochi anni una produzione intensa, con impegni e interventi a livelli nazionali e internazionali.

Il periodo italiano, tra l'84 e il 90, è segnato da costanti viaggi e incontri con nuovi e vecchi amici architetti portoghesi. Ogni viaggio diventa una nuova esperienza. Le visite ai luoghi della storia dell'architettura stimolano il lavoro e costituiscono momenti di ricerca, di conferme e nuovi spunti. Gli incontri con i colleghi sono momenti di scambio e di critica. Eduardo Souto Moura è un riferimento costante come docente di Fátima dall'ESBAP; come primo e riconosciuto maestro per me dall'agosto del 1981 a Peñaranda de Duero. È nel riconoscimento di questo ruolo di comune maestro che Souto Moura, in un testo di presentazione di alcuni nostri lavori nel numero 1 della rivista d'architettura dal titolo *La Tentazione del Serpente*, ci richiama criticamente sulla necessità di costruzione di un linguaggio proprio, in cui i riferimenti non necessariamente devono essere messi in mostra.

Il '90 è anche l'anno del trasferimento dall'Italia al Portogallo. Le sensazioni e le intuizioni acquistano una nuova dimensione nel contatto con la quotidianità. Avvertiamo la necessità di costruire occasioni per conoscere e divulgare in forma più profonda una realtà che consideriamo poco conosciuta. Riteniamo che l'architettura portoghese e in particolare la Scuola di Porto non può essere limitata ai pochi nomi e alle poche opere divulgati allora dalle riviste internazionali del settore. I rapporti costruiti in Italia si trasformano in occasioni per stabilire dialoghi con altri critici e storici dell'architettura impegnati nell'editoria e nella divulgazione disciplinare. In particolare la nuova *Rivista d'Architettura* diretta da Pino Scaglione e la più antica *ABITARE* (Fulvio Irace)

ci permettono di introdurre sulla scena internazionale nuovi ulteriori aspetti della produzione architettonica portoghese.

L'architettura prodotta nel decennio '53-'64 negli interventi delle centrali idroelettriche del Douro Internazionale, successivamente alla pubblicazione di un ampio articolo monografico nel n.º 338 di marzo del 1995 della rivista *ABITARRE*, costituisce un momento di scoperta e di dibattito seguito dalla mostra *Moderno Escondido* nel 1997 realizzata a Porto. Per la prima volta vengono classificate come patrimonio architettonico opere moderne su progetto di architetti estranei fino a quel momento ai circuiti della cultura ufficiale ed istituzionale. Il catalogo, che qualche anno dopo avrebbe ricevuto il premio internazionale di archeologia industriale *Città di Terni*, costituisce l'inizio di una serie di pubblicazioni che durante la prima decade del secolo XXI, con cadenza annuale, alimentano le iniziative legate ai dibattiti sulle tematiche disciplinari più attuali. Le conferenze, la mostra e la pubblicazione sul tema *patrimonio edificato* costituiscono la prima iniziativa nell'ambito della Fiera dei materiali da costruzione *Concreta/Exponor*. Seguono i temi sul confronto tra tecnica e produzione architettonica contemporanea nazionale, la *Guia da arquitectura moderna* di Porto, la ricerca sulle forme di abitare, sul disegno del territorio, ecc. Alle iniziative di dibattito, di confronto e di divulgazione, si associano anche degli aspetti operativi quando nel 2002, alla richiesta di costruzione di architetture effimere per il periodo fieristico, realizziamo con la partecipazione di oltre 40 imprese del settore delle costruzioni un prototipo di Casa contemporanea. Seguono nel 2003 i Moduli autosufficienti e nel 2004 le Unità domestiche. La crisi del settore dal 2008 rallenta il dibattito, blocca tutta una serie di processi e opere in corso e riporta il Portogallo nella condizione prossima ai mercati dei Paesi del Sud d'Europa. Una crisi che in forma visibile e diretta si ripercuote sulle strutture universitarie demandate alla formazione degli architetti e nelle quali anche noi trovandoci a

svolgere un ruolo come docenti verifichiamo le modificazioni, le difficoltà, la distanza tra formazione/mercato del lavoro e tra teoria/pratica.

Porto è stata la città eletta per abitare e lavorare. Una città speciale difficilmente rapportabile a un'altra conosciuta. Una città della quale il granito definisce il colore e l'acqua del Douro e dell'oceano disegnano i contorni. Volumi di pietra grigia prevalentemente scura, il rosso delle coperture punteggiate dai lucernari e dalle eccezioni degli edifici monumentali. Facciate compatte in cui le superfici vetrate si alternano alle piastrelle colorate caratterizzano il nucleo più antico e più vivo della città, da oltre 20 anni patrimonio mondiale. Un'apparente omogeneità che a uno sguardo più profondo e più attento permette di intravedere una multiculturalità segnata dalle testimonianze di differenti periodi della storia urbana. Una specificità, attualmente posta in pericolo da processi di turisticizzazione incontrollata, che nella sua dimensione identitaria e originale costituisce un terreno fertile per continuare ad affondare le nostre radici e dare continuità al processo vitale e culturale iniziato in una conferenza *sull'architettura della rivoluzione* a 3000 chilometri di distanza da Porto.

COLPA DELLA PANTERA?

NADIR BONACCORSO*

IL 29 GENNAIO DEL 1989 la Facoltà d'Architettura del Politecnico di Milano fu occupata! Ricordo di andare a cena ed al cinema con mia madre per festeggiare il suo compleanno e di chiederle di lasciarmi in Università, al ritorno... anch'io occupavo!

Pochi mesi prima ero uscito dal mio "medioevo" intellettuale, iniziando a capire e ad abbracciare il senso dell'architettura, il suo utopico proposito e, agendo come un iniziato che dal momento in cui intravede la (una?) luce comincia il suo viaggio di ricerca, mi avvicinai ai movimenti studenteschi. Ascoltavo, partecipavo a piccoli gruppi, il più delle volte ludici (ma utili), di quella comunità (una minoranza rispetto al numero di studenti) accampata al primo piano, di cui facevo parte. Ricordo di un viaggio all'Università La Sapienza con un gruppo della Facoltà, la gente, le discussioni, le idee e le emozioni... Un mese dopo, l'occupazione era terminata, gli alunni che passarono un mese a casa erano ben preparati per gli esami di febbraio/marzo, alcuni tra i più attivi po-

*Milano, 1967. Laurea presso il Politecnico di Milano, 1993. Collabora a Lisbona presso lo studio dell'Architetto João Luís Carrilho da Graça, 1993-1996. Apre lo studio (nbAA) a Lisbona, 1997. Pubblica il libro *fuNking life* che raccoglie la produzione del suo studio, 2012. Professore Invitato presso l'Università di Architettura INTA a Sobral (Brasile), 2014-2016. Attualmente sta terminando il dottorato in "research by design", presso l'Università di Évora, con il tema "plug-in, infrastruttura per costruzione di bassa altezza in clima tropicale".

liticamente riuscirono, durante l'occupazione, a incontrare nicchie all'interno dell'Università, gli altri tornarono a casa, senza esami, con un senso di vuoto. Non eravamo riusciti ad ottenere nulla di sostanziale. Probabilmente sentivamo questo vuoto anche in rapporto all'architettura italiana. In contrapposizione ad una Europa che rifletteva, libera, con meno compromessi iniziali, sull'habitat urbano, permettendo esperienze come quelle dell'IBA a Berlino, sentivamo ancora il peso dell'ossessione storica, così come la descrisse Vittorio Gregotti nel primo editoriale, che lo vede direttore della nota rivista d'architettura *Casabella*, nel 1982. M'impegnai assai per gli esami di giugno e riuscii ad avere una borsa di studio Erasmus per studiare nove mesi a Valladolid in Spagna. Era il secondo anno (1989) dell'interscambio Erasmus e dei ventimila studenti di Architettura, pochi volevano uscire. Io volevo uscire.

Di ritorno dal mio primo Erasmus in Spagna, con una nuova luce negli occhi ed un cuore pieno di speranza per l'architettura, riuscii ad iscrivermi al corso di progettazione degli Erasmus a Milano, diretto da Remo Dorigati. C'erano studenti di tutta Europa, che in una stessa sala, di giorno dibattevano idee, utilizzando il linguaggio architettonico, attraverso plastici, disegni tecnici e liberi e con i quali di notte con dividevo una casa, diventata di studenti, in Via Montenevoso, continuando i dibattiti e le scorriere spesso *bohemiennes*. Tra questi studenti, i Portoghesi sorprendevo per la loro metodologia e spontaneità nel pensare il luogo.

“La sua specificità (portoghese) è soprattutto nella cultura dell'osservatore-progettista che, per sua formazione, è portato ad accettare di inserire piccoli gradi di conoscenza con la consapevolezza del limite ma anche della forza dell'architettura” (R. Dorigati, “Un sito chiamato Portogallo”, *Architetti italiani in Portogallo. Mobilità europea, individualità e cultura architettonica*, a cura di M. Elbert et al., Lisboa, s. ed., 2005, p. 7 [catalogo]). Sulla rivista *Casabella*, che continuava

sotto la stessa direzione, erano sempre più frequenti i servizi sui lavori di Álvaro Siza e sull'architettura portoghese. A metà anno accademico ricevetti una piccola borsa di studio che mi permise di andare a visitare Bruxelles, l'Università La Cambre e la città. Di questo viaggio conservo nella memoria l'esposizione Europalia 91 "Point de Repère: Architecture du Portugal" ed i progetti presentati, specialmente un progetto di piscine per Campo Maior di João Luís Carrilho da Graça. Come scrisse Paulo Varela Gomes nel catalogo della mostra, "la presente exposition réunit quelques oeuvres architecturales réalisées au Portugal depuis quinze ans, qui cherchent à allier la pluralité des styles contemporains à une inspiration territoriale et culturelle" (P. V. Gomes, "Introduction", *Point de Repère. Architectures du Portugal*, ed. A. A. Costa et al., Bruxelles, Fondation pour l'Architecture, 1991, p. 18) ... e la forza di questo dialogo con il paesaggio mi rapì. A fine luglio partii in macchina con Carlos Carvalho, uno di quei portoghesi che stupivano e con il quale strinsi amicizia in altre circostanze, Davide Molteni, il Sid ed il mio portfolio in formato A2. Era il 1992, non c'erano telefonini, il 386 era il computer d'eccellenza ed io, in agosto, suonavo il campanello dello studio di João Luís Carrilho da Graça, presentandomi e chiedendogli di essere il mio relatore di tesi. Non nascondo, nelle varie fasi, frustrazioni accademiche, le serate con amici, gli amori, che intervallavano le lunghe giornate a lavorare, ora su un progetto, ora su un concorso, ora su un altro concorso.

Dodici anni dopo, con il mio studio a Lisbona, preparai un progetto espositivo dal titolo "Architetti italiani in Portogallo", che ottenne l'appoggio dell'Istituto Italiano di Cultura di Lisbona e ricevette un finanziamento dall'allora *Instituto das Artes* del Ministero della Cultura Portoghese.

"L'idea di questa mostra nasce da un'iniziale volontà di riunire la produzione di una giovane generazione di architetti italiani che lavora e vive in Portogallo. Il tema si sareb-

be potuto limitare solo a questo. Senonché, quando questa idea (fortunatamente) ha iniziato ad avviarsi verso una reale concretizzazione, il titolo iniziale 'Architetti italiani in Portogallo' è stato subito centro di discussioni e di riflessioni tra tutte le persone direttamente coinvolte: cosa significa quest'esposizione; cosa si vuol mostrare; cosa c'è in comune tra i selezionati oltre ad essere italiani?" (N. Buonaccorso, "Prologo", *Architetti italiani in Portogallo*: 1). Fu interessante per tutti noi, architetti italiani in Portogallo, della prima generazione Erasmus, riflettere su ciò che per ognuno di noi significò questa fuga e in che modo si paragonava agli storici viaggi unilaterali.

L'esposizione, che diventò itinerante (Lisbona, Matosinhos e Faro), fu accompagnata da cicli di conferenze in cui italiani e portoghesi invitati presentavano i recenti progetti e frequentemente dibattevano le ragioni di questa interrelazione culturale. "Sicché quanto ora appare in Mostra non va letto come una normale rassegna di progetti fatti da giovani architetti in occasione o a seguito di un soggiorno, ma come prodotto di una esperienza formativa affatto diversa, intrecciata, trasversale e originale: testimonia anche la generosità vorace di una generazione davvero disposta a innovare la propria identità senza perderla..." (M. Vogliazzo, *ib.*: 11). Un'esperienza che comincia per tutti con un denominatore comune: l'architettura, "sendo a arquitetura a actividade que mais procura a permanência, a duração, o *flirt* com a quarta dimensão do espaço, o tempo, que aceita a imersão numa espécie de apatia cronológica que muitas vezes nos aparece disfarçada de eterno, o espaço latino é o espaço comum e fraterno da saudade arquetípica!" (J. L. Carrilho da Graça, *ib.*: 5).

Sono passati dodici anni, da quando Flavio Barbini, Roberto Cremascoli, Giulia de Appolonia, Luca Dubini, Maria Milano, Paola Monzio, Salvatore Pirisi, Stefano Riva, Claudia Sisti ed io condividevamo questa esperienza...

L'ultima volta che ho sentito Flavio, nel 2015, in occasione di un seminario a Bologna a cui partecipavo proprio sul tema architetti italiani nel mondo, era in Medio Oriente a lavorare, Giulia tornò in Italia quasi subito, chi ha avuto figli, chi si è separato... ma quella cultura architettonica che è sempre un po' sociale, quella forma di vedere i luoghi, di questionarci e molto di più, si è radicata in noi. Siamo cresciuti (beh, magari non tutti nella stessa maniera), non tentando di cambiare il mondo che ci circondava (come pensavamo durante l'occupazione della cosiddetta Pantera), ma rivoluzionando, prima di tutto, noi stessi!



OBRA ABERTA



150 ANOS DO NASCIMENTO DE LUIGI PIRANDLLO

No ano que assinala a passagem de 150 anos sobre o nascimento de Luigi Pirandello (1867-2017), o Instituto Italiano de Cultura de Lisboa por iniciativa da sua Directora, Dr.^a Luisa Violo, levou a cabo uma série de eventos que recorda aquele que em 1934 foi Prémio Nobel da Literatura. Ao longo de cerca de dois meses, esteve patente nas instalações desta instituição uma exposição que deu a conhecer factos muito significativas da recepção de Pirandello em Portugal e que contou com a colaboração do Museu do Teatro de Lisboa, do Teatro Nacional D. Maria II, do *Diário de Notícias* e do Centro de Estudos de Teatro da FLUL. Paralelamente, performances, leituras encenadas, um encontro com actores e o colóquio *Nos passos de Pirandello* celebraram a efeméride. Além disso, o Centro de Estudos de Teatro da FLUL, com o apoio do Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, organizou um programa onde avultam a exposição patente no átrio desta Faculdade e um colóquio realizado no mês de Maio. Por sua vez, em Coimbra, também com o apoio desta instituição, o *Décimo Encontro de Italianística. Luigi Pirandello 150 Anos* celebrou o autor italiano em Outubro, no Instituto de Estudos Italianos da FLUC.

Luigi Pirandello distingue-se, no panorama internacional do Modernismo, como um dos mais agudos intérpretes da condição paradoxal de um sujeito fragmentado, cindido entre si mesmo e o outro, que se confronta tragicamente com uma busca do sentido condenada à inconclusão. Mestre do ensaio, do conto, da novela, do romance, da poesia, da escrita teatral e da cena, visitou Portugal em 1931 para participar no *V Congresso Internacional da Crítica*, um colóquio itine-

rante promovido por António Ferro. Foi nessa circunstância um dos primeiros espectadores de *Douro, faina fluvial*, de Manuel de Oliveira, cujo sentido logo captou. O apreço que mereceu em Portugal, desde as primeiras representações das suas peças, na década de 1920, e também como narrador e ensaísta, não tem parado de aumentar.

A revista *Estudos Italianos em Portugal* associa-se às celebrações com a publicação da tradução portuguesa da novela *C'è qualcuno che ride, Está aqui alguém a rir*, elaborada por José Colaço Barreiros. Foi originariamente publicada em 1934 e descreve um encontro muito singular entre pessoas cuja interacção não encontra correspondência, o que gera uma série de jogos cruzados aparentemente incompreensíveis. A narrativa condensa, pois, alguns dos temas mais característicos do universo pirandelliano, como a máscara, a existência do sujeito em função de uma alteridade sempre fugidia ou o de uma ficção que se desdobra infinitamente sobre si mesma. A gargalhada que se vai ouvindo traduz bem a relatividade das fronteiras entre um vitalismo estridente e uma norma que acaba por nunca permitir ao sujeito apreender a nudez do seu fundo.

Rita Marnoto

ESTÁ AQUI ALGUÉM A RIR

Serpenteia uma voz no meio da reunião:

– Está aqui alguém a rir.

Aqui, ali, aonde quer que chegue a voz é como erguer-se uma víbora, ou um grilo saltar, ou cintilar um espelho ferindo os olhos à traição.

Quem se atreve a rir?

Todos se voltam de repente, procurando em redor com olhares fulminantes.

(O salão enorme, iluminado acima da multidão dos convidados pelo esplendor de quatro grandes lustres de cristal, permanece lá no alto, na tristeza da sua poeirenta antiguidade, quase apagado e deserto; só parece alarmada, de uma ponta à outra da abóbada, a crosta do violento fresco seis-

centista que se fartou de sufocar e confundir numa negridão de noite perpétua as frenéticas truculências da sua pintura; dir-se-ia ansioso por que cesse toda a agitação ali em baixo e o salão seja evacuado).

Vendo bem, uma ou outra cara alongada, com piedoso puxão, forçando um aflito sorriso de complacência, ainda se vislumbra; mas ninguém a rir, propriamente. Ora sorrir de complacência será lícito, creio que tem de ser um acto legítimo, se não mesmo um dever, se for verdade que a reunião – muito séria – pretende ter também o ar de um dos entretenimentos citadinos na época do Carnaval. Com efeito, no estrado coberto com um tapete preto, uma pequena filarmónica de caveiras calvas toca intermináveis músicas de dança enquanto uns pares dançam para dar à reunião a aparência de um baile, por convite e quase sob o comando de fotógrafos contratados com esse propósito. Contudo, é tão berrante o vermelho ou o azul-celeste de certos trajes femininos, e tão arrepiante a fragilidade de certos ombros e de certos braços nus, que quase damos connosco a pensar se aqueles dançarinos não terão sido extraídos de debaixo da terra como brinquedos vivos de outros tempos, conservados e agora recarregados artificialmente para dar este espectáculo. Sente-se precisamente a necessidade, depois de os ver, de nos agarrarmos a qualquer coisa sólida e rude: como por exemplo a nuca deste vizinho de sobrolho franzido, que sua em bica e se abana com um lenço alvíssimo; ou a testa de idiota daquela velha senhora. Estranho porém: na desolada mesa dos refrescos, as flores não são artificiais, e assim dá uma grande tristeza pensar nos jardins em que as colheram esta manhã, sob um chuvisco claro que vai caindo leve e pungente; e que pena esta pálida rosa já desfeita que conserva nas folhas caídas um moribundo odor de carne perfumada.

Aqui e além perdidos entre os magotes de gente, há também um ou outro convidado em dominó, mais parecendo um irmão da caridade em busca do funeral.

A verdade é que todos estes convidados ignoram a razão do convite. Soou na cidade como um toque a reunir. Agora, perplexos quanto ao que mais convirá, se afastar-se ou pôr-se bem à vista (o que também não seria fácil no meio de tanta gente), cada um observa o outro, e quem se vê observado no acto de se deixar ficar para trás ou de tentar aparecer à frente, esmorece e já não sai dali; porque cada um suspeita do outro e a desconfiança na balbúrdia cria certas manias que só a custo serão capazes de conter: olhares para trás que se alongam oblíquos e que, mal são descobertos, se retraem como serpentes.

– Olha, olha, também cá estás?

– Eh, estamos todos, acho eu.

Contudo ninguém ousa perguntar porquê, temendo ser o único a ignorá-lo, o que seria uma culpa no caso de a reunião ter sido marcada para tomar alguma grave decisão. Sem se fazerem notar, alguns procuram com os olhos os dois ou três que se presume deverem estar em condições de saber alguma coisa, mas não os encontram: devem ter-se reunido em conselho em qualquer sala secreta aonde de vez em quando alguém é chamado e acorre empalidecendo e deixando os outros numa ansiedade pavorosa. Tenta-se deduzir das qualidades de quem foi chamado e das suas posições e amizades o que na outra sala poderá estar em deliberação, e não se consegue compreendê-lo, porque pouco antes foi chamado outro de qualidades opostas e de relações totalmente contrárias.

Dentro da consternação geral por este mistério, o orgasmo vai crescendo ponto por ponto. É sabido com que rapidez se propaga uma inquietação, e como uma coisa, ao passar de boca em boca, se altera até se transformar noutra. Assim, de uma ponta à outra do salão correm enormidades de se ficar estarecido. E de almas assim todas em fermento fervilha e difunde-se como que um pesadelo, no qual, ao som angustiante e espasmódico daquela filarmónica, por entre o murmurinho que atordoia e os reflexos das luzes nos espelhos,

fazem deslizar diante dos olhos de cada um os mais estranhos fantasmas, e como um fumo que se expande em densas espirais, das consciências que chocam em segredo o fogo de confessados remorsos, transbordam medos, suspeitas e apreensões de todos os géneros; em muitos, a tendência instintiva de correr imediatamente para um abrigo tem os efeitos mais imprevisíveis: uns piscam os olhos sem cessar, outros olham para um vizinho sem o ver e sorriem-lhe com ternura, outros abotoam e desabotoam vezes sem conta um botão do colete. O melhor ainda é fingir que não é nada consigo. Pensar em coisas diferentes. Na Páscoa que este ano calha muito cedo. Num Fulano que se chama Bons-dias. Mas entretanto, que sufoco esta comédia de nós mesmos.

O facto (se verdadeiro) de alguém rir, parece-me que não devia causar tanta impressão, se estão todos com o mesmo ânimo. Mas qual impressão! Suscita um altivo desdém, e precisamente porque estão todos com o mesmo ânimo, indignação como por uma ofensa pessoal, por que se possa ter a coragem de rir abertamente. O pesadelo sobrecarrega de modo tão insuportável para todos, exactamente porque ninguém acha lícito rir. Se uma pessoa se põe a rir e as outras lhe seguirem o exemplo, se todo este pesadelo se desmorona de repente numa risada geral, então adeus ó vindima! É preciso que se acredite em tanta incerteza e suspensão das almas e se sinta que a reunião desta noite é muito séria.

Mas afinal existe realmente esse alguém que continua a rir, apesar da voz que serpenteia há já um bom bocado no meio da reunião? Quem é? Onde está? Temos de lhe dar caça, de o agarrar pelo peito, de o encostar à parede e, de punhos esticados, perguntar-lhe porque é que ri e de quem ri. Parece que não será um só. Ah sim, mais de um? Dizem que são pelo menos três. Mas como, combinados os três, ou cada um por si? Parece que combinados os três. Ah sim? Vindos com o deliberado propósito de rir? Assim parece.

Primeiro foi notada uma moçoila, vestida de branco, de faces coradíssimas, viçosa a um canto da sala do outro lado, um tanto desajeitada que soltava umas risadas a um canto da sala lá de dentro. Ao princípio não fizeram caso dela, quer por ser mulher, quer pela idade. O que chocou foi apenas o som inesperado da gargalhada e alguns até se viraram para ela como se fosse devido a uma inconveniência, digamos mesmo uma impertinência, ou uma traquinice, se quisermos, mas perdoável, dado o seu riso de criança, de resto logo truncado ao ver-se observada. Fugiu daquele canto, curvada, cobrindo-se, com as mãos tapando a boca, fez sentido – isto sim – ouvi-la ainda rir lá dentro. Num irromper convulsivo, talvez devido à compressão que ao fugir dali se impusera. Criança? Agora vem a saber-se que fará daqui a pouco dezasseis anos, e tem dois olhos que lançam chamas correndo em debandada de uma sala para outra, como que perseguida. Sim, sim, de facto é seguida por um rapazote igualmente louro e bonito, que ri também como um louco atrás dela, espantado com a impertinência da rapariga que se enfia por todo o lado no desejo de ter uma compostura que não consegue, vira-se para cá e para lá como se ouvisse chamarem-na, e sem dúvida morde os lábios para refrear um ímpeto de hilaridade que borbota dentro dela e lhe faz soluçar o estômago. E eis que agora descobrem o terceiro, um certo homenzinho elástico que se vai balançando e batendo com os dois curtos braços na barriguinha redonda e rija como duas baquetas no tambor, a calvície resplandecente entre uma ruiva coroa de pêlos encarapinhados e uma face bem-aventurada em que o nariz lhe ri mais do que a boca, e os olhos mais do que a boca e o nariz e ri-lhe o queixo e ri-lhe a testa, riem-lhe até as orelhas. De fraque como todos os outros. Quem o convidou? Como se infiltraram na reunião? Ninguém os conhece. Nem eu. Mas sei que ele é o pai daqueles dois jovens, um abastado senhor que vive no campo com a filha, enquanto o filho anda nos estudos aqui na cidade. Vieram parar a este falso baile por coinci-

dência. Sabe-se lá se ao virem não teriam combinado entre si, pois devem existir estabelecidos certos entendimentos e meios segredos brincadeiras apenas suas, poalhas guardadas de reserva, coloridas por fogos de artifício, prontas a explodir a um mínimo incentivo, nem que seja um olhar de fugida; o facto é que não podem vir juntos; mas com os olhos procuram-se de longe e, assim que algum pisca o olho aos outros, viram a cara e por detrás das mãos soltam certas risadas que são realmente escandalosas no meio de tanta seriedade.

A obsessão desta seriedade é tão pesada e sufocante sobre todos que ninguém consegue supor que aqueles três possam estar fora dali, bem longe, e possam pelo contrário ter dentro de si alguma inocente e se calhar até disparatada razão de rir de coisa nenhuma; a rapariga, por exemplo, só porque tem dezasseis anos e porque está habituada a viver como uma poldra no meio de um prado florido, uma poldra que galopa à desfilada a cada sopro de ar e salta e corre feliz, nem ela própria sabe de quê; pode-se jurar que não dá por nada, que não tem a mínima suspeita do escândalo que está a, provocar juntamente com o pai e com o irmão, eles mesmos também festivos, alheios e estranhos a qualquer suspeita.

De modo que quando, reunidos por fim os três num sofá da outra sala, o pai no meio entre o filho e a filha, contentes e exaustos, com um grande desejo de se abraçarem pelo divertimento que tiveram, feito brotar pela sua própria alegria em todas essas belas risadas como num fragor de efémeras espumas, vêem vir ao seu encontro pelas três grandes portas envidraçadas, como uma negra maré sob um céu repentinamente escurecido, toda a multidão dos convidados, lentamente, muito lentamente, com o melodramático passo de tenebrosa conjura, primeiro não percebem nada, não acreditam que aquela desajeitada manobra possa ter sido feita para eles e trocam entre si um olhar, ainda um tanto sorridentes; o sorriso porém vai pouco a pouco esmorecendo numa crescente desorientação, até que, não podendo nem

fugir nem sequer recuar, encostados como estão ao espaldar do sofá, já não espantados, mas agora aterrorizados, levantam instintivamente as mãos como que para conter a multidão que, continuando a avançar, tombava em cima deles, terrível. Os três principais, os que, precisamente por sua causa e por mais nada se tinham reunido em conselho, numa sala secreta, senão pela voz que serpenteia do seu riso inadmissível a que deliberaram dar uma punição solene e memorável: ei-los que entraram pela porta do meio e estão à frente de todos, com os capuzes dos dominós descidos até ao queixo e burlescamente algemados com três guardanapos, como réus a castigar que venham implorar a sua piedade. Assim que chegam diante do sofá, uma enorme e sardónica risada da multidão dos convidados explode ruidosa e ribomba horrível várias vezes na sala. Aquele pobre pai, abalado, debate-se todo tremente, consegue pegar entre os braços os dois filhos e, todo encolhido sobre si mesmo com calafrios que lhe racham os rins, sem poder perceber nada, foge perseguido pelo terror com que de repente todos os habitantes da cidade enlouqueceram.

Tradução de José Colaço Barreiros

RECENSÕES



Giochi di specchi. Modelli, tradizioni, contaminazioni e dinamiche interculturali nei e tra i paesi di lingua portoghese, a cura di Monica Lupetti e Valeria Tocco con Valeria Carta, Sofia Ferreira Andrade, Mauro La Mancusa, Giuliana Paolillo, Pisa, Edizioni ETS, 2016, 635 pp.

O presente volume reúne as comunicações apresentadas ao II Congresso AISPEB (Associazione Italiana di Studi Portoghesi e Brasiliani), realizado em Outubro de 2014, e fornece obviamente um mosaico variegado de estudos que se inserem no complexo mundo de língua portuguesa, traçando “a grandi linee, alcune mappe di peregrinazioni letterarie e linguistiche, e i frutti di tali peregrinazioni nel tempo e nello spazio”, como referem Monica Lupetti e Valeria Tocco na apresentação exordial (p. 11). Divide-se em seis estimulantes secções e um apêndice, este dando

conta, numa espécie de memória, de alguns eventos que serviram de contorno ao congresso e contemplando a fotografia, o cinema, a literatura e o teatro, modos significativos de complementar os discursos sobre as culturas lusófonas. A primeira secção, intitulada “Tra Italia e mondi di lingua portoghese”, compreende oito comunicações, das quais se deve destacar o texto de Rita Marnoto, em que a conhecida estudiosa analisa as “relações culturais entre Portugal e a Itália”, considerando-as na sua excentricidade e policentricidade. Já autora de diversos estudos sobre o tema (basta atentar na bibliografia), Rita Marnoto revisita os “grandes vectores” que influíram no relacionamento entre as duas culturas, apontando apenas, como não podia deixar de ser, as suas “linhas estruturantes”. Este texto está directamente ligado à breve mas essencial comunicação de Davide Conrieri, o qual sublinha, numa

espécie de recensão, o perfil metódico e as observações específicas, anotando, por seu lado, algumas variações ao diálogo entre a Itália e Portugal.

Neste primeiro sector das comunicações ao congresso, deve referir-se o texto oportuno de Mariagrazia Russo, o qual, tratando do “presente e o futuro da língua portuguesa na escola italiana”, desenvolve o programa para a formação de professores de português e as etapas pedagógicas do curso de “Lingua e civiltà: portoghese”; e também o texto de Vera Lúcia de Oliveira, na esteira de uma tradição de estudos sobre a presença do Véneto no Brasil (lembre-se o caso paradigmático de José Clemente Pozenato), analisando aqui a poesia de Eduardo Dall’Alba vista como documento sociológico e antropológico, âmbito que se pode aplicar também à comunicação de Benedito Antunes relativamente ao falar dos emigrantes italianos na região de São Paulo em textos de Juó Bananére. É um aspecto semelhante ao do chamado “talian” de *Naneto Pipeta*, de base idiomática véneta, nas regiões de Rio Grande do Sul e de Santa Catarina, ambos já objecto de estudo num brilhante ensaio da ilustre lusitanista Giulia Lanciani.

À segunda secção, “Modernismi”, são dedicadas seis comunicações,

quatro das quais sobre aspectos do universo pessoano, contemplando as outras duas a obra em prosa de Almada Negreiros. Pelo seu interesse específico, saliente-se o trabalho de Silvano Peloso, “Fernando Pessoa e la quarta dimensione dell’arte e della mente”, onde o autor estuda a poética pessoana no contexto da tradição hermética, o que conduz a investigação para uma síntese em que se observa a reunião da inteligência material e da espiritual (p. 114); e também a comunicação de Elisa Alberani sobre “o contributo italiano para a construção do ‘mito’ literário pessoano”, na qual se analisa a função das traduções, da crítica (e lembro aqui o primeiro volume crítico italiano, *Lalibi infinito*, de Ettore Finazzi-Agrò) e da intertextualidade na narrativa italiana, de que são exemplo os romances de Antonio Tabucchi. Já sobre a prosa de Almada Negreiros, integrando-a na chamada literatura do “nonsense”, são pertinentes os estudos de Mauro La Mancusa (sobre *A Engomadeira*) e de Valeria Tocco (“K4 e la geometria del nonsense”), este último acentuando os princípios desconstrutivos inspirados na “revelação de Marinetti”.

Segue-se a terceira secção (“Dialoghi intra e translusofoni”), a mais extensa nas suas quinze comunicações, até porque abrange um cam-

po alargado de temas e problemas, cuja proposta pretendia justamente o confronto predominante entre as várias culturas do mundo lusófono. Na variedade e no mérito indiscutível dos vários projectos, são de relevar: a comunicação de Ada Milani, que estuda o impacto da teoria luso-tropicalista de Gilberto Freyre e seu aproveitamento pelo Estado Novo, analisando aqui as críticas explícitas dos conhecidos intelectuais africanos, Mário Pinto de Andrade e Amílcar Cabral; a exegese conduzida por Roberto Francavilla ao conto de Herberto Helder, “Teorema” (*Os Passos em Volta*), da qual o estudioso parte para observar como mais uma reescrita de um *topos* medieval (o mito de Inês de Castro) estabelece o “diálogo com a história cultural” (p. 323); e o bem fundamentado texto de Giorgia Casara, que estuda as primeiras manifestações da “crítica literária moderna” em Portugal, partindo da reflexão inédita de Almeida Garrett e de Alexandreerculano para se deter essencialmente na figura de Lopes de Mendonça, que Antero de Quental viria a reconhecer como precursor e mestre da moderna crítica literária em Portugal, antecipador, portanto, dos fundamentos da polémica conhecida como a “Questão Coimbrã”. A quarta e quinta secções, respectivamente “Transdisciplinarità” e

“Traduzione”, são as mais breves no conjunto do volume, com quatro comunicações cada uma. Neste sector de estudos há que referir o artigo de Rosa Maria Sequeira, “Jogo de espelhos no donjuanismo português”, até porque, a julgar pelas referências, este é o seu sétimo trabalho dedicado ao mito de Don Juan na literatura portuguesa, que, como se sabe, foi introduzido em Portugal pelos poetas da “geração de 70”, talvez com Teófilo Braga, como antecipação do decadentismo do final do século. Apesar da ampla bibliografia, esta comunicação poderia ter beneficiado com os estudos de Vanessa Castagna, de Gianluca Miraglia e até do autor destas linhas, susceptíveis de completarem alguns aspectos e a própria pesquisa de obras contemporâneas. E no capítulo dedicado à tradução, especial relevo merece o breve mas essencial artigo de Andrea Ragusa sobre a tradução italiana de *Frisos* e de *Saltimbancos*, de Almada Negreiros, tarefa árdua levada recentemente a cabo por um grupo de tradutores, do qual ele próprio fazia parte.

Por último, a sexta secção (“Lingua, Lingue, Linguistica”) engloba onze comunicações, das quais é lícito destacar o “diálogo” estabelecido entre Marcos Bagno (“Por que uma gramática brasileira?”) e o comentário de Roberto Muli-

nacci (“Uma gramática brasileira ... e por que não?”), abordando, portanto, uma questão controversa que se agudizou com o chamado acordo ortográfico (AO90). Marcos Bagno é, desde o início, sumamente explícito ao referir que o debate proposto “tem como base o argumento de que português brasileiro e português europeu são duas línguas diferentes” (p. 477). Pessoalmente estou de acordo quanto à definição de “lusofonia” como projecto político-ideológico e também subscrevo que “não existe ciência neutra” (p. 487). Mas após o discurso bem elaborado sobre algumas características que contradistinguem a gramática do PB, envolvendo, portanto, questões linguísticas, confesso a minha surpresa quando, a concluir, o estudioso faz depender a diferenciação sobretudo da decisão política. A “recensão” de Roberto Mulinacci parece-me mais equilibrada na medida em que, embora concorde com a tese política no “eventual reconhecimento do português brasileiro como língua plena e autónoma” (p. 491), não deixa de se apoiar em muita literatura científica para defender “a existência *in re* de uma gramática brasileira” (p. 490).

Por tudo quanto fica escrito, creio que emerge uma opinião de grande apreço pela quantidade e indubitá-

vel qualidade das propostas, muito se ficando a dever à organização do congresso e à arrumação dos materiais, o que faz deste volume um “manual” de consulta obrigatória para futuras investigações na área dos estudos sobre as várias culturas de língua portuguesa. MANUEL G. SIMÕES

Paola Nestola, San Giuseppe da Copertino: dall'estrema Puglia al Portogallo (secc. XVII-XIX), Lecce, Edizioni Grifo, 2016, 286 pp.

A autora deste livro é investigadora do Centro de História da Sociedade e da Cultura (CHSC) da Universidade de Coimbra e tem-se dedicado, nos últimos anos, com grande proficiência, a estudos de História Religiosa. Este volume, editado com o apoio do CHSC, é composto por textos inéditos e artigos recentes publicados em revistas científicas e em atas de congressos. O livro conta com uma esclarecedora introdução e seis capítulos: I - *Virtutem ad emulandum*: la castità di fra' Giuseppe tra pratica sacramentale e “sollicitatio ad turpia”; II - La Santità al femminile: San Giuseppe da Copertino tra culto popolare e culto elitario; III - S. Giuseppe da Copertino, un patronato toponimico emblematico:

da santo nella sua “terra” a civica insegna identitaria (1664-1858); IV - S. José de Cupertino: “santo dei voli” in Portogallo? Itinerari di ricerca tra letteratura, iconografia e rappresentazione sociale; V - S. Giuseppe da Copertino vs. S. José de Cupertino: proposte storiografiche tra territorialità e universalità; VI - Le porte di Cuperino/ Copertino: da accesso liminare a sacro baluardo di benessere (secc. XVI-XIX); VII - “Et il fuoco fa che la pignata mandi sopra la schiuma”: quando la lussuria sta in cucina? Testi agiografici francescani, peccati di carne, disciplinamento sociale nella prima metà del Seicento; VIII - “Plagi agiografici” italo-portoghesi tra Sei e Settecento? Matrice francescana e antoniana in San Giuseppe da Copertino. Em apêndice apresentam-se doze expressivas imagens de época, de natureza e proveniência diversas. A fim de reforçar a linha narrativa do livro, julgamos que uma conclusão e uma resenha bibliográfica final seriam úteis para o leitor. Anota-se ainda a ausência de um índice onomástico e toponímico, de grande valia numa obra tão abrangente. Em termos genéricos, o livro centra-se na figura histórica de frei Giuseppe Maria Desa (1603-1663), sistematiza os sinais prodigiosos atribuídos a San Giuseppe da Copertino (1753-1767) e des-

venda os motivos de expansão do seu culto dentro e fora de Itália, em particular nos países do Sul da Europa, de tradição contra-reformista. A autora parte de três premissas fundamentais: a unidade da representação hagiográfica; o carácter polissémico da construção literária e memorial da santidade; e a função aglutinadora do culto.

Os capítulos iniciais exploram os traços da figura histórica do frade venerado em Itália, na província de Terra de Otranto, enfatizando o carácter antropomórfico da relação dos homens e das mulheres com o sagrado na bacia do Mediterrâneo, durante a Época Moderna. Neste aspeto, é interessante destacar a similitude que Paola Nestola estabelece entre a representação antropomórfica do novo santo e a tradição imagética antoniana em Portugal. Num outro plano, a dialética entre o relato hagiográfico e as imagens do santo na comunidade dos crentes é ponto de partida para a exploração do modo de construção, institucional e coletivo, dos atributos de santidade.

Centrando-se num estudo de caso, a autora demonstra que o sentimento religioso desempenha uma função essencial no processo de afirmação identitária da sociedade moderna. Ao aprofundar os aspectos coletivos da vivência da crença em Itália, evidencia que o fenó-

meno religioso não pode ser visto apenas como motivo de aspiração individual ou como matéria do domínio das igrejas. Está para além disso, ou seja, constitui um forte motivo de partilha e um veículo de comunicação imprescindível para a comunidade dos crentes.

Focando o processo de canonização de San Giuseppe da Copertino, a autora começa por ilustrar a dinâmica devocional subjacente à colação beatífica do venerado frade Giuseppe Maria Desa, em finais do século XVII. Relata os aspectos mais relevantes da fase de beatificação, decretada em 1753, por Bento XIV e analisa a cerimónia solene de canonização que ocorre em pleno século das Luzes, em Roma, no ano de 1767, sob o pontificado de Clemente XIII. Mas, como bem salienta, antes destas datas eram já rastreáveis, em Itália e em várias regiões da Europa, as virtudes milagrosas que justificaram a rápida expansão do culto de Giuseppe da Copertino.

Sobre este ângulo de análise, é minucioso o estudo que Paola Nestola faz da biografia do frade franciscano, publicada por Domenico Bernini, em Roma, em 1722, e reeditada, em Veneza, em 1753, com o título *Vita del servo di Dio fra Giuseppe da Copertino dell'Ordine dei Minori Conventuali*. É também exaustivo o modo

como analisa o processo de canonização e como contextualiza a iconografia de San Giuseppe da Copertino, iluminando os seus múltiplos sentidos a partir da matriz franciscana e antoniana, de Santo António dos portugueses. Nesta linha, a sua proposta historiográfica contempla tanto a territorialidade originária da devoção ao santo taumaturgo italiano quanto a universalidade do seu culto, conforme explicita nos capítulos V e VIII do livro.

Em Portugal, é sensivelmente a partir de 1755, o ano do grande terramoto de Lisboa, que se inicia a difusão do culto do beato “José de Copertino”. Mais do que a catástrofe, o facto de o cardeal Conti, núncio apostólico em Lisboa, ter sido elevado ao pontificado com o título de Inocêncio XIII condicionou a boa aceitação daquele culto em terras lusas. Recorde-se que foi sob a égide deste pontífice que se acelerou o processo de beatificação de Giuseppe da Copertino. Dois anos depois de firmada a beatitude do antigo frade franciscano, a lógica de afirmação político-religiosa do novo pontificado de Bento XIV cruza-se com a necessidade de amparo e conforto espiritual dos fiéis depois do trágico terramoto de 1 de Novembro de 1755. Este conjunto de factores, de natureza diversa, facilitou o processo de ex-

pansão da santidade de Giuseppe da Copertino em Portugal.

No plano da representação social prevalece, a par do tópicos dos voos, a proteção dada por San Giuseppe da Copertino aos estudantes, a outros voos, os do conhecimento – atributo este mais vincado nas sociedades do norte da Europa. Para além dos aspetos referidos, a magnífica e rebuscada imagem do santo voador foi dando lugar a sucessivas leituras e reatualizações, sendo a que resulta da assunção de Giuseppe da Copertino como herói cívico na sua terra natal uma das mais surpreendentes. Estes e outros temas, analisados pela autora, com recurso a abundante documentação, conferem a este livro, galardoado pela Academia Portuguesa de História, em 2016, com o prémio História da Europa, uma agradável leitura.

ANA CRISTINA ARAÚJO

Poeti di Lisbona. Camões, Cesário, Sá-Carneiro, Florbela, Pessoa, tradução di Andrea Ragusa, Paola D'Agostino, introduzione di Vincenzo Russo, Lisbona, Lisbon Poets & Co., 2016, pp. 207.

Lisbona è diventata negli ultimi anni, e con una rapidità che lascia sbigottiti, meta di tanti turisti atti-

rati dalla sua bellezza. Città avamposto e retroguardia del continente, per lunghi anni dimenticata dal progresso e dal resto dell'Europa, sta attualmente conoscendo una celebrità senza precedenti. Quale miglior guida, quindi, per chi la vuole conoscere davvero, se non i versi dei poeti che l'hanno vissuta? *Poeti di Lisbona* viene incontro a tutti gli italiani curiosi di vedere la città attraverso gli occhi della letteratura e la penna di cinque portoghesi d'eccezione. Luís de Camões, Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro, Florbela Espanca e Fernando Pessoa sono i giganti della poesia portoghese scelti per questo libriccino, che vuole dar a conoscere al grande pubblico piccole perle della letteratura lusitana. Progetto dell'editore Lisbon Poets & Co., che ha già lanciato le edizioni in inglese, cinese e francese, quest'antologia ha visto recentemente la luce in lingua italiana, con la traduzione (testo a fronte) di Andrea Ragusa e Paola D'Agostino, le illustrazioni di André Carrilho e una prefazione di Vincenzo Russo, docente di Letteratura portoghese e brasiliana all'Università Statale di Milano.

Ad aprire queste pagine è, naturalmente, il “Virgilio portoghese”, Luís Vaz de Camões - di cui ci vengono proposti alcuni sonetti e degli estratti dei *Lusiadi*. Dalle liriche

di Camões sorge il Portogallo delle scoperte e dei navigatori, di cui il poeta era stato direttamente partecipe. Segue Cesário Verde, che ci trasporta direttamente nel 1800, a cavallo della modernità, dove incontreremo Mario de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Cesário è il diretto precursore del modernismo portoghese: le sue poesie mettono già in evidenza la crisi della coscienza occidentale, come emerge da *Il sentimento d'un occidentale*, in cui una Lisbona al tramonto suscita i versi del poeta e partecipa alla sua malinconia, accompagnandolo nella penombra della notte, illuminata appena dai primi lampioni a gas.

Mário de Sá-Carneiro è con Fernando Pessoa fra i diagnostici più lucidi della modernità portoghese (e non solo). Sá-Carneiro suggella con il suo suicidio annunciato l'entrata nel ventesimo secolo, di cui l'amico e collega Pessoa sarà il dominatore, seppur postumo e inconsapevole. La poesia *Quasi* è rivelazione di un'anima che non trova pace fra le oscillazioni della volontà e ripete il tema dell'impossibilità di raggiungere uno stato di calma e soddisfazione interiore. "Un altro po' di sole, e sarei stato brace. / Un altro po' di blu, e sarei stato al di là. / Per farcela m'è mancato un colpo d'ala... / Se almeno rimanessi al di qua".

A spezzare questa lunga fila di poeti, è la voce femminile di Florbela Espanca. Dai versi di Florbela appare una donna che non teme di vivere appieno la sua femminilità e il suo erotismo, in un'epoca in cui la sua emancipazione era ancora ben lungi dal realizzarsi. *A una ragazza* è un appello rivolto a tutte le donne, affinché imparino a prendere coscienza di se stesse e a essere artefici del proprio destino: "Apri gli occhi e affronta la vita! Il disegno / della sorte deve compiersi! Dilata gli orizzonti! / Sull'alto di fangaie eleva ponti / con le tue mani preziose di ragazza. / Su questa strada della vita che seduce / cammina sempre avanti".

A chiudere il volumetto troviamo il poeta di Lisbona per eccellenza, Fernando Pessoa, che non ha certo bisogno di presentazioni. Basterebbe lui, probabilmente, a dare voce a un'intera letteratura: *Poeti di Lisbona* propone una selezione dell'ortonimo e degli eteronimi principali (Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos). Forse la brevità degli estratti di alcuni (seppur, lo ammettiamo, lunghissimi) poemi, come *Tabaccheria*, *Ode trionfale* e *Il guardiano di greggi*, non basta a rendere giustizia alla grandezza della sua poesia. Tuttavia, ad arricchire il volume troviamo il *Canto a Leopardi* (assente nelle altre edizioni straniere)

che, seppur incompiuto, non potrà che suscitare l'interesse del lettore italiano.

C'è da dire che non si tratta che di un assaggio, certo, ma chi vuole approfondire troverà un'esaustiva bibliografia a fine libro, per guidare il lettore curioso nel viaggio attraverso la poesia portoghese. Per concludere, possiamo considerare *Poeti di Lisbona* una piccola porta d'entrata, per accedere attraverso la città bianca e le parole dei suoi poeti, nella vasta e affascinante letteratura lusitana. RITA CATANIA MARRONE

Traduzioni, riscritture, ibridazioni. Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo. Firenze, Leo S. Olschki, 2016, vi + 142 pp.

Inserida na já longa e prestigiada coleção da editora Leo Olschki, de Florença, intitulada “Biblioteca dell’Archivum Romanicum”, com o número 454 da Série I, dedicada a história, literatura e paleografia, este volume de ensaios é mais um dedicado à estreita rede de relações linguísticas e literárias estabelecidas entre a Itália e o mundo ibérico na idade moderna. Os nove textos aqui reunidos, a que se acresce a apresentação, de prestigiados nomes da crítica literária italiana, espanhola e portuguesa, são o resul-

tado das intervenções na jornada do seminário permanente subordinado ao título “Relazioni Linguistiche e Letterarie tra Italia e Mondo Iberico in Età Moderna”, cuja sessão teve lugar na Universidade de Florença, a 23 de outubro de 2015. Este colóquio foi consagrado à reflexão em torno do teatro e da prosa, valorizando-se os aspetos histórico-culturais e linguístico-literários, tendo em conta a tradição, a reescrita e a receção teatral e narrativa, no que se relaciona com a circulação de textos e a mediação cultural entre a Itália e a Península Ibérica.

O primeiro ensaio, a abrir o volume, é da autoria de Ana Paula Avelar e intitula-se “Da reescrita da história em Portugal no século XVI através do discurso épico, trágico e cómico”. Aí se procede à análise do modo como a crónica e a historiografia quinhentista, que trata dos acontecimentos relacionados com a gesta marítima dos descobrimentos e a expansão do império, servem de suporte a composições de variados géneros, mas mormente de feição épica, muito embora o mesmo fenómeno seja igualmente rastreável no teatro trágico e cómico, bem como noutros textos em prosa, englobando os títulos mais representativos da época, sempre com o objetivo de enaltecer o presente histórico. Deste

modo, torna-se possível estabelecer nexos de intertextualidade não só entre as diferentes obras referenciadas para o efeito e mesmo textos italianos contemporâneos, como ampliar esta abordagem, pondo em destaque a circulação de textos e autores portugueses em Itália até então quase desconhecidos. Na globalidade das situações, assiste-se à emulação dos protagonistas, na medida em que a historicidade patente nas obras é concebida como reservatório da memória coletiva e força motriz determinante para a imortalidade dos homens.

Na sequência deste texto, Lorenzo Bianconi, Sara Elisa Stangalino, Antonio Vinciguerra e Salomé Vuelta Gracia abordam, com o ensaio intitulado “Lope de Vega napoletano: *L'ingelosite Speranze di Raffaele Tauro*”, no âmbito do teatro e da dramaturgia, aspetos da receção de Lope de Vega em Itália, de modo específico da obra *Lo cierto por lo dudoso* (1625) no contexto napolitano do século XVII, centrando-se sobremaneira na comédia de 1651, *L'ingelosite speranze*, de Raffaele Tauro. Evidenciam-se aí estratégias como a substituição do verso pela prosa, a adaptação de alguns episódios, a invenção e deformação de topónimos e, sobretudo, o uso e a função do dialeto napolitano nas metamorfoses da comédia em causa como forma de

emancipação do texto italiano face ao texto de partida, como forma de melhor responder ao gosto e às preferências do público da época em Itália.

Permanecendo no âmbito das relações culturais espanholas e italianas, se bem que em sentido inverso, Davide Conrieri centra-se sobre “Una traduzione settecentesca spagnola dai *Ritratti critici* di Francesco Fulvio Grugoni”, obra datada de 1669, valorizando o *Retrato crítico de la corte y del cortesano*, de 1753, de autoria de Francisco Mariano Nifo y Cagigal. A orientação didática da obra espanhola visa antes de mais a denúncia da corrupção moral e social do tempo, adotando uma atitude satírica e metafórica na linha do modelo italiano.

Ainda visando a mesma conjuntura e idêntico período, Daniel Fernández Rodríguez incide no seu ensaio sobre “La difusión y recepción de las novelas de Agnolo Firenzuola en el Siglo de Oro” e privilegia a produção novelística espanhola, bem como o fluxo, a circulação e o crédito dado aos modelos italianos na Península Ibérica, em que vulgarmente surgem associados os nomes de Boccaccio, Bandello, Masuccio, Straparola ou Giraldi Cinzio. Neste texto, Daniel Fernández Rodríguez orienta o seu estudo para a receção da obra

de Agnolo Firenzuola, em grande parte mediada pela antologia de Sansovino, *Cento novelle scelte dai più nobili scrittori*, que se tornou um fenómeno de popularidade no contexto ibérico. Só deste modo, escritores como Cervantes, Francisco de Lugo y Dávila, Sebastián Mey e muitos outros acederam às composições de autores italianos semidesconhecidos que apenas contavam com edições reduzidas das respetivas obras.

Passando a outra vertente da produção literária seiscentista, a tratadística, Michela Graziani explora o impacto de “Le teorie mirandoliane nella *Cabala* di Francisco Manuel de Melo”, mais especificamente do pensamento de Pico della Mirandola sobre esta matéria no *Tratado da ciência cabala ou notícia da arte cabalística* (1724), obra póstuma do polígrafo português. Centrando-se inicialmente sobre a circulação de teorias algo heterodoxas para a época num contexto marcado pelo controle das mentalidades e num ambiente fundamentalista em termos religiosos, questiona-se a autora sobre os motivos que terão levado D. Francisco Manuel de Melo a compor tal obra, bem como a atitude por si assumida perante a corte portuguesa e a igreja, considerando diferentes fatores: em primeiro lugar, o recorte nada pedagógico e

muito menos apologético do *Tratado*, afastando a ideia de heresia ou apostasia do escritor, visando exclusivamente o deleite do leitor; em segundo, o objetivo de abordar não a tradição da cabala rabínica, mas a cabala cristã, desenvolvida no contexto humanístico-renascentista por figuras de relevo como o referido Pico della Mirandola, mas também Johann Reuchlin e retomada por Alessandro Farra, Paolo Ricci e Tommaso Garzoni; e, em terceiro, pelo carácter inovador da obra em si, para esclarecer o público leitor e lançar luz sobre uma matéria sobre a qual tanta desconfiança grassava. Assim, procura D. Francisco Manuel retomar ensinamentos centrais sobre a cabala cristã, revisitando autores e teorias cristãs e hebraicas com o fim de sensibilizar a opinião pública, reaproximar o saber filosófico-religioso de culturas distintas e contribuir para a tolerância e o diálogo cultural numa época pouco favorável à heterodoxia.

Recuando cerca duma centúria no tempo, embora mantendo-se na linha das relações entre a Itália e Portugal, Giulia Lanciani trata dos “Mediatori culturali tra Italia e Portogallo nei secoli XV-XVI”, ou seja, em pleno renascimento, valorizando-se o processo histórico das descobertas marítimas empreendidas pelos portugueses, o seu

alcance no contexto económico e cultural contemporâneo não só da Península Ibérica, como também da Europa. Para o efeito é valorizada a importância das embaixadas recíprocas, cujos componentes assumem o papel de mediadores culturais na divulgação de relatos de viagens de autores italianos em Portugal e, conseqüentemente, na difusão da literatura de viagens coeva dos portugueses em Itália. Delineiam-se de modo mais aprofundado as relações político-culturais entre Florença nos séculos em causa, ao tempo efervescente centro de mercadores, livreiros e literatos, a que os portugueses acorriam por motivos culturais, políticos e financeiros, e a corte portuguesa, enquanto centro e motor de sinergias dos empreendimentos que recrutavam o reino e, como tal, fator de dinamismo cultural entre os dois países.

Passando depois para o contexto castelhano, Isabel Muguruza Roca retoma a tradição da novelística espanhola e questiona o seu débito em relação à produção do género em Itália, centrando-se sobre “Las traducciones de los *Novellieri* en las *Novelas ejemplares*: Cervantes frente a Bandello y la negación del modelo italiano”. Apesar de se constatar o conhecimento que o autor espanhol tem de Bandello, divulgado em Espanha sobrema-

neira através da versão franco-espanhola das *Novelle*, o objetivo patente nesta abordagem é mostrar como Cervantes procura criar nas suas *Novelas ejemplares* uma espécie de anti-modelo narrativo, se tomado como referência o modelo italiano, ao acentuar a vertente e o desfecho trágico dos enredos, algo repetitivos e pesados e implacavelmente exemplares.

Também Maria Grazia Profeti se orientou numa linha paralela ao eleger a receção de “Bandello nel teatro di Lope de Vega” para tema do seu ensaio. As *Novelle* do escritor italiano, apesar de incluídas no *Index*, tornam-se assim ponto de partida para duas composições, *El guante de doña Blanca* (1630-1635) e *El castigo sin venganza* (1631), do comediógrafo espanhol. Dissertase sobre as possibilidades de trajetória das novelas para chegarem ao alcance do público espanhol e de Lope de Vega, em particular, e analisam-se ambas, considerando o percurso problemático da primeira e complexo da segunda. Para além da visão positivista das fontes, interessa, pois, valorizar a clareza que preside à modelação dos textos, uma nova forma e diversa significação que podem adquirir em função do contexto cultural de chegada, não contando ainda com a adequação à mudança de género que o enredo acaba por sofrer.

A encerrar o volume, Mariagrazia Russo, e retornando às relações culturais entre a Itália e o contexto lusitano, trata de “La circolazione della *Ropica pñefma* di João de Barros nei circuiti culturali romani”. Apresenta-se aqui uma análise linguístico-estilística de uma cópia manuscrita do século XVII dessa obra, conservada na Biblioteca Casanatense de Roma. Este exemplar parece ser o único testemunho manuscrito supérstite encontrado do livro que já no século XVI circulava nos meios cultos romanos, visto que a sua edição *princeps* data de Lisboa, 1532. Pelo facto de se tratar de uma obra que foi incluída no *Index* e de poucos exemplares se terem salvado, o manuscrito assume particular importância por poder ser uma cópia de uma possível edição desaparecida da *Ropica*, além de atestar o relevo que alcançou, por circular inclusivamente manuscrito quer durante o século XVI, quer XVII, em Itália.

Num mundo que hoje se quer globalizado, em que a informação de qualquer ponto do planisfério se encontra ao alcance do um gesto, este volume de estudos vem confirmar como já nos séculos XV, XVI e XVII o contacto entre as duas Penínsulas, a Itálica e a Ibérica, era uma realidade indiscutível. A circulação da cultura, das informações, dos textos era um dado ir-

refutável, mesmo quando tal propagação ia contra obstáculos tão fortes como as proibições inquisitoriais. Assim, são estudos desta natureza que hoje constituem um contributo determinante para se tornar mais transparente essa rede de contactos e intercâmbios que enriqueceu mutuamente o contexto italiano, espanhol e português, desse modo, cooperando para a génese e configuração do perfil cultural de cada nação. MANUEL FERRO

La spugna è la mia anima. Omaggio a Piero Ceccucci, a cura di Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori, Firenze, Firenze University Press, Università degli Studi di Firenze, 2016, 538 + 5 pp.

Publicado em 2016 pela Firenze University Press, *La spugna è la mia anima* é um volume de homenagem a Piero Ceccucci, organizado por Michela Graziani e Orietta Abbati, professoras respectivamente nas Universidades de Florença e de Turim, e por Barbara Gori, investigadora na Universidade de Pádua. O homenageado, figura bem conhecida dos mundos literários português e brasileiro, ensinou nas Universidades de Perugia, Milão, Bocconi de Milão, Génova e, ultimamente, foi professor de Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira na Università degli Studi

di Firenze. Com uma vasta bibliografia científica que aborda autores como Fernando Pessoa, Cesário Verde, José Saramago, Ana Hatherly, Albano Martins, Mía Couto, Clarice Lispector e Jorge Amado, entre outros, publicou ainda valiosos trabalhos sobre a acção dos missionários jesuítas no Brasil e na China. Tradutor e grande divulgador das literaturas de língua portuguesa, em Itália, é responsável pela edição italiana de *O livro de Cesário Verde* e de uma antologia bilingue, intitulada *100 anos de poesia brasileira contemporânea*. Em colaboração com Orietta Abati, organizou e traduziu algumas obras de Fernando Pessoa, nomeadamente *O livro do desassossego*, os contos policiários e outros contos e antologias de poemas ortónimos (*Il mondo che non vedo*) e heterónimos (*Un'affollata solitudine*). Mas, acima de tudo isso, Piero Ceccucci é um amigo grande de Portugal e dos seus escritores, da sua língua, literatura e cultura, de que tem sido incansável divulgador, não só através dos seus trabalhos escritos, mas também pela organização de colóquios, congressos e, sobretudo, dos seus cursos, nos quais têm vindo a ser formadas gerações de alunos interessados pelos autores de expressão portuguesa e pelas culturas dos respectivos países. O volume, cujo título, subsidiá-

rio de Fernando Pessoa, pretende, como explicam as organizadoras, aludir, por um lado, à paixão de Ceccucci pelo poeta português e, por outro, utilizar a “ideia metafórica da esponja como material absorvente, que se deixa embeber facilmente por muitas substâncias líquidas” e “daí a metáfora da alma de Ceccucci como uma esponja, a qual no decurso da sua longa carreira universitária, pela sua sede de conhecimento, “se embebeu” de cultura lusófona, ela mesma símbolo de uma união de várias culturas europeias e extra-europeias de língua portuguesa.”

De uma obra desta natureza, e dada a sua extensão considerável com mais de cinquenta contributos, não é possível numa recensão, que se pretende não seja demasiado longa, dar a mesma atenção a todos os trabalhos e a todos os participantes. Assim, e sem que isso signifique qualquer desvalorização da qualidade e interesse dos demais textos, destacarei aqueles que, por uma razão ou outra, me impressionaram mais, procurando sempre, ainda que de forma brevíssima, apresentar as razões que me levaram a realçá-los.

O livro, como habitualmente acontece neste género de obras, a par de textos de natureza ensaística, contém depoimentos de carácter pessoal, de amigos, co-

legas e alunos do homenageado (Testemonianze), nos quais se evidenciam qualidades, se acentuam aspectos da personalidade ou se lembram episódios ou momentos de convívio. Assim, a introdutória secção de testemunhos inicia-se com a reprodução de um trabalho plástico de Ana Hatherly, que se apresenta com uma dedicatória autógrafa da autora, intitulado “Ekfrasis”, seguindo-se uma Carta Vespertina para Piero, de Lídia Jorge, na qual a escritora, referindo-se à circunstância da celebração, declara não gostar “de marcos finitos que lembram que a nossa vida não é infinita”, procurando, mais do que lamentar um acto irreversível da vida académica do homenageado, exortar a possíveis realizações futuras. Há ainda uma evocação do Mestre homenageado, por Armandina Maia, um excelente texto de reflexão sobre o trabalho académico de Piero Cecucci como lusitanista, por Paula Morão, uma digressão de recorte alegórico de Miguel Real, uma evocação de viagem, por Lilian Jacoto, e poemas de Martha L. Canfield, Nuno Júdice e Adalberto Alves. A secção termina com uma excelente tradução para italiano do conto “As cidades” (“Le città”), de Teolinda Gersão, por Gaia Bertoneri, jovem professora e investigadora da Universidade de Turim.

Seguem-se os ensaios (saggi), que ocupam a maior parte do volume, desdobrando-se por áreas diversas, embora se possam agrupar alguns trabalhos por versarem sobre temas idênticos. De resto, as próprias organizadoras cuidaram de colocar sequencialmente os ensaios, de acordo com os assuntos que neles são debatidos. Assim, Giuseppe Bellini faz desenrolar diante do leitor factos, razões, memórias e obras que constituem o relato breve de uma história longa, aquilo que marcou o seu interesse apaixonado pelas literaturas de expressão portuguesa, bem como das literaturas hispânico-americanas, naquilo que é sempre uma “aventura incompleta”; Giancarlo Depretis, Mestre de estudos portugueses, espanhóis e hispano-americanos, dá-nos com o seu artigo uma lição notável sobre as relações poéticas no universo ibérico.

Embora tratando assuntos diversificados, podemos agrupar alguns ensaios sobre temáticas renascentistas. É o caso de Rita Marnoto, cujo ensaio aborda a viagem de Itália de Sá de Miranda e a introdução do soneto na literatura portuguesa, num ensaio de enorme rigor científico, que revela uma investigação aturada e nos dá informações e pistas do maior interesse histórico, literário e cultural; Orietta Abbati escreve, num extenso e estimulante

artigo, sobre Giuliano Dati, figura pouco conhecida dos séculos XV e XVI, através de dois dos seus *Cantari*, com reprodução integral de um deles (*La Gran Magnificentia de Prete Janni Signore Dell' India & Della Ethiopia*), e Anna Kalewska trata da recepção de *Os Lusíadas* e do mito de Camões em Itália e na Polónia. A literatura medieval está muito bem representada pelo ensaio de um notável especialista, Giuseppe Tavani, que debate as dissemelhanças temáticas do *Cancioneiro da Ajuda*. Ainda no âmbito da literatura renascentista, assinalamos os ensaios de Mariagrazia Russo sobre “As cartas portuguesas de Matteo Ricci no contexto da sua correspondência”, importante contributo para o aprofundamento da visão que temos do famoso viajante jesuíta, e um ensaio de Carla Marisa Da Silva Valente sobre *De Missione Legatorum* de Duarte de Sande, obra que olha o cruzamento das visões jesuíticas e das perspectivas nipónicas na fronteira dos séculos XVI e XVII. Por seu lado, Cristina Rosa aborda a escrita autobiográfica de *suor* Clara do Santíssimo Sacramento. De um outro conjunto de contributos, referirei o de Pedro Eiras, intitulado “Outra nota para a redefinição da cultura”, revisitação personalizada do famoso ensaio de T. S. Eliot com apoio de nomes fundamen-

tais como George Steiner e do seu *No castelo do Barba Azul*, Jean Dubuffet e, mais distancadamente, mas sempre próximo, Walter Benjamin. Annabela Rita retoma o tema do Cânone Literário, a propósito da literatura portuguesa e das expressões literárias da lusofonia, e Arnaldo Saraiva discorre acerca de argumentistas, guionistas e roteiristas. Sobre Fernando Pessoa e temas afins, encontramos neste volume um significativo número de trabalhos, o que não será de admirar, até pelo interesse conhecido do homenageado pelo poeta, nomeadamente o estudo de um inédito, ainda quase não trabalhado, sobre um texto de Ludwig Quidde, por ele Pessoa, traduzido e prefaciado (Teresa Rita Lopes); algumas questões de crítica textual em Álvaro de Campos (Maria Bochicchio); o *Orpheu* e um dos seus colaboradores (Violante de Cysneiros, ou seja, Armando Cortes-Rodrigues), por Barbara Gori. Ainda a propósito da revista *Orpheu* e de algumas das suas vicissitudes relacionadas com Pessoa, Egas Moniz e Júlio de Matos, podemos ler um ensaio de Jerónimo Pizarro, e um outro sobre Pessoa ortónimo, tal como se apresenta à autora do artigo (Maria Helena Nery Garcez) na edição *Poesia, 1902-1917*. A tradução e recepção pessoana em Itália, no caso concreto de Ruggero Jacobbi,

figura pioneira do interesse pelo poeta português, que abdicou de o traduzir em favor de Panarese, mas que, também como uma esponja, deixou embeber a sua própria obra poética (*Aroldo in Lusitania*, trabalho poético publicado postumamente) pela pulsão pessoana, é ensaio bem construído e de excelente informação, de António Fournier. No que respeita a estudos sobre narrativa merecem especial menção o ensaio de Matteo Rei sobre *As ilhas desconhecidas* de Raul Brandão, cujo discurso é sempre abordado nas ligações com outras obras fundamentais do escritor português, que o ensaísta italiano tem vindo a estudar, tendo-lhe dedicado uma magnífica tese de doutoramento, bem como ensaios e comunicações diversas. Maria do Rosário Pimentel dedica o seu contributo à infelizmente muito esquecida escritora Maria Archer, de quem a autora procura dar um vivo e detalhado retrato, destacando da sua vida os aspectos que entende terem sido mais relevantes no seu tempo e realçando o que da sua obra pode ainda hoje ser para nós motivo de interesse. António José Borges, que tem vindo a dedicar atenção a outro escritor menos lembrado, João de Araújo Correia, analisa aspectos do livro *Contos durienses*, relacionados com a concepção de realismo do escri-

tor, e Isabel Pires de Lima leva a cabo um estudo comparativo entre Eça de Queiroz e Mário de Carvalho, destacando a importância que o escritor oitocentista tem na obra do autor nosso contemporâneo, através de referências várias que este lhe faz. Ainda no espaço queiroziano, Enrico Martines, da Universidade de Parma, trata da captação da realidade através de sugestões e expedientes qualificados como impressionistas, centrando-se particularmente na utilização recorrente da hipálage. Petar Petrov ocupa-se dos contos de *Jogos de azar* de José Cardoso Pires, na perspectiva da sua escrita “cinematográfica”; Ernesto Rodrigues apresenta-nos um ensaio de distinta factura, no qual é dinamizado um discurso aliciante sobre os prazeres da literatura, através da abordagem de personagens e aspectos mais intensos do romance de Saramago *História do Cerco de Lisboa*; Teresa Martins Marques dá-nos, depois de um breve relance sobre o escritor e a sua obra, uma atenta visão interpretativa de *Os implicados* de José Manuel Mendes, obra recente que reúne umas dezenas de textos de origem diversa; Gian Luigi De Rosa ocupa-se de uma trilogia romanesca do escritor brasileiro Luiz Ruffato; Alberto Carvalho escreve um extenso texto sobre o escritor angolano Manuel Rui.

No que se pode apresentar como uma pequena secção com trabalhos sobre questões de linguagem e de tradução, Roberto Mulinacci explana no seu artigo considerações analíticas sobre a linguagem da Constituição brasileira, na perspectiva dos direitos e do seu reverso; Anna Tylusinska-Kowalska (com a colaboração de Joanna Ugniewska) trata de problemas e dificuldades relativas à tradução de Antonio Tabucchi para língua polaca; Salvador Pippa colabora com um texto no qual reflecte sobre aspectos linguísticos do português. No contexto dos estudos culturais relativos ao final do século XIX, designadamente no que respeita ao orientalismo, Ana Paula Avelar escolheu a obra de Rafael Bordalo Pinheiro, pondo em evidência traços orientalizantes no trabalho deste artista.

Outro assinalável grupo de estudos trata de aspectos das obras de alguns poetas portugueses e de língua portuguesa. O percurso poético de Manuel Alegre, desde *Praça da canção* a *Bairro ocidental*, é analisado por Giulia Lanciani, com destaque para as paisagens sociais e políticas do país à época de publicação de certas obras do escritor, que considera marcos fundamentais da sua aventura poética. Perfecto E. Cuadrado analisa as marcas hispânicas na poesia

de Eugénio de Andrade, tendo como trave-mestra do seu ensaio uma entrevista dada pelo autor de *Matéria solar* ao jornal *El País*, em 2001; Maria João Reynaud aborda o Livro-Poema *Trocar de século*, de Alexandre Pinheiro Torres, destacando “a figura de um *exílio espectral*” que transparece dos vários poemas deste macropoema, em que o referente é o arquipélago de Macau; Amina Di Munno apresenta um esboço breve mas elucidativo sobre a obra e a vida de Jorge de Sena; Fernando J.B. Martinho põe em evidência, num extenso, rigoroso e documentado ensaio, os aspectos que na obra de Ana Hatherly melhor documentam a modernidade; Giorgio de Marchis ocupa-se da questão da memória dos lugares ruralizantes, percorrendo alguns livros de A. M. Pires Cabral; António Carlos Cortez aborda a sempre difícil questão das relações entre poesia e realidade, a propósito de um certo insólito que atravessa a poesia de Luís Miguel Nava; Gustavo Infante destaca e analisa os reflexos de Macau na poesia de Fernanda Dias; Mónica Simas, centrando-se na figura maior de Mário Cesariny, estuda alguns aspectos do surrealismo português, tendo como trave-mestra as forças de subversão e encantamento que caracterizaram o movimento. A encerrar o volume, Michela Gra-

ziani, num muito bem informado ensaio, reflecte sobre o concretismo brasileiro do grupo *Noigandres*, com destaque para a escrita ideogramática de Haroldo de Campos. Em conclusão: estamos perante um volume cuidadosamente organizado – e não será demais sublinhar a competência, o rigor e a dedicação das organizadoras –, de grafismo adequado, sóbrio mas agradável, que, se, por um lado, é um repostório de análises críticas conduzidas por estudiosos que se especializaram nas matérias sobre as quais escrevem, de grande utilidade para consultas futuras, por outro, cumpre muitíssimo bem o seu papel determinante de homenagem, ou

seja, regista para memória futura o papel fundamental que um grande lusitanista tem vindo a desempenhar na universidade e na sociedade italianas, dando a conhecer e estudando criteriosamente, e com notável profundidade, os autores e obras que lhe parecem ser decisivos para um conhecimento das literaturas de expressão portuguesa desde finais do século XIX. Um volume que o leitor interessado lerá com enorme proveito, manterá perto de si e revisitará certamente em muitas consultas, sempre que as circunstâncias e as necessidades temáticas o exigirem. JOSÉ MANUEL DE VASCONCELOS



EDITOU-SE...

LIVROS EDITADOS EM 2016

Autor: Leonardo Benedetti;
Primo Levi
Título: *Assim foi Auschwitz*
Editor: Objectiva
Género: Memórias
Tradução: Federico Caroti

Autor: Umberto Eco
Título: *Pape satàn aleppe. Crónicas de uma sociedade líquida*
Editor: Relógio d'Água
Género: Crónicas sócio-políticas
Tradução: Jorge Vaz de Carvalho

Autor: Emanuele Coccia
Título: *O bem nas coisas. A publicidade como discurso moral*
Editor: Fundação Carmona e Costa / Documenta
Género: Ensaio
Tradução: Jorge Leandro Rosa

Autor: Elena Ferrante
Título: *Escombros*
Editor: Relógio d'Água
Género: Narrativa autobiográfica
Tradução: Margarida Periquito

Autor: Paolo Cognetti
Título: *As oito montanhas*
Editor: Dom Quixote
Género: Romance
Tradução: Maria do Carmo Abreu

Autor: Paolo Giordano
Título: *Negro e prata*
Editor: Relógio d'Água
Género: Romance
Tradução: Inês Dias

Autor: Eduardo De Filippo
Título: *Farmácia de serviço e outras peças em um acto*
Editor: Artistas Unidos
Género: Teatro
Tradução: Rita Almeida Simões

Autor: Renzo Lavatori
Título: *O anjo, um feixe de luz sobre o mundo*
Editor: Paulinas
Género: Ensaio
Tradução: Artur Morão

Autor: Primo Levi
Título: *O último Natal de guerra*
Editor: Cotovia
Género: Contos
Tradução: Clara Rowland

Autor: Lorenzo Marone
Título: *A tentação de sermos felizes*
Editor: Porto Editora
Género: Romance
Tradução: Regina Valente

Autor: Sveva Casati Modignani
Título: *Como vento selvagem*
Editor: Porto Editora
Género: Romance
Tradução: Regina Valente

Autor: Pier Paolo Pasolini
Título: *A nebulosa*
Editor: Antígona
Género: Guião literário
Tradução: Manuela Gomes

Autor: Antonio Spadaro
Título: *O batismo da imaginação.*
A experiência da palavra criativa
Editor: Paulinas
Género: Ensaio
Tradução: Artur Morão

Autor: Simona Sparaco
Título: *Equação de um amor*
Editor: Presença
Género: Romance
Tradução: Filipe Guerra

ANDREA RAGUSA