

18

2 0 1 8

**Revista
de História
da Sociedade
e da
Cultura**

CENTRO DE HISTÓRIA
DA SOCIEDADE E DA CULTURA

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Le sale cinematografiche nello scenario moderno dell'architettura portoghese della prima metà del XX secolo : alcuni esempi a confronto

The cinemas in the modern scenery of Portuguese architecture of the first half of the 20th century: some samples in comparison

MARIANGELA LICORDARI¹

ED 441 – Laboratoire HiCSA - Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

IHA Instituto de História da Arte - Universidade Nova de Lisboa FCSH-UNL

mariola_lico@libero.it; mariangela.licordari@gmail.com

Texto recebido em/Text submitted on 16/09/2017

Texto aprovado em /Text approved on 17/01/2018

Riassunto: Vero e proprio fenomeno culturale del XX secolo, in ambito architettonico il cinema rappresenta da sempre il simbolo della modernità e del progresso tecnologico. Nella storia dell'architettura moderna, la progettazione delle sale cinematografiche va di pari passo con la sperimentazione di nuove forme architettoniche rese possibili dall'impiego di moderni materiali da costruzione (quali *in primis* il cemento armato), divenendo un importante banco di prova tanto per la verifica tecnologica degli stessi quanto per l'immaginazione spaziale di nuovi ambienti, così divergenti da quelli propriamente classici dei teatri. Spazio architettonico fruibile e funzionale al vissuto umano, il cinema diventa rapidamente espressione di crescita, di sviluppo sociale ed economico e di prestigio urbanistico. Anche in Portogallo, come nel resto dell'Europa, le sale cinematografiche sono segnali tangibili del cambiamento stilistico e formale dell'architettura della prima metà del Novecento, facendosi portavoce di un'immagine nuova che rapidamente adorerà le città portoghesi d'un aspetto moderno e scenografico al tempo stesso.

Parole chiave: Cinema; architettura portoghese; XX secolo; Movimento Moderno.

Abstract: Real cultural phenomenon of the twentieth century, in the architectural world the cinema has always been the symbol of modernity and technological progress. In the history of modern architecture, the design of the cinema goes hand in hand with the experimentation of new architectural forms made possible by the use of modern building materials (such as reinforced concrete), becoming an excellent test both for technological verification of the same as for the space imagination of new environments, so divergent from those of the theatres. Architectural space usable and functional for the human life, the cinema quickly becomes expression of growth, of social and economic development and urban prestige. Even in Portugal, as in the rest of Europe, the cinemas are tangible signs of the stylistic and formal change of the architecture of the first half of the twentieth century, becoming "spokesman" of a new modern image that will quickly adorn Portuguese cities with a scenic look.

Keywords: Cinema; Portuguese Architecture; 20th Century; Modern Movement.

¹ FCT Scholarship SFRH/BD/115014/2016

1. Introduzione

Nell'architettura portoghese del XX secolo, i primi segnali di un cambiamento stilistico e formale in chiave moderna risalgono all'inizio degli anni '20, quando un ristretto numero di giovani architetti di formazione *beaux arts* comincia ad ipotizzare la nascita di una nuova estetica architettonica direttamente desunta dall'uso di moderne tecniche costruttive, quali *in primis* il cemento armato. Contro tutte le aspettative derivanti dalla loro formazione storicista e dal gusto nazionalista e pittoresco ancora in uso, questi pochi ma coraggiosi architetti si affidano alle teorie dei grandi pionieri europei dell'architettura moderna nella ricerca di nuove forme architettoniche e nella sperimentazione di un'estetica lontana dagli ornamenti decorativi della cultura eclettica di inizio secolo. La Casa dos Açores di Miguel Nogueira, del 1921, l'Agência Havas di Carlos Ramos, del 1922, o ancora il Sanatório Heliantia di Francisco Oliveira Ferreira, realizzato a Porto tra il 1926 e il 1930, sono solo alcuni dei tentativi portoghesi in cui è possibile scorgere questa propensione al moderno. La semplificazione estetica dell'edificio, nelle forme e nella decorazione parietale, rappresenta dunque la vera innovazione stilistica dell'architettura portoghese delle prime decadi del Novecento, in alcuni casi ancora mitigata dall'adozione di facciate monumentali pronte a definire gerarchicamente la posizione dell'immobile nel contesto urbano adiacente.

Qualora esistesse un'indicazione cronologica certa alla quale ricondurre gli esordi dell'architettura moderna portoghese, questa potrebbe essere individuata nel 1927: anno in cui si forma quella *geração do compromisso*, così chiamata da Carlos Ramos, uno dei suoi principali architetti, impegnata nell'adozione anche in Portogallo di una sintassi architettonica moderna ed internazionale. Il 1927 è, inoltre, l'anno della pubblicazione delle riviste *Arquitectura*, co-fondata dall'architetto Jorge Segurado, e *Presença*, entrambe tese a promuovere la nascita di una "coscienza moderna" nella società portoghese e divenute un riferimento importante per l'ambiente architettonico di quegli anni, in parallelo alla rivista *Orfeu* che, sin dal 1915, anno della sua pubblicazione, aveva una valenza più letteraria (Almeida, Fernandes 1986: 23, 112).

A questi richiami umanistici di indubbia rilevanza, devono essere associati altrettanti importanti riferimenti architettonici che, con la loro estetica avanguardistica e moderna, ampliano lo scenario portoghese della prima metà del Novecento. È questo, infatti, un periodo definito dalla presenza di un certo numero di edifici pubblici e privati in cui le moderne tecniche costruttive dell'epoca cominciano ad essere utilizzate secondo la "grammatica stilistica" del razionalismo funzionalista europeo del momento.

Neste primeiro período [...] a inovação técnica, as estruturas arrojadas, a expressão estética identificada com a tal ética da verdade nua e crua dos materiais, é agora proposta pelos próprios arquitetos e não se traduz apenas nos tais temas marginais mas nos edifícios que aparecem em plena cidade. Começa-se pelos cinemas e garagens, passa-se aos liceus e estacoes de correio e, logo, aos prédios de rendimento. Lembre-se a garagem de O Comércio de Porto (Rogério de Azevedo), o Cinema Capitólio (Cristina da Silva), o cinema Éden (Cassiano Branco), os liceus de Beja (Cristino) ou Filipa de Lancastre (Carlos Ramos e Segurado), a Telefónica do Estoril (Adelino Nunes), o Instituto S. Técnico (Pardal Monteiro), a clinica de Miramar (Oliveira Ferreira) os frigoríficos de Massarelos (Manuel e Januario Godinho), a Casa da Moeda (Segurado) até às moradas do Porto (M. Marques, Viana de Lima), entre muitas outras obras que surgem nessa década e das quais se pode dizer que, em todas, a estrutura de betão armado é decisiva para a forma arquitectónica (Portas 1980: 15).

In questo scenario, il Cine-Teatro Capitólio di Luis Cristino da Silva marca, senza alcun dubbio, una rottura netta con l'architettura portoghese del periodo precedente, preannunciando i grandi cambiamenti estetici imposti dal Movimento Moderno. L'ante-progetto, da far risalire al 1925, è di chiara derivazione europea e richiama il razionalismo purista all'epoca in voga nel resto d'Europa. Volumi puri e geometrici privi di decorazioni di stampo *revival*, grandi spazi interni sprovvisti di sostegni verticali, ampie vetrate mobili ed una copertura a terrazzo fanno di quest'opera il primo esempio di architettura moderna portoghese le cui forme plastiche sono direttamente desunte dall'ar-

chitettura funzionalista dello scenario internazionale.

Risulta difficile discernere con precisione quali siano stati i modelli internazionali che più di altri abbiano determinato la nascita di una sen-

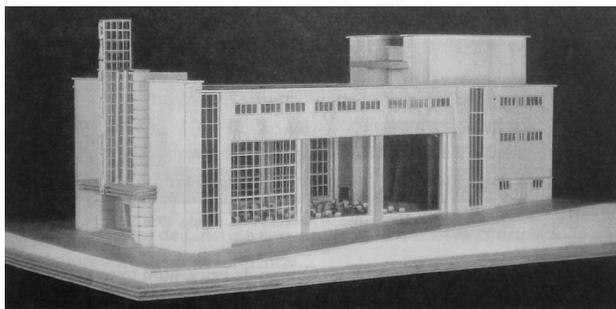


Fig. 1. Luis Cristino da Silva, Cinema Capitólio. Plastico del progetto. (RODOLFO 2002, p. 75).

sibilità moderna in seno all'architettura portoghese. Senza dubbio, la cultura lusofona del primo quarto del XX secolo risulta caratterizzata da una crescente "volontà di nuovo" che, attraverso viaggi studio, partecipazioni a esposizioni, incontri e congressi internazionali, ha alimentato confronti ideologici e contribuito alla diffusione di nuove correnti artistiche. Per gli architetti portoghesi degli anni '20 e '30, la Germania, la Francia, la Spagna, il Belgio e l'Italia divengono punti di riferimento importanti per una progettazione all'avanguardia. Pensiamo all'influenza di Mallet-Stevens nell'architettura moderna del Portogallo di quegli anni, il cui impatto sarà inizialmente maggiore a quello dello stesso Le Corbusier le cui teorie architettoniche troveranno conferma solo qualche anno dopo grazie alle opere contemporanee dei grandi architetti brasiliani.

Il peso delle moderne avanguardie europee sarà dunque determinante per la definizione di una nuova coscienza portoghese; Cassiano Branco, ad esempio, assimilando le teorie architettoniche di Mallet-Stevens, sarà in grado di realizzare un codice formale altamente creativo e al tempo stesso facilmente riproducibile (Fernandes 1993: 64). I suoi *prédios de rendimento*, caratterizzati da volumi geometrici semplici, stemperati da linee curveggianti, saranno presi ad esempio da molti altri esponenti del mondo della costruzione a lui contemporaneo, divenendo, nella categoria di abitazioni collettive realizzate da privati, le icone architettoniche della Lisbona degli anni '30. Più di molti altri architetti del suo tempo, Cassiano Branco ha saputo mescolare le potenzialità espressive del razionalismo purista al decorativismo *Art déco* d'inizio secolo, ideando opere architettoniche di inconfondibile carattere scenografico: pensiamo, fra tutte, al progetto che realizza nel 1929 per il Cine-Teatro Éden di Lisbona. Infatti, sebbene la versione finale del lavoro (1937) non presenti espressamente la firma dell'architetto, molto di quello che è stato realizzato è opera sua. In particolare, per la modernità delle scelte progettuali adottate, meritano di essere ricordati il vestibolo d'ingresso all'edificio e la facciata della terza versione del prospetto principale, successivamente semplificata nella realizzazione finale. Quest'ultima, perché ripropone perfettamente quella fusione tra forme puriste e decorazioni *Art déco* di cui si è accennato in precedenza ed il vestibolo perché, nella complessità delle sue grandi scale moderne e nelle sue "superficies higienicamente lisas e esmaltadas que o neoplasticismo não desdenharia" (Caldas 1997: 23-32), dà prova delle enormi qualità progettuali e scenografiche di Cassiano Branco, paragonabili, per certi versi, a quelle di un Auguste Perret nella realizzazione del suo Teatro agli Champs-Élysées.

2. Il Cinema Capitólio e la sua influenza sulle altre sale cinematografiche del Paese.

Nello scenario costruttivo del Portogallo della prima metà del XX secolo, dunque, i cinema si presentano come un vero e proprio fenomeno architettonico di straordinario valore avanguardistico. Pensati come *templi* dello spettacolo nella derivazione teatrale del secolo precedente, ancora visibile ad esempio nella progettazione di alcuni cinema d'inizio Novecento, come il Cinema Tivoli di Raul Lino a Lisbona, come *fabbriche* d'illusioni nell'accezione più moderna del termine, o ancora come *navi* attraverso le quali viaggiare con la fantasia (Acciaiuoli 2012: 88), i cinema portoghesi degli anni '30 sono forse gli esempi più significativi del cambiamento dei tempi e dell'evoluzione architettonica all'epoca in atto nel paese, soprattutto dal punto di vista funzionalista e razionalista. Tanto nella diversa concezione spaziale degli ambienti interni e nell'adozione di nuovi *comforts* ambientali quanto nella scelta di forme architettoniche che siano espressione dei tempi moderni e manifestazione del progresso che avanza, attraverso l'adozione d'immagini avveniristiche e luci sfavillanti, questi edifici divengono rapidamente il metro di paragone attraverso il quale misurare lo "scenario architettonico" di un intero paese.

Come ribadito da Mallet-Stevens nel suo testo intitolato *Les Cinémas*, pubblicato nel catalogo *L'Exposition de l'art dans le cinéma français*, del maggio 1924, "di tutte le costruzioni realizzate ai nostri giorni, la sala cinematografica è quella che deve avere il carattere più moderno", poiché "essendo un monumento essenzialmente nuovo per il suo destino, dovrebbe essere francamente moderno" (Acciaiuoli 2012: 81). La critica nasceva essenzialmente dalla necessità di allontanarsi da una progettualità condizionata da canoni architettonici ancora legati al passato. Il Cinema Capitólio, in questo senso, è un esempio emblematico di rottura con il contesto architettonico di allora; grazie all'adozione di una "diversità progettuale" che farà da apripista alla costruzione di nuovi e moderni cinema portoghesi, stimolando nel contempo la modernizzazione delle vecchie sale di spettacolo oramai trasformate nella nuova destinazione d'uso.

La moderna maniera di vivere questo spazio costruito, non più teatrale ma cinematografico, diventa dunque il fondamento dal quale partire per la nascita di una nuova progettualità. Gli architetti del periodo, infatti, muovendo dalla funzionalità dell'edificio, si impegnano nella ricerca di soluzioni architettoniche adeguate alle differenti problematiche riscontrabili in fase di progetto, il più delle volte conseguenza delle molteplici incongruenze costruttive esistenti tra "teatro" e "cinema": dalle prime file della platea del teatro, con le rispettive parti laterali, che nel cinema non hanno alcuna utilità; alla presenza

della cabina di proiezione che implica una diversa progettazione dello spazio interno della sala, con alterazioni nel tracciato delle gallerie; al pericolo di incendi legato alla zona cabina, sempre posizionata dietro il pubblico e sull'ingresso principale, che implica un sistema di evacuazione differente da quello ipotizzato per i teatri, dove il pericolo è localizzato quasi sempre nel palco; alla perdita d'importanza del foyer e dello spogliatoio, a causa dell'assenza di grandi intervalli di tempo tra una proiezione e l'altra.

La sicurezza, il comfort degli spettatori ed i nuovi requisiti tecnici legati al cinema sonoro sono, dunque, alcune delle cause che hanno portato alla rapida realizzazione di nuove sale cinematografiche ed alla modernizzazione delle antiche sale teatrali. A riguardo, il nuovo *Regulamento dos Teatros*, emanato in Portogallo nel 1927, conteneva un congiunto di regole che definivano la nozione di "spettacolo cinematografico", sistematizzando i procedimenti da adottare nella definizione di nuove sale o nella modernizzazione di quelle già esistenti. Licenze di funzionamento dopo l'approvazione dei progetti, registri d'esercizio dell'attività e autorizzazioni per la realizzazione di ogni spettacolo erano, infatti, solo alcune delle norme imposte dal regolamento portoghese.

In questa propensione al moderno, il Cinema Capitólio rappresenta senza alcun dubbio un importante punto d'arrivo. Come ricordato da Margarida Acciaiuoli nel suo libro *Os Cinema de Lisboa: um fenómeno urbano do século XX*:

O Cinema Capitólio é a primeira tentativa bem lograda de fazer corresponder a arquitectura às funções que se lhe destinavam. Com efeito, é possível defender que a ideia que nele se efectiva não só destronou certos códigos convencionais que vigoravam na concepção dos cinemas, como também fixou algumas das premissas que o modernismo trazia (Acciaiuoli 2012: 82).

Progettato per essere costruito nel Parque Mayer - giardino annesso al palazzetto della famiglia Mayer che, in seguito alla morte del patriarca Adolfo Lima, è acquistato dall'impresario Luis Galhardo e dalla sua Sociedade Avenida Parque - il Cinema Capitólio faceva parte del vasto programma di trasformazione che aveva interessato il parco a partire dal 1920 (Acciaiuoli 2012: 83). Sebbene localizzato in una zona ammirabile della città, a ridosso della centralissima Avenida da Liberdade, il cuore della moderna Lisbona, l'ampio spazio godeva di un isolamento volontario, o imposto, che ha avuto il suo peso nella scelta della destinazione d'uso d'attribuire al luogo. Mentre il palazzetto Mayer, infatti, inizialmente pensato come edificio da adibire a teatro, nel 1930 è venduto al Consolato di Spagna per farne la loro sede ufficiale, il parco sin da subi-

to è destinato a luogo di intrattenimento; come testimoniato dalla presenza di caffè, ristoranti e teatri che già a partire dagli anni '20 sono costruiti all'interno dell'ampio recinto. Nel 1922 viene inaugurato il Teatro Maria Victòria, realizzato in legno, mentre qualche tempo dopo vengono costruiti il Pavilhão Português e la Esplanada Egipcia, quest'ultima ipotizzata per la proiezione di films all'aria aperta e progettata da Luis Cristino da Silva e Porfírio Pardal Monteiro.

A Cristino da Silva viene anche affidata la decorazione dell'ingresso al parco, che il giovane architetto realizza secondo il gusto Art déco all'epoca in voga. È l'inizio di un intervento più complesso che ha il suo culmine nel 1925 con l'incarico del Capitólio: un teatro music-hall con *esplanada* da costruire al posto della Esplanada Egipcia già esistente. Approvato con progetto definitivo nel 1929 ed inaugurato nel 1931, il Cinema Capitólio si presenta come un grande parallelepipedo caratterizzato, nella parte anteriore e posteriore, da volumi sfalsati che rendono asimmetrici i prospetti. L'ossatura in cemento armato dell'edificio, progettata dall'ingegnere Bèlard da Fonseca, permette la realizzazione di una grande sala di spettacolo di 18,5 m di larghezza per 24,00 m di lunghezza, all'interno della quale sono ricavati circa 2000 posti a sedere. L'adozione della struttura trave-pilastro e di una copertura che non prevede appoggi intermedi rende possibile un ambiente interno molto spazioso, secondo il principio di *plan livre* promosso dall'architettura moderna. Anche le soluzioni architettoniche previste per i prospetti laterali nascono dall'articolazione interna della pianta libera e dall'adozione dell'ossatura in cemento armato. La presenza, infatti, di tre grandi aperture vetrate, occupanti quasi i tre/quarti dell'altezza dell'edificio, in una corrispondenza tra dentro e fuori assolutamente innovativa per il Portogallo dell'epoca, sono la naturale conseguenza dell'utilizzo del cemento armato e del concetto di *plan livre* e *façade livre*. Il tetto falso utilizzato nella sala spettacolo, realizzato con un'ondulazione fortemente decorativa, ha in realtà il compito di nascondere le lampade del soffitto, creando un particolare gioco d'illuminazione indiretta.



Fig. 2. Luis Cristino da Silva, Cinema Capitólio. Interno della sala. (wikipedia.pt)



Fig. 3: Luis Cristino da Silva, Cinema Capitólio. Balconata superiore e particolare della soluzione ondulata del soffitto. (wikipedia.pt)

Nel progetto, tutto è studiato nel minimo dettaglio. L'attenzione verso i particolari e la volontà di realizzare un edificio moderno al passo con i tempi, anche dal punto di vista della pubblicità e della visibilità commerciale, è presente inoltre nella decisione di inserire un corpo verticale e vetrato nella parte centrale della facciata principale dell'edificio. Munito del *lettering* del nome del cinema, questo corpo sporgente, che si illuminava di notte quasi fosse un "faro", ripropone insieme al resto del prospetto ed in forma più semplice e geometrica quanto realizzato qualche anno prima nella struttura d'ingresso al parco. Altra novità, assolutamente "moderna" per l'epoca, è la presenza di un tapis roulant all'interno dell'edificio, qui utilizzato per l'accesso ai piani superiori. La copertura a terrazzo, in breve, viene adibita a cinema all'aria aperta, anche grazie all'istallazione di uno schermo di grandi dimensioni, divenendo ben presto un luogo di ritrovo "economico" per le famiglie e la gioventù dell'epoca. Negli anni '30, la grande sala interna viene trasformata in cinema, con conseguente chiusura delle aperture delle facciate laterali e costruzione di balconate fisse per i posti a sedere. Successivamente anche il terrazzo subisce delle modifiche, con l'introduzione di una copertura metallica che di molto deturperà il progetto di Cristino da Silva.

Nel parlare del Cinema Capitólio, ciò che importa sottolineare è l'audacia della proposta architettonica e l'influenza che essa ha avuto nella definizione di una prospettiva progettuale nuova che notevole peso avrà nell'ideazione dei successivi cinema della capitale. Il fatto di essere stato un edificio destinato ad una zona interna della città, chiusa da un recinto e non affacciante su una via principale, probabilmente ha dato a Cristino da Silva quella libertà progettuale che gli ha permesso d'interpretare senza impedimenti i canoni estetici della nascente architettura moderna, allontanandosi totalmente dalle reminiscenze decorative legate all'ecclettismo storicista ancora in voga all'inizio del Novecento. In questo, il Capitólio deve essere considerato opera pioniera dell'avanguardia portoghese, tanto nella distribuzione razionale degli spazi interni quanto nella forma architettonica.

Nel 1938, sette anni dopo l'inaugurazione del cinema, la *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* riteneva ancora la progettualità di questi edifici di così grande complessità, e allo stesso tempo di così grande interesse, da dedicargli un intero articolo nel primo numero della rivista, pubblicato nel febbraio di quello stesso anno. L'intento era quello di enfatizzare la modernizzazione architettonica dei cinema sia dal punto di vista strutturale e funzionale che estetico. Il testo in questione, tradotto in portoghese con il titolo "Cinemas Franceses de actualidades", era un estratto dell'intervento presentato da Adrienne Gorska alla 4ª Riunione Internazionale degli Architetti,

tenutasi a Parigi nel giugno del 1937, in cui l'autrice russa si occupava delle principali norme progettuali da seguire per la corretta realizzazione di "cinema moderni". Il passaggio da un ambiente ancora impostato secondo le antiche sale di spettacolo teatrali ad uno che rispecchiasse le moderne esigenze funzionali del cinema era alla base della riflessione proposta. La volontà di realizzare ambienti in grado di soddisfare il pubblico ed insieme i proprietari dell'attività commerciale, la regola principale da seguire.

Satisfazer o público; satisfazer o empresário. Os dois problemas têm a mesma importância, e sacrificar um ou o outro seria inadmissível. [...] Há cinco razões de ser fisicamente feliz numa sala de cinema. [...] O espectador deve: 1) vêr; 2) ouvir; 3) encontrar-se num ambiente climatérico agradável; 4) estar instalado de modo confortável que lhe permita gozar, em completo bem estar, o prazer que procurou; 5) enfim, gozar êste prazer com tôda a segurança, sem receio de que um incêndio ou o pânico venham perturba-lo. [...] Para vêr, há que ter em conta o facto natural [...] de que o olho humano, para atingir a sua plenitude de visão deve conter no seu campo todos os objectos que tem a intenção de abranger. [...] Não se deve obrigá-lo a lançar olhadelas circulares para abranger a totalidade do «écran» (RSNA, n. 1, 1938: 15).

Nell'intento di creare una formula architettonica "nuova", legata alla funzionalità degli ambienti, il ruolo dell'architetto diveniva allora di estrema importanza, tanto nella scelta dei materiali da utilizzare quanto nella progettazione interna dei locali, derivanti dalla pianificazione di regole ben precise: dalla pianta che non doveva essere troppo larga per non creare, negli spettatori laterali, una visione distorta dell'immagine proiettata sullo schermo; alla dimensione dello schermo stesso, che, in larghezza, doveva essere leggermente superiore ad 1/6 della profondità della sala; all'inclinazione dei pavimenti della platea e dei balconi, che doveva essere realizzata di modo da permettere allo sguardo di uno spettatore X di passare al di sopra della testa di uno spettatore Y seduto due file avanti, con un dislivello di circa 15 cm tra il punto focale di uno spettatore (preso utilizzando la base dello schermo come punto di riferimento) e quello posizionato due file avanti. Così facendo, in breve tempo, il cinema diviene luogo di sperimentazione progettuale, d'evoluzione tecnologica e di trasformazione architettonica nella scelta di forme avveniristiche direttamente desunte dal repertorio internazionale dell'architettura moderna.

Questo tipo di interventi, ovviamente, interesserà molti architetti portoghesi del periodo che, nella progettazione dei loro edifici, ben si ispireranno a modelli stranieri. Così ad esempio, nel 1959, l'architetto Fernando Silva descrive il suo intervento di "modernizzazione" del Cinema Imperial in un articolo dal titolo "Cinema em Lisboa", presente sul numero 2 della rivista *Atrium* :

O cinema que apresentamos nestas páginas resulta da remodelação total de uma casa de espectáculos existente havia muito tempo num bairro popular de Lisboa de forte densidade habitacional. A necessidade de prover esta zona de uma casa de espectáculos condigna, com condições de visibilidade e conforto, em tudo semelhante às melhores casas do género existentes na capital, obrigou à total demolição do velho edifício. Daí nasceu a possibilidade de uma completa revisão da solução e a adopção de um novo esquema de aproveitamento de que resultou uma melhor divisão de áreas e o aumento do número de espectadores. Uma das necessidades que ocasionou a demolição da antiga construção era criada também pela exiguidade do "écran" que impossibilitava a projecção pelo sistema CinemaScope (Silva 1959: 4).

Con il tempo, la volontà di dotare le città di un numero adeguato di cinema in grado di servire un bacino d'utenza sempre più ampio spinge gli organi di potere portoghesi a realizzare i nuovi edifici non solo nei centri delle città ma anche nelle zone periferiche, dove quasi ogni *bairro* viene dotato del proprio cinema di riferimento. Progettato secondo le caratteristiche proprie del quartiere a cui è destinato, dalla densità della sua popolazione alla localizzazione nel suo tessuto urbano, il cinema molto spesso diviene motivo di riconversione di un'intera zona. Pensiamo alla realizzazione del *Cine-arte* a Lisbona, nel Largo de Santos, o ancora al *Cinema São Jorge* sull'Avenida da Liberdade o al *Cinema Batalha* a Porto.

In questa idea di riqualificazione urbana, le facciate dei cinema prospicienti le piazze, gli slarghi o le vie principali delle città, acquistano una grande importanza scenica, divenendo anch'esse motivo di ricerca sperimentale. A caratterizzarle sono non solo l'adozione di moderne forme architettoniche ma anche la natura stessa dei prospetti, dotati di pannelli pubblicitari e d'illuminazione notturna per accentuare ulteriormente il potere attrattivo dell'edificio.

O arquitecto que cria uma fachada nua e deixa colocar-lhe em cima uma publicidade qualquer, prejudica por completo o resultado a

obter. É necessário que a arquitectura faça corpo com o reclamo luminoso. A fachada deve ser estudada para ser vista indiferentemente de dia ou de noite e para um objectivo: a atracção do público (RSNA, n. 1, 1938: 18).

Nella decorazione effimera di scritte al neon e pubblicità, i cinema dei *bairros* portoghesi trovano dunque la loro principale espressività architettonica. Pensiamo al Cine-arte di Lisbona, realizzato nel 1938 su progetto dell'architetto Raul Rodrigues Lima ed inaugurato nel 1940.



Fig. 4. Raul Rodrigues Lima, Cine-arte. Facciata principale. (Arquitectos, n. 12, 1940, p. 332)

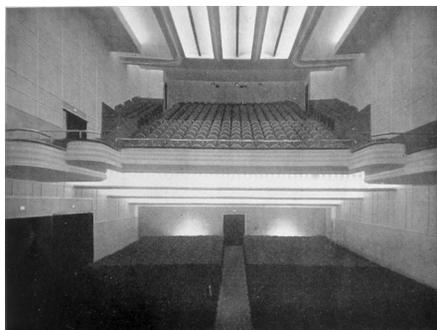


Fig. 5. Raul Rodrigues Lima, Cine-arte, Balcón superior. (Ibidem, p. 338)

L'edificio risente apertamente delle moderne concezioni architettoniche riguardanti la progettazione delle sale cinematografiche, divenendo un altro importante esempio portoghese della nuova architettura dei cinema. Anche il carattere "industriale" che contraddistingue la facciata principale non è pensato come casuale, ma rispondente ad un percorso ideologico che, secondo i canoni dell'architettura moderna, nasce dal concetto di funzionalità ed efficienza direttamente desunto dagli edifici industriali. Questo spiega l'intento di Rodrigues Lima nel definire una facciata come un "manifesto pubblicitario", visibile sia di giorno che di notte, che descriva con chiarezza le funzionalità dell'edificio divenendo nel contempo elemento attrattivo dell'intero immobile. La realizzazione di una torre luminosa dove posizionare il nome del cinema, definito con lettere al neon e illuminato da luce indiretta, e la presenza di uno spazio da destinare ai cartelloni pubblicitari sono una chiara conseguenza di questa esigenza. Nella realizzazione del progetto, dunque, l'intento dell'autore è quello di disciplinare e proporzionare i volumi architettonici per definire chiaramente il fine dell'edificio, dando ad ogni elemento "o partido architectural concordante com os principios da arquitectura contem-

porânea” (Acciaiuoli 2012: 107). Come lo stesso Rodrigues Lima spiegherà nella memoria descrittiva accompagnante il progetto:

Ao edificio dei uma expressão que traduzisse claramente o fim a que se destinava, procurando conseguir um conjunto que estivesse de acôrdo com os princípios da arquitectura contemporânea. Fiz dominar sôbre tôda a construção a tôrre luminosa encimada pelo título do cinema e criei para tôda a publicidade o seu lugar proprio, disciplinando-a dentro do conjunto. O espaço destinado ao grande cartaz-rèclame fica enquadado pela tôrre luminosa e a iluminação foi feita por projectores cujas caixas existem lateralmente (RSNA, n. 12, 1940: 333).

Internamente il Cine-arte è progettato tenendo conto delle norme regolamentari previste per le moderne sale cinematografiche, a ulteriore testimonianza della preparazione progettuale dell'autore. Rodrigues Lima fa suo quanto sperimentato in quegli stessi anni in molti altri cinema europei, riproponendo con abilità quei concetti architettonici ampiamente descritti dall'architetto Gorska nella sua già citata comunicazione sui cinema francesi che, quasi sicuramente, Rodrigues Lima conosceva:

No que respeita à instalação dos serviços destinados ao público procurei principalmente dar aos espectadores: boa visibilidade, boa audição, um agradável ambiente climatérico, instalá-lo de modo confortável que lhe permitisse gozar um completo bem estar, com tôda a segurança e sem o receio de que um incêndio ou qualquer pânico o pudesse afligir. Para obter uma boa visibilidade coloquei os espectadores de tal forma que nunca vissem as imagens desformadas, tomando em linha de conta que o olho humano, para atingir a sua plenitude de visão, deverá conter no seu campo todos os objectos que tenha a intenção de abranger e que neste caso é o “écran” todo. No que respeita ao pavimento da sala êste foi traçado de modo que o olhar de um espectador passe precisamente acima do alto da cabeça do que está sentado duas filhas à frente, utilizando a base do “écran” como um foco dessa curva, como está mais ou menos estabelecido (RSNA, n. 12, 1940: 333).

Dal punto di vista costruttivo, la presenza del cemento armato nella definizione della struttura portante dell'edificio risulterà estremamente importante. Realizzato interamente con la tecnica in questione, a causa delle condizioni ge-

ologiche del terreno che resero necessario l'uso del materiale, l'edificio presenta, per la prima volta in Portogallo, l'adozione di una trave portante in cemento armato secondo il sistema *Vierendeel*, qui utilizzata per la struttura sospesa delle balconate (RSNA, n. 12, 1940: 339). Nell'ottica di rendere l'edificio al passo con i tempi ed altamente efficiente, importantissime sono state le collaborazioni di Rodrigues Lima con gli ingegneri Ricardo Teixeira Duarte, indispensabile per lo studio geologico del terreno, e Angelo Ramalheira al quale si devono tutti i calcoli statici della costruzione; così come la collaborazione con gli ingegneri Adelino Pinto Gonzalez, per l'impianto elettrico e gli impianti di proiezione, e Nunes Correia, per gli impianti di riscaldamento e ventilazione.

Se il Cine-Arte nasceva dalla volontà di dotare la capitale di un altro cinema di qualità (dopo l'inaugurazione del Cinema-Teatro Eden di Cassiano Branco avvenuta nel 1937), il Cinema São Jorge costruito sull'Avenida da Liberdade, nel cuore della moderna Lisbona, si poneva l'ambizioso compito di fare della città una vera capitale contemporanea, attraverso un edificio che nella sua posanza architettonica e nell'estetica adottata rivaleggiasse con i moderni cinema delle capitali europee, divenendo la "primeira casa de espectaculos da capital" (Acciaiuoli 2012: 176). Nato per volontà della "Sociedade Anglo-Portuguesa de Cinemas Lda", il progetto definitivo dell'edificio, che risale al 1947, è interamente realizzato dall'architetto Fernando Silva. Abbandonata la prima proposta dell'architetto inglese Leonard Allen, rigettata dalle autorità portoghesi perché non in linea con le qualità tecnico-funzionali desiderate, Silva adotta una soluzione in grado di soddisfare tanto gli interessi commerciali dell'impresa quanto i problemi progettuali causati dall'irregolarità del terreno e dalla sua diversa pendenza tra le due arterie del lotto.



Fig. 6. Fernando Silva, Cinema São Jorge. Facciata principale. (Arquitectura, n. 35, 1950, p. 13)

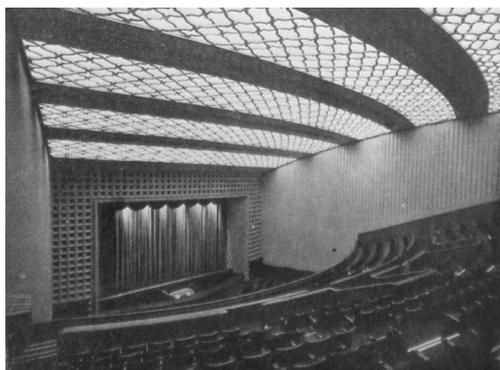


Fig. 7 : Fernando Silva, Cinema São Jorge. Sala principale. (Ibidem, p. 15)

Il cinema è costruito secondo una struttura in cemento armato, i cui calcoli statici furono realizzati dagli ingegneri Nuno Abrantes e Fernando Bonjardino. Esternamente la facciata principale presenta un rivestimento di “cavan e de pedra de lioz” (*Arquitectura*, n. 35, 1950: 15), con l’utilizzo del marmo nei due pilastri dell’entrata e di alcune parti interne del vestibolo; soluzione che conferisce all’edificio un indubbio valore architettonico, probabilmente imposto dall’importanza urbanistica dell’arteria sulla quale l’edificio affaccia. Di chiara espressione razionalista, il Cinema São Jorge si allontana con forza dai modelli del “figurino barrôco-pitoresco” (Pereira 1997) in parte ancora presenti nella realtà costruttiva portoghese, definendo la propria autonomia estetica. Come ribadito dalla rivista *Arquitectura*:

Numa terra onde a arquitectura é pedida, estimulada e feita segundo preceitos e moldes obsoletos, o aparecimento de um edifício, como este, atinge uma importância que noutro meio seria normal e certa, mas que no nosso temos de considerar elevada (*Arquitectura*, n. 35, 1950: 14).

Così come già era stato per il Cine-arte, anche il Cinema São Jorge presenta tutte le caratteristiche dei cinema moderni: dall’organizzazione della sala cinematografica, all’isolamento acustico, alla climatizzazione, all’illuminazione, etc. Dotata di 1.827 posti, dei quali 913 nella platea e 914 suddivisi nelle tre balconate, la sala presenta una forma trapezoidale che, tanto nella platea quanto nelle balconate, permette di sfruttare al massimo lo spazio a disposizione, realizzando più posti a sedere e consentendo di avere condizioni di visibilità e di audio molto buone (*Arquitectura*, n. 35, 1950: 14). La buona acustica della sala dipende tanto dall’impiego del sughero (*cortiça*), utilizzato come rivestimento del tetto della platea e delle pareti laterali della zona superiore delle balconate, quanto dall’impiego di pannelli di legno lucido adoperato nelle restanti parti delle pareti. La costruzione del Cinema São Jorge marcherà profondamente l’architettura dei successivi cinema del paese che vedranno nell’estetica semplice ma elegante del progetto e nella funzionalità della sua sala moderna, esempi ai quali ispirarsi.

Questa uguale propensione al moderno, la ritroviamo in un altro esempio particolarmente rilevante dell’architettura cinematografica portoghese della prima metà del secolo: quello riguardante il Cinema Batalha² di Porto. Situato nel cuore del centro storico della città, l’edificio si pone come un elemento di rottura con il contesto urbano adiacente, soprattutto per la scelta di

² In merito all’edificio, consultare l’ampia documentazione presente all’AHMP (Licença de Obras - LO 1945-0148).

una forma architettonica volutamente avveniristica e per la realizzazione, per l'epoca, di una delle facciate più futuristiche ed innovative dell'intera città.



Fig. 8. Artur Andrade, Cinema Batalha. Prospettiva sulla piazza principale.

Progettato dall'architetto Artur Andrade ed inaugurato nel 1947, l'edificio è un esempio paradigmatico d'architettura moderna nella città di Porto. È un'opera dotata di peculiarità progettuali innovative, tanto nell'articolazione dello spazio interno delle sale e nella composizione volumetrica dell'immobile quanto nel suo inserimento nel contesto urbano adiacente, dal quale si discosta nettamente. Nel suo essere opera di transizione, il Cinema Batalha gode ancora di alcuni elementi propri del gusto Art déco; come la presenza di elementi decorativi e di una volumetria geometrica che tuttavia non rinuncia ad una forma aerodinamica, nonostante l'assimilazione di alcune caratteristiche proprie dell'architettura razionalista dell'International Style, quali il funzionalismo degli spazi interni e la definizione delle grandi vetrate che caratterizzano le facciate prospicienti Praça da Batalha, risultato di un rigido scambio di opinioni con la Câmara Municipal della città.

La possanza architettonica dell'edificio e la sua modernità trovano il loro apice nella soluzione d'angolo che interessa i due prospetti affacciatesi su Praça Batalha e Rua de Santo Ildefonso, nonché nella presenza di un corpo asimmetrico sovrastante quello principale che nasconde un tetto a padiglione ricoperto a tegole. Le ampie aperture dei prospetti godono invece di un valore progettuale aggiunto: permettono di intravedere la struttura interna dell'edificio, divenendo parete trasparente che di notte rilascia la luce dei locali generando un insolito esempio d'illuminazione indiretta tanto cara agli architetti dei "cinema moderni".

Prima del progetto definitivo del 1945, conclusosi nel 1947, il Cinema

Batalha era passato attraverso un ante-progetto del 1942 ed una versione intermedia del 1944, subito abbandonata. I due progetti più importanti, quello del 1942 e del 1945, presentano una pianta simile caratterizzata da una sala orientata in profondità per ricavare maggiori posti a sedere (per l'esattezza 1.176 posti nella versione definitiva, dei quali 444 in platea, 252 in tribuna e 480 nella balconata³) ed in concreto differiscono l'uno dall'altro nella soluzione d'angolo che caratterizza il progetto definitivo e nella realizzazione della tribuna al posto di una delle balconate dell'ante-progetto, nata dalla presenza di una platea più corta rispetto a quella del progetto precedente. L'unica balconata rimasta si proietta a sbalzo all'interno della sala e, realizzata interamente in struttura di cemento armato con due travi trasversali (una *Vierendeel* e l'altra a T) e quattro *consoles* prefabbricate, si presenta come "a peça dominante do conjunto geral da sala" (AHMP, LO 1945-0148-003v). La sua costruzione implicò un rigoroso studio statico realizzato dall'ingegnere Bernardino de Barros Machado, reso ancora più difficile dalle scelte progettuali ipotizzate per la pianta della sala che imposero l'utilizzo del calcestruzzo armato proprio per la sua alta capacità portante. Come si evince dalla memoria descrittiva del progetto:

O balcão tem um balanço de 11,60 m. e, para que altura do edifício não excedesse a que o estudo das fachadas tinha fixado, só se podia dar às consolas da estrutura uma altura, na secção de encastramento de 3,40 m. Resultava dêste modo impossível segurar o balcão só com as consolas, já porque elas proprias não resistiriam, já e sobretudo, porque os porticos a que elas ligam eram solicitados por forças que excediam largamente as suas possibilidades [...]. Também não bastavam vigas transversais lançadas duma parede à outra da sala de espetáculos, para suportar o balcão, porque as bôcas de acesso vinham impedir colocá-las em número e com a altura suficientes. Encarou-se por isso uma solução mixta em que as vigas e as consolas, colaborando elasticamente se auxiliassem mutuamente (AHMP, LO 1945-0148-026 e LO 1945-0148-026v).

Tanto l'ante-progetto quanto il progetto definitivo subirono forti opposizioni dalle autorità competenti preposte alla loro valutazione architettonica. Opposizioni che portarono ad una drastica modifica dei prospetti dell'ante-progetto, considerati eccessivamente sproporzionati e grandiosi rispetto al contesto costruito, e alla nascita del progetto del '45. Anche la versione finale

³ Per maggiori informazioni a riguardo cfr : AHMP, LO 1945-0148-003.

ipotizzata da Artur Andrade, tuttavia, non fu priva di critiche. Riguardo a ciò, nella memoria descrittiva del 26 di Gennaio 1945 si può leggere :

Não foi a mania de fazer obra original que nos levou a escolher esta solução, mas antes o sentimento da criação plástica, da composição harmonica dos volumes e das linhas, e por isso, com a consciência bem segura das responsabilidades insistimos nela novamente. A natureza do edificio que se projecta – um cinema - a situação do terreno - vizinho doutros cinemas – e a concordância de alinhamentos de altura diferente que houve que resolver, admitem perfeitamente, em nossa modesta opinião, a plástica e movimento da fachada anterior. De resto ela traduz de forma bem visível o partido e a resolução da planta, o que é uma das disciplinas mais severas da arquitectura. Não é irreverencia vir reafirmar a nossa simpatia – simpatia raciocinada – pela solução que apresentamos e contra a qual nenhuma razão concludentes ou regulamentares se podem opôr. De resto, aquilo que a Ex.^{ma} Comissão de Estética pretende, em qualquer tempo se pode vir a fazer, e nos estaremos sempre prontos a mudar de opinião quando verificarmos o nosso êrro (AHMP, LO 1945-0148-065v e LO 1945-0148-066).

Come i cinema precedentemente trattati, anche il Cinema Batalha godeva di tutte le qualità ed i *comforts* dei cinema moderni. Ciò che rende, tuttavia, unico questo edificio è una sua qualità aggiunta: un'estetica moderna non banale che, nella scelta di forme architettoniche sinuose e belle, si inserisce in un contesto urbano storico per trasformarlo con eleganza e originalità.

3. Conclusioni

Nella prima metà del Novecento, alcuni progetti architettonici più di altri marcano con forza lo scenario costruttivo del Portogallo. In breve tempo essi diventano un banco di prova importante per l'accettazione e la divulgazione nel paese dei canoni estetici del Movimento Moderno, sebbene talvolta accompagnati da accesi dibattiti e controversie di natura culturale e politica. L'avvento dell'architettura moderna, infatti, genera un momento di rottura netto con il passato, determinando grandi cambiamenti architettonici e tecnologici che trovano in alcune tipologie edilizie più che in altre una significativa predisposizione sperimentale. I cinema, il cui concetto di discontinuità

fisica e teorica introdotta nell'architettura dei teatri si pone sotto certi aspetti analogo all'impatto che l'architettura moderna ha avuto sul contesto costruttivo delle prime decadi del Novecento, appaiono come esempi appropriati del cambiamento dei tempi appena menzionato e della modernità ad esso relazionata. Già Mallet-Stevens, nel 1925, scriveva :

L'architettura moderna è essenzialmente fotogenica: grandi piani, linee rette, sobrietà d'ornamenti, superfici uniformi, netta opposizione tra ombra e luce; si può sperare in uno sfondo migliore per le immagini in movimento, una migliore opposizione per mettere in risalto la vita? [...] Le esigenze del cinema hanno creato un'architettura semplice, i nuovi materiali da costruzione, come il cemento armato, hanno lavorato nella stessa direzione, i risultati devono dunque convergere verso uno stesso fine e se a questo aggiungiamo l'odierna "economia" che non ammette il superfluo, nonché il gusto attuale per la "macchina" essenzialmente pura e geometrica, dovremo arrivare a una concezione unitaria tra architettura-cinema e l'architettura abitativa in senso proprio (*Cinema & Cinema*, n.47, 1986 : 28-29)

Da qui l'auspicio che il cinema faccia appello agli architetti moderni per la realizzazione della sua architettura e che questo avvenga nella maggior parte dei paesi, di modo che la magnifica propaganda di questi edifici diventi un importante mezzo educativo per la propensione al moderno ed al progresso sociale e tecnologico.

Alla luce di quanto detto, si può concludere che l'architettura moderna portoghese ha avuto un'evoluzione stilistica in parte simile a quella realizzata negli altri paesi europei, dall'abbandono dei canoni dell'ecllettismo storicistico sino alla maturazione di un'architettura Art déco per giungere infine al rifiuto della decorazione parietale priva di fondamento e all'adozione di volumi geometrici definiti da una plasticità formale quasi eccessiva. In questa metamorfosi formale, il cinema ricoprono senza dubbio un ruolo di primo piano, grazie al loro carattere utilitaristico e commerciale che molto agevolò nella diffusione delle nuove forme architettoniche⁴. Il Cinema Capitólio, il

⁴ Contrariamente a quanto avvenuto per la costruzione di altri edifici portoghesi, quali ad esempio gli istituti di cultura o di educazione, l'essere stati delle opere a carattere commerciale ha preservato gli autori dei progetti da critiche provenienti da un ambiente accademico ancora contrario all'accettazione incontestata dei principi dell'architettura moderna. Pensiamo al caso controverso del Liceo di Beja di Luis Cristino da Silva, il cui progetto marcatamente funzionalista e razionalista portò, in Portogallo, all'inizio della contestazione dei canoni estetici del Movimento Moderno; o ancora alla lunga progettazione dei prospetti della Casa da Moeda di Jorge Segurado, le cui varianti furono più volte riproposte alle autorità competenti per il semplice fatto di godere di un'estetica eccessivamente internazionale.

Cinema São Jorge, il Cine-arte e il Cinema Batalha sono solo alcuni dei riferimenti importanti dell'evoluzione in chiave moderna dell'architettura portoghese nella prima metà del XX secolo. Nella loro modernità e audacia architettonica, visibile nella scelta di un'estetica anticonformista ed avanguardistica, questi edifici hanno fortemente condizionato la progettualità della successiva generazione di architetti portoghesi, creando un "solco" netto tra il prima ed il dopo e permettendo di diffondere, anche in Portogallo, l'onda dirompente della moderna architettura.

Fonti Archivistiche

AHMP - Arquivo Histórico Municipal do Porto:

- LO (Licença de Obras) 1945-0148
- LO 1945-0148-003
- LO 1945-0148-003v
- LO 1945-0148-026 e LO 1945-0148-026v
- LO 1945-0148-065v e LO 1945-0148-066

Riviste

Arquitectura (1927). Lisboa: Imp. Libânio da Silva.

Atrium: Revista Portuguesa de Arquitectura e Artes Plásticas (1959). Lisboa: Oficinas Gráficas de Bertrand.

RSNA - Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos (1938). Lisboa: Adelino dos Santos.

Les Cahiers du Mois-Cinéma (1924). Paris : Éditions Émile-Paul Frères.

Cinema & Cinema (1974). Bologna: Marsilio.

Bibliografia

ALMEIDA, Pedro Vieira de, FERNANDES, José Manuel (1986). *História da Arte em Portugal: A arquitetura moderna*. Lisboa: Publicações Alfa.

ACCIAIUOLI, Margarida (2012). *Os Cinema de Lisboa: um fenómeno urbano do século XX*. Lisboa: Bisanzio.

ACCIAIUOLI, Margarida (1991). *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes. Restauração e celebração*. Texto policopiado, FCSH, Universidade Nova de Lisboa.

Arquitectura do século XX: Portugal (1997). Lisboa/Frankfurt: Deutsches Architektur – Museum.

BANDEIRINHA, José António Oliveira (1996). *Quinas Vivas: memoria descritiva de alguns episodios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na*

- arquitectura portuguesa dos anos 40*. Porto: FAUP.
- CALDAS, João Vieira (1997). “Cinco entremeios sobre o ambiguo modernismo”, in *Arquitectura do século XX: Portugal*. Lisboa/Frankfurt: Deustches Architektur – Museum.
- “Cinemas franceses de actualidades”, in *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, n. 1, Fevereiro de 1938.
- “Cinearte”, in *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, Lisboa, n. 12, Janeiro/Abril 1940.
- “Cinema S. Jorge”, in *Arquitectura*, Lisboa, n. 35, Agosto 1950.
- Cinema & Cinema*, Bologna, n.47, Dicembre 1986.
- FRANCA, José Augusto (1974, 1ª ed.). *A Arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand Editora.
- FERNANDES, José Manuel (1993). *Arquitectura modernista em Portugal, 1890-1940*. Lisboa: Gradiva.
- MALLET-STEVENS, Robert (1925). “Le cinéma et les arts: l’architecture”, in *Les Cahiers du Mois-Cinéma*, n.16-17, Paris, septembre-octobre 1925 ; et in Marcel L’HERBIER (1946), *Intelligence du Cinématographe*. Paris: Editions Correa.
- PORTAS, Nuno (1980). “O ciclo do betão em Portugal”, *Arquitectura de Engenheiros séculos XIX e XX, Participação Portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Maio/Junho.
- PEREIRA, Nuno Teotónio. “A Arquitectura de Regime 1938-1948”, in *Arquitectura do século XX: Portugal*. Lisbonne/Frankfurt: Deustches Architektur – Museum, 1997.
- RODOLFO, João de Sousa (2002). *Luís Cristino da Silva e a arquitectura moderna em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote.
- SILVA, Fernando (1959). “Cinema em Lisboa”, *Atrium: Revista Portuguesa de Arquitectura e Artes Plásticas*, n. 2, Novembro/Dezembro.
- TOSTOES, Ana (1997). *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. Porto: FAUP.