

Mexico 68

Lance Wyman
1968-68

«Il graphic design divenne un importante elemento di promozione visiva delle Olimpiadi di Città del Messico 1968: così Lance Wyman con sottile understatement sintetizza il frutto del lavoro di gruppo che ha reso Mexico 68 uno dei più efficaci e celebrati esempi di design totale. Giunto in Messico ventiseienne nel 1968, Wyman avrebbe trascorso i due anni successivi come responsabile della grafica nel vasto programma che per la prima volta avrebbe segnato in tale misura un evento, un luogo e un'epoca: «Il logotipo esprimeva con forza il senso del luogo e della cultura, sottolineando visivamente che i Giochi si stavano svolgendo in Messico».

«Graphic design became an important visual ambassador for the 1968 Mexico Olympic Games», this is how Lance Wyman sums up, with subtle understatement, the fruit of the teamwork that made Mexico 68 one of the most effective and celebrated examples of total design. Arriving in Mexico in 1968 as a 29-year-old, Wyman would spend the next two years as head of graphics on the vast programme that would, for the first time, mark an event, a place and an era to such an extent: «The logotype powerfully expressed a sense of place and culture and visually codified the Games were in Mexico».

IT+EN
ITALIAN+ENGLISHAPRILE
APRIL
2025


2—71

Vari modi di condividere
un tetto / Various ways of
sharing a roof
David Kohn Architects 4
New Oxford College, Oxford,
United Kingdom

 Gargoyles
Federico Tronto 5

 Interpretare la storia
/ Interpreting history
Massimo Gualdi 12

Atelier Scholdegger Keller 22
Rosenmatten Student Housing,
Zürich-Wipkingen, Switzerland

 Provando a parlare, sottovoce,
con il tempo / Attempting to
speak, in a whisper, with time
Michel Cariani 24

Spridd+Secretary+Septembre 34
Generatorm, Linköping, Sweden

 Sperimentare l'abitare
intergenerazionale (e
sostenibile) / Experiments
in intergenerational (and
sustainable) living
Francesca Somazanti 35

**Pictet-Broillet Architectes
Associés** 40
Antoine Martin Housing
Complex, Vevey, Genève,
Switzerland

 Come mascherare un
paradiso / How to mask a
paradox
Francesco Dal Ce 41

Al-Jawad Pike 48
Chowdhury Walk, Hackney,
London, United Kingdom

 Buone pratiche e buoni
architetti / Good practices and
good architects
Corabelle 49

Boltshauser Architekten 58
Allenszentrum Kloster Ingenbohl,
Brunnen, Switzerland

 Materia e tectonico: un
monastero contemporaneo
sul lago di Lucerna / Matter
and tectonics: a contemporary
convent on Lake Lucerne
Marco Bogni 57

Lopes Brenna 54
Centro Federale d'asilo,
Bolema, Canton Ticino, Svizzera

 Una questione di confini
/ A question of boundaries
Federico Tronto 55

72—99

Ruy d'Athouguia

 Ruy d'Athouguia. Un architetto
che ha conosciuto / Ruy
d'Athouguia. An architect
I have known
Grega Corbelli

100—101

Biblioteca / Books

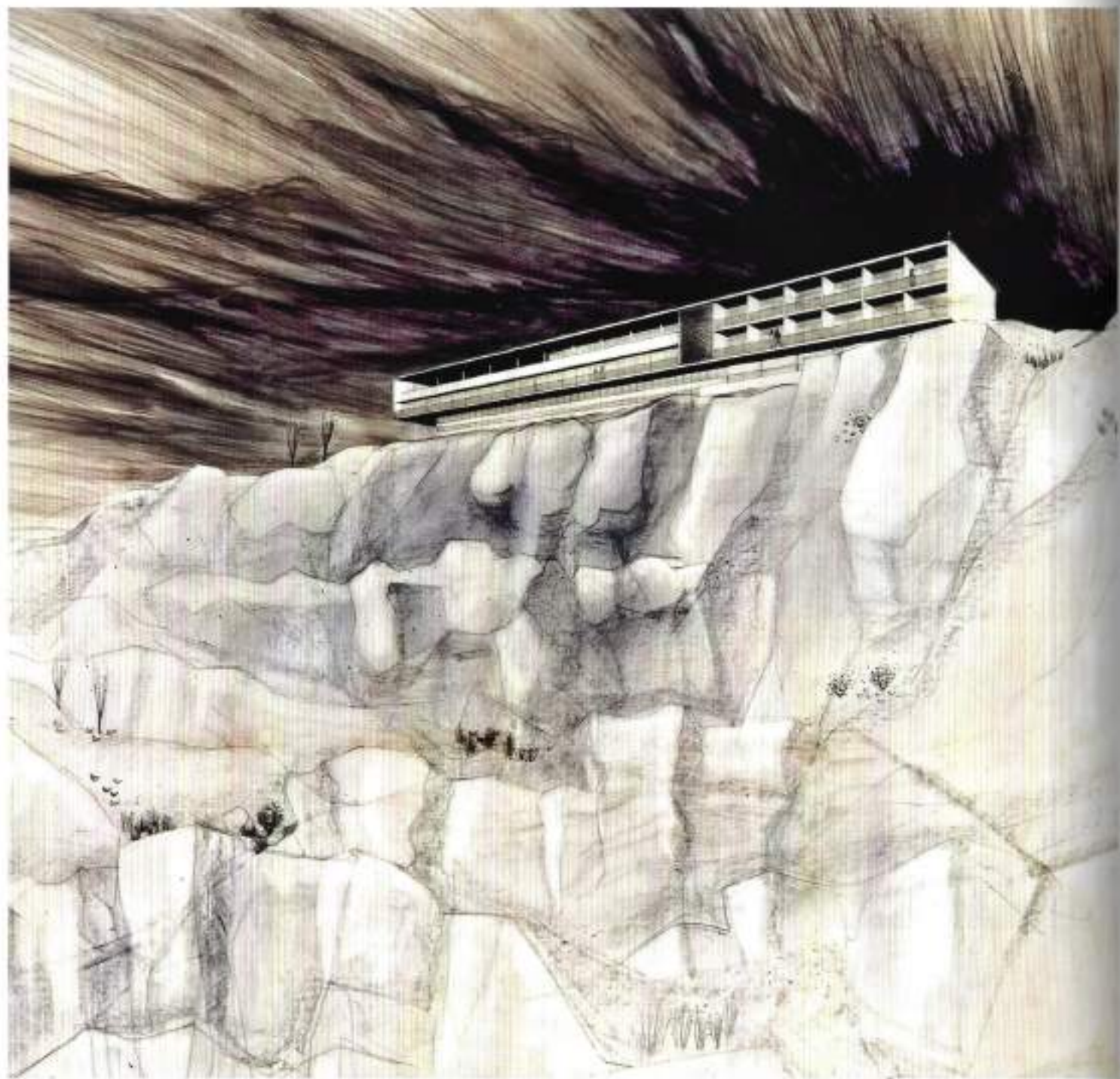
Biblioteca / Books 100

Per info su app e download iOS e Android e possibili acquisizioni in formato digitale tutti i numeri di *«Casabella»* degli ultimi cinque anni. La app può essere scaricata su AppStore (disponibile iOS) e Google Play Store (disponibile Android). Del catalogo della app è possibile effettuare acquisti, visualizzando attraverso la funzione ricerca tutti i numeri della rivista disponibili.

Through the *Casabella* app for iOS and Android, all issues of *«Casabella»* from the past five years can be purchased digitally. The app can be downloaded from AppStore (iOS devices) or Google Play Store (Android devices). Issues can be purchased from the app catalogue, checking all available issues of the magazine through the search function.

1994-2004 indici sono editi in
confezioni esclusive su
casabellaweb.it

Indice 1994-2004 now edition available
for reference only at
casabellaweb.it



Ruy d'Athouguia. Un architetto che ho conosciuto / Ruy d'Athouguia. An architect I once knew

Graça Correia

ITA

❶ "Il tempo è galantuomo", diceva Voltaire affermando che il trascorrere del tempo ristabilisce la verità e corregge gli errori. Sosteneva che, sapendo attendere, si assisterà infine al trionfo della giustizia. Nulla potrebbe essere più calzante quando si parla di Ruy d'Athouguia, anche perché, oltre a essere un grande architetto, era un vero gentiluomo.

E lo è anche quando si parla di architettura moderna. Per il momento lasceremo da parte questo tema, tuttavia è significativo che nel 2007, quando ho chiesto a Eduardo Souto de Moura di scrivere la prefazione per la mia monografia sull'opera di Ruy d'Athouguia, egli abbia citato una frase di Eduardo Prado Coelho, scomparso proprio quel giorno, che avrebbe potuto essere pronunciata dallo stesso D'Athouguia: «Sono furiosamente moderno nel cuore della postmodernità»¹. Già nel 1980 – quando D'Athouguia si trovò senza lavoro mentre a Lisbona si costruivano le Torri delle Amoreiras – Jürgen Habermas esprimeva la sua gratitudine per l'assegnazione del Premio Adorno, sentendo la necessità di richiamare le origini della modernità e la sua autentica genealogia, denunciandone le successive perversioni e sottolineando con chiarezza come «la persona e l'opera di Adorno contrastassero con questa tendenza»². In tal modo, Habermas parlava di una «tendenza che si è insinuata in tutti i campi della vita intellettuale, segnando l'ingresso delle teorie del post-Illuminismo, della postmodernità, della post-storia, in una parola, di un nuovo conservatorismo», che Adorno avrebbe respinto.

La conclusione di Habermas spiegava inconsapevolmente anche la ragione dell'esclusione di D'Athouguia dalla storia dell'architettura portoghese: «La postmodernità si presenta deliberatamente sotto i tratti di una anti-modernità»³. Ciò implicava la deliberata rimozione da questa stessa storia di una delle più straordinarie opere dell'architettura portoghese: la Fondazione Calouste Gulbenkian a Lisbona.

Ruy d'Athouguia, secondo versione della Fondazione Calouste Gulbenkian

Ruy d'Athouguia, secondo versione della Fondazione Calouste Gulbenkian

ENG

❶ "Time is a gentleman": Voltaire used this aphorism to convey how the passing of time can re-establish the truth and correct errors. He believed that if we know how to wait, justice will prevail. Nothing could be more pertinent when the subject is Ruy d'Athouguia, also because besides being a great architect he was a true gentleman.

The idea also applies when we talk about modern architecture. For the moment we will set this theme aside, but it is significant that in 2007, when I asked Eduardo Souto de Moura to write the preface for a monograph on the work of Ruy d'Athouguia, he quoted a phrase by Eduardo Prado Coelho, who had passed away precisely on that day, which could have been spoken by D'Athouguia himself: «I am furiously modern in the midst of postmodernity.»¹ Already in 1980 – when D'Athouguia found himself without work, while in Lisbon construction was in progress for the Amoreiras Towers – Jürgen Habermas expressed his gratitude for the assignment of the Adorno Prize, feeling the need to look back on the origins of modernity and its authentic genealogy, condemning the subsequent perversions and clearly underlining that «the person and work of Adorno contrasted with this trend.»² In effect, in this way he underlined the fragility of an «emotional tendency that has insinuated itself in all the domains of intellectual life, signaling the entry of theories of Post-Enlightenment, Postmodernism, Post-history – in short, a new conservatism» which Adorno would have rejected.

For this reason, Habermas concludes by justifying (without knowing it) the exclusion of D'Athouguia from the history of Portuguese architecture: «Postmodernity deliberately presents itself in the guise of an anti-modernity.»³ In effect, this sophisticated position implied the deliberate decision to exclude from that history one of the most extraordinary works of Portuguese architecture: the Calouste Gulbenkian Foundation.

Time has demonstrated the fallacy of those who thought they could write history while relegating such a work and its creators to the sidelines, restricting them to a sort of cultural "hiatus," to use an expression of Souto de Moura. Fortunately, in architecture this is not possible, because certain works seem to have a life of their own and refused to be categorized, since an unmistakable collective consensus has gathered them into the realm of universal heritage. This process often requires the contribution of successive generations, whose practice reveals this continuity. And yet, from 1983 to 1989 it was possible to study architecture in the so-called Porto School, and to collaborate for years with Eduardo Souto de Moura, an architect I consider exemplary in his negation of the supposed failure of architectural modernism, without ever hearing the name of Ruy Jervis d'Athouguia spoken in a lecture or a discussion. Until in 1997, during my doctoral research in Barcelona, the need arose to explore the only regular source of information on architecture that existed in 20th-century Portugal: the magazine *«Arquitetura»*. In operative terms, this research led to a sort of inventory or archive of works, texts and events of significant interest for the depiction of a period prior to Fernando Távora and Álvaro Siza, which turned out to be fundamental to correlate Portuguese architectural production with international developments. Moreover, these facts were cross-examined with the singular *Percorso*, published in 1988, which Sérgio Fernandez had completed across the Portuguese architecture of the years from 1930 to 1974, in which he inserted a short reference to the creator of the Bairro São João de Deus.⁴

Leafing through the pages of the magazine in question, the gaze was immediately caught by a photograph of the model of the Pousada da Nazaré (Ruy d'Athouguia, 1954), which revealed a continuity with the Instituto de Geociências (Souto de Moura, 1991), though the latter was made in total ignorance of the very existence of the architect Ruy d'Athouguia. Nevertheless, its timeliness was undeniable, and if we had published the Pousada da Nazaré as a project from the end of the 1990s any well-informed colleague would have recognized its contemporary character.

Encouraged by this sort of ethical and aesthetic affinity between the two personalities, I decided to check and see if the name D'Athouguia was still listed in the telephone directory. Having found him, I set an appointment to meet in Lisbon, and this led to an extraordinary friendship that continued until his death in April 2006. From this period, I remember the constant concern about the uselessness of my work: «you are wasting your time with me,»

ITA

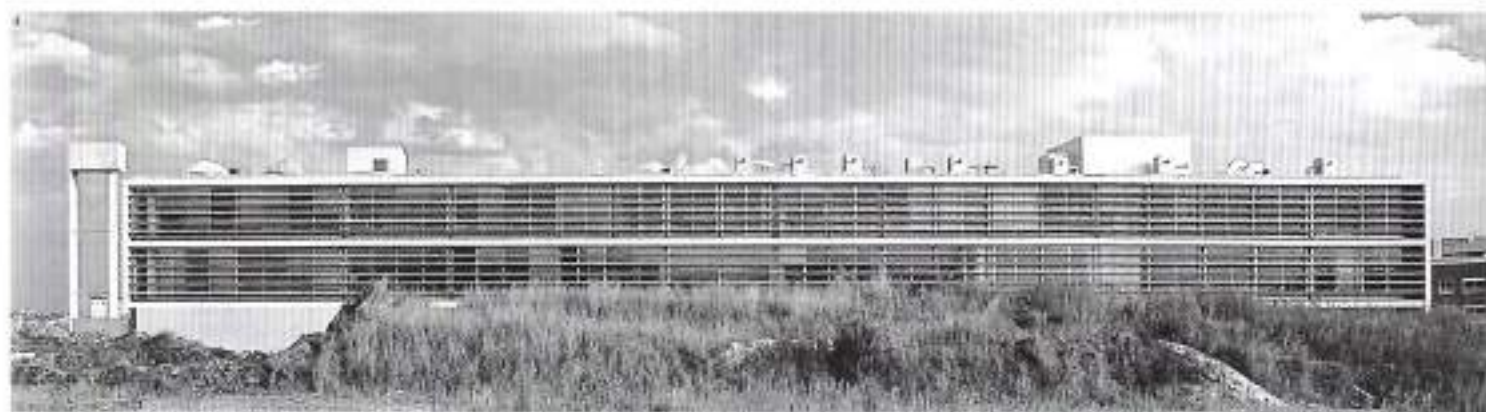
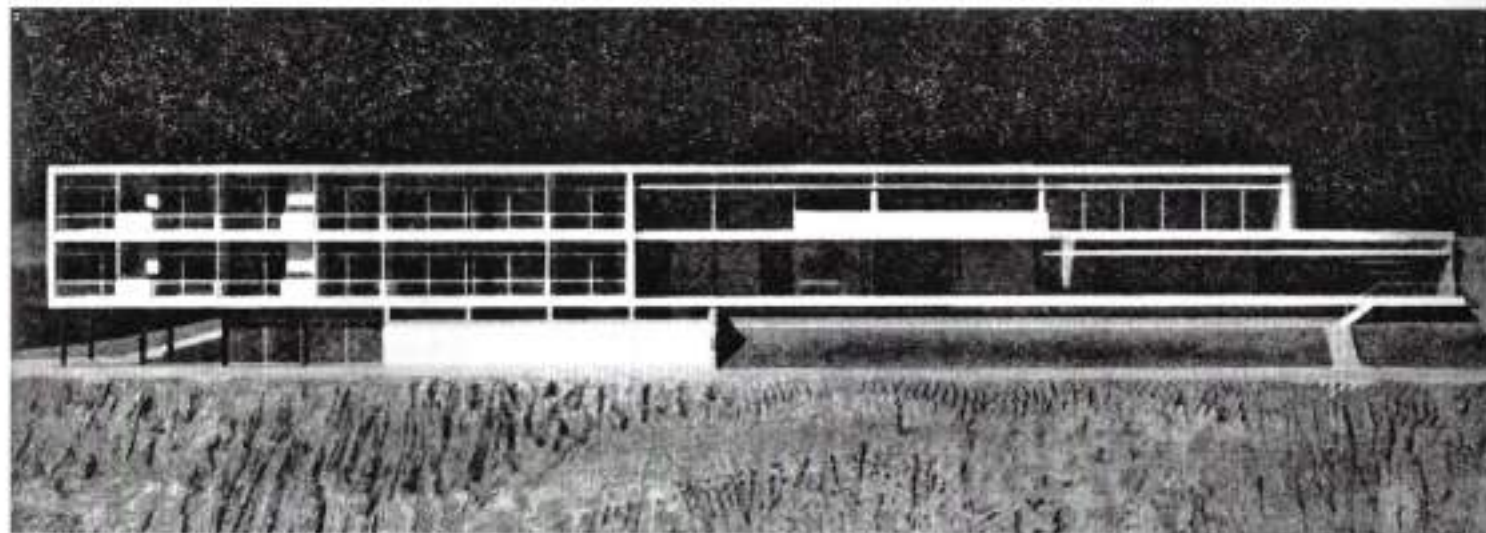
Il tempo ha dimostrato come si sbagliassero quanti pensavano di poter scrivere la storia lasciando ai margini un'opera simile a i suoi autori, relegandoli in una sorta di "iato" culturale, per usare l'espressione di Souto de Moura. Anche in architettura vi sono opere che sembrano avere vita propria e rifiutano le categorizzazioni, anche se riconoscerlo non è meccanico. Tra il 1983 e il 1989 era possibile studiare architettura presso la cosiddetta Scuola di Porto, collaborare per anni con Eduardo Souto de Moura, architetto che considero esemplare nella sua negazione del presunto fallimento della modernità architettonica, e non sentire mai, durante una lezione o una discussione, il nome di Ruy Jervis d'Athouguia. Finché, nel 1997, durante il mio dottorato a Barcellona, non è emersa l'esigenza di esplorare l'unica fonte regolare di divulgazione architettonica esistita in Portogallo nel XX secolo: la rivista *«Arquitetura»*. Da questa ricerca è derivato una sorta di inventario o un archivio di opere, testi ed eventi significativi che hanno caratterizzato il periodo che ha preceduto l'affermarsi di Fernando Távora ed Álvaro Siza, rivelandosi fondamentale per correlare la produzione architettonica portoghese con gli avvenimenti internazionali. Inoltre, queste informazioni sono state incrociate con il singolare *Percorso*, pubblicato nel 1988, che Sérgio Fernandez ha compiuto attraverso l'architettura portoghese degli anni tra il 1930 e il 1974 e in cui ha inserito un breve riferimento all'autore del Bairro São João de Deus⁴.

Sfogliando le pagine della rivista in questione, lo sguardo si è subito fermato sulla fotografia del modello della Pousada da Nazaré di D'Athouguia (1954), con cui l'Istituto de Geociências di Souto de Moura (1991) sembrava in stretto rapporto, sebbene il secondo ignorasse l'esistenza del primo. Eppure, l'attualità di D'Athouguia era innegabile, e se la Pousada da Nazaré fosse stata pubblicata come un progetto della fine degli anni Novanta, qualsiasi architetto ben informato ne avrebbe riconosciuto l'attualità.

Incoraggiata da questa sorta di affinità etica ed estetica tra i due personaggi, ho deciso di verificare se il nome di D'Athouguia fosse ancora presente nell'elenco telefonico. Avendolo trovato, ho fissato un incontro a Lisbona, e da lì è nata un'amicizia straordinaria durata fino alla sua morte, nell'aprile del 2006. Di questo periodo ricordo la sua costante preoccupazione per l'inutilità del mio lavoro: «sta perdendo il suo tempo con me», ripeteva continuamente; e l'inquietante affermazione: «la Gulbenkian è stata la migliore e la peggior cosa che mi sia mai capitata!». Incredula, ho voluto capire: «innanzitutto-



1. *«Arquitetura»* (Ruy d'Athouguia) (Lisbon: Ruy d'Athouguia, 1954).
2. *Ruy d'Athouguia, Pousada da Nazaré* (Lisbon: 1954).
3. *Eduardo Souto de Moura, Pousada da Nazaré* (Lisbon: 1991).
4. *Ruy Jervis d'Athouguia, Pousada da Nazaré* (Lisbon: 1954).
5. *Ruy Jervis d'Athouguia, Pousada da Nazaré* (Lisbon: 1954).
6. *Eduardo Souto de Moura, Pousada da Nazaré* (Lisbon: 1991).



he continued to say; and he made the disturbing statement that «the Gulbenkian was the best and the worst thing that ever happened to me». I was incredulous, and wanted to understand: «first of all because it involved an investment so great that no fee would ever have covered it» he replied, showing me an amusing Christmas card in which the three architects involved were shown with a doffed beggar's cap; «secondly, because each of us inevitably neglected the work of his own studio, given the fact that the whole project was developed in an improvised office in Parque da Pahlavã, adjacent to the worksite, to permit the three designers to keep close tabs on its evolution. And, finally, because when the work was completed, I was associated with the importance of that legacy, so no one thought I would have accepted more modest commissions»⁴.

Of course I soon understood the pertinence of my initial disquiet, and for me it became imperative to clarify who was this architect about whom no one spoke, with a studio in Lisbon where he stubbornly continued to spend time twice a week, without building any projects over a span of twenty years, although he was one of the authors of the extraordinary Calouste Gulbenkian Foundation.

Ruy d'Athouguia, 1917-2006

Ruy d'Athouguia was born in 1917. He was an exponent of one of the first generations of architects, which in Italy included figures like Luigi Caccia Dominioni (1913), Giancarlo De Carlo (1919), Bruno Zevi (1921) and Angelo Mangiarotti (1921) and in other countries Antonio Codereh and Aris Konstantinidis (1913), Lina Bo Bardi and Denys Lasdun (1914), or Aldo van Eyck, Paul Rudolph and Jørn Utzon (1918).

D'Athouguia, nevertheless, tried to prevent "contextualism" from becoming a precept or a strategy to soften modern architecture, making it more acceptable to the public, and above all to Salazar and his censorship commissions. The truth is that «at the start of the 1940s, the regime reined in any manifestation of modernity in the country, and after the war, in 1945, it withdrew any support, making its position even more rigid»⁵. Since Athouguia concluded his architectural studies precisely in 1944 (at the end of World War II he was 28 years old), his practice developed entirely in this context, and halfway through the 1950s – the grand years of modern architecture – he reached the age of forty. In other words: he had reached full maturity as a designer when he was invited to enter the group that was to win the competition for the headquarters and the museum of the Calouste Gulbenkian Foundation.

ITA

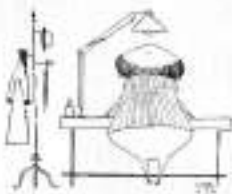
to perché ha comportato un investimento tale che nessun onorario avrebbe mai potuto compensare», ha risposto, mostrandomi un divertente biglietto di Natale in cui i tre autori del progetto, lui stesso, Pedro Cid e Alberto Pessoa, sono raffigurati mentre chiedono l'elemosina allungando un cappello: «in secondo luogo perché ciascuno di noi ha inevitabilmente trascurato il suo studio, visto che l'intero progetto è stato sviluppato in un ufficio improvvisato nel Parque da Pahlavã, adiacente al cantiere, per permetterci di seguirne da vicino l'evoluzione. E, infine, perché quando l'opera è terminata, sono stato identificato con quest'opera così importante e nessuno più ha ritenuto che avrei potuto accettare incarichi più modesti»⁴.

Naturalmente non ci è voluto molto per capire quanto fosse pertinente la mia iniziale inquietudine, e per me è diventato imperativo chiarire chi fosse questo architetto di cui nessuno parlava, che aveva uno studio a Lisbona dove continuava ostinatamente a recarsi due volte alla settimana pur senza avere costruito alcuna opera negli ultimi vent'anni, e che era, sorprendentemente, uno degli autori della straordinaria Fondazione Calouste Gulbenkian.

Ruy d'Athouguia, 1917-2006

Ruy d'Athouguia era nato nel 1917. Apparteneva alla generazione di architetti che in Italia, per esempio, includeva professionisti come Luigi Caccia Dominioni (1913), Giancarlo De Carlo (1919), Bruno Zevi (1921) e Angelo Mangiarotti (1921) e in altri Paesi Antonio Codereh e Aris Konstantinidis (1913), Lina Bo Bardi e Denys Lasdun (1914), o Aldo van Eyck, Paul Rudolph e Jørn Utzon (1918).

D'Athouguia cercò di evitare che l'attenzione per il contesto ambientale che lo accompagnava a motti contemporanei si trasformasse in "contestualismo", ovvero un precepto o uno stratagemma per ammorbidire l'architettura moderna, rendendola più accettabile per il pubblico e, soprattutto, lavorando egli in Portogallo, per il regime di Salazar e le sue commissioni di censura. «All'inizio degli anni Quaranta», infatti, «il regime mise un freno a qualsiasi manifestazione di modernità nel Paese, e dopo la guerra, nel 1945, ritirò tutti i sostegni irrigidendo le proprie posizioni»⁵. Poiché D'Athouguia concluse gli studi di architettura proprio nel 1944 (al termine della Seconda guerra mondiale aveva 28 anni), la sua opera si sviluppò tutta in questo contesto storico, e a metà degli anni Cinquanta, quando di anni ne aveva quaranta e aveva raggiunto la piena maturità professionale, venne invitato a fare parte del gruppo che doveva aggiudicarsi il concorso per la sede e il museo della Fondazione Gulbenkian.



4. Christmas card made by the authors, in which they parodied their situation after the creation of the Calouste Gulbenkian Foundation (Ruy d'Athouguia and others).

5. Christmas card made by the authors, in which they parodied their situation after the creation of the Calouste Gulbenkian Foundation (Ruy d'Athouguia and others).

6. Christmas card made by the authors, in which they parodied their situation after the creation of the Calouste Gulbenkian Foundation (Ruy d'Athouguia and others).

7. Christmas card made by the authors, in which they parodied their situation after the creation of the Calouste Gulbenkian Foundation (Ruy d'Athouguia and others).

14
Ruy d'Athouguia
(Archivio Ruy d'Athouguia)
una poesia di
sua mano (Archivio
Ducado Paulo Soares)

15
autoritratto di
Colégio Militar

16
ritratto di
sua professoressa

17
Ruy d'Athouguia (Ruy
d'Athouguia Archivos)
nel a porta di bio-
sua (Ducado Paulo
Soares Archivos)

18
self portrait at the
Colégio Militar

19
ritratto di
sua professoressa

ITA

D'Athouguia era nato l'1 gennaio 1917, casualmente a Macao, perché il padre era un ufficiale della Marina e viaggiava per il mondo. Un anno e mezzo più tardi, dopo la prematura morte del marito, la madre – donna con una personalità e una cultura artistica non comuni per il Portogallo dell'epoca – decise di tornare in patria, e per farlo scelse di seguire il percorso più lungo, attraverso il Pacifico e passando per le Hawaii e gli Stati Uniti.

Ruy d'Athouguia, o semplicemente Xai¹, come era conosciuto da tutti, riprenderà a viaggiare solo molto più tardi, durante la costruzione della Gulbenkian, quando si recherà in Inghilterra su invito di Lesley Martin. Durante gli studi al Colégio Militar, ben prima dell'iscrizione alle Belle Arti di Lisbona, Picasso e Cézanne ebbero un forte impatto sulla sua cultura visiva. Influenzato dalla madre, intraprese lo studio dell'architettura, ma nel 1940 abbandonò la Scuola di Belle Arti di Lisbona – come fecero tanti della sua epoca – dopo essere stato respinto due o tre volte dal professore di Disegno Architettonico noto come Cunha "Brutus", e si trasferì alla Scuola di Belle Arti di Porto. Qui, in un solo anno, completò le prime due annualità e incontrò Carlos Ramos² che lo introdusse alle problematiche formali e ideologiche con cui l'architettura moderna è chiamata a confrontarsi. Nell'attività di pittore (un hobby che ha sempre coltivato) D'Athouguia, d'altro canto, oltre che a Cézanne guardava al cubismo, percependo con chiarezza come la vocazione antinimetrica dell'astrazione abbia un corrispettivo in quella costruttiva. Questa sostituzione della concezione della natura mimetica della forma con una costruttiva quale presupposto della produzione artistica secondo criteri specifici e irriducibili a un pensiero esterno alla disciplina, è stata per lui una scoperta fondamentale.

A Porto, Ruy d'Athouguia frequenta soprattutto João Andersen e sua sorella, la poetessa Sophia de Mello Breyner³, consolidando un'amicizia nata sulla spiaggia di Cascais, come quella con Ruben A.¹⁸, che li aveva presentati. Queste affinità si sarebbero rivelate determinanti, perché la poesia accompagnerà tutta la sua vita, inizialmente per l'influenza madre, appassionata di Rilke, sensibile alle più diverse manifestazioni artistiche. In effetti sono molte le poesie di sua mano che condivise con me, arricchite da commenti manoscritti della stessa Sophia. Parlandomi di lei, nel corso di una conversazione registrata nel suo ufficio nel 1998 mi confessò: «Se non fossi stato già fidanzato quando arrivai a Porto, sarebbe nata una grande passione»¹⁹.

Il disegno, tuttavia, resterà sempre lo strumento preferito di D'Athouguia e, tra i tanti andati perduti nel crollo del suo studio, vi era un quaderno

ESTE PARADISO
QUE ANTES DE MUNDO
DE VOA NO BILEM
PRONETIDO...

ESTE PARADISO
QUE ANTES DE MUNDO
DE VOA NO BILEM
PRONETIDO...

VOI ATIVAL O NIRAGEN
DE DE MUN
SOLITARIO
E PERDIDO...

Jan VI

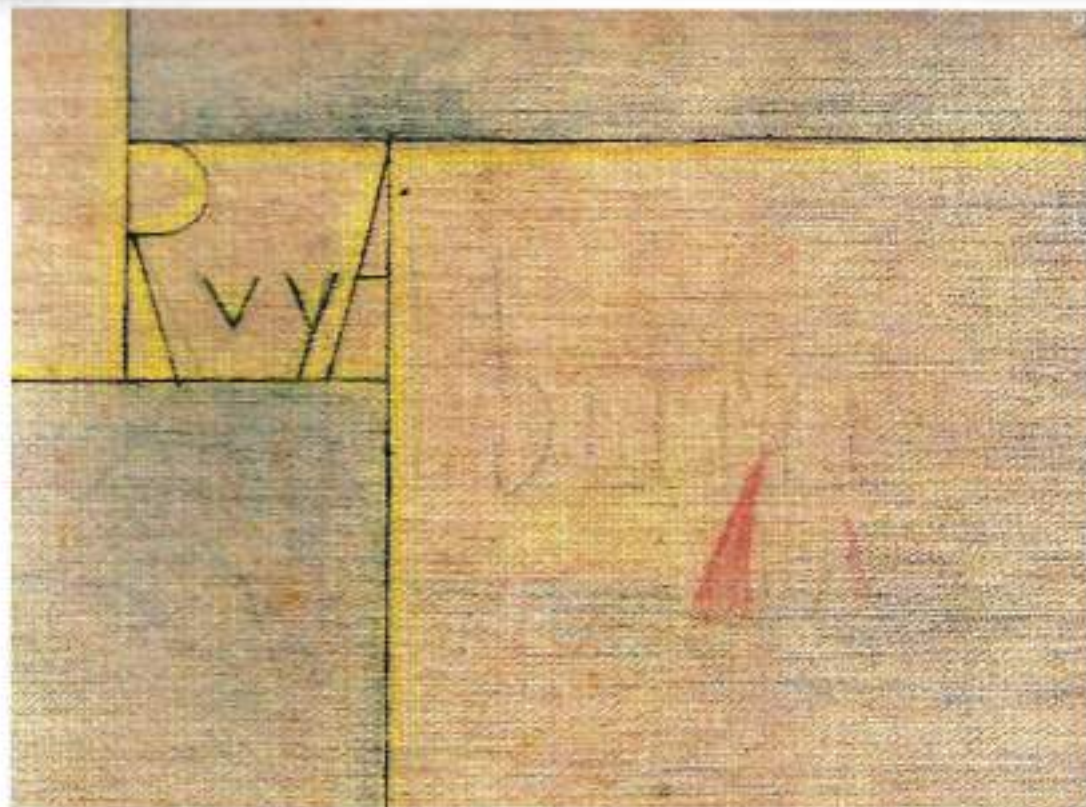
12



D'Athouguia was born on 1 January 1917, by chance in Macao, because his father was an officer in the Navy and traveled all over the world. One and a half years later, after the premature death of her husband, his mother – a woman with a personality and artistic culture seldom found in Portugal at the time – decided to return to Portugal, taking the longer route across the Pacific, by way of Hawaii and the United States.

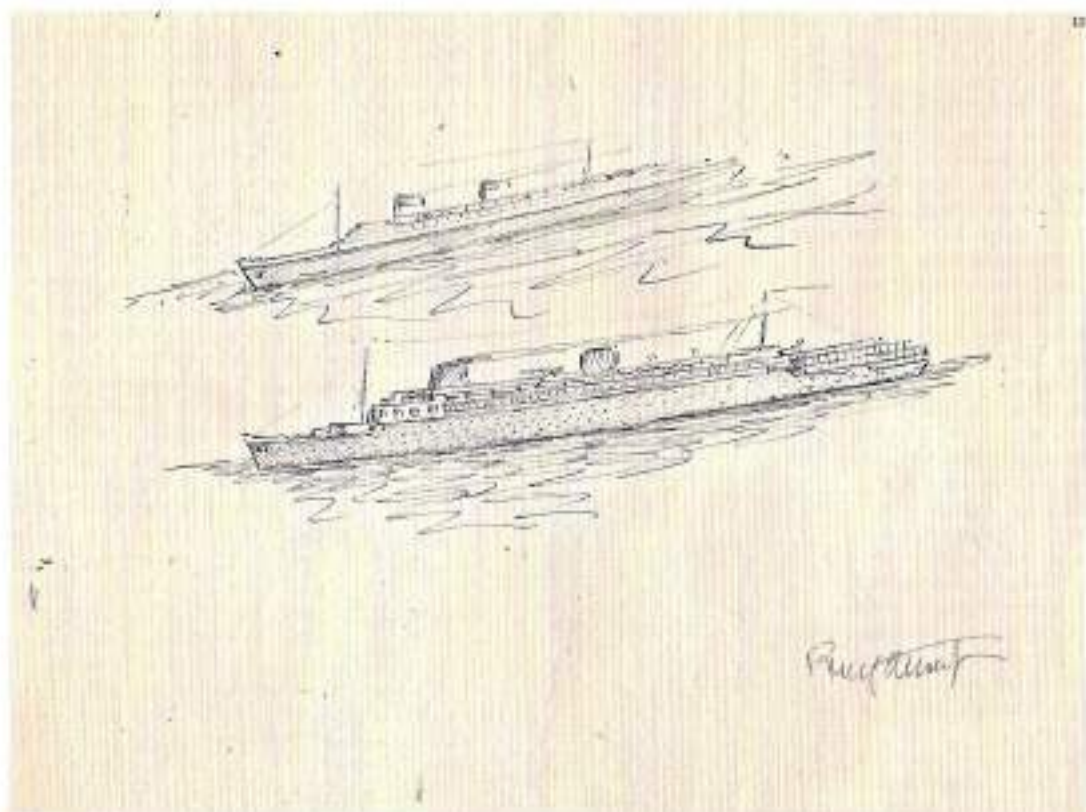
Ruy d'Athouguia, or simply Xai¹, as everyone called him, resumed traveling only much later, during the construction of the Gulbenkian, going to England by invitation of Lesley Martin. During his studies at the Colégio Militar and well before his enrollment at the Academy of Fine Arts in Lisbon, Picasso and Cézanne had a great impact on his visual sensibilities. Influenced by his mother, he took up the study of architecture, but in 1940 he left the School of Fine Arts of Lisbon – as did many from his era – after having been rejected two or three times in the discipline of Architectural Drawing by the professor known to everyone as Cunha "Brutus", and he enrolled at the Academy of Fine Arts of Porto. There, in a single year, he completed the first two years of the program in Architecture and he met the great master Carlos Ramos² who introduced him to the formal and ideological issues facing modern architecture. In his painting (a hobby he had always cultivated) D'Athouguia repeatedly made use of formal and conceptual expression, ranging from Cézanne to Cubism to abstraction, constructively interpreting the consequences of the Cubist perspective on the paradigms of modern architecture. This replacement of a mimetic attitude with a constructive stance as a premise for artistic production in keeping with specific criteria that could not be reduced to thinking external to the discipline, became a fundamental discovery for him.

In Porto Ruy d'Athouguia spent time above all with João Andersen and his sister, the poet Sophia de Mello Breyner³, consolidating a friendship that began on the beach of Cascais, like the acquaintance with Ruben A.¹⁸, who had introduced them. These affinities would turn out to be decisive, because poetry remained with him throughout his life, initially due to the singular influence of his mother, a lover of the work of Rilke, and above all a person sensitive to the widest range of artistic manifestations. In effect, he shared many of his poems with me, enhanced by handwritten comments by Sophia herself. Talking about her, during the course of a conversation recorded in his office in 1998, he confessed: «Had I not been already engaged when I reached Porto, a great passion would have been in store»¹⁹.



11.12
quadro con il disegno di
Roy d'Athonguia e foto
di L. van (Cortina)
Dante Pirelli (Cortina)

11.13
Roy d'Athonguia
autobus di Cortina
a page 11 (Dante Pirelli
Cortina April 1960)



11 casa teatro di Abrantes

12 casa D'Athouguia,
13 teatro di Abrantes
14 disegno (Archivio
Museo Paulo Castilho)

15 architettura realizza-
ta per Segurido
16 CODA (Archivio
Casa D'Athouguia)

17 casa (teatro) di
Abrantes

18 casa D'Athouguia,
19 teatro di Abrantes
20 disegno (Archivio
Museo Paulo Castilho)

21 architettura realizza-
ta per Segurido
22 CODA (Archivio
Casa D'Athouguia)

ITA

riempito di magnifici disegni a carboncino che egli, appena undicenne, aveva regalato alla madre per il suo compleanno. Si tratta di immagini straordinarie, raffiguranti le storie narrate da suo zio, ufficiale di marina, riportate dai viaggi attraverso l'oceano, che devono averlo affascinato fin da piccolo.

Nel 1994 d'Athouguia tornò a Lisbona e iniziò l'attività professionale nello studio di António Velloso dos Reis Camelo¹², per conto del quale realizzò il Cine Teatro di Abrantes, la cui paternità gli è attribuita. Più tardi collaborò con Filipe Nobre de Figueiredo e Jorge Segurado¹³, e riprese una duratura amicizia e un'informale relazione di lavoro con Sebastião Formosinho Sanchez¹⁴. Quest'ultimo, intervistato pochi anni prima di morire, ha affermato che D'Athouguia era stato il grande architetto della sua generazione, «l'unico che abbia saputo mantenere uno studio straordinario, attraverso il quale passarono varie generazioni di architetti portoghesi e stranieri e molta della critica architettonica internazionale»¹⁵. Successivamente si sposò con Maria Domingas Pepulim, con la quale ebbe sei figli fino al 1951, e sostenne l'esame di CODA¹⁶ solo nel 1946, ottenendo la valutazione di 18.

Poco mondano, non era amante dei circoli culturali né impegnato politicamente - non era un entusiasta del salazarismo né un oppositore attivo - e si manteneva strategicamente distante da un atteggiamento intellettuale identificabile con uno dei vari "movimenti" del tempo. Diviso tra il lavoro e la spiaggia di Cascais, affermava: «Non cercavo di mettermi in mostra, preferivo starmene in spiaggia tranquillo a prendere il sole, oppure in studio, a lavorare (...); non è mai stato nel mio carattere andare in giro, incontrare gente e far parte di circoli culturali»¹⁷.

La sua condizione aristocratica gli permise fin da giovane di frequentare e stringere amicizia con personalità che, per ragioni economiche e/o culturali, sarebbero diventate buoni committenti, oppure con altre che erano in grado, per gli incarichi ricoperti, di facilitargli l'acquisizione di incarichi professionali, come nel caso di di Keil do Amaral¹⁸, anch'egli un aristocratico nato in una famiglia di artisti. Keil do Amaral, influenzato da Carlos Ramos, con cui collaborò in alcuni progetti, e in qualità di architetto del Comune di Lisbona tra il 1938 e il 1949 (carica dalla quale si dimise a seguito dell'inasprimento del regime dopo la Seconda guerra mondiale), assegnò a D'Athouguia progetti quali quelli per la scuola del quartiere di São Miguel e per il quartiere e la scuola São João de Deus¹⁹. E come sappiamo, più tardi, già in qualità di consulente di Azeredo Perdigão²⁰, suggerì il suo nome quale membro del gruppo formato con Alberto Pessoa (anche lui collaboratore di Keil

Drawing, nevertheless, always remained his favorite tool, and among the many examples that were lost when his studio collapsed, there was a notebook filled with magnificent charcoal drawings that D'Athouguia, having just reached age 11, gave to his mother for her birthday. These are extraordinary images, depicting the stories told by his uncle, a naval officer, after voyages across the ocean, which must have fascinated him since early childhood.

He returned to Lisbon in 1944, the year in which he began professional practice in the studio of António Velloso dos Reis Camelo¹², where he designed the Cine Teatro of Abrantes, a project which is attributed to him. Later he worked with Filipe Nobre de Figueiredo and Jorge Segurado¹³, and he resumed a lasting friendship and informal working relationship with Sebastião Formosinho Sanchez¹⁴. The latter, interviewed a few years before his death, stated that D'Athouguia was the great architect of his generation: «the only one who was able to maintain an extraordinary studio, through which various generations of Portuguese and foreign architects passed, along with many exponents of international architectural criticism.»¹⁵ He married Maria Domingas Pepulim, with whom he had six children, until 1951, and he took the CODA examination¹⁶ only in 1946, obtaining a score of 18.

Not very sociable, no lover of cultural circles, not involved in politics - neither a supporter of Salazar nor an active opponent - he remained strategically distant from any intellectual attitude guided by "movements." Split between work and the beach of Cascais, he asserted: «I did not try to be visible, I preferred to quietly sunbathe on the beach, or to work in the studio... I have never been a person on the move, meeting people, taking part in a cultural milieu.»¹⁷

His aristocratic status permitted from youth to spend time and become friends with personalities who for economic and/or cultural reasons would be excellent clients. Or with others in positions of public prominence, who recognized his value, and were able to recommend him for various projects, as in the case of Keil do Amaral¹⁸, also a nobleman born into a family of artists. Keil do Amaral, influenced by Carlos Ramos, with whom he collaborated on several projects, and as architect of the Municipality of Lisbon from 1938 to 1949 (a position from which he resigned following the political harshness of the regime after World War II), seems to have indicated the name of D'Athouguia for projects like the school of the São Miguel district or the school and area of São João de Deus¹⁹. As we know, at a later date, already as a consultant of Azeredo Perdigão²⁰, he indicated D'Athouguia to take part, together with Alberto Pessoa (again



a collaborator of Kell on various projects) and Pedro Cid, in one of the teams in the competition for the construction of the Calouste Gulbenkian Foundation.²¹

Away from politics, Ruy d'Athouguia worked freely and intensely with private clients, but it is in these public assignments that he presented his proposal of modernity to the city; without ever becoming a hostage of the regime, he silently worked around it in a creative way: «My opinion of Salazar?» (gause) «It is a difficult question. I lived on another planet, outside of politics, I didn't think about who was in the government. On the other hand, I had friends, engineers with whom I worked, who were communists and active in politics. One of them was Veiga de Oliveira, who would later become a minister at the time of Vasco Gonçalves. I recall that I once went to a trial at the Courthouse of Boa Hora, called in as a witness. And the only thing I said was that he was a fine friend and an excellent engineer, and that otherwise I knew nothing.»²² This apparent ideological impermeability also extended to the movements and debates in architecture; this is why he stated that the First National Congress of Architecture (1948) and the subsequent *Inquérito à Arquitectura Portuguesa*²³ had taken place along a path he had already forcefully taken: «They did not directly influence what I was doing, because I was already doing it»²⁴.

Effectively, during this period he worked tirelessly, and the project for the Primary School in the São Miguel district had already been completed (1949-53) when in 1954, the residential complex of São João de Deus, designed together with Sebastião Formosinho Sanches, received an important award in the context of the International Architecture Exhibition of the São Paulo Biennial in Brazil. This was probably the most important international prize to be assigned to a Portuguese work until the international acclaim achieved by Álvaro Siza, and the news reports at the time emphasized: «[...] it should be kept in mind that Brazil is now one of the countries in which modern architecture seems most highly evolved, and it is the home of some of the most outstanding architects on an international level. It should also be considered that the jury included names like Le Corbusier, Alvar Aalto, Josep Lluís Sert, Rogers and others, indicating the high level of the expectations.»²⁵ From this moment on, there was an extraordinary focus on his work on an international level, thanks to magazines like «Bauen+Wohnen», from Switzerland, the Austrian «Innendekoration/architektur und wohnformen», or the French magazine «L'Architecture d'Aujourd'hui». In 1955 Robert Winkler produced the book *Das Haus des Architekten - Architects' Homes - La Maison de*

16, 17, 18

Ruy d'Athouguia,
scuola del quartiere
di São Miguel,
Lisbon, 1949-53

19, 20

Fernando Távora,
scuola del quartiere
del Centro, Vasco Gonçalves
de Gato, 1957-61

21

Ruy d'Athouguia,
Formosinho Sanches,
Cidade VIII, bairro
do Alvalade,
Lisbon 1949-53

22

16, 17, 18
Ruy d'Athouguia,
São Miguel parish
school, Lisbon,
1949-53

19, 20

Fernando Távora,
Centro district
school, Vasco Gonçalves
de Gato, 1957-61

23

Ruy d'Athouguia,
Formosinho Sanches,
residential complex,
Bairro do Alvalade,
Lisbon, 1949-53

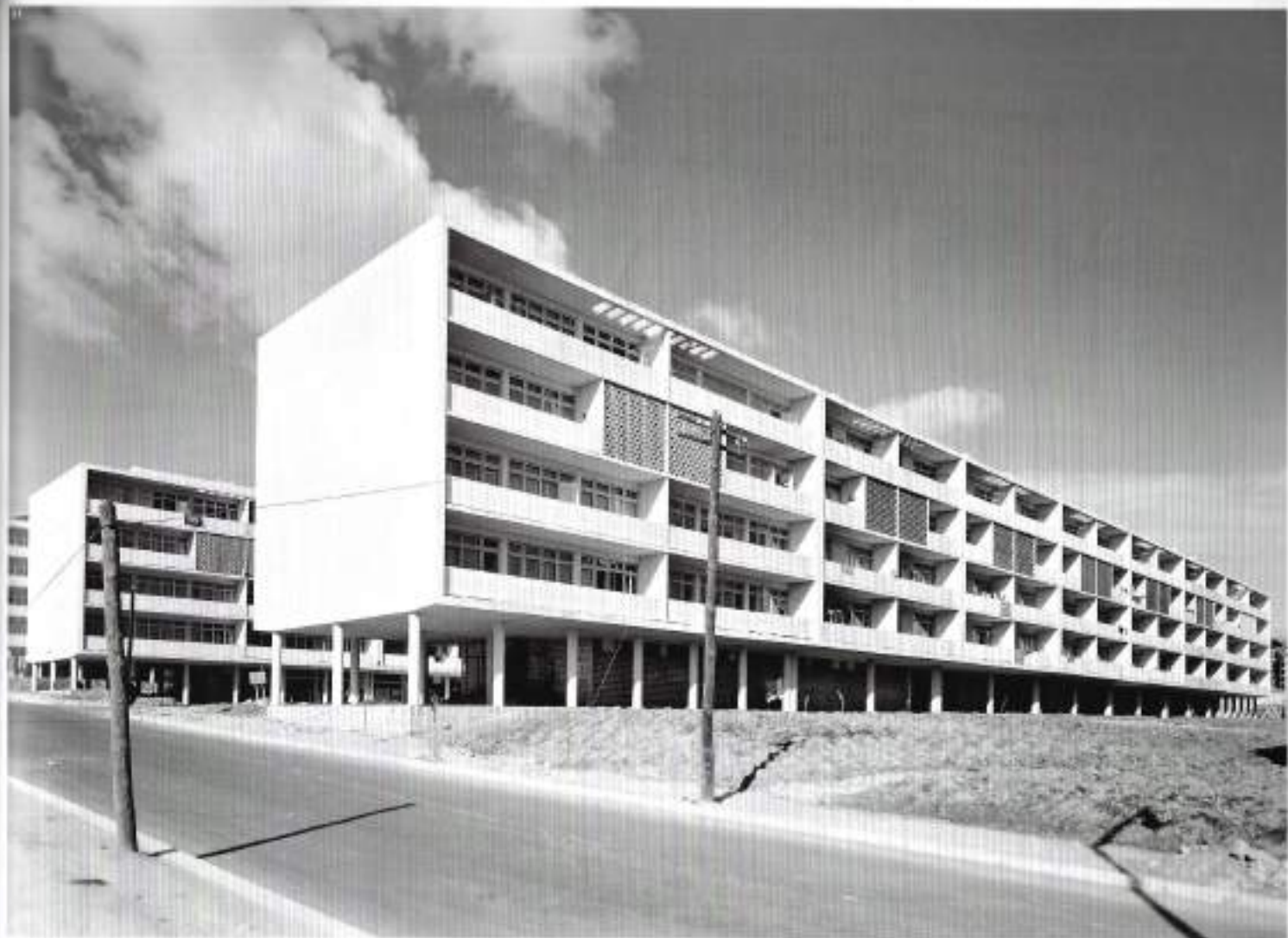
ITA

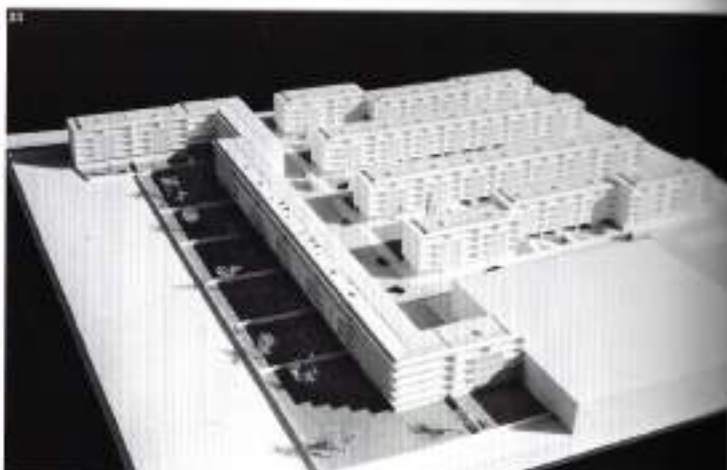
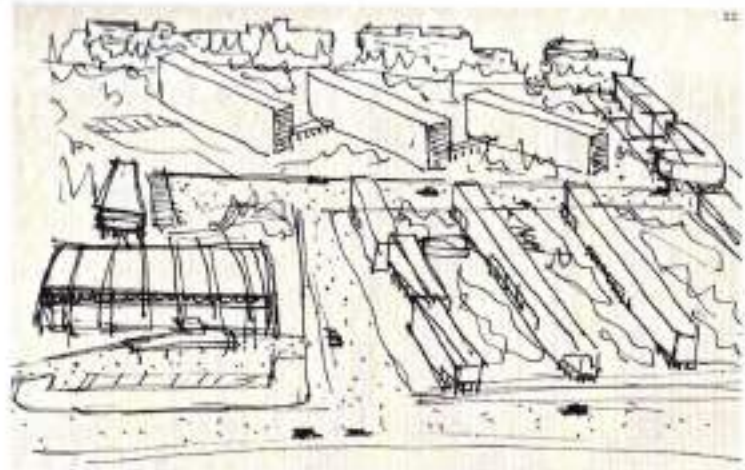
in diversi progetti) e Pedro Cid, invitato al concorso per la costruzione della Fondazione Gulbenkian²¹.

Lontano dalla politica, D'Athouguia lavorò liberamente e intensamente con committenti privati, ma fu in occasione degli incarichi pubblici che rese evidente la sua idea di modernità senza rendersi ostaggio del regime, ma aggirandolo silenziosamente e in modo creativo. «La mia opinione su Salazar?», mi disse, «è una domanda difficile. Vivevo in un altro pianeta, fuori dalla politica, non pensavo a chi fosse al governo. D'altra parte, avevo amici, ingegneri con cui lavoravo, che erano comunisti e impegnati in politica. Uno di questi era Veiga de Oliveira, che sarebbe poi diventato ministro ai tempi di Vasco Gonçalves. Ricordo che una volta sono andato a un processo al Tribunale della Boa Hora, convocato come testimone. L'unica cosa che dissi di lui fu che era un eccellente amico e un ottimo ingegnere, e che del resto non sapevo nulla»²². Questa apparente impermeabilità ideologica riguardava anche i suoi rapporti con i movimenti e i dibattiti architettonici. Per questo ragione affermava che il I Congresso Nazionale di Architettura del 1948 e il successivo *Inquérito à Arquitectura Portuguesa*²³ si erano svolti lungo un percorso che lui aveva già decisamente intrapreso: «Non influenzarono direttamente ciò che stavo facendo, perché lo stavo già facendo»²⁴.

In effetti, in questo periodo D'Athouguia lavorò instancabilmente e la sua Scuola Primaria del quartiere di São Miguel era già completata (1949-53) quando, nel 1954, al progetto del complesso residenziale di São João de Deus, realizzato con Sebastião Formosinho Sanches, fu assegnato un importante premio nell'ambito dell'Esposizione Internazionale di Architettura della Biennale di San Paolo, in Brasile. Questo, probabilmente, è stato il premio internazionale più rilevante assegnato a un'opera di architettura portoghese prima dei riconoscimenti internazionali tributati ad Álvaro Siza. Non a caso la stampa dell'epoca sottolineò, nell'accogliere la notizia del premio ricevuto a San Paolo, che «si doveva tenere presente che il Brasile è oggi uno dei paesi in cui l'architettura moderna appare più evoluta e conta alcuni tra gli architetti più rilevanti a livello internazionale. Va inoltre considerato che nella giuria figuravano nomi quali quelli di Le Corbusier, Alvar Aalto, Josep Lluís Sert, Rogers e altri, il che lascia intuire l'alto livello delle aspettative»²⁵. Comunque da questo momento l'opera di D'Athouguia ebbe una straordinaria diffusione a livello internazionale su riviste quali «Bauen+Wohnen», «Innendekoration/architektur und wohnform» e «L'Architecture d'Aujourd'hui». Nel 1955, Robert Winkler pubblicò a Zurigo il libro *Das Haus des Architekten - Architects'*







32, 33
photograph by Robert Walker
Ruy d'Athouguia
Architects Ruy
d'Athouguia
34, 35
model and photo of the
house in Lisbon
Ruy d'Athouguia
Architects Ruy
d'Athouguia

36
photograph by Robert Walker
Ruy d'Athouguia
Architects Ruy
d'Athouguia

37, 38
Ruy d'Athouguia
model and photo of
the house in Lisbon
Ruy d'Athouguia
Architects Ruy
d'Athouguia
39, 40
model and photo of the
house in Lisbon
Ruy d'Athouguia
Architects Ruy
d'Athouguia

41
photograph by Robert Walker
Ruy d'Athouguia
Architects Ruy
d'Athouguia

ITA

Homes - La Maison de l'Architecte, in cui raccolse le case realizzate dagli architetti di quegli anni per se stessi. La casa scelta per il Portogallo fu quella di Ruy d'Athouguia a Cascais. Nello stesso periodo D'Athouguia iniziò a costruire una solida biblioteca nel suo studio, conservando i volumi in librerie da lui stesso progettate e chiuse come vetrine, a dimostrazione dell'importanza che loro attribuiva. Contrariamente a quanto suggerito dalla critica portoghese che lo annovera tra gli architetti «dotati di scarsi fondamenti teorici, ma di inequivocabili intuizioni formali»³⁶, D'Athouguia univa a una chiara sensibilità formale e visiva una solida cultura architettonica, anche se non aveva alcuna inclinazione a comunicarla al di fuori della sua pratica professionale.

Indifferente alle correnti dominanti, D'Athouguia non era ossessionato dalla specificità culturale portoghese, ma il suo ambiente artistico e letterario si consolidò in modo naturale, anche grazie all'attenzione particolare dedicata ai gruppi d'avanguardia dei quali si interessava la madre. Subì l'influenza di Fernando Pessoa (la cui opera poetica conosceva a memoria), ma soprattutto di Almada Negreiros, che omaggiò nel miglior modo possibile, collocando il suo ultimo lavoro - il grande pannello *Começar* - in una posizione centrale nella configurazione spaziale dell'ingresso della Fondazione Gulbenkian. D'altro canto, D'Athouguia affermava che, proprio come Almada Negreiros, anche lui faceva la sua rivoluzione attraverso le opere e combatteva con l'unica arma di cui disponeva.

La sua vita privata fu duramente condizionata dalla mancanza di libertà che gli impedì di divorziare - un passo che riuscirà a compiere solo dopo la Rivoluzione del 25 aprile 1974 - costringendolo per anni a una clandestinità indesiderata e a un isolamento forzato. Questa circostanza, insieme alla solida amicizia intrattenuta con la coppia formata dalla pittrice Menez e da Eduardo Anahory, lo allontanò dal suo contesto sociale, ma, soprattutto, lo privò del sostegno di una generazione di architetti che comprendeva l'ex marito di Menez, l'architetto Bartolomeu Costa Cabral, e i suoi soci e amici Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, riducendolo in un mondo portoghese circoscritto. «Nessuno mi ha mai coinvolto in politica», affermava, «e mi viene in mente ora che, quando è morta Amália Rodrigues, anche di lei si disse: "Era fuori dalla politica, viveva nel suo mondo". Io non ho un mondo grande tanto quanto il suo, ma ho comunque il mio piccolo mondo»³⁷.

La matita blu

Diverse selezioni di opere di architettura portoghese realizzate negli anni Cinquanta influenzarono parte della critica e possono oggi rappresentare



l'Architecte, published in Zurich by Verlag Girsberger, gathering houses made by architects for themselves in those years. The house selected for Portugal was precisely the one by Ruy d'Athouguia at Cascais. In that same period, D'Athouguia began to construct a solid library in his studio, conserving the volumes in bookcases of his own design, closed like display cases, demonstrating the importance he assigned to books. Unlike what was suggested by Portuguese criticism, then, which placed him among the architects «with little theoretical support, but with an unmistakable intuition on form»³⁸, D'Athouguia combined a clear formal and visual sensibility with solid architectonic consistency, though he had no inclination to verbalize this outside the context of his professional practice.

Indifferent to the main currents, Ruy d'Athouguia was not obsessed with the specificity of Portuguese culture; his artistic and literary environment was consolidated in a natural way, also thanks to a particular focus on the avant-garde groups that interested his mother. He was influenced by Fernando Pessoa (whose poetry he knew by heart), but above all by Almada Negreiros, whom he honored in the best possible way, as we know, placing his last work - the vast panel *Começar* - in a central position in the spatial configuration of the entrance of the Calouste Gulbenkian Foundation. After all, D'Athouguia said that precisely like Almada Negreiros, he too accomplished his revolution through works, and fought with the only weapon he had at his disposal.

His private life was plagued by the lack of freedom, which prevented him from getting a divorce - a step he managed to take only after the Revolution of 25 April 1974 - forcing him for years into a situation of unwanted secrecy and obligatory isolation. This context, together with his friendship with the couple (also in hiding) formed by the painter Menez and Eduardo Anahory, naturally distanced him from a wider social context, but above all from the support of a generation of architects that included the former husband of Menez, the architect Bartolomeu Costa Cabral, and his partners and friends Nuno Teotónio Pereira and Nuno Portas, to outline a Portuguese world that was limited in his regard. «No one has ever involved me in politics. I am reminded that when Amália Rodrigues died, it was also said about her: "She was outside politics, she lived in her own world." I do not have a world as large as hers, but in any case I have my own little world»³⁷.

The blue pencil

In the 1950s various critical selections were made, which today can serve us for historical reference, also because to some extent they have influenced

contemporary criticism. The first came in 1953 in Lisbon, for the occasion of the 3rd Congress of the International Union of Architects, followed in 1958 by *Contemporary Portuguese Architecture*, presented in various English cities and later in the United States. Besides the publications already mentioned, all these selections included Ruy d'Athouguia, until in 1962 «a young architect and architectural critic, Nuno Portas, referring to the few Portuguese illustrations seen in the book *The New Architecture in Europe* by G.E. Kidder Smith, proposed his own personal selection»,²⁸ making that name disappear. The selection made by Portas included, in particular, a residential complex at Chamusca, completed by Vasco Croft de Moura and Bartolomeu Costa Cabral, the market of Vila da Feira and the primary school of Cedro, both by Fernando Távora. It also included, in Lisbon, the Águas Livres residential complex by Nuno Teotónio Pereira and Bartolomeu Costa Cabral, and the Church of the Sacred Heart by Nuno Teotónio Pereira. But it excluded any works by D'Athouguia.

From that moment on, the oeuvre of Ruy d'Athouguia was no longer a part of the various interpretations of Portuguese modern architecture made by critics and academics. According to José-Augusto França: «In these selections, which have to intersect, though with caution, as critical grids, the persistence of certain works and the repetition of certain names cannot fail to be significant – just as the fact that the mentioned works go beyond the perimeter of the two main cities in the country to spread into the provinces is significant, revealing a new focus on social utility, to which it is necessary to pay attention in this context.»²⁹ But it is not for this reason alone, nor is it by chance, that the selected works are invariably found in the periphery: the fact is that for works on an urban scale like the Liceu Padre António Vieira, the apartment building Lote 1 Roma, the Alvalade Square, or even the Calouste Gulbenkian Foundation, it would not have been possible to apply that narrative anchored in the lexicon of vernacular architecture that was being promoted at the time.

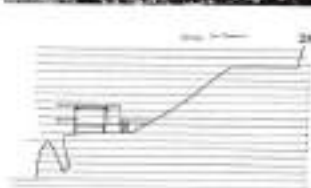
Fernando Távora (1923-2005) and Nuno Teotónio Pereira (1922-2016) represented, «together with others of the same generation, a group that had graduated from the late 1940s to the early 1950s, overseeing a necessary change of mentality in the nation's architecture.»³⁰ Nevertheless, given the deliberate exclusion of Ruy d'Athouguia (who took a degree a few years before Távora), there has never been recognition of the clear influence of the School of Bairro de São Miguel on the School of Bairro do Cedro, which Távora designed ten years after the first. For D'Athouguia the work of modern architec-

ITA

un utile riferimento storico. La prima ebbe luogo nel 1953 a Lisbona, in occasione del 3^o Congresso dell'Unione Internazionale degli Architetti, e poi, nel 1958, venne presentata, dapprima in diverse città inglesi e quindi negli Stati Uniti, *Contemporary Portuguese Architecture*. Come altre pubblicazioni già citate, anche queste selezioni includevano D'Athouguia, fino a quando, nel 1962, «un giovane architetto e critico di architettura, Nuno Portas, riferendosi alle poche illustrazioni di edifici portoghesi presenti nel libro *The New Architecture in Europe* di G.E. Kidder Smith, propose una propria scelta personale»²⁸, facendo scomparire il nome di D'Athouguia. La selezione di Portas includeva, in particolare, un complesso residenziale a Chamusca, realizzato da Croft de Moura e Bartolomeu Costa Cabral, il mercato di Vila da Feira e la Scuola Primaria del Cedro, entrambi opere di Fernando Távora, oltre al complesso residenziale delle Águas Livres di Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral e la Chiesa del Sacro Cuore di Gesù dello stesso Teotónio Pereira, ma escludeva qualsiasi opera di D'Athouguia.

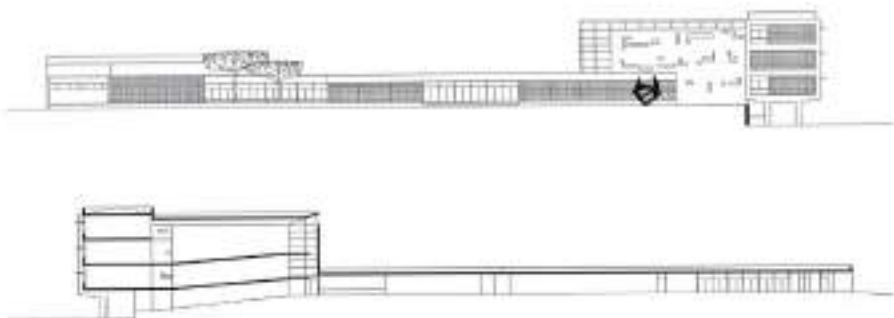
Da quel momento, l'opera di D'Athouguia era destinata a non rientrare più nelle diverse letture che la critica e l'accademia hanno dato dell'architettura moderna portoghese. Secondo José-Augusto França: «In simili selezioni, che devono considerarsi con prudenza quale griglia critica, la persistenza di alcune opere e la ricorrenza di certi nomi non può che essere significativa – come lo è il fatto che le opere citate escano dal perimetro delle due principali città del Paese e siano diffuse in provincia a prova di una nuova attenzione per l'utilità sociale, alla quale è necessario prestare attenzione»²⁹. Così come non è casuale, non è solo per questa ragione che le opere selezionate si trovano invariabilmente in periferia: il fatto è che a edifici di scala urbana come il Liceu Padre António Vieira, l'Edificio Residenziale Lote 1 sull'avenida de Roma, la Piazza di Alvalade, e persino alla Fondazione Gulbenkian di D'Athouguia, non sarebbe stato possibile applicare la narrativa del lessico dell'architettura popolare che si intendeva promuovere.

Fernando Távora (1923-2005) e Nuno Teotónio Pereira (1922-2016) rappresentarono, «insieme ad altri della stessa generazione, un gruppo che, laureatosi tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, garantì il necessario cambiamento di mentalità nell'architettura nazionale»³⁰. Tuttavia, dato l'ostracismo di D'Athouguia (laureatosi pochi anni prima di Távora), non si è mai riconosciuta l'evidente influenza della Scuola del Bairro de São Miguel sulla Scuola del Bairro do Cedro, che Távora



17, 18
Ruy d'Athouguia
Águas Livres
residential complex
by Ruy d'Athouguia
and Bartolomeu Costa
Cabral
Church of the Sacred
Heart by Nuno Teotónio
Pereira

27, 28
Fernando Távora and
Nuno Teotónio Pereira
residential complex
by Fernando Távora
and Bartolomeu Costa
Cabral
Church of the Sacred
Heart by Nuno Teotónio
Pereira



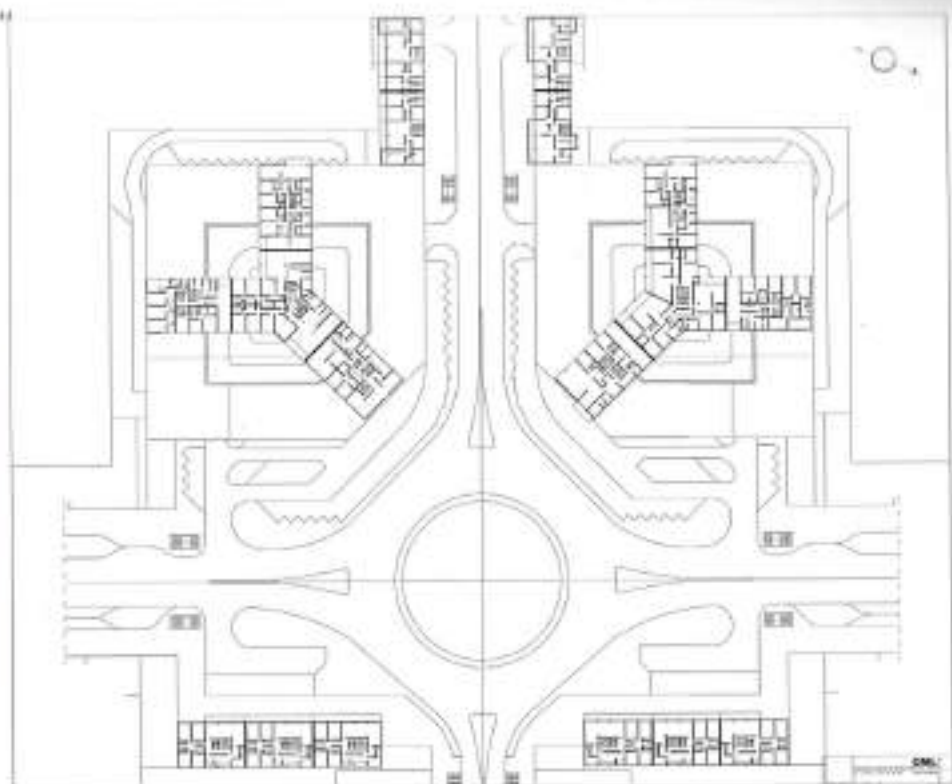
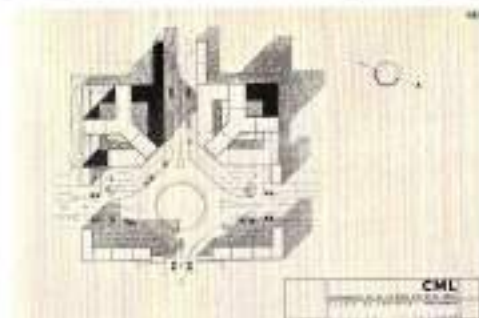
84

25-26
Centro de Artes Visuales
Vizcaya, 1979-80 (1)
design e foto
di pacapromagone
dell'Architettura
di Yohsuke, mentre
le foto contem-
poranee sono di
Juan Rodriguez

27-28
Centro de Artes Visuales
Vizcaya High School,
1979-80 (2) the drawings
and period photos
are from the Bay
of Yohsuke Architects,
while the contem-
porary photos are from
Juan Rodriguez

85

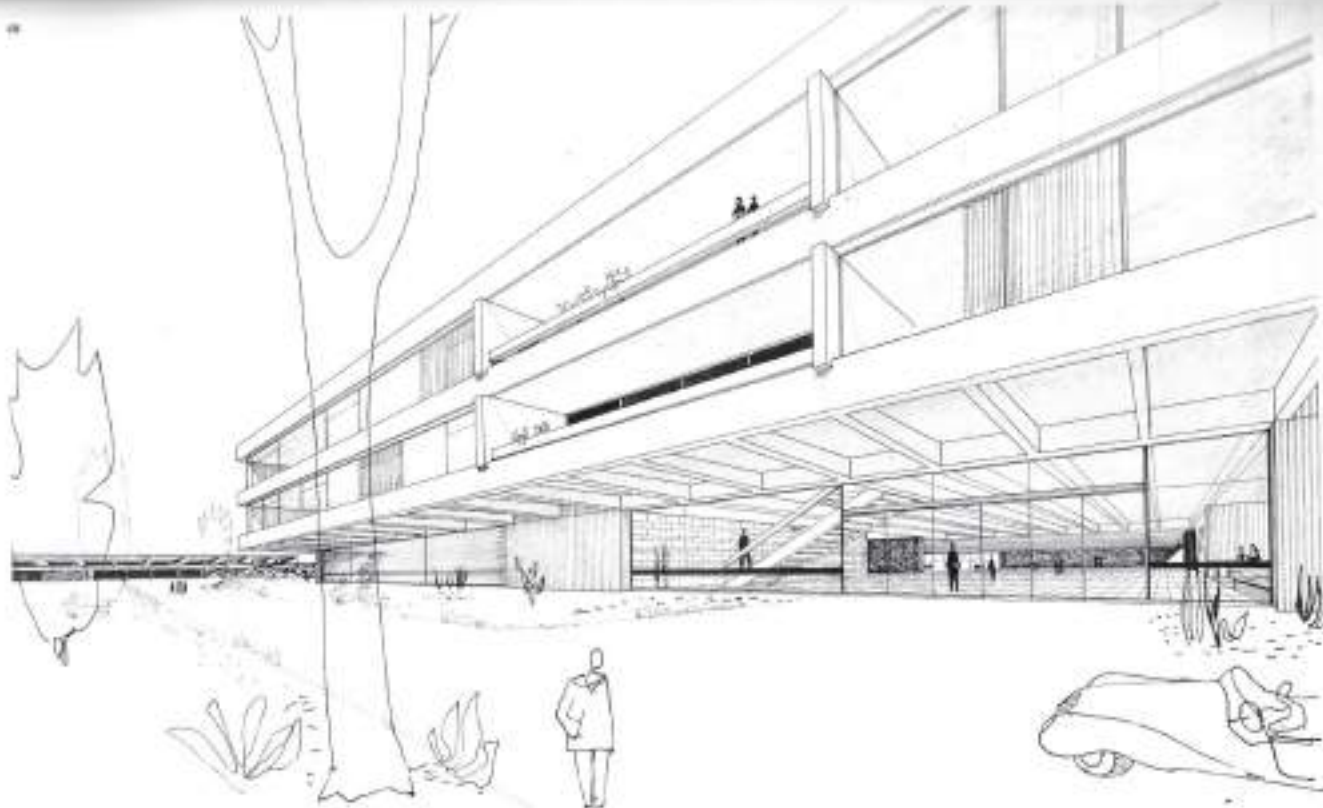


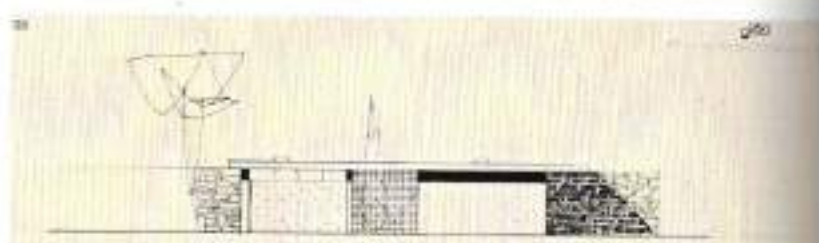
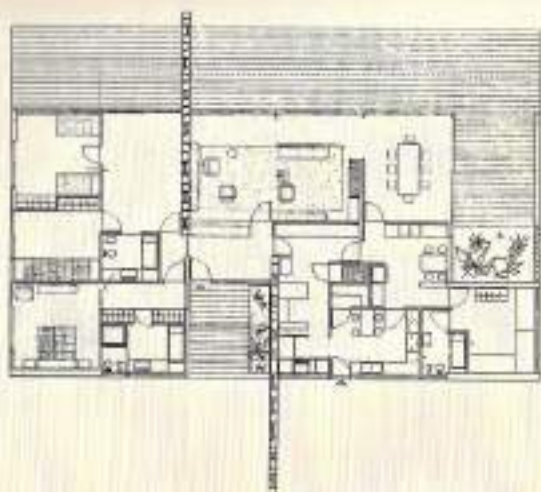




Ray of Allwright,
Pedro Calo, Alberto
Ponsa, project for the
entrance to the Fundación
Calvo Sotelo building,
model presented at the
competition, 1959-60
48, 49
perspective drawing
for the entrance to the
entrance to the Fundación
Calvo Sotelo building
and photograph, n.d.

Ray of Allwright,
Pedro Calo, Alberto
Ponsa, project for the
Calvo Sotelo
headquarters, model
presented at the
competition, 1959-60
48, 49
study perspective for
the entrance to the
Calvo Sotelo
headquarters and pho-
tograph, n.d.





30-33
Uma Rua em Lisboa,
1954-56. Il disegno e
le foto perengono
all'Archivio Ruy
d'Athouguia, la prima
immagine da sinistra
della Porta da
de Arquitectura e
Artes Plásticas,
n. 1, Lisboa, settem-
bre-ottobre 1955.

34
Mapa di Lisboa
con la localizzazione
delle opere di Ruy
d'Athouguia. 1 Scuola
del quartiere São
Miguel. 2 Quartiere
das Estacas. 3 Escola
Teresa de Fátima.
4 Casa Padre António
Vieira. 5 Edificio
residenziale edificio
residenziale. 6 Torre
1. Torre. 7 Piazza di
Alameda. 8 Casa nel
Portale. 9 Fondazione
Cidade da Guimarães.

30-33
Uma Rua em Lisboa,
1954-56. (Archi-
tecto and photos are
from the Ruy d'Athou-
guia Archives, the first
image is from «Archi-
tecto» Portuguese
de Arquitectura e
Artes Plásticas, n. 1,
Lisboa, September-
October 1955).

34
Map of Lisbon with
the location of Ruy
d'Athouguia's work.
1 School of the São
Miguel. 2 Quarter
das Estacas. 3 Escola
Teresa de Fátima school.
4 Casa Padre António
Vieira. 5 Residential
building. 6 Residential
building. 7 Alameda
Square. 8 House in
Portale. 9 Fundação
Cidade da Guimarães.

ITA

sciuta al punto che ancora oggi la trasformazione di Lisbona da lui operata si identifica con il suo nome (Baixa Pombalina), il ruolo di D'Athouguia è stato completamente dimenticato fino ai giorni nostri. Per questo motivo Souto de Moura, scrivendo di lui, ha intitolato il suo testo *Hiatouguia e o "mapa"* (*Iatouguia e la "mappa"*) sottolineando che questo titolo si riferisce «a una strana assenza (hiato), solo alcuni brevi riferimenti all'opera di Ruy d'Athouguia in due titoli recenti da parte della critica di settore e dei docenti nelle scuole di architettura»³⁵.

La Pousada da Nazaré³⁶ rappresenta, nell'insieme dell'opera di D'Athouguia, una sorta di manifesto, perché le tre proposte elaborate lungo quasi tutta la sua carriera sembrano raccontarne la storia. La prima versione, che risale al 1954, sintetizza l'essenza del momento costruttivo della sua opera come comprese, all'epoca, la rivista «Arquitectura», visto che chi ne scrisse conosceva l'oggetto della sua riflessione essendo a lui legato. Alberto José Pessoa, membro della direzione della rivista, era autore di opere straordinarie come il Complesso Residenziale di Avenida Infante Santo (1955, insieme a Hernâni Gandra e João Abel Manta) e la sede dell'Associazione Accademica di Coimbra (1958-59) e fu proprio lui a pubblicare, nel gennaio del 1957, sul numero doppio 57/58 della rivista «Arquitectura», la fotografia del modello della Pousada da Nazaré, associando nel suo articolo la scelta estetica di d'Athouguia a quella di Breuer e Neutra.

In questa prima versione, l'intento di D'Athouguia era quella di dare naturale evidenza ai nuovi sistemi costruttivi in un intreccio etico, estetico e visivo, bilanciando modernità e continuità. Nelle prime due versioni, il modo in cui l'edificio si posa sul terreno lo rende una sorta di astrazione geologica, soprattutto se lo si osserva nel contesto della sua configurazione, sia a ponte sia arretrata, che permette al corpo principale di emergere, dando l'impressione di levitare su un luogo straordinario. Ma la censura del regime di Salazar impose una revisione del progetto affinché riflettesse una maggiore aderenza al carattere regionale, una indicazione, questa, peraltro raccomandata nel decreto con cui vennero respinte tutte le prime soluzioni delle *pousadas* le cui costruzioni erano state promosse dallo stesso regime, dove si legge: «L'esame dei progetti preliminari presentati dimostra, in misura variabile per ciascun caso, che non si è riusciti a tradurre in essi lo spirito inconfondibile delle *pousadas* per il turismo. La rigidità e il formalismo delle soluzioni proposte, in generale, sia nella distribuzione dei servizi sia nell'aspetto esterno degli edifici, le allontanano significativamente dall'orientamento generale delineato. Per



the transformation of Lisbon (Baixa Pombalina), the role of Ruy d'Athouguia has been completely forgotten until our time.

It is for this reason that Souto de Moura, writing about him, has titled his text *Hiatouguia e o "mapa"* (Iatouguia and the "map"), emphasizing that this reflects «a strange absence (hiatus), only a few quick references to the work of Ruy d'Athouguia in two recent titles on the part of sector critics and the teaching in the architecture schools.»³⁵ The Pousada da Nazaré³⁶, homaged at Portalegre precisely with Eduardo Souto de Moura (2011), represents in the body of work of Ruy d'Athouguia a sort of manifesto, because the three proposals developed across almost his entire career seem to narrate its history. The first version, begun in 1954, sums up the essence of the moment of construction in his work, and the critique of the magazine «Arquitectura», at the time, still understood this, given the fact that it came from someone who through practice knew about the object of his reflections. The architect Alberto José Pessoa, a member of the magazine's editorial board, was in fact the author of extraordinary works like the Housing Complex of Avenida Infante Santo (1955, together with Hernâni Gandra and João Abel Manta) and the headquarters of the Academic Association of Coimbra (1958-59). It was precisely Pessoa who published, in January 1957, in the double issue n. 57/58 of «Arquitectura», the photograph of the model of the Pousada da Nazaré, with an article that associated the aesthetic determination of Ruy d'Athouguia with the work of Breuer and Neutra.

In this first version, the idea of D'Athouguia was to allow the new construction systems to emerge in a natural way, combined in an ethical, aesthetic and visual interchange – a principle on which the new generations rely today in the balancing of modernity and continuity. In the first two versions, the way in which the building is placed on the ground acts as a sort of geological abstraction, above all if it is observed in the context of its configuration – as a bridge or set back – which allows the main volume to emerge, conveying the impression of levitating on that extraordinary place. Nevertheless, the censorship of the Salazar regime imposed a revision of the project to make it more closely reflect the regional character, an aspect that was moreover urged in the decree that rejected all the first solutions of the *pousadas* promoted by the regime itself: «The examination of the preliminary projects demonstrates, to an extent that varies from case to case, that they have not succeeded in translating the unmistakable spirit of the tourism *pousadas* [...]. The rigidity and formalism of the proposed solutions, in general, both in the

layout of the services and in the external appearance of the buildings, significantly distances them from the general orientation that has been outlined. Regarding the external appearance, the projects have not adequately translated the essential principles established, according to which the structures would have to fit harmoniously into the landscape and make reference to the architecture of the region.»³⁴

Furthermore, the boldness of the blank façades – a theme that many years later would be reconsidered by Álvaro Siza – and a courageous exchange of correspondence with the Secretariado Nacional de Informação (SNI) led to the rejection of the second version of the Pousada as well. The third version began in 1962, in a clear attempt at reconciliation not only with the feasibility of the implementation, but also with the criticisms that had been consolidating in the meantime. His work was challenged not only by the censorship of the regime: the new criticism had also excluded it, with a blue pencil, erasing it from its agenda. Paradoxically, that same criticism, expressed by a new generation that would later murmur accusations regarding a presumed (and never clarified) complicity with the regime, wound up rejecting his work precisely because of its distance from the very themes that were promoted by the censorship of the regime. This is borne out by the decree with which, once again, the last preliminary project of the Pousada was rejected, confirming this line.

In the era of the Portuguese dictatorship of the 20th century, the “blue pencil” was the symbol of censorship. The censors of the New State used a blue pencil to cut out the texts, images and drawings proposed for publication, justifying those cuts as a method of preventing or limiting attempts at subversion and defamation. From the military coup of 28 May 1926 to the regimes of Oliveira Salazar and Marcello Caetano, the “blue pencil” was used by the censors to establish what should be published and distributed, precisely as was done by the critics to determine which *pousadas* to include or exclude in the new series of the magazine «Arquitetura». In practice, this new critique was expressed in the magazine itself, by now with a different editorial staff, and in issue n. 62 of September 1958 the list was published of the *pousadas* to be built in the entire country. The list should have included that of Nazaré, but instead it was excluded, although the new project of the second version was already a matter of record. In the monographic publication on the *pousadas* the decision to exclude the project was particularly significant, considering that fact that the board was now composed of Carlos São Duarte, Frederico Sant’Ana, José Daniel Santa Rita, Nikias Skapinakis and, of course, Nuno Portas.

07, 08
Casa Dr. José
Brazos – Casa (a)
Portela, 1950-60
09
ed. Siza remodela-
sade, 1954-61
07, 08
Dr. José Brazos
Brazos – Casa (a)
Portela, 1950-60
09
residência (a) b) c)
ed. 1954-60

ITA

quanto riguarda l'aspetto esterno, non risultano adeguatamente tradotti i principi essenziali stabiliti, secondo i quali le strutture avrebbero dovuto integrarsi armoniosamente nel paesaggio e richiamare l'architettura della regione»³⁴.

L'audacia delle sue facciate cieche disegnate da D'Athouguia – un tema che molti anni dopo sarà ripreso da Álvaro Siza – e un coraggioso scambio di corrispondenza con il Secretariado Nacional de Informação (SNI) portarono alla bocciatura anche della seconda versione del progetto. La terza versione vide la luce nel 1962, nel tentativo evidente di trovare un accomodamento per realizzarla e con le critiche che, nel frattempo, si erano consolidate. Infatti non fu soltanto la censura del regime a mettere in discussione l'opera: anche i critici più giovani lo avevano escluso, sottolineando con la matita blu il nome di D'Athouguia. Paradossalmente, le critiche mosse da una nuova generazione che in seguito lo avrebbe accusato sottovoce di una presunta e mai chiarita complicità con il regime, finì per rifiutare la sua opera proprio perché rifiutava gli stessi principi che la censura del regime promuoveva, come dimostra il documento ora citato.

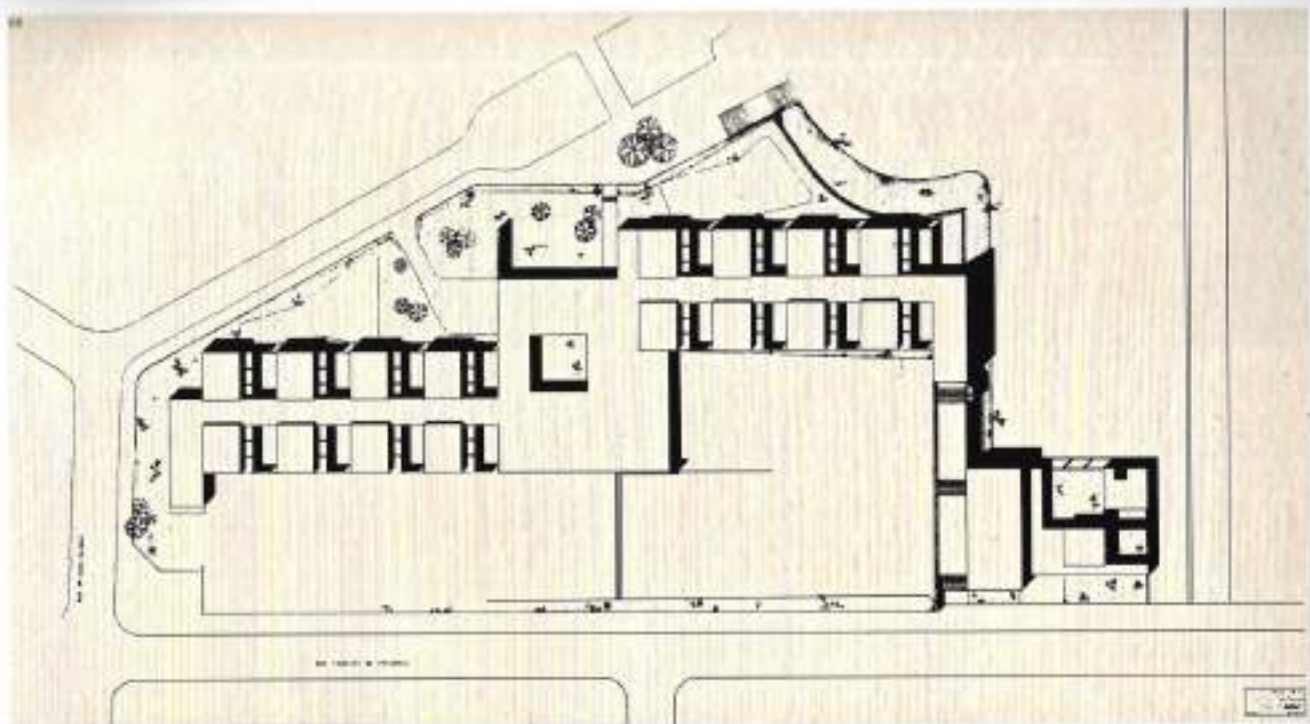
Nel ventesimo secolo in Portogallo, all'epoca della dittatura, la “matita blu” era il simbolo della censura. I censori dello Stato Nuovo usavano una matita di colore blu per tagliare i testi, le immagini e i disegni destinati alla pubblicazione, giustificando tali tagli come funzionali a impedire o limitare i tentativi di sovversione e diffamazione. Dal colpo di Stato militare del 28 maggio 1926 ai regimi di Oliveira Salazar e Marcello Caetano, la “matita blu” servì ai censori per stabilire cosa dovesse essere pubblicato e diffuso, proprio come farà la critica per determinare quale *pousada* includere e quale escludere dalle pagine della nuova serie della rivista «Arquitetura». Nel numero 62 del settembre 1958, la rivista, della cui redazione facevano ora parte alcuni nuovi critici, pubblicò l'elenco delle *pousadas* da costruire in tutto il Paese. Tra queste avrebbe dovuto figurare anche quella di Nazaré, che tuttavia si decise di escludere, nonostante fosse già noto il nuovo progetto nella sua seconda versione. La scelta di escludere il progetto di D'Athouguia fu particolarmente significativa, tanto più se si considera che la commissione direttiva della rivista era ora composta da Carlos São Duarte, Frederico Sant’Ana, José Daniel Santa Rita, Nikias Skapinakis e, naturalmente, Nuno Portas.

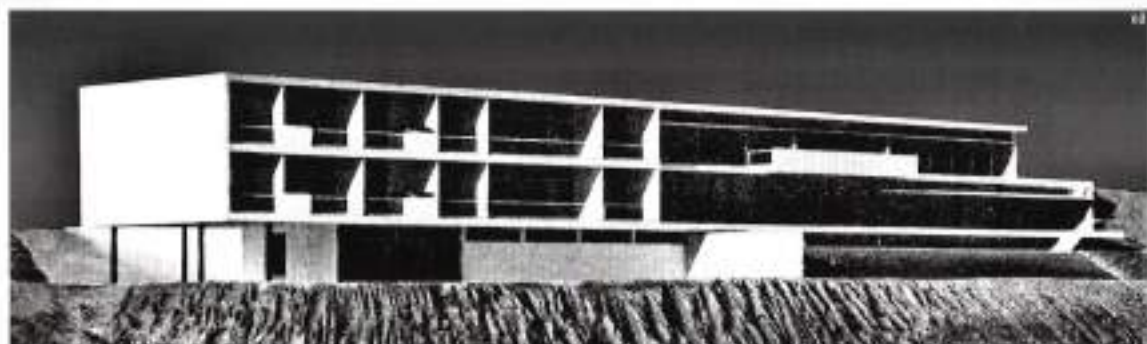
Le *pousadas* selezionate per la pubblicazione furono quelle di Oliveira do Hospital (progettata da Manuel Tainha), di Castelo Branco (di Francisco Blasco) e di Vilar Formoso (di Nuno Teotónio Pereira, con cui Nuno Portas lavorava), alcune delle



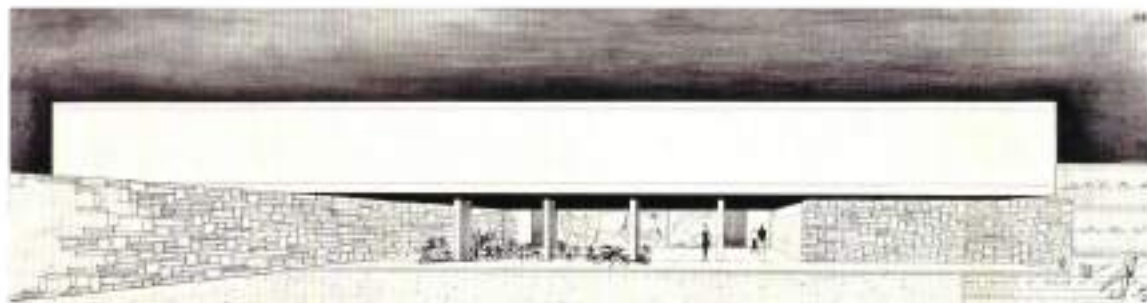
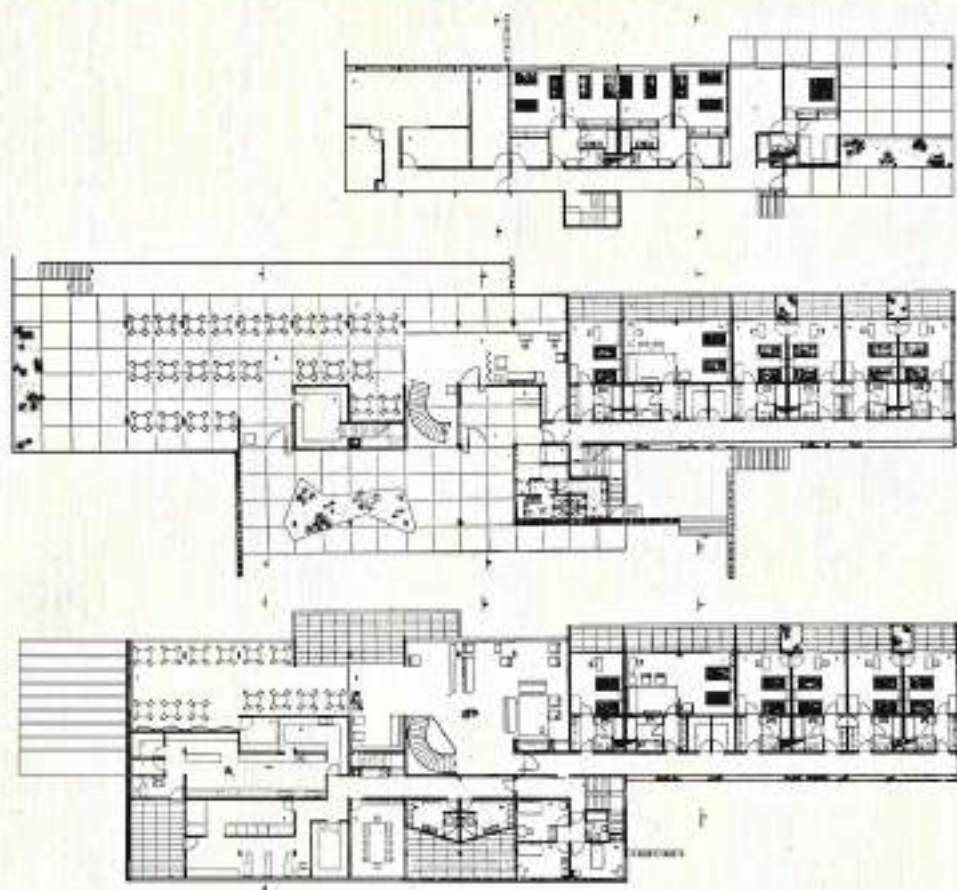
00.01
 Jardim Tereza
 de Paiva,
 Lisboa, 1952-58

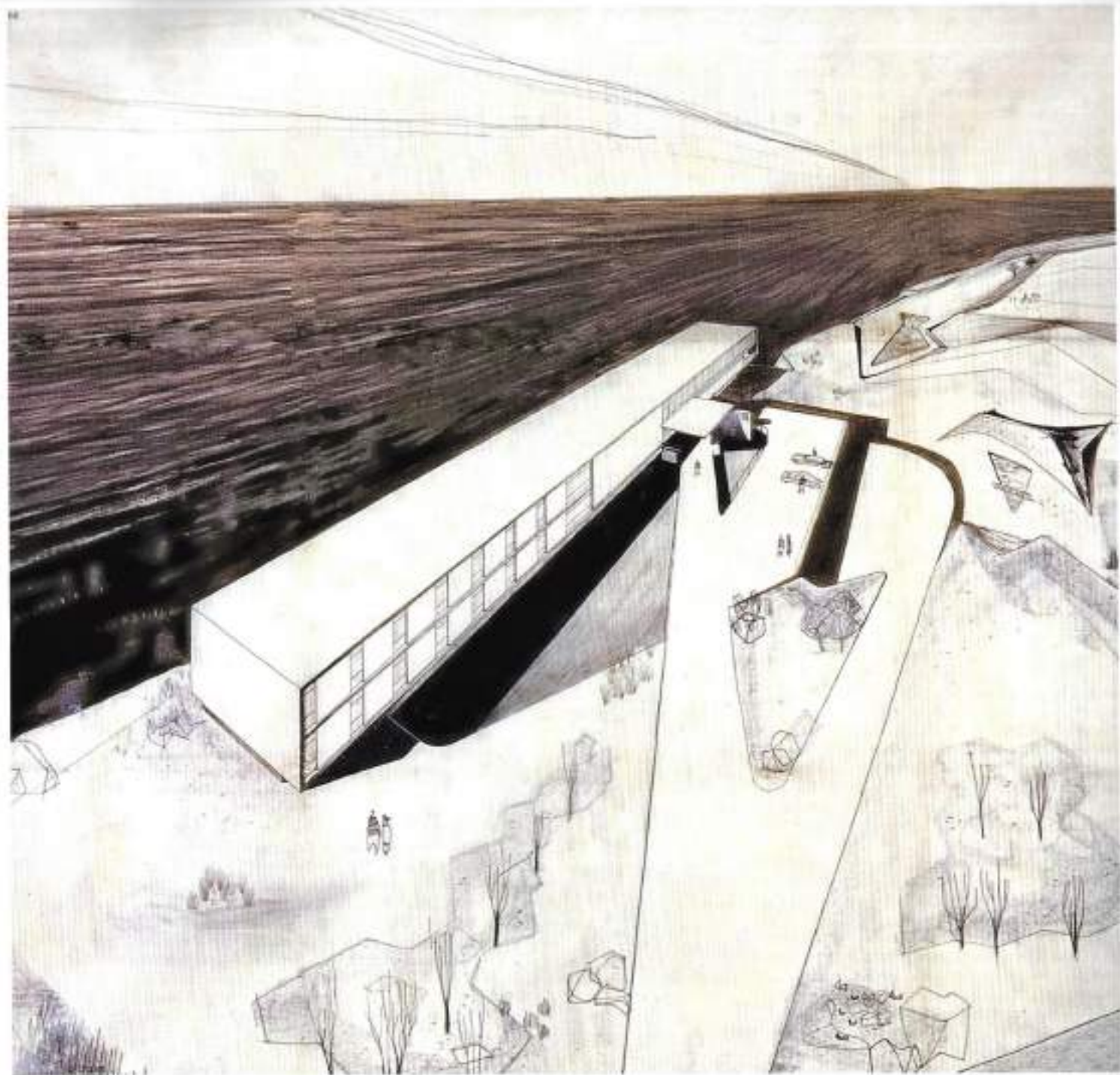
00.02
 School Tereza de
 Paiva, Lisboa,
 1952-54





63, 65
 first version of the
 Pissarello de Naxos
 64
 first version of the
 Pissarello de Naxos
 facade section
 65
 second version of the
 Pissarello de Naxos
 62, 64
 first version of the
 Pissarello de Naxos
 64
 first version of the
 Pissarello de Naxos
 facade section
 65
 second version of the
 Pissarello de Naxos





ITA

quali rappresentavano già una seconda versione del progetto preliminare, sviluppata in risposta alla censura a cui erano state sottoposte, proprio com'era accaduto per quella di Nazaré. Appare molto chiaro che i progetti scelti per la pubblicazione riflettevano l'adesione dei loro autori ai risultati dell'*Inquérito à Arquitectura Portuguesa*, il che, essendo in linea con l'indirizzo di questa nuova atteggiamento critico, costituiva, paradossalmente, anche una reazione alle imposizioni del regime. Non sorprende, dunque, che la Pousada da Nazaré sia stata l'unica a essere censurata da entrambe le parti. E inoltre un dato storico rilevante il fatto che le *pousadas* selezionate per la pubblicazione fossero opera di architetti che (ancora una volta) non erano coinvolti in progetti di grande scala. Per comprendere questa situazione come abbiamo detto paradossale un documento ufficiale può essere d'aiuto, lì dove si legge: «tra la data del primo Congresso Nazionale di Architettura e il momento in cui si prepara la realizzazione del secondo, il contesto in cui si sviluppa l'attività professionale degli architetti è cambiato in modo significativo. Da allora si sono rafforzate la coesione e la consapevolezza delle responsabilità collettive della categoria; uno dei fattori più rilevanti in quest'ultimo decennio è stato l'*Inquérito à Arquitectura Regional*, promosso dallo stesso Sindicato Nacional dos Arquitectos (S.N.A.), espressione di un crescente interesse per il radicamento della creazione architettonica nelle realtà del Paese. Un altro elemento importante è stato il clima di interesse in cui si è svolto il primo Incontro di Porto, che lascia presagire il successo del suo seguito, a condizione che i temi vengano pianificati con rigore. Infine, la nascita della nuova serie della rivista «Arquitetura» potrebbe aver contribuito, anche se in misura modesta, al concretizzarsi di queste nuove istanze, sia nei lavori realizzati, sia, e soprattutto, nei gruppi che ha cercato di riunire. La controversia sollevata da questa nuova serie non potrà che confermare il bisogno emergente di un dibattito su questioni fondamentali, rafforzando l'idea di una corrispondenza tra il nostro senso di responsabilità e il risveglio di una nuova cultura architettonica nel Paese»³². Così i giovani critici, responsabili della nuova serie della rivista «Arquitetura», enunciarono e promossero, attraverso la medesima rivista, le intenzioni di una "nuova" cultura architettonica. Assumendo il ruolo di guide, avviarono una revisione critica degli aspetti fondamentali del pensiero e della creazione architettonica sollevandoli dalla storia, dall'architettura tradizionale e dalla realtà portoghese, che naturalmente comprendeva anche il regime politico dell'epoca.



The *pousadas* selected for the publication were those of Oliveira do Hospital (designed by Manuel Távora), Castelo Branco (by Francisco Blasco) and Vilar Formoso (by Nuno Teotónio Pereira, with whom Nuno Portas worked), some of which already represented a second version of the preliminary project, developed in response to the censorship to which they had been subjected, precisely as happened in the case of Nazaré. Nevertheless, it seems very clear that the proposals chosen for publication reflected greater agreement on the part of their authors with the results of the *Inquérito à Arquitectura Portuguesa*, which by being in line with the direction taken by this new criticism paradoxically also constituted a reaction to the directives of the regime. Therefore, it should come as no surprise that the Pousada of Nazaré was the only one to be censored by both sides. Another relevant historical fact is that the *pousadas* selected for publication were the work of architects who (once again) were not involved in projects on a large scale. Thus «between the date of the first National Congress of Architecture and the moment in which preparations were being made for the second, the context in which the professional practice of architects changed in a significant way. [...] From that point on the coherence and awareness of collective responsibility of the profession were reinforced; one of the most important factors in this last decade was the *Inquérito à Arquitectura Regional*, organized by the Sindicato Nacional dos Arquitectos (S.N.A.), an expression of growing interest in the rooting of architectural creation in the reality of the country. Another important element was the climate of interest in which the first Porto Encounter took place, foreshadowing its future success, on the condition that the themes be planned in a rigorous way. Finally, the launch of the new series of the magazine «Arquitetura» could have contributed, though to a limited extent, to the concrete expression of these new claims, both in constructed works and, above all, in the groups it attempted to bring together [...]. The controversy raised by this new series could not but confirm the emerging need for a debate on fundamental questions, reinforcing the idea of a correspondence between our sense of responsibility and the reawakening of a new architectural culture in the country.»³² And it is with this discussion that the young critics, in charge of the new series of the magazine «Arquitetura», formulated and promoted, through the magazine itself, the intentions of a "new" architectural culture. Taking a guiding role, they initiated a critical review of the fundamental aspects of thought and architectural creation raised by history, by the traditional architecture and reality of

ITA

A partire da questo momento, D'Athouguia intraprese un percorso isolato e mai reso noto da questo nuovo gruppo di critici e architetti, i quali tra l'altro, constatando come egli continuasse a realizzare nuove opere e senza comprendere che i relativi incarichi venivano dagli eccellenti rapporti che la sua educazione privilegiata gli aveva permesso di stabilire, lo accusarono di compromissione con il regime. D'altro canto, poiché la discrezione faceva parte della sua strategia di resistenza al regime, egli stesso finì per diventare, in un certo senso, complice del proprio oblio. Fortunatamente esiste una documentazione significativa delle risposte ironiche e coraggiose che egli diede al Secretariado Nacional de Informação (SNI), e quindi a Salazar, quando venne interrogato che rende insostenibile la tesi di una sua connivenza con il regime, sebbene molti giustificino la sua assenza dalla storia dell'architettura portoghese proprio per questa ragione. Analogamente sono numerosi i progetti da lui concepiti che non furono mai realizzati a causa della sua ostinazione e della fermezza delle sue convinzioni. Non può poi che sorprendere come una figura così raffinata nel tratto e nell'aspetto come la sua potesse essere al tempo stesso così radicale, al punto di essere addirittura consapevolmente scomoda, per un regime dittatoriale come quello portoghese. La delicatezza che traspariva dalla sua immagine e la cortesia del visconte di Athouguia celavano, in realtà, una determinazione incommutabile, propria di chi sa con esattezza quale strada vuole percorrere.

Negli anni Settanta, D'Athouguia rimase estraneo alle polemiche suscitate dal New Brutalism e si discostò nettamente da un "anonimo funzionalismo" considerato da alcuni il vero moderno in Portogallo e la Fondazione Gulbenkian, con i suoi aspetti pionieristici, scioccò i più impegnati fautori del revivalismo vernacolare. Negli anni Ottanta, D'Athouguia non derogò da questa linea, mantenendosi ai margini dell'high-tech, del postmodernismo e delle tendenze successive. E quando nel 1998, ancora nel suo studio, gli venne chiesto quale fosse il progetto che avrebbe voluto realizzare, rispose senza esitazione: la Pousada da Nazaré.



Portugal, which naturally also included the political regime at the time.

Starting from this moment, Ruy d'Athouguia took an isolate path that was never publicized by these architects, who moreover observed his many works without understanding that his commissions were the result of his excellent contacts – the result of his privileged background – rather than of compromises with the regime, as they accused. On the other hand, since discretion was part of his strategy of resistance against the regime, in a certain sense he became an accomplice in his own passage into oblivion. Luckily meaningful documentation exists of his ironic and courageous responses to the Secretariado Nacional de Informação (SNI), and therefore to Salazar, which makes the idea of his collaboration with the regime untenable, although many people justify his absence from Portuguese architectural history precisely along such lines. Likewise, there are many projects of his design that were never completed due to his stubborn, firm perseverance in his convictions. We cannot help but be surprised by the way this very refined personality – a true gentleman, in appearance and in social relations – could at the same time be so radical, or even consciously problematic for a dictatorial regime such as that of Portugal at the time. The tactful delicacy that showed through in his image and his courtesy as the Viscount of Athouguia actually concealed an unshakeable determination, precisely that of a person who knew exactly what path he wished to take.

In the 1970s Ruy d'Athouguia remained extraneous to the debate on the New Brutalism and kept a clear distance from an "anonymous functionalism" some saw as the true modernism of Portugal. The Gulbenkian Foundation shocked those who were committed to vernacular revival, since it clashed with that approach. In the 1980s D'Athouguia continued along this line, remaining at the edges of high-tech, postmodernism and successive trends. When in 1998, still in his studio, he was asked which of his projects he would like to complete, he responded without hesitating: the Pousada da Nazaré.

[illegible][illegible][illegible]

23 Diana, Lisboa 1981.
29 Ibidem.
30 Ibidem.
31 Ibidem.
32 Ibidem.
33 La Presidencia de Portugal, como a maioria dos outros organismos criados em 1940, emitiu o seu primeiro decreto em 4 de Junho e o seu primeiro decreto foi a criação da Propaganda Nacional. Devemos lembrar um aspeto bastante de interesse e pouco discutido: apesar de a propaganda não ter sido oficialmente reconhecida, o Secretariado Geral da Informação, Cultura Popular e Turismo criou a estruturação de *Assembleias de Volapés, Alargados, Guadalupe, Namor e Obceiros* e *Alargados*. Estas organizações, em particular, foram consideradas as que se ligavam à *Academia de Letras*.
34 Decreto de 22 setembro 1955 do Ministério das Letras Públicas, a Gracia da Informação, Amador e Obceiros.
35 Decreto de 22 setembro 1955 do Ministério das Letras Públicas, a Gracia da Informação, Amador e Obceiros.

1. Editorial: L. Tappero, *Tempo* 2003, 7, 2, 1 July, p. 7-16.
2. Sérgio Pimentar, *Presença, Argonômica Portuguesa* (1890-1899), *Tratado Histórico*, LALP, Porto 1984.
3. A. Archer's surname, Ray, Jarvis (1848) suggests a concentration record in relation to iron (1897) in iron ore, published by Grange Company.
4. Sérgio Pimentar, in the context of iron, "Exposição do CILAS, Associação Godalho" – *Leituras do Movimento Moderno*, with the title *Exposição Godalho*, "The Acknowledged Iron" (2008) among a few of the artists were fossils of iron minerals, and my acquaintance with it and brothers were very different to me and their children. Also my grandfather, José Torres do Vale, was very well acquainted with Mrs. Maria João Almeida (Clementina da Princesa), the mother of the architect, known to me as simply João. [...] We often wondered about the reason for that: could a name – João – and a stone record the lineage by design? With certainty, we know he had lived in China, except that played our interest. They explained to us that the Chinese call children that way, João, in the sense of "João must not 'hold' me literally, but to indicate being still a baby, and somehow one's are without them. Maria João Almeida in conversation with the author (16.12.2015).
5. The architect, Carlos Botelho.
6. João Almeida, architect in Porto (1920-67) brother of Sophia de Mello Breyner (1899-1984), one of the most important Portuguese poets of the 20th century, and the first woman to receive the most prestigious prize for literature in Portugal.

correspondence with
Rafael Almaguer,
his locality.

11 Author's sources: the
Journal of Architecture
contains two records
in its lists (1971
1987 to 1988), gathered
by Grupo Cerezo.
12 Velasco de la
Cruz (1988–1989),
architect in Lisbon.
13 Jorge Segurado
(1988–1990) and Pili
Ribeira do Aiguadrol
1992–1993, architect
based in Lisbon.

14 Sebastião Cordeiro
and Soutinho
(1992–2004),
architect in Lisbon.

15 Informal conversation
with Grupo
Cerezo, 1997, Lisbon.

16 The CCA
Collection of William
Klein was in Andorra
newspaper and just the
first issue printed,
which represented
the information of
schooling and after
the first work had
been finished, but not
attested about the
method of assignment
Portuguese architect
at the time, as well as
a page of their ability
to create the work
correctly from the
drawings of the original.

17 Author's source: the
Journal of Architecture
contains two records
in its lists (1971
1987 to 1988), gathered
by Grupo Cerezo.

18 Rui do Amaral
(1987–1992), architect
and director of notable
Theoretical work, with
a vast construction
career. This architect
has been mostly
recognized by the
full accounts of
interviews in the
periodic and books.

19 The Accordo
Celso ("the estate of
palace") sees in the
fact that it was one
of the first residential
complexes built on
plains, a reference
to the contrast of a
system of Pombaline
Lisbon, where the
buildings were raised
on masonry posts after

38 *shaving World War II*
 39 *offering the 20th century*
 40 *living 15 years later in*
 41 *Lisbon. For the project*
 42 *the Foundation had a*
 43 *prize competition,*
 44 *in which the architect*
 45 *Carlo Scarpa and the*
 46 *Architectural Institute*
 47 *of the University of*
 48 *Vienna took part.*
 49 *Three young groups*
 50 *of architects won:*
 51 *1) Alberto Freixo,*
 52 *Freixo Gil and Freixo*
 53 *Amorim, 2) José*
 54 *Luiz, 3) 1950s.*
 55 *Freixo and Sebastião*
 56 *Carvalhais took the*
 57 *prize. The architect*
 58 *Freixo Gil and Freixo*
 59 *Amorim took the*
 60 *prize. The architect*
 61 *Freixo Gil and Freixo*
 62 *Amorim took the*
 63 *prize. The architect*
 64 *Freixo Gil and Freixo*
 65 *Amorim took the*
 66 *prize. The architect*
 67 *Freixo Gil and Freixo*
 68 *Amorim took the*
 69 *prize. The architect*
 70 *Freixo Gil and Freixo*
 71 *Amorim took the*
 72 *prize. The architect*
 73 *Freixo Gil and Freixo*
 74 *Amorim took the*
 75 *prize. The architect*
 76 *Freixo Gil and Freixo*
 77 *Amorim took the*
 78 *prize. The architect*
 79 *Freixo Gil and Freixo*
 80 *Amorim took the*
 81 *prize. The architect*
 82 *Freixo Gil and Freixo*
 83 *Amorim took the*
 84 *prize. The architect*
 85 *Freixo Gil and Freixo*
 86 *Amorim took the*
 87 *prize. The architect*
 88 *Freixo Gil and Freixo*
 89 *Amorim took the*
 90 *prize. The architect*
 91 *Freixo Gil and Freixo*
 92 *Amorim took the*
 93 *prize. The architect*
 94 *Freixo Gil and Freixo*
 95 *Amorim took the*
 96 *prize. The architect*
 97 *Freixo Gil and Freixo*
 98 *Amorim took the*
 99 *prize. The architect*
 100 *Freixo Gil and Freixo*
 101 *Amorim took the*
 102 *prize. The architect*
 103 *Freixo Gil and Freixo*
 104 *Amorim took the*
 105 *prize. The architect*
 106 *Freixo Gil and Freixo*
 107 *Amorim took the*
 108 *prize. The architect*
 109 *Freixo Gil and Freixo*
 110 *Amorim took the*
 111 *prize. The architect*
 112 *Freixo Gil and Freixo*
 113 *Amorim took the*
 114 *prize. The architect*
 115 *Freixo Gil and Freixo*
 116 *Amorim took the*
 117 *prize. The architect*
 118 *Freixo Gil and Freixo*
 119 *Amorim took the*
 120 *prize. The architect*
 121 *Freixo Gil and Freixo*
 122 *Amorim took the*
 123 *prize. The architect*
 124 *Freixo Gil and Freixo*
 125 *Amorim took the*
 126 *prize. The architect*
 127 *Freixo Gil and Freixo*
 128 *Amorim took the*
 129 *prize. The architect*
 130 *Freixo Gil and Freixo*
 131 *Amorim took the*
 132 *prize. The architect*
 133 *Freixo Gil and Freixo*
 134 *Amorim took the*
 135 *prize. The architect*
 136 *Freixo Gil and Freixo*
 137 *Amorim took the*
 138 *prize. The architect*
 139 *Freixo Gil and Freixo*
 140 *Amorim took the*
 141 *prize. The architect*
 142 *Freixo Gil and Freixo*
 143 *Amorim took the*
 144 *prize. The architect*
 145 *Freixo Gil and Freixo*
 146 *Amorim took the*
 147 *prize. The architect*
 148 *Freixo Gil and Freixo*
 149 *Amorim took the*
 150 *prize. The architect*
 151 *Freixo Gil and Freixo*
 152 *Amorim took the*
 153 *prize. The architect*
 154 *Freixo Gil and Freixo*
 155 *Amorim took the*
 156 *prize. The architect*
 157 *Freixo Gil and Freixo*
 158 *Amorim took the*
 159 *prize. The architect*
 160 *Freixo Gil and Freixo*
 161 *Amorim took the*
 162 *prize. The architect*
 163 *Freixo Gil and Freixo*
 164 *Amorim took the*
 165 *prize. The architect*
 166 *Freixo Gil and Freixo*
 167 *Amorim took the*
 168 *prize. The architect*
 169 *Freixo Gil and Freixo*
 170 *Amorim took the*
 171 *prize. The architect*
 172 *Freixo Gil and Freixo*
 173 *Amorim took the*
 174 *prize. The architect*
 175 *Freixo Gil and Freixo*
 176 *Amorim took the*
 177 *prize. The architect*
 178 *Freixo Gil and Freixo*
 179 *Amorim took the*
 180 *prize. The architect*
 181 *Freixo Gil and Freixo*
 182 *Amorim took the*
 183 *prize. The architect*
 184 *Freixo Gil and Freixo*
 185 *Amorim took the*
 186 *prize. The architect*
 187 *Freixo Gil and Freixo*
 188 *Amorim took the*
 189 *prize. The architect*
 190 *Freixo Gil and Freixo*
 191 *Amorim took the*
 192 *prize. The architect*
 193 *Freixo Gil and Freixo*
 194 *Amorim took the*
 195 *prize. The architect*
 196 *Freixo Gil and Freixo*
 197 *Amorim took the*
 198 *prize. The architect*
 199 *Freixo Gil and Freixo*
 200 *Amorim took the*
 201 *prize. The architect*
 202 *Freixo Gil and Freixo*
 203 *Amorim took the*
 204 *prize. The architect*
 205 *Freixo Gil and Freixo*
 206 *Amorim took the*
 207 *prize. The architect*
 208 *Freixo Gil and Freixo*
 209 *Amorim took the*
 210 *prize. The architect*
 211 *Freixo Gil and Freixo*
 212 *Amorim took the*
 213 *prize. The architect*
 214 *Freixo Gil and Freixo*
 215 *Amorim took the*
 216 *prize. The architect*
 217 *Freixo Gil and Freixo*
 218 *Amorim took the*
 219 *prize. The architect*
 220 *Freixo Gil and Freixo*
 221 *Amorim took the*
 222 *prize. The architect*
 223 *Freixo Gil and Freixo*
 224 *Amorim took the*
 225 *prize. The architect*
 226 *Freixo Gil and Freixo*
 227 *Amorim took the*
 228 *prize. The architect*
 229 *Freixo Gil and Freixo*
 230 *Amorim took the*
 231 *prize. The architect*
 232 *Freixo Gil and Freixo*
 233 *Amorim took the*
 234 *prize. The architect*
 235 *Freixo Gil and Freixo*
 236 *Amorim took the*
 237 *prize. The architect*
 238 *Freixo Gil and Freixo*
 239 *Amorim took the*
 240 *prize. The architect*
 241 *Freixo Gil and Freixo*
 242 *Amorim took the*
 243 *prize. The architect*
 244 *Freixo Gil and Freixo*
 245 *Amorim took the*
 246 *prize. The architect*
 247 *Freixo Gil and Freixo*
 248 *Amorim took the*
 249 *prize. The architect*
 250 *Freixo Gil and Freixo*
 251 *Amorim took the*
 252 *prize. The architect*<

Item of the Proceedings of Volokna, Dragage, Tondra, Saccage et Ouvre des Glaciers. A journal in a map of Harp with the recognition of greater number of (Saccage, Tondra, Saccage).

24 Decree of 12 Dec 1955 of Public Works, signed by the Minister of the Interior.

20 Decree of 12 Dec 1955 of Public Works, signed by the Minister of the Interior.

Tutti insieme al
paraglione di Rodolfo
D'Agostino per
Cortina 2000, Roma.

