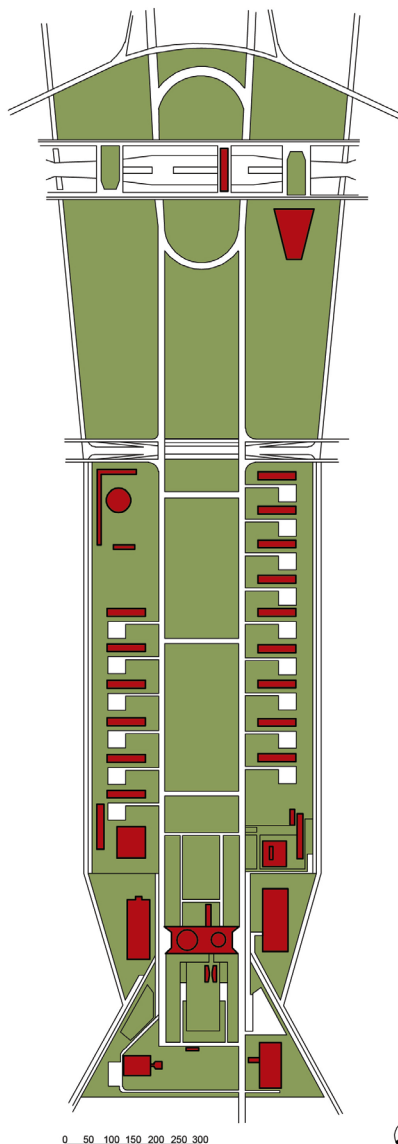


Martina Landsberger

LA COSTRUZIONE DELLO SPAZIO PUBBLICO A BRASILIA

CONSTRUCTION OF PUBLIC SPACE IN BRASILIA



Abstract

Come accade sempre, è attraverso la vista a volo d'uccello che è possibile comprendere con chiarezza il principio compositivo di un luogo. E questo vale anche - e forse soprattutto - per Brasilia, la città di fondazione voluta da Juscelino Kubitschek nel 1956 per decentrare, lontano dalla costa atlantica, il nuovo polo amministrativo e legislativo del Brasile.

Di Niemeyer si tende, in generale, a mettere in evidenza la sua particolare capacità nel disegnare le "forme" delle architetture e dei loro spazi interni. Non ci si sofferma quasi mai su quanto accade all'esterno di ognuna di esse, sul modo cioè in cui esse si mettono in relazione con lo spazio della città.

"Con l'amico Durafour, ho lasciato Algeri in un soleggiato pomeriggio d'inverno e abbiamo preso il volo, sorvolando l'Atlante, verso le città dello M'Zab, a sud, nel terzo deserto (...) Durafour, pilotando il suo piccolo aeroplano, mi mostra dei punti all'orizzonte: "Ecco le città! Ora vedrà!". Fece allora come lo sparviero: volteggiò più volte su una delle città (...) Così ho potuto scoprire il senso della città dello M'Zab. L'aeroplano ci aveva mostrato tutto e quello che ci aveva rivelato portava con sé una lezione di enorme importanza (...)">(1).

Come accade sempre, è attraverso la vista a volo d'uccello che è possibile comprendere con chiarezza il principio compositivo di un luogo. E questo vale anche - e forse soprattutto - per Brasilia, la città di

Abstract

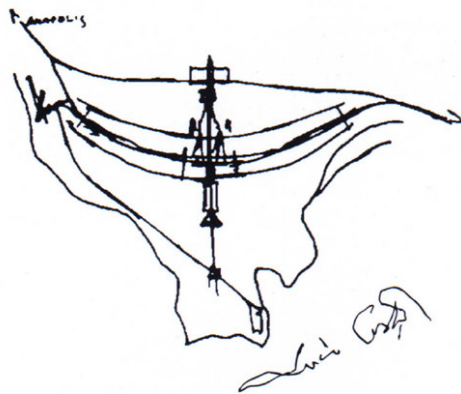
As always happens, it is through the bird's eye view that it is possible to clearly understand the compositional principle of a place. And this is true also - and perhaps mostly - for Brasilia, the new city that Juscelino Kubitschek decided to build in 1956 to decentralize, far away from the Atlantic coast, the new administrative and legislative pole of Brazil.

Generally, in Niemeyer's work experts tend to stress his peculiar capacity for designing the "shapes" of buildings and of their interior spaces. Hardly ever do experts stop to observe what happens on the outside of each of them, that is on the way in which they establish a relationship with the space of the city.

"With my friend Durafour, I left Algiers one sun-drenched afternoon in winter and we flew above the Atlas towards the towns of the M'Zab in the third desert to the south (...). Durafour, steering his small plane, pointed to two specks on the horizon, "There are the cities! You will see!". Then, like a falcon, he swooped several times upon one of the towns (...). Thus I was able to discover the principle of the towns of the M'Zab. The airplane had revealed everything to us, and what it had revealed provided a great lesson (...)">(1).

As always happens, it is through the bird's eye view that it is possible to clearly understand the

- ▲ Brasilia, Plano Piloto: pianta dell'asse monumentale. Ridisegno a cura di Cecilia Fumagalli. / *Brasilia, Plano Piloto: plan of the monumental axis drawing by Cecilia Fumagalli.*
- ▶ Brasilia, vista del grande parco lineare su cui prospettano i corpi dei ministeri. / *Brasilia, view of the linear park with the ministerial buildings.*
- ▼ Lucio Costa, schizzo per Brasilia, 1957
Lucio Costa, Sketch of Brasilia, 1957



fondazione voluta da Juscelino Kubitschek nel 1956 per decentrare, lontano dalla costa atlantica, il nuovo polo amministrativo e legislativo del Brasile.

Il 1960 è l'anno della sua inaugurazione. Forse allora, più di quanto accada oggi, sorvolandola con un aereo, la sua forza compositiva, le regole alla base del suo disegno, sarebbero apparse con maggiore chiarezza in tutta la loro forza. Allora Brasilia sorgeva in una sorta di deserto, in un nuovo territorio addomesticato dall'uomo, uno spazio per così dire artificiale il cui disegno doveva risplendere nel vuoto naturale circostante. Oggi Brasilia è invece circondata da altro, villaggi e città satelliti, capannoni e industrie, luci e grandi strade asfaltate, eppure la forza di quel segno quasi primordiale, l'incrocio di due assi fra loro perpendicolari, quali elementi attraverso cui prendere possesso di un luogo e segnare delle direzioni (2), appare ancora con evidenza come, con chiarezza, si mostra la costruzione dell'asse monumentale affidato da Lucio Costa a Oscar Niemeyer.

Ancora una volta è attraverso la vista a volo d'uccello che ci è permesso di riconoscere come alla base del progetto di Niemeyer stia un principio compositivo classico. L'acropoli di Atene con la sua composizione fondata sul rapporto che elementi diversi

compositional principle of a place. And this is true also – and perhaps mostly – for Brasilia, the new city that Juscelino Kubitschek decided to build in 1956 to decentralize, far away from the Atlantic coast, the new administrative and legislative pole of Brazil.

1960 is the year of its inauguration. Back then perhaps (more than today) flying over it by plane, its compositional force, the rules on which its design is based, would have appeared with more clarity and in all their force. Back then Brasilia stood in a sort of desert, in a new territory tamed by man, an artificial space, as to speak, whose design was meant to shine in the surrounding natural void. Today Brasilia is, on the contrary, surrounded by other things: villages and satellite cities, warehouses and factories, streetlights and large asphalt roads. And yet the force of that almost primeval mark, the crossing of two perpendicular axes, as elements through which to take possession of a place and mark directions (2), is still clearly evident, as is the construction of the monumental axis entrusted by Lucio Costa to Oscar Niemeyer.

Once again it is through a bird's eye view that we are enabled to understand how at the base of Nie-

e distinti posti su un piano instaurano a distanza, o l'analoga composizione del Campo dei Miracoli di Pisa, non credo possano essere passati "inosservati" nella mente di Niemeyer al momento del progetto. Allo stesso tempo anche la tipologia del foro, con la sua capacità di costruire uno spazio centrale unitario su cui prospettino elementi differenti, pare fare la sua comparsa.

Il disegno del grande asse monumentale non può dunque che essere letto nella sua interezza, tenendo cioè conto di ognuno dei singoli elementi di cui si compone e della loro relazione con lo spazio esterno. Questi infatti, pur collocati a distanze per noi europei difficilmente comprensibili, riescono a determinare dei rapporti e a definire il carattere dello spazio "pubblico" della città.

Di Niemeyer si tende in generale a mettere in evidenza la sua particolare capacità nel disegnare le "forme" delle architetture e dei loro spazi interni. Non ci si sofferma quasi mai su quanto accade all'esterno di ognuna di esse, sul modo cioè in cui esse si mettono in relazione con lo spazio della città.

In questo senso, **Brasilia** rappresenta un "caso" del tutto particolare, poiché qui, fin dall'inizio della grande avventura, non esisteva nulla di preconstituito con cui fare i conti. Qui si è trattato di costruire da zero lo spazio della città, di definirne ogni singolo punto rendendone manifesto il carattere.

Muovendosi a piedi lungo l'asse monumentale, o meglio percorrendolo in automobile viste le distanze, risulta difficoltoso coglierne il disegno generale: ci si sofferma sul singolo edificio cercando di riconoscere il principio compositivo interno in rapporto alla costruzione dello spazio esterno catturabile dalla vista solo nei suoi punti più ravvicinati. In generale appare con evidenza una sorta d'indifferenza rispetto al disegno dello spazio – inteso quale luogo progettato che prende forma attraverso il disegno degli elementi di cui si compone – e, all'opposto, si mostra un'attenzione particolare per la misura del luogo su cui l'edificio insiste e per il modo in cui i sistemi degli

meyer's project there is a classical compositional principle. I believe the Athens acropolis, with its composition based on the relationship that various elements placed on a plane establish at a distance, or the analogous composition of Campo dei Miracoli (Cathedral Square) in Pisa, surely had an influence on Niemeyer at the time of the project for Brasilia. At the same time the typology of the forum, with its capacity to create a unitarian central space faced by different elements, is evident.

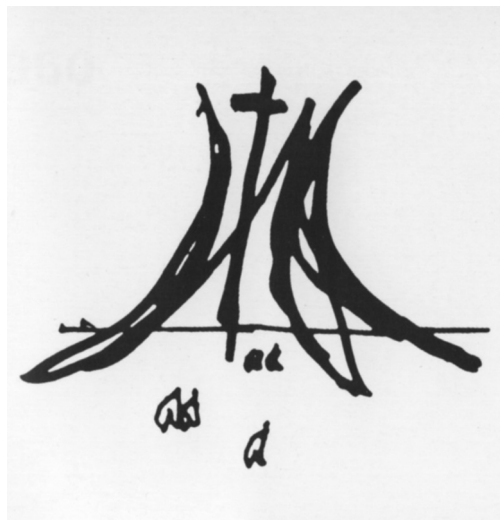
The design of the great monumental axis can thus be only interpreted in its entirety, taking into account the presence of each of the single elements of which it is composed and their relationships with the exterior space. These elements, in effect, though placed at distances not easy to understand for us Europeans, succeed in determining both the relationships and the character of the "public" space of the city.

Generally, in Niemeyer's work experts tend to stress his peculiar capacity for designing the "shapes" of buildings and of their interior spaces. Hardly ever do experts stop to observe what happens on the outside of each of them, that is on the way in which they establish a relationship with the space of the city.

From this point of view Brasilia represents a very unusual "case", because here, right from the start of the "great adventure", there was nothing pre-established with which to deal. Here the space of the city was built from scratch and each single point had to be defined by making its character manifest.

When walking down the monumental axis, or better driving down it by car considering the distances, it is difficult to grasp the general design: one stops to observe the single building and tries to recognize its internal compositional principle in rapport with the construction of the exterior space, which may be grasped by sight only from close up. In general, a sort of indifference towards the

- *La Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida nella sua relazione con l'edificio del Museu Nacional.*
The Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida in its relationship with the Museu Nacional building.
- ▼ *Brasilia, Oscar Niemeyer, Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, schizzo.*
Brasilia, Oscar Niemeyer, Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, sketch.



accessi (studiati ogni volta in modo nuovo e coerente in funzione del carattere dell'edificio) garantiscono la relazione fisica con l'urbanità.

Guardiamo per esempio alla cattedrale (3): una grande copertura trasparente direttamente appoggiata sul terreno – uno stretto specchio d'acqua, nero, la separa da un battuto di cemento rosso intervallato da strette strisce d'erba verde, a evocare forse la terra rossa desertica su cui la città è stata fondata – e uno scavo scuro, una buia strada in discesa che scende sotto il livello del terreno, e che rappresenta e costruisce l'ingresso alla grande aula luminosa. La chiesa dunque nasce direttamente dal suolo, partecipa alla costruzione della città e contemporaneamente se ne distacca definendo un limite, uno spazio di rispetto – il velo d'acqua “nera” – interrotto dalla rampa di discesa e di accesso all'aula a pianta centrale.

L'obiettivo di Niemeyer pare essere quello di provare a ridefinire il tradizionale concetto di sagrato, un luogo in grado di costruire gradualmente il passaggio dalla “laicità” della vita urbana alla “sacralità” di quella religiosa: lo stretto specchio d'acqua che circonda la grande copertura sembra voler evocare, nel suo significato generale, lo spazio antistante la chiesa, in genere leggermente sopraelevato. Qui i gradini tradizionali prendono la forma di una leggera strada che,

design of the space – considered as a planned place which takes shape through the composition of its elements – is evident; to the contrary, a special attention is evident regarding the size of the place in which the building stands and the way in which the access systems (studied each time in a new and coherent way, according to the character of the building) guarantee the physical relationship with urbanity.

Let's observe the cathedral (3), for example: a vast transparent roof directly laid on the ground – a narrow black strip of water separates it from a red concrete surface, interspersed by narrow strips of green grass, perhaps with the aim of evoking the red desert earth on which the city was founded, and a dark furrow, a dark sloping road which descends below ground level: the entrance to the large luminous interior hall. Thus the church rises directly from the ground, it participates in the construction of the city and at the same time it detaches itself from it by defining a boundary, a respectful space – the veil of “black” water – interrupted only by the sloping ramp which leads to the space of the central plan church.

Niemeyer's objective seems to be that of trying to redefine the traditional concept of church yard,

inquadrata da quattro grandi sculture in bronzo di Alfredo Ceschiatti e Dante Croce raffiguranti i quattro evangelisti, invece di salire, scende circa 3 metri sotto il livello stradale.

La cattedrale mantiene dunque le classiche relazioni con la città ma le realizza attraverso una reinterpretazione dello spazio: uno spazio aperto senza delimitazioni di alcun genere, ma misurato e misurabile grazie alla sua composizione, alla presenza cioè oltre che della stessa cattedrale, delle grandi statue, del battistero e della torre campanaria, pensati tutti come elementi distinti e necessari a rendere intelleggibile lo spazio circostante.

Analogamente potrebbe essere letta la costruzione del Museo Nazionale che si trova in relazione diretta – in quanto a vicinanza - con la cattedrale. Anche in questo caso l'edificio – che ancora una volta si riassume in una grande copertura, una liscissima cupola emisferica di cemento bianco appoggiata a terra – costruisce attraverso un complesso sistema di accessi e rampe a sbalzo la propria relazione con la città e di conseguenza il disegno dello spazio in cui si va a inserire.

Ma è forse nella più nota Piazza dei Tre Poteri che la costruzione del carattere dello spazio pubblico appare più evidentemente studiato (4). Qui, secondo un principio sperimentato fin dalla classicità, la grande piazza civile in cui l'intero popolo brasiliano si deve riconoscere, si realizza attraverso la relazione che tre architetture, più o meno complesse, instaurano a distanza.

La costruzione di un analogo sistema porticato nell'edificio del Planalto e nella Corte Suprema permette di definire i due dei lati corti della grande piazza rettangolare su cui va ad insistere, quale terzo elemento necessario alla definizione della misura e della forma dello spazio delle istituzioni, l'edificio del congresso con le sue due alte torri "simbolo", visibili da lontano. La piazza, in parte pavimentata e in parte verde, rappresenta la testa dell'asse monumentale inteso quale grande parco lineare – il parco della cit-

a place for the gradual passage from the "laicality" of urban life to the "sacredness" of religious life: the narrow strip of water which surrounds the great roof seems to want to evoke, in its general significance, the space in front of the church, which is usually raised. Here the traditional steps take on the shape of a light road (which is framed by four large bronze sculptures which represent the four evangelists, by Alfredo Ceschiatti and Dante Croce) which, instead of ascending, descends about three meters below street level.

The cathedral thus maintains the classic relationships with the city, but it achieves them through a reinterpretation of the space: an open space with no boundaries, but well proportioned and measurable thanks to its composition, that is, to the presence not only of the cathedral itself but of the large statues, of the baptistery and of the bell tower, all conceived as distinct elements, necessary to make the surrounding space intelligible.

The construction of the National Museum, which is close to the church and has a direct relationship with it, may be interpreted in a similar way. Also in this case the building – which once again is defined by a large roof – a very smooth hemispheric white concrete dome laid on the ground – creates through a complex system of entrances and cantilever ramps its own relationship with the city and consequently the design of the space in which it is placed.

But it is perhaps in the better known Plaza of Three Powers that the construction of the public space is more evidently studied (4). Here, in accordance with a principle utilized since classical antiquity, the great civic plaza in which the entire Brazilian people is to identify itself, is achieved through the relationship that three buildings, more or less complex, establish at a distance.

The construction of an analogous porticoed system in the Planalto and Supreme Court buildings permits the definition of two of the short sides of

tà delle istituzioni – lungo il quale, analogamente a quanto accade nella costruzione degli antichi fori, si distribuiscono con regolarità i blocchi degli edifici dei Ministeri. Un disegno questo che trova un rispecchiamento nell'enorme cielo azzurro percorso da incredibili nuvole bianche che si riflette nel grande catino verde centrale.

the great rectangular plaza, onto which faces the third element necessary for the definition of the proportion and form of the space of the institutions: the Congress building, with its two tall "symbolic" towers, visible from afar. The plaza, partly paved and partly green, constitutes the head of the monumental axis conceived as a large linear park – the park of the institutional city – along which, analogously to how ancient forums were constructed, the blocks of the Ministry buildings are spaced out in a regular pattern. This design is mirrored by the enormous blue sky, swept by incredible white clouds, which is reflected by the large central green basin.

Note / Captions

1. Le Corbusier, *Aircraft* (1935), *Abitare Segesta*, Milano, 1996).
2. Si veda: Martino Tattara, a cura di, *Lucio Costa Memória descrittiva del Plano Piloto di Brasilia*, Scuola di Dottorato, Università Iuav di Venezia, Venezia, 2010.
3. *Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida*, 1958.
4. "Nel concepire questi edifici, mi preoccupò l'atmosfera che avrebbero dato alla Piazza dei Tre Poteri (...) desideravo vederla piena di forme, sogni e poesia", cit. in J. Petit, *Niemeyer architetto e poeta*, Hoepli, Milano, 1995.

Bibliografia / Bibliography

Rizzoni G., Di Pietro L., Mocchetti E. (1975), a cura di, *Oscar Niemeyer*, Mondadori, Milano
Underwood D., *Oscar Niemeyer and Brazilian Free-form Modernism*, George Braziller, New York, 1994.
Jean Petit, *Niemeyer architetto e poeta*, Hoepli, Milano, 1995.
Oscar Niemeyer, *The Curves of Time*, Phaidon, New York, 2000.
Guido Laganà, Marcus Lontra, *Niemeyer 100*, Electa, Milano, 2008.
Martino Tattara, a cura di, *Lucio Costa Memória descrittiva del Plano Piloto di Brasilia*, Scuola di Dottorato, Università Iuav di Venezia, Venezia, 2010.
Niemeyer, O. (2012), *Il mondo è ingiusto. L'ultima lezione di un grande del nostro tempo*, Milano: Mondadori



Martina Landsberger LA COSTRUZIONE DELLO SPAZIO PUBBLICO A BRASILIA

Martina Landsberger, architetto, Ricercatrice presso il Dipartimento di Architettura, ingegneria delle costruzioni e ambiente costruito del Politecnico di Milano, insegna progettazione alla Scuola di Architettura Civile.

Martina Landsberger, architect, researcher at the Department of Architecture, engineering, construction and the built environment of the Polytechnic of Milan

CONSTRUCTION OF PUBLIC SPACE IN BRASILIA