

Each of Álvaro Siza's religious architectures bears imprinted in its forms a sacredness that is both secular and transcendent, where the particular modulation of light seems to condense, in an exciting atmospheric complexity, profound knowledge of the context and figurative and symbolic wisdom. A close reading of two small oratories, the chapels of Lousada in Portugal and Miljana in Croatia, comparable yet profoundly different, demonstrates the Portuguese architect's extraordinary evocative and poetic capacity.



Álvaro Siza Vieira

Cappella di Santo Ovidio a Lousada, Portogallo e Cappella a Miljana, Croazia
St. Ovídio Chapel in Lousada, Portugal and Chapel in Miljana, Croatia

Caterina Lisini

Le ombre delle piccole cose

Nel 2016 Álvaro Siza viene chiamato a disegnare l'allestimento per la propria mostra di architettura al Maxxi di Roma dove, nell'esplorare il tema del Sacro, egli mette in scena una sequenza articolata di setti, tavoli e teche in cui sono composti una decina di suoi lavori, riprodotti a scale diverse e con diverse tecniche rappresentative, alla maniera quasi di un'autobiografia interiore.

Nell'esposizione, una croce rossa di luce, presente fin dai primi schizzi di progetto, è impressa sul pavimento e, quasi al centro della composizione, risale lungo una delle pareti dell'allestimento. La croce, simbolo che connota innegabilmente la spazialità cattolica è anche, al tempo stesso, un segno arcaico e primigenio, fondativo di numerosi insediamenti antichi, tanto che, suggerisce espressamente Siza, «forse esiste un segreto rapporto tra queste cose, il sacro, la chiesa e la città»¹.

Il 'sacro' che Siza dispiega nel suo racconto espositivo infatti non è prerogativa propria dei soli temi progettuali di carattere religioso, ma è concezione molto più sottile e profonda che si relaziona strettamente con l' 'autenticità' del progetto architettonico, il suo essere lentissima decantazione di molteplici segni, figure e accidenti, lontani e vicini nel tempo, secondo «un viaggio lungo e zigzagante, in progressioni che si avvicinano, convergono, cancellano le tracce della strada percorsa, e raggiungono infine la condizione di un'illuminazione improvvisa»².

Un percorso, quello del progetto, racconta ancora Siza, che «attraversa tutta la storia, sia locale che straniera, e la geografia; storie di persone ed esperienze successive, cose nuove intravi-

The shadow of small things

In 2016, Álvaro Siza was invited to design the layout for his own architectural exhibition at the MAXXI National Museum of 21st Century Art in Rome. In his exploration of theme of the Sacred, he creates a structured sequence of partitions, tables, and display cases, in which he presents around ten of his projects, at varying scales and through the use of a variety of techniques, almost in the manner of an inner autobiography.

In the layout, a red cross of light, already present in the early design sketches, is drawn on the floor and, almost in the centre of the composition, extends upwards along one of the walls. The cross, an undeniable symbol of Catholic spatiality, is at the same time an archaic and original sign that lies at the basis of many ancient settlements. To such an extent that, as Siza explicitly suggests, "perhaps there is a secret relationship between these things: the sacred, the church and the city"¹.

The "sacred" that Siza presents within the narrative of his exhibition is, in fact, not only a prerogative of religious design themes, but involves a much more subtle and deep conception that is closely related to the "authenticity" of the architectural project, to its being the result of a very slow settling of a wide variety of signs, figures and accidents, both far removed and close in time, which follow "a long and zigzagging journey, through progressions that draw near, converge, erase the traces of the path travelled, and finally arrive at the condition of a sudden enlightenment"².

The project, Siza explains, is a journey that "traverses the whole of history, both local and foreign, and is interwoven with geography: stories of people, experiences that follow one another, insights,



ste, musica, letteratura, successi e fallimenti, impressioni, odori e rumori, incontri casuali. Una pellicola a velocità accelerata che si ferma qua e là, in nitidi fotogrammi. Un grande viaggio a spirale senza inizio né fine, nel quale si entra quasi per caso»³. Così, a Roma, architetture e manufatti di carattere religioso, come le chiese di Santa Maria a Canaveses e di Saint Jacques de la Lande a Rennes, la ricostruzione della Chiesa Madre di Salemi e la Cappella di Santo Ovidio, i paramenti sacri disegnati per Papa Francesco e Papa Benedetto XVI e perfino un piccolo modello della Cappella a Saya Park sospeso enigmaticamente su una parete nuda, stanno accanto a progetti, laici e civili, particolarmente significativi per l'autore, come la Facoltà di Architettura di Porto, la Piscina a Leça de Palmeira, il padiglione portoghese all'Expo '98 di Lisbona, il Museo della Fondazione Iberé Camargo, la metropolitana di Napoli.

E, parallelamente, ogni architettura di carattere religioso di Siza porta impressa nelle sue forme anche una propria sacralità laica, come apparizione rivelatrice di una profonda coscienza e conoscenza del luogo geografico e storico a cui appartiene. Alla metà degli anni Novanta, nel periodo in cui elabora il denso progetto della Chiesa di Santa Maria a Canaveses, Siza lavora anche al disegno della Cappella di Santo Ovidio, una piccola costruzione religiosa a carattere privato che sarà edificata qualche anno più tardi, ultimo tassello di una serie di interventi operati sugli edifici della omonima *quinta*, a Lousada, poco distante da Porto. Sorta per volere dei proprietari al posto di un'antica cappella ormai scomparsa, l'architettura, dalle dimensioni quasi domestiche – un parallelepipedo di m 5x7,7x7,7 –, è collocata fin dai primi schizzi in posizione isolata ed elevata rispetto alla quota della tenuta agricola, in continuità con la tradizione antica degli oratori o delle cinquecentesche *ermidas* portoghesi, solitarie costruzioni immerse nel paesaggio e destinate alla meditazione.

La lettura del luogo e la tradizionale postura della cappella sono immediatamente trasformati da Siza in pretesti per condensare, anche in questo progetto dalle dimensioni minime, una particolare complessità e ricchezza spaziale distillate in essenziali forme geometriche, secondo il personalissimo dialogo critico che egli è capace di intrattenere con le figure architettoniche della storia.

Vista dal basso, dal piano di ingresso alla proprietà, la cappella si presenta di spigolo, lievemente ruotata, in maniera da nascondere completamente la facciata principale e il portale di accesso che in questo modo non sono posti, come di consuetudine, frontalmente rispetto al percorso di ascesa ma ribaltati nel lato più nascosto e segreto. Così chi si accinge al cammino verso la cappella scorge in un primo momento il lato posteriore del tempio, uno stereometrico e enigmatico parallelepipedo imbiancato che porta appeso, su di un lato, un piccolo volume a sbalzo, nel cui interno è contenuto lo spazio della sagrestia. Proprio questo elemento, estraneo ed eterogeneo rispetto ai canoni tradizionali, costituisce il fulcro della rimediazione di Siza: un blocco lasciato sospeso per via di togliere, stretto dalla vegetazione attorno al percorso, che contrassegna in maniera intellegibile la soglia dell'area sacra, quasi astratta reminiscenza della canonica figura del portico. Oltrepassata questa soglia, una breve scalinata conduce al sagrato vero e proprio della cappella, una sorta di basamento scolpito in grandi blocchi di granito e arricchito da una lunga seduta, che restituisce al luogo l'impressione di una quieta monumentalità e una percepibile aura sacrale. L'architettura, dalle forme severe e silenziose, semplicemente intonacata di bianco, mostra la facciata principale nobilitata dalla costruzione in pietra a spacco, come è

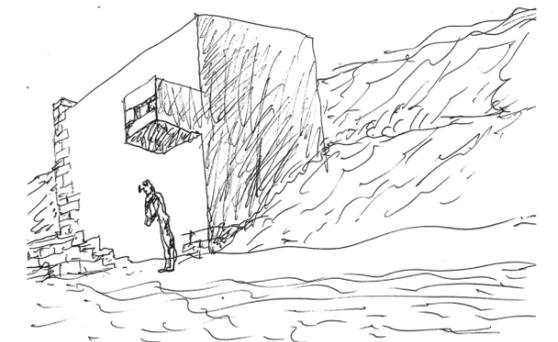
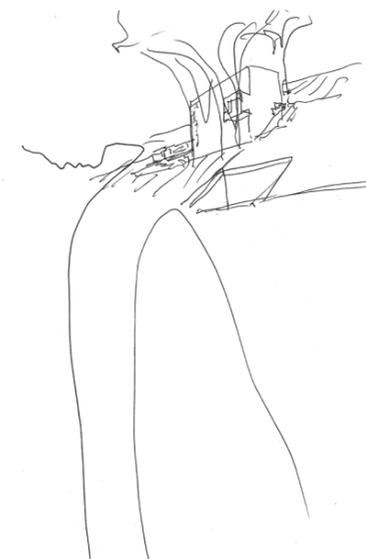
music, literature, successes and failures, impressions, smells, sounds, and chance encounters". A time-lapse film that stops here and there to show a clear still image. A great spiral voyage, without beginning or end, which one enters almost by chance»³.

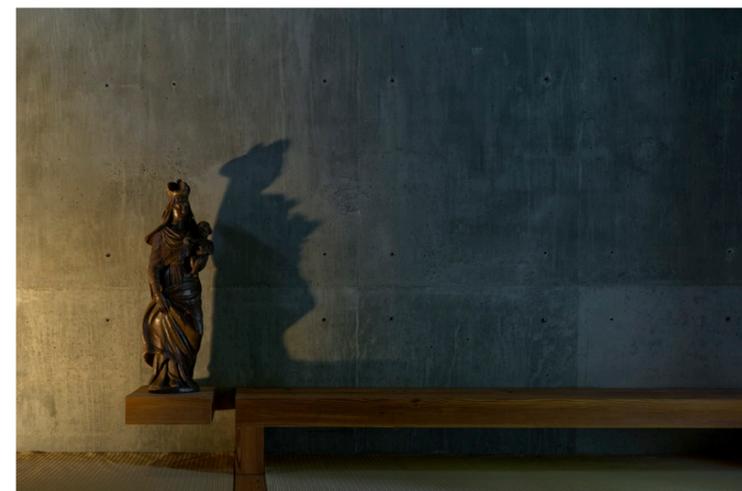
Thus, in Rome, architecture and artefacts of a religious character find space alongside secular and civil works, in an exhibition that reflects the variety and depth of Siza's career. Sacred works on display include the churches of Santa Maria in Canaveses and Saint-Jacques-de-la-Lande in Rennes, the reconstruction of the Mother Church in Salemi, the Capela de Santo Ovídio in Lousada, as well as the liturgical vestments designed for Pope Francis and Pope Benedict XVI, and even a small model of the chapel at Saya Park, enigmatically suspended on a bare wall. Next to these are displayed secular and civic projects of particular significance to the author, such as the Faculty of Architecture in Porto, the Swimming Pool in Leça de Palmeira, the Portuguese pavilion for Expo '98 in Lisbon, the Museum of the Iberé Camargo Foundation and the Naples Metro.

At the same time, each of Siza's religious architectures contains within itself a secular sacredness, inscribed in its forms as a revealing manifestation of a deep understanding of the geographical and historical context to which it belongs.

In the mid-Nineties, when he was working on the complex project for the Church of Santa Maria in Canaveses, Siza was also actively involved in the project for the Chapel of Saint Ovid, a small private religious construction which would be built a few years later, the last of a series of interventions carried out at the *quinta* of the same name in Lousada, not far from Porto. Commissioned by the owners to replace an old chapel that had long disappeared, the structure has almost domestic proportions: a parallelepiped measuring 5 x 7.7 x 7.7 metres. It was conceived from the earliest sketches to stand in an isolated, elevated position with respect to the rest of the agricultural estate, in keeping with the tradition of ancient oratories and 16th century Portuguese *ermidas*, solitary constructions immersed in the landscape and designed for meditation. The interpretation of the site and the traditional location of the chapel become an opportunity for Siza to concentrate a surprising amount of complexity and spatial richness into this small project, in which everything is distilled into essential geometric forms, according to that very personal critical dialogue that the author is capable of establishing with the architectural figures of history.

Seen from below, from the level of the entrance to the property, the chapel appears at an angle, slightly rotated, so as to completely conceal the main facade and the gateway which, contrary to tradition, do not appear face the ascending path, but are placed instead on the more secluded and hidden side of the structure. In this way, whoever climbs the path to the chapel is initially presented with the rear side of the building: a whitewashed parallelepiped, stereometric and enigmatic, from which protrudes, on one side, a small cantilevered volume that houses the sacristy. It is precisely this element, extraneous and heterogeneous with respect to traditional canons, that represents the core of Siza's reinterpretation: a suspended volume, obtained by subtraction, bordered by the vegetation that grows along the pathway, which clearly marks the threshold of the sacred space - almost an abstract reminiscence of the canonical figure of the portico. Once this threshold has been traversed, a brief flight of steps leads to the true and proper atrium of the chapel: a sort of platform made of large granite blocks and featuring a long bench, which gives the place a sense of quiet monumentality and a tangible sacred aura. The architecture, sober and quiet in its forms, is simply plastered in white. The main facade is embellished with split stone masonry, in keeping with the tradition of noble chapels attached to ancient





pp. 30-31
 Schizzo della facciata principale della Cappella di Sant'Ovidio con il sagrato e il volume a sbalzo della sagrestia, © Alvaro Siza Vieira arquitecto
 La Cappella di Sant'Ovidio vista dal basso con la scalinata che conduce al sagrato, foto © Fernando Guerra | FG+SG
 p. 33
 Vista della Cappella di Sant'Ovidio dall'accesso, foto © Fernando Guerra | FG+SG
 Schizzi di studio per la posizione della Cappella di Sant'Ovidio all'interno della tenuta, © Alvaro Siza Vieira arquitecto
 pp. 34-35
 Interni della Cappella di Sant'Ovidio, foto © Fernando Guerra | FG+SG
 Dettaglio delle panche con la collocazione delle statue lignee
 foto © Fernando Guerra | FG+SG
 p. 39
 Vista della stereometria della cappella a Miljana e del sagrato, foto © Damir Fabijanić
 pp. 40-41
 Interni della cappella a Miljana, foto © Damir Fabijanić
 La croce lignea posata sul pavimento, foto © Damir Fabijanić
 Schizzi di studio della cappella e dei particolari interni, © Alvaro Siza Vieira arquitecto

tradizione per una cappella gentilizia presso un’antica dimora, di cui vengono dettagliati minuziosamente, negli elaborati esecutivi, lo spessore dei ricorsi e le misure delle diverse pezzature, e dove è ritagliata la disadorna porta di ingresso, appena messa in risalto da un architrave in pietra lavorata munito di una minuscola apertura ogivale.

Come spesso accade nelle opere di Siza, ad un esterno dove la ricerca progettuale sembra tendere ad un linguaggio essenziale e purificato corrisponde invece un interno denso di contenuti e di elementi simbolici, dotato di una straordinaria complessità atmosferica, dovuta alla sapienza figurativa degli intagli di luce che marcano la semplicità dell’aula di preghiera.

Lo spazio interno della cappella, per tutta l’altezza di circa 6 metri, è qualificato dalla scabra materialità del calcestruzzo a vista, appena scavato dai segni delle casseforme, accostato alle calde tonalità del legno degli arredi e alla sottile spartitura del pavimento in pietra e stuoia.

Nel suo ultimo visionario e imponderabile romanzo *Canto del buio e della luce*, Antonio Moresco fa intervenire, tra una moltitudine di personaggi, il pittore contemporaneo Nicola Samorì che, interrogato sull’estremo confine tra la luce e il buio nelle raffigurazioni pittoriche, spiega:

Caravaggio gettava la luce – in forma di bianco di piombo – sul buio. Che poi non era un vero buio ma un guado bruno/rossiccio, quel mezzo tono che per secoli ha fatto da cuscinetto fra la luce e il buio nella pittura, proprio a partire da artisti come Caravaggio. Prima invece era il buio a farsi largo nelle luminose imprimiture di tele e tavole, e quella che percepiamo come luce era un po’ il bianco della carta, era il chiarore ‘a risparmio’, da qui il senso di sottile impalpabile luminosità [...] di Beato Angelico. In Caravaggio la luce comincia a diventare un fenomeno tattile, una pista per ciechi, tanto che in Ribera, suo illustre seguace spagnolo di stanza a Napoli, la luce dei corpi è sempre in rilievo e potresti sentirla con le dita. C’è un passaggio da una sorta di spiritualità della luce a una materialità della stessa. Prima si rabbuiava un tutto luce, poi si cominciò a illuminare una stanza buia⁴.

Una simile densa materialità della luce sembra spandersi all’interno della cappella disegnata da Siza: solo una scarna apertura semicircolare, posta in alto, a 3,5 metri da terra, perfora il fondale dell’altare, costituito da un muro piatto e privo di abside come a Santa Maria a Canaveses, divenendo un’incisione di luce mistica e trascendente, che segna contemporaneamente il tradizionale asse basilicale. Più in basso, ad altezza umana, la mensa dell’altare e l’intera aula sono invece pervase dall’alta croce di luce che taglia la parete laterale sinistra, filtrata da una lastra di alabastro posata a filo dell’intonaco esterno. La luce che promana dalla croce, diafana e variegata nei toni dell’oro, rende così più corpose le ombre dei pochi arredi –l’altare, una mensola, due sedie con inginocchiatoio, anch’essi su disegno di Siza– e delle antiche statue lignee, poste ad altezza di seduta a presidiare le lunghe panche laterali. Complice l’esecuzione di una lieve incurvatura della parete interna in cemento, la stessa sagoma luminosa dell’apertura a forma di croce, vista in prospettiva da chi accede all’interno, appare mobile e incerta, contrapposta al netto taglio scuro dell’accesso alla sagrestia sul lato a fronte.

Una singolare coincidenza tra opposti sembra unire Siza a Caravaggio proprio nell’atto di ‘gettare la luce sul buio’: con questo gesto Caravaggio arriva ad infrangere l’ordine della raffigurazione pittorica rispetto ai limiti perimetrali della tela e ad assumere la sola luce come unico avvertimento della realtà e della forma; Siza invece, attraverso il meditato disegno

residences. The thickness of the stonework and the dimensions of the various pieces are precisely detailed in the executive drawings. At the centre, there is an unadorned entrance door, barely highlighted by a carved stone lintel, which incorporates a small ogival opening.

As is often the case in Siza’s work, an exterior aesthetic characterised by a plain and rarefied language is counterbalanced by an interior abounding in meaning and symbolism. The space for prayer, apparently simple, is in fact pervaded by an extraordinary atmospheric complexity, created by the skilful articulation of light. The interior space of the chapel, which is approximately six metres in height, is characterised by the rough texture of the exposed concrete, lightly marked by the traces of the formwork. This austere background interacts with the warm wood tones of the furnishings and the subtle rhythm of the floor, which is composed of both stone and matting.

In his latest visionary and imponderable novel, *Canto del buio e della luce*, Antonio Moresco introduces, among numerous characters, the contemporary painter Nicola Samorì who, when questioned about the ultimate boundary between light and darkness in pictorial depictions, explains:

Caravaggio projected light – in the form of lead white – into darkness. A darkness that, in reality, was never absolute, but a reddish-brown ford, that half-tone which, starting precisely with Caravaggio himself, served as a buffer between light and darkness in painting for centuries. Prior to that, it was darkness which infiltrated the luminous priming of canvases and panels, and what we perceived as light was actually the white of the background left intact – a “sparing” glow that resulted, for example, in that subtle, impalpable luminosity [...] which we find in Fra Angelico. With Caravaggio, light starts to become an almost tactile phenomenon, like a trace for the blind, to such an extent that in Ribera, his illustrious Spanish disciple, who was active in Naples, the light is always embossed and can be felt with the fingers. Thus a decisive shift takes place from a sort of spirituality of light to its materiality. First a world of light was obscured, then a dark room began to be illuminated⁴.

A similar dense material quality of light seems to spread throughout the interior of the chapel designed by Siza. A single, meagre semicircular opening, placed at a height of 3.5 metres above the ground pierces the altar – which consists of a flat wall without an apse, as in the church of Santa Maria in Canaveses – becoming a luminous, mystical and transcendent incision, that also marks the traditional basilical axis. Further down, at eye level, the altar table and the rest of the hall are permeated by the light from the high cross that cuts through the left side wall, which is filtered by an alabaster slab placed in line with the outer layer of plaster. The light that emanates from the cross, diaphanous and in a variety of golden hues, adds substance to the shadows cast by the sparse furnishings – the altar, a shelf, two chairs with kneelers, also designed by Siza – and by the ancient wooden statues placed alongside the lateral benches. Thanks to the slight curvature of the inner concrete wall, the luminous silhouette of the cross-shaped opening, as seen in perspective by those entering the hall, appears mutable and undefined. This is contrasted by the sharp, dark cut of the entrance to the sacristy, which is located on the opposite side.

A curious coincidence of opposites seems to link Siza and Caravaggio in the act of “throwing light onto darkness”. For Caravaggio, this act signifies breaking the order of pictorial representation, thus going beyond the limits of the canvas. In this way, light becomes the only revealing sign of both reality and form. Siza, on the other hand, achieves a similar result through the

delle bucature, ottiene l’effetto di fratturare⁵ lo spazio interno in variegati eventi luminosi «come presenza del contingente, come allusione continua a quella mutevolezza che dà luogo alla successione temporale»⁶, nello sforzo, sempre dichiarato dall’autore, di catturare nella sua architettura l’istante.

«[...] Gli istanti, e i millimetri, e le ombre delle piccole cose, ancora più umili delle cose stesse», nel senso del farsi e dissolversi delle cose nel tempo, sono alcune delle parole di Ferdinando Pessoa, spesso accostato alla figura dell’architetto portoghese, che Moneo cita per circostanziare la particolare attitudine evocatrice del progetto di architettura in Siza, il fatto che «l’architettura nelle sue mani, si trasforma in qualcosa di prossimo alla poesia»⁷.

Attraverso la particolare atmosfera materica di luce ed ombre apparecchiata nella cappella di Santo Ovidio è possibile leggerne, per genealogia, la vicinanza con le antiche architetture manieriste e barocche di Porto e del Portogallo settentrionale. Scrive Siza, straordinario osservatore, nel tratteggiare la geografia d’affezione della propria città:

Attraverso il ponte. Dal fiume si alza una fitta nebbia. La città diventa un velo grigio, come in un acquerello di António Cruz. La Torre dos Clérigos si staglia contro la penombra quasi illuminata del cielo, polvere d’oro. E i Grilos. E la forma quadrata dell’amato palazzo di Nasoni, bianco, come un buco al contrario, o forse il cubo del Teatro São João⁸.

La città di Porto, dal granito «a volte, d’oro antico, altre volte, bluastro»⁹ secondo le parole di Eugénio de Andrade, sembra rispecchiarsi nell’architettura della piccola cappella, nella luce intarsiata d’alabastro, mobile e quasi barocca, e nelle sfumature pastose delle geometrie di cemento, dove «c’è sempre del blu / nell’esitazione del grigio»¹⁰.

Una decina di anni più tardi, nel 2008, viene commissionato a Siza il progetto di una nuova cappella privata da costruirsi nella tenuta del castello di Miljana, nella regione montuosa dello Zagorje croato, a nord di Zagabria, terra di bellezze naturali solcata da medievali vie di pellegrinaggio.

Nell’immaginare la cappella alla sommità di un pendio erboso, a ridosso di un folto bosco e affacciata sul paesaggio da una posizione predominante, Siza saggia nei primi schizzi la figura archetipa di una casa dal tetto a falde circondata da un recinto sacro che, nei progressivi affinamenti del progetto, tramuta in un blocco parallelepipedo stereometrico e introverso, quasi ascetico nel suo integrale rivestimento in pietra calcarea bianca. La versione finale, dove il primitivo recinto si è trasformato in un piccolo sagrato slittato su di un lato, sembra percorrere la stessa ricerca della cappella a Lousada: anche qui tornano la perentorietà astratta di un volume puro, il sagrato modellato come un basamento da cui sorge l’architettura, il trattamento uniforme interno della cappella in cemento a vista, l’esiguità delle bucature, ma con esiti figurativi sorprendentemente diversi.

Lo spostamento del portale di ingresso sul lato lungo della costruzione, per alloggiare la sagrestia ed altri ambienti di servizio, è l’occasione per Siza di introdurre, all’interno della cappella, alcuni essenziali elementi plastici in cemento che mettono in tensione lo spazio altrimenti governato dalle geometria classica del rapporto aureo.

Annota ancora Siza: «Come nella musica, nell’architettura o nel cinema esiste la stessa relazione armonia-contrappunto. Eredità del barocco italiano»¹¹.

Per non interrompere la continuità dello spazio dell’assemblea, infatti, il portale è schermato da scultorei setti, sapien-

precise design of the openings, which fracture⁵ the interior space into multiple luminous events “as the presence of the contingent, as a continuous allusion to that shifting quality that gives rise to temporal succession”⁶, in the attempt, always openly avowed by the author, of capturing the moment in his architecture.

“[...] The instants, and the millimetres, and the shadows of small things, even more humble than the things themselves”, wrote Fernando Pessoa, evoking the flowing and dissolving of things in time. Words that Rafael Moneo recalls to underline the singular evocative capacity of Siza’s architecture, often compared to the Portuguese poet. “In his hands”, Moneo observes, “architecture is transformed into something close to poetry”⁷.

The particular atmosphere of light and shadow that pervades the chapel of Saint Ovid reveals, by genealogical affinity, a deep connection with the ancient Mannerist and Baroque architecture of Porto and the rest of northern Portugal. Siza, who is an exceptional observer, thus describes the beloved geography of his own city:

I cross the bridge. A thick fog rises from the river. The city becomes a grey veil, as in a watercolour by António Cruz. The Torre dos Clérigos stands out against the glowing semi-darkness of the sky, like gold dust. Then the Grilos. And the square shape of Nasoni’s beloved palace, white, like a hole in reverse, or perhaps the cube of the Teatro São João⁸.

The city of Porto, whose granite is, in the words of Eugénio de Andrade, “at times like ancient gold, at others, bluish”⁹, seems to be reflected in the architecture of the small chapel. This can be perceived in the alabaster-inlaid light, shifting and almost baroque, as well as in the dense tones of the concrete shapes, where “there is always blue / in the hesitation of grey”¹⁰.

Approximately a decade later, in 2008, Siza was commissioned with the project for another private chapel to be built in the castle of Miljana, in the mountainous region of Croatian Zagorje, just north of Zagreb, a land of natural beauty traversed by Mediaeval pilgrimage routes.

In conceiving the chapel at the top of a grassy slope, at the edge of a dense wood and in a dominant position over the landscape, Siza sketches in the first few drawings the archetypal figure of a house with a pitched roof, surrounded by a sacred enclosure. As the project developed, this image was transformed into a stereometric and introverted parallelepiped block, clad entirely in white limestone, almost ascetic in its simplicity. The final version, in which the primitive enclosure has been transformed into a small churchyard, displaced laterally from the main structure, recalls Siza’s research carried out for the chapel in Lousada: once again we recognise the rigorous abstraction of a pure volume, with the churchyard conceived as a base from which the architecture rises, the material uniformity of exposed concrete in the interior surfaces, and the slimness of the openings, yet with surprisingly different figurative outcomes.

The displacement of the gateway to the long side of the construction, so as to accommodate the sacristy and other service areas, gives Siza the opportunity to introduce some simple concrete elements into the chapel, which create a sense of tension in a space otherwise governed by the classical geometry of the golden ratio.

As Siza points out: “As in music, the same harmony-counterpoint relationship exists in architecture and cinema. It is a legacy from the Italian Baroque”¹¹.

To preserve the continuity of the congregation space, the doorway is shielded by skilfully arranged partitions that prevent light from entering directly into the architecture. These partitions extend to

temente composti, che impediscono alla luce di penetrare direttamente l'architettura e si prolungano in una lunga seduta sospesa ad enfatizzare la profondità dell'aula. L'intera cappella risulta così avvolta nell'ombra che è rotta solamente da una feritoia orizzontale ritagliata a filo pavimento, esattamente dietro la sagoma dell'altare, in maniera da posizionare la mensa in controluce. La grande croce lignea semplicemente posata sul pavimento come a Santa Maria a Canavesas, il tabernacolo per l'eucarestia, il leggio e gli altri scarni arredi che popolano la cappella, tutti su disegno di Siza, sono animati dalla sola luce riflessa, ugualmente diffusa, a trascendere l'intero spazio insieme umano e divino.

Una luce aurorale, che sembra germinare dal suolo, proprio come fioriscono dalla terra, lungo le strade della regione di Zagorje, i molteplici crocifissi lignei piantati al suolo a segnare gli antichi percorsi della cristianità. Sembra quasi precipitare nel progetto, in un estremo esercizio di concisione, un sentore di terra croata, l'essenziale sostanza della realtà del luogo, in un'invenzione improvvisa dove è possibile riscoprire, con le parole di Siza «la magica stranezza, la singolarità delle cose evidenti»¹².

form a long hovering bench that accentuates the depth of the hall. The whole chapel is bathed in an enveloping shadow, interrupted only by a horizontal slit which opens at the ground level, just behind the altar, so that the chancel table is backlit. The large wooden cross, simply placed on the floor, as in the church of Santa Maria in Canaveses, together with the tabernacle, the lectern and other essential furnishings designed by Siza, is illuminated solely by an evenly diffused, reflected light. A light that transcends space, merging the realms of the human and the divine.

An auroral light that seems to spring from the earth itself, like the many wooden crucifixes that sprout from the ground along the trails of the region of Zagorje region, marking the ancient paths of Christianity. In this exceptional exercise in conciseness, a trace of the Croatian land seems to emerge within the project: the raw, tangible essence of the place. A spontaneous invention where it is possible to rediscover, in the words of Siza himself, "the magical strangeness, the singularity of evident things"¹².

Translation by Luis Gatt

¹ A. D'Onofrio, *Álvaro Siza Conversazione*, in A. D'Onofrio (a cura di), *Alvaro Siza: Sacro*, MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma 2016, catalogo della mostra, 9 novembre 2016 - 26 marzo 2017, p. 26.

² Á. Siza, *O Tempo desenha a Arquitectura*, in Á. Siza, *02 Textos*, Parceria A. M. Pereira, Lisboa 2018, p. 21. Nel testo originale Siza utilizza il termine «relâmpago», lett. «lampio, fulmine».

³ Á. Siza, *Projectar*, in Á. Siza, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto 2009, p. 317.

⁴ A. Moresco, *Canto del buio e della luce*, Feltrinelli, Milano 2024, pp. 22-23.

⁵ Sul tema della "fratturazione" dello spazio in buio e luce si veda il saggio di L. Moretti, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, in «Spazio» n. 5 luglio agosto 1951, pp. 1-8.

⁶ R. Moneo, *Álvaro Siza*, in R. Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano 2005, p. 170.

⁷ *Ibid.*, p. 168. Le parole di Pessoa sono tratte da F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 251.

⁸ Á. Siza, *Porto*, in Á. Siza, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto 2009, p. 203.

⁹ E. de Andrade, *Daqui houve nome Portugal*, Editorial Inova, Porto 1968, p. 16.

¹⁰ Á. Siza, *Hesitação do cinzento*, in Á. Siza, *03 Textos*, Parceria A. M. Pereira, Lisboa, 2019, p. 78.

¹¹ Á. Siza, *Testo 068 28/02/2019*, in Á. Siza, *04 Textos*, Parceria A. M. Pereira, Lisboa, 2022, p. 76.

¹² Á. Siza, *Oito pontos*, in Á. Siza, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto 2009, p. 29.

¹ A. D'Orazio, "Álvaro Siza Conversazione", in A. D'Onofrio (ed.), *Alvaro Siza: Sacro*, MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma 2016, Catalogue of the exhibition, November 9, 2016 - March 26, 2017, p. 26.

² Á. Siza, "O Tempo desenha a Arquitectura", in Á. Siza, *02 Textos*, Parceria A. M. Pereira, Lisbon 2018, p. 21. In the original text, Siza uses the term "relâmpago", meaning "lightning".

³ Á. Siza, "Projectar", in Á. Siza, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto 2009, p. 317.

⁴ A. Moresco, *Canto del buio e della luce*, Feltrinelli, Milan 2024, pp. 22-23.

⁵ On the theme of the "fracturing" of space into darkness and light, see the essay by L. Moretti, "Discontinuità dello spazio in Caravaggio", in *Spazio* n. 5, July-August 1951, pp. 1-8.

⁶ R. Moneo, "Álvaro Siza", in R. Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milan 2005, p. 170.

⁷ *Ibid.*, p. 168. Pessoa's words are taken from F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 251.

⁸ Á. Siza, "Porto", in Á. Siza, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto 2009, p. 203.

⁹ E. de Andrade, *Daqui houve nome Portugal*, Editorial Inova, Porto 1968, p. 16.

¹⁰ Á. Siza, "Hesitação do cinzento", in Á. Siza, *03 Textos*, Parceria A. M. Pereira, Lisboa, 2019, p. 78.

¹¹ Á. Siza, "Testo 068 28/02/2019", in Á. Siza, *04 Textos*, Parceria A. M. Pereira, Lisboa, 2022, p. 76.

¹² Á. Siza, "Oito pontos", in Á. Siza, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto 2009, p. 29.



Cappella di Sant'Ovidio, Quinta de St. Ovidio, Lousada, Portogallo
 Progetto: Álvaro Siza Vieira
 Disegni: © Álvaro Siza Vieira arquitecto
 Fotografie: Fernando Guerra | FG+SG
 Cronologia: 1989-2001

Cappella, Mijana, Croazia
 Progetto: Álvaro Siza Vieira
 Disegni: © Álvaro Siza Vieira arquitecto
 Costruzione: KAMGRAD Ltd.
 Cronologia: 2008-2021
 Fotografie: Damir Fabijanić

