UNIVERSIDADE **TÉCNICA DE LISBOA**
DOTTORATO DI RICERCA IN CO-TUTELA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI **ROMA "LA SAPIENZA"**
DOTTORATO DI RICERCA IN ARCHITETTURA TEORIA E PROGETTO **XXVI CICLO**

COORDINATORE:
PROF. ARCH. ANTONINO SAGGIO

TRACCE DELL'ANTICO SEGNI DEL NUOVO

INTERVENTI CONTEMPORANEI SUL PATRIMONIO PREESISTENTE A LISBONA DALLA RICOSTRUZIONE DEL CHIADO AD OGGI

DOTTORANDA:
ARCH. ELVIRA REGGIANI

RELATORI:
UNIVERSITÀ DI ROMA "LA SAPIENZA"
PROF. ARCH. LUCIO ALTARELLI
UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA
PROF. ARCH. JORGE CRUZ PINTO

ROMA **2014**

Ringraziamenti

Desidero ringraziare quanti mi hanno sostenuto durante il lavoro di ricerca e spronata nell'approfondimento dello studio dei temi affrontati.

In primo luogo i miei relatori, il Prof. Lucio Altarelli ed il Prof. Jorge Cruz Pinto, che con i loro suggerimenti e la loro guida scientifica hanno orientato la mia ricerca con pazienza e disponibilità, insieme al Prof. Antonino Saggio coordinatore del Dottorato, al Collegio dei Docenti della Facoltà della Sapienza di Roma e della Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.

Ringrazio cordialmente tutti gli architetti da me intervistati che mi hanno aiutato a comprendere e a verificare le tematiche oggetto di studio, in particolare il Prof. Arch. Álvaro Siza Vieira per il privilegio concessomi e l'estrema disponibilità accordatami.

Non posso dimenticare la disponibilità ricevuta da enti quali la Biblioteca Francisco Keil do Amaral dell'Ordine degli Architetti di Lisbona, in particolare la Dott.ssa Fatima Sousa Mendes per il suo costante sostegno, il CIUL (Centro de Informação Urbana de Lisboa) e la Fundação Calouste Gulbenkian.

Infine, ma non meno importanti, la mia famiglia e tutti i miei amati cari che mi hanno sostenuto specialmente nei momenti più difficili, e chi, da lassù, sempre mi protegge.

Indice

Introduzione 009

- Tracce dell'antico/Segni del nuovo 017
- Interventi sulle preesistenze a Lisbona dalla ricostruzione del Chiado ad oggi 028
- Metodologia e struttura della ricerca 033
- Obiettivi e rilevanza della ricerca 034

Capitolo 1. 037

Antico-Nuovo: inquadramento storico critico

1.1. Le radici culturali del dibattito nell'Italia del secondo dopoguerra 039

1.2. Progetto e contesto 055

1.3. La questione del progetto tra conservazione e innovazione in Europa dagli anni Settanta ad oggi 066

1.4. La cultura del progetto in Portogallo e l'eredità italiana 079

Capitolo 2. 095

Inquadramento Urbano - Topografia

2.1. Città e Patrimonio 100

2.2. Le strategie di pianificazione in Portogallo dagli anni novanta a oggi 103

2.3. La scelta di Lisbona quale principale area di ricerca 114

2.3.1. Evoluzione storico-urbanistica della città 127

2.4. L'Area Metropolitana di Lisbona 148

2.4.1. Individuazione delle principali unità territoriali per la localizzazione dei casi studio 165

Capitolo 3. 183

Categorie d'intervento
Presentazione dei progetti selezionati
Interpretazione critica/esperienza fenomenologica
Rappresentazioni grafiche delle operazioni progettuali

3.1. Rapporto tra progetto e aree archeologiche 188
- Musealização da área arqueológica da Praça Nova do Castelo de São Jorge, Arq. J.L. Carrilho da Graça 193
- Terraços de Bragança, Arq. Álvaro Siza Vieira 209

3.2. Rapporto tra progetto e tracce dell'antico 220
- Teatro Thália, Arq. Gonçalo Byrne e Barbas Lopes Arquitectos 225
- Museu do Dinheiro, Arq. Gonçalo Byrne e J.P. Falcão de Campos 239

3.3. Rapporto progetto e tracciati urbani 254
- Reconstrução do Chiado, Arq. Álvaro Siza Vieira 259
- Estudo Urbano para o Parque Mayer, Arq. Aires Mateus e Associados 277

3.4. Rapporto tra progetto e visuali prospettiche 288
- Praça do Comércio e Terreiro do Paço, Arq. Bruno Soares Arquitectos 291
- Terminal de Cruzeiros de Lisboa, Arq. João Luís Carrilho da Graça 305

3.5. Rapporto tra progetto e tracce simboliche 320
- Centro de Documentação, Palácio de Belém, Arq João Luís Carrilho da Graça 323
- Museu dos Coches, Arq. Mendes da Rocha, MMBB e Bak Gordon Arquitectos 337

Conclusioni 361

Appendice 377

- Intervista all'architetto Luís Jorge Bruno Soares 379
- Intervista all'architetto João Luís Carrilho da Graça 383
- Conversazione con Àlvaro Siza: "Il rapporto antico-nuovo in Italia e in Portogallo. Differenze e analogie". 387

Bibliografia generale 397

«Modificazione, appartenenza, contesto, identità, specificità, sono un gruppo di vocaboli che sembrano presupporre una preesistente realtà da conservare trasformandola, tramandandone la memoria con le tracce a loro volta fondate sulla base delle tracce precedenti, una realtà cioè che appare nella forma fisica di una geografia il cui culto conoscitivo e la cui interpretazione forniscono il materiale portante del progetto».

Vittorio Gregotti [1]

Introduzione

Il tema del rapporto che s'instaura tra le tracce dell'antico e i segni del nuovo nella cultura progettuale attraversa trasversalmente tutta la storia dell'architettura e ha da secoli contrapposto, sia sul piano teorico che culturale, le specificità disciplinari del restauro e quelle della progettazione.
Con la ricerca *Tracce dell'antico/Segni del nuovo* non si vuole riproporre la dialettica degli opposti che animano ancora oggi l'eterno conflitto tra conservazione e innovazione. Piuttosto si vuole suggerire un confronto, partendo dalla tesi che individua nella modificazione e nel cambiamento un rapporto attivo di continuità con il passato, incluse le contraddizioni, quale risultato di un processo dialettico in continuo divenire.
L'interesse per lo studio della problematica dell'inserimento dell'architettura contemporanea in tessuti storici consolidati e l'intervento su manufatti preesistenti non può prescindere dal riconoscimento degli eventi storici che ne hanno caratterizzato lo sviluppo. Si è dunque ritenuto necessario inquadrare in prima istanza gli aspetti storici più significativi del dibattito teorico partendo dalla realtà italiana per poter successivamente riflettere sulle modalità operative in atto in Portogallo e nello specifico a Lisbona.
La scelta del Portogallo come caso studio, muove dall'assunto che questa nazione rappresenta, nell'ambito della produzione architettonica contemporanea, l'*erede* della cultura del progetto di matrice italiana degli anni sessanta/settanta, anni in cui, dopo la caduta del regime di Salazar, s'intessono importanti e duraturi rapporti tra i principali esponenti dell'architettura italiana e portoghese.
L'analisi critico/progettuale degli interventi degli ultimi trent'anni a Lisbona, è volta ad avvalorare il suddetto assunto, evidenziando gli aspetti principali di questa supposta eredità.
Nell'ultima parte della ricerca, sono individuate le modalità operative messe in atto ai fini di una possibile trasferibilità nel contesto italiano. L'Italia, a sua volta, ha sempre guardato con molto interesse alla cultura portoghese perché oltre all'indubbia capacità progettuale, vi è la possibilità di mettere in relazione nuovo ed antico senza clamori

né eccesso di ideologia che spesso paralizza invece la cultura italiana nelle opposte fazioni della *conservazione* e dell'*innovazione*.

Il nuovo spesso nell'architettura portoghese è legato ad una rivisitazione ed un aggiornamento di un periodo felice del movimento moderno che guarda alla mediterraneità e al mondo classico non in termini stilistici ma come una sorta di incitamento al nuovo. L'apertura e la peculiarità della produzione architettonica portoghese nonché la validità di questa architettura di porsi come guida e riferimento per coniugare e ricomporre modernità e tradizione, con lo sguardo rivolto al futuro, sono espresse in maniera assai efficace dalle seguenti parole di Távora: «Crediamo che il pensiero alla base dell'architettura contemporanea portoghese, dei suoi settori più rappresentativi, non dimentichi, ma piuttosto pratichi questa tradizione, non impositiva bensì simpatizzante e comprensiva, capace di comprendere gli uomini e i loro luoghi, garantendo ai propri edifici e spazi l'identità e la varietà, come in un fenomeno di eteronimia in cui l'autore si demoltiplica, non per incapacità concettuale o di altro genere, ma per il principio di rispetto, quando meritato, di cui siamo debitori al prossimo. Questo modo di stare al mondo, in verità, non proviene dalla debolezza di chi crea al cospetto dell'altro, del suo luogo e del suo tempo; al contrario è esattamente il risultato della considerazione creativa dell'altrui sostanza e circostanza»[2].

Nonostante il riconoscimento internazionale di alcuni dei suoi autori più originali, il Portogallo ha svolto però per lungo tempo, anche per ragioni storico-geografiche, un ruolo marginale nel panorama europeo, accompagnato da una visione limitata e spesso distorta del suo ambiente architettonico. Un'attenta lettura della produzione architettonica più recente ha l'intento di favorire la comprensione, focalizzando l'attenzione sulla città di Lisbona, delle specificità della realtà portoghese.

Una realtà in cui le condizioni contestuali dell'architettura sono il risultato della giustapposizione di sollecitazioni dovute all'apertura internazionale e ad una lunga tradizione culturale, ricca ed eterogenea. Questa tradizione è stata storicamente caratterizzata da un dualismo tra Lisbona e Porto, che ha portato alla definizione di due tendenze, due poli di espressione – originariamente appartenenti al Nord e al

Sud – che divergono per aspettative e vitalità delle loro poetiche, per la diversità delle condizioni geo-culturali particolari di ogni regione, per le specificità di relazioni fra disciplina e mestiere. Il gruppo di architetti del Nord (Porto) riconosce la priorità del disegno e dell'espressione grafica nel processo della progettazione.
Coesione di gruppo che arriva ad estendersi ed essere coinvolta nella pratica scolastica, dove trova la base di riproduzione di alcuni vincoli culturali e disciplinari che orientano la proposta formale: risultato ponderato, consentito o manipolato nell'uso delle tecniche di costruzione della forma e dello spazio che fa il disegno, nella convinzione e nelle circostanze dei suoi gesti, il fulcro della continuità e del suo rigenerarsi. Un insieme di autori di differenti generazioni e sensibilità estetiche, che trovano in Fernando Távora ed Alvaro Siza i loro riferimenti più prossimi, generano nell'intimità del *mestiere*, "l'idea di processo" forte come una tendenza attraverso: il riconoscimento dell'esperienza del *disegno* come espressione o capacità poetica nell'approccio alla trasformazione del reale; il prolungamento dell'idea di modernità nella conoscenza allargata della storia, intesa quest'ultima come memoria e ordine di architettura "altra". Nell'altro polo, costituito da un gruppo di architetti del Sud (Lisbona), l'assenza di personalità di riferimento nella formazione, colloca l'apprendimento in un autodidattismo sperimentale, apparentemente meno tenace (o più liberale) nell'allusione sistematica ai risultati e alle origini dei suoi gesti; a volte, processo più immediatamente recettivo alle esperienze esterne, rivelatore di una specie di abilità o capacità stilistica nell'integrare i fenomeni d'internazionalizzazione delle poetiche.
Un gruppo di architetti e critici (Josè Manuel Fernandes, Manuel Graça Dias, Michel Tousaint, João Vieira Caldas, Paulo Varela Gomes tra gli altri) che si riconoscono per il loro superattivismo nei media, trovano i loro riferimeti più vicini nell'azione di autori della generazione precedente (Luís Cunha, Manule Vicente, Tomás Taveira).
Violentando deliberatamente la comunicazione perduta, rendono artificiosa l'unicità del progetto attraverso una strategia di espressione

scenografica e di permissività stilistica, privando queste del loro contesto e senso storico proprio, riproduzioni che prendono forma di smontaggi o simulazioni parziali. Per questo gruppo è, casomai, più evidente un esercizio di natura policentrica a causa della diversificazione estetica, ma un esercizio che in questa disponibilità, permette anche la banalizzazione concettuale del progetto – nel confronto reale del disegno, rende secondarie le conquiste del suo decorso o ricerca, diventando vulnerabile per la fluidità del compromesso o per il consumo della banalità.

Dopo la caduta di quanto rimaneva del regime di Salazar, le teorie, gli studi, i piani messi a punto in lunghe discussioni accademiche, nel nord e nel sud del Paese, sembravano avessero finalmente la possibilità di convertirsi in realtà.

A questa accelerazione ha fatto poi seguito un effetto di moltiplicazione dei talenti e delle esperienze cui si deve l'onda lunga che ancora oggi sospinge il successo di cui godono i migliori tra gli architetti portoghesi, ormai protagonisti sulla scena internazionale e autori di opere a tutti note, di cui è importante in questa sede ricordarne le premesse che le hanno reso possibili. Nell'estate della rivoluzione dei garofani, non soltanto i giovani architetti si recavano in Portogallo nell'illusione di poter partecipare a un radicale cambiamento politico che si auspicavano esportabile. Quanti affrontavano il viaggio, scoprivano un Paese intatto, città e monumenti d'eccezione, una straordinaria architettura vernacolare.

Di lì a qualche anno, quello stesso viaggio veniva intrapreso per studiare i primi effetti concreti di quel cambiamento e il nascere di una nuova architettura.

In questo contesto si colloca il memorabile primo *SIAC* (Seminario Internazionale di Architettura Contemporanea) che si svolge a Santiago di Compostela nel 1976.

Il *SIAC*, promosso dal *Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia*, costituito da poco e gestito da giovani progressisti, riunisce intorno ad Aldo Rossi un folto gruppo di architetti europei, decisi a definire i fondamenti di una concezione dell'architettura come arte autonoma, ma non indifferente agli insegnamenti della storia e dei luoghi, partecipe della vita sociale del tempo.

Alla riunione partecipano architetti più o meno coetanei di Rossi, già schierati in occasione della Triennale milanese da lui diretta nel 1973, destinati a carriere fortunate come Ungers, Stirling, Kleihues, Gandelsonas e Siza, e numerosi giovani.
Nel frattempo, la rivista «Lotus International» pubblica in Italia le esperienze delle Brigate SAAL e i primi progetti di rilievo degli architetti di Porto.
Vittorio Gregotti salda importanti e duraturi rapporti con i principali esponenti dell'architettura portoghese, mentre Oriol Bohigas e Nuno Portas coagulano, uno a Barcellona e l'altro a Lisbona, le nuove forze dell'architettura attorno a progetti, programmi concreti d'intervento, dibattiti e riviste dando un contributo fondamentale alla crescita della generazione di progettisti destinata ad affermarsi negli anni successivi.
In questi anni, una fitta rete di intrecci rafforza i rapporti che tradizionalmente legano Portogallo, Spagna e Italia da dove provengono gran parte delle elaborazioni teoriche, delle produzioni editoriali, delle sperimentazioni didattiche che costituiscono l'alimento necessario a dare sostanza alle esperienze che vanno maturando nei due Paesi della penisola iberica.
Mostre, seminari e viaggi – tra Palermo, Porto, Milano, Lisbona, Venezia, Napoli – libri, ricerche e riviste favoriscono il formarsi di una trama di amicizie, influenze teoriche o formali, esperienze incrociate destinate a trasformarsi in una geografia culturale composita, transnazionale ed itinerante, i cui contorni non sono stati compiutamente descritti, ma che costituiscono lo sfondo di una storia non ancora del tutto raccontata e i cui effetti perdurano ancora oggi.
Le principali "analogie architettoniche" tra l'Italia ed il Portogallo si possono riscontrare in alcuni caratteri dominanti quali:
- la sintonia profonda con il paesaggio
- il senso pieno della forma
- l'ispirazione teatrale e la conseguente idealizzazione dell'edificio nonché la preferenza per lo scabro e l'opaco piuttosto che per il liscio ed il trasparente.
Dominanti che derivano in parte da una medesima appartenenza

geografica e che trovano nella pratica progettuale contemporanea un costante riscontro.
Inoltre in Italia come in Portogallo è possibile individuare medesime categorie operative quali:
- la concezione del progetto architettonico come funzione ed espressione della città
- una capacità quasi innata di pensare la scala umana
- il binomio costante tra tradizione ed innovazione.
Tra queste, l'ultima categoria, che in Italia si risolve principalmente in un costante dualismo spesso paralizzante, trova invece in Portogallo una felice co-esistenza.
Ulteriori dissonanze si posso riscontrare nella centralità della tecnica per l'architettura portoghese, che resta invece marginale nell'architettura italiana ancora fortemente idealista e nel carattere aperto e "transmissore" della prima, a fronte della chiusura della seconda in un senso limitativo della località.
Il Portogallo ha fatto, a differenza dell'Italia, della sua località un'internazionalità, capacità che si riscontra nel corso dei secoli nonostante la sua marginalità territoriale.
"*O sentido essencial*" dell'architettura portoghese si riscontra in un autentico "*gosto inato por construir*", per la creazione di una base materiale collettiva da trasmettere ed esportare oltre i propri confini territoriali. Il Portogallo si può definire quasi come un paese "senza territorio", per cui la necessità di affermazione nazionale attraverso le vie del mare è stato un fenomeno fondamentale nell'elaborazione della sua cultura.
Questa ricerca, attraverso l'analisi del territorio e della storia della città di Lisbona, si propone di comprendere, attraverso un quadro delle vicende che hanno caratterizzato il Paese, insieme a concetti che ne evidenziano l'evolversi, quali siano state, le condizioni culturali e anche sociali in cui è nata e si è sviluppata un'architettura che tenta di recuperare l'eredità del modernismo purista per adeguarlo alle peculiarità di un contesto ricco e variegato, e che dimostra, con l'evidenza delle opere costruite, l'attualità e vitalità dell'idea di modernità e di progetto moderno.
L'architettura "portoghese" si afferma in vari tempi storici e molteplici

spazi geografici, attraverso differenti modalità formali e tipologiche - insieme ad una capacità/diversità evolutiva, una spaventosa dispersione materiale ed una specifica dimensione plurale - che le hanno conferito un carattere proprio e riconoscibile: attenzione e cura del sito; scelta dei materiali locali e rielaborazione delle tipologie tradizionali; rivendicazione della centralità del contesto sebbene in chiave rigorosamente critica; delicate distorsioni della stereometria compositiva di matrice razionalista; lievi slittamenti e rotazioni di volumi elementari e puri, esaltando allineamenti celati ed angoli deformati; un sapiente controllo della plasticità della forma giocando su di un equilibrato rapporto tra luce ed ombra. Sono questi i principali strumenti che guidano e misurano l'intervento architettonico, quale *elogio minimale della trasformazione* dove ciò che sembra uguale è in realtà sempre leggermente diverso, in nome di un sotteso principio di armonia delle differenze e delle diversità.

Sono necessari differenti approcci per la comprensione di questa architettura, ai fini di una migliore comprensione del fenomeno: esso deve essere analizzato nelle sue manifestazioni urbane ed architettonico - costruttive; come spazio sia urbano che rurale; come linguaggio erudito ed espressione popolare e/o vernacolare.

L'esistenza o meno di costanti, o invarianti nell'architettura portoghese "no longo do tempo" - così come in altri ambiti della cultura di matrice portoghese - resta un tema aperto ma in linea di massima è possibile evidenziare:

- una marcata attitudine *pragmatica* che deriva dalla posizione dichiaratamente periferica e culturalmente deficitaria.
- una capacità *eclettica* che si manifesta nel tentativo di conciliare le due opposte polarità del mondo nord-atlantico da una parte e l'universo sud-mediterraneo dall'altra.
- una propensione *tradizionalista* ma che integra le novità provenienti dall'estero attraverso il gusto della sperimentazione.
- una semplicità formale e programmatica, che in alcuni casi è bilanciata da un complementare ricorso ad un profuso decorativismo.
- un'*anti-monumentalità strutturale*, un'essenziale delicatezza espressiva, una "pequena escala" di realizzazione.

Una sintesi dell'architettura portoghese, all'insegna della massima

oggettività possibile, si deve basare così come già prima affermato, sul ricorso a letture plurali e complementari tra loro. Una sintesi cronologica delle principali tappe storiche permette una conoscenza preventiva, globale e sistematizzata.
Si è avuto un tempo di pre-formazione, sviluppatosi tra la preistoria e l'avvento del medioevo. Segue un tempo di affermazione e maturazione, che si prolunga per tutto il periodo classico fino all'Età Moderna; ed infine, un tempo di re-invenzione nel mondo contemporaneo, che la storia sta iniziando a conoscere.

Seguendo una successione cronologica, possiamo segnalare, per sintesi e scelta, alcuni valori indiscutibili, quali principale contributo per la cultura architettonica euro-occidentale:
- il *Manuelino* e *l'Arquitectura Chã*, variante regionale della transizione medioevale-rinascentista il primo, versione semplificata e vernacolare dei canoni classici italiani la seconda – entrambi diffusisi in modo transatlantico e universale.
- le *città d'oltremare*, soprattutto insulari, fluviali e costiere, sintesi delicata e fragile della cultura medioevale-moderna, visibile nelle "cidades de paisagem" di differenti mari e continenti.
- il *Barocco Mineiro*, il cui massimo rappresentate è stato lo scultore ed architetto brasiliano Antonio Francisco Lisboa detto "Aleijadinho", che pur sviluppandosi in un contesto specificatamente luso-brasilano, produce caratteri innovativi ed originali che lo rendono universale.
- il *Pombalino*, nella sua dimensione architettonica ed urbana, rappresenta il primo sistema antisismico e di costruzione prefabbricata al mondo. Nasce come espressione della ricostruzione della Bixa di Lisbona, ma è presente anche nella regione dell'Algarce e in Brasile.
- l'*Arquitectura do Porto*, fenomeno contemporaneo dell'ultimo quarto del XX secolo, che ha come principale esponente l'architetto Àlvaro Siza Vieira.

Ed è proprio l'intervento di Àlvaro Siza Vieira a Lisbona per il recupero del quartiere Chiado, centro storico della città distrutto da un incendio nel 1988, a definire temporalmente l'inizio della

nostra ricerca che si estende fino agli interventi più recenti, per comprendere ed analizzare le modalità progettuali messe in atto nella Capitale portoghese rispetto alle preesistenze storico-architettoniche e paesistico-ambientali.

Tracce dell'antico/segni del nuovo

«L'ambiente costruito che ci circonda è il modo di essere fisico della sua storia. Il luogo è costruito dalle tracce della sua stessa storia»[3].

La capacità di conciliare le esigenze ed il linguaggio contemporaneo con la complessità del tessuto urbano della città storica costituisce una costante sfida tra passato e presente, che nel tempo ha disseminato innumerevoli tracce, segni visibili attraverso le modificazioni prodotte nel territorio e nell'ambiente. Il lasciar tracce è insito nell'idea stessa di architettura. Non si può fare a meno di lasciare tracce ed è così che noi ricostruiamo la storia appunto attraverso le tracce del passato. L'idea di traccia contiene il significato di "segno di un passaggio" o di un evento. Si tratta quindi di qualcosa che parla in assenza della cosa o dell'accaduto e in questo caso essa è uno strumento di *rappresentazione* che testimonia di un esserci incompleto e semi-cancellato. Le tracce possono essere *ricostruite*, se scomparse, o inventate, se mai esistite. Ciò dipende dal concetto stesso di esistente. Esistere significa, dal verbo *existere*, composto da *ex* e *sistere*, "levarsi fuori", "apparire".
Questo contenuto semantico implica quindi una provenienza, un venire da. L'esistente dunque proviene dal presente, dal passato, dal futuro. Anzi, seguendo Sant'Agostino passato e futuro non esistono [4]. Esiste solo il presente e più esattamente il presente del passato, il presente del presente, il presente del futuro.
Conseguentemente esisteranno tracce del passato, sia di quello ancora visibile ma anche di quello scomparso, comprese le tracce di ciò che poté essere e non fu; esistono le tracce del presente comprese quelle del presente alternativo; esistono le tracce del futuro, sia di quello possibile sia di quello impossibile. Questa riflessione dimostra che nell'idea di traccia si cela qualcosa di fondamentalmente ipotetico,

di sostanzialmente congetturale, di eminentemente progettuale. Siamo soliti pensare al mondo delle tracce del passato, alle tracce archeologiche, come lo spazio della memoria sedimentata, dei segni visibili di un passato eroico e ancora delle rovine che ci riannodano a una reminiscenza romantica, in cui le cose ritornano, in una lenta dissolvenza, al loro stadio naturale. Ma contemporaneamente, attraverso i testi irrisolti della nostra contemporaneità, noi incontriamo altre rovine, altre macerie. Con la modificazione del territorio lasciamo delle tracce, che potrebbero diventare delle ferite. E per evitarlo è necessario anzi sostanziale, in un'ottica di sostenibilità per il futuro del nostro pianeta, confrontarsi con le tracce del passato. Non solo, crediamo sia una delle gradi opportunità che la crisi dei nostri giorni ci offre.

Le opere di architettura nello specifico, differentemente dalle altre opere d'arte sono coinvolte dallo scorrere del tempo in un modo molto particolare e specifico. Un'opera di architettura invecchia diversamente da come invecchia un quadro.

Il tempo non è solo patina per un manufatto architettonico e spesso gli edifici subiscono ampliamenti, includono riforme, sostituiscono o alterano spazi ed elementi, addirittura perdono la propria immagine o destinazione originaria.

Il cambiamento, il continuo intervento sono inevitabilmente il destino di ogni architettura. Le tracce del passato evocano quindi incessantemente l'urgenza di nuove scritture, anche queste non definitive. Il progetto diviene in quest'ottica l'occasione nonché lo strumento attraverso il quale sanare l'eterna dicotomia tra antico e nuovo, oltrepassando la soglia del "congelamento" di quanto consegnatoci dal passato, rinegoziandone identità e valori alla luce del nostro presente, mettendo in relazione l'organismo architettonico con il luogo, il contesto-palinsesto in cui si colloca.

Ciò è possibile solo se il processo progettuale inizia da una lettura, osservazione e selezione dei dati, delle tracce e delle figure presenti fisicamente e nella memoria del luogo, e nella capacità dell'architetto di reinterpretarle, rimandando ad altri luoghi reali e/o immaginari.

La presente ricerca, in merito al tema della memoria, ha come principale riferimento gli studi del filosofo francese Henri Bergson.

In *Materia e Memoria*[5], Henri Bergson affronta il problema della relazione fra materia e pensiero, aggiornando il classico problema del dualismo mente/corpo. "Questo libro afferma la realtà dello spirito, la realtà della materia, e cerca di determinare il rapporto tra l'uno e l'altra su un esempio preciso, quello della *memoria*"[6]. Il filosofo parte dall'osservazione secondo cui la vita interiore non sarebbe pensabile se l'esperienza cosciente non abbracciasse nel mio presente il mio passato come ricordo e il futuro come aspettazione. Quindi, come aveva ben visto Sant'Agostino nel libro XI delle Confessioni[7], senza la simultanea compresenza di più momenti alla coscienza, il tempo non esisterebbe e non ci sarebbe neppure un io: un presente come polvere di istanti si dissolverebbe nel nulla, il passato sarebbe inconcepibile e così pure il futuro.

Il tempo vissuto dalla coscienza è, invece, ben reale, proprio perché la coscienza è memoria e la memoria, coestensiva alla coscienza, è capace di riportare il passato nel presente, pur lasciandogli la sua qualità di passato. L'oggetto è un'immagine, ma è un'«immagine che esiste in sé», che ha, per il senso comune, un'esistenza indipendente da quella del soggetto che la percepisce. In tal senso si può parlare del proprio corpo come di una sorgente di azione che è in grado di mutare l'ordine con cui le altre immagini si dispongono; la 'materia', nel nostro caso specifico la materia architettonica, è allora l'insieme delle immagini, mentre 'percezione della materia' sono «queste stesse immagini, riferite all'azione possibile di una certa immagine determinata, il mio corpo».

La percezione esprime le relazioni fra un essere vivente e l'ambiente, e il suo orizzonte è limitato proprio per questo. Non si ha mai, infatti, la percezione di 'tutte' le immagini, ma una selezione di queste orientata secondo una finalità di ordine pratico, non teoretico o conoscitivo. La percezione implica una memoria, in quanto essa è intrinsecamente legata a una durata, e in tal senso non può essere ricondotta a processi psicologici o cerebrali.

La presunta soggettività delle qualità sensibili è dovuta proprio alla memoria, e la memoria implica una soggettività. Accanto alla memoria meccanica, riconducibile all'abitudine del corpo, vi è, infatti, una memoria pura che conserva il passato come un tutto,

grazie alla 'durata'. La divisione fra anima e corpo si modula secondo la temporalità, nella quale la memoria (come durata) rinvia a un'autonomia dello spirito, il quale agisce di riflesso sul corpo sotto la forma del movimento.
Tale movimento, nel quale il cervello ricopre il ruolo di mediatore fra sensibilità e movimento, nasce dalla «solidarietà fra passato e presente», è orientato verso la finalità dell'azione ed è impresso sotto il segno della libertà.
Le immagini architettoniche, dunque, alludono intrinsecamente all'azione, al momento di incontro attivo, o a una «promessa di funzione»[8] e di scopo. «Gli oggetti che circondano il mio corpo riflettono l'azione possibile del mio corpo su di essi»[9], scrive Bergson. Ed è proprio questa possibilità di azione che separa l'architettura dalle altre forme d'arte. Conseguenza di questa azione implicita è che ogni esperienza dell'architettura è indissolubile da una reazione corporea. Un'esperienza architettonica significativa non è una semplice serie di immagini retinali. Gli elementi-tracce dell'architettura non rappresentano unità o Gestalt visive; sono incontri, confronti che interagiscono con la memoria. Sull'interazione di memoria e azione Edward Casey scrive: «In tale memoria, il passato prende corpo nelle azioni. Più che essere contenuto in qualche punto separato della mente o del cervello, è un ingrediente attivo in quei movimenti corporei che compiono un azione specifica»[10].
Le orme tracciate sulla sabbia, ad esempio, rappresentano l'esito di un'azione minima, sono letteralmente la traccia elementare della presenza dell'uomo sul territorio. Infatti, ricordando la definizione data da William Morris nel 1881, l'architettura «rappresenta l'insieme delle modifiche e alterazioni operate sulla superficie terrestre, in vista delle necessità umane, eccettuato il puro deserto».
Il ruolo delle tracce come uno degli strumenti poetici del progetto rappresenta un tema di grande attualità nell'architettura del XXI secolo.
Le riflessioni teoriche del filosofo poststrutturalista francese Jacques Derrida, rappresentano la sostanza teorica dell'architettura decostruttivista che dall'inizio degli anni Ottanta percorre trasversalmente la scena architettonica statunitense ed europea.

Il pensiero del filosofo francese è stato ripreso e rielaborato in chiave architettonica soprattutto dalle "trascrizioni" di Peter Eisenman.
Secondo Eisenman «una delle tesi più incisive avanzate da Jacques Derrida in Of Grammatology è che sia possibile un'altra forma di memoria, una memoria che non riguarda più frammenti o rappresentazioni o astrazioni, bensì qualcosa che egli definisce traccia. La traccia è la presenza di un'assenza»[11].
La traccia (e qui Derrida riprende la definizione di Emmanuel Lévinas) è " un passato che non è mai stato presente ", cioè la dimensione di un'alterità che non si è mai presentata ne potrà mai presentarsi, che Derrida non esita ad assimilare alla nozione psicoanalitica d'inconscio: «con l'alterità dell' "inconscio" abbiamo a che fare non con degli orizzonti di presenti modificati - passati o a venire - ma con un "passato" che non è mai stato presente e che non lo sarà mai, il cui "avvenire" non sarà mai la produzione o la riproduzione nella forma della presenza. Il concetto di traccia è dunque incommensurabile con quello di ritenzione, di divenir-passato di ciò che è stato presente.
Non si può pensare la traccia a partire dal presente, o dalla presenza del presente»[12]. Come la nozione freudiana di inconscio, il concetto di traccia assume una funzione antifenomenologica, nel senso che costituisce un ordine di alterità per definizione irrappresentabile, o rappresentabile soltanto attraverso un insieme di sostituzioni: «e per descriverle, per leggere le tracce delle tracce "inconsce", il linguaggio della presenza o dell'assenza, il discorso metafisico della fenomenologia è inadeguato». Ed è, infatti, proprio questo l'esito principale consentito dalla nozione di traccia: quello di far intendere l'ordine del senso - della coscienza, della presenza, e di tutto il sistema concettuale da esse regolato, cioè l'insieme stesso della metafisica - come un ordine supplementare, radicalizzando con ciò quella che, secondo una tale metafisica, era una condizione limitata alla semplice scrittura.
Vale a dire che l'impresentabilità della traccia tende a far leggere ogni presentazione o rappresentazione come ciò che sta al posto della traccia "originaria", la sostituisce, ne è insomma la scrittura, così come la coscienza, in un testo famoso in cui Freud la paragona ad un notes magico e che Derrida discute in "La scrittura e la differenza", è

la traccia "visibile" dell'inconscio. Questa "logica del supplemento" è ovviamente impensabile all'interno della logica ("Della grammatologia"): il supplemento supplisce una mancanza, una non-presenza, nel senso che rappresenta il momento di una strutturazione non preceduta da nulla, ma a partire dalla quale qualcosa "appare". «Il supplemento viene al posto di un cedimento, di un non-significato o di un non-rappresentato, di una non-presenza.
Non c'è nessun presente prima di esso, è quindi preceduto solo da se stesso, cioè da un altro supplemento. Il supplemento è sempre il supplemento di un supplemento».
Una tale "logica del supplemento" o della traccia (supplementarità originaria) è quindi il "concetto fondamentale" di una nuova scienza (se essa fosse possibile), che Derrida chiama "grammatologia": la grammatologia fa dell'essere dell'ontologia - di "ciò che c'è" - la traccia di ciò che "non c'è", che non si presenta ne può mai presentarsi; la grammatologia costituisce, in breve, l'introduzione all'interno dell'ontologia da sempre dominata dal principio di identità, di una differenzialità originaria, di uno scarto, di una cesura.
Applicando le teorie deriddiane all'architettura, essa diviene una fiction, un "testo di pietra" che racconta storie senza importanza, un'archeologia artificiale che riscopre stratificazioni inesistenti. E questa fiction si realizza attraverso la "scrittura di tracce", tracce di quella memoria e di quell'immanenza che significano "la sospensione temporale dell'oggetto": la memoria - i segni di "un passato irrecuperabile" – è «assenza della presenza, la traccia dell'assenza di una possibile presenza»[13].
Partendo dai presupposti teorici, fin qui sinteticamente enunciati, la presente ricerca si propone di indagare il tema delle tracce nella sua dimensione archeologica, architettonica, morfologica, paesaggistica e simbolica.

- La traccia nella dimensione archeologica: la rovina

Riguardo alla dimensione archeologica della traccia è possibile individuare due progetti complementari ma che occorre tenere distinti. Il primo è quello proprio dell'archeologo che guarda ai resti del passato dal punto di vista di una ricomposizione dell'unità

perduta. La dimensione progettuale dell'archeologo si colloca quindi tra la ricostruzione filologica e il modello originario, in quanto nell'impossibilità di ritrascrivere con assoluta certezza le forme del passato, può solo fornirne un'interpretazione approssimativa.
L'intervento dell'architetto invece si aggiunge come un'ulteriore scrittura ai diversi palinsesti storici. Il passato si "attualizza" attraverso la rovina permettendo la sua integrazione nel presente, cosa che si è sempre verificata fintanto che il purismo archeologico distruggesse la vera eredità della rovina.
Essa incorpora il passato nel presente, lo introduce e allo stesso tempo lo legittima come azione positiva sulla realtà. Concezione che acquisisce senso solamente quando si interviene nella maniera in cui lo fecero i maestri del Medioevo sulle rovine dell'Antichità o Michelangelo a Santa Maria degli Angeli.
La rovina isolata, trasformata in oggetto museale, invita solamente ad una malinconica contemplazione del passato. Incorporata, non restaurata, resta tale allo stato puro, diventa fonte di informazione in quanto contiene le impronte del tempo, allo stesso modo di un volto segnato dalle rughe, diviene, in definitiva, presente.
Nella cultura progettuale esiste un'estetica della rovina che agisce in senso attivo, secondo modalità diverse dallo spirito contemplativo del romanticismo.
Essa introduce ad un modello di architettura intesa come processo. Attraverso un "non finito" figurativo, mostra i differenti strati di una costruzione che si rivela espressione fisica, aperta a nuove configurazioni.
In questo modo, di fronte all'oggetto statico ed ermetico al quale era appartenuta nella sua origine, la rovina introduce nello stesso un movimento che permette una nuova azione verso il presente.
Rovina e "non finito" sono configurazioni distinte, dove la prima rivela uno stato incompleto dell'oggetto che s'introduce nell'universo contemporaneo dell'architettura, mentre il "non finito", come condizione propria della contemporaneità, si manifesta mediante l'evocazione della rovina. In questo modo la rovina, oltrepassa la propria realtà fisica per trasformarsi in evocazione di se stessa.

- La traccia nella dimensione architettonica: il frammento

«Frammento nella lingua italiana significa un piccolo pezzo staccato per frattura da un corpo qualunque. E con ciò esso esprime una speranza, ancora una speranza, e come tale non conviene con rottame, che esprime una moltitudine o un aggregato di cose rotte. In questa dizione, rottame potrebbe essere il corpo della città futura se le cose non dovessero cambiare e sempre più fosse accettato il disordine e poco meditata la previsione del futuro. (…) Per questo credo anche nella città futura come quella dove si ricompongono i frammenti di qualcosa di rotto dall'origine»[14].

La traccia intesa nella dimensione architettonica del frammento è una testimonianza del passato e allo stesso tempo riferimento per la progettazione del nuovo attraverso un'operazione di ricomposizione dell'unità perduta, quale sistema di frammenti ricomposti. La nozione di frammento si basa sulla relazione tra la parte e l'intero e tra l'intero ed il tutto. È quindi ontologicamente una realtà duale.

Da una parte può rappresentare la perdita di un'originaria integrità dell'edificio e porre il problema della sua ricostruzione o accettazione; dall'altra come parte di una costruzione mai terminata può esprimere il desiderio che l'edificio venga ultimato. Quindi se è vero, così come sostiene Franco Purini, che il frammento contiene in se l'intero, viceversa è possibile definire l'intero come un grande frammento in grado di produrre ulteriori frammenti.

Essi però possono rimandare solo a ciò da cui provengono dando luogo ad ulteriori totalità: «Per questo il frammento è ciò che è colmo di una interezza potenziale che aspira alla totalità come trascendimento di sé»[15].

"Costruire nel costruito" è una pratica determinata non soltanto da una reale necessità, causata dalla mancanza di ulteriori spazi da urbanizzare, ma un imperativo etico per chi si occupa di architettura. La frammentazione di cui siamo circondati infatti, rappresenta tanto l'ineludibile attributo dei luoghi dove il progetto agisce, quanto una differente modalità del permanere dove la labilità delle relazioni e la parzialità della forma rendono ancora più urgente e significativo l'intervento progettuale.

A questa condizione spesso si accompagna una presenza evidente

di questi oggetti-frammenti che non viene mai completamente cancellata, una aspirazione a divenire materiale ancora operabile cui soltanto una strumentazione adeguata, propria ad "una trasformazione attenta"[16], può essere in grado di trovare risposta.
A partire da una ideale anastilosi che vede la ricomposizione di resti architettonici, di principi, di memorie e di azioni costruttive «il costruire può farsi luogo di una narrazione erratica e poetica tessuta di valenze enigmatiche e, parallelamente, di intenzionalità ermeneutiche»[17]. Il frammento quale protagonista più autentico di un pensiero dell'unità - non tanto per il suo alone letterario di matrice prevalentemente romantica quanto per la sua dimensione logica - innesca «una reazione a catena di scelte compositive il cui risultato finale è un edificio intero che sa contenere le sue parti come alternative interne alle sue condizioni reali, alternative, sospese tra finitezza e infinità»[18].

- La traccia nella dimensione morfologica: i tracciati urbani
Nell'analisi del rapporto che lega scala architettonica e morfologia urbana, la traccia assume la dimensione di tracciato urbano.
Nel tracciato, inteso nella sua proiezione nel territorio e nel suo configurare i sistemi insediativi urbani, si riconosce una delle forme più continue del lavoro umano.
Esso possiede una sua profonda inerzia che ne fa uno degli elementi più resistenti tra quelli in cui si esplica l'azione umana sulla terra: è il luogo dell'incontro tra architettura e natura, tra ordine e disordine, tra caso e geometria.
Ma è anche il luogo logico e poetico nel quale si afferma il primato dell'architettura, ragione stessa dell'esistenza di qualsiasi tracciato, descrizione della superficie terrestre incisa letteralmente su di essa, quale complesso di trasformazioni che consentono di ridurre il supporto naturale alle attività umane. In questo processo si attua il passaggio dalla geografia alla storia.
In questa prospettiva il tracciato si rivela come continuo, ma proprio e solo nella prospettiva storica. Mentre nello spazio fisico, in quanto strumento di divisione del suolo determina gerarchie spaziali e quindi differenze, diventando il luogo concettuale della

separazione, il tramite della riconoscibilità della città come insieme di isole autonome, come città di città. Dalla diversità morfologica del tessuto consolidato della città di Lisbona è emersa la persistenza di frammenti e tracce della città preesistente nella configurazione dei nuovi tracciati urbani.
Nei progetti selezionati è stato possibile rilevare, nonostante alcune rotture ed innovazioni, la continuità e la persistenza di frammenti e tracce della città antica che sono stati integrati nei nuovi tracciati urbani. I tracciati urbani contemporanei interpretano le tracce dell'antico, attraverso la sintesi tra modelli urbani precedenti e una mimesi creativa dei luoghi, definendo una nuova città a partire dalla sua memoria.

- La traccia nella dimensione paesaggistica: le visuali prospettiche
In questo contesto il concetto di traccia viene approfondito nella sua impostazione geometrica quale generatrice di differenti visuali prospettiche in relazione al paesaggio sia esso naturale che artificiale. Il paesaggio, considerato nella sua duplice afferenza alle scienze naturali e alla dimensione estetico-percettiva, rappresenta un topos della condizione contemporanea: il luogo, innanzitutto mentale in cui, sovrapponendosi immagini mentali e tracce reali è possibile «ricongiungere il mondo fisico e il mondo fenomenico»[19] nell'ambito di una visione globale che vive di una tensione continua tra diverse polarità.
Il paesaggio - sia esso artificiale che naturale nella sua qualità di "immagine mentale", visiva, percettiva e concettuale a un tempo - diviene espressione e metafora di una ricerca architettonica volta da un lato al recupero fenomenologico dello spazio e dall'altro alla rappresentazione di un modo di rappresentare il reale che permetta di rilevare le tracce latenti attraverso la pregnanza di un luogo che esprime la sua intrinseca essenza. Il paesaggio non viene quindi considerato come supporto, sfondo, spazio geografico o materiale operabile del progetto architettonico ma piuttosto, come modalità formativa del progetto stesso attraverso la tridimensionalità delle visuali prospettiche.
Le tracce fisiche rilevate attraverso l'impostazione geometrica degli

interventi, generano differenti visuali prospettiche che permettono di cogliere non solo i caratteri configurativi del paesaggio ma anche il suo significato intrinseco come forma primigenia dello spazio costruito.

- La traccia nella dimensione simbolica: il monumento

La nozione di traccia include la distinzione fra documento e monumento, perché sia l'uno che l'altro sono tracce. Per comprendere la differenza è necessaria una precisazione terminologico-concettuale. Se per traccia si intende l'insieme del materiale documentario, che gli uomini hanno lasciato e che bisogna restituire alla verità, intesa come attingimento dell' in sé storico che lo ha prodotto, allora certo la traccia è un documento di memoria, è un contrassegno di continuità tra i mondi storici. Ma il significato di traccia su cui vogliamo soffermarci in questa ultima analisi riguarda la necessità che un qualsiasi dato deve essere completato per essere compreso.

Il mondo dei monumenti muti, di cui parla Foucault nell'Archeologia del sapere, è un mondo di tracce, perché mondo di segni.

Un qualsiasi dato, in quanto suscettibile di descrizione, non è la stessa cosa di quel che è in quanto descritto.

Senza soffermarsi sulla concezione wittgensteiniana di raffigurazione, secondo quanto sostiene Foucault, la descrizione quale presa d'atto del monumento muto, costituisce l'entrare in discorso - relazione - con il monumento come tale. Il monumento è un'unità significante, che invoca l'espressione del suo significato. In questa ottica, il monumento rappresenta una traccia, cioè un'unità di senso che chiama all'interpretazione, «in quanto permanenza storica di un passato che sperimentiamo ancora»[20].

Nel processo dinamico della città, che tende più all'evoluzione che alla conservazione, i monumenti si conservano in quanto propulsori dello sviluppo stesso.

Nei monumenti si ritrovano i fondamenti della città, i suoi elementi costitutivi e primari in quanto decisivi per la sua costituzione ed evoluzione.

Partendo da questi assunti teorici la ricerca affronta il tema della traccia nella sua dimensione simbolica di monumento, in quanto permanenza ed elemento primario da cui si generano i successivi fatti urbani.

Interventi sulle preesistenze a Lisbona dalla ricostruzione del Chiado ad oggi

La ricerca trova applicazione in un contesto geografico specifico: la città di Lisbona.
Questa città ha subito profonde trasformazioni a partire dall'entrata nella Comunità Europea che ha prodotto una forte modificazione conseguente ad un adeguamento agli standard europei, avviando una serie di programmi di pianificazione a scala territoriale.
In quanto capitale, Lisbona ha messo in atto un intenso programma di riqualificazione e rigenerazione: dal singolo manufatto architettonico ad interi settori urbani, avendo come comune denominatore la lettura costante delle tracce del passato come guida per la progettazione del nuovo.
La ricostruzione ed il recupero del quartiere Chiado ad opera di Àlvaro Siza Viera segna temporalmente l'inizio di questo processo di rigenerazione e recupero ed è quindi il riferimento iniziale della ricerca in oggetto. L'incendio del 25 Agosto del 1988, ha rappresentato l'occasione per intervenire in un contesto storico ormai degradato e disabitato.
L'intervento di recupero iniziato negli anni novanta è ancora oggi in corso di completamento. L'arco temporale quindi abbraccia di fatto circa un trentennio che ha permesso la trasformazione e la riabilitazione della città di Lisbona quale capitale europea. La scelta di un architetto di Porto per un intervento nel cuore della città di Lisbona, ha rappresentato una sorta di riconciliazione tra la scuola del nord e quella del sud del Paese.
Negli anni più recenti è emersa la capacità di numerosi progettisti portoghesi di rapportarsi con un esistente impegnativo per mezzo di interventi che con questo si associano e dialogano, indirizzando positivamente l'azione progettuale.
La ricerca intende analizzare l'ultimo trentennio di produzione architettonica con l'obiettivo principale di definire le modalità operative d'intervento sulle preesistenze a Lisbona e, più in generale nel Portogallo come filtro attraverso cui analizzare linguaggi contemporanei.
Contemporaneità che può essere collegata ad un progetto storico di matrice tafuriana, collocata a partire dalla riconquista eroica

e moderna degli anni cinquanta e dalla pluralità che caratterizzò l'apertura di percorsi ed indicata come la "rottura dei sessanta": da Khan a Venturi, da Rossi a Portas.
Il quadro di sintesi del sentimento dell'evoluzione internazionale è condizione necessaria al chiarimento del nostro processo moderno. Nel panorama internazionale l'aspetto più saliente e più carico di conseguenze è stato il Movimento Moderno nel suo divenire, dalle avanguardie degli anni venti fino agli anni successivi alla seconda guerra mondiale, per abbandonare il paradigma meccanicista iniziale e passare allo sviluppo di un processo di umanizzazione delle esperienze e dei linguaggi. Allo stesso modo l'architettura portoghese, costituitasi nel corso del ventesimo secolo, si è evoluta nel senso di una maturità in grado di compenetrarsi con questo quadro internazionale.
Il nuovo incontro con la modernità assume, alla fine degli anni cinquanta, e per la prima volta dopo molto tempo, una posizione di contemporaneità e, parallelamente, di universalità e di comprensione del divenire storico, confermando così la conquista di un'emancipazione sia tecnica che culturale. Il metodo moderno è dunque pienamente adottato in una vera prospettiva moderna che non può essere fermata nel tempo. La relazione tra costruzione, materiali e espressione formale è appurata e diversificata nel senso che, al di là di ogni dogmatismo, si usa il materiale più indicato per lo scopo voluto. Si allarga l'universo delle idee e della risposta sociale, nel senso che l'ossessione estetizzata dall'astrazione dà luogo ad una relazione empatica: con il contesto, con la storia, con la tradizione con i fruitori finali. Come Worringer ha approfondito costruendo la relazione con il mondo.
L'Inquérito à Arquitectura regional Portuguesa (Inchiesta sull'Architettura regionale portoghese) rappresenta il tramite tra due poli opposti in quanto il razionalismo astratto è visto realisticamente nell'aspetto locale e per questo permette di superare la dicotomia tra locale e internazionale. Implica l'apertura dell'architettura portoghese al futuro e alla possibilità della contemporaneità.
La maturità dell'architettura portoghese porta al confronto diretto con il passato riconoscendo il ruolo della storia e della tradizione. E' proprio nel rapporto fra esistente e nuovo, fra antico e contemporaneo, nella

rivalorizzazione di un grande patrimonio storico, costituito oltre che da noti monumenti, da una grande quantità di complessi più defilati, castelli, monasteri e chiese, sui quali sono state compiute operazioni di rifunzionalizzazione e di restauro, che i progettisti portoghesi ridanno nuova vita alla tradizione storica, così com'è avvenuto ad esempio nelle reabilitações di antichi monasteri e conventi portoghesi ad opera di Fernando Távora, Eduardo Souto de Moura, e João Carrilho da Graça.

Il tema della progettazione del nuovo nell'antico è il tema per eccellenza che si affronta quotidianamente nell'operare in contesti come quello portoghese in quanto paesaggio costruito così come quello italiano.

Il recupero del patrimonio sostiene la sua pertinenza tematica, in un paese con grande memoria del passato storico in cui la riconversione degli edifici preesistenti rappresenta da sempre una costante.

In questo quadro, con la Pousada de Santa Marinha da Costa a Guimarães, Fernando Távora sintetizza il proprio percorso ed apre le porte ad un nuovo periodo nella storia dell'intervento sul patrimonio, lavorando ed utilizzando il preesistente come materia prima progettuale.

Lavorare con la memoria, assumendo la radicalità contemporanea, è stato lo stimolo che ha ispirato la creazione di nuovi contenuti, strategie, metodi fornendo nuovi spunti al dibattito critico ed in tal senso ha costituito e costituisce ancora oggi uno dei temi principali.

La presente ricerca, iniziata nel 2011, ha trovato un fondamentale riscontro, nonché una conferma dell'importanza e della centralità del tema scelto, nella proposta della rappresentanza portoghese per la Biennale di Architettura del 2012.

La 13ª Mostra internazionale di Architettura, infatti, ha visto la partecipazione del Portogallo con un particolare contributo dal titolo Lisbon Ground in risposta al tema generale - "Common Ground"- proposto dal curatore della Biennale David Chipperfield. La scelta di Lisbona - secondo la commissaria Inês Lobo - è stata determinata dalla possibilità di riflettere su di una città che negli ultimi trent'anni ha subito un forte processo di trasformazione.

L'incendio del Chiado del 25 Agosto del 1988 ha segnato l'inizio di questo processo di rigenerazione, quando l'architetto Álvaro

Siza Vieira fu incaricato dal sindaco Nuno Krus Abecassis della ricostruzione del cuore storico della città. La proposta in principio fu molto contestata ma ha determinato una svolta nello sviluppo e nel modo di pensare la città. Partendo da questo intervento, l'obiettivo di Inês Lobo è stato quello di riunire un gruppo di architetti per riflettere sul futuro e la trasformazione di Lisbona.
Sono stati individuati tre temi principali:
- Lisboa Baixa - dedicata progetti in corso nella Baixa Pombalina
- Lisboa Rio - relativa ai progetti sul fronte fiume.
- Lisboa Conexões - riguardo altri progetti in corso nella città.
I progetti selezionati sono stati l'occasione per creare una tavola rotonda con gli architetti coinvolti e discutere riguardo ai temi principali della trasformazione della città come contributo ulteriore per la sua costruzione e rigenerazione.
Il catalogo della mostra è stato un riferimento metodologico da cui poter partire per individuare, autonomamente, all'interno della città le principali aree oggetto di rigenerazione e riqualificazione urbana.
A tal fine sono state individuate le seguenti categorie d'intervento e i relativi progetti:

1. Rapporto tra progetto e aree archeologiche
In questo ambito sono presi in considerazione i segni del nuovo in aree archeologiche legati a diverse scale e diverse tipologie d'intervento attraverso una lettura delle tracce archeologiche intese come evocazione della rovina.
Gli interventi selezionati, la Musealização da área arqueológica da Praça Nova do Castelo de São Jorge ed i Terraços de Bragança, nelle loro differenti peculiarità operative, praticano un'attualizzazione della rovina che la sottraggono al destino di mera testimonianza dell'antico.

2. Rapporto tra progetto e tracce dell'antico
In questo contesto sono affrontate le opere costruite in cui la progettazione del nuovo dialoga con manufatti e segni dell'antico, dove la traccia è considerata nell'accezione estetica del frammento. Negli interventi selezionati, il Museu do Dinheiro ed il Teatro Thália,

l'estetica del frammento investe la questione fondamentale dei rapporti tra l'intero e il tutto. La parte non è totalmente un frammento se non porta i segni di una violenza subita e se non contiene idealmente l'intero. Il frammento, considerato come prodotto di una volontà programmata, e non frutto del tempo passato, si carica di valenze teorico-formali e soprattutto diventa il simbolo più alto di questa essenza intrinsecamente continua del costruire.

3. Rapporto tra progetto e tracciati urbani
In questo caso è privilegiata l'analisi del rapporto che lega scala architettonica e morfologia urbana, in cui la traccia assume la dimensione di tracciato urbano.
Nel tracciato, inteso nella sua proiezione nel territorio e nel suo configurare i sistemi insediativi urbani, si riconosce una delle forme più continue del lavoro umano.
Negli interventi della Reconstrução do Chiado e nello Estudo Urbano para o Parque Mayer, il tracciato si rivela come un continuum non solo nella prospettiva storica, ma soprattutto nello spazio fisico.
In quanto strumento di divisione del suolo e quindi di induzione di gerarchie spaziali, il tracciato urbano si presenta come luogo concettuale della separazione, dello scavo e del vuoto.

4. Rapporto tra progetto e visuali prospettiche
Nei progetti della Praça do Comércio e del Terminal de Cruzeiros de Lisboa, il concetto di traccia viene approfondito nella sua impostazione geometrica quale generatrice di differenti visuali prospettiche in relazione al paesaggio sia esso naturale che artificiale. Il paesaggio è qui inteso come palinsesto di differenti scritture - rilevate attraverso un'interpretazione percettivo-sensoriale ed esistenziale del territorio - tradotte in nuovi spazi e nuove forme.

5. Rapporto tra progetto e tracce simboliche
In questo ambito la traccia è indagata nella sua dimensione simbolica di monumento, in quanto permanenza ed elemento primario da cui si generano i successivi fatti urbani.

Nel processo dinamico della città, che tende più all'evoluzione che alla conservazione, i monumenti si conservano in quanto propulsori dello sviluppo stesso.
Nei monumenti si ritrovano i fondamenti della città, i suoi elementi costitutivi e primari in quanto decisivi per la sua costituzione ed evoluzione.
La matrice geometrica, nei progetti del Centro de Documentação del Palácio de Belém, e del nuovo Museu dos Coches, letta attraverso l'organizzazione planimetrica degli interventi realizzati, costituisce l'elemento portante sia dell'impostazione progettuale sia dei rapporti legati alle relazioni contestuali con i monumenti storici preesistenti.

Metodologia e struttura della ricerca

La metodologia della ricerca ha un carattere eminentemente teorico-critico nel primo e secondo capitolo, analitico-epistemologico nell'analisi dei casi studio selezionati ed infine grafico-progettuale nella individuazione delle operazioni progettuali messe in atto.
La ricerca si articola in tre capitoli. Il primo prevede un approfondimento del tema in oggetto ed una verifica dello stato dell'arte in relazione al rapporto tra antico e nuovo, progetto e contesto, in Italia ed in Portogallo
Il secondo capitolo consiste in un'analisi dell'evoluzione urbana della città di Lisbona volta ad evidenziare le aree e gli spazi urbani principali oggetto di trasformazione nel corso degli ultimi trent'anni. Tale analisi permette di individuare, nel terzo capitolo, le principali categorie d'intervento sulle preesistenze con l'obiettivo di focalizzare e sistematizzare le modalità operative e progettuali dei singoli episodi selezionati. La scelta dei progetti è diretta conseguenza della ricerca effettuata che consiste in un approfondimento sulla metodologia adoperata ed una rappresentazione grafica delle operazioni progettuali messe in atto.

Obiettivi e rilevanza della ricerca

Le finalità della ricerca sono state individuare e catalogare le operazioni progettuali messe in atto in un'ottica di trasferibilità dei metodi adottati in altri contesti europei in primis l'Italia.
I criteri di trasferibilità dei metodi non possono però prescindere dalla considerazione dei differenti vincoli legislativi che rappresentano il principale ostacolo alla progettazione del nuovo nei principali centri storici italiani.
L'esito di questa ricerca, per le ricadute in ambito nazionale, investe aspetti operativi e teorici rilevati attraverso l'analisi degli strumenti e delle pratiche progettuali messe in atto in relazione alle preesistenze archeologiche, architettoniche ed urbane.
La conoscenza maturata sul campo, attraverso la visita ai cantieri ed alle opere già realizzate, nonché un confronto diretto con i progettisti ha permesso di individuare:
- Le metodologie costruttive messe in atto a seconda della tipologia e della scala d'intervento;
- Le categorie operative di riferimento;
- Le operazioni progettuali messe in atto;
- Le principali dissonanze rispetto alla teoria e pratica progettuale italiana.

In merito agli obiettivi finali la ricerca è orientata ad individuare le principali differenze operative e metodologiche, al fine di trasferire il patrimonio di conoscenze acquisite ad una operabilità che tenga conto della realtà italiana.
A tal fine l'indagine sperimentale è consistita in una prima fase di analisi e studio degli elaborati grafici dei singoli progetti. In seguito, attraverso la visita in situ e l'esperienza fenomenologica delle opere, sono state rilevate le modalità operative utilizzate, nonché i materiali, le tecniche costruttive, e i sistemi di riferimento figurativo-compositivi adoperati.
La reinterpretazione grafica degli interventi ha permesso di individuare le principali operazioni progettuali messe in atto, quali:
- scavo;
- sottrazione;

- addizione;
- inglobamento;
- sospensione;
- rotazione.

Lo studio si conclude con un'intervista all'architetto Álvaro Siza riguardo al rapporto antico/nuovo in Italia ed in Portogallo, con un approfondimento riguardo alle opere realizzate a Lisbona e in Italia.

NOTE

[1] **V. Gregotti**, *Dentro l'architettura, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, p. 35.*

[2] **F. Távora**, *Immigrazione/Emigrazione. Cultura architettonica portoghese nel mondo, Casabella n. 700, maggio 2002, pag. 6*

[3] **Vittorio Gregotti**, *L'architettura dell'ambiente, in «Casabella», n. 482, luglio/agosto 1982.*

[4] **Sant'Agostino**, *Le Confessioni, Biblioteca Universale Rizzoli, 21ª Ed., Milano 1998.*

[5] **Henri Bergson**, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito, Roma-Bari, 1996*

[6] *Ibid.*

[7] *"Chi parla così non ha ancora compreso, o Sapienza di Dio, o luce delle intelligenze; non ha ancora compreso in qual modo comincino a sussitere le cose che vengono fatte da Te e in Te: tende alla conoscenza della verità eterna, mentre il suo cuore ondeggia fra il passato e il futuro, sempre vacuo. Chi riuscirà a trattenerlo quel cuore, a fissarlo un poco in stabilità, sicchè un poco s'accenda del fulgore della stabilità eterna, e, mettendo questa a confronto con i tempi sempre instabili, ceda che nessun confronto si può fare, e veda che un tempo lungo non può esser lungo se non per una moltitudine di istanti che si succedono*

[8] *A metà del XIX secolo, lo scultore americano Horatio Greenough formulò per primo, con questa nozione, l'interdipendenza tra forma e funzione, che più tardi sarebbe diventata la pietra angolare ideologica del Funzionalismo. Horatio Greenough, Form and Function. Remarks on Art, Design and Architecture, a cura di Harold A. Small, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1966.*

[9] **Henri Bergson**, *Materia e moemoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito, Laterza, Roma-Bari 1996, p.16.*

[10] **Edward S. Casey**, *Remembering. A Phenomenological Study, Indiana University Press, 2000, p. 149.*

[11] **Peter Eisenman**, *Contropiede, Skira, Milano, 2005, p. 40.*

[12] *Op.cit.*

[13] **Peter Eisenman**, *La fine del Classico e altri scritti, Cluva Editrice, Venezia 1987.*

[14] **A. Rossi**, *Frammenti, in Architetture 1959 1987, a cura di Alberto Ferlenga, Electa, Milano 1987, p. 7.*

[15] **F. Purini**, *Il frammento come realtà operante, in "Firenze Architettura", p. 2, 1° Semestre, 2006*

[16] **Alvaro Siza**, *La trasformazione attenta, a cura di Bruno Messina, Clean Edizioni, Napoli 1993, p. 9.*

[17] **Franco Purini**, *Il frammento come realtà operante, cit., p. 8.*

[18] *Ibid.*

[19] **Augusti n Berque**, *La pensée paysagère, Archibooks - Sautereau Editeur, Parigi, 2008.*

[20] **Aldo Rossi**, *L'architettura della città, 5ª Ed., Città Studi Edizioni, Torino, 2004, p. 58*

CAPITOLO 1

ANTICO-NUOVO: INQUADRAMENTO STORICO-CRITICO

1.1. Le radici culturali del dibattito in Italia nel secondo dopoguerra

La «vexata quaestio» relativa al rapporto tra antico e nuovo nelle pratiche d'intervento architettonico, ha da secoli contrapposto, sia sul piano teorico che culturale, le specificità disciplinari del restauro e della progettazione.
Da sempre si è edificato, e quindi prodotto del "nuovo", inevitabilmente affiancato alle preesistenze; sempre si è operato sull'antico, nei più svariati modi: per recuperarne l'efficienza e la fruibilità, per interessi antiquari, per un sentimento estetico o semplicemente per l'emozione che provoca nell'uomo l'esperienza di ciò che appartiene ad un passato di cui vorrebbe essere "padrone" e della cui realtà vorrebbe essere consapevole. Il tema dunque è connaturato al fare architettura, e su di esso sono state elaborate nel tempo diverse forme di riflessione.
Non sono mancati momenti nei quali il dibattito che aveva per oggetto i due termini, qui provvisoriamente assunti come antagonisti, ha avuto dimensioni di grande rilevanza.
Emblematica la querelle des anciens et des modernes, che, pur riguardando principalmente il dibattito sulla produzione d'arte, ha un significato più ampio estensibile all'architettura.
Gli antichi, secondo una certa visione, sarebbero stati i possessori delle chiavi della conoscenza, dei principi dell'arte, di una perfezione corrottasi nel corso del tempo: il loro sapere deve essere faticosamente recuperato, sottratto alla modernità senza che il successo dell'impresa possa essere garantito a priori. I secondi, a parere di altri, sarebbero più sapienti non soltanto per virtù propria ma soprattutto perché in grado di valersi delle qualità e della lezione dei padri predecessori. Sulle spalle dei "giganti" che li hanno preceduti essi, aggiungono il loro sapere a quello antico, possono valersi di un punto di vista più elevato, di un orizzonte più ampio, privo di molti degli ostacoli che avevano un tempo impedito la visuale delle cose.
Una contrapposizione che sottintende, da un lato, una concezione del reale che non muta, dotato d'intrinseche leggi costitutive, dall'altro di un realtà che si forma in un processo temporale, per certi

versi un prodromo all'idea di progresso. Ma anche, su di un livello più modesto, una prima metafora di "quella prospettiva storica" che consentirebbe, con evidenti pratiche conseguenze nella tutela, un giudizio fondato e criticamente maturo.
Su di un piano molto diverso, il dibattito che oppone il "moderno" in architettura, nelle sue molte manifestazioni di anti-storicismo radicale, alla volontà di proseguire nell'alveo di una tradizione, di una continuità storica che non rifiuta del tutto il cambiamento, fatti salvi taluni principi, ma che con il passato non ammette contrapposizioni.
Soprassedendo ai numerosi esempi enumerabili, è d'uopo, ai fini della nostra ricerca, individuare alcuni degli aspetti maggiormente caratterizzanti il dibattito antico-nuovo, partendo dal secondo dopoguerra, periodo storico estremamente significativo caratterizzato da una brusca accelerazione economica e di trasformazione dei valori di riferimento collettivi, in cui matura un nuovo interesse da parte di architetti e critici sull'incontro tra antico e nuovo[1], alla luce dei processi di mutamento radicali che hanno il sopravvento sulla permanenza dei valori.
Il significato di tale indagine non è certamente quello di voler esaurire nella brevità della sua trattazione la complessità dell'argomento, quanto piuttosto rintracciare le radici culturali del dibattito antico-nuovo. A tal fine, una premessa indispensabile per l'analisi di tale fenomeno in campo architettonico sembra essere la comprensione della nozione di patrimonio, che diviene fine e mezzo del rapporto tra la nuova architettura e le preesistenze storiche. Esso costituisce la finalità prima dell'atto di conservare come espressione concreta e supporto materiale dei valori di cultura e, in seguito, diventa un riferimento simbolico, e dunque anche uno strumento, per la costruzione della memoria. Originariamente inteso come complesso di beni materiali trasmessi di generazione in generazione, il concetto di patrimonio nel corso degli anni ha subito un'intensa estensione di significato, travalicando gli stretti confini della sua materialità e assurgendo a simbolo dei contenuti spirituali e immateriali che s'intendono tramandare, conservando tuttavia sostanzialmente immutate alcune caratteristiche[2].
La potenzialità comunicativa e simbolica sono sicuramente il carattere più rilevante dei concetti di monumento e di patrimonio.

Tutti i monumenti – da quelli intenzionalmente concepiti, a quelli che diventano tali in forza della loro antichità – partecipano di una comune vocazione che è quella di essere la rappresentazione di una civiltà o di un momento della storia[3].

Ogni società seleziona ciò che vuole che venga trasmesso e ricordato. Bisogna però allo stesso tempo ricordare che, come diceva Jacques le Goff, «il documento non è neutro, non deriva solo dalla scelta dello storico, egli stesso parzialmente condizionato dalla sua epoca e dal suo ambiente; è prodotto consciamente o inconsciamente dalle società del passato per imporre un'immagine di questo passato non meno che per dire la verità»[4]. Il progressivo passaggio dal concetto di "monumento", come oggetto di interesse "storico-artistico", a quello di "patrimonio artistico e culturale", ed infine alla nozione di "bene culturale", estesa al paesaggio ed all'ambiente, testimonia l'evoluzione del quadro dei riferimenti non solo concettuali, ma anche giuridici, che si sono susseguiti con il trascorrere degli anni. Da tale situazione discendono importanti corollari che incidono non solo sulla pratica della conservazione ma anche sui principi fondanti di tale pratica.

L'evoluzione del concetto di patrimonio, e delle prassi della conservazione ad esso collegate, trova una traduzione diretta nelle Carte e nelle Convenzioni internazionali, che costituiscono il diretto riflesso dell'interesse sempre crescente dedicato al problema dagli organismi internazionali.

Il primo documento di tale genere è la Carta di Atene per il Restauro dei monumenti storici del 1931, la quale esprime un'idea di monumentocondizionata da posizioni di ascendenza positivistica.

L'interesse nei confronti di quello che viene definito "patrimonio artistico ed archeologico dell'umanità" è fondamentalmente rivolto all'importanza documentaria della testimonianza, che determina in primo luogo un approccio di tipo scientifico-filologico ai problemi del restauro.

È un'attenzione al reinserimento dei monumenti nella vita reale, attraverso il loro riuso e la loro occupazione, come anche al contesto in cui sono inseriti, al loro ambiente o alla fisionomia della città storica, tutti aspetti che verranno poi meglio puntualizzati nelle altre Carte. Parallelamente all'evoluzione della nozione di patrimonio si afferma

la consapevolezza del passaggio da un'idea di tutela del monumento isolato a quella di un insieme architettonico più diffuso ed allargato. Per lungo tempo, l'approccio valutativo agli insiemi urbani si è risolto in una concezione dell'ambiente come semplice sommatoria delle sue componenti architettoniche, ancora considerate singolarmente: «Deve essere messo in evidenza che questo più esteso riconoscimento si è sostanzialmente concretizzato estendendo all'ambiente i modi, i parametri e le considerazioni precedentemente riservate alle opere emergenti [...]

Il salto qualitativo che differenzia nettamente i nostri comportamenti da quelli del passato è relativamente recente. Esso deriva principalmente dagli studi degli ultimi venticinque anni dai quali abbiamo appreso a identificare molte relazioni fra ambiente e opera dell'uomo, strutture e sistemi proprie non soltanto dell'edificio, madell'intero spazio antropico. Conoscenze che ci hanno permesso di definire, come organismo unitario, aggregati urbani ed ambiti territoriali»[5]. Fra l'applicazione dei principi del restauro del singolo monumento e quella relativa all'intero ambiente storico delle città antiche, si è posta una sorta di posizione intermedia, sia dal punto di vista cronologico che concettuale, come una sorta di retaggio della cultura romantica ottocentesca. Tale concezione si rispecchia, nella prima metà del XX secolo, nelle legislazioni nazionali dei singoli Paesi europei, che diedero vita a norme specifiche per la salvaguardia di ciò che circonda il monumento storico inteso come cornice naturale o urbana[6].

In adesione a quanto espresso ad Atene[7], in Italia il Consiglio Superiore di Belle Arti compila una serie di norme a cui i Soprintendenti si sarebbero dovuti attenere. Queste costituiscono un complesso di vere e proprie direttive ufficiali, impartite agli organi periferici di tutela, ad integrazione della legislazione sulla conservazione dei monumenti.

E mentre l'idea fascista di monumentalità dà luogo a considerevoli sventramenti dei centri storici italiani, quei provvedimenti si risolvono in una disciplina vincolistica con caratteri di conservazione passiva.

È tuttavia proprio in quel contesto che si sviluppa un rilevante dibattito sul nuovo modo di concepire l'intera città, intesa come immagine figurata e vivente di una realtà storica; si tratta di una nuova visione che viene recepita anche nel restauro, che comincia a

iscrivere nel proprio campo l'ambiente urbano, fino a comprendere tutta la città antica. Nell'ambito di questo approccio emerge la figura di Camillo Sitte che «attraverso l'esame analitico della città antica, nei suoi mutevoli rapporti volumetrici ed ambientali, propone un nuovo modo di costruire e di vivere, in contrapposizione alle forme della città che si andavano configurando nell'epoca»".
L'eco maggiore delle sue idee si trova nelle teorie di Gustavo Giovannoni, la cui opera contribuì ad innescare un profondo cambiamento nel modo di intendere la città antica, non più considerata come un insieme di singoli edifici e monumenti, ma come un unico organismo scisso dalla città d'espansione[8].
L'elemento principale di originalità e attualità della teoria giovannoniana[9] consiste nella presa di posizione contro i grandi interventi urbanistici all'interno dei tessuti antichi. L'essenza della questione è bene evidenziata già dal titolo del suo libro, Vecchie città ed edilizia nuova, pubblicato nel 1932, dove l'accento viene posto con decisione sulla questione ambientale: «ormai ci siamo accorti di due verità: l'una è quella che un grande monumento ha valore nel suo ambiente di visuali, di spazi, di masse e di colore in cui è sorto [...], l' altra è che l'aspetto tipico della città o delle borgate ed il loro essenziale valore d'arte e di storia risiedono soprattutto nella manifestazione collettiva data dallo schema topografico, negli aggruppamenti edilizi, nella vita architettonica espressa nelle opere minori. [...] Per conservare una città non basta salvare i monumenti e i bei palazzi isolandoli ed adattandogli intorno un ambiente tutto nuovo, occorre anche salvare l'ambiente antico con cui essi sono intimamente connessi [...] ogni città ha una sua atmosfera artistica, ha un senso di proporzioni, di colore, di forme che è rimasto elemento permanente attraverso l'evoluzione dei vari stili e da esso non si deve prescindere, deve esso dare il tempo alle nuove opere anche nelle ispirazioni più nuove ed audaci»[10]. L'attenzione si sposta quindi sempre di più sul costruito urbano e sul contesto ambientale, considerato come organismo unitario da salvaguardare.
I termini vecchio e nuovo mettono in relazione le due parti della città, quella antica e quella moderna. Fra gli interventi "minuti", Gustavo Giovannoni, propone e codifica quello del diradamento interno

della densità edilizia dei singoli isolati, che ha trovato larga fortuna applicativa nei piani di salvaguardia e recupero di molte città europee[11].
Il dibattito degli anni trenta e quaranta si avvale, oltre che del fondamentale apporto di Giovannoni, anche di altri contributi significativi quali, ad esempio, quelli di Marcello Piacentini, Giuseppe Nicolosi, Armando Melis, Carlo Calzecchi Onesti, Carlo Ludovico Raggianti, Mario Zocca ed altri. Ma è solo successivamente, durante il secondo dopoguerra, che l'interesse per l'ambiente urbano sembra acquisire una sua specificità, arricchendosi di numerosi contributi di studiosi e voci autorevoli, tra cui Bruno Zevi, Giovanni Michelucci, Saverio Muratori, Ludovico Quaroni, Roberto Pane, Salvatore Rebecchini ed altri. I mutamenti sociali e quelli formali legati alla ricostruzione postbellica hanno comportato infatti una ridefinizione del concettodi bene culturale, modificando ed estendendo lo stesso significato di termini come "monumento" e "conservazione".
Si assiste in questo periodo a un significativo ampliamento e a una ridefinizione di termini, anche se in sostanza l'obbiettivo degli studiosi rimane pur sempre quello di una conservazione estesa non solo alla singola emergenza monumentale, ma all'intera città, alle sue prospettive ed al rapporto del singolo con il contesto.
In conseguenza di un ampliamento degli orizzonti di riflessione, scaturisce anche la presa di coscienza e la denuncia di una crescente speculazione edilizia, che mina il tessuto antico delle città.
Le devastazioni si abbattono non tanto sui monumenti, ma sul tessuto indifeso della città storica, «il cui carattere non sta nei monumenti principali ma nel complesso contesto stradale e edilizio, nell'articolazione organica di strade, case, piazze, giardini, nella successione di stili e gusti diversi, nella continuità dell'architettura che costituisce in una parola l'ambiente vitale»[12].
È proprio in questo particolare momento storico che il restauro registra un significativo avanzamento disciplinare, nell'urgenza ormai non più procrastinabile di adeguare gli strumenti e le prassi della conservazione al principio teorico di estensione della nozione di monumento all'intero ambiente storico urbano. Il dibattito pertanto, si incentrò su tre principali fattori: la necessità di ricostruire l'edilizia distrutta dalla guerra, la gran parte ubicata nei centri storici; l'esigenza

di salvaguardare il patrimonio monumentale largamente danneggiato dagli eventi bellici; la questione di far coesistere il restauro del preesistente con il cantiere del nuovo.
Il destino dei centri storici devastati dai bombardamenti attira fin da subito l'attenzione degli architetti: «Che cosa saprà fare la frigida e sbandata architettura moderna di fronte a tutto questo nella ricostruzione? - si domanda Giovannoni ancor prima della fine della guerra - [...] abbiamo noi uno stile, che può dirsi veramente rappresentativo del nostro tempo, sì da poter prendere posto, non in quartieri moderni di tipo utilitario, ma nella solennità dei monumenti o nell'armonia del loro ambiente tra le schiette manifestazioni del passato? Non si va a rischio di porre accanto ad opere che rispondono a una magnifica tradizione d'arte continua, altre che non sono ancora riuscite a maturarsi e ad ambientarsi e che testimoniano non un secolo ma appena un decennio, travolte poi dal mutevole giro della moda?»[13].
Così, in modo vagamente anacronistico, l'analisi della questione è posta in termini dialettici fra innovatori e conservatori. I primi, riconoscendo la liceità di nuovi inserimenti a fianco di preesistenze ambientali, rivendicavano il pieno diritto dell'epoca di fare né più né meno di quello che sempre è stato fatto, accusando i conservatori di voler "mummificare" la vita delle città e di insterilirsi in un atteggiamento passivo invocando supremi vincoli. Di contro, questi ultimi non esitavano a manifestare apertamente una totale sfiducia nei riguardi dell'architettura moderna, ritenuta non idonea a confrontarsi con la storia e la ricchezza delle sue stratificazioni.
Alle posizioni dei conservatori va ascritta in generale la convinzione che le regole di formazione e strutturazione del nuovo siano in qualche modo dettate o influenzate dalle preesistenze e dai loro codici spaziali e linguistici. Si tratta di orientamenti che puntano a recuperare una concezione storicistica dell'architettura, con mezzi e tecniche varie[14].
Il principio metodologico su cui si basano è che non si può intervenire su un ambiente storicamente strutturato, se non adottando un codice operativo e un linguaggio espressi da quella stessa struttura, poiché l'obiettivo è di restituire ai centri storici una sorta di assetto ideale. In tale prospettiva, ricerca storica e progettuale coincidono.
In questa logica non esiste problema d'inserimento o di confronto,

ma solo d'individuazione delle regole da rispettare. Sul fronte opposto, invece, la dialettica fra preesistenze monumentali e opere contemporanee viene inquadrata come espressione di un'oggettiva lacerazione, di un contrasto che non può essere occultato né dissolto in alcun mimetismo ambientale.
L'opposizione nasce quindi da una diversa concezione spaziale e quindi da un'idea opposta di architettura e di città. Il carattere mutevole ed effimero dell'architettura moderna, posto alla base della produzione dei nuovi edifici e quartieri urbani, secondo i conservatori non si concilia con i valori di permanenza e immutabilità delle città antiche. Molto spesso però sembra che l'inserimento di un nuovo edificio nel tessuto antico susciti un dibattito prevalentemente formale, in un confronto con le preesistenze puramente estetico. Non a caso i conservatori usano assai spesso una terminologia di esplicita derivazione purovisibilista, dimostrando di incentrare la loro critica sull'ambientamento di un nuova fabbrica su un immediato e superficiale concetto di accostamento visivo, argomentando del "volto" della città o dello "stupendo scenario urbano" che non bisogna turbare, dell'aspetto in parte stridente dell'architettura moderna rispetto all'antica, riducendo così il problema a una labile quanto arbitraria scelta di gusto. Eppure la realizzazione di un'opera autenticamente moderna in un ambiente storico implica problemi di fondo molto più complessi di "semplici rapporti" esterni o di conformità stilistica. L'attenzione si sposta quindi sul problema architettonico; si parla di nuovo nell'antico in termini di qualità, ed è diffusa la convinzione che basta "saperci fare"; viceversa, vengono trascurati i termini di connessione fra nuovi edifici e struttura urbana antica. Ben si comprende quindi il dubbio posto da Roberto Pane: «Se è vero cioè che vecchio e nuovo siano realmente inconciliabili, o se la crisi consista invece in un generale stato di rassegnazione e d'inerzia morale, per cui rinunziamo a farci padroni della tecnica da noi stessi creata. È vero l'uno e l'altro: prima ancora che fra linguaggio figurativo del passato e edilizia di oggi, l'inconciliabilità è radicata nell'incolmabile differenza che separa il presente e il passato. Due mondi non solo profondamente difformi, ma che non potranno mai incontrarsi e riunirsi fino a che il primo non giunga a superare il piano empirico della pratica quotidiana per ritrovare, nella precisa

coscienza degli atti compiuti, l'esigenza di esprimere i sentimenti nella forma, e la necessità di istituire l'unità concettuale e di mantenere la coerenza morale. Il mancato accordo tra antico e nuovo dipende proprio all'impossibilità di porre l'uno e l'altro sopra uno stesso piano, e all'assurdità di voler operare una fusione fra linguaggio e schema, tra forma e informe, e di voler innestare ciò che nasce già morto sopra quello che è eternamente vivo»[15]. Da qui la necessità di estendere la comprensione critica anche al senso del luogo, cercando di coglierne la vocazione architettonica, le connessioni con ciò che lo circonda e con l'ambiente.

Saverio Muratori ad esempio pose il problema nei suoi termini strutturali, ossia considerando l'organismo nella sua globalità, dove ogni elemento di definizione partecipa come entità non intercambiabile. La sua analisi ricostruisce induttivamente per fasi la logica interna di un qualsiasi procedimento costitutivo, formato da un sistema di "consonanze temporali" e "spaziali" che determinano la portata della storicità. In occasione del VII Convegno di Palermo del 1950, in cui si discute sulle questioni riguardanti le ricostruzioni in atto, Muratori afferma che la problematica del restauro non può essere ricondotta solo a questioni filologiche, ma deve comprendere anche gli aspetti culturali e sociali, poiché le operazioni di restauro incidono sulla città investendone l'economia, l'ambiente e la società; l'ambiente deve quindi essere inteso «non come fatto documentario o pittoresco ma come realtà e potenzialità vitale, vivente tradizione della città. Contemporaneamente anche Ludovico Quaroni sviluppa, all'interno del versante più avanzato della disciplina, il tema della difesa dell'ambiente antico. Approfondendo una propria riflessione già avanzata e discussa al Convegno a Palermo del 1954, lancia un appello per stimolare e favorire lo studio non tanto e solo dei singoli monumenti, ma dell'intera città nel suo insieme, criticando gli orientamenti volti alla tutela integrale degli insiemi edilizi.

Il 1957 è un anno cruciale per la ricerca, con contributi probabilmente più significativi per la definizione di alcune linee di indirizzo, in parte rimaste valide fino ai nostri giorni.

È proprio in quell'anno, infatti, che si tiene il Congresso su L'importanza urbanistica del monumento e dell'ambiente antico,

nell'ambito dell'Xl Triennale a Milano, voluto e presieduto da Roberto Pane. Nel panorama italiano di quegli anni, fondato su una totale anarchia negli interventi di ricostruzione delle città storiche, il pensiero di Roberto Pane si inserisce nel pieno della questione con una serrata denuncia degli scempi perpetrati a discapito dei nuclei antichi, alimentando un dibattito culturale che investe i diversi campi disciplinari dell'architettura, al fine di trovare una comune soluzione al problema.

Il convegno si articola in tre parti: a) la considerazione del monumento in rapporto ai problemi del restauro moderno, b) l'incontro di antico e nuovo, c) gli strumenti legislativi della tutela del monumento e dell'ambiente in vigore sia in Italia che in altri paesi.

Nella prefazione agli Atti del Convegno si legge: «mentre sino a ieri il restauro dei monumenti era spesso inteso come intervento parziale, o arbitrario isolamento di un edificio d'eccezione, oggi si sente che esso è strettamente legato ai problemi della pianificazione dei centri storici, giacché nemmeno l'opera eccezionale può essere considerata al di fuori del suo ambiente»[16].

L'incontro si conclude con un appello agli architetti per richiamarli alle loro responsabilità e, in particolare, viene approvata una significativa mozione: «Il Congresso: Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico, considerato che il problema della conservazione del monumento e dell'ambiente è strettamente condizionato dalla struttura del nuovo organismo urbano e che dal piano regolatore e dal suo programma esso può ricevere la sua migliore soluzione, fa voti affinché sia attuata una più stretta collaborazione tra Soprintendenze ai Monumenti ed urbanistici allo scopo di creare i fondamenti, già attraverso il piano regolatore, per la tutela del monumento e dell'ambiente antico in una integrazione totale della città di domani»[17].

Questa esigenza era stata chiaramente delineata dallo stesso Roberto Pane già nel corso della prima giornata di studi, nel suo intervento Restauro dei monumenti e conservazione dell'ambiente antico, allorché aveva sostenuto che «il moderno restauro dei monumenti è strettamente legato alla tutela di tutto il centro antico e che, attraverso tale esigenza, oramai universalmente accettata, la materia stessa del restauro e della conservazione non può considerarsi indipendente dal

piano regolatore urbano [...]. Per meglio individuare la legittimità di tali nuovi orientamenti ciascuno di Voi è in grado di richiamare alla memoria numerosissimi casi di false sistemazioni monumentali nelle quali, col pretesto di un'assurda ed antistorica "liberazione", è stata operata una vera e propria alienazione ambientale, riducendo un edificio illustre ad una solitudine per la quale esso non era mai stato pensato né desiderato»[18].

La dimensione urbana del problema, la sua estensione in relazione alle circostanze drammatiche determinate dalle distruzioni belliche favoriscono l'emergere di un primo fatto, concettualmente marginale, ma rilevante nell'individuazione di un nodo cruciale della questione: l'ambito d'intervento non consente più la distinzione tra restauro e progetto del nuovo; non è più possibile immaginare un settore riservato quello dei monumenti, affidato ad una corporazione pubblica e a un numero limitato di specialisti. La contesa, sempre latente tra l'architetto restauratore perché progettista e l'architetto restauratore perché specificatamente preparato per quella operazione e perché storico, diviene inevitabile. Salvare le città italiane significava quindi porre il legame fra vita e arte, iniziando dall'apparente inconciliabilità di due opposte correnti: «di chi sostiene di imbalsamare i nuclei urbani esistenti perché ritengono impossibile una conciliazione fra l'edilizia antica e quella moderna e quelli che sostengono il principio opposto, senza tuttavia sentirei problemi dell'ambiente urbano, escludendo la profonda e necessaria ricerca di un linguaggio che di quell'ambiente tenga conto al di là d'ogni conformismo stilistico»[19].

No si trattava dunque di cercare una possibile mediazione: «non è il compromesso che dobbiamo predicare, ma la coscienza dell'insieme architettonico che ha innumerevoli vie per affermarsi»[20]. Era necessario in altri termini «che l'ambiente sia sentito come un'opera della collettività da salvaguardare in quanto tale, e cioè non come integrale conservazione di una somma di particolari, ma come rapporto di masse e di spazi che consenta la sostituzione di un edificio antico con uno nuovo purché sia subordinato al rapporto suddetto»[21].

La nuova architettura può, anzi deve convivere naturalmente con l'antica, perché è stato così da sempre. D'altronde, anche l'architettura del passato era contemporanea nell'epoca in cui era progettata e

realizzata. La quaestio boitiana dell'aggiunta[22] si pone adesso su scala urbana e territoriale: «meglio creare un felice contrasto che una falsa imitazione [...] non soltanto perché il nostro è un prezioso patrimonio, ma perché nelle forme della nuova edilizia e nella possibilità di una loro convivenza con quelle del passato, si configura, nel suo divenire, e in maniera esemplare, l'impronta del nostro stesso destino»[23]. Certo nessuno seriamente voleva proporre di demolire le nostre città inadeguate per sostituirle con altre radicalmente nuove; e d'altra parte nessuno poteva negare le accresciute esigenze di vita e di lavoro della città contemporanea.

A pochi mesi di distanza dal Congresso di Milano, si tenne a Lucca un altro incontro, il VI Convegno dell'lNU, dedicato alla Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale.

In un suo intervento Ernesto Nathan Rogers indicò un possibile percorso di verifica nel raggiungimento della qualità progettuale: «In ogni caso noi dobbiamo avere il coraggio di imprimere il senso della nostra epoca e tanto più saremo capaci d'essere moderni, tanto meglio ci saremo collegati con la tradizione e le nostre opere si armonizzeranno con le preesistenze ambientali. È evidente che modernità non s'identifica sempre con ciò che è cronologicamente contemporaneo, ma solo con azioni qualificate; proprio dal giudizio della qualità si può desumere un'opinione più generale alla soluzione del problema in causa»[24].

A differenza di Pane, il direttore di «Casabella» riponeva molta fiducia nelle capacità artistiche della maggioranza degli architetti contemporanei, e dunque il suo tentativo di formalizzare il principio del "caso per caso"[25] rendeva comprensibile la convinzione di demandare ai progettisti le soluzioni specifiche del problema, attraverso la formulazione di un nuovo linguaggio.

Non si trattava di definire regole uniche d'intervento, bensì di muoversi in direzione di una metodologia d'indagine che conservasse il carattere degli ambienti storici e, allo stesso tempo lo rivitalizzasse con l'inserimento di un'architettura moderna.

Anche Leonardo Benevolo, al Convegno di Lucca, affermò con decisione che «l'esigenza di conservare gli ambienti antichi non significa affatto rinunciare ad intervenire, o pretendere di lasciare le cose come stanno, bloccando ogni iniziativa.

Le cose, lasciate a se stesse, non restano affatto ferme, e per conservare occorre intervenire in un certo modo, e quindi modificare la realtà»[26].

Benevolo cercò di superare l'empasse in cui pareva stagnare il discorso sull'intangibilità dei centri antichi ponendo l'accento sul senso del conservare, come operazione di controllo delle trasformazioni, attraverso la ricerca di un equilibrio tra gli elementi formali e quelli funzionali. Individuò, pertanto, nella progettazione a scala urbana il tema centrale per la definizione del destino dei centri storici, riconoscendo nello strumento della pianificazione un elemento adatto a ricucire ogni discontinuità culturale, in quanto capace di controllare tutti gli elementi della città.

Il problema del rapporto antico-nuovo non s'identifica perciò nell'atto progettuale, ma si risolve nella prassi urbanistica: «Il problema degli accostamenti, cioè dell'eventuale immissione di nuove architetture negli ambienti antichi non può essere visto che nel quadro urbanistico generale»[27].

Il suo maggiore contributo al dibattito è da ravvisare, dunque, nell'intuizione della necessità di superare ogni concessione alle singole iniziative, per comprendere il problema in una visione più ampia. Ciò lo porta ad assumere una posizione che, diversamente da Rogers, tende a trascurare la dimensione prettamente architettonica. Ma come ha osservato Manfredo Tafuri, «l'esclusione del tema architettonico dal quadro delle sue proposizioni è un elemento di notevole debolezza, poiché rimanda il problema a scelte che non possono essere dedotte da una struttura urbanistica»[28].

I risultati del convegno di Lucca furono considerati insoddisfacenti da Francesco Tentori, che li giudicò di natura sommariamente dialettica e complessa, tralasciando di affrontare tre aspetti fondamentali del problema, quello culturale, quello tecnico e quello legislativo.

Ciononostante quel convegno segnò l'inizio di una nuova fase d'approfondimento critico della questione, sviluppando essenzialmente due filoni: da un lato la formulazione di nuovi disegni di legge per la protezione dei centri storici, dall'altro l'elaborazione dei piani di risanamento. E non a caso quei temi prepararono il terreno al successivo Convegno di Gubbio del 1960[29], che pose «la prima pietra per un'impostazione dei problemi urbanistici» incentrata «sulla città antica con la sua concretezza e singolarità»[30].

Un punto di partenza ora acquisito è la consapevolezza dell'esigenza

di individuare nell'urbanistica la metodologia unificante per una soluzione positiva del rapporto tra vecchio e nuovo e di dover procedere rigorosamente attraverso gli strumenti della pianificazione: «La salvaguardia delle strutture essenziali della città antica si presenta dunque come una necessità e ci si sforza in un certo senso a unificare le diverse nostre esperienze abbandonando i punti di vista singolari per conquistare unità metodologica che sia frutto di un contributo disinteressato a cui partecipa il lavoro di tutti»[31]. Questo approccio rese evidente un orientamento decisamente proibizionista col quale, riconoscendo la necessità di fissare per legge i caratteri e la procedura di formazione dei piani di risanamento, si rifiutavano «i criteri del ripristino e delle aggiunte, del rifacimento mimetico, della demolizione di edifici a carattere ambientale anche modesto, di ogni diradamento e isolamento di edifici monumentali»[32].

In particolare, Giovanni Astengo ribadì che la difesa e la conservazione dei centri storici doveva essere trattata e risolta nell'ambito del PRG comunale, e non rimandata ad altri strumenti di approfondimento, in quanto andavano già formandosi le cosiddette "Zone bianche" dove si dava via libera alla speculazione.

Astengo affermò inoltre che per poter operare era necessario apportare modifiche alla legislazione urbanistica in modo da poter riunire i proprietari interessati dall'intervento in consorzi, per evitare sperequazioni e per garantire equità di trattamento anche alle operazioni di risanamento conservativo. Inoltre, i partecipanti al Convegno di Gubbio riconobbero la necessità di classificare preliminarmente i centri storici per individuare le zone da salvaguardare e quelle da risanare.

A tale riguardo va ricordata la relazione di Antonio Cederna e Mario Manieri Elia, nella quale si legge: «Deve essere ormai chiaro a tutti che siffatti interventi in un centro storico hanno solo un duplice effetto: 1) la rovina irreparabile e senza contropartita di un grande patrimonio storico e ambientale; 2) la sovrapposizione ad esso di una deforme contraffazione di città moderna, sempre più congestionata, irrazionale e inabitabile, che smentisce tutti i valori dell'architettura e dell'urbanistica [...]. Dicono alcuni che il problema si può risolvere "caso per caso", [...] ma questo significa negare ogni possibilità di pianificazione coordinata, e rifiutare quei principi generali che soli

possono far sì che il nostro pratico operare non si riduca ad uno stillicidio d'interventi spiccioli e dissociati [...].
Altri pretendono di ridurre quel rapporto ad una questione di "inserimenti" e si vantano capaci di costruire nuovi edifici in un ambiente antico, magari più belli di quelli esistenti [...] altri si oppongono alla rigida salvaguardia dei centri storici, affermando che la città non è un museo [...] In conclusione il rapporto tra vecchio e nuovo nelle città ci appare oggi non più architettonico ma urbanistico: città antica e sviluppi moderni sono cioè due entità che vanno organizzate in base ad un programma generale che prevede e controlla tutti i fenomeni della città nel suo insieme.
Non si tratta più di "città vecchie edilizia nuova" [...] ma il problema attuale è l'innesto dei nuclei antichi nell'ambito di tutto il comprensorio urbano»[33].
Infine, nel 1964 si tiene a Venezia il II Congresso internazionale degli Architetti e dei Tecnici dei Monumenti, organizzato da Roberto Pane, dal titolo, Gli architetti moderni e l'incontro tra l'antico e il nuovo, presieduto da Alberto Samonà, cui segue un anno dopo il Congresso internazionale di Restauro dei Monumenti. «Oltre le teorizzazioni proposte ai più avanzati livelli critici nei confronti di una tradizione particolarmente stimolante come quella italiana, si pongono oggi all'architetto i termini concreti dell'incontro tra un passato riscoperto come radicamento ed una realtà convulsa in grado di superare rapidamente gli stessi valori di comunità nei quali potrebbe rendersi significativa la costruzione del presente.
L'esistenza di posizioni spesso antitetiche rivela fratture profonde tra la coscienza più generale dei fenomeni in un orizzonte culturale allargato e le energie di produzione tese ad affermare schemi interni di efficienza verso un modello di civiltà, dove sistematicamente viene escluso l'impegno per una corretta risposta alle richieste autentiche della società»[34].
Si ripropongono così argomentazioni già emerse negli anni precedenti, senza possibilità di un'intesa tra le parti, e già si avverte in quel clima l'esaurimento di alcuni temi.
Pane rileva come al Convegno siano assenti quasi totalmente gli architetti liberi professionisti, ai quali ritiene opportuno rivolgere

in modo più diretto e specifico «un appello inteso a definire il loro orientamento per quanto riguarda la vita dei centri antichi, e cioè non soltanto dei documenti che sono oggetto dello specifico intervento del restauratore, ma anche di quei valori corali cui si rivolge il vivo interesse della moderna cultura»[35].

Tra le diverse opinioni espresse a Venezia va segnalata quella di Bruno Zevi, che in difesa dell'architettura moderna condanna ogni teoria dell'ambientamento: «l'incontro tra antico e nuovo deve effettuarsi nei casi cioè in cui è indispensabile, [...] senza sofferenze, strappi e squilibri. L'architettura moderna deve essere francamente moderna, deve puntare a un panorama nuovo, in larga misura antitetico a quello antico»[36].

Per Zevi i poli salienti della questione sono essenzialmente due: in primo luogo, «quando si affronta l'argomento dell'incontro tra antico e nuovo, s'intende quasi esclusivamente che esso implichi la difesa dell'antico rispetto all'invadenza del nuovo»[37] e in secondo luogo «mentre si perpetua la rovina dei centri storici, si ostacola in ogni modo l'affermazione dei valori dell'architettura moderna»[38].

Analizzando alcune fasi della produzione degli architetti italiani degli ultimi cinquant'anni, Bruno Zevi ravvisa che quando questi hanno tentato il compromesso con la tradizione, i risultati sono stati modesti, laddove hanno avuto buon esito solo le più autentiche manifestazioni moderne.

Nello stesso convegno Zevi viene aspramente criticato da Pane, il cui discorso però risente di significative contraddizioni. Mentre da una parte nega la possibilità di «conciliare antichi valori espressivi con i nuovi»[39], afferma al contrario che «le trame storiche vanno rispettate, e che fuori di esse si può consentire di costruire non solo edifici nuovi ma schiettamente moderni»[40].

Le posizioni di Zevi e di Pane si ritrovano così in netto disaccordo, e l'idea di procedere per sostituzione nei centri antichi[41], voluta dal critico napoletano, non viene sostenuta da Zevi, che ritiene urgente elaborare nuove direttive in materia di tutela dei centri storici. Per lui è necessario circoscrivere esattamente, previa accurata documentazione, le zone di maggiore pregio storico nelle quali interdire qualsiasi nuova costruzione - o dove intervenire solo in caso di necessità[42].

Viceversa nelle zone in cui il tessuto urbano è già stato manomesso e alterato si opererà inserendo nel tessuto antico il "nuovo", evitando qualsiasi compromesso e accettando la via del "contrasto". Egli specifica inoltre che deve essere garantito l'utilizzo di un linguaggio dichiaratamente moderno, senza porre limiti spaziali e volumetrici: «Naturalmente il piano regolatore potrà limitare i metri cubi costruibili, ma non può intervenire nemmeno sul volume come fatto figurativo perché nel linguaggio contemporaneo la libertà stereometrica è un presupposto fondamentale»[43].
Nello stesso anno del II Congresso internazionale degli Architetti e dei Tecnici dei Monumenti (1964) la Commissione Franceschini dedica particolare attenzione al problema della difesa dei centri storici. Tale problematica si inserisce nel nuovo concetto, espresso dalla Commissione, di "bene culturale e ambientale", che abbandona ora le accezioni di bellezza naturale e paesaggistica. È possibile, in definitiva, osservare come queste acquisizioni abbiano consentito di passare da una concezione di ambiente come insieme di forme a quella di insieme d'elementi e di condizioni in cui «ogni componente dell'insieme è legato agli altri e può essere quella che è soltanto in virtù della sua relazione e nella sua relazione con gli altri»[44].

1.2. Progetto e contesto.

Risulta evidente come, all'interno di questo scenario, la questione del rapporto antico-nuovo sia strettamente legata alla questione dell'ambientamento.
È stata l'opera critica e progettuale di Ernesto Nathan Rogers a dare al rapporto tra oggetto architettonico e ambiente un ruolo ben definito. Secondo il direttore di «Casabella», è stato per ragioni polemiche, necessarie in quel momento storico, che il Movimento moderno ha inizialmente rifiutato il confronto con le preesistenze ambientali.
Il Movimento Moderno, che si era sviluppato in netta contrapposizione all'accademismo stilistico, si avvia ora a rinnegare le motivazioni iniziali che lo avevano sostenuto: «nel secondo dopoguerra il razionalismo si è scoperto non come un programma definitivo ma come una sintesi

dialettica che conteneva in sé molteplici antinomie e molteplici elementi. Si è cominciato a dubitare di un funzionalismo troppo rigido ed è sorta l'antitesi [...] tra organicismo e funzionalismo»[45].

La necessità di fondare il proprio lavoro di architetto sul confronto stringente con l'ambiente viene retrospettivamente evidenziata anche da Manfredo Tafuri che, nel descrivere la produzione italiana di quegli anni, individua nel colloquio dialettico con l'ambiente «il tema che sembra costituire l'originalità dell'esperienza italiana [...]. L'assunto verte sulla manipolabilità dei reperti, solo la manipolazione rende storico un cantiere archeologico. Attraverso l'intervento, il progetto, la storia assume un volto nuovo: le molte eredità che nel progetto si incontrano daranno luogo a contaminazioni, a opere in qualche modo sporche; ma sarà quell'impurità a permettere il "gioco dei riconoscimenti".

L'architettura, contaminandosi con gli antichi reperti, riconosce la legittimità della propria tradizione; quei reperti potranno di converso usare il nuovo come cartina di tornasole, come specchio da interrogare da cui trarre un *principium individuationis*»[46].

Alle responsabilità della cultura progettuale si affiancano necessariamente quelle della ricerca storica e della riflessione teorica, che diventano strumenti finalizzati al progetto, nella consapevolezza che una vera tradizione non è mai continuazione diretta e ininterrotta ma costruzione di tendenze nuove da sperimentare, «rispondendo agli interrogativi del tempo presente, senza reticenze inserendo la cultura nella vita quotidiana.

Questo è il compito dell'architetto, costituire una sola realtà nella sintesi, riconoscendo altresì che l'osservanza dei requisiti tecnici è indispensabile alla sua formazione»[47].

Esistono quindi due tradizioni che il nuovo progetto dovrà rispettare: da un lato quella di cui sono espressione i luoghi, dall'altro lato la tradizione disciplinare che è la tradizione del nuovo. La misura della modernità non consiste pertanto nella capacità individuali dei progettisti, ma nel riuscire ad interpretare il momento storico attuale. Il significato delle parole di Rogers è ancora più preciso quando afferma che «essere moderni significa semplicemente sentire la storia contemporanea nell'ordine di tutta la storia e cioè sentire la responsabilità dei propri

atti non nella chiusa barricata di una manifestazione egoistica, ma come una collaborazione che, con il nostro contributo, aumenta ed arricchisce la perenne attualità delle possibili combinazioni formali di relazione universale.
Ciò non può realizzarsi che con un atto creativo»[48].
Ben si comprende allora come nel pensiero di Rogers vi sia un evidente abbandono dei temi e dei toni dell'avanguardia prevalendo invece il significato della permanenza come unica misura di partenza: «Wright, Gropius, Mies, Le Corbusier, quando disegnano una casa o una città non prendono a prestito alcun motivo da altre esperienze, non cercano d'ingannare o di abbellire con sovrastrutture, non pescano le forme nella loro memoria né in quella altrui, ma si fanno suggerire dalla realtà viva che esaminano la risposta concreta al problema che essa riveste.
La coerenza e l'unità dello stile sono garantite dalla coerenza e l'unità del metodo. Ecco perché essi difendono poi con tanto accanimento l'opera loro: perché più che bella è giusta, è vera»[49]. L'insegnamento dei maestri dell'architettura moderna non è stato quindi «un comodo manuale, né un cifrario, né un dogma, né alcunché di definito a priori, ma l'energia di un metodo che toccava a noi di perpetuare nel continuo mutare dell'esistenza»[50]. Il pericolo più grave della nostra epoca «non è, almeno nel Paese Occidentale, quello del conformismo verso gli altri stili accademici contro i quali dovette combattere la generazione dei Maestri, ma il conformismo modernistico; il pericolo è dovuto alla superficialità di coloro che credono di essere degli uomini vivi solo perché scimmiottano l'opera di artisti veri, o perché confondono la stramberia con l'originalità autentica [...] Il pericolo che incombe sull'architettura moderna oggi è il formalismo, perciò il compito degli spiriti più consapevoli è dar prova di serietà fondata sull'esperienza di una cultura assimilata e non di ripetere un manierismo da orecchianti inconsulti. La difficoltà consiste nell'inserire gli apporti delle avanguardie, senza rinnegarli, nel nuovo approfondimento della tradizione.
Perché vi sono molti che per combattere il formalismo modernistico non si accorgono di cadere in un altro formalismo, quello del folklore o comunque degli stili tradizionali i quali sono insufficienti a rispondere

alle molteplici esigenze delle società vive»[51]. Ecco quindi come l'intervento nelle preesistenze ambientali è affrontabile solo "caso per caso", come risposta a specifiche condizioni. Molto spesso la critica, come sopra citato, ha invece individuato in questo atteggiamento la mancanza di un'idea complessiva di città a cui fare riferimento.

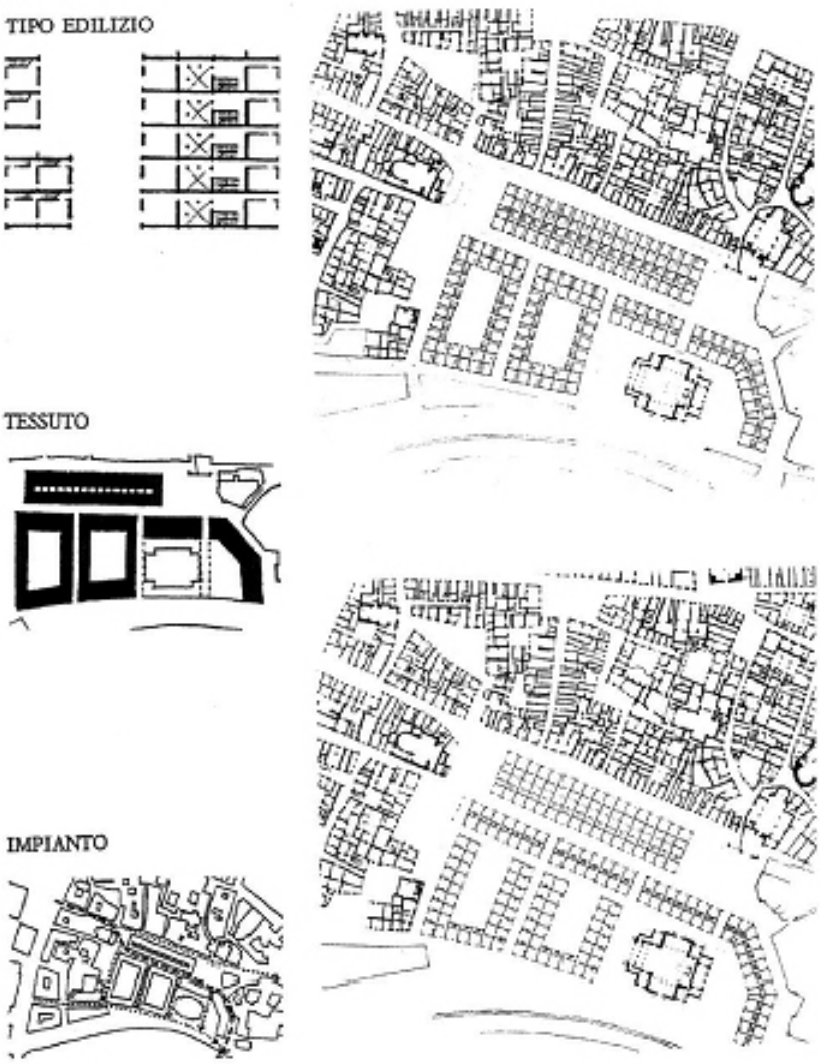
Infatti, come giustamente osservato da Mario Ridolfi, è stata proprio la mancanza di un confronto tra antico e nuovo che ha portato i progettisti e di conseguenza l'intera cultura architettonica - a una crisi d'identità: «Noi, uscendo dalla scuola, ci siamo trovati in un periodo critico, proprio nel momento in cui la ventata del nord stava diffondendo tutta la letteratura dell'architettura moderna: e fu quel tipo di ventata rivoluzionaria a spingerci contro i nostri insegnamenti, ancora attaccati alla tradizione. [...] Tutto ciò coincise con un periodo in cui l'operare all'interno delle città diveniva sempre più raro, poiché lo sviluppo dell'edilizia moderna e non dell'architettura vera e propria, s'era spostato verso la periferia, e noi, durante gli anni della nostra vita non abbiamo mai potuto lavorare all'interno della cinta muraria delle città, restando lontano da un ambiente che avrebbe potuto suggerirci delle soluzioni assai diverse, offrendoci almeno l'occasione di studiarlo in rapporto ai nostri stessi ideali. [...] Oggi può dirsi che il nostro operare in periferia fu una specie di esilio, durante il quale si determinò l'impoverirsi del nostro stesso linguaggio»[52].

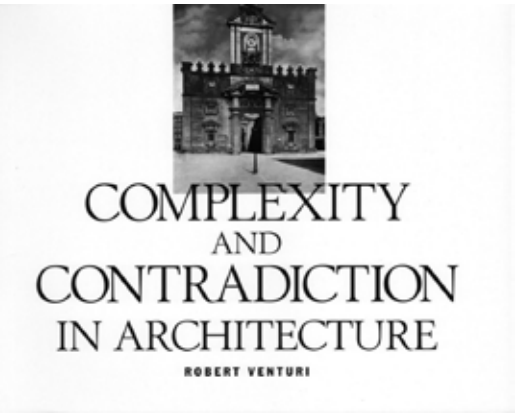
Durante gli anni cinquanta vi è stata una rassegna confusa di esperienze parzializzate, di ricerche personali non solo animate da un'interpretazione soggettiva delle nuove esigenze di mutamento e rinnovamento, ma soprattutto dalla convinzione di poter «portare la propria energia come un nuovo alimento al perpetuarsi della vitalità di un ambiente già caratterizzato dalle opere di altri artisti»[53].

Attraverso il susseguirsi delle ideologie, gli architetti procedono in un'affannosa ricerca d'identità, appoggiata di continuo a tematiche extradisciplinari[54]. Basti pensare al ruolo svolto dal neorealismo in una linea di ricerca impegnata nella riscoperta di linguaggi e tecniche popolari, sulla base di un recupero di valori formali che oggi potremmo definire minimalisti, senza introdurre stilemi e morfemi tardo-razionalisti. Partendo da qui si sono mosse, sebbene in contesti assai diversi, figure di rilievo quali Ludovico Quaroni, Giovanni

Michelucci, Ignazio Gardella, Giuseppe Samonà e Mario Ridolfi[55].
Si può dire che una delle principali spinte verso tali sviluppi progettuali sia stata una maggiore attenzione ai contesti ambientali, il recupero di linguaggi popolari derivanti dalle tradizioni costruttive e il desiderio di legarsi ad una cultura materiale che appariva come un oggettivo valore storico. Può darsi che la condizione italiana, più di quella di qualunque altro paese europeo, abbia suggerito e quasi imposto una maggiore sensibilità verso le morfologie e le storie dei luoghi, trattandosi spesso di luoghi di rilevante valore artistico o ambientale. Un altro atteggiamento italiano - la "confidenza" con la storia - è stato di certo un elemento caratterizzante di alcune ricerche progettuali di grande interesse, proprio in quanto non allineate ai canoni dell'lnternational Style: basti pensare a Saverio Muratori, ai BBPR, a Franco Albini, alla figura isolata e anomala di Carlo Scarpa, a Ignazio Gardella, ma anche alla vicenda breve e importante del Neo-Liberty: tutti esempi - ed altri ancora se ne potrebbero aggiungere - di dialoghi appassionati con la storia, con linguaggi e tecniche che appaiono meno vicini alla tradizione moderna. Si pensi ancora alla breve stagione informale che vide al fianco di Giovanni Michelucci altre figure non solo toscane, o a Luigi Moretti, a Vittoriano Viganò e a Maurizio Sacripanti.
Quasi contemporaneamente furono approfonditi studi sicuramente innovativi che posero nel campo della cultura disciplinare temi condivisi anche da altri saperi: a tal proposito vanno ricordati Giovanni Astengo, Giuseppe Samonà, Giancarlo De Carlo e Saverio Muratori, i cui scritti spostarono l'attenzione verso questioni di carattere sociale, politico e antropologico.
Il Gruppo Architettura - composto da Aymonino, Dardi, Fabbri, Panella, Semerani, Polesello e Lena - nasce a Venezia nel 1968, dopo la perdita di Samonà come guida, assumendo la città come referente dell'Architettura.
Architettura come fenomeno urbano e Rapporti urbani e modi d'uso dell'architettura di Carlo Aymonino, L'Architettura e la progettazione della città e nella città di Gian Ugo Polesello, rappresentano i principali saggi del primo volume del Gruppo pubblicato nella collana Per una ricerca di progettazione, alla quale seguirono I

Quaderni di progettazione e Documenti. E infine va ricordato il gruppo di "Comunità" che si raccolse intorno ad Adriano Olivetti.
Si riflette sul valore e il senso del "patrimonio urbano"[56], che non faceva solo parte di una disciplina specifica della conservazione, ma era elemento di progettazione in un quadro di pianificazione urbanistica.
Lo strumento grazie al quale leggere e studiare tale complessità era la storia, intesa, non come pedante erudizione ma come una componente formativa e vitale. Un riconoscimento italiano va attribuito agli studi di Saverio Muratori, che riconosce il problema della storia intesa come storia della città e del territorio.
La città antica, sarà intesa come una realtà vivente ed unitaria, dove Storia e Vita si fondono nella sintesi di una continuità architettonica.
La città è un organismo vivo e bisogna conservarla nel proprio spirito e carattere, mantenendola in vita in un processo continuo di rinnovamento. Essa viene indagata per mezzo di rilevi e ricostruzioni critiche di interi quartieri, basandosi soprattutto sullo "studio del vero".
Il disegno del tipo edilizio e i suoi caratteri base sono individuati pertanto attraverso la lettura del contesto urbano, nelle linee di inviluppo e di stratificazione storica, nel linguaggio e nella tecnica dei singoli monumenti storici.
La città storica, ora diventa "materia mnemonica", in cui vanno formati, secondo Muratori gli architetti.
Il "breve passo", intesa come la distanza che separa le analisi storiche dal progetto, viene colmata dall'esperienza e dallo studio del tipo edilizio. Viene infine individuata da Muratori, l'unica distinzione possibile tra architettura ed urbanistica, consistente nello «specifico manifestarsi dell'urbanistica come un'architettura trasformatasi nel tempo, come un convivere di più architetture in una sintesi super temporale realizzata come storia e vita dell'edificio e della città»[57].
Questo passaggio teorico, consentirà lo spostamento dell'attenzione della critica verso il centro storico inteso come problema intimamente connesso alla tematica dell'organizzazione funzionale dell'intera città.
L'attenzione ai prodotti architettonici del passato è il campo della "tipologia processuale" che è la chiave per l'utilizzazione della storia nell'operare come architetti nel mondo contemporaneo.


TIPO EDILIZIO
TESSUTO
IMPIANTO



L'Architettura della Città uscito nel 1966, stesso anno di Complexity and Contradiction in Architecture di Robert Venturi negli Stati Uniti e Il Territorio dell'Architettura di Vittorio Gregotti in Italia. Senza volersi soffermare sulle differenze e complementarietà di questi tre testi, va tuttavia sottolineato come non sia un caso che negli stessi anni un'intera generazione di architetti (anche in ambiti culturali e geografici molto differenti o distanti) si interroghi sulla necessità di definire nuove coordinate teoriche che possano guidare e orientare la dimensione del fare e dell'agire architettonico.

Questo processo rientra all'interno di una vera e propria revisione critica della disciplina in seguito all'impoverimento del Movimento Moderno che, nella forma globalizzata dell'lnternational Style, già dal secondo dopoguerra manifesta la sua insufficienza a delineare con chiarezza quale debba essere il futuro dell'architettura.

Partendo dalla critica del funzionalismo e contro la semplificazione e l'astrazione della realtà proposta dal concetto di metodo del Moderno, con L'Architettura della Città, Aldo Rossi pone le basi per una rifondazione oggettiva e scientifica della disciplina in cui la razionalità non è più autoreferenziale, ma è ricondotta all'interno delle sue coordinate storiche.

L'architettura, dunque, viene vista come un fatto permanente, universale e necessario che deve conoscere e riconquistare il territorio indiscusso della propria speculazione teorica e della propria pratica operativa: la città.

L'obiettivo primario di Rossi è proprio definire la struttura intrinseca della città perché è solo partendo da una conoscenza e da un'analisi esatta della dimensione urbana che l'architettura può ristabilire i termini del proprio contributo operativo.

La città, così come analizzata e rilevata dall'autore (attraverso una elaborazione che deve molto agli apporti e alle interpretazioni specifiche della geografia urbana e ai principi dello strutturalismo), si compone "per parti" autonome e riconoscibili dalla cui dialettica derivano le declinazioni peculiari di ogni realtà specifica: il tessuto ripetitivo della residenza e l'individualità dei monumenti.

Nonostante questo aspetto, è però interessante rilevare come in questo libro Aldo Rossi, impegnato prevalentemente nella costruzione logica

di una teoria a priori, non proponga alcun modello paradigmatico di città. Così come emerge nello scritto, pubblicato dopo solo due anni, *Che fare delle vecchie città*[58], in cui l'autore rintraccia in sintesi tutte le componenti del suo pensiero.

Rielaborando il vecchio dibattito sulle città antiche tradizionalmente intese, fonda le sue riflessioni sul modo di interpretare l'ambiente urbano «rimandando a uno sviluppo sistematico di un programma di questo tipo e sui metodi di descrizione dei fatti urbani, sui rapporti tra i fattori locali e la costruzione delle forze principali che agiscono in modo permanente e universale [...] essi vengono, così, ad assolvere una "funzione primaria" perché è attorno a questi punti fissi che si svilupperà la nuova configurazione della città [...]. Questi monumenti sono delle forme simboliche più forti della loro funzione.

Essi sono costruiti al di sopra del loro tempo o almeno possiamo dire che hanno un tempo diverso e insolito»[59]. Per Rossi le città antiche, in particolare i suoi elementi "resistenti", sono importanti per il ruolo di riferimento oggettivo da cui partire per la costruzione del nuovo tessuto urbano. Riguardo al tema del "cosa fare delle vecchie città", non esita a proporre l'eliminazione di quelle parti pittoresche e "ambientali" che ostacolano la percezione degli "elementi attivi" della città moderna.

Con Rossi, dunque, si va oltre il confronto tra i vari campi disciplinari dei primi dibattiti degli anni cinquanta - dal carattere alquanto sperimentale - e si tenta, con argomentazioni nuove, di ricondurre il discorso nell'alveo della specificità della composizione.

Verso la metà degli anni Sessanta, il fervore che aveva caratterizzato il dibattito antico-nuovo, conservazione-innovazione del dopoguerra sembra inevitabilmente declinare.

Gli ultimi echi delle polemiche veneziane si spengono sulle pagine delle riviste specializzate. Su «Casabella» Roberto Pane[60], passando in rassegna i criteri indicati da Bruno Zevi, insiste sull'impossibilità di una loro concreta applicazione.

In particolare, Pane prende in esame il concetto di "ambienti autenticamente antichi": «Vediamo un po', forse la piazza della Signoria a Firenze, o piazza Santa Croce o quella del Duomo, o la piazza del Campo di Siena o il Canal Grande sono forse

"autenticamente antichi?" [...] ogni sforzo di ridurre il problema a schematici e semplicistici termini, come fa Zevi, è un modo di ignorare o respingere il problema stesso [...] la maggiore difficoltà mi pare che consista nel fare intendere che la problematica maggiore ha valore non per sé medesima, ma assai più che per le cose di cui l'ambiente antico assume significato di simbolo, e cioè il simbolo della continuità della cultura»[61].

Mentre Zevi perentoriamente conclude: «Il milieu culturale favorisce l'infiacchimento delle coscienze creative perché è condizionato dalle teorie dell'ambientamento.

Mentre le Soprintendenze ai Monumenti esercitano generalmente un'influenza nefasta nelle commissioni edilizie, osteggiando i progetti schiettamente moderni e approvando ogni tipo di compromesso, in congressi e convegni si discute dell'edilizia di sostituzione nei centri storici tentando di precisarne i caratteri e i limiti. [...]

I discorsi sull'esigenza che l'architettura moderna si "ambienti" nel contesto in cui s'inserisce, sembrano dettati dal buon senso, ma come avviene, quasi sempre, la via del buon senso conduce alla catastrofe. Non facciamoci ingannare dall'edilizia di sostituzione.

Il tema sembra nuovo, ma l'intenzione è vecchissima. Si cerca di riportare l'Italia fuori dal circuito culturale europeo, non più con l'azione repressiva della dittatura, ma con i metodi del sottogoverno e della burocrazia, inducendo gli architetti alla stanchezza e al tirare a campare. Le teorie dell'ambientamento dovrebbero servire a tutelare l'antico sacrificando le nuove espressioni. La storia ci dimostra che accade il contrario.

Se Marcello Piacentini avesse proposto di costruire una serie di edifici lecorbusieriani o quattro torri alla Mies presso San Pietro, l'avrebbero fermato; siccome ha offerto un linguaggio evirato, tra falso-antico e falso-moderno, l'obbrobrio è stato perpetrato. Ne nasce un paradosso: basta fare una brutta architettura per avere il diritto di rovinare il centro storico. Ne discende questa conclusione: per salvare i valori del passato, bisogna lottare per l'architettura moderna, contro le teorie dell'ambientamento che tendono a depravarla e fungono da pretesto per ogni genere di scempi»[62].

Le questioni poste dalle distruzioni belliche si concentrarono dunque

sul "come" ricostruire, ma mancò allora una visione unitaria del problema; anzi, la strada del cosiddetto ambientamento, con tutto il suo corredo di problemi, non si è rivelata molto efficace: «Si può dire che in seguito è stata proprio l'entità dei guasti commessi da questo atteggiamento in tante città, l'impunita violenza della speculazione, l'arretratezza degli amministratori, ad aprire gli occhi e spostare l'attenzione sui reali termini del problema»[63].

È importante rilevare, inoltre, che in questo periodo l'impegno architettonico non precede di pari passo con quello urbanistico.

Se in Inghilterra e in Russia si compì uno sforzo eccezionale per adeguare i programmi alle esigenze della ricostruzione edilizia, in Italia, Spagna, Portogallo e Francia la ricostruzione edilizia non stimolò un equivalente riordinamento urbanistico.

Così, le esigenze della produzione e quelle del coordinamento si contrastarono a vicenda. In Italia tale situazione è particolarmente evidente, a causa della fragilità delle istituzioni urbanistiche. Se nel 1942, in piena guerra, fu emanata la prima legge urbanistica generale, che prevedeva una gerarchia di piani di vario ordine[64], dopo il conflitto nulla fu fatto per rafforzare il controllo delle autorità di pianificazione sugli interessi particolari. In questo modo, le esigenze di produttività proprie della ricostruzione presero il sopravvento sulle esigenze di coordinamento della pianificazione.

La mancanza di una rigorosa disciplina urbanistica ha compromesso l'integrità dei centri monumentali, fatalmente esposti agli assalti della speculazione, perché le esigenze della conservazione non possono essere confrontate con quelle del rinnovamento.

1.3. La questione del progetto tra conservazione e innovazione in Europa dagli anni Settanta ad oggi

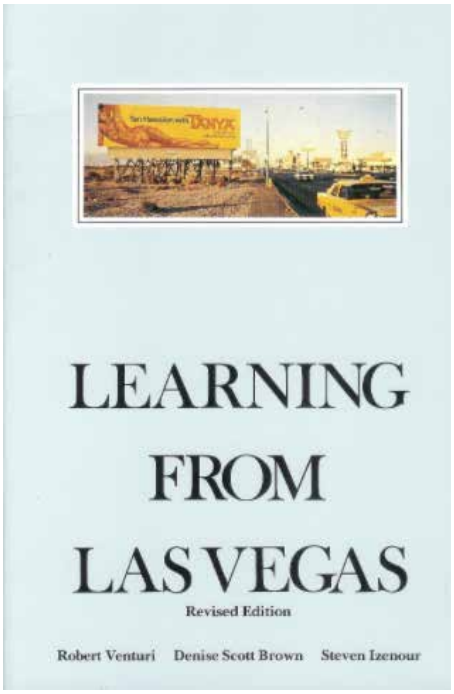
All'inizio degli anni settanta, le tensioni sociali generate dalla perdurante situazione di squilibrio territoriale e di disagio urbano sfociano spesso in aperto conflitto. «Le spinte che caratterizzano gli anni del Bin Bang sono attraversate da uno spirito nuovo esploso già nella primavera del 1968. La parola chiave è libertà. Senza questo slancio ideale non si comprenderebbe l'emergere di un pensiero rivolto alla liberazione della donna e la contemporanea lotta per i diritti delle minoranze, non si capirebbero le azioni dei neri e di Martin Luther King, i movimenti contro la guerra in Vietnam che dall'America si spostano per il mondo, il sacrificio dei due fratelli Kennedy e la lotta alle organizzazioni malavitose, il ruolo di una personalità come Ernesto Che Guevara, né il nuovo pensiero filosofico e sociologico, il successo della psicoanalisio la grande diffusione della musica rock. Le manifestazioni pacifiste che atraversano le grandi città del mondo (…) danno vita ad una dimensione estetica di massa»[65]. Nascono programmi politici le cui parole d'ordine rivendicano la riappropriazione della città, il diritto alla casa ed ai servizi sociali. In questi anni si concentrano parecchi avvenimenti che cambiano il corso della storia mondiale e anche della storia dell'architettura; nel 1971 Nixon sospende la conversione aurea del dollaro, nel luglio del 1972 vi è l'esplosione del Pruitt-Igoe di Minoru Yamasaki che segna, secondo Jencks, la morte dell'architettura moderna, nel 1973 scoppia la guerra di Kippur che ha per conseguenza il rincaro del petrolio. Intanto lo sviluppo demografico rallenta o si arresta nei paesi avanzati e l'industria decolla con difficoltà. «Questi fenomeni hanno direte influenze nel campo della arti (…) Negli scenari disegnati da giovani architetti dell'avanguardia inglese, il computer Hal ingaggia con l'uomo una battaglia mortale. Lo strumento ha percorso una lunga vicenda e si è liberato dall'essere pura estensione della forza e delle membra dell'uomo per assumere, in questa nuova era elettronica, una temibile autonomia»[66].

La maggior parte di queste scoperte contrastano con quelle che avevano caratterizzato l'avvio del Movimento dell'Architettura

Moderna. Pertanto ogni proposta che contrappone un repertorio moderno ad uno tradizionale, o un qualsiasi repertorio ad un altro, diventa irrilevante in un mercato in cui vengono richiesti simultaneamente tutte le varianti possibili. L'economista inglese J. K. Galbraith definisce questo periodo come "l'età dell'incertezza". Ad aggravare ancora di più la situazione è il rallentamento e l'arresto della crescita urbana nei paesi di antica industrializzazione, che produce una situazione insolita.
Si distinguono i programmi e le esperienze per il recupero dei centri antichi, dei quartieri dell'ultimo secolo e dei quartieri del dopoguerra. L'attenzione, difatti, si sposta sul recupero dei centri storici, considerati nella loro valenza di bene economico. Intanto, all'interno della ricerca architettonica, se non si pretendeva di chiedere alla storia la soluzione tra le più inquietanti domande, si voleva almeno denunciare la manifesta situazione di inadeguatezza della sperimentazione architettonica rispetto alle parallele condizioni dello sviluppo sociologico e tecnologico da un lato e artistico dall'altro.
E' un periodo caratterizzato da una tensione volta a rinnovare il linguaggio e i suoi contenuti, in cui le neoavanguardie del secondo Novecento, svolgono un ruolo propulsivo. Sembrava necessario suscitare ed assicurare in Italia, una terza via per la ricerca, fra razionalismo ed organico, fondandosi su una revisione delle proprie radici storiche. Si ha pertanto, un rilancio di un ruolo diverso del progettista, che torna a guardare alla storia, un tema centrale per la produzione architettonica, ma che era stato delegittimato dal Movimento Moderno, come strumento irrinunziabile per un corretto esercizio critico e progettuale.
Obiettivo, questo, provvisorio, inteso come fase preliminare di un più ampio processo d'indagine che aveva come scopo, quello di operare sulla e nella città, secondo una prospettiva di ricerca volta a suscitare con ogni possibile mezzo un rinnovamento decisivo «degli attuali modelli di comportamento dell'individuo nella società»[67].
Dalla storia negata si passa alla riscoperta della memoria, intesa come motivo di riflessione, di ricerca. Nella città, questo significa recuperare gli autentici valori storici che rappresentano i riferimenti attivi della cultura, provocandoli e rimuovendo il velo di una conservazione

passiva, la cui «aura agisce come un cuscinetto frenante, come una lente che ne impedisce una lettura attiva e consapevole»[68].
Per rinnovare la fruizione, è necessario agire sulla città attraverso un processo continuato di "dissacrazione temporanea", in cui riattivare tutti quei processi "urbani effimeri" già storicamente collaudati per dare così la possibilità di liberare tutto il potenziale creativo.
La generazione di architetti dei primi anni Settanta, intanto, si trova a debuttare nel momento in cui l'esperienza del Movimento Moderno appariva già in grave crisi.
AI rifiuto della storia quale aveva formulato Gropius nel programma del Bauhaus, derivò un processo riduttivo di normalizzazione che imponeva il suo corso inesorabile sulla prassi progettuale. In questa situazione, in cui ogni coraggioso tentativo isolato di reintroduzione di significati ideologici veniva considerato come un "tradimento" e «condannato come deviante ed alienante»[69], alcuni professionisti cercavano di indicare la strada da seguire. Particolarmente interessante fu la mostra organizzata da Marco Dezzi Bardeschi, insieme a G. B. Bassi, nel 1972: Il futuro della memoria.
Mostra, incentrata sul personale processo progettuale perseguito negli anni 1960-1970, nel corso dei quali era stato possibile lavorare su varie proposte progettuali che esploravano ogni possibile livello «non conformista di coinvolgimento dell'eredità storica»"[70].
Progetti incentrati sul ruolo non deviante della storia, ma con uno sguardo che osserva il passato non come contenitore di elementi da copiare, ma come «ispiratore di valenze libere da portare nel futuro a livello progettuale»[71].
La storia è intesa quindi come un continuo progetto in divenire con la riscoperta del segno della memoria. Pertanto la possibilità di equilibrio dinamico tra il mantenere un tempo passato, quello attuale e il futuro senza farsi assorbire né da un "eterno presente", né da una proiezione totalizzante verso il domani, consiste nella valorizzazione creativa delle qualità insite nella memoria.
L'atteggiamento a cui si assiste, nei confronti della "storia", è duplice. Da un lato essa condiziona lo sviluppo dei processi e delle operazioni progettuali e si teorizza pertanto l'esigenza di liberarsi dal suo peso. Dall'altro lato, invece si considera la storia come risolutrice di

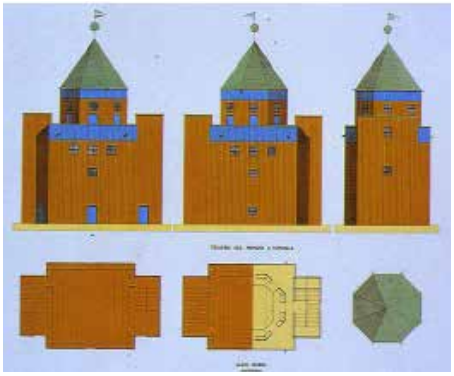
qualsiasi questione all'interno di processi decisionali, attribuendole un ruolo primario.
La contrapposizione traditio/innovatio appare come sospesa tra una coscienza storica collettiva e il sentimento malinconico di un tempo irrimediabilmente perduto. Forse è anche per questo senso diffuso d'inquieta insoddisfazione e per un naturale esaurimento degli ideali critici della ricostruzione che la centralità del tema "antico/nuovo" sembra progressivamente affievolirsi.
I due termini, pur nella specificità irripetibile delle ipotesi culturali a confronto, avevano assunto nel periodo eroico degli anni ’60 una forte pregnanza in rapporto allo sviluppo storico della città, riletta attraverso i suoi processi di lenta sedimentazione di saperi ed esperienze costruttive, in termini prevalentemente
urbanistici, quasi saldando i temi della ricostruzione post-bellica al dibattito sulla pianificazione e sulla relativa legislazione. Intanto sul finire degli anni '70 e gli inizi degli anni '80, caduta la spinta della ricostruzione, alla questione del rapporto architettura moderna e contesti antichi, sembra sostituirsi la più pragmatica equazione tra beni culturali e risorse economiche. Si è passati a canalizzare l'attenzione non più sulla valutazione data dal soggetto, che attraverso il suo giudizio estetico seleziona l'opera da salvaguardare, e in essa le stratificazioni, ma sull'oggetto vero e proprio, riconoscendo in esso soprattutto l'importanza della sua unicità e irriproducibilità»[72]. In particolare, agli inizi degli anni '80, mentre le posizioni sull'inconciliabilità tra antico e nuovo si vanno sempre più radicalizzando nella direzione di una sorta di "proibizionismo", la questione, subisce una notevole modificazione non tanto nel senso culturale quanto nei fatti. Si è costatato l'insuccesso di quasi tutte le previsioni dell'urbanistica razionalista e con esse anche la semplicistica divisione del "nuovo fuori e dell'antico dentro". Ci si rende conto che la città deve costruirsi su se stessa nella sua contemporaneità. Va conservata non tanto nel suo stato "ad quo", ma "ad quem", in una rigenerazione continua, nel pieno rispetto delle preesistenze e della memoria. In Italia proprio negli stessi anni si organizza la Prima Mostra internazionale di Architettura della Biennale di Venezia del 1980, intitolata La presenza del passato, curata da Paolo Portoghesi



I'm a monument,
Robert Venturi

in omaggio a Gardella e Ridolfi, come riconoscimento del loro lavoro nella prospettiva di una reintegrazione creativa dell'eredità storica. Tale mostra rappresenta,
se vogliamo, la parabola degli echi del movimento post-modern, teorizzato negli Stati Uniti D'America, prima dall'artista Pop Peter Blake nel libro *La forma segue il fiasco*[73] e poi da Robert Venturi che pubblica nel 1972 *Imparando da Las Vegas*[74] dove specifica un'alterazione del linguaggio della Pop Art con l'assunzione di elementi classici.
L'architetto post-modern progetta una nuova architettura, che esprime una libertà stilistica sgombra dai vincoli modernisti, che attinge dalla storia del passato "frammenti" di diverse culture, elaborando non una falsificazione storica, come l'eclettismo ottocentesco, ma una nuova composizione "post-moderna".
Quale maggior rappresentante del post-modern in Italia, Paolo Portoghesi in qualità di direttore del settore architettonico della Biennale di Venezia, incaricò Aldo Rossi della realizzazione del "Teatro del Mondo", un'architettura effimera, un teatro itinerante, inteso come un microcosmo in cui dar vita alla sperimentazione del linguaggio architettonico: «Questo teatro veneziano è legato all'acqua e al cielo, per questo ripetere la sua composizione i colori e i materiali del mare. Teatro veneziano diviso in due parti, corrispondenti alla platea e alla balconata. Esternamente essi sono contenuti in un poligono e in un quadrato; il quadrato poggia su una zattera di legno e ferro. Il ferro e il legno sono i materiali del teatro galleggiante non tanto perché questi sia effimero, ma perché sono i materiali del mare, di barche e di navi. Così era l'effetto del teatro durante la navigazione, un continuo cigolio del movimento appunto come su una nave o in una barca. La cornice veneziana significa la visione del teatro in questa particolare presenza veneziana. Queste torri, o cupole e minareti ritornano in ogni disegno di questo teatro»[75].
La mostra della *Strada Novissima*, lunga più di 70 metri, fu allestita all'intorno dello spazio recuperato delle Corderie dell'Arsenale, costituita da venti facciate, progettate da altrettanti architetti e realizzate al vero con materiali effimeri. A ognuno degli invitati era stato richiesto di progettare una facciata che esprimesse il proprio

particolare senso della forma, con speciale riferimento al tema della "preesistenza del passato" e cioè al ruolo della storia come base attiva per il progettare[76].
L'idea della strada come elemento guida per l'organizzazione della mostra, nasce a Berlino durante un seminario organizzato da Paul Kleihues al quale parteciparono anche Carlo Aymonino e Aldo Rossi. Con il titolo La Presenza del passato, si è voluto cogliere un confronto diretto senza freni o inibizioni con l'architettura intesa come istituzione permanente dell'uomo concentrandosi sulle emergenze linguistiche piuttosto che «sull'atteggiamento psicologico con cui le forme vengono impiegate»[77]. La fine del proibizionismo, caldeggiato da Portoghesi in opposizione ai rigori del lessico funzionalista del Movimento Moderno, incontra nello spazio scenografico di Venezia, quindi, il fascino degli allestimenti i quali divengono essi stessi oggetto ed espressione di quella nuova cultura urbana che s'intendeva evocare.
Nel mettere insieme architetti diversi por aree geografiche e per impostazione culturale come Costantino Dardi, Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Frank Ghery, Fraco Purini, Laura Thermes, che certo non possono essere considerati come esponenti organici di una stessa tendenza, quello che Portoghesi promuove oltre ad un accreditamento internazionale del Postmoderno, è l'attivazione di un laboratorio urbano che, in polemica con i dettami dell'urbanistica del Funzionalismo, sperimenta l'esito di una città discontinua, dai molteplici linguaggi, stratificata nelle sue diverse opzioni e tesa a cogliere, senza inibizioni, complessità e contraddizioni.
La mostra di Portoghesi, servirà ad annunciare quindi la fine del "proibizionismo" che per anni «ha represso l'istinto di utilizzare materiali per il presente, senza discriminazioni. Il passato del quale reclamiamo la presenza non è l'età dell'oro da recuperare ma una presenza che può aiutarci a contribuire a renderci più figli del nostro presente [...] La presenza del passato non è né solo ironica né puramente voluttuaria. Chiusa nel ghetto della città antica, la memoria è diventata inoperante, è diventata un fattore di separazione e di privilegio. La memoria può aiutarci a uscire dall'impotenza, a sostituire all'atto magico, con cui ci eravamo illusi di esorcizzare



Schizzi di studio e foto del Teatro del Mondo di Aldo Rossi

Copertina del catalogo della mostra, La presenza del Passato

L'interno delle Corderie

il passato e di costruire un mondo nuovo, l'atto lucido e razionale della riappropriazione del frutto proibito»[78]. In una recente intervista Paolo Portoghesi, lamentando un eccesso di visibilità della mostra veneziana come omaggio alla celebrazione del Postmoderno, a 25 anni di distanza commenta così gli eventi di quel periodo: «Nel dibattito molto animato che seguì la mostra, si dette molta importanza al carattere effimero ed ai problemi di gusto e di linguaggio, ma il nostro scopo era quello di creare un laboratorio urbano, di porre l'accento più che sull'opera, sul racconto piuttosto che sulle singole affermazioni, di denunciare il fallimento dell'idea di costruire la città a due mani, senza stratificazioni, senza colloqui, senza scontri e contraddizioni di linguaggi.

Qualcuno si è accorto adesso a distanza di un quarto di secolo, che quella mostra di oggetti virtuali ma concreti, dotati di valori tattili, era, a suo modo, un discorso aperto sulla città, e più di ogni altro se ne era accorto Aldo Rossi che, pur avendo rifiutato allora di fare parte del consesso (la sua facciata fu collocata fuori, all'ingresso di Via della Tana come prologo dell'operazione) ne fece poi, nel '92, una sorta di trascrizione personale a Berlino, nella sequenza di facciate della Schutzenstrasse, interrotta dalla citazione di Palazzo Farnese»[79]. Ecco quindi, come operazioni di questo tipo, non significavano assolutamente affermare una negazione nel rapporto con la "storia", quanto piuttosto predicare una diversa modalità di rapportarsi a essa.

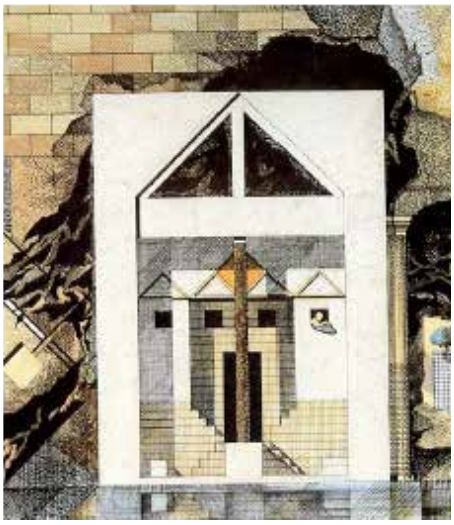
La necessità del rapporto con la storia nel progetto di architettura alimenta tutt'oggi la diatriba tra conservazione e progetto che si fonda appunto nel riconoscere, all'interno delle specifiche pertinenze disciplinari, la storicità e la progettualità come elemento distintivo.

A differenza dei conservatori, coloro che operano nella composizione architettonica, assumono i rilevi, le indagini storiche, le analisi statistiche e costruttive, quali strumenti di una conoscenza utile a un operare che sarà rivolto alla modificazione e non necessariamente alla custodia della preesistenza, quasi a volerne sancire l'appartenenza alla contemporaneità, sia in termini d'uso che di memoria del presente.

La questione antico-nuovo, conservazione-innovazione, come osserva anche Aldo Rossi «non può più essere posta solo dal punto di vista della relazione tra vecchio e nuovo [...] ma dal punto di vista

della necessaria modificazione che si produce con ogni intervento»[80]. Negli anni Ottanta quindi la cultura architettonica italiana reimposta il confronto con l'edificato storico, constatando che il territorio inizia ad essere una risorsa esaurita e che quindi ogni costruzione non può che essere concepita come una ricostruzione. Sono gli anni in cui, nel doppio numero monografico di Casabella 489-499, Architettura come modificazione, Vittorio Gregotti s'interroga sul significato profondo assunto dall'idea di modificazione[81] per il progetto, affermando che «il processo di progettazione è in primo piano di modificazione»[82].
Si viene così a delineare una ricerca metodologica che nel porre la trasformazione al centro del proprio fare, «orienta l'agire progettuale sulle zone intermedie, sugli interstizi»[83]. Tali assunti conducono a far rientrare nel progetto la città e i suoi elementi come materiali fondamentali dello stesso, in cui l'attenzione al luogo diventa misura e controllo della qualità della modificazione: «ogni progetto di architettura» continua Gregotti, «è forma interpretativa del restauro in quanto modificazione delle relazioni tra le cose già esistenti e instaurazione di nuova legge tra esse [...] la conservazione è infine trasparenza nell'astuzia strategica con cui, per mezzo di essa, costruiamo la distanza dalla cosa da conservare, per costruire il nuovo come modificazione critica, cioè come restauro»[84]. Ecco quindi come il progetto è sempre più saldamente inteso come unico e possibile strumento di controllo e di gestione della trasformazione della città storica. L'idea di una riconversione progettuale, da allora in poi, è stata condivisa da molti operatori che hanno puntato, come Franco Purini, a ricostruire, "vale a dire entrare nella città esistente accettandola come sistema in qualche modo concluso"[85], fino a diventare una sorta di marchio distintivo della cultura architettonica attuale, in coincidenza con un mutato quadro economico e sociale.
Il dibattito teorico[86], pur all'interno di una ricca articolazione tematica di contributi, si riduce sostanzialmente alla contrapposizione tra tutela e innovazione, fra antico e nuovo, tra le "ragioni della conservazione" e "le ragioni del progetto". Sicché, da un lato si situano le ragioni della conservazione, che si pongono in una visione di difesa dell'opera storica con atteggiamenti che paiono essere talvolta addirittura radicali, mentre dall'altro si contrappone la cultura del progetto,

Progetto di Rem Koolhaas



Progetto di Franco Purini

che pur riconoscendo alla conservazione un'indiscussa portata culturale ne circoscrive al tempo stesso i significati e «riafferma e difende una centralità minacciata, rivendicando il diritto di gestire la modificazione della città e dell'architettura esistente in nome di una storica e inarrestabile legge del divenire»[87].

Il vettore tempo non assume più una connotazione negativa ma diventa elemento di sovrascrittura sulla fabbrica. La permanenza dei segni e delle stratificazioni diviene, quindi, uno dei punti essenziali e qualificanti del progetto. Ben si comprende, quindi, quanto sia determinante ai fini del progetto, il ruolo della storia che, seppure sulla scia dei cambiamenti concettuali dovuti alla più moderna storiografia, condiziona fortemente ogni possibile interpretazione del testo architettonicamente determinato e quindi ogni potenziale intervento su di esso. Tuttavia oggi sembra dominare, citando Tafuri, "una sorta di manierismo tra le macerie", pare che si sia «creata una situazione d'impasse che non può semplicemente risolversi con un'operazione di scelta»[88].

La storia non è più dietro di noi, ma è con noi, è tutta presente. Assumere storicamente una realtà costruita significa che «i vari materiali archeologici, architettonici e ambientali che la compongono concorrono tutti a definire una speciale gestalt, una complessità che solo il nostro senso critico e la nostra cultura possono selezionare e disporre mentalmente secondo gerarchie spazio-temporali.

Forse non dovremmo neppure più parlare di passato, bensì di accumulazione di segni, la cui denominazione d'origine ha valore quasi snobistico»[89].

Non si discute, dunque, se sia giusto conservare o meno, perché la conservazione del patrimonio storico è un dovere, ma piuttosto si dibatte sul valore negativo[90] che questa tendenza può avere quando decreta l'impossibilità di un'integrazione tra il patrimonio storico e la sua trasformazione perché portatori di valori diversi.

Si tratta di assumere che l'ambiente della vita umana «con tutti i segni della storia e le stratificazioni delle memorie che vi si sono depositati è un corpo vivo nel quale conviviamo, e come tale da rispettare, ma non in senso passivo e anti evolutivo, piuttosto, in termini di sopravvivenza»[91].

È nella rilettura della storia singolare di ogni città, che si racconta quel secolare rispetto di norme dimensionali e formali dei tessuti urbani, più fortemente visibili nei cosiddetti centri storici in cui si trovano le fondamenta della nostra memoria comune.
La produzione del passato, a forte impronta monumentale e quindi sociale, risponde a criteri e tecniche irriproducibili e fortemente vincolanti. La produzione della civiltà industriale è invece l'espressione di un mondo effimero e tecnologicamente in perenne divenire, che non si concilia, spesso, con i valori di permanenza e di immutabilità delle città antiche.
Dovendo l'architettura contemporanea misurarsi con la realtà storica di molte città, il tema della sua visibilità si rivela di fondamentale importanza. Giancarlo De Carlo, sul tema della costruzione nei centri storici, pone una domanda provocatoria e fondamentale, rivolta a tutti: «ha l'architettura contemporanea diritto di essere visibile come le architetture delle epoche precedenti?»[92].
La risposta potrebbe essere positiva purché siano tenute in considerazione tutte le riflessioni fin qui riportate. Subito tornano alla mente le parole di Bruno Zevi: «L'architetto ama l'incertezza, l'esitazione; cerca problemi ulteriori, non facili soluzioni»[93]. Accade spesso, pertanto, che anche nelle complicate realtà dei centri storici l'attenzione dell'architetto narcisisticamente si sposti dall'analisi di ciò che è memoria collettiva e luogo storico, all'autoanalisi (tecnica costruttiva, statica, funzioni, materiali, teorie e regole formali interne - tipo quella sperimentale frattale) e all'autoreferenzialità e conseguente riconoscibilità. Simili intenti progettuali conducono spesso a gesti di notevole esemplarità che possono con un gesto "riqualificante" valorizzare una realtà urbana priva di forti e secolari memorie, ma diventando all'opposto difficilmente accettabili laddove per generazioni l'uomo ha difeso la propria identità comune, riflessa nella bellezza e nell'integrità della sua città, delle sue mura, delle sue piazze.
La violazione di questi legami così forti, personali e per alcuni anche culturali, spinge così anche i meno conservatori, a rifiutare un oggetto architettonico "alieno". Rifiutare simili gesti progettuali, non significa necessariamente difendere con forza una sorta di Iocalismo cieco e conservatore, così come schierarsi, a priori, in

favore di segni innovatori o eversivi non implica ineluttabilmente svendere la propria storia in favore di tutto ciò che è International o solo "architettura dello spettacolo". Un giusto equilibrio sarebbe quello di riuscire invece a garantire una soluzione di continuità tra il passato e il presente, favorendo una dialettica tra permanenza e trasformazione.

Significativo a riguardo è quanto osserva A. Van Eyck; «quando il passato si raccoglie nel presente e il crescente corpo dell'esperienza trova posto nella mente, il presente acquisisce una profondità temporale, [...]. Si potrebbe chiamarla, interiorizzazione del tempo o tempo che si fa trasparente. Mi sembra che passato, presente e futuro debbano stare, come un continuo, attivi all'interno della mente. Se non è così, ciò che facciamo mancherà di profondità temporale, di capacità d'associazione», è arrivato il momento, continua ancora Van Eyck «di riconciliare, di tornare a unire il significato, umanamente essenziale, da esse condiviso.[...].

Questa non indulgenza storica in senso limitato, non è né questione di tornare indietro, ma semplicemente essere coscienti di ciò che esiste nel presente, di ciò che è giunto fino a esso attraverso il presente creativo. Questa è, secondo me, l'unica medicina contro lo storicismo sentimentale e il modernismo. Una medicina della reciprocità»[94].

Il suggerimento fornitoci dallo studioso, pertanto, ci invita a costruire un dialogo tra preesistenze storiche e architetture contemporanee di qualità. Con ciò non si desidera tornare ai vecchi stili ma uno scambio intenso tra l'architetto e il suo più potente committente: la città, intesa nel senso più ampio e interdisciplinare.

Si è invece tutelato obbligatoriamente il patrimonio, con la prescrizione di particolareggiate norme estetico-edilizie che già ogni cittadino - prima ancora che un attento architetto - dovrebbe portare in sé, nella sua sensibilità, come senso civico, fondamento etico, morale e deontologico. L'architetto, al pari di un compositore, dovrebbe cimentarsi nell'arte delle "variazioni su un tema dato".

Se i luoghi dettano una certa "forma", non andrebbe ignorata come se fosse impossibile scrivere qualcosa di nuovo seguendo un tema, una regola. Beethoven ha espresso tutta la sua arte, perfino con un certo umorismo canzonatorio, nelle variazioni Diabelli, elevando iI motivo originale.

Così l'architetto capace, si cimenta in quella difficile prova compositiva del nostro patrimonio storico artistico, con progetti innovativi.
La modernità, quindi, non nasce da una tabula rasa, ma dall'implicito confronto con il proprio passato, nella cui elaborazione è possibile ritrovare le ragioni del presente.
Diventa quindi sempre più forte l'esigenza di ritornare a comprendere quale sia il vero significato del fare architettura, identificarsi in un luogo, abitare.
Gabetti e Isola, durante un'intervista rilasciata nel 1999 affermano: «Noi riteniamo utile far rientrare il progetto di restauro come specifica del progetto di architettura: non riteniamo il restauro attività specialistica, segregata dall'esperienza del progetto di architettura.
Detto questo, è chiaro che noi siamo contro il fatto che il restauro costituisca gruppo concorsuale autonomo nelle cattedre universitarie, così come siamo contrari al fatto che i professori di composizione e i professori di restauro si ignorino uno con l'altro nelle rispettive sedi universitarie. [...] Noi non siamo però contrari a che siano dati indirizzi di fondo, validi soprattutto come riferimento culturale. Solo in questo senso le Carte del restauro possono avere influenza e interesse: come 'orientamenti' aperti, mai però come 'strumenti' normativi, per guidare la via di miriadi di interventi tra di loro sostanzialmente diversi. Bisognerebbe invece chiarire innanzitutto che cosa vogliamo che sia il nostro abitare i luoghi e le architetture. Il tema centrale diventa: cosa intendiamo fare? Come intendiamo usare questi luoghi, usufruire dell'antico, del dipinto, del paesaggio, del parco? Come possiamo godere l'amenità di queste cose? Dietro ciascuna di queste opere c'è uno spessore storico, Walter Benjamin la chiamava 'aura', una profondità storica, una stratificazione. L'espressione di questa volontà deve partire dall'abitare: sia in ciò ce noi museifichiamo, sia in ciò che invece è più vicino alla vita di tutti i giorni. [...] non c'è un "così com'era", ma un "così com'era nei diversi momenti", quindi 'nella sua storia' e nel suo divenire»[95].
Sicuramente un'attività di restauro culturalmente consapevole e scientificamente fondata non può confondere i diversi territori disciplinari, quello conservativo e quello innovativo, né tantomeno risolvere eliminando, uno dei due poli della questione.

Dovrà riconoscere che la dialettica tra permanenza e trasformazione è un dato ineliminabile della realtà che ci circonda come nella reciprocità tra restauro e cultura architettonica in cui l'architetto deve coraggiosamente assumersi le proprie responsabilità di progettista e operare nella consapevolezza che ogni nuovo innesto sulla preesistenza è un segno culturalmente significativo che lascia la sua traccia su un terreno già tracciato dalla storia.

Il contrasto paralizzante tra innovazione e conservazione, potrà dunque essere sanato solo quando si tornerà a capire cosa significa abitare nel "nuovo" e aggiungere nell'antico, senza proibizioni ma intendimenti.

Come sostiene Franco Purini «solo il nuovo può costruire un'idea di antico veramente viva e operante [...] senza una serrata dialettica tra continuità e discontinuità non esiste la possibilità di mettere le città storiche al passo della vita attuale. La discontinuità è anche rottura, sovversione, salto conoscitivo e accelerazione creativa»[96]. Emblematiche a questo proposito le parole di Bruno Zevi, quando affermava: «Il problema non è di proibire ma di sapere agire, [...], il nostro contributo deve rappresentare una delle componenti dialettiche per stabilire l'equilibrio dell'esistenza.

Noi dobbiamo mettere l'accento sul costruire. [...] In ogni caso noi dobbiamo avere il coraggio di imprimere il senso della nostra epoca e tanto più saremo capaci di essere moderni, tanto meglio ci saremo collegati con la tradizione e le nostre opere si armonizzeranno con le preesistenze ambientali.

E' evidente che modernità non si identifica sempre con ciò che è cronologicamente contemporaneo, ma solo con azioni qualificate: proprio dal giudizio della qualità si può desumere un'opinione più generale alla soluzione del problema in causa»[97]. Ecco quindi come l'obiettivo primario deve essere quello di riappropriarsi del valore e del significato del "fare architettura", attivando parallelamente un processo autentico di progetto contemporaneo, con l'obiettivo di garantire una permanenza dei valori storici e sociali della città nella consapevolezza che nell'elaborazione del passato risiedono le ragioni del nostro presente.

1.4. La cultura del progetto in Portogallo e l'eredità italiana

Il dibattito italiano del secondo dopoguerra si diffonde in Portogallo tra gli anni cinquanta e sessanta, quando una nuova generazione di architetti assume il controllo della rivista Arquitectura, principale mezzo di discussione sul movimento moderno nella nazione. Come osserva Jorge Ferreira, «i segnali provenienti dall'Italia, in particolare il "progetto organico" di Bruno Zevi ed il tema della "continuità" di Ernesto Nathan Rogers, trovano eco nell'attività di un giovane gruppo di architetti e critici emergenti e saranno decisivi nell'aggiornamento dell'architettura portoghese»[98].

Dopo la sconfitta del fascismo nella Seconda Guerra Mondiale, la dittatura di Salazar, nel tentativo di sopravvivere, smette di esercitare la propria influenza sull'espressione architettonica, dopo due decenni caratterizzati prevalentemente da un'architettura dittatoriale e nazionalista, tendenzialmente opposta ai dettami moderni che si erano sviluppati in tutta Europa all'inizio degli anni venti.

È in questo scenario che nel I Congresso Nazionale di Architettura del 1948, emergerà la necessità di un cambiamento dell'architettura portoghese, attraverso una nuova generazione disposta a lottare per la libertà di espressione e per l'affermazione dell'architettura moderna[99]. Questa nuova generazione di architetti si forma intorno a due organizzazioni, sorte nei poli d'insegnamento dell'architettura in Portogallo. Le ICAT (Iniziative Culturali Arte e Tecnica) di Lisbona, promosse attraverso la figura di Keil do Amaral, hanno rappresentato uno spazio per il dibattito culturale ed architettonico di quel periodo. Nel frattempo, a Porto, la ODAM (Organizzazione degli Architetti moderni), si batteva per la difesa di un'architettura marcatamente modernista. I due gruppi divennero alleati per la prima volta, "in una presa di coscienza collettiva della necessità di produrre opere vere e attuali"[100] ed hanno avuto un ruolo importante per il successo e i risultati del Congresso del '48.

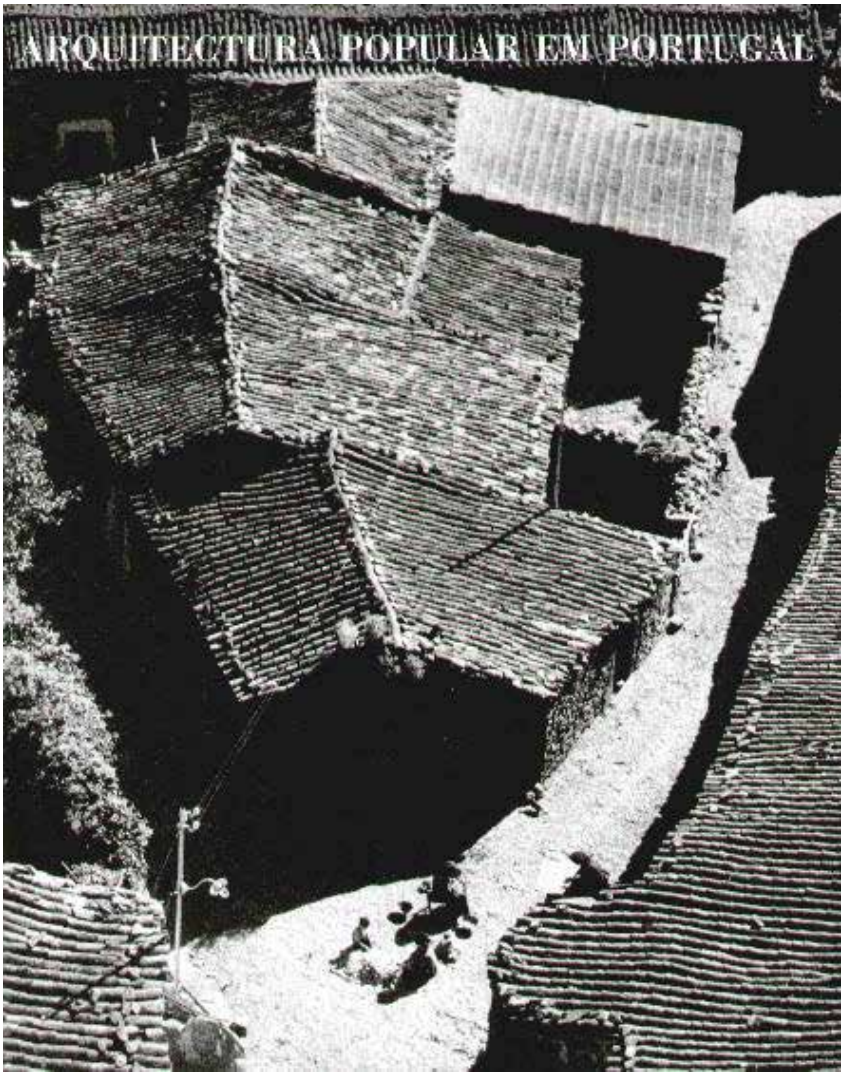
Questa data segna l'inizio di un nuovo percorso per l'architettura portoghese. Infattitrail 1955 e il 1960, si svolse l'*Inquérito* à *Arquitectura Regional Portuguesa* (Inchiesta sull'Architettura regionale portoghese)

diretto dall'allora Sindacato Nazionale degli Architetti. Keil do Amaral, il promotore visionario di questa indagine, nella rivista *Arquitectura* dell'Aprile del 1947 difende per la prima volta l'Inquérito in un articolo dal titolo *Un'iniziativa necessaria*. In questo scritto affronta l'urgenza di elaborare uno studio sull'architettura regionale portoghese che demistificasse la presenza di uno stile genuinamente portoghese ed evidenziasse come in realtà esistessero, al contrario di quello che propagandava il regime, differenti espressioni architettoniche tante quante le regioni della nazione. L'introduzione dell'Arquitectura Popular em Portugal, titolo della pubblicazione dell'Inquerito nel 1961, è stata categorica: «Il Portogallo manca di unità nel campo dell'architettura. Non esiste affatto una "Architettura Portoghese" o una "casa portoghese". Tra un villaggio del Minho e un "monte alentejano", c'è una differenza molto più profonda di quella che si riscontra tra alcune costruzioni portoghesi e greche»[101]. Quest'affermazione, basata sui risultati ottenuti, permise agli architetti portoghesi di fondare il dibattito – nella scia del neo-realismo italiano – sulla revisione del Movimento Moderno e il legame con la tradizione, riuscendo finalmente ad avvalorare il razionalismo all'interno dell'architettura popolare.

I primi risultati dell'*Inquérito* furono diffusi da un gruppo di Porto nel CIAM X, svoltosi a Dubrovnik nel 1956. Fernando Távora con Viana de Lima e Arnaldo Araújo, presentarono un lavoro, dal titolo "Plano de uma Comunidade Rural" (Piano di una Comunità Rurale), in cui si proponeva l'organizzazione di un habitat rurale, basato su di un nuovo approccio metodologico dove la comunità locale potesse avere un ruolo partecipativo[102].

La presentazione di questo lavoro, secondo Fernando Távora «estremamente referenziato, regionalizzato e affatto internazionalista»[103] contribuì alla revisione del Movimento Moderno, attraverso il contributo di un paese periferico come il Portogallo, ed è stato il primo passo verso un aggiornamento dell'architettura portoghese.

Tuttavia già detto sarà la rivista *Arquitectura*, il principale mezzo di diffusione delle idee del gruppo ICAT, ad avviare un aggiornamento dell'architettura portoghese, quando entrerà a far parte della redazione, dal 1956 in poi, un gruppo di giovani architetti tra cui Carlos Duarte,



Arquitectura Popular em Portugal, 1ª Edizione, 1961

Francisco Silva Dias, Raúl Hestnes Ferreira, Nuno Portas, Frederico Sant'ana, José Daniel Santa Rita, Nikias Skapinakis, Rui Mendes Paulae molti altri. Questa nuova generazione editoriale mette in atto una svolta pioneristica, così come ricorda Carlos Duarte, «una delle nostre preoccupazioni era iniziare qualcosa che non era mai esistita in Portogallo: la critica di architettura»[104].

I presuppostidi Bruno Zevi e l'idea di *continuità* in relazione all'eredità del Movimento Moderno alleato con la tradizione architettonica portoghese, rappresentano la matrice critica del nuovo gruppo di *Arquitectura* che incontrerà nell'opera di Fernando Távora, Nuno Teotónio Pereira e più tardi di Álvaro Siza, un'espressione pratica alle questioni dibattute. Possiamo dunque sostenere che la formulazione di un pensiero critico sull'architettura moderna in Portogallo nasce in sintonia con le premesse anti razionaliste di Zevi. È questa la matrice del lavoro di Nuno Portas che dal 1956, quando comincia a scrivere di architettura, integra e struttura i principali temi della cultura architettonica dell'epoca. Dalla teoria zeviana, Portas evoluirà fino a raggiungere altre ipotesi, ma l'approccio di Zevi caratterizza fortemente la critica che emerge in Portogallo sul finire degli anni cinquanta.

Il vincolo zeviano di Portas sarà sottolineato in un testo che scrive come introduzione all'edizione portoghese della Storia dell'architettura moderna, nel 1970 ed anche nella postfazione, che scrisse nel 1977[105], una sintesi delle varie tappe dell'architettura moderna in Portogallo. Nel 1959, Portas in un testo estremamente programmatico, A *responsabilidade de uma novíssima geração no Movimento Moderno em Portugal*[106], propone di acquisire «il contenuto e il significato proprio dello spirito moderno»[107]. Questo scritto segna il cammino che Portas seguirà durante gli anni '60 e che lo porterà ad allontanarsi dalla *linea zeviana*, che a tutti gli effetti denota una richiesta formale, sulla spinta di questioni metodologiche che lo avvicineranno al campo delle scienze sociali: la modernità consiste «nel modo in cui l'atto creativo entra in relazione con i processi di conoscenza della realtà»[108]. Allo stesso tempo anche il lavoro di E.N. Rogers attraverso Casabella-Continuità, basato sul fondamento ed il legame con la tradizione moderna, avrà ripercussioni significative anche in Portogallo.

La ricerca italiana, come ricordato nei paragrafi precedenti, dagli anni sessanta in poi si propone di ricollegare l'architettura al territorio e alla città, come esplicitato nei libri *Architettura della città* di Aldo Rossi e *Territorio dell'architettura* di Vittorio Gregotti che avranno una forte ripercussione in Portogallo.

Ne è una dimostrazione il libro di Nuno Portas pubblicato nel 1969, A *Cidade como Arquitectura*, che rappresenta un'evoluzione del suo pensiero, avvenuta attraverso la ricerca all'interno del LNEC (Laboratório Nacional de Engenharia Nacionale) e dall'esperienza universitaria all'ESBAL (Escola Superior de Belas Artes de Lisboa).

Quest'avanzamento era già in nuce nel libro del 1964, *A arquitectura Para Hoje*, in quanto concentrando la ricerca sull'approfondimento dei meccanismi del progetto piuttosto che sulla discussione della semantica delle opere[109] indicava già un allontanamento dalle questioni di architettura verso quelle urbanistiche[110].

L'esperienza portoghese si definisce, di fatto, nell'affinità sud europea alimentata dai contatti internazionali degli architetti dell'Atelier di Rua da Alegria[111] e più tardi, sul finire degli anni sessanta e l'inizio dei settanta, consolidata attraverso i "Pequenos Congressos", organizzati da Oriol Bohigas[112]. Il libro di Bohigas, *Contra una arquitectura adjectivada* del 1969[113], avrà anch'esso ripercussioni nella cultura architettonica portoghese specialmente per la critica alle velleità di una aggettivazione progressista dell'architettura, individuando la strada del cambiamento, sulla stessa lunghezza d'onda di Vittorio Gregotti, all'interno del proprio campo disciplinare[114]. Nel periodo di transizione che segnerà gli anni 70, l'anno del 1969 è stato caratterizzato da un intenso dibattito sulle questioni abitazionali e politiche in Portogallo attraverso tre eventi: il *Colóquio sobre o Urbanismo* (nel mese di Gennaio a Funchal), il *Colóquio sobre Politica da Habitação* (nel mese di Settembre a Lisbona) e l'*Encontro Nacional de Arquitectos* (nel mese di Dicembre a Lisbona).

Questi incontri si svolgono dopo l'ascesa al potere di Marcelo Caetano nel 1968 che determina una maggiore apertura politica verso i grandi problemi nazionali, senza discriminazioni, attraverso una più estesa informazione pubblica ed un accoglimento delle proposte presentate dai tecnici specializzati. Fu così che nacque, per la prima volta, l'idea

A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal

Nuno Portas

Nuno Portas,
A responsabilidade de uma novíssima geração no Movimento Moderno em Portugal,
Arquitectura 66, Dicembre 1959

di costituire squadre di consulenza locale per intervenire direttamente nelle zone più degradate. Questa iniziativa sarà messa in atto dopo il 25 Aprile del 1974, con l'istituzione del *Serviço de Apoio Ambulatório Local* (SAAL)[115] avendo come guida il progetto INA-Casa in Italia che sarà uno dei principali riferimenti della politica partecipativa per le abitazioni in Portogallo.

Infatti con la rivoluzione del 1974, il diritto all'abitazione diventa uno dei temi di rivendicazione più ricorrenti, tanto che nel quadro della produzione architettonica si rivela lo sviluppo di un unico programma, quello dell'abitazione a carattere sociale. Sono questi anni di rivoluzione attraverso le operazioni SAAL, orientate ad una forma alternativa di creazione di città e di risposta alla carenza di unità abitative[116], a portare l'architettura fuori dai confini nazionali.

Nell'estate del 1974, non soltanto i giovani architetti di tutto il mondo si recavano in Portogallo nell'illusione di poter partecipare a un radicale cambiamento politico che si auspicava esportabile. Quanti affrontavano il viaggio, scoprivano un Paese intatto, città e monumenti d'eccezione, una straordinaria architettura vernacolare. Di lì a qualche anno, quello stesso viaggio veniva intrapreso per studiare i primi effetti concreti di quel cambiamento e il nascere di una nuova architettura.

Per la prima volta nel 1976 una rivista straniera, l'*Architetcure d'Aujourd'hui*, realizza una monografia sulla situazione portoghese, titolando non a caso la rivista *Portugal, année II*. In questo contesto si colloca il memorabile primo SIAC (Seminario Internazionale di Architettura Contemporanea) che si svolge a Santiago di Compostela nel 1976. Il SIAC, promosso dal *Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia*, costituito da poco e gestito da giovani progressisti, riunisce intorno ad Aldo Rossi un folto gruppo di architetti europei, decisi a definire i fondamenti di una concezione dell'architettura come arte autonoma, ma non indifferente agli insegnamenti della storia e dei luoghi, partecipe della vita sociale del tempo. Alla riunione partecipano architetti più o meno coetanei di Rossi, già schierati in occasione della Triennale milanese da lui diretta nel 1973, destinati a carriere fortunate come Ungers, Stirling, Kleihues, Gandelsonas, Siza, Souto de Moura e numerosi altri giovani architetti tra cui Charters Monteiro[117], ex-alunno di Rossi e responsabile della traduzione portoghese de *La Architettura della Città del 1977*.

Nuno Portas, A Arquitectura Para Hoje, esperienze didattiche.

La "via italiana" - INA - Casa, Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi, Quartiere Tiburtino 1950, Roma

Nel frattempo, la rivista *Lotus International* pubblica in Italia le esperienze delle Brigate SAAL e i primi progetti di rilievo degli architetti di Porto. Vittorio Gregotti salda importanti e duraturi rapporti con i principali e sponenti dell'architettura portoghese, mentre Oriol Bohigas e Nuno Portas coagulano, uno a Barcellona e l'altro a Lisbona, le nuove forze dell'architettura attorno a progetti, programmi concreti d'intervento, dibattiti e riviste dando un contributo fondamentale alla crescita della generazione di progettisti destinata ad affermarsi negli anni successivi. In questi anni, una fitta rete d'intrecci rafforza i rapporti che tradizionalmente legano Portogallo, Spagna e Italia da dove provengono gran parte delle elaborazioni teoriche, delle produzioni editoriali, delle sperimentazioni didattiche che costituiscono l'alimento necessario a dare sostanza alle esperienze che vanno maturando nei due Paesi della penisola iberica. Mostre, seminari e viaggi - tra Palermo, Porto, Milano, Lisbona, Venezia, Napoli - libri, ricerche e riviste favoriscono il formarsi di una trama di amicizie, influenze teoriche o formali, esperienze incrociate destinate a trasformarsi in una geografia culturale composita, transnazionale ed itinerante, i cui contorni non sono stati qui compiutamente descritti, ma che costituiscono lo sfondo di una storia non ancora del tutto raccontata e i cui effetti perdurano ancora oggi.

Con la fine dell'esperienza rivoluzionaria, il fenomeno dell'apertura dell'architettura portoghese si accompagna al numero crescente di architetti e ad una certa dispersione geografica. Parallelamente alla proliferazione dell'architettura nel paese, nell'ambito di alcuni tentativi di sviluppo iniziati dal 1986, anno di adesione del Portogallo alla CEE, si assiste ad una alterazione qualitativa della forma in cui gli architetti di maggior impegno culturale esercitano la propria attività.

Il recupero del patrimonio sostiene la sua pertinenza tematica, in un paese con grande memoria del passato, storico ma anche nazionale, in cui la riconversione delle strutture architettoniche preesistenti diviene una costante.

In questo quadro, con la *Pousada de Santa Marinha da Costa* a Guimarães, Fernando Távora sintetizza il proprio percorso ed apre le porte di un nuovo periodo nella storia dell'intervento sul patrimonio, lavorando ed utilizzando il preesistente come materia prima progettuale.

Lavorare con la memoria, assumendo la radicalità contemporanea, è stato lo stimolo che ha ispirato la creazione di nuovi contenuti, strategie, metodi fornendo nuovi spunti al dibattito critico, ed in tal senso ha costituito uno dei temi principali.
L'apertura e la peculiarità della produzione architettonica portoghese nonché la validità di questa architettura di porsi come guida e riferimento per coniugare e ricomporre modernità e tradizione, con lo sguardo rivolto al futuro, sono espresse in maniera assai efficace dalle seguenti parole di Távora: «Crediamo che il pensiero alla base dell'architettura contemporanea portoghese, dei suoi settori più rappresentativi, non dimentichi, ma piuttosto pratichi questa tradizione, non impositiva bensì simpatizzante e comprensiva, capace di comprendere gli uomini e i loro luoghi, garantendo ai propri edifici e spazi l'identità e la varietà, come in un fenomeno di eteronimia in cui l'autore si demoltiplica, non per incapacità concettuale o di altro genere, ma per il principio di rispetto, quando meritato, di cui siamo debitori al prossimo. Questo modo di stare al mondo, in verità, non proviene dalla debolezza di chi crea al cospetto dell'altro, del suo luogo e del suo tempo; al contrario è esattamente il risultato della considerazione creativa dell'altrui sostanza e circostanza»[118]. La maturità raggiunta dall'architettura portoghese porta al confronto diretto con il passato, senza nostalgia o timore, riconoscendo il ruolo della storia e della tradizione.
Il progetto del nuovo, infatti, è legato spesso ad una rivisitazione ed un aggiornamento di un periodo felice del movimento moderno che guarda alla mediterraneità e al mondo classico non in termini stilistici ma come una sorta di incitamento al nuovo.E' dunque possibile, considerata l'analisi storica fin qui effettuata seppur molto sintetica, rintracciare nell'architettura portoghese l'attuazione ed il superamento della lezione italiana, grazie alla possibilità di mettere in relazione nuovo ed antico senza clamori né eccesso di ideologia, elemento che invece, come abbiamo visto, ha paralizzato e paralizza tutt'oggi la cultura italiana nelle opposte fazioni tra *conservazione* e *innovazione*. Dalla costatazione del dialogo e del confronto costante tra la cultura architettonica italiana e quella portoghese, ha origine la nostra ricerca con l'obiettivo di rintracciare un percorso progettuale e delle possibili modalità operative di intervento sull'antico, analizzando gli interventi messi in atto nella capitale portoghese nel corso degli ultimi trent'anni.

NOTE

[1] *Un tema in realtà costante per l'architettura contemporanea, cui ogni momento storico ha tuttavia attribuito valenze e significati diversi.*

[2] *Sul concetto di patrimonio, si veda quanto scrive F. Choay, L'allegorie du patrimoine, Seuil, Paris 1989; trad. it.: L'allegoria del patrimonio, a cura di E. D'Alfonso e I. Valente, Officina, Roma 1995, p. 116*

[3] *Sulla distinzione tra "monumento" e "monumento storico" cfr. A. Riegl, Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung, Wien-Leipzig 1903; trad. it. di M. A. Lima, Il moderno culto dei monumenti, la sua essenza, il suo sviluppo, in A. Riegl, Scritti sulla tutela e il restauro, a cura di G. La Monica, Palermo 1982.*

[4] **J. Le Goff,** *La nouvelle histoire, Gallimard, Paris 1979; tr. it. La nuova storia, Mondadori, Milano 1983, p. 23*

[5] **G. Miarelli Mariani**, *Riflessioni su un vecchio tema. Il nuovo nella città storica, in «Restauro», n. 164, 2003.*

[6] *Si ricordi la Legge n. 1497 del 1939, in cui il complesso di beni, pur annoverato nella più ampia categoria dei «beni culturali», viene individuato quale sotto settore dei «beni ambientali paesistici». Essa rappresenta la fonte originaria dell'intervento dello Stato finalizzato alla protezione dell'ambiente; la sua struttura rappresenta il riferimento per l'azione pubblica di tutela e occupa un posto centrale all'interno del complesso delle discipline di settore che tentano di attuare una gestione corretta degli aspetti territoriali del paesaggio e delle bellezze naturali.*

[7] *«La Conferenza raccomanda di rispettare nella costruzione di edifici il carattere e la fisionomia della città, specialmente nella prossimità di monumenti antichi, il cui ambiente deve essere oggetto di cure particolari. Uguale rispetto deve aversi per talune prospettive particolarmente pittoresche» cfr. G. Carbonara, Avvicinamento al Restauro, Liguori, Napoli, 1997, p.648.*

[8] **G. Giovannoni**, *Vecchie città ed edilizia nuova, Torino 1932, p. 78, cfr. ristampa anastatica, a cura di F. Ventura, Milano 1995.*

[9] *È con Giovannoni che si verifica, infatti, per la prima volta nel nostro Paese, un ampliamento d'interesse, dalla critica dal singolo monumento a quello degli interi complessi storico-ambientali. G. Giovannoni (1873-1947) assume, almeno per il ventennio compreso tra il 1910 e il 1930, un ruolo dominante nel panorama delle teorie architettoniche sopratutto sul problema della salvaguardia architettonica.*

[10] **G. Giovannoni**, *Vecchie città ed edilizia nuova, cit., p. 45.*

[11] *È stato, infatti, applicato in Francia a partire dagli anni Sessanta, in occasione delle prime operazioni di salvaguardia, ed è ampiamente praticato nei piani "di nuova generazione", ovvero nei piani di salvaguardia di città antiche, che vengono ritenuti frutto delle più attuali posizioni teoriche sul recupero urbano. Anche in Spagna e Portogallo il criterio del diradamento sembra essere lo strumento preferito, e culturalmente giustificato, per risolvere i problemi di luce e di aria delle abitazioni inserite nelle strette maglie dei tessuti urbani.*

[12] *Cfr.* **A. Cederna**, *I vandali in casa, Bari, Laterza, 1956.*

[13] **G. Giovannoni**, *Il dopoguerra dei monumenti e delle vecchie città italiane, in «Nuova Antologia», LXXIX, n. 1726, 1944.*

[14] *Vaie a dire, replica dei singoli manufatti, ripristino edilizio, simulazione figurale, ecc..*

[15] **R. Pane**, *Città antiche e edilizia nuova, relazione al Convegno dell'INU di Torino del 1956, pubblicato nel volume omonimo E.S.I., Napoli 1959, p.113.*

NOTE

[16] **R. Pane**, *Prefazione, in Attualità e urbanistica del monumento e dell'ambiente antico, Atti del Convegno, Milano 1957, p. 80.*

[17] **Ivi.**, *p.34*

[18] **Ivi**, *p. 7*

[19] **M. Labò**, *Tutela legale dei centri antichi e sue carenze, in Attualità e urbanistica del monumento e dell'ambiente antico, Atti del Convegno, cit., p. 80.*

[20] *Ibid.*

[21] **R. Pane**, *Restauro dei monumenti e conservazione dell'ambiente antico in Attualità e urbanistica del monumento e dell'ambiente antico, Atti del Convegno cit., p. 7.*

[22] *Già per Camillo Boito, autore della prima Carta italiana del Restauro (1883), la nuova architettura si esprimeva nel riconoscimento del carattere dichiaratamente indipendente, autonomo dell'aggiunta, vale a dire in un rapporto di discontinuità e non di analogia stilistica con le forme della storia. La sua ricetta era quella di rispettare con "iscrupolo religioso" il passato, inteso come documento "essenziale" e chiarire ed illustrare, in tutte le sue parti la storia dell'architettura. Ne deriva un concetto delle aggiunte come anelli altrettanto essenziali della catena che materializza il processo che ogni manufatto subisce nel tempo con il passare di mano delle generazioni dei suoi utenti e fruitori. Cfr. C.Boito, I restauri in architettura. Dialogo primo, tratto da Restaurare e conservare, in Questioni pratiche di Belle Arti, Milano 1893, ora in Ilnuovo e l'antico in architettura, antologia a cura di M. A. Crippa, Milano 1989, pp. 107-126.*

[23] **R. Pane**, *Città antiche e edilizia nuova, cit., p. 45.*

[24] **E. N. Rogers**, *Verifica culturale dell'azione urbanistica, in «Casabella-Continuità», n. 217, 1957. In questo numero sono pubblicate alcune relazioni del convegno su Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale, tenuto a Lucca nel 1957.*

[25] *Principio criticato da C. Melograni nell'articolo Conservare in «Il Contemporaneo», 1957, nel quale afferma che la sistemazione dei quartieri antichi debba essere considerata non caso per caso, ma nel suo complesso.*

[26] **L. Benevolo**, *L'esigenza di conservare gli ambienti antichi non significa bloccare ogni iniziativa. Per conservare bisogna modificare la realtà, in «Architettura, Cronache e Storia» n. 21, 1957.*

[27] *Ibid.*

[28] **M. Tafuri**, *Teorie e storia dell'architettura, Bari, 1968, p. 84*

[29] *II Convegno di Gubbio, tenutosi dal 17 al 19 settembre 1960, fu promosso da un gruppo di Comuni con l'intento di enunciare un sistema di principi per la tutela dei centri antichi e per governare metodologicamente il risanamento di tali ambienti.*

[30] *Dal documento finale del Convegno di Gubbio del 1960, Convegno sulla salvaguardia e il risanamento dei centri storici-artistici, in «Urbanistica», n. 32, 1960.*

[31] *Ibid.*

[32] *Ibid.*

[33] **A. Cederna** *e* **M. Manieri Elia**, *Orientamenti critici sulla salvaguardia dei centri storici, in «Urbanistica», n. 32, 1960.*

NOTE

[34] **R. Pane**, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo, Relazione introduttiva al Convegno Nazionale sul tema, svolto presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia dal 23 al 25 aprile 1965, in Attualità dell'ambiente antico, La nuova Italia, Firenze 1967, pp. 33-49. Il contributo si trova anche in R. Pane, Attualità e dialettica del restauro, cit., pp. 196-212. Gli atti del convegno furono pubblicati in un numero speciale della rivista bergamasca «Archicollegio», 1965, 7-8*

[35] **R. Pane**, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo, cit., p. 97.*

[36] **B. Zevi**, *In difesa dell'architettura moderna, relazione al Convegno Nazionale di Studio Gli architetti moderni e l'incontro tra l'antico e il nuovo, Venezia 23- 25 Aprile 1965, cit.*

[37] *Ibid.*

[38] *Ibid.*

[39] **R. Pane**, *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo, cit., p. 64.*

[40] **Ivi**, *p. 78.*

[41] *Nel primo dei seminari fu approvato un ordine del giorno che rifiutava la "cosiddetta edilizia di sostituzione" e tutti i dispositivi che adulterano il tessuto antico creando condizioni difficili per un'architettura moderna.*

[42] *Nel qual caso si opererà attraverso i principi del restauro filologico.*

[43] **B. Zevi**, *Contro ogni teoria dell'ambientamento, in «Architettura. Cronache e Storia», n. 118, 1965.*

[44] **G. Miarelli Mariani**, *La città storica: alcuni nodi del recupero, in Anastilosi, L'antico, il restauro, la città, a cura di F. Perego, Laterza, Bari 1987, p. 56.*

[45] **E. Paci**, *La crisi della cultura e la fenomenologia dell'architettura contemporanea, in «Casabella», n. 215, 1957.*

[46] **M. Tafuri**, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985, cit., p. 56.*

[47] *Ivi, p. 308.*

[48] **E. N. Rogers**, *Tradizione e attualità, in Esperienze dell'architettura, Einaudi, Torino 1958, p. 38.*

[49] *Ibid.*

[50] *Ibid.*

[51] *Ibid.*

[52] **M. Ridolfi**, *L'architettura difronte all'ambiente storico, in «Casabella», n. 215, 1957.*

[53] **E. N. Rogers**, *Polemica per una polemica, cit., p. 304.*

[54] *Vanno ricordati, a tale proposito, alcuni contributi critici che hanno esplorato la complessa vicenda di questo periodo sottolineandone le principali linee di ricerca. Basti ricordare, solo per citare alcuni testi, V. Gregotti, Orientamenti nuovi dell'architettura italiana, Milano 1969; il volume collettivo, Il dibattito architettonico in Italia. 1945-1975, Roma 1977; il saggio di A. Belluzzi, Il percorso dell'architettura italiana, in AA.VV, L'arte in Italia nel secondo dopoguerra, Bologna 1979; il volume di C. De Seta, L'architettura del Novecento, UTET, Torino 1981.*

NOTE

[55] *Cfr.* **M. Montuori** *(a cura di), Lezioni di progettazione. Dieci maestri dell'architettura italiana, Milano, 1988.*

[56] *Quando si parla di patrimonio urbano, non si può non considerare le indagini compiute dalla studiosa francese Francoise Choay, che evidenziò come fu Gustavo Giovannoni, il primo ad usare questo concetto di patrimonio urbano*
Cfr. F. Choay, L'Allègorie du patrimoine, Paris 1992, trad. it. L'allegoria del patrimonio, a cura di E. D'Alfonso e I.Valente, Officina, Roma 1995, pp. 129-135. Secondo la studiosa Giovannoni, espresse tale nozione prima nell'articolo Vecchie città ed edilizia nuova, pubblicato in «Nuova Antologia», Milano 1913, in seguito nel libro Vecchie città ed edilizia nuova, Unione Tipografica-editrice Torinese, Torino 1931, p. 113.

[57] *ID., Commento al 1 tema: Conservazione e Restauri, in Atti del Vll Congresso di Storia dell'architettura, Palermo 24-30 Settembre 1950, pp. 15-18.*

[58] *Ibid.*

[59] **R. Pane**, *Antico e nuovo, in «Casabella», n. 297, 1965.*

[60] *Ibid.*

[61] *Ibid.*

[62] **B. Zevi**, *Contro ogni teoria dell'ambientamento, cit.*

[63] **C. Calligaris**, **G. Vragnaz**, *Preesistenze, in «Casabella», n. 502, 1984.*

[64] *La legge prefigura un sistema di piani urbanistici: i piani territoriali di coordinamento, che dovrebbero indirizzare e coordinare l'attività urbanistica in determinate porzioni del territorio nazionale; i piani regolatori intercomunali, aventi per oggetto la sistemazione urbanistica di due o più comuni con particolari caratteristiche di sviluppo; i piani regolatori generali (Prg), estesi all'intero territorio comunale, di cui stabiliscono le direttive per l'assetto e lo sviluppo urbanistico; i piani particolareggiati, che precisano tali direttive con riferimento a porzioni limitate del territorio comunale, per consentire l'attuazione dei piani generali. La formazione dei piani regolatori generali è resa obbligatoria per i comuni indicati in appositi elenchi ministeriali, è facoltativa per gli altri comuni che, se non intendono adottare un PRG, sono obbligati a dotarsi di un programma di fabbricazione, che è una specie di PRG semplificato nei contenuti e nelle procedure di approvazione e attuazione.*

[6] **A. Saggio**, *Architettura e Modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica, Carocci, Roma, 2010, p. 249.*

[66] *Ibid. p. 250.*

[67] **M. D. Bardeschi**, *Il futuro della memoria. Testimonianze sulla ricerca architettonica contemporanea, in collaborazione con G. B. Bassi (Catalogo della Mostra, Massa, Castello Malaspina, marzo 1972), La Spezia,1972.*

[68] *Ibid.*

[69] *Ibid.*

[70] *Ibid.*

[71] *Ibid.*

[72] **C. Ambron**, *Il progetto del nuovo nel costruito in E. Romeo (a cura di) Il monumento e la sua conservazione, note sulla metodologia del progetto di restauro, Elibri, p. 56.*

NOTE

[73] **P. Blake**, *La Forma segue il fiasco, Alinea, Firenze 1983.*

[74] **R. Venturi**, **D. Scott Brown**, **S. Izenour**, *Learning from Las Vegas, trad. It. Imparando da Las Vegas, CLUVA, Venezia 1985.*

[75] **A. Rossi**, *Autobiografia Scientifica, Il Saggiatore, Milano 2009.*

[76] *II regolamento edilizio inviato ai singoli progettisti, prevedeva il tema: la strada può essere pensata come sequenza di case, ognuna vista: a) come dimora del singolo architetto, provvista di un ambiente di lavoro, o dotata di un proprio museo personale o di uno spazio espositivo per la vendita delle proprie idee, b) semplicemente come casa di abitazione, luogo del vivere quotidiano e privato, c) come affaccio, anche parziale di un edificio collettivo destinato ad un centro di lavoro, studio, riunione, spettacolo. Le tecniche di realizzazione possono essere le più varie, purché richiedenti facili accorgimenti esecutivi.*

[77] **P. Portoghesi**, *La fine del proibizionismo, in La presenza del passato, prima mostra internazionale di architettura, Edizioni "La Biennale Venezia " 1980.*

[78] *Ibid.*

[79] *Conferenza: Dalla Via Novissima al Quartiere Rinascimento - Colloquio con Paolo Portoghesi, presso il Palazzo degli Uffici, sede di EUR S.p.A., Roma, in data 4 Luglio 2007.*

[80] **A. Rossi**, *Architettura e città: passato e presente, ripubblicato in R. Bonicalzi (a cura di) Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città, Città studi Edizioni, Milano 1978, p. 474.*

[81] *Si vedano in tal senso gli scritti di G. Vattimo, Progetto e legittimazione, in «Lotus International», n. 48- 49, 1986.*

[82] **V. Gregotti**, *Editoriale, in «Casabella», nn. 498-99, 1984, p. 1.*

[83] **Ivi**, *p. 20.*

[84] **V. Gregotti,** *Necessità del passato, in B. Pedretti (a cura di) Il progetto del passato, Milano, Mondadori, 1997, p. 19.*

[85] **F. Purini**, *"'la Repubblica", 20 settembre 1990" cit. da M. Ricci, Natura della città e forma del piano. L'identità delle regole, Officina, Roma 1991, p. 13: "La densità del costruito che ha conosciuto negli ultimi cinquanta anni un fortissimo incremento, unita alla storicità delle edificazioni e al fatto che in esse sia presente un numero elevato di opere d'arte fa sì che non ci sia più in Italia un grande spazio per nuove infrastrutture o nuovi manufatti. Tale situazione ha cambiato radicalmente la nozione dì progetto [...]. Esso va invece riformulato come un sistema di teorie e di pratiche orientate al completamento dei tessuti urbani già edificati e alla ricomposizione delle relazioni che li assumono come scenari. Non tanto 'costruire' allora, ma 'ricostruire', vale a dire entrare nella città esistente accettandola come sistema in qualche modo concluso".*

[86] *Il dibattito negli anni più recenti si è reso particolarmente vivace. Fra i tanti contributi, e per la diversità degli approcci, si vedano i seguenti: Architettura: processualità e trasformazione, Atti del convegno internazionaledi studi (Roma, 24-27 novembre 1999), a cura di M. Caperna e G. Spagnesi, Bonsignori, Roma 2002 ("Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura", 34-39, I999-2002); Contemporaneità & Conservazione. La sfida della qualità nell'architettura, Atti del convegno (Venezia, 26*

NOTE

ottobre 2000), a cura di P Baldi, Gangemi, Roma 2001; Manutenzione e recupero nella città storica. L'inserzione del nuovo nel vecchio a trenta anni da Cesare Brandi, Atti del IV convegno nazionale ARCO (Roma, 7-8 giugno 2001), a cura dì M.M. Segarra Lagunes, Gangemi, Roma 2002; Antico e nuovo.Architetture e architettura, Atti del convegno (Venezia, 31 marzo-3 aprile 2004) a cura di A. Ferlenga, F. Schellino E.Vassallo, Il Poligrafo, Padova 2007.

87 **P. Torsello**, *La dialettica restauro/progetto in «ANAI-KE» n. 19, anno 1997.*

88 **F. La Regina**, *in A. Palmieri (a cura di), Restauro e progetto, op. cit., p.133.*

89 *Ibid.*

90 *Interessante la riflessione di Benvenuto e Masiero, Sull'utilità e il danno della conservazione per il progetto, in «Casabella», n. 579, 1991, in cui riflettono sul significato che esiste tra tradizione, conservazione e restauro. Nello specifico del nostro discorso si rammenta che «l'uomo ha riconosciuto da sempre l'esigenza di rendersi custode del proprio passato e dunque di conservare memoria dei valori tramandati, delle tecniche e delle tracce gloriose [...] Che mai potrebbe essere un uomo di tutto dimentico, attaccato con breve corda al suo piacere e al suo dolore al piuolo del momento, se non una solida bestia. Scrisse Nietzsche all'inizio della sua seconda Considerazione inattuale (Sull'utilità e il danno della storia per la vita). La capacità di rammemorare e di far tesoro del passato appare perciò l'elemento più intimo ed essenziale della natura umana. [...] Occorre peraltro non esagerare in questo senso, lo stesso Nietzsche intendeva interpretare l'invasivo storicismo post-hegeliano del suo tempo come un danno, un'infermità, un difetto, una febbre che ci consuma».*

91 **M. Manieri Elia**, *La conservazione, opera differita in «Casabella», n. 46, 1991.*

92 **G. De Carlo**, *La visibilità dell'architettura contemporanea in «Domus» 882, giugno 2005.*

93 **B. Zevi**, *I dieci edifici più controversi in «L'Architettura, cronache e storia» n. 354, aprile 1985.*

94 **A. Van Eyck**, *EI interior del tempo y otros escritos, «Circo», 37, 1996.*

95 **A. Palmieri**, *Restauro e Progetto, Electa, Napoli, 1991, p. 22.*

96 **F. Purini**, *Nel rapporto tra antico e nuovo senza dubbio vince il nuovo, intervento nella Conferenza "Antico e nuovo. Relazioni pericolose", Venezia 7 Giugno 2012.*

97 **E. N. Rogers**, *Verifica culturale dell'azione urbanistica in Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale, «Casabella - continuità», n. 217 1957, In questo numero sono pubblicate alcune relazioni dell'omonimo convegno tenuto a Lucca nel 1957.*

98 **J.M. F. Ferreira**, *A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60-Anos 80. 2009. p.29*

99 **N. T. Pereira**, *O que fazer com estes 50 anos. In: 1º Congresso Nacional de Arquitectos. 2008. p.42-49.*

100 **A.Tostoes**, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50. 1997. p.33.*

101 *Arquitectura Popular em Portugal. 2004. p.XX.*

102 **A.Tostoes**, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50. 1997. p.33*

103 **F. Távora**, *Entrevista, "Arquitectura" n.123 1971, p.153*

104 **C. Duarte**, *Os críticos não se inventaram de um dia para o outro. in "Jornal dos Arquitectos" n.211,2010, p.38.*

NOTE

[105] *Cfr.* **N. Portas**, *"A evolução da Arquitectura Moderna em Portugal, uma Interpretação"; Bruno Zevi, Storia dell'architettura moderna, Lisbona: 2 vols., Arcádia, 1977*

[106] **N. Portas**, *A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal, in "Arquitectura" n.66, 1959, pp.13-14*

[107] *Ibid.*

[108] *Ibid.*

[109] *Come riferisce Portas nella postfazione che scrisse per A cidade como arquitectura nel 1969: «la "sintassi" invece che la semantica che caratterizzava il mio libro precedente» Cfr. N. Portas, Uma justificação, in A cidade como arquitectura, Lisbona, Livros Horizonte 2007, p.207*

[110] *Cfr.* **N. Portas**, *Uma justificação,Op. Cit., pp.205-106*

[111] *Cfr.* **N. Portas**, **N. Grande**, *Entre a crise e a crítica da cidade moderna,a cura di Amâncio (Pancho) Guedes e Ricardo Jacinto, Lisboscópio, Representação Oficial Portuguesa na 10ª Exposição Internacional de Arquitectura – Bienal de Veneza, Lisboa: Instituto das Artes – Ministério da Cultura, Corda Seca - Edições de Arte, SA, 2006, p.71*

[112] *Questi congressi si sono svolti a Madrid (14-16 Novembre 1959); Barcellona (30 Aprile– 2 Maggio del 1960); nei Paesi Baschi (Ottobre 1960); Cordoba (Ottobre 1961); Costa do Sol (Primavera del 1963); Tarragona (Dicembre 1963); Segovia (Dicemnre 1965); Portogallo (Inverno de 1967, incluso una visita alle opere di Álvaro Siza); Vitoria e l'ultimo si è svolto a Sitges nel 1972.*

[113] **O. Bohigas**, *Contra una arquitectura adjetivada , Barcelona, Seix Barral, 1969.*

[114] **Bohigas** *citando* **Vittorio Gregotti***: "Não revolucionaremos nunca a sociedade por meio da arquitectura, mas podemos revolucionar a arquitectura: e é precisamente isso que devemos fazer como arquitectos." Oriol*

[115] **Bohigas**, *Equivocos progressistas en la arquitectura moderna, Seix Barral, Barcelona,1969, p.28; J.A. Bandeirinha, O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974, 2007. p.70.*

[116] *Cfr.* **M.Mendes** *e* **N.Portas**, *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, Anos sessenta – Anos oitenta.*

[117] **José Charters Monteiro** *partecipa nell'area di "Ricerca" di Aldo Rossi nella Facoltà di Architettura di Milano, tra IL 1966 e 1969.*

[118] **F. Távora**, *Immigrazione/Emigrazione. Cultura architettonica portoghese nel mondo, Casabella n. 700, maggio 2002, pag.6.*

CAPITOLO 2

INQUADRAMENTO URBANO
TOPOGRAFIA

Lisboa *Álvaro Siza Porto, Maggio 1994*

«Lisbona ignorata. La città visibile, tra Santa Apolonia e l'Avenida da Liberdade, passando per la Baixa dei negozi quasi modesti e abbaini abbandonati (la pioggia entra attraverso le tegole e i giunti dei teloni di plastica), la Lisbona del Chiado decadente, soffocato dalla nostalgia e improvvisamente dorato, atmosfera corrosa dall'inquinamento, dalla polvere, dal fumo delle tavole calde, Lisbona delle spianate tra squarci dal taglio romantico e file di automobili - questa immagine esteriore di Lisbona, quella del visitatore frettoloso, quello in transito verso un'altra città, compiendo strani rituali che il centralismo spiega - questa Lisbona inganna.

Se qualche incidente ci obbliga a fermarci, allora la Geografia ci prende per mano e la Storia ci conduce per corridoi in penombra, un cielo come un tetto, corridoi attraversati da squarci in qualunque direzione, dove la luce entra come uno schiaffo, e le repentine visioni cubiste, frammentate e dense, di dettagli affilati come filo di rasoio - o le masse compatte di grandi strutture, i conventi, i palazzi, alcune cupole o guglie che cercano il cielo di Lisbona. E subito muovendosi in salita, o dal fondo di qualche avvallamento, ciò che ci circonda acquista largo respiro e appare il Tejo, il Castello, masse di verde che i numeri delle analisi difficilmente rivelano.

Passeggiare a Lisbona: movimento ritmato da un pulsare continuo e ardente - dilatazione, contrazione - come il battere di un cuore con occhi che vedono lontano o ricevono il fiato protettore dei muri dall'intonaco crepato, graffiato dalle spallate ricevute, dai colori sbiaditi, trasparenti, che si mischiano socchiudendo gli occhi, colori in movimento, che portano verso una nuova quota e a un'altra percezione.

A volte Lisbona ricorda Venezia, legata al fiume, dove il terreno è orizzontale, con quei lunghi tramonti dorati, rosa, turchese e nebbia; o la nitidezza dello sfondo di un quadro fiammingo e la minuziosa capigliatura di un santo o di un commerciante o di una Eva nuda. I tetti sono inclinati. Gli edifici per uffici sono allineati come se il paesaggio li ordinasse inspiegabilmente, ma non tanto quanto a Rio de Janeiro.

C'è qualcosa di tedesco, ma mai aspro, nei quartieri economici dello Stato Nuovo, fasce sottili tra i cortili verdi. I fregi mangiano le pietre di calcare, o dell'inquinamento. Scompaiono le vele bianche del mare da Palha. Altre barche lo attraversano.
Grosse fila di gente ammassata attraversano le strisce pedonali del Terreiro do Paço, svaniscono tra le auto parcheggiate, alle uscite del Cacilheiro, calpestano i marciapiedi di Lisbona, in bianco e nero, con disegni presumibilmente antichi, *calçadas*[1] così composte da abili colpi di martello, *calçadas* che conservano il respiro del suolo di Lisbona, così tanto calpestato, attraversato, ricordando civiltà scomparse.
Questo vicolo ha finestre che mi piacerebbe disegnare ma non posso, fatte da mani chiamate a eseguire progetti interrotti, embrioni di quant'altro vuole nascere.
Lungo la riva del fiume, in sacche urbane create di recente, spuntano porte "nuovaiorchesi" di seconda mano; come a Madrid, moltitudini vagano per strada, turisti spagnoli e brasiliani mescolati a gente che non conosce la confusione, che rincasa alle 7.30 ed esce alle 7.30, che riempie stazioni della metropolitana piene di azulejos e di mendicanti.
La massa imponente del centro Culturale di Belém riecheggia i suoi simili – i conventi e i palazzi - aspetta il fiume e il momento per diluirsi tra le case, supportando il profilo mobile delle architetture.
Ogni segno del nuovo contiene in se tracce dell'antico.
Passa il tassista di Tabucchi. Lisbona fagocita un'altra città, quella di cui non volgio parlare, che fa da nutrimento alla prima.
Nei negozi incorniciati in calcare pieno di cicatrici, o nelle periferie desolate sorte sopra e attraverso le colline, persiste un desiderio irrefrenabile di rigenerazione, il medesimo slancio dei cataclismi, un'intensa gioia di vivere delle popolazioni emarginate e immigrate.
Le pieghe delle colline si srotolano come un tappeto che qualcuno stende in un ampio gesto, disegno denso, pietre preziose che emergono da grandi volumi di una semplicità solenne, grandi terrazze, muri portanti rivestiti di gladioli. Le pieghe delle colline si dispiegano, percorrono il fiume, come una traversata con il fiato sospeso. Lo sguardo si perde nel mare oltre la linea dell'orizzonte»[2] .

Schizzo dell'Elevador de Santa Justa e Graça, Álvaro Siza.

A Reconstrução do Chiado Lisboa, Porto, Figuerinhas, Lisboa, 2000, p. 109.

2.1. Città e Patrimonio

La salvaguardia del patrimonio culturale, nello specifico di quello architettonico ed archeologico, è un tema sempre più alla ribalta negli ultimi anni e che sta avendo un coinvolgimento sociale crescente. In Portogallo, così come in altri paesi europei, vige una disistima generalizzata riguardo alle soluzioni urbanistiche che hanno determinato una crescita accelerata delle città. Il rapido processo di espansione urbana delle nostre città, di maggiore o minore dimensione, si è sviluppato con una profonda indifferenza per i valori culturali e naturali dei luoghi. Sono stati distrutti nuclei storici e aree fluviali di grande valore, lottizzazioni selvagge di aree agricole, alterazioni degli impianti topografici, etc., per avere un vantaggio immediato in termini funzionali o finanziari.

Il fallimento, visibile, di queste operazioni, ha avuto come conseguenza il riconoscimento, ovvio, della necessità di progettare la città riconoscendo e valorizzando le preesistenze naturali e culturali. Ma questo riconoscimento, di carattere intellettuale, ha ancora poca corrispondenza nella pratica a livello dei piani di governo del territorio e degli interventi urbanistici, di maggiore o minore scala.

La disillusione verso le città contemporanee sta generando un sentimento di urgenza, e di radicalismo di segno opposto, ossia, l'esigenza di atteggiamenti istituzionali protezionisti e perfino "mummificatori" delle aree di maggiore valore in quanto patrimonio storico.

Il degrado culturale e sociale delle città moderne non riguarda solo la forma o il progetto dei nuovi edifici, ma soprattutto, l'estrema velocità delle alterazioni di uso, di vita e di scala degli spazi pubblici: strade, viali, piazze e larghi. È in questi spazi che sentiamo, oggi, in forma drammatica, il disagio e la preoccupante dimensione delle azioni disqualificanti e destrutturanti della città.

Il destino del patrimonio architettonico e archeologico delle città è una dei problemi fondamentali della cultura contemporanea. Dalla fine degli anni novanta a oggi le normative riguardo al patrimonio culturale sono straordinariamente progredite e ovviamente non smetteranno di farlo in futuro.

Uno dei maggiori avanzamenti teorici e normativi, in materia di salvaguardia del patrimonio architettonico, è stato l'abbandono dei principi di tutela isolata dei monumenti, per passare a considerare il tessuto urbano in cui si inseriscono, integrandoli nella città storica.
Questi progressi teorici, preconizzati in importanti documenti internazionali, tra i quali emergono quelli elaborati dall'UNESCO, dalla Comunità Europea e dall'ICOMOS, hanno determinato un ampliamento normativo dell'universo dei beni immobili da tutelare, facendo leva su di una visione integrata dei problemi di salvaguardia del patrimonio, del progetto e del disegno della città. Riguardo al tema che stiamo analizzando è importante verificare tre realtà che, in molti casi, si fondono e si completano.
In primo luogo l'allargamento della nozione di patrimonio architettonico ai complessi «urbani o rurali sufficientemente coesi, in modo da poter essere delimitati geograficamente, e riconosciuti, contemporaneamente per la loro integrazione nel paesaggio e per il loro interesse storico archeologico, artistico, scientifico o sociale[3], e ancora ai siti riconosciuti come opere dell'uomo o opere dell'uomo e della natura, spazi tali da essere caratteristici ed omogenei da poter essere delimitati geograficamente, riconosciuti per il loro interesse storico, archeologico, artistico, scientifico o sociale» .
In secondo luogo l'allargamento del concetto di tutela dei beni immobili (monumenti, complessi o siti) fino al loro intorno più o meno prossimo, «definito secondo l'importanza archeologica, storica, etnologica, artistica, architettonica, urbanistica o paesaggistica del luogo»[4]. In ultimo la convinzione, recente, secondo la quale «la salvaguardia delle città e dei nuclei storici deve, per essere efficace, far parte integrante di una politica coerente di sviluppo economico e sociale, e deve essere presa in considerazione nei piani di governo del territorio e negli interventi urbanistici a qualsiasi scala»[5].
Questi nuovi concetti riguardanti le teorie sul patrimonio sono fondamento e supporto tecnico per altre aree disciplinari come l'urbanistica e la tutela del paesaggio e dell'ambiente. Il dibattito sula necessità e le modalità d'intervento nei differenti spazi urbani che costituiscono la città storica ha, ultimamente, coinvolto architetti, storici, archeologici, sociologi, politici e cittadini.

Tutti sono d'accordo sul vantaggio del procedere attraverso uno studio approfondito, multidisciplinare delle aree d'intervento, al fine di comprenderne la complessità dell'evoluzione storica, della realtà fisica, della struttura sociale e demografica, dei valori culturali immateriali.
Tuttavia, nel tentativo di definire una metodologia d'intervento, s'incontrano differenti sensibilità:

a) esistono diversi atteggiamenti, consapevolmente o meno, la manutenzione dell'oggetto del passato, attraverso la creazione di enormi scenari museografici (soprattutto di quelli che hanno perso la loro funzione originaria) affinché possano essere apprezzati e ammirati dalle nuove generazioni e studiati dagli specialisti.
b) la ricostruzione integrale dei modelli del passato, o attraverso l'utilizzo dei metodi storici e rigorosi del restauro, o con la sostituzione degli stessi con delle copie, formalmente identiche a quelle antiche, accettando implicitamente l'idea di musealizzazione di queste aree. Sono correnti che difendono la conservazione come forma di dinamizzazione della potenzialità educativa e di sensibilizzazione del patrimonio architettonico e archeologico, in seno alla società e anche come mezzo di attrazione turistica e di valorizzazione.
c) il rifiuto per le soluzioni che tendono a trasformare le aree di valore patrimoniale in musei passivi, sostenendo un dialogo tra antico e nuovo attraverso il disegno urbano e architettonico contemporaneo.

A tal proposito è interessante notare cosa preconizza, a riguardo, la Carta delle Città Storiche.
«I valori da preservare nelle città storiche sono il carattere storico e l'insieme degli elementi materiali e spirituali che esprimono un'immagine di questi luoghi, in particolare:

a) La forma urbana
b) le relazioni tra i diversi spazi urbani: spazi costruiti, spazi liberi, spazi verdi.
c) La forma e l'aspetto degli edifici (interno e esterno) così come sono definiti dalla propria struttura, volume, stile, scala, materiali, colori e decorazioni.

d) Le relazioni della città con il contesto naturale o costruito dall'uomo.
e) Le differenti vocazioni della città, assunte nel corso della sua storia»[6].

Le maggiori difficoltà degli interventi urbani in aree di notevole valore patrimoniale risiede, secondo il nostro parere, in una assunzione di responsabilità e nel possedere la capacità che implica scrivere, nel presente, una pagina o un capitolo della storia del luogo o della città, senza rinunciare o ignorare il passato.
Replicare i modelli del passato in forma acritica senza reinterpretarli alla luce dello spirito, delle forme, delle tecniche e delle necessità del presente, sarà sempre una caricatura della realtà, una "cristallizzazione" e una negazione della capacità di contribuire attivamente alla storia.
Esperienze recenti in alcune città europee, in particolare a Lisbona, ci dimostrano che la tutela dei centri storici può e deve essere sinonimo di riqualificazione fisica e sociale, ma che solo attraverso il disegno urbano e architettonico di qualità si potranno recuperare il prestigio e le smarrite qualità urbane. Agli architetti spetta una grande responsabilità: quella di continuare a credere nel fascino della città, eterno palcoscenico d'incontri e scontri con il passato.

2.2. Le strategie di pianificazione in Portogallo dagli anni novanta a oggi

L'inquadramento temporale che stabilisce come riferimento gli anni novanta, rappresenta una linea di confine fondamentale, tra un *ante* ed un *post "planeamento"*, per comprendere lo sviluppo urbanistico della nazione fino ad oggi. I ritardi di sviluppo accumulati nei decenni precedenti, infatti, hanno fatto si che la crescita urbana in Portogallo si sviluppasse in un ambiente generale di forte deficit infrastrutturale relativo alla mobilità, al risanamento di base e alle attrezzature pubbliche.
I quaranta anni di dittatura che hanno preceduto la rivoluzione del 1974, corrispondono ad un lungo periodo in cui il paese si è mantenuto povero, rurale, analfabeta e politicamente ed economicamente isolato.

La guerra nelle colonie africane, il deficit di ammodernamento dettato dall'isolazionismo politico internazionale e, soprattutto, l'assenza di democrazia e della costruzione di uno *Estado Providência*[7], hanno segnato un ritardo ancora da recuperare, nonostante l'impulso dato dall'adesione alla CE nel 1986.

Questo quadro socio-politico spiega la forte emigrazione registrata a partire dalla fine della guerra, responsabile della desertificazione rurale ed anche del deficit di urbanizzazione, tale da far dire che la seconda città portoghese fosse Parigi.

Se si eccettuano i piani per le città maggiori risalenti agli anni '40 ed uno slancio di grandi opere pubbliche durante la prima metà degli anni '60, il Portogallo giunge all'inizio degli anni '90 con un sistema urbano squilibrato, macrocefalo e senza orientamento di politica urbana. A partire dal 1990 si iniziano ad approvare i primi *Planos Diretores Municipais*[8] prodotti in una fase in cui l'urbanizzazione si era sviluppata con una forma caotica, grazie ad un'intensa edificazione non accompagnata da piani e da infrastrutture urbane.

Così, e con il forte contributo finanziario della UE, le politiche urbane sino alla metà degli anni '90 si caratterizzano per:

- il consolidamento di un Sistema di Pianificazione, con un'enfasi speciale per i *Planos Regionais de Ordenamento do Território*[9] (PROT1988), i *Planos Municipais de Ordenamento do Território*[10] (PMOT), i *Planos de Urbanização e Planos di Pormenor*[11] (PU e PP 1990); nell'ambito delle Commissioni di Coordinamento Regionale, si redigono i *Programas Regionais Operacionais*[12], strumenti di coordinamento regionale per l'applicazione di fondi e programmi della UE e di finanziamenti dello Stato Centrale. Nel 1992, con il Piano Strategico di Lisbona e subito dopo, con quello di Évora, si inizia l'elaborazione di questo tipo di piano in Portogallo;
- nel 1994 viene creato il PROSIURB, *Programa de Consolidamento do Sistema Urbano Nacional e de Apoio à Execução dos Planos Directores Municipais*[13], un programma che, nonostante la ridotta dotazione finanziaria, si propone come strumento fondamentale per la politica del sistema urbano delle città medie e piccole, imponendo l'elaborazione di Piani Strategici ed il coordinamento degli investimenti fra attori pubblici e privati;

- l'investimento massiccio in infrastrutture legate alla mobilità. Il *Plano Rodoviário Nacional* [14] ha come oggetto unire tutte le capitali di distretto, le grandi infrastrutture logistiche ed i collegamenti transfrontalieri. Nelle nuove aree di espansione urbana, l'investimento sulle vie di comunicazione si è tradotto nella costruzione di rings ed accessi alla rete viaria principale. Ad eccezione dell'*Área Metropolitana de Lisboa* (linee di Sintra e Oeiras) l'investimento ferroviario non ha avuto un carattere strutturante nel disegno della forma urbana;
- interventi in aree critiche: rialloggiamento (*Programa Especial de Realojamento*, PER, 1993), lotta contro la povertà, riqualificazione di zone degradate (*Programa de Recuperação de Areas Urbanas Degradadas, PRAUD, 1988*), includendo zone storiche e finanziamento d'interventi di abitazione sociale. Queste politiche derivano da iniziative statali, da contratti-programma con municipi e cooperative, e dal programma URBAN, intervenendo, soprattutto nelle Aree Metropolitane di Lisbona e di Porto. In alcuni programmi si è raggiunta una buona articolazione tra le politiche sociali e di impiego, e le politiche abitative;
- a seguito delle politiche settoriali dello Stato quali istruzioni, sanità e solidarietà sociale, si è assistito ad un intensivo programma di costruzioni di nuove attrezzature (università, politecnici, scuole di istruzione di livello medio, ospedali, strutture culturali e sportive). Nonostante il mancato coordinamento a livello locale e urbano, questi investimenti hanno avuto una grande influenza nell'ammodernamento e nel rafforzamento della polarizzazione di alcune città del sistema urbano nazionale;
- il progetto per la realizzazione della EXPO '98 in un'area degradata del margine del Tejo (300 ha) sul limite nascente del municipio di Lisbona. Questo è il primo grande Progetto Urbano in Portogallo, sulla scia degli interventi sui waterfronts realizzati o in corso in altri paesi europei, inaugurando così una pratica d'interventi urbani giustificati dalla realizzazione di grandi eventi e divenuta operativa attraverso Progetti Urbani dotati di regolamento, finanziamenti e istituzioni di gestione propria.

Il principale motore di queste politiche è stato lo Stato, direttamente e attraverso la contrattazione con i Municipi, con un forte sostegno della UE attraverso il I e II *Quadro Comunitario de Apoio*[15], QCA I 1989-93 e QCA II 1994-99. Le società pubblico-private hanno avuto un ridotto ruolo, con l'eccezione del coinvolgimento di alcune Organizzazioni non Governative nel settore sociale. L'investimento privato nelle città, oltre al settore immobiliare dell'abitazione, ha inciso soprattutto nelle Grandi Superfici e Centri Commerciali. L'investimento immobiliare legato agli uffici si è concentrato molto a Lisbona, dove si sono coniugati gli investimenti esteri e la ricostruzione dei gruppi economici seguita alla privatizzazione del settore impresariale dello Stato (nazionalizzato nel periodo successivo alla rivoluzione del '74).

A livello di quadro amministrativo e finanziario, lo Stato Centrale, attraverso l'investimento pubblico sostenuto dalla UE, detiene e gestisce la grande maggioranza del bilancio;

il peso dei trasferimenti diretti dallo Stato Centrale ai Municipi si aggira appena al 10% annuo. Sul finire di questo ciclo di investimenti, che si concluse con il I Quadro Comunitario di Sostegno (QCA, 1994), si possono sintetizzare le problematiche e le opportunità che caratterizzano la situazione esistente all'inizio degli anni '90.

Nonostante il forte investimento registrato, persistono verso la metà degli anni '90 forti carenze infrastrutturali - reti fognarie, viabilità, trasporti collettivi - in parte dovute all'elevato deficit preesistente. Occorre ricordare anche che, a causa della fragilità della finanza locale, la disarticolazione degli investimenti settoriali dello Stato Centrale e della forte dipendenza dai programmi cofinanziati dallo Stato e dalla UE, ha generato una programmazione degli investimenti quasi aleatoria.

Nelle Aree Metropolitane, l'incapacità delle nuove entità metropolitane (senza finanziamento e competenze proprie, senza protagonismo politico, e quasi senza strutture organizzative) a gestire o a coordinare i progetti di carattere strutturante ha prodotto una perdita di efficacia delle politiche. L'assenza di piani (l'approvazione dei PDM avviene soprattutto tra il 1993 e il 1995) e la forte crescita

immobiliare già derivante dal passato, spiega il carattere caotico della "esplosione urbana". La costruzione, isolata o in lottizzazioni, di carattere più o meno disperso o concentrata lungo i principali assi di mobilità viaria, si intensifica.
L'aumento delle rendite, della capacità di trasporto motorizzato, di accesso al credito, di richiesta di abitazioni più confortevoli, ecc., surriscaldano il mercato immobiliare.
Si viene così a produrre una specie di dualità tra la città "storica" e le urbanizzazioni periferiche di carattere discontinuo e frammentario, con elevati deficit ambientali ed infrastrutturali e poco adatte al trasporto collettivo.
In questo quadro sia assiste al degrado dei centri antichi dovuto al congelamento delle rendite (anteriore al 1974) che spiega la mancanza d'investimento da parte dei proprietari, il degrado fisico dei quartieri sociali più antichi, la difficoltà di adattamento all'uso crescente dell'automobile. Sul fronte delle attività, la recente terziarizzazione ha implicato quasi sempre la nascita di nuovi centri meglio connessi con la nuova rete viaria e dove la nuova offerta immobiliare non residenziale meglio si adattava.
Le nuove abitudini di consumo, la logica della mobilità automobilistica e la costruzione di vie rapide, la fuga centrifuga della popolazione, la difficoltà dell'ammodernamento dei trasporti collettivi, aiutano a comprendere anche i molteplici aspetti della crisi dei centri, nonostante i programmi di riqualificazione degli edifici degradati e le politiche a favore dei centri storici (soprattutto a Porto, Lisbona, Guimarães ed Évora).
Nonostante l'inizio degli anni '90 sia stato un periodo fertile di sperimentazione con politiche di reinserimento sociale, di lotta contro la povertà, di rendita minima garantita, di rialloggiamento delle favelas - soprattutto nell'Area Metropolitana di Lisbona - persistono i problemi sociali propri delle grandi città.
Nell'Area Metropolitana di Lisbona, il rafforzamento dell'agglomerazione di attività e impiego qualificato (pubblico e privato), ha aumentato la polarizzazione sociale, aggravando la situazione delle popolazioni immigrate e la precarietà dei più poveri.
Gli strumenti di politica sociale ed abitativa hanno fatto passi

importanti, anche se insufficienti di fronte alla grandezza dei problemi. Come già ricordato, l'emancipazione del potere locale a partire dal 1974 si è realizzato in maniera disuguale: poche risorse finanziarie ai municipi per competenze sempre crescenti; mancanza di contratti pluriennali tra Stato e Comuni, mediante un'agenda prioritaria di politiche urbane (politica contenuta nei PROSIURB ma senza le sufficienti risorse finanziarie); disuguaglianza nell'accesso ai programmi nazionali e della UE. L'assenza della regionalizzazione (ad eccezione delle isole Azzorre e Madeira) e la fragilità delle istituzioni inter-municipali, nello specifico le due Giunte Metropolitane di Lisbona e di Porto, hanno posto forti difficoltà all'articolazione settoriale delle politiche dello Stato Centrale e alla sua articolazione con le politiche locali.

Dopo uno sviluppo apprezzabile dell'Área Metropolitana de Porto (AMP) nella seconda metà degli anni '80 (terziarizzazione, soprattutto nei producer services), la crisi d'inizio anni '90 ha provocato un totale slittamento ed un calo di competitività a livello nazionale, e soprattutto, internazionale. Lo choc differenziato dell'integrazione nell'UE, la globalizzazione e la permanenza di uno Stato centralista favoriscono la competitività di Lisbona e della AML. Esempi di ciò sono: lo sforzo finanziario pubblico per la realizzazione della EXPO '98 (nuove infrastrutture viarie e ferroviarie, ampliamento della metropolitana, attrezzature culturali e di svago, centri per congressi, fiere e grandi spettacoli, ecc.), l'investimento diretto estero (Autoeuropa a Palmela, immobiliare soprattutto a Lisbona), i parchi di I&D[16] (Tagus Park, AML), la concentrazione delle attività finanziarie, ecc..

La seconda metà degli anni '90 coincide, in pratica, con l'implementazione del II Quadro Comunitario di Sostegno (QCA II). Questa disponibilità di investimento pubblico ha permesso alcune innovazioni nella Politica Urbana e nelle politiche settoriali di incidenza urbana, sia a livello delle infrastrutture, delle attrezzature (istruzione e sanità, soprattutto) e dell'abitazione.

Nell'ambito ristretto delle Politiche Urbane Nazionali in questo periodo, si segnala il progetto EXPO '98 (con circa 2.500 milioni di

euro di investimento diretto nella zona dell'evento), il PROSIURB (per 150 milioni di euro di investimento finanziato) il programma POLIS (con una previsione di investimento di 800 milioni di euro e di 2.000 sino al 2006), l'iniziativa IORU (circa 485 milioni di euro), l'iniziativa Comunitaria URBAN (per 70,6 milioni di euro), l'evento Porto 2001- Capital Europeia da Cultura (circa 250 milioni di euro), e il PROCOM (173,5 milioni di euro). Sul finire del 1999, le spese incluse nelle politiche di Rinnovo Urbano hanno raggiunto un volume di spesa totale pari a 2.613,7 milioni di euro, destinata soprattutto al progetto EXPO '98.

Le problematiche incontrate per quantificare le relazioni delle politiche urbane decise a livello nazionale (direttamente o indirettamente appoggiate dai fondi UE), traducono la difficoltà cronica dell'Amministrazione Centrale in esplicitare le misure di finanziamento di incidenza locale e programmare le sue priorità settoriali in materia di infrastrutture, attrezzature e ambiente, in accordo con criteri moltiplicatori degli effetti.

Come conseguenza delle successive riorganizzazioni ministeriali, variano le competenze degli organi regionali decentralizzati dello Stato che dovrebbero svolgere funzioni insostituibili di coordinamento regionale tra il livello centrale ed i municipi.

La novità più recente, la creazione di un Ministero delle Città, non sembra rafforzare questo coordinamento. Le Commissioni di Coordinamento e Sviluppo Regionale, organismi decentralizzati del Ministero, svolgono un ruolo chiave, anche se settorialmente limitato, nella razionalizzazione delle politiche pubbliche.

Nell'organizzazione dell'Amministrazione Pubblica e del Governo, esiste un'eccessiva asimmetria di competenze e risorse tra il livello centrale e quello locale, con grandi lacune e carenze in materia di coordinamento orizzontale dei piani settoriali nazionali.

Il livello inter municipale, particolarmente nelle Aree Metropolitane, è molto fragile in materia di competenze e risorse. Queste competenze dipendono esclusivamente dalle finanze municipali e dai contratti-programma con l'amministrazione centrale.

A causa del ritardo di sviluppo del Portogallo, le priorità dei QCA si concentrano sulla costruzione di infrastrutture ed attrezzature (trasporti, ambiente, sanità, istruzione) con una logica settoriale e nazionale, con poca attenzione alle politiche urbane dipendenti da iniziative UE, eccessivamente puntuali e dirette solo alla riqualificazione urbana di aree critiche. Nel complesso delle realizzazioni di questo periodo, si distinguono i progetti giustificati dalla realizzazione di eventi eccezionali. Il caso dell'EXPO '98, di riconosciuto successo organizzativo, non nasconde alcuni side effects negativi su altri programmi di altre città che hanno visto, così, deviate le risorse di cui necessitavano.

Inoltre è evidente la mancanza di capacità dell'Amministrazione Centrale nel consolidare le pratiche della Pianificazione Strategica Urbana, caratterizzata da interventi troppo puntuali e dall'esecuzione problematica dei programmi speciali rivolti alla riqualificazione urbana ed alla valorizzazione ambientale. Allo stesso tempo, l'eccezionalità di questi programmi ha permesso comunque di superare, relativamente ai progetti in corso, le difficoltà del coniugare le misure settoriali con le strategie ed i progetti elaborati previamente così da poter ottenere risultati più corposi in tempi definiti.

L'incidenza degli interventi sui centri storici e sulla città antica, è avvenuta a scapito di interventi nelle aree delle periferie estensive, dove vive la maggioranza della popolazione e dove si riscontrano ancora i principali deficit di infrastrutture dei trasporti, soprattutto collettivi, e di protezione ambientale o paesaggistica.

Per comprendere il ruolo dell'Area Metropolitana di Lisbona è importante identificare alcuni scenari circa l'evoluzione a medio termine del sistema urbano del Portogallo continentale, fin qui descritto. La caratterizzazione sommaria di ciascun di questi quattro scenari e la loro comparazione permette di definire con maggiore chiarezza le opzioni e le priorità strategiche da adottare per contribuire al consolidamento di un sistema urbano in senso più qualificato, coeso e meglio integrato negli spazi iberici ed europei.

Scenari di evoluzione del sistema urbano nazionale: Neocentrismo, Partizione Nord/Sud, Frammentazione e Policentrismo.

Boletim informativo do CoimbraPolis, Coimbra, 2003.

Neocentrismo

Questo scenario è caratterizzato dal rafforzamento del ruolo di Lisbona nel contesto nazionale. Esso sarà tanto più probabile quanto maggiore sarà la convergenza di due tendenze: la scommessa prioritaria di una Lisbona nel contesto di un progetto europeo sempre più esigente e competitivo, e l'incapacità degli attori della regione metropolitana di Porto di iniziare in maniera sostenuta un nuovo ciclo di qualificazione umana ed istituzionale e di organizzazione del territorio regionale.

In un certo senso, questo scenario prosegue il rapporto predatorio che Lisbona ha storicamente adempiuto in relazione al resto del paese. Lisbona costituirà l'ultima stazione della rete urbana europea, concentrando, per questo, l'essenziale delle risorse strategiche nazionali e attratte dall'estero.

Più che l'adozione di un nuovo modello di sviluppo capace di trasformare la regione metropolitana di Lisbona in una piattaforma di intermediazione tra lo spazio estero ed il paese, questo scenario riflette l'esistenza di una strategia "pragmatica" di sopravvivenza in un mondo sempre più competitivo e metropolitano. Lisbona non servirebbe il paese a partire dai benefici risultanti da un posizionamento internazionale positivo.
Al contrario, Lisbona si servirebbe del paese per mantenersi "a fior d'acqua" nel club delle città europee con visibilità sovrannazionale.

Partizione Nord/Sud

Questo scenario presuppone l'affermazione delle due regioni metropolitane come le uniche aree del paese con una dinamica di evoluzione positiva. Il crescente indebolimento delle città medie - insufficientemente qualificate, specializzate e organizzate tra loro - e la scomparsa virtuale delle agglomerazioni della rete complementare come poli di concentrazione minima di risorse e centri di animazioni di sviluppo locale, si traducono nel consolidamento di una leadership bicefala in un contesto di relativo vuoto funzionale all'esterno delle regioni metropolitane.
L'attuale Regione Centro tenderebbe a dividersi funzionalmente, polarizzata a nord dai vari centri della regione metropolitana di Porto ed a sud dalla regione metropolitana di Lisbona.
In questo contesto di partizione radicale Nord/Sud, Coimbra tenderebbe a essere assorbita dal sistema Nord, perdendo rilevanza quale nodo strutturante il centro del paese. Anche nel caso in cui l'espansione delle regioni metropolitane si traduca con un crescente accorpamento fisico lungo la fascia litorale del paese, il comando funzionale resterà concentrato nei centri urbani delle due metropoli.

Frammentazione

Questo scenario, certamente il più negativo, presuppone un contesto di totale incapacità di leadership funzionale da parte dei vertici del sistema urbano nazionale. Potrà assumere una forma più regionalista, se accompagnato dal rafforzamento delle principali città medie, che riuscissero ad approfittare della mancanza di capacità guida da parte

di Lisbona e Porto, o contorni più atomizzati, qualora le dinamiche di perdita si estendessero a gran parte del territorio nazionale, trascinando con sé la maggior parte delle agglomerazioni di media e piccola dimensione.
Questo è, naturalmente, lo scenario che più espone il sistema urbano nazionale ad influenza esterne, particolarmente d'ambito iberico. Il Portogallo ne uscirebbe sconfitto, tanto in un'ottica gerarchica (con il peso crescente di Madrid e Barcellona), quanto in un'ottica di prossimità (influenza delle città spagnole localizzate lungo la frontiera). L'attuale asimmetria che si verifica tra i centri urbani portoghesi e quelli spagnoli si accentuerebbe considerevolmente, costituendo un fattore aggiuntivo di indebolimento e frammentazione del sistema urbano nazionale.

Policentrismo

Questo è lo scenario più ambizioso, ma anche il più auspicabile. In termini generici, presuppone la qualificazione accentuata di tutte gli elementi essenziali del sistema urbano nel contesto di una visione strategica, tanto di pianificazione del territorio nazionale quanto di ricollocamento del paese a livello iberico, europeo e intercontinentale. La concretizzazione di questo scenario è particolarmente difficile per il grado di leadership e complessità che richiede ed introduce.
A livello interno presuppone la capacità di creare consensi attorno ad uno schema di sviluppo spaziale nazionale e di inquadrare e premiare l'azione di quelli che, sul campo, contribuiscono, con fondi pubblici, alla sua concretizzazione.
A livello europeo implica la capacità di partecipare attivamente ed intelligentemente all'attuale dibattito sulla costruzione di un spazio europeo più equilibrato e policentrico, contribuendo affinché le prossime riforme dei fondi strutturali e della politica regionale europea contemplino criteri, priorità e procedimenti che favoriscono il consolidamento dell'evoluzione desiderata.Infine, a livello iberico prevede un lavoro persistente di concertazione strategica al più alto livello politico circa investimenti e soluzioni che si rivelino strategiche per il sistema urbano portoghese, e presuppone ancora l'istituzione di alleanze e di processi di cooperazione tra attori di ambo i lati della

frontiera che permettano di costruire le basi per il mantenimento di questo scenario.
I quattro scenari ipotizzati, non potranno certamente verificarsi in forma assoluta, ma nell'insieme, essi configurano l'essenza delle possibili evoluzioni. In questo senso, costituiscono riferimenti importanti per la definizione dei percorsi da prediligere o da evitare per definire le priorità di azione e gli strumenti di intervento pubblico che dovranno essere concepiti ed applicati.

2.3. La scelta di Lisbona quale principale area di ricerca

Grazie al suo impianto e sviluppo storico, tra monti e valli, tra foce ed estuario, Lisbona è nata come una città naturalmente in dialogo.
Dialogo in primo luogo con se stessa, tra le parti che la costituiscono; dialogo con il fiume che la circonda e le da respiro, la demarca e delimita con le sue spiagge.
Le differenti fasi storiche della città, rilevate attraverso le tracce sedimentatesi nel corso dei secoli, i tracciati urbani, le permanenze storico-ambientale fino al palinsesto-paesaggio contemporaneo rappresentano il riferimento per poter individuare le modalità progettuali messe in atto dalla scala architettonica a quella urbana.
Fino al XIX, Lisbona è stata caratterizzata da una sequenza lineare quasi organica e spontanea di spiagge e moli, prospetti minimi e spazi commerciali, strade a picco sul fiume, palazzi e larghi, da Chelas a Campo das Cebolas, da Bélem a Cais de Sodrè.
Ma nell'ottocento si è sviluppata in modo differente: ha perso l'originalità ed il suo carattere vernacolare in seguito ad un estremo sforzo di modernizzazione necessario per la creazione di un grande porto commerciale con annessi stoccaggi, centrali energetiche e moli per le grandi navi. Inoltre, in risposta al rapido aumento demografico della capitale, divenne necessario un maggiore utilizzo del suolo per la costruzione di abitazioni dove le prime industrie e l'arrivo del sistema ferroviario facilitarono e incentivarono l'emigrazione verso migliori condizioni di vita[17].

Il modello di espansione che la città assunse come riferimento fu quello che la borghesia colta e francesizzata, a quel tempo considerava un simbolo di progresso e di prestigio per la propria capitale: i viali, copia dei *boulevard* parigini, sorsero con il passaggio dal locale *Passeio Público* alla grande e rettilinea arteria "moderna", la *Avenida da Liberdade*, e da li si diffusero, quali dominanti[18], in tutta l'area libera, interna e pianeggiante rispetto ai rilievi preesistenti.
In questo modo le diverse funzioni centralizzate che alimentavano la città si spostarono gradualmente verso nord, allontanandola dalla sua naturale relazione con il fiume: inizialmente i quartieri residenziali e in seguito i cinema e i teatri, i centri commerciali e gli spazi verdi ed infine le attività di servizio (banche e ministeri) e i centri culturali[19].
Di fatto a Lisbona fu imposta una logica "funzionalista", nonché autoritaria: il fiume venne destinato esclusivamente per il commercio e l'industria, e le sue zone limitrofe per la circolazione ed il trasporto; le persone andarono a vivere in spazi più ampi e pianeggianti, occupando però i terreni agricoli e le campagne dell' "hinterland".
Logica che del resto subirono tutte le capitali europee, in modo più o meno violento. Alcune pioniere, come Londra, già nel XVIII secolo in piena Rivoluzione Industriale, con la loro moltitudine di proletari, macchine a vapore e insalubrità urbana.
Altre più tardive, come Vienna, utilizzando le aree limitrofe all'antica muraglia che fortificava la città, per costruire le nuove estensioni richieste.
Tale fase di vertiginoso incremento edilizio ha investito tutti i sistemi urbani europei, generalmente poco preparati a ricevere enormi flussi di nuova popolazione, in quanto, ancora legati ad uno schema medioevale della città secondo una dimensione fissa ed equilibrata.
A Lisbona, così come all'intero paese, è stata risparmiata la dimensione più tragica e drammatica di questo processo di trasformazione globale. La posizione periferica rispetto al resto d'Europa e una blanda industrializzazione permisero al Portogallo un'evoluzione più lenta e meno intensa. Si può dire che la capitale resisté e ancora resiste a questo modello riduttore e funzionalista che sostituisce il fiume con gli altipiani. Difatti questa sua dimensione tradizionalista sopravvive ancora oggi.

La posizione a margine d'Europa ha favorito la conservazione di uno spirito locale che nel corso degli anni è riuscito a sopravvivere nonostante gli attacchi sempre più incisivi della globalizzazione, dando luogo alla così detta dimensione glocale, che permette di conservare l'identità dei luoghi contro la dilagante omologazione urbana delle metropoli contemporanee.
Allo stesso tempo l'architettura portoghese rispecchia naturalmente la cultura di un paese che divide l'Atlantico e il Mediterraneo e che è il vertice di tre continenti: Europa, America e Africa. Come ha scritto Fernando Pessoa «O povo português è, essencialmente, cosmopolita. Nunca um verdadeiro português foi português: foi sempre tudo»[20]. Un vero portoghese è portoghese proprio perché è allo stesso tempo anche il resto del mondo.
Questa duplice identità ad un tempo locale e cosmopolita, ha determinato la scelta della capitale portoghese, quale area di studio privilegiata per approfondire le modalità progettuali messe in atto in un contesto geografico dove gli opposti entrano naturalmente in dialogo.
Grazie alla sua lunga storia, alla collocazione geografica, all'identità culturale, al profilo sociologico, al valore patrimoniale, al potenziale economico, alla sua vocazione turistica, Lisbona è una città-modello per le grandi sfide che l'architettura e gli architetti si trovano oggi ad affrontare nella società contemporanea.
Città di costruzioni e ricostruzioni, successi e sconfitte, simmetrie ed asimmetrie, alti e bassi, continuità e rotture, monotonie e contrasti, che confluiscono in un'unica immagine quale compendio di bellezza unica e rara perché integrazione delle differenze.
Inoltre poche città hanno, così come Lisbona, tanta cultura contemporanea in pieno centro storico, nel caso specifico le recenti operazioni di riqualificazione in atto nella Baixa Pombalina iniziate con la ricostruzione del Chiado.
Questi gli aspetti principali che hanno determinato la scelta di concentrare la nostra ricerca sull'analisi della cultura architettonica della città, individuando una serie di casi studio relativi ad interventi sulla preesistenza, conservata ed integrata attivamente nell'architettura contemporanea.

A tal fine, ritornando allo sviluppo della città, cerchiamo di comprendere e definire dove e come è iniziato il "tropismo nordista" di Lisbona. La geometria modellata e delicata della città - che comprendeva tradizionalmente i suoi rilievi[21] e permetteva una serena articolazione tra i suoi margini e gli spazi fluviali, attraverso uno sviluppo lineare secondo la direzione del fiume, creando contesti per nulla rigidi o autoritari – riceve il primo e decisivo "golpe" con la Riforma Pombalina successiva al terremoto.

La Baixa è una saggia e adeguata riformulazione, allo stesso tempo monumentale e pratica, dell'area distrutta attraverso una ricostruzione modulare e rapida che garantisce la continuità delle funzioni urbane coinvolte.

Ma attraverso una visione più dettagliata delle gerarchie stradali e degli assi maggiormente valorizzati nel piano di Eugénio do Santos è possibile visualizzare nella maglia proposta l'introduzione di una diretta vocazione di espansione urbana nella direzione sud-nord, che riduce, ancora solo potenzialmente, la tradizionale direzione parallela al fiume, da oriente a occidente, che aveva caratterizzato la città fino ad allora. Basta vedere i documenti dell'antica *rua Nova dos Ferros*, principale arteria commerciale prima del 1755, nella direzione Est-Ovest, apparentemente sostituita nel piano da *rua do Comércio*, ma che nella pratica rende *rua Augusta*, inizialmente in termini formali ma poi anche funzionali, il nuovo asse generatore in direzione Nord-Sud.

Tutto questo rappresenta il riflesso dell'introduzione nella città di una logica mercantilista, ansiosa di far circolare ricchezza, di tradurre in spazio l'idea di movimento materiale di beni. A tal fine viene utilizzata l'area più vasta del territorio disponibile all'interno della penisola di Lisbona. Si abbandona così, l'originaria attitudine contemplativa, di costeggiare il fiume che fino al secolo passato era stato fonte di ricchezza, ma che nel presente rappresentava solo nostalgia dei lustri dell'impero.

Il Marquês de Pombal si fa promotore di un'idea europea e moderna di Lisbona e di conseguenza di tutto il Portogallo, di cui essa era il faro centralizzatore.

È in accordo con questi principi che sorge, ancora in epoca pombalina, il tracciato del *Passeio Público*, che a causa dell'orografia si interrompe

in prossimità della collina di Santana che chiude parzialmente la *Baixa* nel lato Nord, per riprendere immediatamente la direzione verso il lato opposto del fiume.

Il *Passeio*, sebbene ancora periferico, segna l'inizio dello sviluppo della futura *Avenida da Liberdade de Rosa Araújo*. Da questa prima arteria si origineranno, ramificandosi come alberi, altri viali e strade definendo una nuova area, la cui maggiore estensione si raggiungerà con le cosiddette *Avenidas Novas*,fino a diventare la nuova centralità di Lisbona, conservando però un'intrinseca resistenza all'arbitrarietà di questo modello urbano. L'antico problema di ricostituire il tessuto urbano di *Martim Moniz*, è dovuto, tra le tante cause, principalmente alla difficoltà di conciliare la tipologia delle avenidas (nello specifico la *Almirante Reis*) con quella del tessuto pre-pombalino. E questo perché la prima si fonda esclusivamente su di un'unica direzione mentre la seconda è caratterizzata dalla stratificazione di una molteplicità di orientamenti antichi e radicati.

La città, dunque, si sdoppia nella coesistenza di due anime opposte. Continua a svilupparsi a ridosso del fiume dove si svolgono alcune funzioni di servizio e cultura[22], ma la popolazione vive di fatto lontano dal fiume, aspetto che prevarica sul primo che si è gradualmente indebolito nel corso dei secoli.

Con il comprovato fallimento dello *zoning*, è chiaro che le città vivono e si sviluppano al meglio quanto più le attività che in esse si svolgono si intrecciano e sovrappongono l'una all'altra, attraverso scambi funzionali in ciascuna delle sue parti e dei suoi quartieri.

Le differenti funzioni in contatto nello stesso spazio urbano tendono ad alimentarsi reciprocamente, a proteggere se stesse e le comunità che le praticano. Queste ragioni, al di là di qualsiasi concetto patrimoniale di maggiore o minor valore attribuito alla zona fluviale in relazione al resto della città, dovrebbero essere sufficienti per il recupero di tutta la fascia litorale che, sia essa portuaria, carrabile o ferroviaria, rappresenta ancora oggi un taglio ed un'interruzione nel contatto della città con il Tago.

Si pensi a Belém come esempio pioniere di una zona fluviale restituita ai cittadini, attraverso il pretesto commemorativo dell'Esposizione Mondiale Portoghese del 1940 che ha allontanato da quest'area

i gasometri e i magazzini, poi convertita in spazi verdi e ricreativi, arricchita e ampliata anche con la sistemazione della Torre di Belém e l'utilizzo di edifici disattivati come la *Central Tejo-Museu*.
Ciò nonostante vi è ancora un evidente sotto-utilizzo, considerando quanto ancora si potrebbe realizzare in quest'area per rafforzare l'appartenenza alla città.
Per "*estar com o Tejo*" non è sufficiente andarci nei fine settimana per giocare a pallone, visitare un museo e mangiare i *pastéis de Belém*. È necessario avviare una serie di differenti attività che implicano una maggiore permanenza e che comportano inevitabilmente la costruzione di edifici per lavorare, vivere, divertirsi[23].
Tutto questo è ben poco, se lo si confronta alla promiscuità, nel senso di mescolanza organizzata di funzioni, con cui si consolidava l'antica Lisbona fluviale[24], essendo proprio la sovrapposizione delle sagome e dei profili generati da questa accumulazione di volumi ciò che le donava un fascino così speciale vista dal fiume. Si tratta, in fine e molto semplicemente, di ricostruire tessuti demoliti, con particolare attenzione all'altezza dell'edificato, tra gli antichi fronti fluviali e i margini attuali sugli sterramenti nel frattempo realizzati[25], ma con spirito e utilità contemporanea come parte integrante del resto della città. Ciò senza smettere di recuperare gli eventuali spazi ed edifici preesistenti legati alle antiche funzioni del porto[26].
È fondamentale garantire la necessaria continuità di questa fascia con il resto della città, superando le difficoltà create dalle linee ferroviarie e viarie. E' necessaria la medesima contiguità tra le diverse parti della stessa fascia recuperando, per esempio, i palazzi della Baixa Pombalina secondo la loro funzione originaria[27] così come molti degli antichi e caratteristici magazzini in mattoni rossi dei diversi moli utilizzati per attività commerciali o culturali legati a questo nuovo parco residenziale.
Basta guardare alcuni esempi a Londra, Barcellona o San Paolo, dove fabbriche e interi magazzini sono oggi gradevoli edifici nei quali, secondo l'originaria semplicità costruttiva e funzionale, si possono vedere film, mostre, viavai di persone, centri commerciali o di servizio per la comunità che abita un determinato quartiere[28].
Nel corso degli ultimi trent'anni si è messo in atto un processo di

pianificazione urbana per riequilibrare la città, congestionata nella zona degli altopiani e alleggerita o addirittura abbandonata sulle rive del fiume, concretizzando l'idea di ricomprendere la città in un tutt'uno, nell'ottica della *città paesaggio*.

Questa inversione di tendenza volta alla riappropriazione del litorale fluviale, rappresenta un elemento essenziale che funge da riferimento imprescindibile all'interno della pianificazione territoriale ed urbana che ha fortemente modificato la città. L'Expo'98 ha rappresentato un'occasione di trasformazione radicale della zona orientale città che è iniziata infatti proprio dal fiume.

Ma ogni rigenerazione urbana comporta anche grandi sfide che investono i rapporti tra la Cidade Antiga e la Cidade Nova e di conseguenza la relazione tra tradizione, memoria e storia da una parte e l'innovazione tecnologica dall'altra; la relazione tra *Paisagem Natural* – fiume, mare e montagna - e *Paisagem Urbana* - architettura, accessibilità e popolazione. Lisbona esemplifica, ai fini della nostra ricerca, uno dei modelli più significativi per riflettere sul tema *Tracce dell'antico/Segni del nuovo*.

Grazie alla sua diversità topografica in congiunto alla stratificazione storica, ogni intervento contemporaneo sulla città mette in dialogo antico e nuovo secondo modalità operative differenti ma che instaurano sempre un dialogo con il contesto naturale e/o artificiale. Lisbona, secondo quanto ricordato all'inizio, nasce come una città in dialogo con il fiume che grazie ai più recenti interventi urbani sta ritornando alla sua originaria vocazione. Ma il dialogo della città si estende ad ogni sua parte. Essa, infatti, ha una capacità intrinseca di riammagliare "frammenti urbani" differenti attraverso una dialettica volta a riconciliare gli opposti.

Nell'Alfama, ad esempio, i cambiamenti sembrano non essere mai avvenuti, pare di essere catapultati indietro nel tempo, immersi in atmosfere ormai trascorse. Non è apparenza ma soltanto una parte, reale, di una realtà più ampia che segue un tempo diverso, moderno e rapido, fatto di trasformazioni, modificazioni, sostituzioni, riconversioni, riconfigurazioni di parti e profili della città.

Questo aspetto è insieme una criticità ed una potenzialità ai fini della composizione architettonica ed urbana. Da una parte

la modernizzazione legittima del paese – avvenuta con ritardo - è diventata sovente occasione di speculazione sotto le mentite spoglie del riscatto e del recupero del tempo perduto come nel caso del Monastero di Lisbona, la Quinta degli Inglesi, che è stato trasformato in un condominio, senza alcun intervento da parte della Soprintendenza.

Dall'altra, è soprattutto nello stridente contrasto di queste differenze prossime che si può cogliere l'essenza dell'architettura della città: la capacità di mettere insieme cose diverse, parti eterogenee, pezzi differenti laddove il contrasto tra antico e nuovo diventa integrazione.

Il tema del rapporto con l'antico può trovare una giusta dimensione operativa solo quando, superando la sfera delle ideologie e quella delle opposte ragioni della memoria e dello sviluppo, indirizza positivamente l'azione progettuale ora per differenza ora per empatia, a seconda delle circostanze, ma crea sempre una forte tensione tra le ragioni dell'esistente e le necessità del nuovo. Da questa angolazione il patrimonio urbano non è solo lo spazio della memoria o quello della storia, ma diviene lo spazio del desiderio che trae alimento dal mito dell'araba fenice: esso, come principio evolutivo, rappresenta l'inizio di un incessante ricominciamento di cui la città di Lisbona rappresenta un valido esempio.

Essa, infatti, nella sua capacità di risorgere dalle ceneri dopo le catastrofi che l'hanno devastata, dal terremoto del 1 novembre del 1755 fino all'incendio del Chiado nel 1988, si può definire una città resiliente. Al contrario di quanto si pensa, non tutte le città lo sono state. Pompei ed Ercolano ad esempio non sono risorte, lasciandoci in eredità straordinari campi archeologici. Le città resilienti hanno una capacità che deriva dall'alternanza della vulnerabilità e dalla possibilità che ne deriva: la progettazione del nuovo come continuità dell'antico.

La Biennale di Architettura di Venezia del 2012 intitolata "Common Ground", ha proposto il tema del *territorio comune* che presuppone, appunto, il concetto di *continuità*, come nuova attitudine compositiva che rifiuta la frammentazione della città costruita per parti dove ogni spazio è se stante, stabilendo relazioni e legami con il contesto.

La continuità è intesa non solo nello spazio ma anche nel tempo, aspetto fondamentale per la valorizzazione del luogo.
Il contributo presentato dal Portogallo ha avuto come tema proprio la città di Lisbona e gli ultimi progetti di riqualificazione urbana ed architettonica messi in atto nella capitale dall'incendio di Chiado ad oggi.
La 13ª Mostra internazionale di Architettura ha visto la partecipazione del Portogallo con un particolare contributo dal titolo *Lisbon Ground* in risposta al tema generale - "Common Ground"- proposto dal curatore della Biennale David Chipperfield.
La scelta di Lisbona - secondo la commissaria Inês Lobo – è stata determinata dalla possibilità di riflettere su di una città che negli ultimi trent'anni ha subito un forte processo di trasformazione.
L'incendio del Chiado del 25 Agosto del 1988 ha segnato l'inizio di questo processo di rigenerazione, quando l'architetto Álvaro Siza Vieira fu incaricato dal sindaco Nuno Krus Abecassis della ricostruzione del cuore storico della città.
La proposta, in principio molto contestata, ha determinato una svolta nello sviluppo e nel modo di pensare la città di Lisbona.
Partendo da questo intervento, l'obiettivo di Inês Lobo è stato quello di riunire un gruppo di architetti per riflettere sul futuro e le trasformazioni in atto. Sono stati individuati tre temi principali:
- *Lisboa Baixa* - dedicata progetti in corso nella Baixa Pombalina
- *Lisboa Rio* - relativa ai progetti sul fronte fiume.
- *Lisboa Conexões* - riguardo altri progetti in corso nella città.

I progetti selezionati sono stati l'occasione per creare una tavola rotonda con gli architetti coinvolti e discutere riguardo ai temi principali della trasformazione della città come contributo ulteriore per la sua costruzione e rigenerazione.
La metodologia complessiva messa in atto, al di là delle peculiari modalità espressive dei singoli architetti e delle opere in esame, rappresenta un compendio che permette di individuare fisicamente come nella capitale portoghese sia in atto un processo di riqualificazione e rigenerazione urbana, dal singolo manufatto architettonico fino ad un intero settore urbano, caratterizzato dalla lettura costante delle tracce del passato come guida per la progettazione del nuovo.
La progettazione come disvelamento di ciò che è invisibile, delle

tracce nascoste, distrutte o parzialmente visibili. Il congresso dal titolo "Lisboa um projeto urbano em tempo de crise" [29], svoltosi a Lisbona il 27 e 28 Giugno del 2013, ha promosso la visita alle opere contemporanee in corso nella città ed il dibattito con i progettisti ed i principali responsabili degli interventi sul territorio.
I temi affrontati hanno avuto come comune denominatore la capacità di riuscire a mettere in atto politiche di rigenerazione urbana, nonostante la crisi economica e soprattutto il riuscire a "fazer muito com pouco".
Il modello urbano - presentato dall'architetto Manuel Salgado - che sottostà agli interventi in corso di realizzazione, ha come obiettivo principale la creazione di corridoi ecologici che favoriscano un collegamento tra le parti della città avendo come asse principale il Tejo.
Alcuni degli interventi di rigenerazione urbana, presentati durante il convegno, sono localizzati proprio lungo il litorale fluviale.
Il progetto per il nuovo Museo dos Coches insieme alla riqualificazione della Ribeira das Naus e il progetto del Terminal Cruzeiros, sono il risultato di questo nuovo modello di pianificazione che ha avuto inizio negli anni novanta, con l'Expo'98.
Il margine fluviale da sempre è stato un cantiere in costruzione, da dove sono arrivate e partite persone provenienti da ogni parte del mondo, che l'hanno utilizzato per ricostruire le navi, per depositare carichi, per il commercio. Il porto è tutt'oggi questo, un luogo di ricostruzione, di scambio, d'impermanenza, di arrivo e di partenza. Le operazioni di rigenerazione urbana in corso hanno come obiettivo comune quello riqualificare questo spazio marginale quale fattore d'identità molto forte per la città. Lisbona, infatti, è fondamentalmente il suo porto.
A nostro parere ciò che caratterizza, in linee generali, la pratica architettonica portoghese è la naturale propensione a considerare l'insieme dei fattori che sono alla base di ogni possibile intervento come un tutt'uno su cui riflettere in modo globale senza escludere niente, considerando la città come la forma più complessa di paesaggio.
In Italia la coscienza di paesaggio è molto più equivoca, perché crea una relazione esclusivamente di carattere conservativo, senza riuscire a comprendere il carattere dinamico del paesaggio, senza riuscire a mediare con la necessità della trasformazione.

Corridoi ecologici strutturanti

Modello urbano

Il progetto di trasformazione ponendo a reazione il nuovo con l'esistente, inteso come paesaggio naturale e/o artificiale, porta in campo i temi ad esso connessi del rapporto con la storia, con la memoria e con il luogo.

In Italia, come approfondito nel primo capitolo, una pervasiva petizione di continuità tra nuovo ed antico ha favorito un rapporto di simpatia con il luogo, una sorta di *primato dell'esistente* sul nuovo che ha ridotto lo spazio dell'invenzione ad un confronto con dati noti e conosciuti.

Non è in discussione la portata critica di un'inversione di tendenza che, in opposizione al Moderno, ha riportato la centralità del progetto ad un confronto con l'esistente. Il problema è stato che quel primato dell'esistente, saldandosi a malintese pratiche ambientalistiche, ha prodotto un atteggiamento ampiamente difensivo fino a consolidare una vera e propria delegittimazione del nuovo.

Nella pratica progettuale contemporanea in Portogallo, ed in particolare a Lisbona, è possibile verificare come i concetti di luogo, di appartenenza e di analisi contestuale non rappresentano le premesse di un generalizzato garantismo ambientalista ma, al contrario, affiancati alle finalità proprie della modificazione, rappresentano la misura del confronto tra nuovo ed esistente dove le *differenze* diventano un valore per il progetto.

La recente iniziativa dal titolo "Olhe à sua volta - Trabalhar com arquitectos"[31] promossa dalla sezione Nord e Sud dell'ordine degli Architetti portoghesi nasce in risposta alla crisi del settore professionale ma non solo.

In un momento in cui il patrimonio costruito sta subendo alterazioni costanti e la rigenerazione urbana assume un aspetto fondamentale nella qualità della vita, questo programma vuole contribuire a dare maggiore coscienza del valore dell'architetto nella società.

Nonostante gli architetti, in Portogallo, abbiano avuto nel corso degli ultimi venti anni, una notevole responsabilità nello sviluppo delle città, sussistono ancora dei dubbi sul reale plus valore del loro contributo, in particolare da parte di un pubblico generalizzato. Esso è il motore dell'alterazione del paesaggio costruito ed è in definitiva il principale beneficiario del lavoro di un architetto perché agente

promotore di una migliore qualità di vita e di coesione sociale.
Spiegare e chiarire in una forma semplice e diretta in cosa consiste il lavoro di un architetto in una società sempre più complessa ed esigente è la sfida che dovrebbe porsi ogni città europea, considerando lo scenario globale di rapida evoluzione delle metropoli contemporanee.
Il tema del *costruire sul costruito* a Lisbona come in altri contesti storici europei, rappresenta il futuro della pratica professionale degli architetti. La riabilitazione urbana come principale strumento di modificazione certo non è una novità, considerando che il paesaggio contemporaneo è la stratificazione, il palinsesto delle operazioni umane prodotte sul territorio. In quest'ottica con maggiore o minore evidenza, l'uomo ha da sempre costruito su ciò che già era stato edificato in precedenza.
Le questioni fondanti del dibattito attuale, risiedono nel discutere le seguenti problematiche:

- L'evidente necessità di ritornare alla reinvenzione permanente della città, dei luoghi e degli edifici;
- L'equilibrio operativo tra la conservazione della memoria e la costruzione del futuro collettivo;
  La capacità di dotare l'esistente di risposte adeguate alle esigenze contemporanee.

Sono questi i presupposti alla base del progetto urbano di trasformazione della città contemporanea auspicabile solo attraverso il superamento della linearità urbanistica/architettura, piano/progetto, generale/particolare e delle antinomie tutela/progetto, salvaguardia/sviluppo, continuità/discontinuità.
Come osserva Vittorio Gregotti «Prima di porre pietra su pietra, l'uomo ha posto la pietra sulla terra per riconoscere il luogo in mezzo all'universo ignoto: per misurarlo e modificarlo […]. Da questo punto di vista vi sono due soli grandi modi di porsi in rapporto al contesto. Strumenti del primo modo sono l'imitazione mimetica, l'assimilazione organica, la complessità evidente. Strumenti del secondo modo sono la misurazione, la distanza, la definizione, il ribaltamento all'interno della complessità.
A questo secondo modo noi crediamo: proprio perché esso è in grado, attraverso gli strumenti specifici della disciplina, non di proporre

impossibili conciliazioni tra naturale ed artificiale, tra nuovo e preesistente, ma di fondare il proprio senso sulla qualità di quella specifica non coincidenza»[32].

Lisbona intesa come luogo fisico delle non coincidenze permette di individuare distinte operazioni progettuali, per cogliere le *differenze* e le *discontinuità* - all'interno di una procedura conoscitiva volta a cogliere lo spessore degli avvenimenti, oltre la superficie e l'ordine dato - che «sottolineino l'inevitabilità di un'appartenenza proprio attraverso la sua negazione»[33].

In quanto capitale, Lisbona ha messo in atto un intenso programma di riqualificazione e rigenerazione: dal singolo manufatto architettonico ad interi settori urbani, avendo come comune denominatore la lettura costante delle tracce del passato come guida per la progettazione del nuovo. La ricostruzione ed il recupero del quartiere Chiado ad opera di Àlvaro Siza Viera segna temporalmente l'inizio di questo processo di rigenerazione e recupero ed è quindi il riferimento iniziale della ricerca in oggetto.

L'incendio del 25 Agosto del 1988, ha rappresentato *l'occasione* per intervenire in un contesto storico, la Baixa Pombalina, ormai degradato e disabitato.

L'intervento di recupero iniziato negli anni novanta è ancora oggi in corso di completamento. L'arco temporale della ricerca abbraccia, quindi, circa l'ultimo trentennio di produzione architettonica che ha permesso la riabilitazione della città di Lisbona quale capitale europea attraverso interventi di profonda trasformazione del territorio.

Al fine di comprendere la natura originaria degli interventi progettuali messi in atto il paragrafo successivo affronta l'analisi dell'evoluzione storica della città, considerando la storia come la misura del confronto tra nuovo ed esistente, selezionando le fasi di principale trasformazione della città, le cui tracce permangono ancora oggi.

2.3.1. Evoluzione storico-urbanistica della città

L'analisi dell'evoluzione storica si soffermerà in particolare sugli eventi e sulle catastrofi naturali che hanno segnato fisicamente la città di Lisbona.
Il concetto di trasformazione, nell'ottica della composizione architettonica ed urbana, rappresenta il filtro critico da noi scelto per selezionare le fasi storiche che hanno condizionato l'assetto della città e le cui tracce permangono ancora oggi.
Attraverso il supporto cartografico è stato possibile risalire all'evoluzione urbanistica della città di Lisbona fino alla fine del XX secolo.
In questo arco temporale il periodo ottocentista segna lo sviluppo urbano verso l'interno (Avenidas Novas) inseguito all'apertura di Avenida da Liberdade (1879), in forte opposizione al tradizionale assetto della città, fino ad allora legato al corso del fiume.
Quest'aspetto rappresenta un punto nevralgico della storia lisboeta, segnata da sempre per la sua caratteristica di principale polo urbano a ridosso del Tejo.
Pertanto, Lisbona, non può essere scissa dalla sua condizione di anello connettivo di un'area geografica nel bacino dell'estuario del Tago.
Per questa ragione il concetto moderno di Área Metropolitana trova riscontro in una realtà storica che risale all'origine della città medesima.
Lisbona è sempre stata il porto di uscita e di entrata di un'unità economica che si sviluppava intorno al margine dell'estuario.
Il rapporto con il fiume è dunque da tenere sempre in considerazione per poter affrontare correttamente l'analisi urbana di questa città. Il nucleo urbano della città di Lisbona inizia a formarsi in epoca fenicia intorno al VII secolo a.C.
Le condizioni geografiche erano differenti da quelle attuali. Due fiumi[34] si univano nell'attuale Rossio formando un estuario nella zona che oggi è chiamata *Baixa*, trasformando la collina del castello in una penisola perfetta per l'insediamento antropico, permettendo, infatti, di ottimizzarne la difesa e contemporaneamente di controllare l'accesso alla zona dell'allora porto commerciale, oggi denominata *Martim Moniz*.

Veduta di Lisbona nel XVI secolo. Incisione di G. Braunio

La città romana si basa su queste dominanti. Nella zona bassa (Baixa), intorno alla riva del fiume, si sviluppa la città industriale e commerciale, mentre sul versante collinoso, la città sociale e amministrativa avendo come centro il *fórum*, situato nella zona dove oggi sorgono la cattedrale della Sé e la chiesa di Santo Antonio.
Maggiormente elevata, invece, la struttura difensiva, l'oppidum, che coincideva con l'attuale zona del castello.
Questa struttura non fu modificata durante il medioevo, ma nel periodo delle invasioni barbariche (IV e V secolo), si riscontra

l'accrescimento di diverse zone urbanizzate al di fuori delle mura di cinta. Così come scritto nella *Carta do Cruzado* (1147), le mura, chiamate *Cerca Velha*, non contenevano zone quali Baixa, Mouraria e Alfama. Per la scelta della disposizione e della dimensione dei lotti ebbero un ruolo decisivo, i nuovi ordini religiosi fondati nel VIII secolo. Avendo bisogno di grandi aree per insediare i propri conventi, gli ordini religiosi rappresentarono dei veri e propri poli aggregativi tanto da poter gestire la divisione in lotti e promuovere la creazione di nuove aree urbane.

Alcuni esempi di questo fenomeno sono la zona di *Chiado*, la zona Trinidade e la piazza di *Rossio*, *Praça de S.Pedro*, che cominciò a quel tempo a imporsi come zona d'eccellenza per la vita cittadina, in quanto punto d'incontro funzionale delle tre zone principali della città: la Baixa, la collina del Castello e la collina di San Francesco.

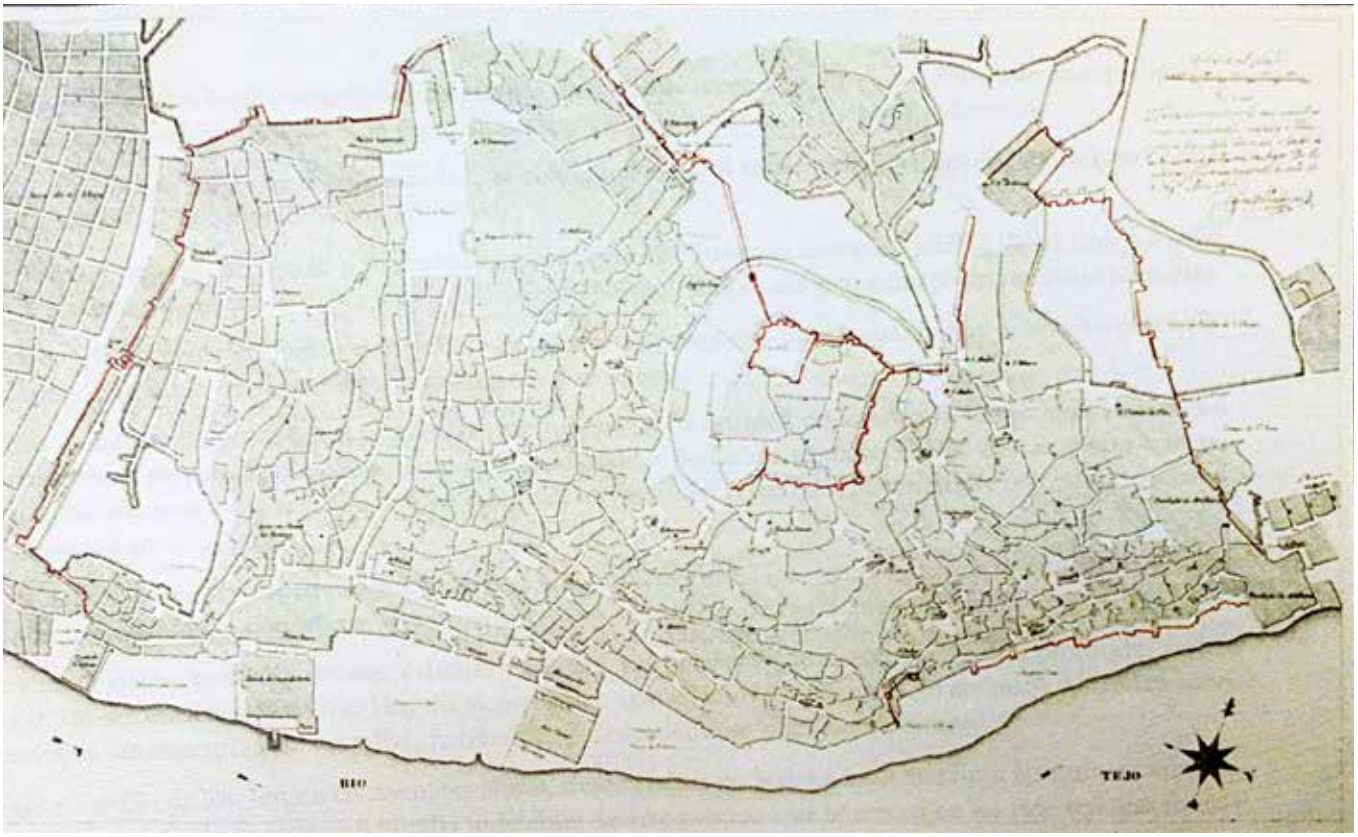
Le nuove mura, erette in epoca fernandina (1372), abbracciarono per intero questa nuova realtà rendendo, di fatto, la Baixa il cuore della città, in quanto posizionata tra le due colline ormai del tutto urbanizzate.

La più antica mappa della città, disegnata da João Nunes Tinoco, risalente al 1650 mostra questa situazione. In accordo con i suoi fini militari nell'ambito di un processo di revisione della difesa della città, non rileva la totalità dell'area urbanizzata, ma si limita ad evidenziare in rosso le linee di difesa delle mura fernandine ancora agibili.

Le zone esterne, nei secoli XVI e XVII, furono caratterizzate dell'occupazione sistematica delle aree lungo le vie di accesso alla città. Questa urbanizzazione empirica, diretta dalle famiglie nobili e dai conventi, pregiudicava un funzionamento razionale della città determinando la necessità di disciplinare questa crescita accidentale e caotica che caratterizza i due secoli antecedenti il terremoto.

Il terremoto del 1° novembre del 1775 creerà le condizioni per risolvere definitivamente questo problema, opportunità che il potere politico non si lasciò sfuggire. Il corpo degli ingegneri militari, sotto la direzione di Manuel de Maia, accolse la sfida di progettare una nuova città, alla luce di criteri razionali e basandosi su una funzionalità pragmatica e un'uniformizzazione utopica del sistema urbano.

«A metáfora da caixa, assumindo por unidade urbana mínima



Pianta topografica di Lisbona nel 1860, Incisione di J.N. Tinoco

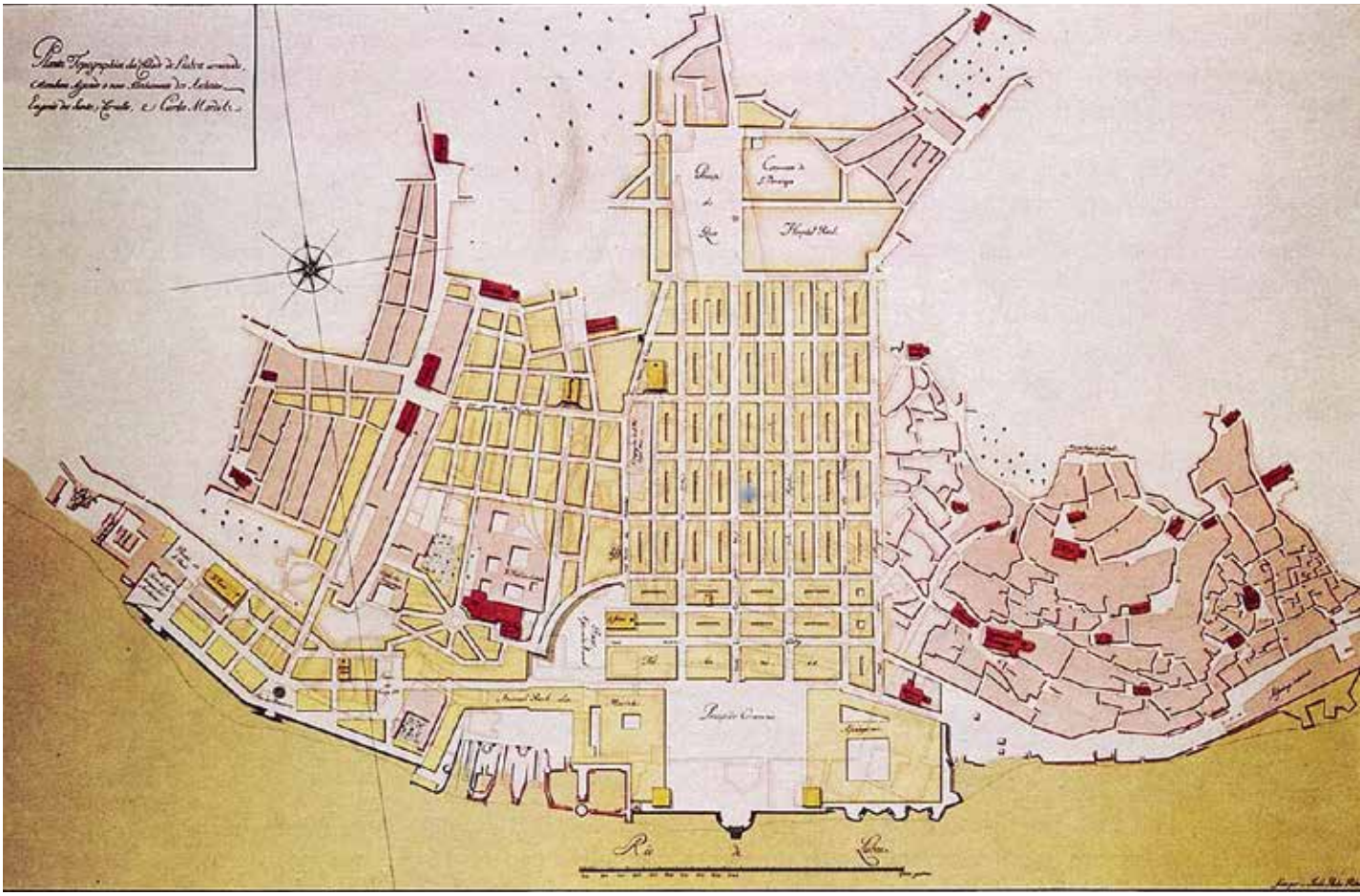
o bloco-quarteirão, estendese à imagem da cidade pombalina, racionalmente traçada, que se impôs, sob a forma de um macro edifício, à reconstrução da parte plana e baixa da Cidade mais afectada pelo terramoto, concretiza a velha analogia vitruviana entre a arquitectura e a cidade»[35]. Insieme a questo intervento che abbracciava principalmente le zone centrali della città[36] e che rispondeva alle rigide norme della *Casa dos Riscos*, nacque nella zona periferica un nuovo movimento di urbanizzazione che fornì, ad una popolazione carente e senza grandi esigenze, le abitazioni di cui necessitava.

I Trini a *Lapa*, *Conde Redondo* e *Don Rodrigo de Noronha*, i frati di *São Bento* lungo la *Calçada de Estrela* e *Rua de São Bento*, *Morgado da Cotovia* nell'area di *Cotovia*[37] nella direzione di *Rato*, costruirono

Il Terremoto del 1 novembre del 1755, Incisione tedesca del XVII secolo, Lisbona Museo della Città

strade autonomamente dando inizio a un'urbanizzazione di piccolo taglio basata prevalentemente sulla costruzione di case unifamiliari.
La verità e che mentre la ricostruzione ufficiale ritardava per la difficoltà di reperire i capitali necessari per erigere la nuova città, queste zone periferiche già dieci anni dopo il sisma erano consolidate, con una velocità impressionante grazie alla capacità finanziaria dei promotori che ne permise la rapida esecuzione.
Il risultato del terremoto fu quindi un enorme ampliamento dei limiti della città, soprattutto in direzione occidentale, verso la zona di *AIcântara*. Questa nuova città appare già ben delineata nella *Planta de Lisboa de Duarte José Fava* nel 1805 che rappresenta le zone periferiche occidentali di *Alcântara e Belém* e i nuovi insediamenti di Campolide e Benfica a Nord. In questo secolo venne costruita la prima circular che, partendo da AIcântara e passando per *Campolide*, *São Sebastião*, *Arroios*, *Alto de São João* e infine *Cruz na Pedra*, segnerà i limiti di crescita della città moderna.
La monarchia portoghese, stimolata dalla volontà di rivalutare la posizione del Portogallo all'interno del quadro delle nazioni europee di antico regime, dopo il processo di *Restauração de Indipendência* (1640-1668) e grazie al miglioramento finanziario proporzionato alla

scoperta di miniere d'oro e diamanti in Brasile, si pose l'obiettivo di rivalutare radicalmente l'immagine urbanistica di Lisbona.
A questo periodo risalgono sia progetti e schizzi,[38] che manufatti[39], quale testimonianza di un grande processo di riforma e riflessione sull'urbanistica della città i cui protagonisti principali appartenevano all'élite degli ingegneri militari che svolgevano un ruolo fondamentale nella conoscenza e urbanizzazione del territorio.
La formazione di questi ingegneri, che affiancavano un *mestre*, adattandosi e applicando in concreto gli insegnamenti di manuali stranieri, favorì il consolidamento di un metodo preciso di organizzazione del territorio. Il rigore geometrico, l'ordine, la simmetria, il linguaggio formale-architettonico unificato, permisero di realizzare i principi alla base della scuola: la razionalità e la massimizzazione del pragmatismo funzionale.
La catastrofe del primo novembre 1755, fu quindi un'opportunità per applicare i nuovi principi e permettere alla nuova borghesia mercantile di affermarsi a discapito della nobiltà e del clero, fino ad allora i principali latifondisti della città.
In Europa altre catastrofi, avvenute prima del terremoto di Lisbona, rappresentarono per gli organi decisionali un valido riferimento per cercare di superare gli ostacoli che nelle esperienze precedenti impedirono la realizzazione dei piani di ricostruzione.
In particolare il piano di Roma di Sisto V del 1588, fu uno degli esempi che dominò il dibattito urbanistico dell'epoca insieme all'incendio di Londra del 1666, in quanto, nessuno dei due piani di ricostruzione fu eseguito a causa del peso sociale, politico ed economico dei proprietari terrieri e dei diritti di proprietà. Il caso più simile a quello di Lisbona è il terremoto che tra I' 11 e il 13 gennaio del 1693 danneggiò irreparabilmente gli edifici della città di Catania. Giuseppe Lanza, duca di Calastra (1630-1708), decise di costruire la nuova città sulle macerie di quell'antica modificando il regime di proprietà precedentemente esistente.
La reazione alla catastrofe fu un momento di affermazione per José Sebastião de Carvalho e Melo (169 -1782), futuro Conte di Oeiras (1759) e Marquês de Pombal (1769), che lasciò in ombra una vasta squadra tecnico-amministrativa, che permise l'esecuzione del piano



per la nuova città di Lisbona. Un'eccezione è costituita da Manuel de Maia, che fu incaricato di definire le linee strategiche per la ricostruzione.

Il documento titolato a *Dissertacção*, rappresenta la principale guida per comprendere il procedimento che ha portato alla formazione del piano approvato con il decreto del 12 giugno 1758. In cinque mesi Manuel de Maia presentò i tre capitoli principali con quattro alternative possibili per la ricostruzione della città.

L'ultima, la più radicale, ne prevedeva la ricostruzione integrale. In sintesi da questi capitoli emerge: la preoccupazione di prevenire

Pianta topografica della città di Lisbona distrutta dal terremoto e nuovo tracciato per l'urbanizzazione della Baixa Pombalina.
Arch. Eugénio dos Santos e Carlos Mardel, 1768

l'eventuale ripetersi di una catastrofe, affermando ad esempio la necessità di un migliore sistema fognario per prevenire possibili inondazioni; la volontà utopica di ricostruire la città in maniera disciplinata e con uno stile architettonico uniforme - secondo i disegni di Eugenio dos Santos; la supervisione di un sofisticato sistema di cambio di proprietà, esproprio, valutazione e compensazione di costi e benefici tra pubblico e privato, che oggi viene chiamata *perequação compensatória* all'epoca denominata *commutação*.

Gli anni trascorsi tra la consegna della *Dissertação* nel 19 aprile 1756 e la sua promulgazione nel 12 giugno 1758 sono decisivi per l'ascesa al potere di Sebastião José de Carvalho e Melo.

Oltre al cambiamento della struttura socio-economica, l'opportunità d'investimento che offrì la ricostruzione e il necessario mutamento del regime di proprietà furono retroscena determinanti per la riuscita del piano. Come dimostravano alcune esperienze precedenti[40] per la completa riuscita di un piano di ricostruzione erano necessarie alcune condizioni politiche/legislative/economiche che permettessero l'imposizione del piano.

Il terremoto di Lisbona rappresentò un buon pretesto per anticipare una riforma legislativa che da anni si auspicava, creando le condizioni per poter definire un nuovo "Diritto urbanistico", capace di promuovere le necessarie trasformazioni nella struttura delle proprietà immobiliare urbane, di assicurare l'adeguazione delle proprietà private alle opzioni definite nel piano e di garantire la sicurezza degli investimenti realizzati per la ricostruzione.

Legislazione e piano, insieme, sono le due facce della stessa politica urbanistica che permetteranno al futuro Marquês de Pombal di raggiungerei i propri fini di accentramento del potere nelle mani del re, la modernizzazione della struttura giuridica, economica e sociale del paese.

Una delle principali misure preventive consistette nel rilievo del sistema di proprietà alla data del terremoto, in accordo con il decretato del 29 novembre 1755, al fine di evitare futuri processi e dissensi durante la ricostruzione.

Il rilievo avvenne prima che Manuel de Maia consegnasse la prima parte della sua Dissertação, sulla base delle precedenti esperienze

straniere. In realtà il rilievo si concretizzò con una meticolosa descrizione di edifici e quartieri, senza nessun riferimento esplicito alla rappresentazione grafica e senza alcun accenno ad un eventuale processo valutativo.

Oltre a promuovere il *levantamento*[41] delle proprietà, il Governo promosse misure per il controllo della costruzione urbana, proibendo le opere arbitrarie di costruzione o ricostruzione della città.

In un primo momento il decreto del 3 dicembre 1755 negò la costruzione di edifici in pietra e calce al di fuori dei limiti della città, definiti dal perimetro delle mura di fortificazione. Successivamente, il 30 dicembre, impedì la costruzione e riedificazione di tutti i quartieri danneggiati dal terremoto o dall'incendio fino alla fine del rilievo delle proprietà. Nessuna di queste misure era di facile attuazione dato che veniva presupposta l'esistenza di alternative per l'alloggiamento delle persone che avevano perso la casa durante il terremoto.

Queste alternative, a livello legislativo, non esistevano e tenendo presente che dei circa 20.000 edifici presenti a Lisbona prima del terremoto circa i due terzi erano inagibili, fu impossibile applicare in maniera integrale il decreto.

Il caso dell'urbanizzazione della zona di Lapa è paradigmatico, in quanto, marca il ritmo rapido dell'espansione urbana di Lisbona, contrapposto al ritmo lento caratteristico della ricostruzione della Baixa, condizionato dalla mancanza di domanda di abitazioni in quest'area e che venne invece prevalentemente soddisfatta dall'offerta clandestina delle nuove urbanizzazioni che spuntarono qua è là nella città, nonostante fosse proibito.

Il tempo trascorso dalla distruzione della città alla sua ricostruzione rese molto difficoltoso il controllo e la regolazione del mercato immobiliare.

Per evitare speculazioni il 10 novembre del 1755 si proibì l'alterazione dei prezzi dei materiali e dei salari dei lavoratori. In seguito il decreto del 3 dicembre, lo stesso che impedì la costruzione di nuovi edifici fuori dalle mura, congelò il valore degli affitti i cui contratti erano stati stipulati prima del primo novembre e impedì la stipulazione di nuovi contratti che eccedessero il valore di mercato antecedente alla catastrofe. Secondo Raquel Henriques da Silva[42], non è al terremoto

e all'incendio che ne seguì che dobbiamo la scomparsa dalla capitale, ma alla decisione dispotica, utopica e progressista di radere al suolo ciò che era rimasto per ricostruire le fondamenta di una nuova città, sia in termini fisici che simbolici[43].

Il primo decreto che portò all'approvazione del piano risale al 12 giugno 1758. In primis furono definite le regole per l'assegnazione dei terreni, dando quindi inizio all'esecuzione del piano, cominciata formalmente il 19 giugno 1759. L'estremo ritardo fu causato dalla necessità di creare le condizioni politiche indispensabili per dare inizio alla ricostruzione della città in accordo col piano. Tali condizioni si crearono, come sopra descritto, solo dopo che l'ordine dei gesuiti e alcuni membri della nobiltà portoghese vennero allontanati o giustiziati, permettendo l'ascesa del futuro Marquês de Pombal.

Il piano, infatti, serviva gli interessi della borghesia mercantile emergente, che lo finanziava con una donazione pari al 4% e che venne usato come arma per poter abbattere il potere del clero e della grande nobiltà del regno attaccandoli, in questo caso, attraverso i loro possedimenti fondiari. Un esempio della manovra politica di João Sebastião de Carvalho e Melo si concretizza nel riuscito allontanamento del Duca di Lafões, responsabile del potere giurisdizionale sulla ricostruzione di Lisbona e che, dopo il processo alla famiglia Távoras, venne subito sostituito da Gonçalves Cordeiro Pereira, magistrato assolutamente fedele al Marquês.

L'esecuzione dei Távora rappresenta quindi l'inizio dell'esecuzione del nuovo piano.

La questione fondiaria è un aspetto centrale nella ricostruzione di Lisbona, sia per la complessità dei problemi tecnici e giuridici che una riedificazione urbanistica implica, sia per l'influenza diretta sul processo di elaborazione e approvazione del piano.

Tali assunti ebbero forza di legge con l'*Alvarà* entrata in vigore nel 12 maggio 1758. Questa legge stabilì un sistema di perequazione che promosse la "mobilità economica" e sociale indispensabile al successo dell'operazione di ricostruzione, oltre a procedere alla ripartizione equitativa dei costi e dei benefici risultanti dall'esecuzione del piano.

La mobilità economica fu realizzata mediante il trasferimento di proprietà dei grandi patrimoni immobiliari del vecchio ordine nobile

e ecclesiastico a favore della borghesia liberale emergente, o meglio, la nuova aristocrazia mercantile.
L'*Alvará* non procedette formalmente ad una sistematica espropriazione dei terreni inseriti all'interno del perimetro di intervento del piano ma, al contrario, partì dal principio generale che si trattava di una operazione urbanistica di mera *reedificação*[44] della città, riconoscendo ai proprietari la possibilità di edificare nei propri lotti solo se avessero aderito alle direttive del nuovo piano. In alternativa i lotti sarebbero stati assegnati a terzi preferibilmente se titolari del diritto di edificare nei lotti vicini. Inoltre i terreni erano aggiudicati se i proprietari ne garantivano l'edificazione in non più di cinque anni.
Si può quindi affermare che sul piano giuridico la legislazione Pombalina tentò di assegnare un certo equilibrio tra l'esecuzione del piano e il rispetto della proprietà privata. Sul piano politico tale strumento venne utilizzato per sostituire i proprietari, nella maggior parte provenienti dalla vecchia classe nobiliare e del clero, favorendo la nuova borghesia mercantile con aspirazioni aristocratiche.
Questo fu possibile grazie ad un sistema che liberò i terreni da oneri e vincoli.
Il piano, infatti, concedeva un privilegio di credito a chi stipulava ipoteche dopo la data della catastrofe, senza pronunciarsi sul trasferimento delle vecchie ipoteche agli eventuali nuovi proprietari.
In aggiunta a questi provvedimenti, permisero l'esecuzione del piano i seguenti tre strumenti:
- L'espropriazione dei terreni che in accordo con il piano erano adibiti a spazi pubblici, venivano comprati dalla Inspecção e venduti senza oneri, mediante la previa indennizzazione dei proprietari.
- L'annullamento di tutti i contratti di enfiteusi stipulati prima del primo novembre 1755, come legiferato dall'*Alvará* del 21 gennaio 1766.
- La vendita forzata dei lotti la cui edificazione non avveniva entro il tempo massimo di 5 anni.

Il sistema perequativo prevedeva la riassegnazione dei lotti antichi nei nuovi quartieri, dove possibile, obbligando molti proprietari a vendere integralmente i loro terreni, secondo la modifica alla legge previgente con l'*Alvará* del 15 giugno 1759.

In questo modo si dichiara la consapevolezza della mancata corrispondenza tra le assegnazioni delle antiche proprietà e i nuovi lotti, non solo a causa del nuovo disegno urbano, ma soprattutto per la maggior dimensione delle aree di spazio pubblico rendendo la nuova area edificabile inferiore a quella preesistente e non potendo garantire a tutti una riassegnazione adeguata.

Su questo punto Manuel de Maia aveva già anticipato che la nuova struttura e gli spazi pubblici aumentavano il valore dei lotti e proponeva l'adozione di un indice che permettesse di calcolare il nuovo diritto di edificare in funzione dell'estensione dei lotti preesistenti, ma la mancata valutazione degli stessi non permise quest'operazione che quindi fu ridotta ad un mero trasferimento del diritto di edificare.

L'impossibilità di fissare un indice rese necessaria la definizione di *valores de referência*[46] per il calcolo degli indennizzi ai proprietari obbligati a vendere tutto o in parte i propri terreni. L'incaricato a stabilire questo valore fu Alexandre José Montanha, che divise l'area della Baixa in sette zone in funzione della nobiltà e la localizzazione delle nuove strade, fissando per ciascuna zona il valore di un palmo di terreno di superficie edificabile.

Questo aspetto permise di identificare il criterio di gerarchia viaria che servi a orientare l'attuazione del piano, infatti oltre a essere uno strumento catastale era uno strumento finanziario che assicurava i fondi necessari per indennizzare i proprietari che, non potendo essere risarciti per intero, almeno godevano della milhoria[47] conseguente ad una migliore localizzazione dei terreni, con l'evidente effetto di diminuzione del deficit risultante dalla minor dimensione dell'area edificabile.

Questo modello costituì, più avanti, uno strumento di controllo dell'iniziativa e del ritmo di edificazione privata, in quanto, chi non terminava l'edificazione in 5 anni, era sostituito forzosamente con un nuovo privato che avrebbe dovuto rispondere all'obbligazione.

Il piano prevedeva altre complesse misure giuridiche per regolamentare il mercato immobiliare e contrastare il calo di domanda di abitazione dovuto alla costruzione di baracche, case o interi quartieri al di fuori della città, rendendo la legislação urbanistica pombalina uno dei fondamenti del moderno diritto urbanistico del Portogallo.

In particolare si evidenziano tre novità introdotte con questo piano:
- un modello urbanistico centralizzato di amministrazione pubblica, che annulla o esclude l'autonomia del potere locale;
- un'urbanizzazione diretta dall'amministrazione pubblica ma che lascia ai privati il compito dell'edificazione;
- una simbiosi tra la città legale e quella abusiva.

Gli anni fra la seconda metà del XVIII secolo e l'inizio del XIX furono caratterizzati da due date simboliche: l'approvazione del Piano Pombalino per la ricostruzione di Lisbona dopo il terremoto e l'*Ante Plano* di Miglioramento della Capitale, che al contrario del primo fu rapidamente dimenticato, nonostante le linee fondamentali proposte per l'ampliamento della città fossero state sole parzialmente realizzate attraverso i precedenti strumenti urbanistici.

Nel 1758 iniziano i lavori di ricostruzione di Lisbona secondo il progetto di Eugènio do Santos con la direzione generale di Manuel de Maia. Il carattere ripetitivo e standardizzato dell'architettura Pombalina deve molto alla tradizione dell'ingegneria militare portoghese, sviluppatasi nel corso del XVI secolo con la creazione dell' impero marittimo portoghese.

Dal punto di vista costruttivo e architettonico, la nuova Lisbona fonda la sua estetica erudita su criteri di efficacia e pragmatismo imposti dalla dimensione della catastrofe.

«O traçado eleito, não ostante a sua rigidez, face ao anterior tecido da cidade medieval orgânica e sedimentatda, conjuga a sobreposição radical da nova ordenação, com a heterogeneidade periférica da malha urbana envolvente, com a qual se acaba articulando, por contraste e enquadramento. O plano intrepreta os principais eixos urbanos e estabelece articulações espaciais em função dos dois principais recintos vazios da estrutura da antiga cidade, nas duas praças principais: o Terreiro do Paço e o Rossio»[49]. La struttura reticolre del piano è regolata a partire dagli assi principali, come una sorta di accmpamento romano, secondo l'orentiamento per cardi e decumani (Rua Augusta e Rua da Conceição) che definisce la successione oridnata dei quartieri trasversali e longitudianali secondo una gerarchia a partire da Praça do Terreiro do Paço. «Porém, o traçado que une as duas praças pré-existentes não é literal: os desencontros

intencionais dos eixos das praças e das vias que as ligam convergem em perspectivas abertas ao rio, enquanto as ruas secundárias confinadas pelos quarteirões trasversais introduzem um grau de complexidade e de mudança na percepção espacial urbana»[50].

Per quanto riguarda il disegno delle facciate, molti autori riscontrano influenze di modelli classici, quali Sebastiano Serlio e la trattatistica francese del secolo XVII e XVIII, molto diffusa in tutta Europa. Questi riferimenti concordavano con la tradizionale tipologia edificatoria portoghese, denominata *estilo chão*[51], anteriore al terremoto.

Gli edifici si distingueranno dai precedenti per la modernità delle tecnologie utilizzate.

Le così dette *gaiole*[52] del palazzo pombalino, sono caratterizzate dalla standardizzazione delle componenti costruttive e decorative, il rivestimento in *azulejos*, per la semplificazione dei pilastri e delle cornici, per l'importanza che l'industrializzazione avrà nell'organizzazione e il funzionamento nei cantieri di costruzione. «O racionalismo pragmático da composição asenta fundamentalmente no desenho das duas projecções rigorosas do projecto: O traçado planimétrico geral e a definição de três "fachadas tipo" (adoptadas segundo a hierarquia do traçado e natureza topográfica das ruas); as fachadas planas são pautadas pela repetição dos vãos em ritmos verticais e cornijas que imprimem, à visão perspéctica das ruas e praças, fortes ligações sintácticas na leitura unitária da imagem cenográfica urbana; mediante a repetição dos vãos em ritmos horizontais constantes e subtis mudanças introduzidas nos ritmos verticais e cornijas que imprimem, à visão perspéctica das ruas e praças, fortes ligações sintácticas na leitura unitária da imagem cenográfica urbana; mediante a repetição do bloco-quarteirão e dos vãos reforça-se a percepção de continuidade infinita»[53].

Un aspetto rilevante della modernità della Baixa è che gli appartamenti erano destinati ad affitto[54] su quattro o cinque piani sovrapposti, soluzione rara nell' Europa di fine ottocento. Ultima traccia della modernità degli edifici Pombalini è la rete di scarichi, requisito che la città non aveva mai avuto. La modernità degli appartamenti, le dimensioni ridotte degli *saguoes*[55], l'eccessiva parsimonia dei confort domestici nella cucina, nella *pia de despejos*[56], l'inesistenza di qualsiasi

sistema di aquecimento spinsero i proprietari, a partire dal 1780, a sollecitare alterazioni ai contratti delle opere standardizzate.
Il terremoto e il successivo incendio provocarono la distruzione di gran parte degli edifici del centro di Lisbona, ma la definitiva scomparsa del centro della capitale del Regno la dobbiamo alla decisione di abbattere molto di quello che rimase in piedi per far spazio a una città nuova, in termini fisici e simbolici.
Alcune memorie del passato sopravvissero incorporate nelle facciate degli edifici pombalini, è questo il caso dell'*Igreja do Corpus Christi*, caso di coscienza patrimoniale, nel senso attuale del termine.
Il tempo previsto per la costruzione del Piano Pombalino fu prolungato per mancanza di iniziativa da parte dei proprietari dei lotti definiti dalla *Junta da Obras Pùblica de Lisboa*.
Nel 1777 metà delle vie della Baixa erano già edificate, ciò non avveniva per il Chiado dove la ricostruzione avanzò solo durante il regno di D. Maria I.
Il Chiado, nell'ambito della lottizzazione conformata agli interessi del proprietario assieme all'arricchimento decorativo delle facciate, fu un esempio emblematico di "*Segundo Pombalino*"[58]. Questo periodo fu caratterizzato da una nuova libertà di appropriazione e alterazione dei prospetti previsti dal piano, tanto nell'immagine della facciata come nell'alterazione degli appartamenti che diventano più confortevoli, una deliberata affermazione stilistica che ricorre tanto al vocabolario Rococò come a quello neoclassico, sotto l'influsso dell'architetto Josè da Costa e Silva.
Il "Segundo Pombalino", sviluppato durante il regno di D. Maria I, si manifesta non solo nell'architettura ma anche nella dimensione urrbana. Due casi emeblematici dimostrano come l'apparente rigidezza del Piano di Ricostruzione di Eugénio da Silva aveva notevoli gradi di felssibilità.
Il primo, il teatro dell'opera di S.Carlos, costruito nel 1792, dove la facciata si apre in uno slargo rettangolare, pensato come un amplio vestibulo esteriore di accesso che rompe il disegno ortogonale della strada. Questo gesto preannuncia una nuova corrente chiamata "*Urbanismo Romantico*"[59] che, senza contraddire l'ordinamento reticolare pombalino, cercava di valorizzare l'accidentata topografia della città, dotandola di spazi di decompressione.

La stesso avviene nel caso del *Largo do Barão de Quintela*, dove Rua do Alecrim si interrompe in uno slargo scenografico per valorizzare la facciata del palazzo del Barão da Quintela.
Contemporaneamente all'attuazione del piano, la città di Lisbona continua ad espandersi. Nascono nuovi poli di urbanizzazione, quasi per assecondare la necessità di un'*anti-baixa*, tema approfondito da Jose Sarmentos de Matos per la prima volta in "*Um casa na Lapa*"[60] Il caso più rilevante è quello del quartiere *Patriarcal Queimad*a, attuale *Pricipe Real*, dove l'edificazione iniziò prima del terremoto.
Si può affermare che il terremoto non passò per questi luoghi né fisicamente né simbolicamente, dove si continuò a costruire secondo le norme consolidate che essenzialmente si rifanno ai principi cinquecenteschi del *Bairro AIto*.
L'anti-baixa manifesta uno straordinario dinamismo demografico e la capacità d'iniziativa di agenti diversi, comportando situazioni apparentemente contraddittorie: organica, tradizionale e dominata da interessi particolari, diversa nelle soluzioni, priva di monumentalità architettonica. Aspetti che di fatto sono l'antitesi della Baixa.
Le dinamiche edificatorie e urbanistiche dopo il terremoto si rilevano attraverso i mutamenti demografici, quando la maggioranza della popolazione abbandona la Baixa e le frazioni limitrofe di *Sacramento*, *Santa Catarina e São Paulo*.
La ripopolazione di quest'area avverrà lentamente e senza grande convinzione per due motivi: primo perché la nuova città tardò decenni prima di essere realizzata e perché gli edifici pombalini, oltre ad essere cari, proponevano un modello abitativo più adeguato al futuro che al "*discordem vivenciar*" [61] dell'Antico Regime che richiedeva ampi spazi di *logradouros e quintais*[62], praticamente inesistenti nelle nuove abitazioni.
I lisboeti, temendo l'innovazione della Baixa, preferirono le zone di *Rato*, *São Bento*, *S. João dos Bem-Casados*, *Lapa* fino ad *Ajuda* per le condizioni flessibili ed adattabili all'esigenza di ciascuno, dove abbondava il terreno libero e vigevano poche norme per l'edificazione.
Fu così che il terremoto generò due città: la prima erudita, creata dalla *Casa do Risco*, e l'altra, simultaneamente popolare e aristocratica, secondo la rievocazione seicentista di edificazione del *Barrio Alto*.

Le due città si incontrarono e si adattarono l'una all'altra in maniera costruttiva come nel caso di *Rua da Madalena* dove la larghezza del Piano Pombalino diventa flessibile nella dimensione dei lotti come nelle variabili soluzioni architettoniche.

AIla fine del ciclo di ricostruzione di Lisbona, che coincide con la partenza per il Brasile della famiglia reale, la città si presenta più ricca, ordinata e complessa e decisamente più decentrata. La vocazione amministrativa, finanziaria, politica e commerciale della *Praça do Comércio* e del reticolo di vie che vanno dalla *Baixa* fino a *Rossio*, si consoliderà solo nelle prime decadi del regime liberale. Il *Chiado* si affermò, prima grazie alla presenza di case nobili e palazzi, poi di librerie e soprattutto grazie al *Real Teatro di S. Carlos*, che all'inizio della decade del 1790, divenne il cuore di questo quartiere aristocratico e bohemien.

Le prime due decadi del secolo XIX, segnate dall'invasione francese e dall'insediamento della capitale del Regno a Rio de Janeiro, furono disastrose per lo sviluppo del paese.

Questo cambiamento politico ed economico determinò la progressiva paralisi dei possibili sviluppi della città tanto che, fino al 1850, il Piano Pombalino, integrato e adattato, rimase lo strumento principale per la pianificazione della città.

Il Romanticismo segna l'inizio di un umanizzazione del Piano, quando si modernizzano "*os Passeios Pùblico*" e gli spazi urbani si trasformano in luoghi della socialità, pavimentati e arborizzati come nel caso di Rossio, proliferano giardini, nasce il Teatro D. Maria II sopra le rovine del Palazzo dell'Inquisizione, viene eretta negli anni sessanta la statua di D. Pedro IV.

Allo stesso tempo Lisbona rimaneva una città dell'Antico Regime segnata dalle epidemie, mobilitando l'attenzione di politici, medici e ingegneri. Pierre Joseph Pezerat (Paris, 1801- Lisbona, 1872) fu un ingegnere e architetto della Camera Municipale di Lisbona al quale si devono i primi passi verso un ammodernamento della città ottocentesca.

Nel 1864 venne creata, su iniziativa della Camera Municipale, la commissione per l'elaborazione del "*Plano Geral de melhoramentos da Capital*", della quale lo stesso Pezerat faceva parte. Nonostante si sia

a conoscenza dei lavori svolti dalla commissione, non esiste nessuna testimonianza scritta o grafica a riguardo.
Dagli anni sessanta in poi, nel Ministero delle Opere Pubbliche e nella Camera Municipale, si nota un significativo cambiamento, in relazione alle opere per il Porto di Lisbona, con l'installazione del *caminho-de-ferro*[63], modello di civilizzazione e lusso che collegherà Lisbona all'Europa con la nuova Stazione di Santa Apolonia inaugurata nel 1862.
L'Avenida da Liberdade, come ampliamento del Passeio Público Pombalino, rappresentò l'immagine simbolica della capitale di fine ottocento e il primo atto di un progetto urbanistico di allargamento della città dopo cento anni dal disastroso terremoto.
Il progetto implicò espropriazioni morose e care senza nessuna norma globale di edificazione. La realizzazione dell'Avenida da Liberdade, asse di confluenza della vitalità lisboeta inserito fra le due colline storiche e collegato ad esse tramite gli elevador[64] do Lavra e da Gloria, terminò nel 1926 con l'edificazione del monumento al Marquês De Pombal.
Le *Avenidas Novas* rappresentano la ramificazione, in tutta l'area settentrionale di Lisbona, dell'*Avenida da Liberdade*.
Fernando Ressano Garcia, ingegnere del settore tecnico della Camera Municipale di Lisbona, studia a Parigi durante la realizzazione del piano di espansione della città.
Garcia approfondisce il "Plano da Avenida da Liberdade", considerandolo parte di un ambizioso piano di espansione della città chiamato posteriormente piano per le Avenidas Novas. Il piano per le Avenidas Nova[65] si localizza sull'allargamento delle strade con lo scopo di inserirvi le nuove infrastrutture, nell'inserimento di spazi verdi nella città, come il Parque da Liberdade (Eduardo VII), in un momento nel quale la città stessa si stava radicalmente artificializzando.
Nel 1903 inizia l'edificazione delle Avenidas da Liberdade/Fontes Pereira de Melo/Republica in evidente continuità con Praçã do Comercio, suggerendo un percorso ascensionale dal fiume fino all'interno, trasformando il territorio sino a Campo Grande e sviluppando le potenzialità del piano pombalino.

La qualità indiscutibile del disegno urbano non si riscontra però nell'architettura,infatti, non includeva alcuna regola normativa al riguardo. Ogni promotore poteva decidere se occupare tutta la fronte del lotto o una parte. Questa eccessiva libertà fu controproducente per il consolidamento del Piano. Il piano finale venne approvato nel 1899 e la sua attuazione si arresta nel 1940.
Dopo quasi due secoli di disprezzo per il piano pombalino del 1758 - redatto dagli ingegneri militari da Casa do Risco - il Movimento Moderno agli inizi del novecento ne riconosce la valenza ideologica, tecnica e formale. «O traçado e a imagem da cidade pombalina fundamenta-se numa estética ordenada de carácter racional austero, que denota uma certa modernidade acenutada pela quase inexistência das ordens clássicas (que surgem excepcionalemnte e de forma depurada na Praça do Comércio), em parte convergente com o pragmatismo económico fundado na restrição, na repetição, na uniformidade, no despojamento formal e na crueza dos elementos arquitectónicos»[66]. Fu apprezzato, appunto, per la visione della città come progetto globale, per la capacità di coordinazione con altri progetti sviluppati in simultaneo.
A partire dagli anni trenta, con la presenza dell'ingegnere Duarte Pacheco nel Ministério das Obras Públicas, la questione dell'attualizzazione della pianta di Lisbona, "arranjar sem destruir", si definisce come tema ricorrente.
Il concorso per la redazione di un piano di miglioramento estetico delRossio fu approvato dalla Camera nel 1934 e rivolto ad architetti portoghesi diplomati.
In seguito l'esposizione dei lavori nessuna delle soluzioni fu scelta, rivelando la fragilità culturale della generazione modernista dell'architettura portoghese, l'incomprensione dell'innovativo Piano del 1758, l'ignoranza nei confronti delle teorie architettoniche del movimento moderno e l'incapacità di oltrepassare la scala del sinqolo oggetto architettonico[67].
Le proposte di Pardal Monteiro e Carlos Ramos furono le uniche due eccezioni.
Pardal Monteiro fu il primo architetto portoghese ad assumere una presa di posizione chiara in campo internazionale, rivelando le sue

colte riflessioni sul piano del 1758, che confermano la modernità del suo pensiero, rivendicando che in Portogallo "pela primeira vez na história da arquitetura se puseram em pratica as ideias que justificam a chamada arquitetura moderna e se conceberam ideias largas sobre urbanismo"[68].

Monteiro difende la Baixa non come patrimonio storico ma per l'insegnamento che offre. Etienne De Groer, urbanista francese di origine russa, con la pubblicazione del suo articolo "Lisbonne exemple de urbanisation au XIIIème siècle" nella rivista La vie urbaine fu il primo a dare dimensione internazionale al Plano de Remodelação da Baixa Pombalina. Duarte Pacheco nel 1938 invita Groera dirigere lo sviluppo del Plano Diretor de Urbanização.

Tra il 1938 e il 1943 si definiscono a partire dal Plano Director le condizioni per una strategia di articolazione della città come progetto globale. Pacheco, nel suo impegno contro la speculazione, da avvio ad una politica urbana localizzata, trasferendo al Municipio le responsabilità di orientamento per le principali attività di urbanizzazione.

La questione del traffico e della mobilità rappresentano la premessa di base per trasformazione della Baixa come centro cittadino contemporaneo.

Groer identifica due priorità: la circolazione automobilistica con i relativi parcheggi e il risanamento dei luoghi di lavoro, soluzioni che implicavano entrambe inevitabili demolizioni. A partire dagli anni venti la necessità di demolire è per la prima volta affermata in termini di teoria, così l'igienizzazione e la necessità di ambienti salubri rappresentarono gli alibi per le operazioni di rigenerazione. La demolizione fu alla base di una politica generalizzata di rinnovazione e principale causa della distruzione dei centri delle città antiche[69].

Il regolamento del Piano definiva, per la conservazione dell'identità e del carattere storico della Baixa Pombalina, l'obbligo di un'altezza fissa per gli edifici. L'altezza massima era di 4 piani e un piano mansardato, fatta eccezione per le quattro vie principali (Ouro, Augusta, Prata, Fanqueiros) dove l'altezza massima degli edifici era di cinque piani e un piano mansardato.

Il piano definisce come punto cruciale della circolazione l'area di

Restauradores con la proposta di collegamento viario sotterraneo fra Praça do Corpo Santo e Largo do Trigo e l'utilizzo del sottosuolo di Praça dos Restauradores come centro di distribuzione ad uso esclusivo del trasporto pubblico. Con la morte di Duarte Pacheco nel 1943, la strategia politica, da lui messa in atto, subisce un forte indebolimento.

João Guilherme Faria da Costa, primo architetto-urbanista portoghese, dal 1946 in poi concepì il Piano de Remodelação da Baixa, con l'obiettivo di risolvere i problemi di circolazione e il risanamento degli edifici insalubri che si estendevano da Largo do Intendente fino a Rossio, con la demolizione di vari quartieri, per dar luogo allo spazio pubblico denominato Martim Moniz. Nel 1949 il Mercado da Praça de Figueira fu la prima demolizione di una lunga serie, per avviare la realizzazione di un piano di mobilità ancora del tutto assente.

Faria da Costa tentò di realizzare una continuità fra urbanismo e architettura, progettando la città seguendo la sua evoluzione storica con piazze e avenidas, come elemento fondante del disegno della città, organizzato secondo assi di simmetria attraverso l'accentuazione distintiva fra spazio-canale e spazio-aperto, secondo la lezione di Auguste Perret, il principale esponente dell' art urbaine.

In questo periodo il progetto è caratterizzato da un rinnovamento classicista e una monumentalità attualizzata ricorrendo a tipologie ripetibili nel tentativo di una continuità fra architettura e urbanismo.

Negli anni sessanta si assiste, da un lato alla debolezza del potere pubblico che si traduce nella vulnerabilità delle regole di pianificazione e dall'altro, ad una attualizzazione ed apertura al contesto internazionale della cultura contemporanea portoghese. Nel 1966 la pubblicazione de L'architettura della città di Aldo Rossi determina un grande impatto nella cultura architettonica portoghese.

La rivalorizzazione della storia, la difesa della tradizione, la riconciliazione con il passato, la visione della tradizione come un ordine dal quale partire per elaborarne di nuovi, mette in discussione la dicotomia tradizione-modernità, attraverso una visione urbana profondamente differente da quella del Movimento Moderno.

In seguito all'incendio del Chiado nel 1988, ÁIvaro Siza Vieira,

attraverso l'utilizzo della "*macchina della memoria*" di Rossi, formula il Piano di Ricostruzione del Chiado affermando che «*os lugares são mais fortes que as pessoas, o ambiente mais forte que o acontecimento*»[70]. «Ao recompor as fachadas, restitui a memória da imagem aparente e introduziu uma renovação nos interiores. A reconstrução, a revitalização funcional dos edificios e dos espaços urbanos, através da criação de novos percursos pedonais e da utilização pública dos recintos dos interiores dos quarteirões, viria a potenciar e reforçar a ligação periférica entre a grande caixa pombalina e a cidade envolvente»[71].

L'arco temporale prescelto per l'analisi dei casi studio della nostra ricerca, ha come riferimento principale proprio l'incendio del Chiado del 1988, in quanto, questa data segna l'inizio di un percorso di radicale rinnovamento e recupero della città ancora oggi in atto.

2.4. L'Area Metropolitana di Lisbona

La prima "esplosione urbana" della capitale, seguita da quella dell'agglomerato urbano del Nord, coincide con un periodo di guerra e non ha raggiunto dimensioni maggiori perché bilanciata dall'emigrazione verso il resto dell'Europa. La seconda, che si potrebbe definire paradossalmente di "depotenziamento" urbano, avvenuta nei dieci anni in cui fu ristabilita la democrazia dopo il 1974, si spiega col ritorno in patria dei militari e dei lavoratori delle colonie che, grazie anche all'innalzamento del livello dei redditi, andarono ad ingrossare le fila della classe media urbana.

Negli anni '60, il regime autoritario si è rivelato permissivo dal punto di vista urbanistico, avallando la diffusione generalizzata di lottizzazioni abusive che, in pratica, hanno corrisposto alla quota di alloggi che negli stati socialdemocratici europei veniva garantita dalle politiche di edilizia pubblica. I grandi quartieri "spontanei" intorno alla capitale e l'occupazione dei vuoti urbani con abitazioni unifamiliari o condomini promossi dai piccoli operatori immobiliari, hanno coperto in poco tempo aree da tutelare per ragioni ambientali o poco accessibili per mancanza di infrastrutture.

In questo senso, tra gli anni '50 e gli anni '80, l'urbanizzazione portoghese - soprattutto sulla costa, ma anche intorno alle città piccole e medie dell'interno - ha assunto la forma dicotomica tipica dell'urbanizzazione allora considerata "del sottosviluppo", vale a dire, grandi estensioni irregolari (che riflettevano la povertà dei nuclei familiari o la precarietà del posto di lavoro) con una prevalenza dell'auto-costruzione o la bassa dotazione di standard, senza il supporto di infrastrutture. Un'urbanizzazione che contrastava con la costruzione regolamentata di strutture di alta qualità (condomini più o meno isolati o vaste lottizzazioni di città-giardino di media densità promosse dai processi di riqualificazione urbana) meglio servite dalle reti viarie o dai trasporti collettivi.

In seguito all'avvento della democrazia, le vaste aree abusive nei dintorni di Lisbona furono coinvolte in processi di lenta riurbanizzazione, che hanno accompagnato il riconoscimento giuridico di questi insediamenti ed il risanamento degli edifici esistenti. Questo processo ha dato luogo ad una frammentazione che si pone oggi come un ulteriore problema. In questo caso, si tratta di un problema che ha in sé la propria soluzione, perché si tratta di aree più facilmente riqualificabili rispetto a quelle sorte in seguito ad interventi massicci e di densificazione che hanno comportato la formazione di "isole" di medio-alta densità locale e a volte anch'esse carenti di infrastrutture e spazi collettivi.

La nuova urbanizzazione della Grande Lisbona è il risultato della concomitanza, in un breve arco di tempo, di processi economici e sociali in forte contrasto, dall'illegalità tollerata alla bolla immobiliare avallata dalle varie zonizzazioni.

L'immagine che ne scaturisce è quella di un "frattale" o per lo meno di una realtà frammentata, riflesso di più di mezzo secolo di crescita quantitativa senza il sostegno né di adeguate infrastrutture né di un progetto per un'entità territoriale che riuscisse ad integrare i successivi frammenti: volumetrie edificate e spazi interstiziali casualmente concatenati, residuali o in attesa di nuove destinazioni.

La città di Lisbona mostra ancora, all'inizio degli anni novanta, evidenti carenze a livello di impianti, infrastrutture e servizi tecnico-amministrativi moderni, denunciando altresì una certa confusione

urbanistica, un degrado ambientale degli spazi pubblici e del patrimonio edificato e un cronico congestionamento del traffico e dei parcheggi, problemi che originavano dall'assenza di un "progetto di città" unita ad un ritardo pluridecennale nella costruzione di infrastrutture.

Come già accennato in precedenza, il primo piano regolatore chiamato PGUEL, Plano General de Urbanização e Expansão de Lisboa, risale alla meta del XX secolo. Nel 1938 la Camera Municipal de Lisboa (CML), presieduta da Duarte Pacheco, incaricò l'architetto e urbanista Étienne de Gröger, che in collaborazione con i servizi tecnici municipali, definì le principali linee di sviluppo della città. Si conclude nel 1948 con l'approvazione della CML, sebbene non avesse avuto l'approvazione del governo. Le principali linee operative del piano furono le seguenti:

- Creare una rete viaria radiocentrica a partire da un asse corrispondente alla Avenida Augusto de Aguiar e il suo prolungamento fino alla stradale Lisbona-Porto;
- Organizzare una densità di popolazione decrescente dal centro alla periferia;
- Creare una zona industriale nella zona orientale della città, associata al porto;
- Costruire un ponte sopra il Tago nel Poço do Bispo-Montijo, collegato alla rete stradale;
- Costruire un aeroporto internazionale nella parte nord della città;
- Creare un parco in Monsanto con circa 900 ettari e una zona verde intorno alla città che includa il Parque de Monsanto prolungandosi attraverso il bassopiano Loures fino al Tejo.

Il principale strumento del piano fu la zonizzazione, dividendo lo spazio in aeree con differenti usi, ai quali si applicava una legislazione specifica.

Nel febbraio del 1954 la CML istituì il Gabinete de Estudos de Urbanização (GEU) con l'obiettivo di procedere alla revisione e attualizzazione del Piano del 1948.

Il PDUL del 1959 mantenne la maggior parte delle proposte del piano precedente, introducendo, allo stesso tempo, importanti

Plano General de Urbanização e Expansão de Lisboa, PGUEL 1948

modifiche. Tra queste, la costruzione del Ponte sul Tejo a partire da Alcântara collegandola ad Almada, una autostrada intorno al Parco di Monsanto (da Alcântara verso Campolide fino a Buraca) e la costruzione di due autostrade, una verso Nord e l'altra verso Sud in continuazione del Ponte.

Sul finire degli anni sessanta la nuova realtà urbana, caratterizzata dall'aumento esponenziale del traffico automobilistico, l'avvio della rete metropolitana, la costruzione del Ponte sul Tago e l'inizio del processo di terziarizzazione del centro e della crescita della periferia, comporta la necessità di elaborare un nuovo piano, affidando all'architetto-urbanista Meyer-Heine la revisione del PDUL.

Il Plano Geral de Urbanização de Lisboa (PGUCL) è un strumento di ordinamento del territorio che copre l'intera area del distretto, elaborato tra il 1963 e il 1967, viene pubblicato nel 1977, con alcune modifiche. Le principali linee guida di questo piano furono:

- La creazione di un asse distributore da a Nord e a Sud attraverso l'autostrada do Norte e il Ponte, passando per l'aeroporto;
- Il prolungamento della Avenida da Liberdade come grande asse monumentale ma con funzioni di autostrada come previsto dal PDUL precedente, con l'obbiettivo di decontrarre la Baixa e creare un nuovo polo attrattore per spostare il traffico fuori dal centro, o Alto do Parque.
- Una divisione della città in "u*nidades base de planeamento*[72]", designate attraverso le Unidades de Ordenamento do Território (UNOR's).

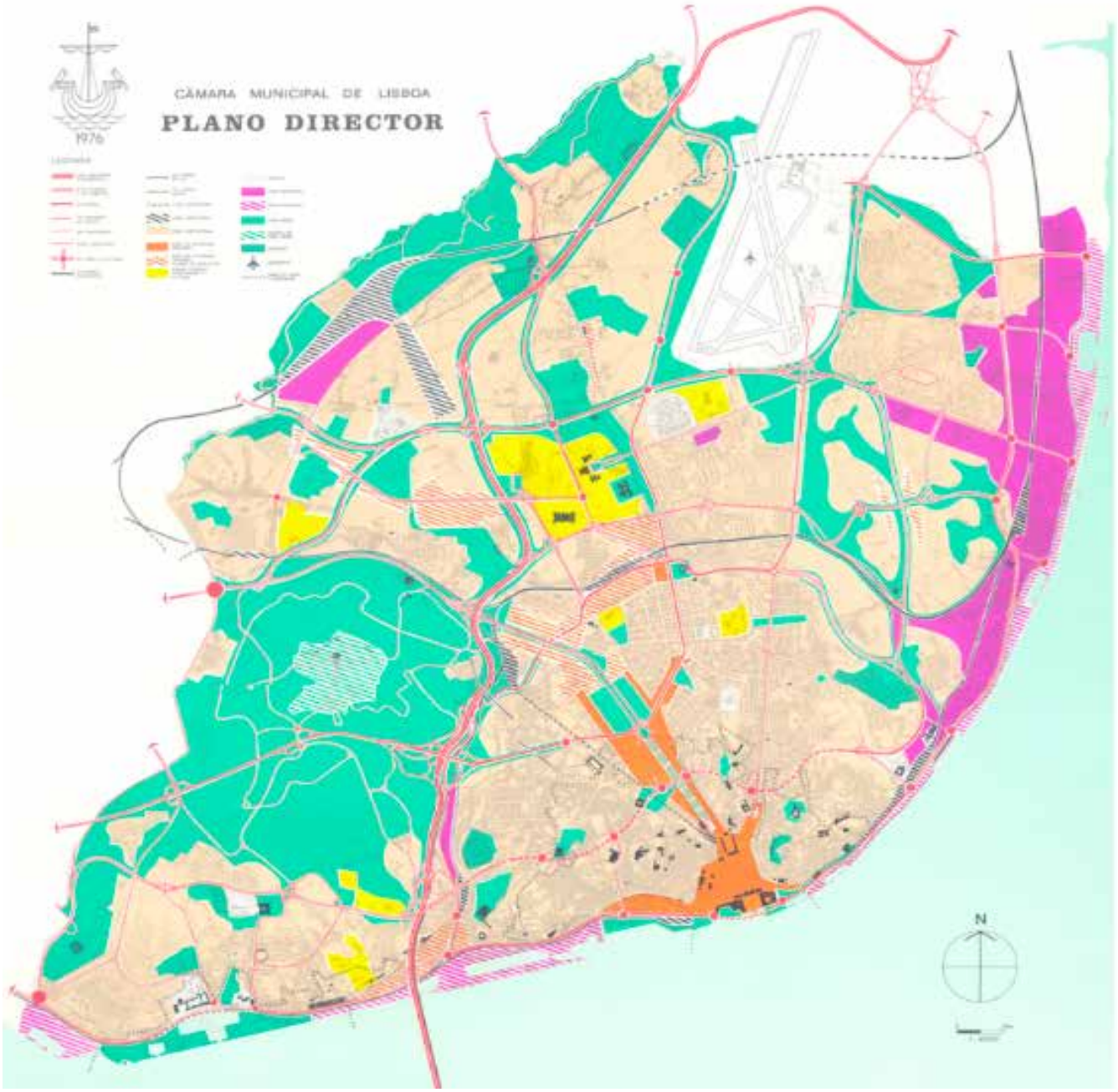
L'accelerazione delle trasformazioni urbane e le mutazioni socio economiche in atto nelle grandi metropoli e città, mise in discussione i metodi e i processi di pianificazione utilizzati tra gli anni '40 e '70. In questo contesto la CML approvò nel 1990, la base per l'elaborazione del Plano Estratégico e del *Plano Director Municipal.*

In questa proposta si definivano i principi orientativi del processo di pianificazione e gli obiettivi prioritari per Lisbona. Il PEL, approvato nel 1992, rappresenta un importante strumento a lungo termine (10 anni) come riferimento per le scelte decisionali e per stabilire una "*contratualização*"[73] di responsabilità condivise tra le istituzioni, gli enti e le organizzazioni del settore pubblico e privato che operano nella città. La CML sviluppò un sistema di pianificazione utilizzando differenti strumenti urbanistici, in congiunto con il *Plano Diretor Municipal* (PDM), dotato quest'ultimo di un supporto tecnico e normativo definito. In questo modo si posero le basi per un rinnovamento nel Planeamento del comune di Lisbona, compito che fu agevolato dal nuovo regolamento riguardante i piani regolatori generali.

Dall'individuazione delle debolezze e delle potenzialità della città sono stati definiti i principali obiettivi strategici:

- Rendere Lisbona una città attrattiva per vivere e lavorare.
- Ristabilire la competitività di Lisbona nel sistema delle città europee.
- Riaffermare Lisbona come capitale metropolitana.
- Creare un'amministrazione moderna, efficiente e partecipata.

Gabinete de Estudos de Urbanização - GEU 1959



Plano Estratégico de Lisboa - PEL - 1992

Questi obiettivi, volti ad una profonda trasformazione della città per una sua corretta proiezione futura, presupponevano il superamento di gravi carenze allora esistenti, soprattutto a livello di abitazione e di infrastrutture urbane e dall'altro lato, uno sforzo di riqualificazione di alcuni spazi pubblici per una più adeguata qualità di vita dei residenti. L'obiettivo centrale è stato rendere Lisbona una città del XXI secolo, più umana e più moderna. A tal fine, è stato necessario realizzare un "projeto de cidade" come modello urbanistico per Lisbona. Il modello di ordinamento del PEL del '92 rappresentò, a quel tempo, un'innovazione nei modelli di pianificazione strategica europea, in un quadro socioeconomico, e che, nel caso di Lisbona, integra un modello urbanistico specializzato e differenziato in quattro aree o unità territoriali parzialmente omogenee, derivanti da problematiche e potenzialità specifiche:

I **Área Central de Lisboa** - *Centro da cidade e da AML*[74], costituita dal tessuto urbano antico e consolidato. Dovrà essere ridefinito come il centro della città e come principale centro della regione metropolitana.

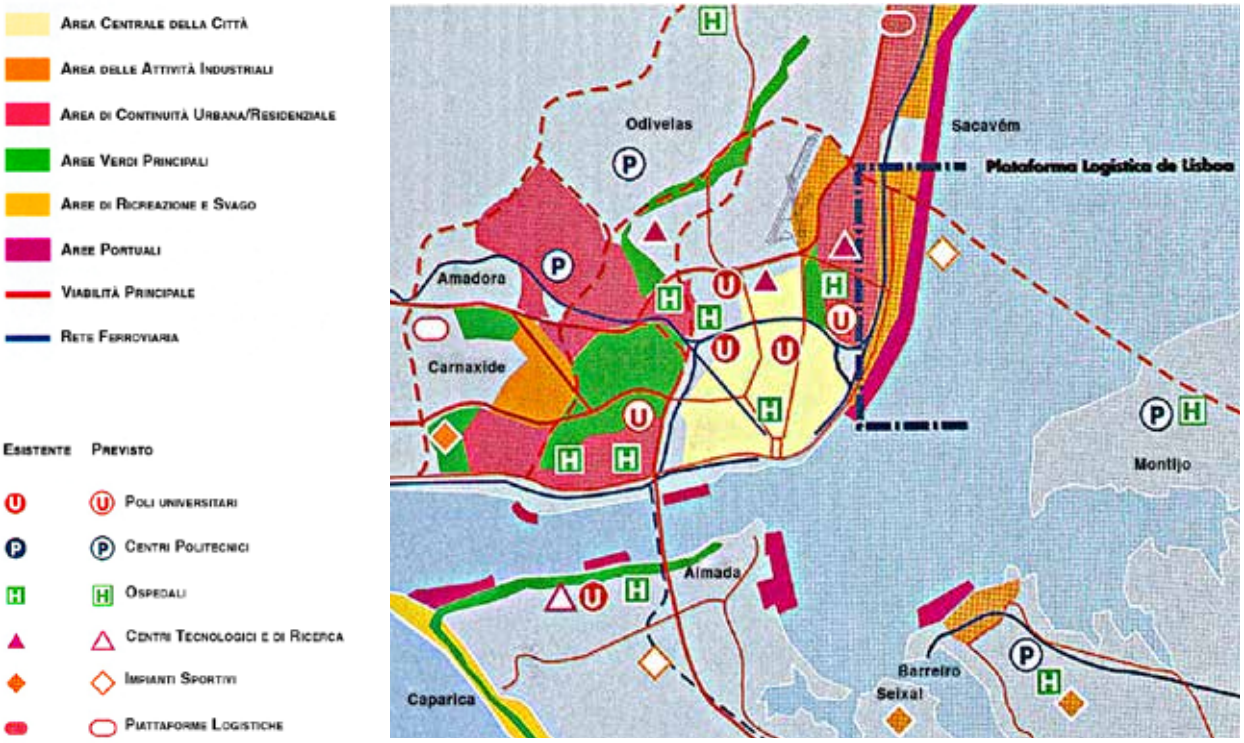
II **Charneira Urbana** – Arco Terciário Direcional[75], tra l'area centrale e la corona di transizione, è localizzata nella zona che dovrà garantire le articolazioni funzionali e morfologiche fondamentali nella struttura della città. Include aree interstiziali e di ristrutturazione e rinnovazione di grande centralità. Nella Cerniera Urbana è organizzato l'Arco Terciário e i sistemi di coordinazione dei trasporti urbano-metropolitani e regionali.

III **Cora de Transição** – *Periferia com articulação Metropolitana*[76], che integra vaste aree ancora non urbanizzate o in corso di urbanizzazione, infrastrutture dei trasporti, spazi verdi e agricoli. Questa corona funge da connessione tra l'area centrale della città e il restante spazio metropolitano a Nord, specificatamente riguardo alla continuità urbano/residenziale, all'articolazione del sistema di trasporto metropolitano con il centro e all'articolazione della struttura verde inter municipale.

IV **Arco Riberinho** - *Ligação da cidade ao rio sem perder o porto*[77], costituito da una stretta fascia nella quale si stabiliscono le relazioni tra la città e il fiume.

Plano Estratégico de Lisboa – PEL - 1992

Per la concretizzazione del I Piano Strategico di Lisbona furono create due importanti strutture: il Conselho do Plano, costituito da rappresentanti dei vari stake-holders, per controllarne lo sviluppo e la sua revisione quando necessario ed una Agência de Desenvolvimento para a Modernização da Base Económica de Lisboa (AMBELIS) tendente a inquadrare e sostenere l'iniziativa privata, in particolare le imprese.
Il Piano Strategico di Lisbona aveva una proiezione futura fino all'anno 2000. È importante rilevare come nell'ultima decade, Lisbona si è trasformata profondamente riguardo al recupero del livello infrastrutturale dei sistemi igienico-sanitari, della rete viaria, degli spazi verdi, dei sistemi per la raccolta differenziata dei rifiuti, delle dotazione di impianti collettivi per il tempo libero e soprattutto grazie alle importanti operazioni di riqualificazione della zona del lungo fiume, effettuate dall'Amministrazione del Porto di Lisbona e della Zona Orientale della città, attraverso la realizzazione dell'Esposizione Mondiale del 1998.
Nel 1994 fu elaborato il *Plano Director Municipal* (PDM), strumento fondamentale per la concretizzazione delle strategie per lo sviluppo urbano di Lisbona, specialmente quelle relative alle rive del Tago, ivi inclusa la riqualificazione della zona est in vista dell'Expo del 1998. In seguito vennero definiti i Piani e Progetti Prioritari che dovevano essere sviluppati e realizzati nel corso degli anni a venire.
Nel 2002 il Plano Regional de Ordenamento do Território dell'AML, Area Metropolitana de Lisboa, (PROTAML) recepiva la necessità di rivitalizzare le aree storiche della città, anche al fine di contrastare il loro progressivo spopolamento favorendo il ritorno della classe media e l'insediamento di giovani residenti. Sempre nel 2002 fu poi varata la Visão Estratégica - Lisbona 2012 volta a valorizzare la città nella sua dimensione di "Capitale Atlantica dell'Europa" e "Porta Europea del Mediterraneo".
Dopo aver assolto al compito di elaborazione del piano, non fu possibile dare una continuità pienamente efficace al processo di concretizzazione delle azioni del I PEL, essendo sorte delle difficoltà a livello esecutivo e di accompagnamento, di ordine culturale e politico, per cui alcune delle lacune e delle azioni proposte per



Piano Strategico di Lisbona 1990-1994

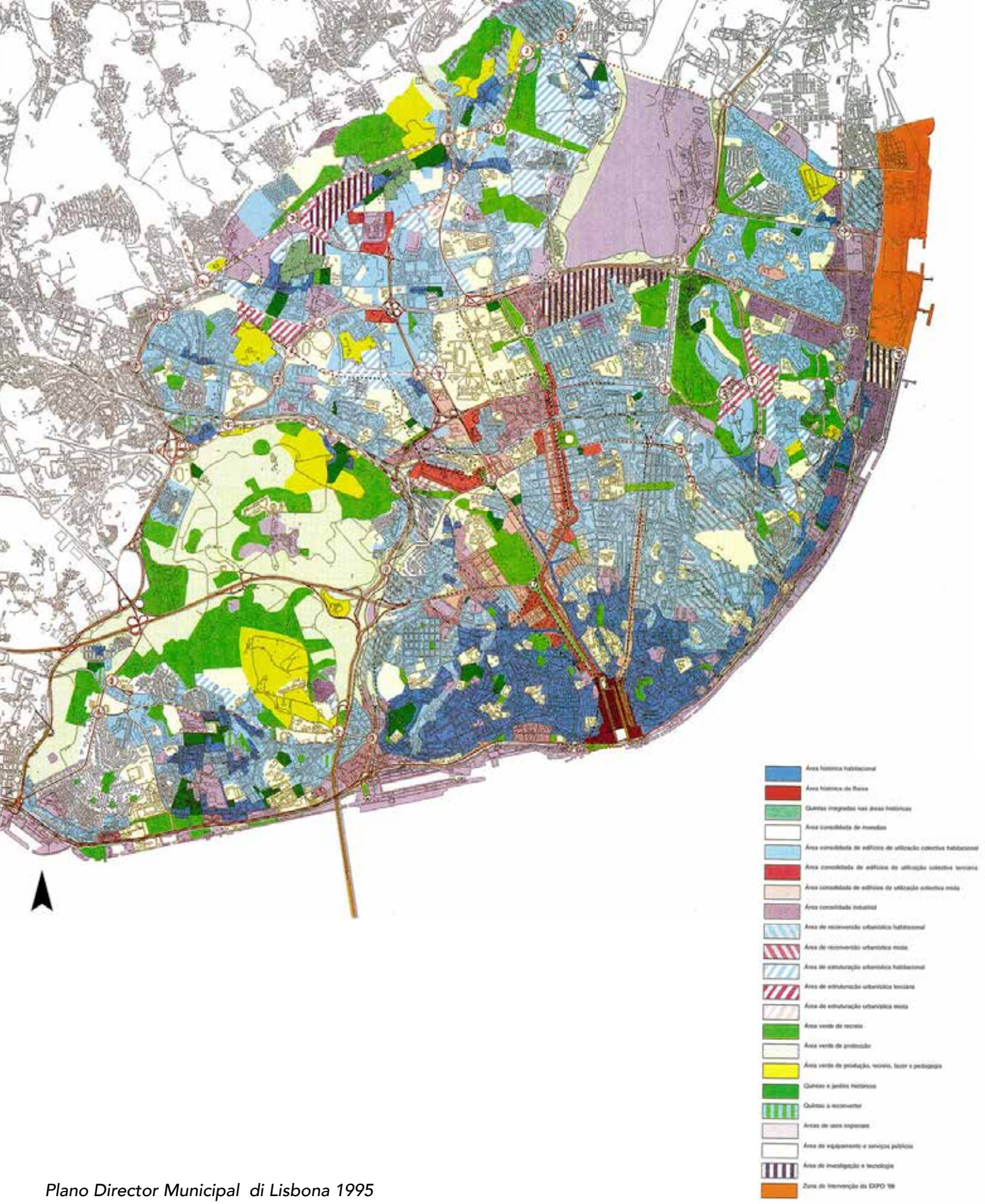
colmarle, si ritrovano ancora nell'attuale analisi e nelle misure preconizzate da adottare. La *Visão Estratégica* nasce in seguito al precedente *Plano Estratégico* (1992) e vuole essere un riferimento per le politiche dell'esecutivo precedente, a discapito di un *II Plano Estratégico* tradizionale, optando per la definizione obiettiva di un congiunto sintetico di idee chiave e assi strutturanti, ricorrendo alla metodologia e ai valori alla base della pianificazione strategica. Essa fu delineata parallelamente al processo di revisione del *Plano Diretor Municipal* del '94.

Non si trattò effettivamente di un secondo *Plano Estratégico de Lisboa* in quanto, l'elaborazione di questo nuovo tipo di strumento implicava il coinvolgimento dei principali enti e organizzazioni economiche e sociali, pubbliche e private, attraverso una metodologia di lavoro congiunto, nel quale si potessero raccogliere i necessari consensi riguardo ai progetti e alle relative azioni di finanziamento da mettere in atto.

La *Visão Estratégica - Lisbona 2012*, sistematizza il processo di pianificazione strategico di Lisbona, sviluppandolo a partire dal 2002 e vuole essere un documento di prospettiva relativamente alla conduzione della politica locale di riordino del territorio e dello sviluppo urbanistico della città. L'idea fondamentale è consistita nell'elaborazione di un documento che garantisse la coerenza alle linee guida per lo sviluppo urbanistico della città e la permanenza nel tempo e nello spazio di alcune politiche municipali di carattere strutturante, evitando ostacoli risultanti da alterazioni relative a cambi di mandato e conseguentemente dei valori e delle politiche che supportano le strategie basilari per la città. Questo strumento ha come obiettivo la modernizzazione della città per proiettarla nelle posizioni più elevate nel ranking delle città con la più alta qualità di vita, lavoro e investimento e si articola in quattro assi di sviluppo urbano:

- Lisbona, Città dei Bairros[78].
- Città degli Imprenditori.
- Città della Cultura.
- Città della Modernità e dell'Innovazione.

La strategia di intervento urbanistico secondo questi punti fondamentali, si basa su linee di orientamento strategico e in azioni che abbracciano varie tematiche e dinamiche sociali, storiche, culturali, ambientali, economiche, tecnologiche, ecc. Nonostante l'analisi sia effettuata separatamente, non è possibile dissociare gli obiettivi soggiacenti i quattro assi principali, in modo che gli interventi assumano un carattere trasversale e vengano sviluppati attraverso una forma integrata. A patire dalla definizione della Missione e degli Assi di Sviluppo, fino alla produzione delle raccomandazioni e degli orientamenti strategici nei differenti campi d'azione e l'elaborazione delle misure d'intervento e di pianificazione, la Visione Strategica per Lisbona 2012 è stata ampiamente partecipata attraverso l'adozione di una metodologia partecipativa (dodici workshops tematici di partecipazione focalizzata) la promozione di diversi incontri e forum di discussione relativi alla Revisione del Piano Regolatore Generale. I contributi e le opinioni ricevute sono state di grande utilità per delineare le misure e le strategie settoriali nelle differenti aree urbane.

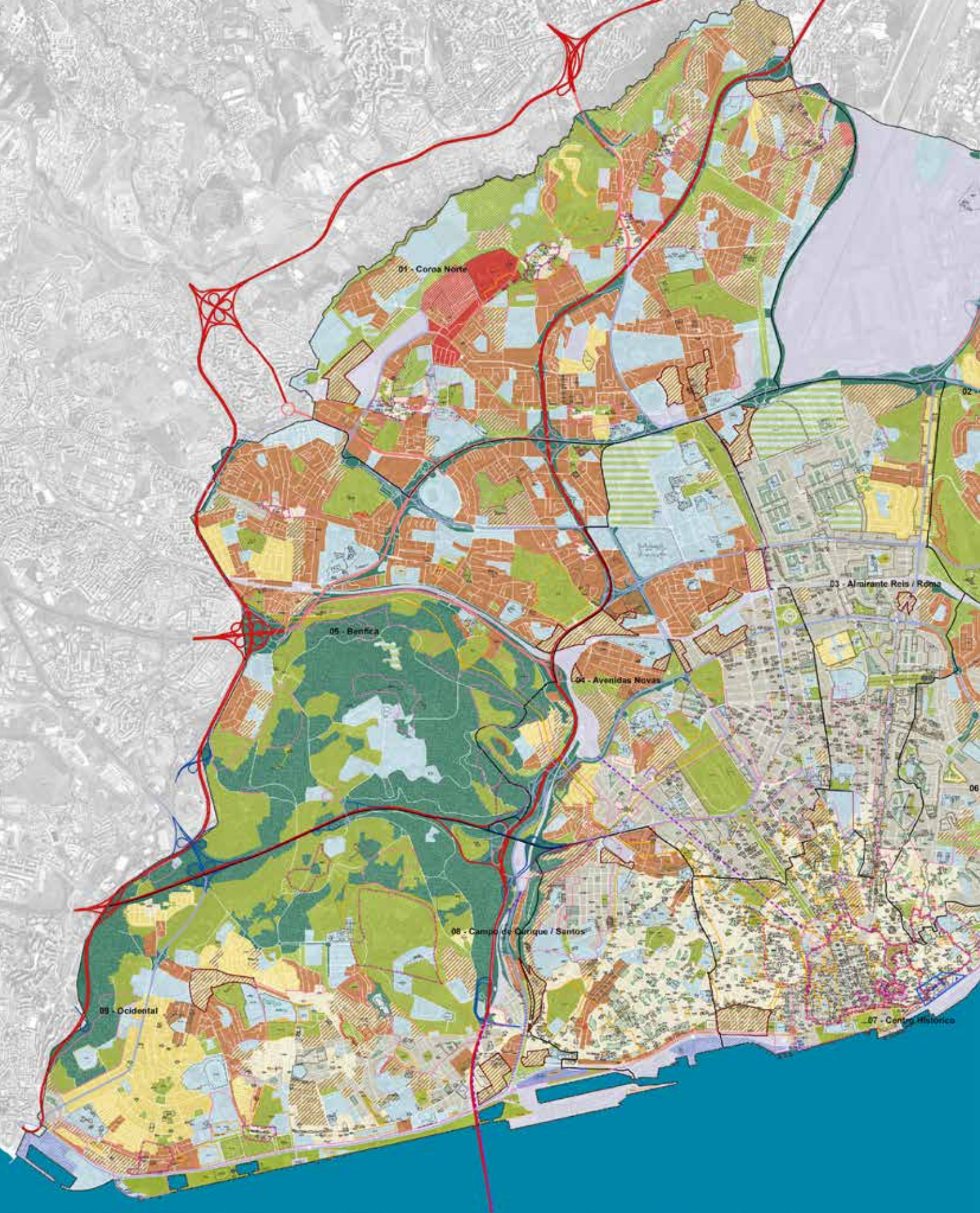


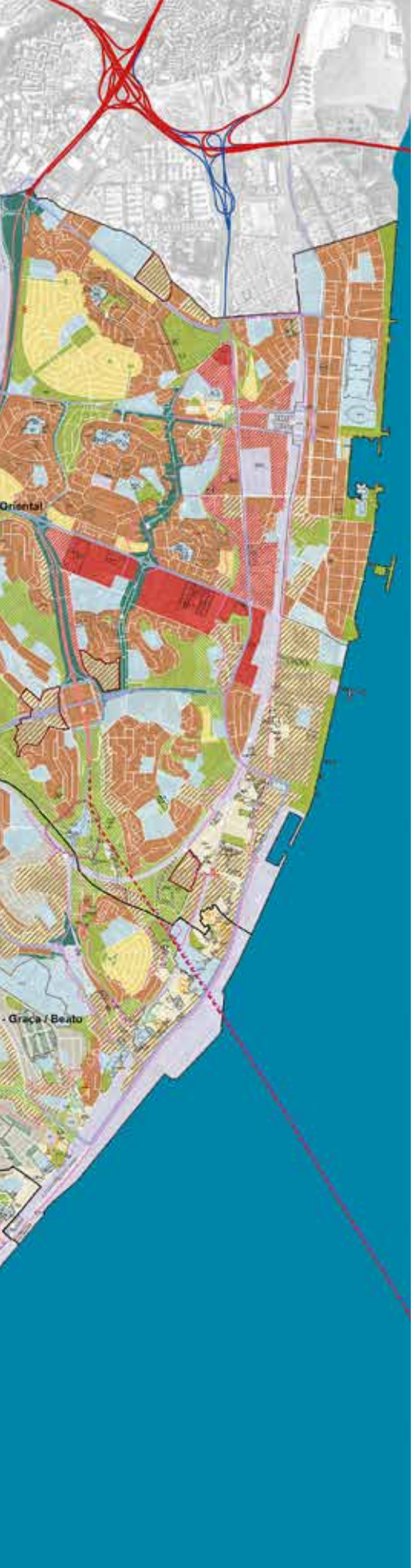
Plano Director Municipal di Lisbona 1995

L'attuale esecutivo municipale, guidato dal socialista Antonio Costa, ha vinto le elezioni nel 2007 proponendo un programma politico denominato "Unire Lisbona" le cui priorità strategiche sono riassunte nei seguenti quattro slogan: città competitiva e sostenibile, città per le persone, città amichevole, cittadinanza e partecipazione.
Attualmente è in fase di elaborazione la Carta Estratégica de Lisboa 2012-2024, frutto dello sforzo congiunto di alcuni specialisti per coordinare le diverse tematiche e le proposte delle varie forze politiche per un patto di governabilità per la città, producendo un documento di concertazione da sviluppare fino al 2024.
In quest'ottica l'ultimo *Plano Diretor Municipal* entrato in vigore il 31 Agosto del 2012 è il risultato di un processo di ampia partecipazione e di un grande sforzo di concertazione che ha coinvolto tutte le forze politiche comunali, secondo l'idea che la città è delle persone e per le persone. Deve quindi essere progettata con loro e per loro.
Esso si basa su quattro grandi priorità strategiche:

- Affermare Lisbona all'interno delle reti globali e nazionali.
- Rigenerare la città consolidata.
- Promuovere la qualità urbana.
- Stimolare la partecipazione e migliorare il modello governativo.

Visão Estratégica - Lisbona 2012


01 - Coroa Norte
02
03 - Almirante Reis / Roma
04 - Avenidas Novas
05 - Benfica
06
07 - Centro Histórico
08 - Campo de Ourique / Santos
09 - Ocidental



Plano Director Municipal di Lisbona 2012

USO DO SOLO

ESPAÇOS CONSOLIDADOS

- Espaços Centrais e Residenciais - Traçado Urbano A
- Espaços Centrais e Residenciais - Traçado Urbano B
- Espaços Centrais e Residenciais - Traçado Urbano C
- Espaços Centrais e Residenciais - Traçado Urbano D
- Logradouros Verdes Permeáveis a Preservar
- Espaços de Atividades Económicas
- Espaços Verdes de Recreio e Produção
- Espaços Verdes de Proteção e Conservação
- Espaços Verdes de Enquadramento a Infraestruturas
- Espaços Verdes Ribeirinhos
- Espaços de Uso Especial de Equipamentos
- Espaços de Uso Especial de Equipamentos com Área Verde Associada
- Espaços de Uso Especial de Infraestruturas
- Espaços de Uso Especial Ribeirinho

ESPAÇOS A CONSOLIDAR

- Espaços Centrais e Residenciais
- Espaços Centrais e Residenciais - POLU
- Espaços de Atividades Económicas
- Espaços Verdes de Recreio e Produção
- Espaços de Uso Especial de Equipamentos
- Espaços de Uso Especial Ribeirinho

PATRIMÓNIO ARQUEOLÓGICO E GEOLÓGICO

- Geomonumentos com Área de Proteção
- Ocorrências Hidrominerais de Altama com Área de Proteção
- Nível Arqueológico I - Área / Restos das Cercas de Lisboa
- Nível Arqueológico II
- Nível Arqueológico III

PATRIMÓNIO ARQUEOLÓGICO E GEOLÓGICO

- Geomonumentos com Área de Proteção
- Ocorrências Hidrominerais de Altama com Área de Proteção
- Nível Arqueológico I - Área / Restos das Cercas de Lisboa
- Nível Arqueológico II
- Nível Arqueológico III

PATRIMÓNIO EDIFICADO E PAISAGÍSTICO

- Imóveis Classificados
- Imóveis em Vias de Classificação
- Objetos Singulares e Lojas de Referência Histórica e/ou Artística
- Imóveis
- Conjuntos Arquitetónicos
- Logradouros
- Património Paisagístico

REDE VIÁRIA

existente / prevista

- 1.º Nível - Rede Rodoviária Nacional
- 1.º Nível - Rede Rodoviária Municipal
- 2.º Nível - Rede Rodoviária Nacional
- 2.º Nível - Rede Rodoviária Municipal
- Túnels/Viadutos Ferroviários
- Paragens de Comboio existentes
- Estações de Metro existentes
- Estações de Metro em construção
- Estações de Metro previstas

UNIDADES OPERATIVAS DE PLANEAMENTO E GESTÃO

LIMITE DO MUNICÍPIO / ZONAMENTO ACÚSTICO - Zona Mista

Sono stati definiti anche sette obiettivi principali da raggiungere:

- Attrarre famiglie per risiedere a Lisbona, più imprese e più lavoro.
- Incentivare il recupero edilizio, il suo utilizzo e quello delle infrastrutture esistenti.
- Migliorare lo spazio pubblico e aumentare le aree pedonali.
- Integrare il fronte fiume esistente.
- Diminuire il numero delle macchine in circolazione e migliorare i trasporti pubblici.
- Aumentare gli spazi verdi e l'efficienza energetica.

Risulta pertanto evidente, da quanto fin qui esposto, che Lisbona è una città ancora in piena trasformazione, dove sono già stati realizzati alcuni importanti interventi che ne hanno profondamente modificato l'identità e la vivibilità, ma che non ha ancora completato il cammino per poter essere annoverata tra le grandi capitali del mondo, che hanno saputo valorizzare compiutamente le proprie eccellenze operando un'equilibrata sintesi tra la competitività economica e la qualità della vita, tra l'equilibrio sociale e la sostenibilità ambientale, tra la capacità di innovare e quella di preservare il proprio patrimonio storico e culturale.

2.4.1. Individuazione delle unità territoriali per la localizzazione dei casi studio

Nel quadro fin qui descritto, la cultura architettonica portoghese ha avuto e sta avendo grandi possibilità di azione per poter concretamente contribuire al rinnovamento e alla valorizzazione della città.
I casi studio individuati s'inseriscono, a seconda della tipologia dell'intervento, in una specifica area urbana che fa capo all'originaria individuazione fatta nel I PEL del 1992 e che è importante approfondire per comprendere le ragioni delle scelte progettuali di ciascun intervento architettonico.
Le aree strategiche di intervento urbanistico (AEIU) sono grandi unità urbane che, per le loro caratteristiche, potenzialità e vocazioni, rappresentano delle "*àreas-chave*" per la trasformazione della Città in accordo con gli obiettivi formulati.

1 - ZONA RIBERINHA - Ligar a Cidade ao Rio[79]
Sono stati individuai tre settori principali:
- Belém-Alcântara, Alcântara-Santa Apolónia e Santa Apolónia-Beirolas
  Obiettivi:
  - Sistematizzare l'attività fluviale e renderla compatibile con le differenti attività portuarie, industriali, ludiche e di trasporto.
  - Qualificare gli spazi urbani esistenti e progettare nuovi spazi per riunire la Città al Fiume.
  - Ridefinire i margini di intervento del Comune nell'area di giurisdizione dell'APL.

  Belém-Alcantara:
  - Promuovere la salvaguardia dei valori del patrimonio – Area Monumentale – all'interno di spazi urbani valorizzati.
  - Preservare e migliorare la qualità di vita dei residenti.
  - Recuperare il tessuto urbano e abitativo periferico.
  - Riqualificare gli spazi liberi esistenti, proteggendo l'immagine storica e creando nuovi spazi verdi.

Alcântara-Santa Apolónia:

- Sistemare e rinnovare le aree industriali e portuarie obsolete, con l'obbiettivo di introdurre nuove funzioni – residenziali, alberghiere, attrezzature e servizi.
- Ristrutturare la rete viaria ed il sistema dei trasporti con i rispettivi collegamenti, con particolare attenzione alla riassetto di Cais do Sodrè.
- Promuovere la salvaguardia delle aree monumentali inglobate negli spazi urbani a valorizzare.

Santa Apolónia-Beirolas

- Riabilitare il tessuto urbano e gli elementi con valore patrimoniale.
- Rinnovare e ammodernare le aree industriali e portuarie.
- Rinnovare gli sazi pubblici attraverso funzioni ricreative e culturali.
- Ristrutturare la rete viaria principale e locale.
- Preservare il più possibile il tessuto residenziale preesistente.
- Riabilitare tutti gli elementi di inequivoco valore storico-artistico.

2 - CENTRO DA CIDADE - BAIXA/CHIADO - Redescobrir o centro [80]

Localizzazione:

- Baixa/Chiado, incluso quello che si può considerare il centro tradizionale della città, dal fiume a Resaturadores.

Obiettivi:

- Consolidare la centralità politica e culturale della Baixa/Chiado.
- Promuovere la salvaguardia dei valori culturali e patrimoniali - classificazione della Baixa come patrimonio mondiale dell'umanità.
- Recupero degli edifici, con miglioramenti relativi alle condizioni di sicurezza (incendi).
- Recuperare e migliorare il settore commerciale.
- Promuovere e sostenere l'animazione culturale e ludica.
- Riabilitare e valorizzare lo spazio pubblico dando priorità ai pedoni.
- Promuovere l'istallazione di attrezzature alberghiere e servizi di ristorazione.
- Riequilibrare le relazioni tra servizi, residenze e circolazione.

3 - EIXO DAS AVENIDAS - Defender a qualidade do eixo terciário consolidado[81]
Localizzazione:
- Avenida da Liberdade, Avenida Fontes Pereira de Melo, Avenida da República, Campo Grande e aree adiacenti.
  Obiettivi:
  - Incentiv are e orientare la qualità del settore Terziario, da insediare attraverso chiare regole urbanistiche.
  - Promuovere la salvaguardia dei valori patrimoniali.
  - Controllare la densificazione attraverso norme urbanistiche e piani particolareggiati.
  - Favorire l'installazione di attrezzature alberghiere, servizi di ristorazione e commerciali a piano terrà.
  - Rivitalizzare l'occupazione residenziale nei quartieri circostanti.
  - Riqualificare lo spazio pubblico.
  - Riorganizzare il sistema di circolazione e di stazionamento, insieme a proposte di protezione e valorizzazione.
  - Migliorare le condizioni di circolazione dei pedoni urbanistica dell'area.

4 - PRIMEIRA CIRCULAR DE ALCÂNTARA A CHELAS – Estruturar a coroa de actividades e equipamentos[82]
Localizzazione:
- Avenida da Ceuta, Praça de Espanha, Avenida de Berna e Avenida João XXI, Areeiro e Chelas (Vale).
  Vale de Alcantâra:
  - Sviluppare l'insediamento in forma equilibrata del terziario e delle abitazioni nella Valle di Alcântara, senza pregiudicare il parco di Monsanto e il suo rapporto con la Valle.
  - Ricostruire i quartieri degradati – Casal Ventoso e Bairro da Liberdade – attraverso operazioni di recupero della maglia preesistente, migliorando le condizioni di abitabilità, attrezzature, assistenza sociale, etc. – operazioni socio-urbanistiche insieme alle comunità locali.
  - Recuperare l'immagine ambientale della Valle, collegando le maglie urbane al Parco di Monsanto.

- Migliorare il livello di accessibilità stabilendo connessioni tra i diversi operatori del trasporto e gli assi della struttura viaria fondamentale.
- Garantire le funzioni di drenaggio della Valle.

Praça de Espanha-Avenida de Berna-Areeiro:

- Promuovere l'occupazione di Praça de Espanha con un polo terziario – servizi e cultura.
- Incentivare l'insediamento di attrezzature culturali, commerciali e di servizi di ristorazione per gli utenti della Piazza.
- Rendere la Piazza uno spazio ludico, alla scala della città, attraverso la definizione di spazi liberi.
- Collegare le attrezzature universitarie – Alto de Campolide e Avenida de Berna – con la dinamica occupazionale di Praça de Espanha.

Areeiro-Chelas:

- Orientare e consolidare l'attività terziaria lungo l'asse.
- Rinforzare questa struttura collegandola alla maglia di Chelas, creando nuove centralità nella Zona Orientale (Vale de Chelas) – terziario e attrezzature.
- Salvaguardare e revitalizzare il patrimonio esistente (casali, palazzi, archeologia industriale) e nuclei storici – Marvila, Olivais e Chelas.
- Recuperare Chelas introducendo nuovi usi – creare condizioni per avviare attvità produttive e di impiego(servizi, piccole unità industriali non inquinanti e artigianali) e nuove tipologie abitative.
- Migliorare le condizioni abitative con un piano di interventi di manutenzione delle abitazioni sociali.
- Migliorare l'accessibilità con un collegamento tra il centro della città attraverso Areeiro e termine della rete viaria locale.

5 - COROA PERIFÉRICA DE CHELAS A BENFICA - Reduzir as assimetrias estrutturais da Periferia, "criando cidade"/introdução de novas centralidades [83]

Localizzazione:

- Alto do Lumiar, Paço do Lumiar, Carnide e Centro Administrativo.

Obiettivi:

- Qualificare la periferia, favorendo la coesistenza di funzioni residenziali, commerciali e di servizio.
- Pianificare le nuove centralità mediante lo sviluppo di una nuova rete viaria periferia e di integrazione alle diverse tipologie di trasporto.
- Catalogare, riabilitare e integrare diversi settori urbani, casali ed edifici con valore patrimoniale – i nuclei Alto da Carnide, Paço do Lumiar, Telheiras, Ameixoeira, Charneca, Olivais e palma de Baixo, al fine di valorizzare le preesistenze.
- Favorire "interventi architettonici di qualità", operare sugli spazi interstiziali non occupati.
- Migliorare la vivibilità della popolazione residente, destinando gli spazi liberi a funzioni ludiche, culturali e ricreative.
- Definire la struttura verde secondaria per gli spazi esterni liberi.

6 - BAIRROS RESIDENCIAIS - Qualificar o espaço residencial

Obiettivi:

- Garantire la qualità urbana e ambientale delle aree residenziali, radicare la popolazione nelle unità residenziali, mediante:
- Riqualificazione delle aree residenziali centrali.
- Integrare le nuove aree residenziali periferiche.
- Promuovere l'identità del Quartiere - catalogare, preservare e riabilitare il patrimonio esistente.
- Regolare le trasformazioni urbanistiche dei quartieri al fine di preservare le caratteristiche ambientali e simultaneamente promuoverne la modernizzazione.
- Dotare la maglia urbana di attrezzature necessarie ad equilibrare l'offerta con le necessità della popolazione nel settore commerciale, sociale, sportivo, culturale, etc.
- Creare condizioni di vita urbana equilibrata, con adeguata continuazione d'uso.
- Regolamentare, attraverso la normativa, la terziarizzazione indiscriminata nelle richieste di abitazioni.
- Proseguire e sviluppare le azioni municipali di riabilitazione dei

nuclei storici, ridefinendo obiettivi e mezzi d'intervento.
- Riabilitare il tessuto abitativo.
- Rilanciare i programmi di finanziamento per la conservazione e modernizzazione degli edifici antichi e degradati.
- Migliorare e rendere più operativa la fiscalizzazione e applicazione delle opere coercitive negli stabili degradati.
- Creare condizioni che agevolino la manutenzione e il miglioramento della struttura funzionale del Quartiere attraverso attrezzature e servizi.
- Sviluppo di una gestione integrata di attrezzature collettive (scolastiche, culturali)
- Promuovere l'animazione socio-culturale delle comunità, attraverso la promozione di luoghi d'incontro.
- Sostenere le organizzazioni sociali, culturali e ricreative locali caratterizzanti la vita e la storia del quartiere.
- Sistemazione degli spazi pubblici del tessuto urbano – strade, piazze, giardini, campi da gioco (operazioni di riqualificazione dei quartieri con la partecipazione delle Juntas de Freguesia, giovani, artigiani, etc.).
- Sostenere le attività e le manifestazioni collettive di quartiere – feste tradizionali, fiere, manifestazioni culturali o sportive;
- Rendere compatibile l'accesso carrabile con la struttura fisica del tessuto urbano e la vivibilità sociale dei suoi residenti.

7 - ESTRUTURA VERDE DA CIDADE - Garantir um ambiente de qualidade [85]

Localizzazione:
- De Monsanto a Chelas, fino ai limiti del Distretto urbano.

Obiettivi:
- Garantire la viabilità di una struttura verde continua a livello della città e della regione, in relazione alla struttura secondaria.

Estrutura Verde Principal
- Recuperare e revitalizzare la struttura verde esistente mediante:
- L'approvazione di un piano di ordinamento e recupero del Parque de Monsanto, al fine di utilizzarlo come grande attrezzatura al

servizio della Città e della Regione e garantendo i collegamenti con la maglia urbana adiacente.
- Creare nuovi parchi urbani.
- Localizzare il Parque Oriental integrandolo nelle maglie urbane di Lumiar, Chelas, Olaias e Areeiro.
- Promuovere la realizzazione del Parque Periférico – come struttura verde continua da Quinta da Granja e benfica fino a Charneca.
- Creare il Parque Ecológico come locale privilegiato di sensibilizzazione ed educazione ambientale.

Estrutura Verde Secundária

- Riattivare e promuovere una struttura verede interna alla città mediante:
- La creazione di corridoi ecologici: Torel, Encarnação, Alto dos Sete Moinhos e la piantumazione delle Avenidas con più 16 m di larghezza.
- Salvaguardia dei campi da gioco.
- Riattivazione dei giardini di Lisbona.
- Protezione e valorizzazione dei terreni marginali non urbanizzati.
- Cura degli spazi urbani in eccedenza nel tessuto urbano 8 Spazi esterni liberi) – operazioni di riqualificazione dei quartieri.

8 - ÁREAS DE ARTICULAÇÃO COM OS CONCELHOS LIMÍTROFES - Resolução dos problemas de "fronteira" [86]

Localizzazione:

- Algés, Buraca, Venda Nova, Pontinha, Calçada de Carriche, Chameca e Moscavide.

Obiettivi:

- Sviluppare piani, progetti e programmi inter municipali di risoluzione dei problemi per settore, quali:

Ambiente

- Stabilire sempre qualora possibile una continuità degli spazi verdi, creando una struttura verde a livello regionale.

Patrimonio

- Recuperare e rivitalizzare le "memorie del patrimonio" – Portas,

Moinhos, "Estruturas entrincheirada", etc.

Attrezzature

- Avviare esperienze di installazione e gestione di attrezzature a livello inter municipale, in una prospettiva di economia in scala.

Riconversione dei quartieri degradati

- Formulare una strategia abitativa con l'obiettivo di coinvolgere l'Amministrazione Centrale in risposta alla carenza di alloggi.

Rete viaria e Trasporti

- Stabilire azioni e programmi con enti e organizzazioni, per lo sviluppo delle strade strutturanti la AML e migliorare l'accessibilità di Lisbona con parcheggi periferici compatibilmente ai sistemi di rete locale.

Infrastrutture

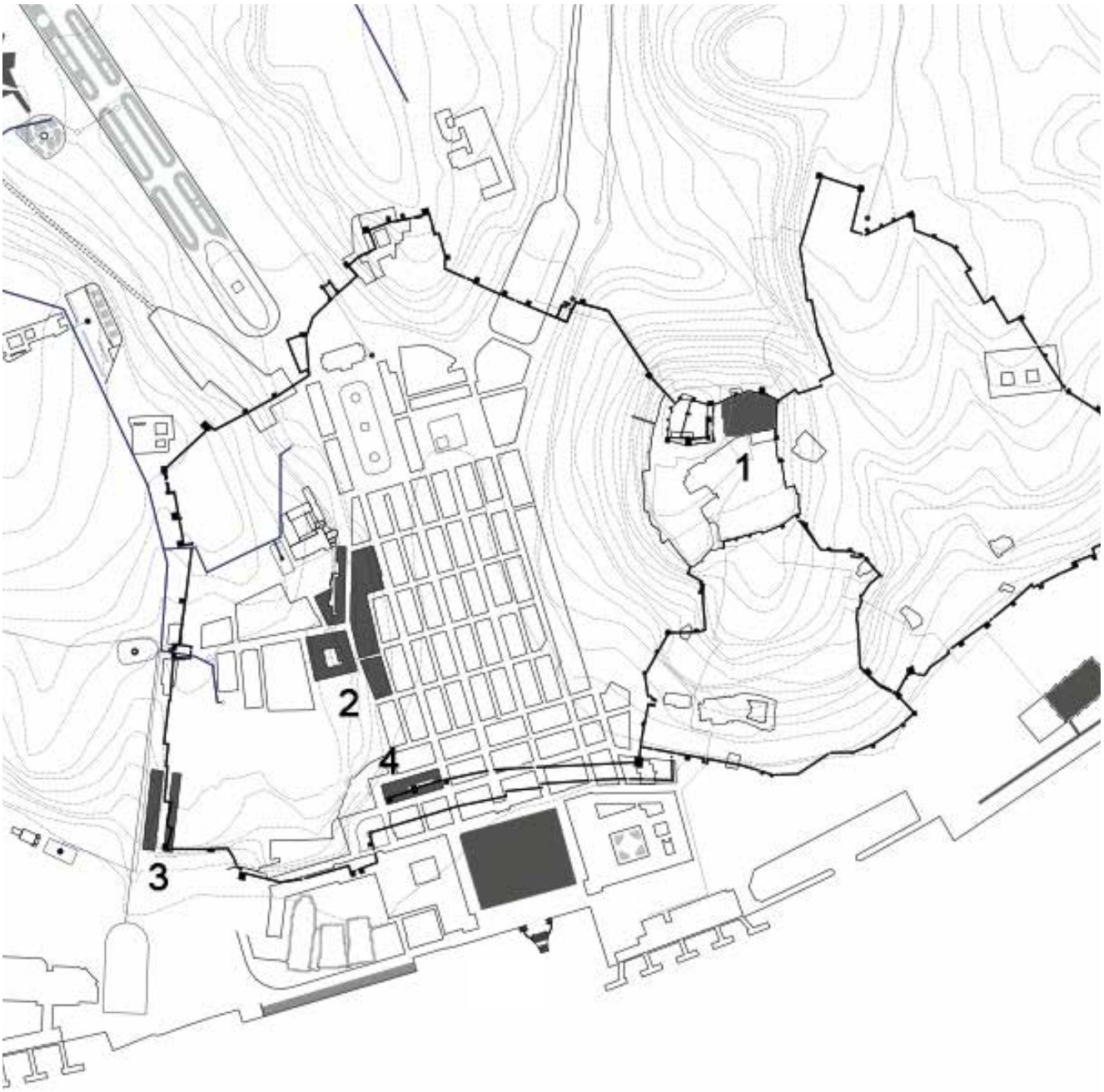
- Completare le attività già avviate.

Dopo aver definito gli obiettivi principali di ogni area strategica, possiamo procedere alla localizzazione dei progetti selezionati all'interno delle unità territoriali parzialmente omogenee, derivanti da problematiche e potenzialità specifiche precedentemente individuate.

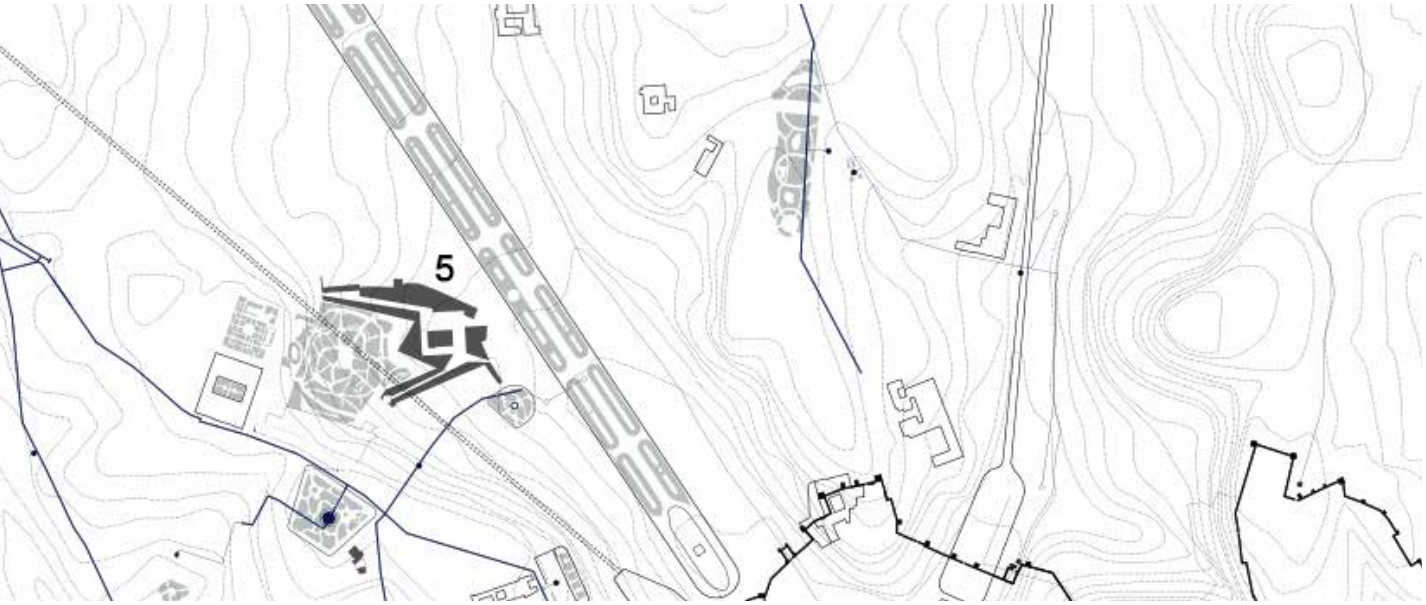
Área Histórica Central - *Centro histórico da cidade e da AML*[87]

I progetti selezionati che intervengono su quest'area sono:

1. Musealização da área arqueológica do Castelo de São Jorge, Arq. Carrilho da Graça
2. Reconstrução do Chiado, Arq. Àlvaro Siza Vieira
3. Terraços de Bragança, Arq. Àlvaro Siza
4. Museu do Dinheiro, Arq. Gonçalo Byrne e J.P. Falcão de Campos

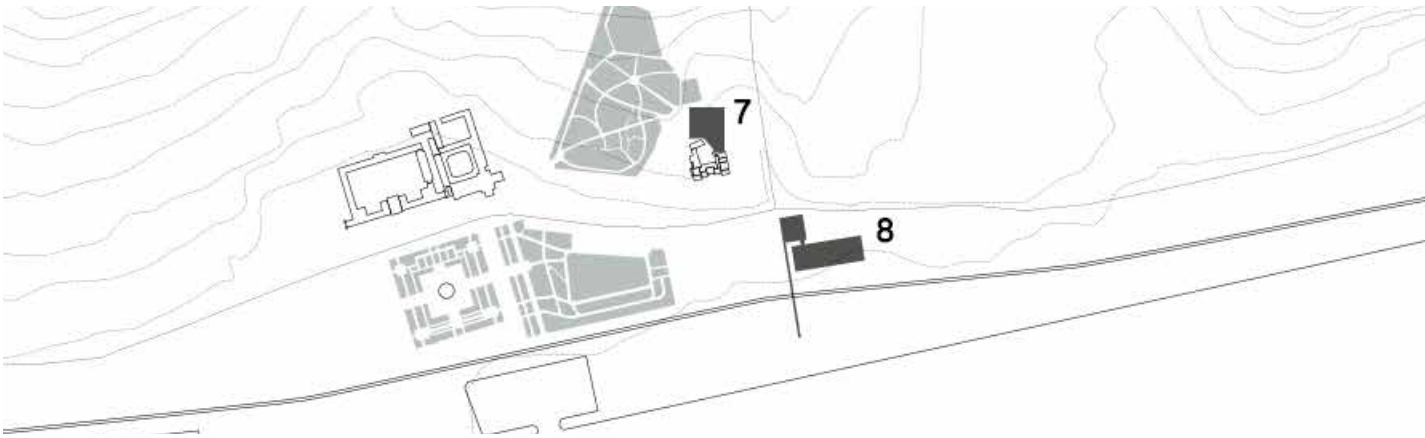

1
2
3
4

Área Central de Lisboa - *Centro da cidade e da AML* [88]
I progetti selezionati si trovano a ridosso dell'asse terziario e sono:
5 Estudo Urbano para o Parque Mayer, Arq. Aires Mateus

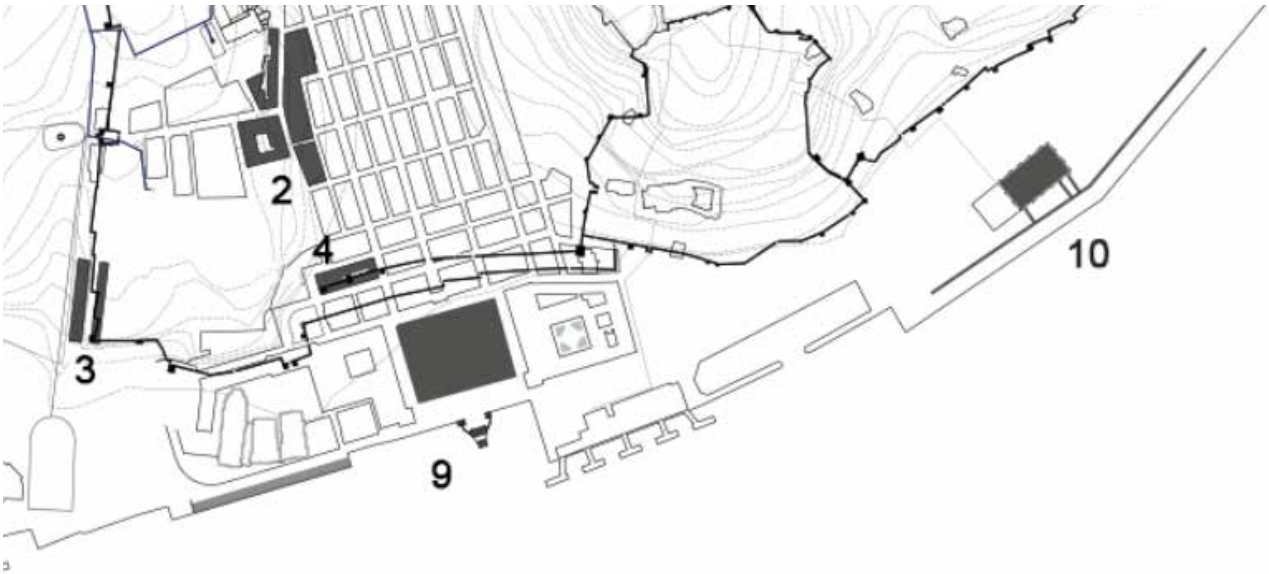


Charneira Urbana - *Arco Terciário Direcional*[89]
6. Teatro Thália, Gonçalo Byrne e Barbas Lopes Arquitectos

Arco Riberinho - *Ligação da cidade ao rio sem perder o porto* [90]
In questa zona sono localizzati i seguenti progetti:
7. Centro de Documentação, Palácio de Belém, Arq. João Luís Carrilho da Graça
8. Museu dos Coches, Arq. Mendes da Rocha, MMBB e Bak Gordon Arquitectos



9. Praça do Comércio e Terreiro do Paço, Arq. Bruno Soares Arquitectos
10. Terminal de Cruzeiros de Lisboa, Arq. João Luís Carrilho da Graça



6
7
8

Planimetria generale e localizzazione de casi studio

NOTE

[1] *La calçada portuguesa o mosaico português (conosciuta anche come pedra portuguesa in Brasile) è il nome di un determinato tipo di rivestimento stradale utilizzato specialmente nella pavimentazione dei marciapiedi e degli spazi pubblici dei paesi lusofoni.*

[2] **Álvaro Siza**, *A Reconstrução do Chiado Lisboa, Porto, Figueirinhas, 2000, p. 106-108. Traduzione di Elvira Reggiani dal testo originale: "Ignorância de Lisboa. A cidade evidente, entre Santa Apolónia e a Avenida da Liberdade, passando pela Baixa de lojas quase modestas e águas furtadas abandonadas (a chuva entra pelos telhados e pelas juntas das tiras de plástico), a Lisboa do Chiado decadente, asfixiado pela nostalgia e subitamente doirado, atmosfera corroída pela poluição, pelo pó, pelo fumo dos restaurantes de rápidos almoços, Lisboa das esplanadas entre lagos de recorte romântico e filas de automóveis - essa imagem evidente de Lisboa, a do visitante apressado, o que passa em direcção a outra cidade, cumprindo estranhos rituais que o centralismo explica - engana. Se algum acidente obriga a demora, então a Geografia pega-nos pela mão e a História conduz-nos por corredores de penumbra, com um céu como um tecto, corredores atravessados por abertos em qualquer direcção, onde a luz entra como uma bofetada, e as súbitas visões cubistas, fragmemadas e densas, de detalhe agudo como fio de navalha - ou as massas compactas de grandes estrururas, os conventos, os palácios, algumas cúpulas ou agulhas que procuram o céu de Lisboa. E logo em movimento ascendente, ou do fundo, de alguma, depressão, o que os rodeia ganha largo respiro e aparece o Tejo, o Castelo, massas de verdura que os números de análise dlficllmente revelam.Passear em Lisboa: movimento ritmado por um pulsar contínuo e ardente - expansáo, contracção - como o bater de um coração com olhos que vêem longe ou recebem o sopro protector dos muros de reboco fissurado, riscado pelo encosto, de cores não intensas, transparentes, misturadas semi-cerrando os olhos, cores em deslocamento, conduzindo a outra cota e a outra impressão.Às vezes Lisboa recorda Veneza, junto ao rio, onde o terreno é horizontal, aqueles poentes longos e doirados, rosa, turquesa e névoa; ou a nitidez do fundo de um quadro flamengo e a minuciosa formação da cabeleira de um santo ou de um comerciante ou de uma Eva nua. Os telhados são alçado. Os edifícios de escritório desalinham-se, a paisagem ordena-os inexplicavelmente, não tanto como no Rio de Janeiro. Há algo de alemão, mas nunca áspero, nos bairros económicos do Estado Novo, delgadas bandas entre o verde dos pátios. O ornato come as pedras de calcário, ou de poluição. Desapareceram as velas brancas do Mar da Palha. Outros barcos o atravessam. Grossas colunas de gente apressada atravessam as passadeiras do Terreiro do Paço, somem-se entre carros estacionados, saídas do Cacilheiro, pisam as calçadas de Lisboa, em branco e preto, com desenhos supostamente antigos, calçadas que o hábil golpe de martelo aconchega, calçadas que mantêm o respiro do solo de Lisboa, tão pisado, aterrado, sugerindo civilizações desaparecidas.Esta viela tem as janelas que gostaria de desenhar mas não posso, feitas por mãos de projecto cortadas, tocos de que algo vai nascer. Ao longo da margem do rio, em bolsas recém-formadas, surgem portas nova-iorquinas em segunda mão, multidões na rua como em Madrid, turistas espanhóis e brasileiros, entre gente alheia ao bulício, que recolhe às 7:30 e parte às 7:30, enchendo as estações do metropolitano carregadas de azulejos e de pedintes. A grande massa do Centro Cultural acena aos seus pares - os conventos e os palácios - espera o rio e o momento de se diluir no casario, suporta o perfil móvel das arquitecturas. Cada novo traço remete inevitavelmente a um traço antigo. Passa o taxista de Tabucchi. Lisboa apaga*

NOTE

a outra cidade de que não falo e de que vive a primeira. Nas lojas emolduradas a calcário carregado de cicatrizes, ou nas periferias desoladas entre colinas e sobre colinas, persiste um apetite irreprimível de regeneração, o impulso dos cataclismos e da persistência, das populações marginadas, imigradas, adaptadas por uma alegria intensa de viver. O ondulado das colinas desdobra-se como um tapete que alguém estende num gesto largo, desenho denso, pedraria de que emergem grandes volumes de uma simplicidade solene, grandes terraços, muros de suporte revestidos a gladíola; desdobra-se, percorre o rio, como em Travelling de respiração suspensa. Olhar perde-se no mar, a linha do horizonte estremece.".

[3] *Definizioni estratta dalla Legge del Patrimonio Culturale Portoghese, Legge 13/85 di 6-7.*

[4] *Estratto dell'Articolo7° dalla Legge 13/85 di 6-7.*

[5] *Estratto della Carta delle Città Storiche, ICOMOS, Ottobre 1987.*

[7] *Stato Assistenziale.*

[8] *P.D.M. piani regolatori generali (piani fisici di zonizzazione e di regolazione dell'uso del suolo).*

[9] *Piani Regionali di Pianificazione del Territorio.*

[10] *Piani Municipali di Pianificazione del Territorio.*

[11] *Piani di Urbanizzazione e Piani Particolareggiati.*

[12] *Piani Regionali Operazionali.*

[13] *Programma di consolidamento del sistema urbano nazionale e di sostegno all'esecuzione dei piani regolatori comunali.*

[14] *Piano Viario Nazionale.*

[15] *Quadro Comunitario di Sostegno.*

[16] *I&D Investigação e Desenvolvimento, Ricerca e Sviluppo.*

[17] *Quale capitale e centro geografico del paese, Lisbona ha sempre avuto una vocazione centripeta e aggregatrice.*

[18] *Attraverso un sistema reticolare di diagonali, rotonde e piazze verdi.*

[19] *La Fundação Calouste Gulbenkian rappresenta l'esempio principale.*

[20] *"Il popolo portoghese è essenzialmente cosmopolita. Un vero portoghese non è stato mai solo portoghese: egli è sempre stato tutto".*

[21] *Che ancora oggi rappresenta la base dei valori urbani dei quartieri di Alfama, Lapa e Chiado.*

[22] *Ma solo in aree puntuali come quelle della Baixa, agente di espansione verso nord ma anche collegamento con l'antica zona fluviale.*

[23] *Abbandonando l'idea povera e primaria secondo la quale la relazione con il fiume consiste nel ritornare a vederlo permanentemente senza alcun ostacolo visivo, lungo una marginale chilometrica con prati infiniti e alberelli piantati.*

[24] *Cortili e palazzi affacciati sul fiume, con darsene private, strade che finivano direttamente nel fiume, facciate che emergevano dall'acqua e si specchiavano in essa.*

[25] *Approfittando della graduale disattivazione delle funzioni portuali e dei trasporti verso Sud.*

[26] *Come nel caso della stazione di Alcantara, che ha perso la sua funzione originaria a causa del nuovo interramento che l'ha separata dal molo.*

NOTE

[27] *Quella residenziale.*

[28] *Cfr.* **José Manuel Fernandes**, *Lisboa Arquitectura e Património, Ed. Livros Horizonte, Lisbona, 1997.*

[29] *Lisbona un progetto urbano in tempo di crisi.*

[30] *Fare molto con poco.*

[31] *"Guardati intorno – Lavorare con gli architetti".*

[32] **Vittorio Gregotti**, *L'architettura dell'ambiente, "Casabella" n. 482, Luglio/Agosto 1982.*

[33] **Vittorio Gregotti**, *L'architettura nell'epoca dell'incessante, Laterza, Bari 2006, p. 118-119.*

[34] *Un fiume scendeva da nord in corrispondenza dell'attuale Avenida da Liberdade, e l'altro da oriente attraverso Regueirão dos Anjos, oggi Av. Almirante Reis.*

[35] **Jorge Cruz Pinto**, *Arquitectura Portuguesa. A imagem da Caixa, ACD Editores, Lisboa, 2007, p.146. "La metafora della scatola, assumendo come unità minima urbana il blocco-quartiere, veicola l'immagine della città pombalina, tracciata in modo razionale, che si impone, sotto la forma di un macro edificio, nella ricostruzione della parte pianeggiante e bassa della città più colpita dal terremoto e concretizza l'antica analogia vitruviana tra l'architettura e la città". Traduzione Elvira Reggiani.*

[36] *Baixa, Cais do Sodré, Chiado, São Paulo.*

[37] *Dove si trova l'attuale Escola Politécnica.*

[38] *Ad esempio il progetto del palazzo reale, mai realizzato, nella zona di Lapa-Santos.*

[39] *L'Aqueduto das Águas Livres.*

[40] *Il piano per la ricostruzione di Londra dopo l'incendio del 1666 e il piano per la ricostruzione di Rennes del 1720.*

[41] *Il rilievo.*

[42] **Raquel Henriques da Silva**, *Os últimos anos da monarquia : desenvolvimento urbanístico: os novos bairros, in O livro de Lisboa, a cura di* **Irisalva Moita**, *Horizonte, Lisboa 1994, p. 405-424.*

[43] *Non è noto quando fu presa la decisione di abbattere gli edifici venne ma tuttavia é certo che fu antecedente all'approvazione del piano, essendo necessaria a creare le condizioni per la sua realizzazione.*

[44] *Ricostruzione.*

[45] *Questo organismo venne istituito subito dopo il terremoto, con l'entrata in vigore dell'Alvará de Lei del 29 Novembre del 1755, ed era responsabile della primigenia fase di rilievo dei quartieri distruttidal terremoto diventando in seguito l'organismo responsabile per il controllo dell'edificazione privata. Un secondo organismo, quello della Repartição das ObrasPúblicas, dirigeva la funzione pubblica di urbanizzazione.*

[46] *Valori di riferimento.*

[47] *Aumento di valore della proprietà.*

[48] *Legislazione.*

[49] **Jorge Cruz Pinto**, *Arquitectura Portuguesa. A imagem da Caixa, op.cit. p.147. "Il tracciato prescelto, nonostante la sua rigidezza, in confronto al preccedente tessuto della città medioevale organica e sedimentata, coniuga la sovrapposizione radicale del nuovo ordine con una etereogeneità periferica della maglia urbana circostante,*

con la quale si conclude articolandosi per contrasto e inquadramento. Il piano interpreta i principali assi urbani e stabilisce articolazioni spaziali in funzione dei due prinipali recinti vuoti dell'antica struttura della città, nelle due piazze principali: Terreiro do Paço e Rossio". Traduzione Elvira Reggiani

[50] *Ibid. p.148. "Tuttavia il tracciato che unisce le due piazze preesistenti non è letterale: le divergenze intenzionali degli assi delle piazze e delle strade che le collegano convergono in visioni prospettiche aperte verso il fiume, mentre le strade secondarie delimitate dai quartieri trasversali introducono un grado di complessità e di cambiamento nella percezione dello spazio urbano". Traduzione Elvira Reggiani*

[51] *Stile architettonico portoghese caratterizzato dall'austerità delle forme. Tale denominazione fu coniata dal teorico statunitense George Kubler, che definì questo stile come una "architettura vernacolare, legata maggiormente alle tradizioni locali più che all'antichità Classica".*

[52] *Strutture reticolari portanti in legno.*

[53] **Jorge Cruz Pinto**, *op.cit. p.149. "Il razionalismo pragmatico della composizione si basa nel disegno delle due rigorose proiezioni del progetto: il tracciato planimetrico generale e la definizione delle tre "facciate tipo" (adottate secondo la gerarchia del tracciato e la naturale topografia delle strade); le facciate piane sono regolate dalla ripetizione dei vuoti in ritmi orizzontali costanti e sottili cambiamenti introdotti nei ritmi verticali delle cornici che imprimono, da una vista prospettica delle strade e delle piazze, forti connessioni sintattiche nella lettura unitaria dell'immagine scenografica urbana; mediante la ripetizione del blocco-quartiere e dei vuoti si rinforza la percezione di una continuità infinita". Traduzione Elvira Reggiani.*

[54] *Unica eccezione fatta per i piani terra che a volte erano abitati dai proprietari.*

[55] *Corridoi.*

[56] *Vasca da bagno.*

[57] *Riscaldamento.*

[58] **Ana Tostões**, **Walter Rossa**, *Lisboa 1758 - O Plano da Baixa Hoje, Ed. Câmara Municipal* de Lisboa, 2013.

[59] *Ibid.*

[60] **J.S. de Matos**, *Um casa na Lapa, Fundação Luso Americana para o Desenvolvimento, 1994.*

[61] *Conflitti di vivibilità.*

[62] *Spazi pubblici e cortili.*

[63] *Ferrovia.*

[64] *Ascensori.*

[65] **Raquel Henriques da Silva**, *O Passeio Público e a Avenida da Liberdade, in O livro de Lisboa, a cura di Irisalva Moita, Ed. Horizonte, Lisboa, 1994.*

[66] **Jorge Cruz Pinto**, *op.cit. pag. 149. "Il tracciato e l'immagine della città pombalina si basano su un'ordinata estetica di carattere razionale ed austero, che denota una certa modernità accentuata dalla quasi inesistenza degli ordini classici (che sorgono eccezionalmente e in forma depurata nella Praça do Comércio), in parte convergente con il pragmatismo economico basato sulla restrizione, ripetizione, uniformità, spoliazione formale e rigore degli elementi architettonici". Traduzione Elvira Reggiani.*

[67] *Il formalismo barocco presentato dalla maggioranza dei concorrenti rivela la profonda incomprensione dell'avanguardia che rappresenta il "Pombalino", della validità e*

NOTE

dell'innovazione del Piano del 1758, della sua razionalità e del senso globale del progetto.

[68] **Ana Tostões**, *Cultura e Tecnologia da Arquitectura Moderna Portuguesa, Dissertaçãode Doutoramento, Lisboa, IST, 2002.*

[69] *Il CIAM (Congrès lnternationaux d'Architecture Moderne) a partire dal 1928 si impegna nella affermazione dell'architettura moderna e nella negazione di qualsiasi riferimento al passato. Dalla fine degli anni quaranta, questa tabula rasa della storia darà lentamente spazio alla riconciliazione con la memoria, reintegrando i valori della città antica come base di contestazione al dogma funzionalista della Carta di Atene. Cfr. A.Tostoes, Cultura e Tecnologia da Arquitectura Moderna Portuguesa, Dissertaçãode Doutoramento, Lisboa, IST, 2002.*

[70] *Op.cit.,* **Ana Tostões**, **Walter Rossa**, *Lisboa 1758 - O Plano da Baixa Hoje, Ed. Câmara Municipal de Lisboa, 2013. "I luoghi sono più forti delle persone, l'ambiente è più forte degli eventi". Traduzione Elvira Reggiani*

[71] **Jorge Cruz Pinto**, *op.cit. pag. 153. "Nel ricomporre le facciate, ha restituito la memoria dell'immagine apparente e introdotto un rinnovamento negli spazi interni. La ricostruzione, la revitalizzazione funzionale degli edifici e degli spazi urbani, attraverso la creazione di nuovi percorsi pedonali e dell'utilizzo pubblico dei patii interni ai quartieri, potenzia e rinforza il collegamento periferico tra la grande scatola pombalina e la città circostante". Traduzione Elvira Reggiani*

[72] *Unità base della pianificazione.*

[73] *Contrattazione.*

[74] *Area Centrale di Lisbona – Centro della città e della AML.*

[75] *Cerniera Urbana – Arco Terziario Direzionale.*

[76] *Corona di Transizione – Periferia con articolazione Metropolitana.*

[77] *Arco Fluviale – Collegamento della città al fiume senza perdere il porto.*

[78] *Quartieri.*

[79] *Zona Fluviale – Collegare la città al fiume.*

[80] *Centro della città – Baixa/Chiado – Riscoprire il centro.*

[81] *Asse delle Avenidas – Difendere la qualità dell'asse terziario consolidato.*

[82] *Prima Circolare da Alcântara a Chelas – Organizzare la corona di attività e attrezzature.*

[83] *Corona periferica da Chelas a Benfica – Ridurre le asimmetrie strutturali della periferia, "creando città"/introducendo nuove centralità.*

[84] *Quartieri residenziali – Qualificare lo spazio residenziale.*

[85] *Struttura verde della città – Garantire un ambiente di qualità.*

[86] *Aree di articolazione con i distretti limitrofi – Risoluzione dei problemi di "frontiera".*

[87] *Area Storica Centrale – Centro storico della città e della AML.*

[88] *Area Centrale di Lisbona – Centro della città e della AML.*

[89] *Cerniera Urbana – Arco Terziario Direzionale.*

[90] *Arco Fluviale – Collegamento della città al fiume senza perdere il porto.*

CAPITOLO 3

CATEGORIE D'INTERVENTO

PRESENTAZIONE DEI PROGETTI SELEZIONATI

INTERPRETAZIONE CRITICA/ESPERIENZA FENOMENOLOGICA

RAPPRESENTAZIONI GRAFICHE DELLE OPERAZIONI PROGETTUALI

Al fine di individuare le differenti modalità operative sul patrimonio preesistente è fondamentale per la ricerca in oggetto definire una serie di categorie d'intervento.
Attraverso le categorie è possibile concentrare la complessità dell'esistente in vie più definite. Infatti, così come osserva George Kubler: «Non ci possono essere due cose o due eventi che occupino le stesse coordinate nello spazio e nel tempo: ogni atto è quindi diverso da qualsiasi altro atto precedente o susseguente.
Non esistono due cose o due azioni che possono essere accettate come identiche. Ogni atto è un'invenzione; eppure tutta l'organizzazione del pensiero e del linguaggio è una negazione di questa semplice affermazione di non identità. Possiamo cogliere l'universo soltanto *semplificandolo* con idee di identità distinte in classi, tipi e categorie e riordinando l'infinita continuità di eventi non identici in un sistema finito di *similitudini*.
E' nella natura dell'essere che nessun evento possa ripetersi, ma è nella natura del nostro pensiero che noi possiamo intendere gli eventi soltanto per mezzo di identità che immaginiamo esistere tra loro»[1].
La semplificazioni, il riordinamento e le similitudini di cui parla Kubler corrispondono alla nostra idea di ricercare delle invarianti strutturanti in opere d'architettura per loro natura differenti.
L'assunto di Kubler trova anticipazione e autorevole conferma nella teoria della conoscenza avanzata da Kant, per cui non siamo noi a doverci adeguare alle proprietà degli oggetti che vogliamo conoscere, bensì questi ad adeguarsi alle nostre possibilità conoscitive, donde il riproporsi degli schemi e delle categorie, le quali altro non sono che costruzioni da noi immaginate che accomunano, che rendono invarianti, che assimilano fenomeni tra loro differenti.
La definizione di *categorie operative* quanto più oggettive possibili - avvalendosi di uno studio topografico e tipologico - ha permesso di creare un comune denominatore tra le opere selezionate oggetto della nostra ricerca. Allo stesso tempo, se pur appartenenti alla medesima categoria, le architetture prescelte si distinguono tra loro per le differenti operazioni compositive messe in atto, rilevate per mezzo di rappresentazioni grafiche volte ad interpretare e sistematizzare le molteplici modalità progettuali adottate.

Le categorie d'intervento e i relativi progetti selezionati sono:

- *Rapporto tra progetto e aree archeologiche.*
  In questo ambito sono presi in considerazione i segni del nuovo in aree archeologiche legati a diverse scale e diverse tipologie d'intervento attraverso una lettura delle tracce archeologiche intese come evocazione della rovina. Gli interventi selezionati, la Musealização da área arqueológica da Praça Nova do Castelo de São Jorge ed i Terraços de Bragança, nelle loro differenti peculiarità operative, praticano un'attualizzazione della rovina che la sottraggono al destino di mera testimonianza dell'antico.

- *Rapporto tra progetto e tracce dell'antico.*
  In questo contesto sono affrontate le opere costruite in cui la progettazione del nuovo dialoga con manufatti e segni dell'antico, dove la traccia è considerata nell'accezione estetica del frammento. Negli interventi selezionati, il Museu do Dinheiro ed il Teatro Thália, l'estetica del frammento investe la questione fondamentale dei rapporti tra l'intero e il tutto. La parte non è totalmente un frammento se non porta i segni di una violenza subita e se non contiene idealmente l'intero. Il frammento, considerato come prodotto di una volontà programmata, e non frutto del tempo passato, si carica di valenze teorico-formali e soprattutto diventa il simbolo più alto di questa essenza intrinsecamente continua del costruire.

- *Rapporto tra progetto e tracciati urbani***.**
  In questo caso è privilegiata l'analisi del rapporto che lega scala architettonica e morfologia urbana, in cui la traccia assume la dimensione di tracciato urbano. Nel tracciato, inteso nella sua proiezione nel territorio e nel suo configurare i sistemi insediativi urbani, si riconosce una delle forme più continue del lavoro umano. Negli interventi della Reconstrução do Chiado e nello Estudo Urbano para o Parque Mayer, il tracciato si rivela come un continuum non solo nella prospettiva storica, ma soprattutto nello spazio fisico. In quanto strumento di divisione del suolo e quindi

di induzione di gerarchie spaziali, il tracciato urbano si presenta come luogo concettuale della separazione, dello scavo e del vuoto.

- *Rapporto tra progetto e visuali prospettiche.*
  Nei progetti della Praça do Comércio e del Terminal de Cruzeiros de Lisboa, il concetto di traccia viene approfondito nella sua impostazione geometrica quale generatrice di differenti visuali prospettiche in relazione al paesaggio sia esso naturale che artificiale.
  Il paesaggio è qui inteso come palinsesto di differenti scritture - rilevate attraverso un'interpretazione percettivo-sensoriale ed esistenziale del territorio - tradotte in nuovi spazi e nuove forme.

- *Rapporto tra progetto e tracce simboliche.*
  In questo ambito la traccia è indagata nella sua dimensione simbolica di monumento, in quanto permanenza ed elemento primario da cui si generano i successivi fatti urbani.
  Nel processo dinamico della città, che tende più all'evoluzione che alla conservazione, i monumenti si conservano in quanto propulsori dello sviluppo stesso.
  Nei monumenti si ritrovano i fondamenti della città, i suoi elementi costitutivi e primari in quanto decisivi per la sua costituzione ed evoluzione.
  La matrice geometrica, nei progetti del Centro de Documentação del Palácio de Belém, e del nuovo Museu dos Coches, letta attraverso l'organizzazione planimetrica degli interventi realizzati, costituisce l'elemento portante sia dell'impostazione progettuale sia dei rapporti legati alle relazioni contestuali con i monumenti storici preesistenti in un ambito concettuale e simbolico.

3.1. Rapporto tra progetto e aree archeologiche

In questo ambito sono stati presi in considerazione i segni del nuovo in aree archeologiche legati a diverse scale e diverse tipologie d'intervento attraverso una lettura delle tracce archeologiche intese come evocazione della rovina.
Riguardo alla dimensione archeologica della traccia è possibile individuare due progetti complementari ma che occorre tenere distinti. Il primo è quello proprio dell'archeologo che guarda ai resti del passato dal punto di vista di una ricomposizione dell'unità perduta. La dimensione progettuale dell'archeologo si colloca quindi tra la ricostruzione filologica e il modello originario, in quanto nell'impossibilità di ritrascrivere con assoluta certezza le forme del passato, può solo fornirne un'interpretazione approssimativa.
L'intervento dell'architetto invece si aggiunge come un'ulteriore scrittura ai diversi palinsesti storici. Il passato si "attualizza" attraverso la rovina permettendo la sua integrazione nel presente, cosa che si è sempre verificata fintanto che il purismo archeologico distruggesse la vera eredità della rovina. Le rovine rappresentano la vera eredità del passato, risultato dell'azione del tempo, "grande scultore" secondo Marguerite Yourcenar.
La rovina incorpora il passato nel presente, lo introduce e allo stesso tempo lo legittima come azione positiva sulla realtà. Concezione che acquisisce senso solamente quando si interviene nella maniera in cui lo fecero i maestri del Medioevo sulle rovine dell'Antichità o Michelangelo a Santa Maria degli Angeli.
La rovina isolata, trasformata in oggetto museale, invita solamente ad una malinconica contemplazione del passato.
Incorporata, non restaurata, la rovina resta tale allo stato puro, diventa fonte di informazione in quanto contiene le impronte del tempo, allo stesso modo di un volto segnato dalle rughe, diviene, in definitiva, presente. Nell'eterno presente della metropoli contemporanea, il paesaggio naturale è sopravvivenza al passato e riserva del futuro, nuova rovina fuggita alla storia:

«Nell'arte e nell'architettura contemporanee la rovina non indicherebbe comunque più l'incerto e problematico rapporto con il passato, a cui un artista come Piranesi anela, bensì quello con il futuro (…). Le rovine sarebbero un segno di vita, qualcosa che si oppone alla "fine della storia", che è il destino verso cui si avvia la spettacolarizzazione del mondo»[2].

In qualunque ambito si consideri l'evento rovinoso, i resti assumono valore con la consapevolezza della temporalità, della storicità dell'uomo. Altrimenti la rovina resta muta: non rivela nulla.

Essa si concretizza attraverso lo sguardo dell'osservatore-progettista che vive il proprio presente nel profondo, ossia nella piena coscienza del passato e la responsabilità per il futuro. Solo a queste condizioni i resti del passato rappresentano una rovina. Altrimenti non sono altro che macerie. La rovina è un racconto mentre la maceria è un ingombro.

La prima risponde a una volontà di ricordare, la seconda al desiderio di eliminare il passato. E dunque, quando chi osserva i resti di un evento rovinoso non è in grado o non ha la volontà di considerarli come una testimonianza, perché li ha collocati al di fuori del proprio passato, della propria storia, allora quelle rovine non diventano altro che materiale d'ostacolo, inutilizzabile e, se possibile, da rimuovere. Le macerie infatti occupano solo uno spazio fisico. Ciò determina come unica scelta possibile una riedificazione o meglio una nuova edificazione che assuma l'aspetto di una sostituzione. Per questa ragione numerose rimozioni scaturiscono da una volontà di rottura netta col passato in modo che non sia più rappresentabile.

Una corretta progettazione dell'antico invece non può prescindere dal coniugare memoria ed oblio. Certo senza memoria non c'è identità, abdicare alla memoria è una tragedia che produce ulteriori tragedie. Ciò nonostante è impossibile riuscire a ricordare tutto. Per questa ragione più che rimuovere il passato occorre obliarlo[3]. Nel libro Lete. Arte e critica dell'oblio, Harald Weinrich sottolinea come tutte le testimonianze letterarie insistano sul tema dell'impossibilità di separare memoria e oblio, Mnemosine e Lete. Dunque all'arte della memoria deve corrispondere l'arte dell'oblio. In questo modo l'estetica dell'architettura si integra con quella delle rovine, della vegetazione e del paesaggio, «il fascino della rovina sta in ciò, che qui un'opera dell'uomo venga percepita in ultima analisi come un prodotto della

natura»[4]. Inoltre come sostiene Edmund Burke un popolo si riduce a ciò che ne è rimasto e solo le rovine, ovvero i resti del passato, danno identità a un popolo e permettono di prefigurarne il destino. Burke unisce all'amore per il nuovo la cura e la conservazione dell'antico.
Conservare le abitudini significa non perdere l'orientamento storico essenziale di una nazione e promuovere la tutela delle preesistenze significa non interrompere la linea di continuità che lega una generazione all'altra.
In particolare nell'estetica di Burke uno dei principi fondamentali – rilevante per la nostra ricerca - è il permanere[5]. La permanenza - «una lunghissima durata che ci fa misurare il carattere effimero dei destini individuali»[6] - si manifesta nella contemplazione di paesaggi puramente naturali. La natura, con il suo continuo rinnovarsi, infatti, annulla la storia e il tempo.
Nel momento in cui consideriamo le rovine altro rispetto alla natura, esse inevitabilmente aggiungono qualcosa al di là della storia ma che resta temporale.
Il tempo fa aumentare il nostro rammarico perché ci lascia tracce di ciò che è andato perduto. Secondo Marc Augé, è necessario reimparare a sentire il tempo per riprendere coscienza della storia. Abbiamo bisogno di ritrovare il tempo per credere alla storia[7], impresa titanica in un'epoca caratterizzata dall'istantaneità e dalla velocità di comunicazione delle informazioni.
L'epoca in cui viviamo della surmodernità o nuova modernità come viene definita da Augé, si costruisce esclusivamente sul presente, essa è l'effetto combinato di un'accelerazione della storia, di un restringimento dello spazio e di un'individualizzazione dei destini. Questo culto del presente elimina ogni pensiero proiettato al futuro e fa sentire i suoi effetti anche a livello spaziale, di organizzazione urbanistica e architettonica degli spazi.
La surmodernità non produce rovine, ma solo macerie, sempre rimovibili per lasciare il posto alla ricostruzione. Le rovine invece sono l'espressione dell'assenza che, con le loro molteplici epoche e irricostruibili storie, rappresentano la speranza.
Le rovine «ci fanno fugacemente avvertire una distanza fra un senso passato, scomparso, e una percezione attuale, incompleta (…). La percezione di questo scarto è la percezione stessa del tempo,

della subitanea e fragile realtà del tempo, cancellata in un batter d'occhio dall'erudizione e dal restauro come dallo spettacolo e dall'aggiornamento»[8].

La cultura architettonica e la sua applicazione non possono prescindere dalla conoscenza della storia. Ma noi crediamo, come sostiene Franco Purini, che "la storia non possa essere materiale del progetto. La memoria è un fatto progettuale che si costruisce più per eliminazione che per conferma. Eliminazione che deriva dall'impossibilità di conservare tutto ciò che ci ha preceduto e dalla necessità di discontinuità con il passato. Stabilire infinite connessioni con il passato ci porterebbe via tropo spazio e troppo tempo e in fondo umilierebbe la sfida a ciò che ci precede".

Imparare a guardare la preesistenza con sguardo lento ma non contemplativo attraverso lo spazio di silenzio che merita, educarsi alla comprensione degli intimi significati materiali ed evocativi di oggetti mai nostri significa rispettarli, ma anche consapevolmente trasformarli, in giusta misura, persino quando li si vorrebbe conservare.

In quest'ottica nella cultura progettuale esiste un'estetica della rovina che agisce in senso attivo, secondo modalità diverse dallo spirito contemplativo del romanticismo.

La rovina così intesa introduce ad un modello di architettura interpretata come processo. Attraverso un "non finito" figurativo, mostra i differenti strati di una costruzione che si rivela espressione fisica, aperta a nuove configurazioni.

Gli interventi selezionati, la Musealização da área arqueológica da Praça Nova do Castelo de São Jorge ed i Terraços de Bragança, nelle loro differenti peculiarità operative, praticano un'attualizzazione della rovina che la sottraggono al destino di mera testimonianza dell'antico. In questo modo, di fronte all'oggetto statico ed ermetico al quale era appartenuta nella sua origine, la rovina introduce nello stesso un movimento che permette una nuova azione verso il presente. Rovina e "non finito" sono configurazioni distinte, dove la prima rivela uno stato incompleto dell'oggetto che s'introduce nell'universo contemporaneo dell'architettura, mentre il "non finito", come condizione propria della contemporaneità, si manifesta mediante l'evocazione della rovina. In questo modo la rovina, oltrepassa la propria realtà fisica per trasformarsi in evocazione di se stessa.

La Musealização da área arqueológica da Praça Nova do Castelo de SãoJorge

Arq. João Luís Carrilho da Graça, João Gomes da Silva

Presentazione dell'intervento

Oltre le mura e le celebri torri del Castelejo, dichiarato monumento nazionale nel 1910 e la cui origine come luogo abitato risale al VII secolo a.C., si estende il sito archeologico di Praça Nova aperto al pubblico nel 2010 dopo quattordici anni di campagna di scavo.

Le ricerche intraprese su questo perimetro storico attestano ritrovamenti relativi al succedersi degli insediamenti fenici, romani, arabi, fino al periodo aureo che la fortezza vive dal XIII all'inizio del XVI sec., quando è trasformata in palazzo reale.

L'intervento di tutela e di musealizzazione affidato all'architetto João Luis Carrilho da Graça e al paesaggista João Gomes da Silva ha previsto, in primo luogo, la chiara delimitazione dell'area attraverso "un'incisione precisa": una parete in acciaio corten, ove l'uso del materiale introduce al fascino delle rovine, che recinta il nucleo archeologico alla sua quota più elevata. Scalinate, percorsi e sedute sono inserite ex novo all'interno dell'area, lontano dalla cortina metallica.

Al primo livello dello scavo troviamo una struttura a mensola che protegge i resti dei mosaici appartenenti a un Palazzo arcivescovile eretto nel XV secolo. La sua parte inferiore è rivestita da una superficie specchiante di colore nero che riflette trame e decori dei pavimenti permettendo ai visitatori una prospettiva verticale, in quanto, la localizzazione sopraelevata del pavimento, non permette che sia diretta.

Per la tutela delle abitazioni musulmane dell'XI secolo e dei relativi affreschi è stato realizzato un volume sospeso le cui pareti bianche, dichiaratamente astratte e fluttuanti sulle fondazioni, toccando il suolo in soli sei punti, ricreano le divisioni originarie degli interni, mentre una copertura in legno e policarbonato filtra la luce solare all'interno di uno spazio nel quale è riprodotta idealmente una misura domestica. Alla sera, la luce artificiale mette in evidenza la linea di sospensione tra le antiche mura e le nuove pareti bianche, dando vita

così ad uno spettacolare effetto scenografico. Nella parte più bassa dell'area archeologica, in fine, sono esposti i resti dell'insediamento preistorico dell'età del ferro, protetti da un volume indipendente che, con un movimento a spirale, si estende dalle pareti perimetrali di acciaio corten.
Questo volume simile ad uno scrigno metallico si sviluppa intorno allo scavo ed è attraversato da fessure orizzontali che invitano ad osservarne il prezioso contenuto interno. Il visitatore attratto dalle fenditure, viene guidato intorno allo scavo fino ad un punto in cui l'interno è visibile e si rende evidente la distanza ad un tempo fisica e temporale delle strutture esposte.

Materiali
In primo luogo l'utilizzo del basalto nero è servito per creare una continuità con l'area del *bairro*[9] del castello. Per differenziare gli spazi collettivi da quelli privati delle abitazioni mussulmane è stata utilizzata della ghiaia con differenti sfumature di colore dal grigio all'ocra.
L'acciaio corten – utilizzato per le pareti perimetrali e la protezione del palazzo quattrocentesco e dell'insediamento preistorico - è un materiale che ben si addice ai siti archeologici in quanto, per sua stessa natura, evoca ed introduce al fascino delle rovine.
Le pareti di colore bianco - in aquapanel tipo "Knauf" – fluttuano sui resti delle abitazioni mussulmane quale emblema del famoso aforisma di Le Corbusier "l'architettura è il gioco sapiente, rigoroso e magnifico, dei volumi assemblati nella luce". Una scelta cromatica, puramente astratta e scenografica, che deriva dall'importanza del bianco dei volumi dell'architettura moderna quale colore al vertice della luminosità della serie progressiva monodimensionale dei colori semplici.
Le doghe in legno di pino rosso delle coperture si mimetizzano con la vegetazione del sito archeologico ed insieme ai pannelli in policarbonato filtrano la luce ricreando un'atmosfera domestica.
La struttura in corten che protegge i resti del palazzo quattrocentesco dell'arcivescovo è caratterizzata nella parte inferiore da una superficie specchiante che rende visibile ai visitatori la pavimentazione. L'espediente della rifrazione permette di garantire il doppio requisito

di protezione e fruibilità dei resti archeologici per mezzo di una tridimensionalità scultorea che aumenta la suggestività del sito.

Metodologia progettuale

La modalità di approccio nuovo/antico degli architetti Carrilho da Graça e Gomes da Silva muove da una sorta di convivenza, di reciproca interazione formale – definita da Giovanni Carbonara "con-formazione dialettica"[10] – fino a raggiungere una "fusione diacritica" che concilia l'intenzione conservativa con l'invenzione architettonica.

La funzione generatrice di questo intervento di musealizzazione è insisto nella topografia del luogo. Una preliminare riflessione sui problemi spaziali, sulle diversità geometriche ed altimetriche del sito archeologico hanno permesso l'elaborazione di soluzioni progettuali capaci di interpretarne la complessità architettonica e paesaggistica e contemporaneamente renderla comprensibile ai visitatori.

I progettisti, attraverso il concetto di "campo archeologico" inteso come campo chirurgico, hanno isolato le singole parti del corpo per poter effettuare le dovute analisi ed intervenire solo in una fase successiva, anche in maniera incisiva, trasformando la percezione e la fruizione dello spazio preesistente.

Mediante il concetto di "campo" è stata applicata la tecnica di puntellamento dei piani - utilizzata appunto in ambito topografico - che è servita per la stabilizzazione del sito ed il suo contenimento, per tutelare i resti archeologici e contemporaneamente renderli accessibili.

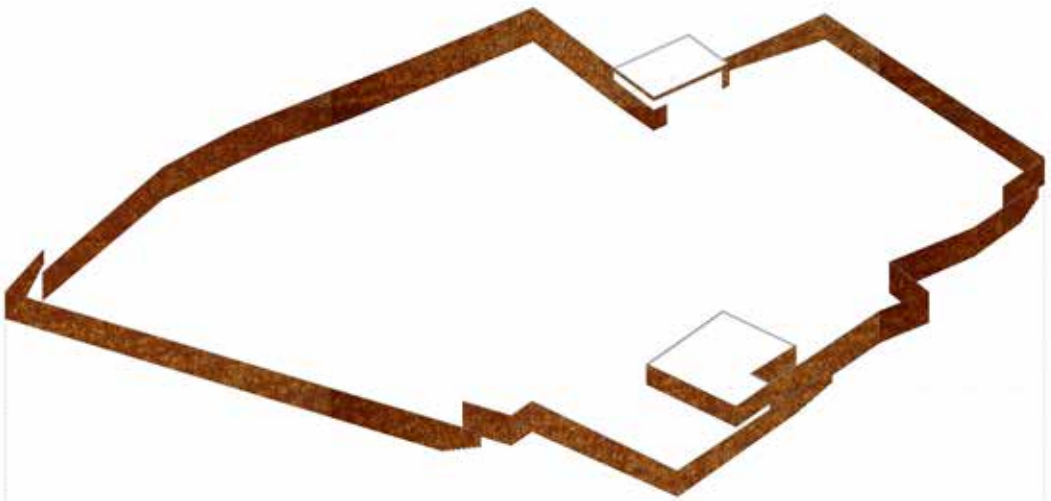
La prima operazione è identificabile con la recinzione dell'area archeologica attraverso un muro in acciaio corten che segue i dislivelli del terreno assumendo così un aspetto organico. In questo modo si definisce lo spazio scenografico dello scavo che ha una vista verso il fiume e allo stesso tempo conserva una certa interiorità, insieme alla vegetazione, in particolare gli alberi di pino che caratterizzano i centri antichi delle città europee.

Il secondo tema, il più impegnativo, è quello delle case islamiche dell'XI secolo, dove l'architetto ha proposto una ricostruzione della spazialità originaria, basata sugli studi archeologici, attraverso

un'operazione inventiva di astrazione pura dove i volumi bianchi sospesi sulle tracce archeologiche svolgono una funzione protettiva ed evocativa insieme. In questo intervento si crea una condizione di reversibilità in quanto le pareti toccano a terra in soli sei punti precedentemente danneggiati dagli scavi effettuati. Questi punti però sono nascosti al fine di dare la sensazione che le due case siano sospese sulle rovine.
Al livello più alto, quello del palazzo arcivescovile, si trova un mosaico ad una quota rialzata che viene protetto da una mensola in corten che si protende dalla parete perimetrale. La parte interna della copertura è dotata di una superficie riflettente - una specie di specchio nero - che rende visibile il mosaico ai visitatori.
In fine in corrispondenza dei resti dell'insediamento preistorico dell'età del ferro, alla quota più bassa del sito archeologico, è presente una stratificazione molto profonda la cui protezione è avvenuta con un processo di attivazione di un particolare contenimento del terreno che crea un ambiente che ha una totale naturalità nel rispetto della preesistenza archeologica ma che allo stesso tempo acquista, grazie all'invenzione architettonica, un'allure magica. Il volume in acciaio corten, ulteriore appendice del muro perimetrale, presenta dei tagli orizzontali che attirano il visitatore alla scoperta dei resti archeologici, come uno scrigno metallico che custodisce un tesoro nascosto.

Il sito archeologico prima dell'intervento

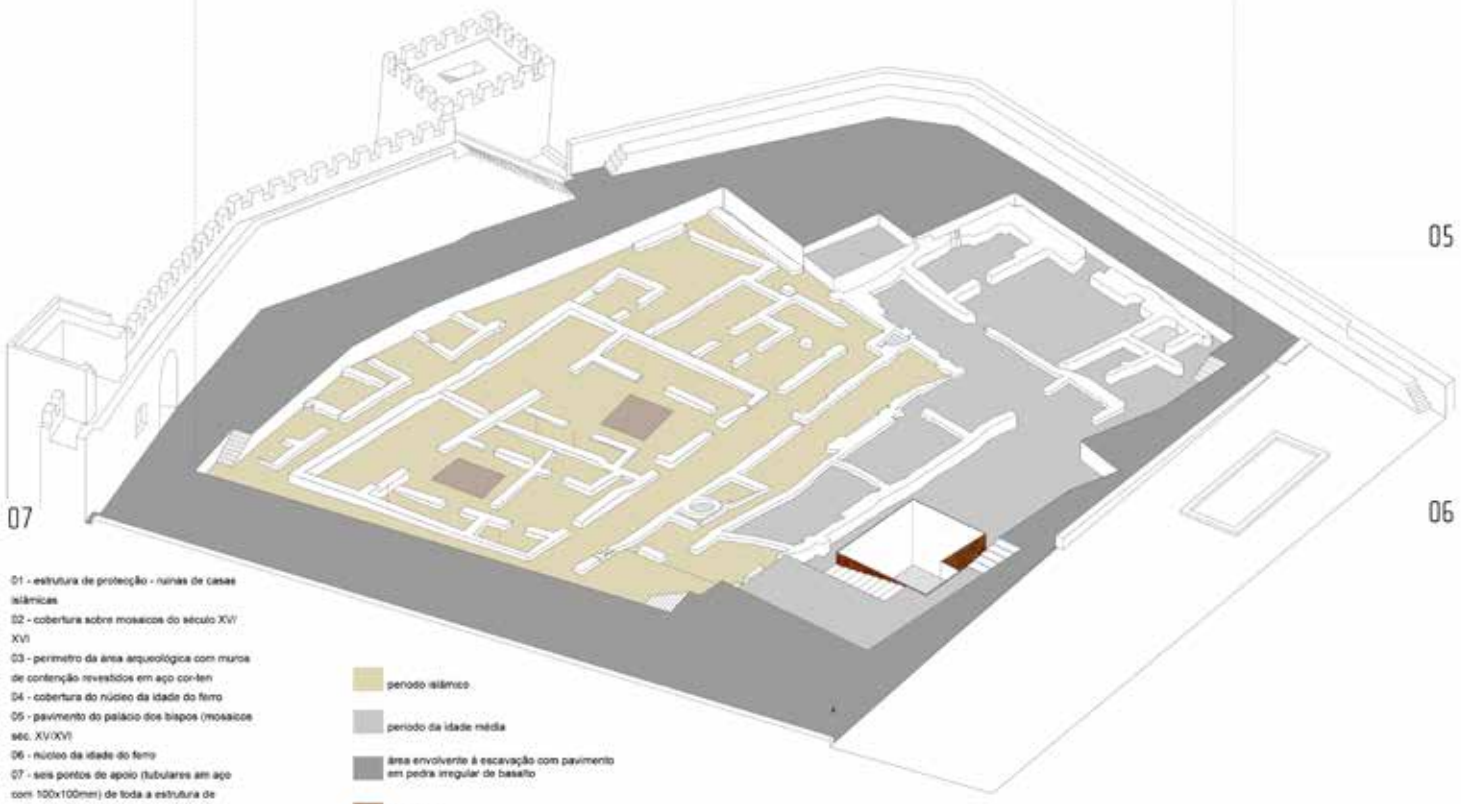
01



02

03

04



05

06

07

01 - estrutura de protecção - ruinas de casas islâmicas
02 - cobertura sobre mosaicos do século XV/XVI
03 - perimetro da área arqueológica com muros de contenção revestidos em aço cor-ten
04 - cobertura do núcleo da idade do ferro
05 - pavimento do palácio dos bispos (mosaicos séc. XV/XVI
06 - núcleo da idade do ferro
07 - seis pontos de apoio (tubulares em aço com 100x100mm) de toda a estrutura de protecção das ruinas das casas islâmicas

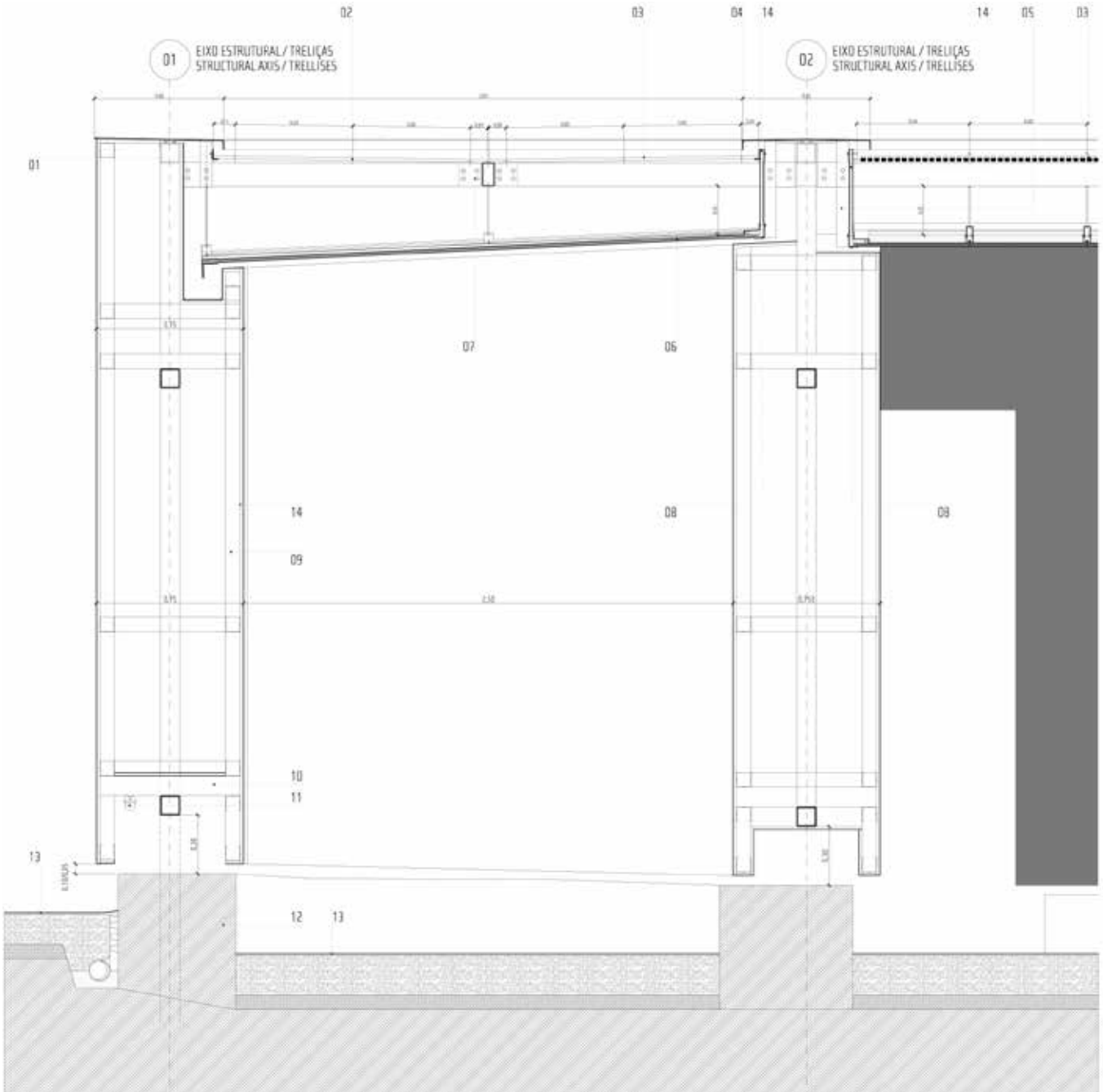
período islâmico

período da idade média

área envolvente à escavação com pavimento em pedra irregular de basalto

aço cor-ten

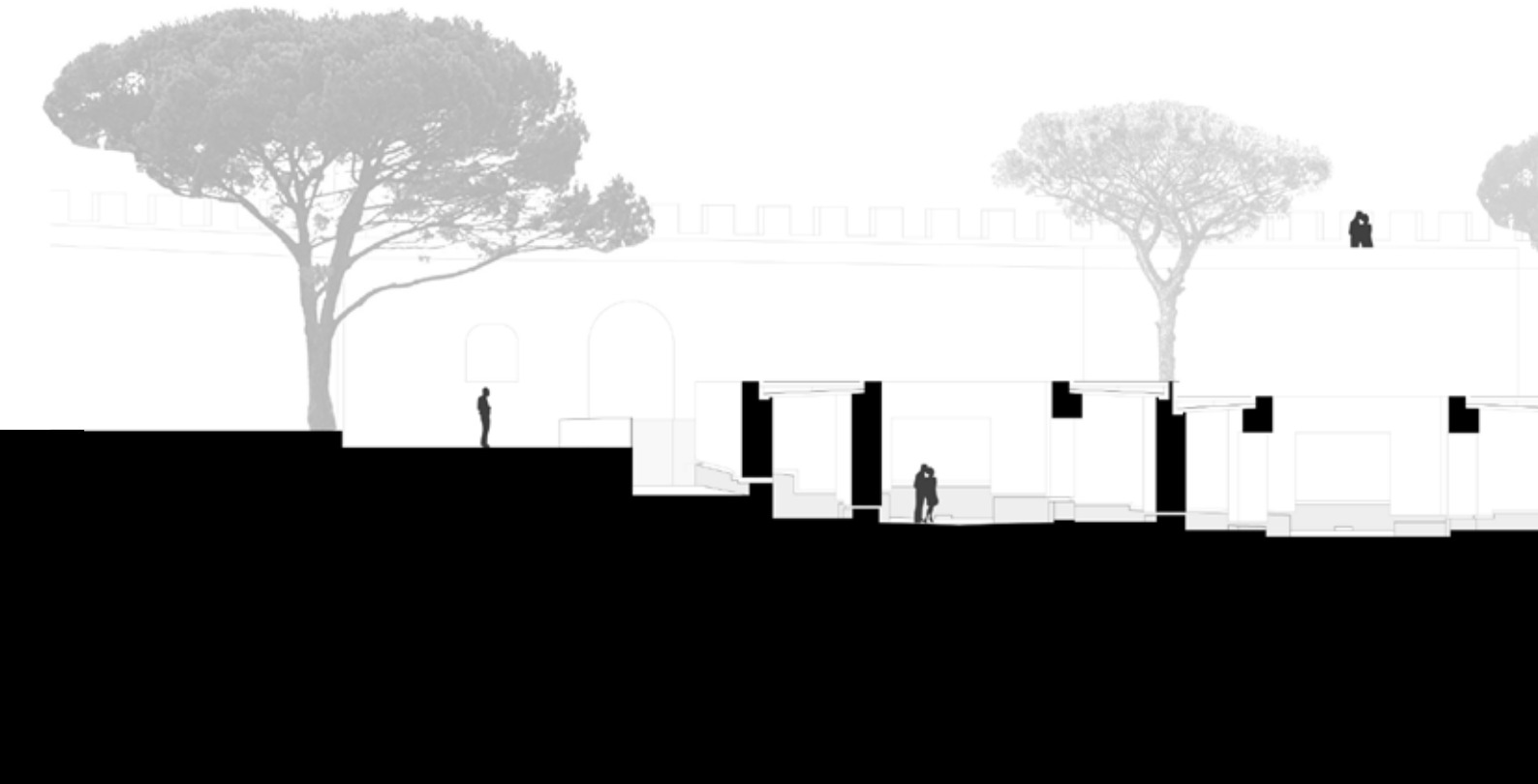
Pianta dell’intervento



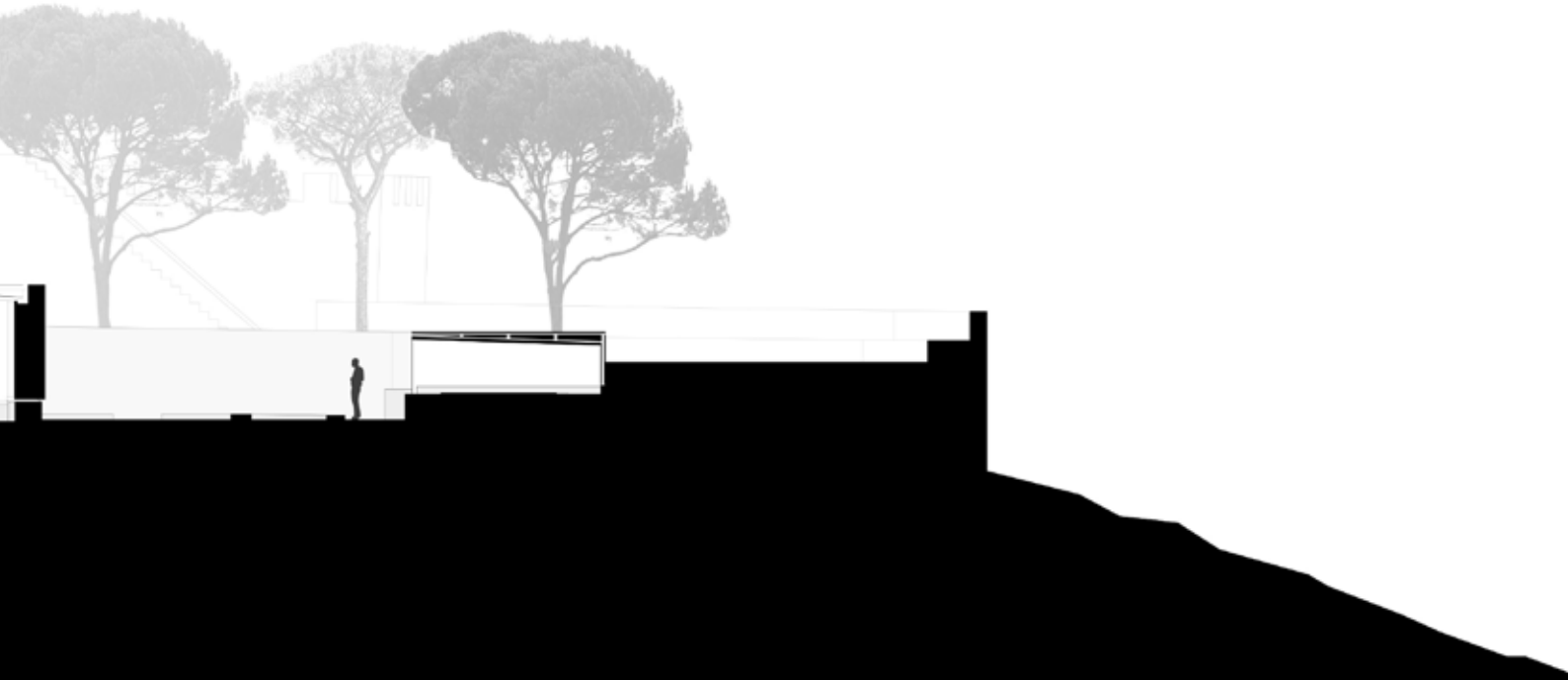
Dettaglio costruttivo delle case risalenti alla dominazione araba del XI sec

Interpretazione critica/esperienza fenomenologica

In questo progetto Carrilho da Graça porta ad una singolare maturazione la precedente esperienza del recupero delle rovine della chiesa di São Paulo a Macao, dove attraverso la dilatazione del vuoto dietro la facciata esistente, genera lo scavo che contiene, in forma di cripta, la sacralità ricercata. E' un progetto del vuoto con la demarcazione dei bordi perimetrali della chiesa attraverso una serie di trasparenze che lasciano intravedere gli scavi. I materiali utilizzati a Macao - cemento, acciaio e vetro all'esterno mentre granito, pietra e marmo rosso all'interno - rappresentano un primo tentativo di evocare il mistero archeologico ma con una marcata differenza linguistica che accentua la distanza temporale e non permette una lettura trasversale come nel caso dell'intervento a Praça Nova. I materiali moderni nel sito archeologico del castello di São Jorge dialogano con le rovine permettendo una lettura in simultanea dove le differenze si dilatano attraverso un azzeramento temporale che reimmette strutture spaziali e materiali lontani nella storia del presente. Quest'opera, all'interno della ricerca di Carrilho da Graça, è emblematica riguardo all'esplorazione quasi ossessiva di temi spaziali quali il recinto, il basamento e il patio, figure proprie dell'architettura mediterranea, declinati, in ogni progetto, secondo modalità differenti



ma orientati sempre ad una progressiva riduzione e scarnificazione, rielaborati e perfezionati fino alla pura astrazione, come nel caso dei volumi bianchi sospesi sulle rovine. La sperimentazione di variazioni minime, l'essenzialità del gesto plastico, non corre il rischio di essere riduttivo, perché contiene in se l'accumulazione derivante dalla tensione sviluppata dalla contrazione di elementi sempre più rarefatti. Come sostiene Robert Venturi «la semplicità estetica che soddisfa la mente deriva, se valida e profonda, da una complessità nascosta. L'apparente semplicità del tempio dorico è raggiunta attraverso le ben note sottigliezze e precisioni delle sue distorsioni geometriche ed attraverso le contraddizioni e le tensioni inerenti al suo ordine»[11].
Le componenti della costruzione, ridotte ad un grado zero di scrittura, non perdono l'espressività che risiede nell'essenza delle relazioni tra strutture primarie che, alla loro massima astrazione, rimandano ad un archetipo costruttivo rivestendosi di una dimensione concettuale oltre che spaziale e linguistica.
Agli archetipi del muro, del basamento e del patio si aggiungono tre modalità plastiche: la figura della spirale, rappresentata dal dinamismo del muro perimetrale; la sospensione della massa delle case islamiche ed in fine lo sbalzo – in corrispondenza del mosaico quattrocentesco – quale espressione del peso della materia soggetta alla legge di gravità.



Cantiere

Veduta dall'alto dell'intervento

Veduta dall'alto dell'intervento

Il muro, elemento strutturante originario e memoria di segni antichi, incorpora l'idea della trasformazione, del lavoro dell'uomo, dell'abitabilità del luogo. L'acciaio corten materializza la sua astrazione più estrema, da recinto tridimensionale che piegandosi o dispiegandosi rende visibile un vuoto fino a segno orizzontale che unisce, separa, chiude, inquadra, accompagna il visitatore lungo il percorso museale.

L'intervento a contatto con lo scavo archeologico, rivela gli strati della storia attraverso un procedimento d'interpretazione critica al quale non è estranea una buona dose d'inventiva. In questo progetto, infatti, all'ascolto del paesaggio si accompagna l'invenzione e la costruzione di paesaggio. Dove nuovo ed esistente si esaltano a vicenda, manifestando un rapporto reciproco. Significativa, a questo proposito, è come l'architetto interpreta la figura del basamento.

Il basamento è il luogo di contatto con la terra, dove l'edificio scambia il suo ruolo con il contesto. Questo scambio, che è anche misura della distanza tra nuovo ed esistente, è espresso dal vuoto, da un distacco tra due entità che si vogliono differenti ma anche partecipi.

Il patio, figura tipologica molto ricorrente nelle architetture di Carrilho Da Graça, viene qui reinterpretato nel gioco dialettico tra le tracce archeologiche e l'astrazione delle mura in sospensione che ricreano la spazialità interna generando ibridazioni tra interiorità esterne e esteriorità introiettate. Situato al di sopra del basamento, il patio materializza un vuoto, attraverso un volume aereo, a cui imprime forma attraverso il disegno dei suoi limiti. Così ricreato lo spazio intimo, a misura d'uomo delle abitazioni mussulmane, genera uno scarto temporale oltre che fisico attraverso la sospensione che di notte è resa evidente dalla luce artificiale.

La ridefinizione del piano orizzontale avviene in copertura, dove le tracce archeologiche vengono estruse e rettificate in superficie. Un pattern di strisce bianche separa le superfici rettangolari, dove sono alloggiate le doghe in legno per il tetto in policarbonato.

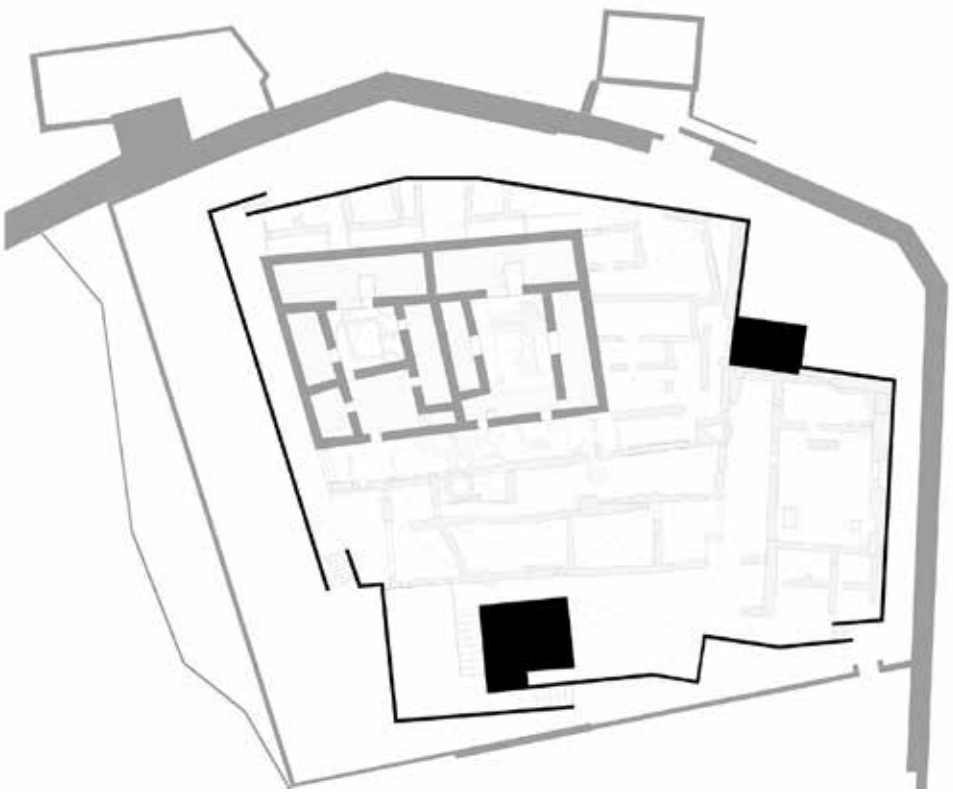
La copertura, così strutturata, definisce piani orizzontali di riferimento nei quali vengono proiettate le rovine sottostanti. Questa astrazione geometrica è un espediente allusivo che crea un analogia di forma con i resti archeologici.

Veduta di una delle corti delle case risalenti alla dominazione araba del XI sec.

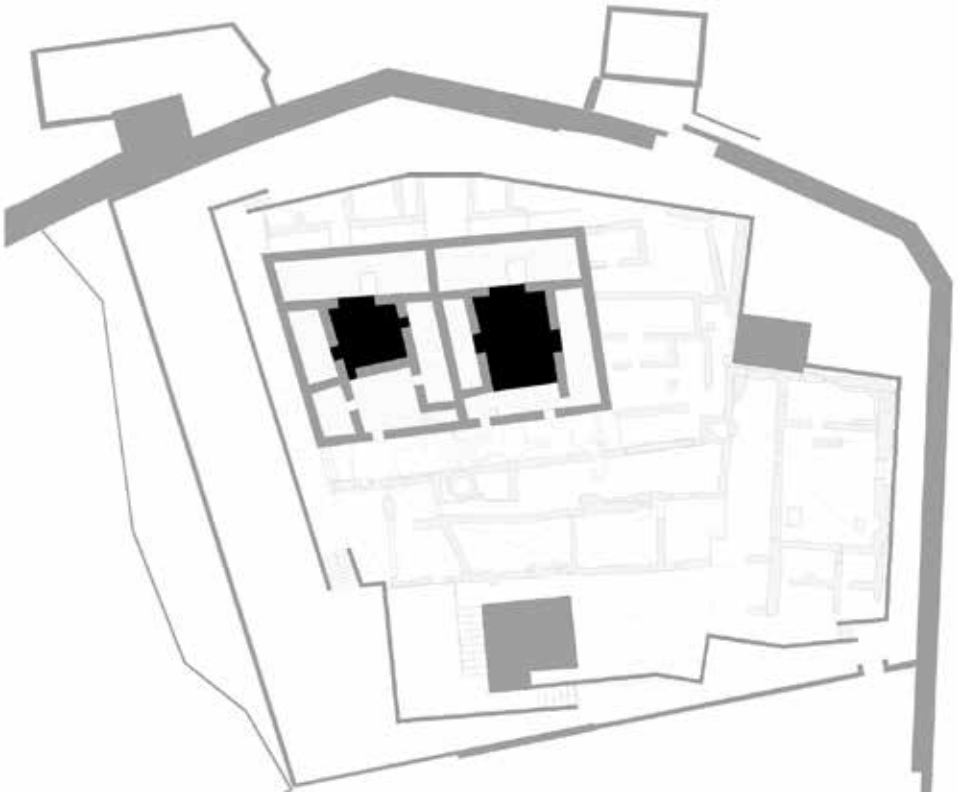
Veduta notturna delle case islamiche

Vista complessiva dell'intervento

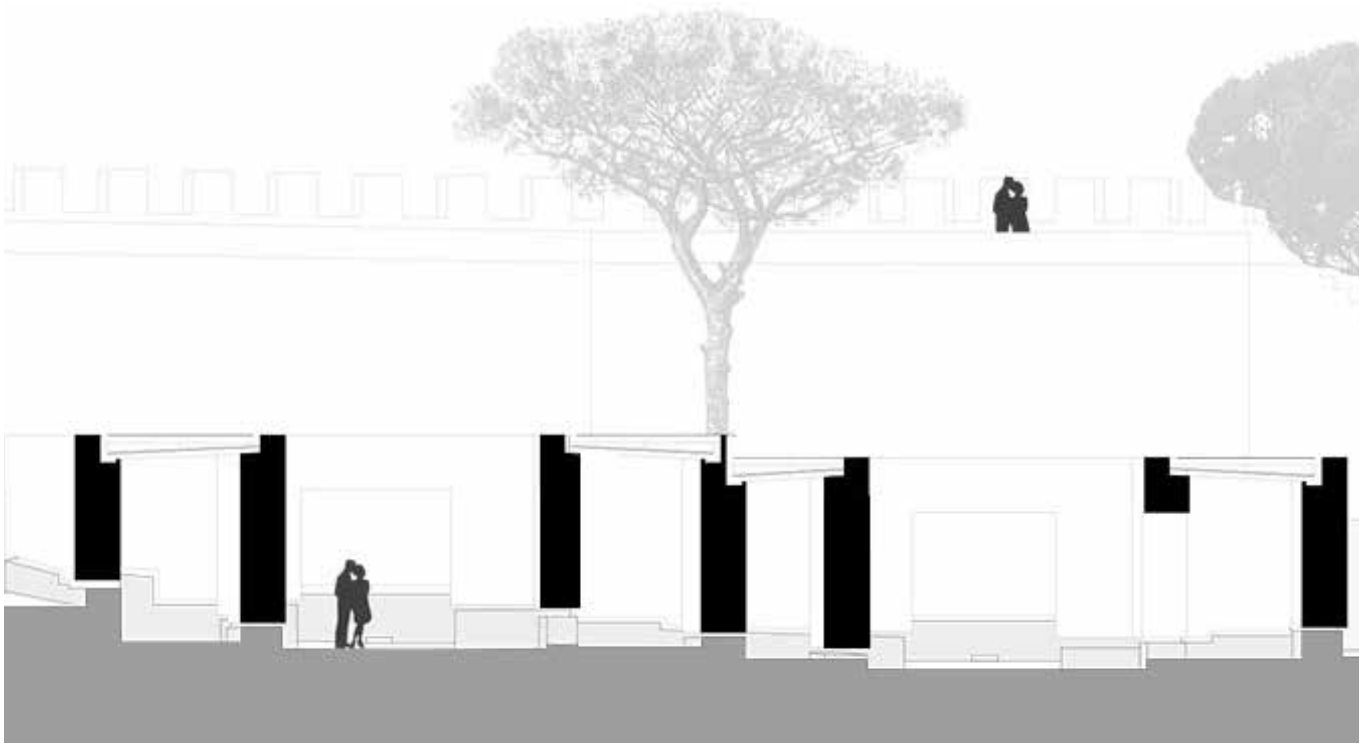
Copertura specchiante dei resti del palazzo quattrocentesco dell'arcivescovo



Recinto/INGLOBAMENTO



Patio/SCAVO



Basamento/SOSPENSIONE

Terraços de Bragança
Arq. ÀlvaroSiza Vieira

Presentazione dell'intervento

Il complesso residenziale, commerciale e di servizi conosciuto come "Terraços de Bragança" occupa una superficie di circa 5000 m² ed è situato tra le strade António Maria Cardoso ad Est e Alecrim ad Ovest. Esso si sviluppa in un'area perfettamente consolidata che è quella del centro storico di Lisbona a ridosso del quartiere Chiado, nell'ultimo lotto da riedificare dopo il terremoto del 1755, individuato nell'originario Piano Pombalino.

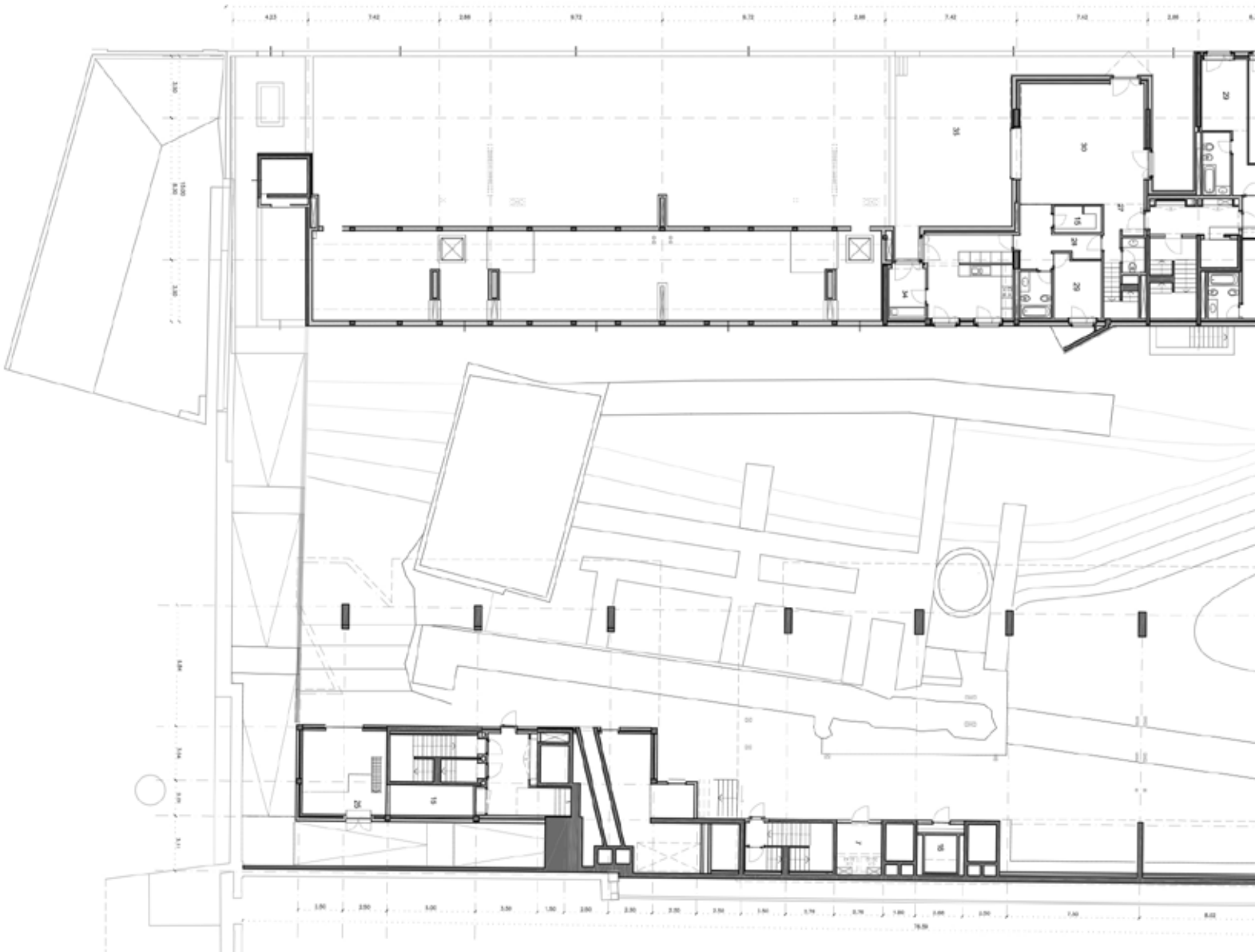
Il luogo di progetto connotato da una forte pendenza del terreno originariamente era un confine naturale assunto come limite dal recinto del convento di São Francisco da Cidade nel XIII secolo, edificio che oggi ospita l'Istituto Superiore di Belle Arti. Quest'area si è andata progressivamente urbanizzando nel corso dei secoli attraverso la costruzione di nuove strade ed edifici come il palazzo dei Duchi di Bragança ancora oggi esistente in via António Maria Cardoso (Palazzo che ha dato origine al nome "Terraços de Bragança), e successivamente la Fabbrica di birra Jansen, poi demolita. Questa ed altre demolizioni effettuate nel corso degli anni hanno portato alla scoperta di un tratto della muraglia Fernandina risalente agli inizi del XIV secolo. Questo spazio è rimasto vuoto per venti anni ed è stato il tema progettuale di numerosi laboratori di progettazione nelle scuole di Architettura del Paese.

Il grande interrogativo è stato per molti anni come risolvere architettonicamente un enorme spazio vuoto incuneato tra due strade parallele con una tale differenza di quota da dividere il terreno non solo a livello topografico, ma anche a livello storico e geografico, in relazione a differenti preesistenze storiche ed in particolare ai resti delle mura del XIV secolo.

«Foi necessario recorrer a um arquitecto com o calibre do Álvaro Siza, capaz de integrar tudo num projecto, para resolver de uma vez por todas a questão. Com um desenho muito sábio, fez o que muito poucos seriam capazes de resolver[12]», come sostenuto dall'architetto Telmo Cruz - commissario dell'AML per la selezione e la mostra

Habitar Portugal 2003/2005 - il quale ha dovuto in prima persona confrontarsi con questo progetto durante gli anni di formazione universitaria.

Le demolizioni effettuate hanno portato alla luce non solo un tratto della muraglia ma anche un torrione e la porta di accesso alla città, nella sua estremità sud-occidentale ed un insieme di fondazioni in muratura detta alvenaria, presumibilmente appartenenti alla fabbrica di birra Jansen. Questi resti dividono approssimativamente a metà il lotto in senso longitudinale e rappresentano il punto di partenza dell'intervento che si divide in due nuclei, separati in vari gruppi di edifici collegati tra loro e disposti parallelamente alle strade di



accesso. Questa sfaldatura topologica, geografica e storica che divide in due il terreno, collegando le parti alle vie di accesso, è assunta dal progetto sia in termini morfologici che in termini programmatici.
Sono stati creati cinque blocchi di edifici, destinati a diverse funzioni quali abitazioni, commercio ed uffici. Seguendo una certa logica formale, sul fronte di via Alecrim in continuità con l'edificato esistente, l'autore realizza un congiunto di tre edifici separati tra loroma allineati con la pendenza della strada e con una profondità di 15,5metri - determinando connessioni visive sia verso la strada, che dall'esterno verso l'interno del lotto, dove un area verde si sviluppa tra i nuovi edifici ammagliando le rovine storiche.

Pianta del 5° Piano

Gli altri due edifici destinati ad abitazioni, sono rivolti verso Rua António Maria Cardoso, ad una quota più elevata. Il contatto di questi due edifici con il suolo è fatto attraverso dei pilastri con grandi campate interne in modo tale da preservare le rovine della Muralha Fernandina, testimonianza storica che valorizza e caratterizza l'intero complesso. Attenendosi alle valutazioni effettuate dall'Istituto Portoghese del Patrimonio Architettonico (IPPAR), questa zona dovrà essere adibita ad area museologica.

Materiali

Le finiture esterne confinanti con Rua do Alecrim sono in *pedra de lioz*[13] fino al livello dell'ultimo piano degli uffici o spazi commerciali, mentre i piani superiori, adibiti ad abitazioni, sono rivestiti in azulejo. Questo materiale è molto difficile da controllare perché, ogni dieci minuti, acquista un colore differente: cambia al variare del sole, di giorno in giorno ma anche di ora in ora. Una delle maggiori difficoltà dell'azulejo è la scelta del colore.

La scelta di questo materiale è stata possibile, in quanto, rua do Alecrim era meno vincolata, rispetto al Chiado, all'impianto pombalino e all'atmosfera del centro storico di Lisbona. In questo

Prospetto occidentale
Rua do Alecrim

Prospetto orientale
Rua António Maria Cardoso

modo è stato possibile introdurre un nuovo linguaggio e sovrapporlo al precedente, secondo modalità evocative e di traslitteramento, dove la rovina archeologica diviene medium tra i diversi dislivelli lavorando sul doppio fronte della topografia e dell'archeologia.
Gli edifici confinanti con Rua António Maria Cardoso hanno un basamento in pedra de lioz fino al primo piano delle abitazioni con verande dell'edificio. Gli altri piani della parete sono in azulejo. Alcune modifiche nel rivestimento esterno degli edifici, nominatamente nei fronti nord degli edifici 1, 2 e 3 (pietra al posto del azulejo) e nei fronti nord e sud degli edifici 4 e 5 (altezza del basamento in pietra). Gli infissi esterni sono in legno smaltato bianco e doppio vetro con prospetti arretrati per la protezione solare.

Prospetto sud

Metodologia Progettuale

L'approccio sulla preesistenza archeologica rientra nella categoria del non-intervento diretto come applicazione di una conservazione immateriale che ha come obiettivo principale la presentazione delle rovine.

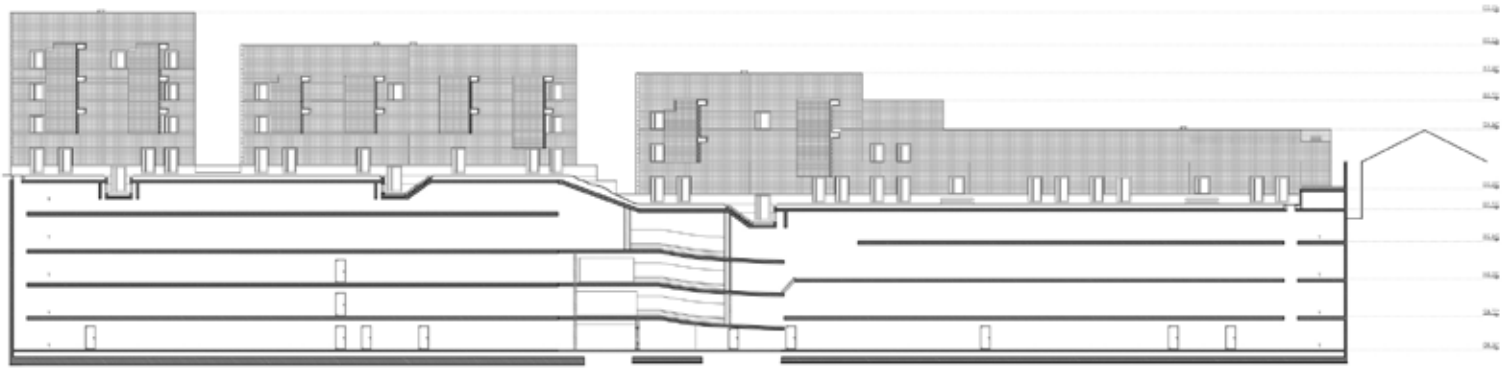
L'intervento sulla preesistenza è davvero minimale, accoglie il rudere come tale operando solo alcuni mirati adattamenti: di presentazione e riconnessione urbana.

Come consueto Álvaro Siza ha individuato le linee guida per la definizione del progetto instaurando un dialogo con il contesto attraverso una attenta lettura del terreno, della topografia e dei segni lasciati da chi precedentemente aveva vissuto e caratterizzato questo luogo. Le tracce più antiche risalgono agli inizi del XIV secolo, epoca del completamento della muraglia Fernandina. Osservati attraverso micro scale, la topografia e la stratificazione del tempo, oppure, in senso più vasto, la geografia e la storia sono i punti di partenza assolutamente fondamentali per il lavoro trasformazionale di Siza, come si può evincere da quanto sostenuto riguardo al rapporto tra progetto e costruzione: «Nella società in cui viviamo è indispensabile il progetto senza dialogo, senza conflitto e incontro, senza dubbio e convinzione, alternativamente, nella conquista di simultaneità e di libertà. […] L'apprendimento – l'acquisizione della capacità di apprendere continuamente – deve concentrarsi, a mio intendere, nel disegno – nell'imparare a vedere, a capire, a esprimere – e nella storia – nel senso di conquista della coscienza del presente in divenire. L'apprendimento della costruzione – della capacità di costruire con altri - non è dissociabile dall'Architettura, per cui non devono esistere discipline differenti, semmai convergenti, in costante riconoscimento del fatto che nessun atto creativo si dissocia dalla materialità del suo accadere. Nessuna idea di opposizione tra paesaggio – percezione e costruzione del territorio – trova posto nell'insegnamento dell'Architettura[14]».

Questo edificio riflette un'enorme influenza dell'esperienza maturata nel corso degli anni per il Piano di ricostruzione del Chiado. Esiste una modalità operativa comune che si esplica in continuità con la storia e con la tradizione culturale del luogo.

Questo complesso, che copre una superficie di circa cinquemila metri quadri, insiste su un'area in cui tutte le costruzioni erano state demolite. Siza sceglie di ricostruire gli ingombri e le sagome degli edifici originali lungo Rua do Alecrim, come si presentavano prima della loro distruzione. Dallo stile tradizionale del quartiere ha ripreso anche le ringhiere e i balconi poco sporgenti, il rivestimento in pietra o in azulejos (maioliche), riservando la prima al rivestimento delle facciate degli spazi commerciali e le seconde alle abitazioni e agli uffici. Ha così riprodotto sui prospetti di questa strada, che collega Chiado a Cais de Sodrè, una reinterpretazione dello stile storico locale, che riprende il ritmo delle luci e dei balconi trasponendoli in un linguaggio moderno al contempo riservato e opportunamente adattato all'insieme degli edifici, la cui struttura principale è tuttavia costituita da cemento armato con tetto piatto per servire da supporto ai giardini al 6 piano in quota con rua Antonio Maria Cardoso fino alla muralha Fernandina.Le facciate posteriori sono sopraelevate su piloni secondo un ritmo ben scandito, semplice ed efficace. Sono interamente ricoperte di pietra e si affacciano su un passaggio ricavato tra questi edifici e quelli di fronte che danno loro le spalle. Questo attraversamento racchiude una serie di resti del XIV secolo, tra cui quelli delle mura di Ferdinando, che da progetto dovrebbero essere accessibili al pubblico in ogni circostanza e si snodano sotto i piloni. Questa sorta di giardino archeologico, che comprende anche una serie di scale di pietra delicatamente integrate nell'insieme delle costruzioni, vuole essere un esempio d'integrazione moderna di un ambiente archeologico perfettamente rispettato, dando l'impressione che il sito sia sempre stato così come appare oggi.

Prospetto est - interno



Vista Rua do Alcrim

Vista Rua António Maria Cardoso

Vista interna

Interpretazione critica/esperienza fenomenologica.

Il progetto dos Terraços de Bragança in Rua do Alecrim nasce alla fine dell'intervento del Chiado, un tema di costruzione e di utilizzazione del territorio cittadino che era in sospeso da molti anni, per ragioni riguardanti questioni archeologiche.

La questione fondamentale che l'architetto, su richiesta del proprietario, ha dovuto affrontare, è stata la manutenzione o meno dei resti della muraglia. I due fronti esistenti sono una su Rua do Alecrim e l'altra su rua António Maria Cardoso, conosciuta come "Rua da Pide".

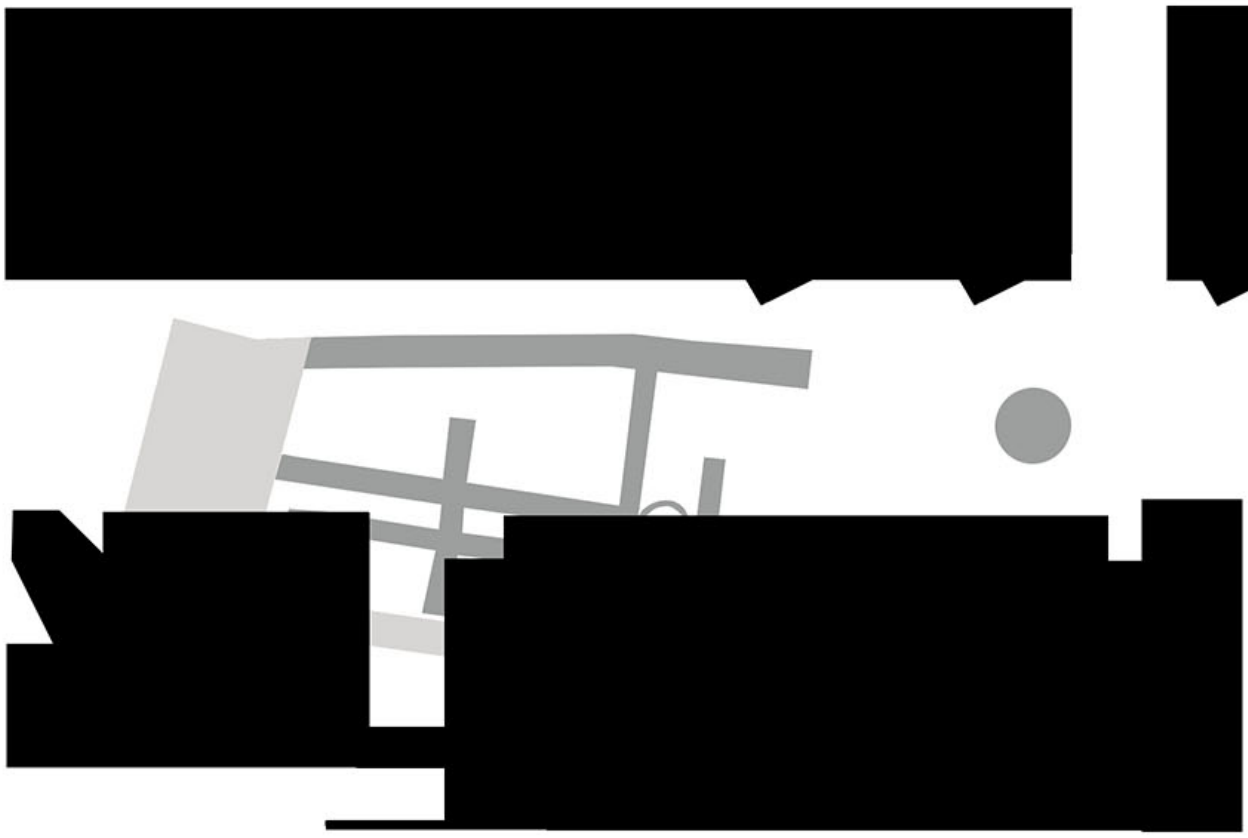
Il fronte che affaccia su rua António Maria Cardoso è il medesimo che protegge i resti della muraglia. L'edificio è stato sopra-elevato e collocato su pilastri di appoggio, in modo che non collidessero con quanto restava delle rovine. Il rilievo archeologico ha permesso di recuperare e consolidare la preesistenza in un'ottica d'integrazione e dialogo con il progetto contemporaneo. Quest'area archeologica su indicazione del Comune doveva essere pubblica. Oggi però vi è un ingresso pubblico che è stato chiuso. C'è un ascensore che permette l'accesso a Rua do Alecrim fino alla quota di Rua António Maria Cardoso anch'esso chiuso. In questo modo viene a mancare uno degli aspetti principali del progetto che risiede nella relazione ed il collegamento tra la parte alta e la quota bassa di Rua do Alecrim, che riprende le stesse dinamiche connettivo-spaziali messe in atto nel recupero del Chiado.

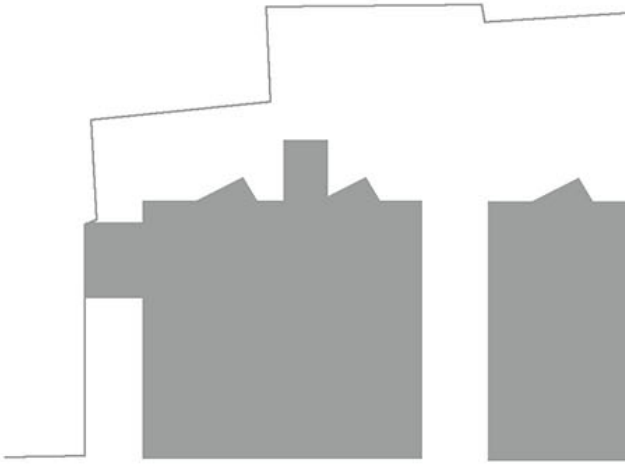
Questo complesso abitazionale disegnato dalle radici nasce come disegno globale di singoli edifici che stabiliscono una continuità con la città circostante. Sembrano quasi di epoca pombalina senza esserlo: i basamenti in pietra calcarea (pedra de lioz); l'utilizzo di azulejos nei prospetti; la gerarchia dei piani conservano la stessa disposizione delle finestre pombaline; l'utilizzo di persiane all'interno; le verande agli ultimi piani.

Il progetto delle verande in rua do Alecrim - considerata la forte pendenza della strada - risulta, in una visione globale provenendo da Cais de Sodré, non del tutto risolto. Gli ultimi piani degli edifici sono progettati "para camuflar os edifícios no céu"[15], ma anche questi piani sembrano scollegati dal resto del complesso abitazionale. Ciò nonostante il progetto resta nel suo complesso molto ben disegnato, così come è inequivocabile la maestria dell'autore.

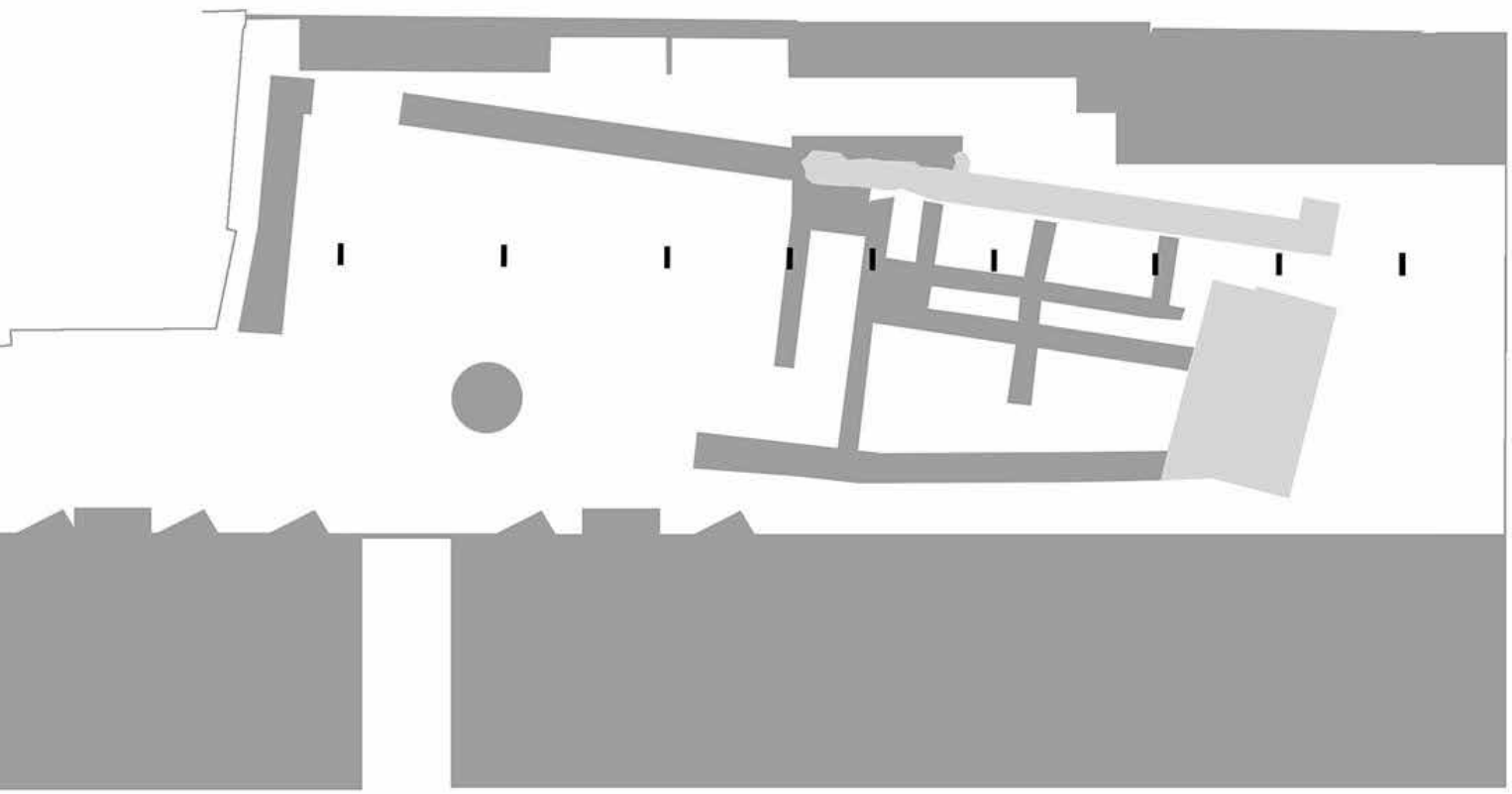
Le facciate "interne" differiscono da quelle "esterne". Tale opzione, così come motivato da Siza, è dovuta a visuali prospettiche differenti nonché a questioni di privacy e allineamento con il giardino e con le rovine. Questo cambiamento di linguaggio trova una giustificazione nel carattere più privato del patio, non esposto direttamente alla città, garantendo un maggior grado di liberta nel progetto.
Le rovine presenti al centro del complesso, sarebbero dovute essere integrate in uno spazio archeologico che ad oggi (marzo 2014) è ancora inaccessibile rendendo questo spazio isolato dalla città e non ancora fruibile al pubblico.
Ciò nonostante questo complesso abitazionale riflette l'enorme esperienza maturata negli anni per il Piano di ricostruzione del Chiado, quale applicazione di un metodo per operare in continuità con la storia e con la tradizione culturale del luogo.
Infatti, il percorso iniziato con la ricostruzione del Chiado termina il suo ciclo con la realizzazione di questo complesso abitazionale. Operando però attraverso due punti di vista differenti: recupero/ricostruzione, nel caso del Chiado; radicamento al suolo e alle rovine, nel caso dei "Terraços de Bragança". Sia nell'uno che nell'altro caso resta il medesimo filo conduttore: la città.

Viste interne - Particolari





Rovine/INTEGRAZIONE



3.2. Rapporto tra progetto e tracce dell'antico

In questo settore sono affrontate le opere costruite in cui la progettazione del nuovo dialoga con manufatti e segni dell'antico, dove la traccia è considerata nell'accezione estetica del frammento. «Frammento nella lingua italiana significa un piccolo pezzo staccato per frattura da un corpo qualunque. E con ciò esso esprime una speranza, ancora una speranza, e come tale non conviene con rottame, che esprime una moltitudine o un aggregato di cose rotte. In questa dizione, rottame potrebbe essere il corpo della città futura se le cose non dovessero cambiare e sempre più fosse accettato il disordine e poco meditata la previsione del futuro. (…) Per questo credo anche nella città futura come quella dove si ricompongono i frammenti di qualcosa di rotto dall'origine»[16].

La traccia intesa nella dimensione architettonica del frammento è una testimonianza del passato e allo stesso tempo riferimento per la progettazione del nuovo attraverso un'operazione di ricomposizione dell'unità perduta, quale sistema di frammenti ricomposti.

Nei Frammenti di marmo della Pianta di Roma antica[17], Piranesi opera per scarti, fraintendimenti, discontinuità con la fonte, metonimia, sineddoche, anafora, necessità di "varianza" sul tema.

I frammenti dei reperti, messi così in opera, diventano un esempio di "memoria ritrovata". La fenomenologia della creazione architettonica piranesiana muove dal recupero, dalla ricomposizione e descrizione dei frammenti di un passato sentito, prima ancora che studiato, passa attraverso una ricomposizione immaginativa di questi frammenti, per concludersi in una nuova e originale realizzazione.

È la messa in opera di un passato non mimetico, che si distingue come un nuovo segno sulla preesistenza, talvolta a discapito della traccia, che viene cancellata. La fabbrica preesistente diventa scenario sopra al quale apporre il proprio segno, che è quello del nuovo antico.

La nozione di frammento si basa sulla relazione tra la parte e l'intero e tra l'intero ed il tutto. È quindi ontologicamente una realtà duale.

Da una parte può rappresentare la perdita di un'originaria integrità dell'edificio e porre il problema della sua ricostruzione o accettazione; dall'altra come parte di una costruzione mai terminata può esprimere

il desiderio che l'edificio venga ultimato. Quindi se è vero, così come sostiene Franco Purini, che il frammento contiene in se l'intero, viceversa è possibile definire l'intero come un grande frammento in grado di produrre ulteriori frammenti. Essi però possono rimandare solo a ciò da cui provengono dando luogo ad ulteriori totalità: «Per questo il frammento è ciò che è colmo di una interezza potenziale che aspira alla totalità come trascendimento di sé»[18].

"Costruire nel costruito" è una pratica determinata non soltanto da una reale necessità, causata dalla mancanza di ulteriori spazi da urbanizzare, ma un imperativo etico per chi si occupa di architettura. La frammentazione di cui siamo circondati, infatti, rappresenta tanto l'ineludibile attributo dei luoghi dove il progetto agisce quanto una differente modalità del permanere dove la labilità delle relazioni e la parzialità della forma rendono ancora più urgente e significativo l'intervento progettuale.

A questa condizione spesso si accompagna una presenza evidente di questi oggetti-frammenti che non viene mai completamente cancellata, un'aspirazione a divenire materiale ancora operabile cui soltanto una strumentazione adeguata, propria ad "una trasformazione attenta"[19], può essere in grado di trovare risposta. Il frammento non è soltanto l'effetto della caducità genetica dell'architettura. Esso è anche l'esito di una concentrazione tematica che solo il trascorrere dei decenni e dei secoli è in grado di produrre. In questo senso il frammento non è soltanto un'importante sintesi del manufatto originario, ma anche un accumulatore concettuale e iconico che densifica e accelera i contenuti di un edificio.

Un'opera attraversa nella sua esistenza, a volte molto lunga, più di un ciclo del proprio significato. I suoi valori durano per un certo periodo alla fine del quale essi, spesso improvvisamente, subiscono una caduta verticale quasi annullandosi, in una sorta di stato afasico. Occorre allora che tali valori, pervenuti al loro momento critico, siano integralmente riformulati. All'interno di questo fenomeno il frammento è il nucleo fondante dal quale ricominciare per ricostruire il sistema dei contenuti dell'opera che devono essere messi in condizione di confrontarsi con un nuovo contesto, differente da quello d'origine. Il frammento rivela il disordine implicito di un'architettura, è l'entità

minima nella quale sono presenti embrionalmente sia il principio tettonico sia quello plastico che essa contiene. In termini più semplici il frammento mette assieme indirizzi costruttivi e segni decorativi in una formulazione che ha il carattere di una concentrazione assoluta di articolazioni primarie.

Emblematiche, a tal proposito, le architetture di Carlo Scarpa, in cui l'attenzione per il dettaglio/ornamento si traduce in una vera e propria poetica del frammento. Il disegno di Scarpa diviene custode del¬la differenza ed evoca, reinventandoli, antichi signi¬ficati. Le composizioni scarpiane procedono, infatti, per scarti e contrasti, dove l'eccezione alla norma conduce all'apertura al diverso. La differen¬za, appunto, rappresenta il fulcro del frammento scarpiano. In esso si manifesta la volontà di incompiutezza, una sorta di evocazione del passato in cui riversare la sperimentazione progettuale.

Nel riconoscimento del frammento quale materiale del progetto «si articola l'interesse per le idee di luogo e identità in quanto confronto tra l'essenza della disciplina e lo stato dei problemi e delle cose materiali la cui impurezza sospinge alla trasformazione»[20], in cui non trova spazio un ideologia conservativa che mira alla restituzione di un'interezza ormai perduta e nemmeno il «totale consumarsi delle regole e della tensione verso di esse (…) una frammentazione priva di ogni piano di riferimento rispetto al quale misurare e collocare l'eccezione e persino l'instabilità oggi costitutiva di ogni processo creativo. Se si dovesse al contrario immaginare che ogni operazione accettasse la propria condizione di frammento senza venir meno a quella ricerca della verità, limitata, puntuale, specifica (…) la questione si porrebbe allora, (…) in termini di frammenti di ri-costruzione»[21]. In tal modo il progetto veicola la possibilità di riconoscere una "speranza", l'idea di «una città futura come quella dove si ricompongono i frammenti di qualcosa di rotto dall'origine»[22]. Proiettato su questo scenario il frammento, che risulta il prodotto di una precisa volontà, più che del tempo, si carica di valenze teorico-formali che riguardano il carattere primario delle attività costruttiva, ovvero il suo essere sempre la prosecuzione di qualcosa di precedente, in una forma di riscrittura di un testo già definito. Il frammento è il simbolo più alto di questa essenza intrinsecamente continua del costruire.

Come ha scritto Vittorio Gregotti nel suo "*Diciassette lettere sull'architettura*", il frammento è uno strumento attraverso il quale è possibile individuare, per tratti discontinui, il tramite tra noi e le cose. «Se la condizione della città di frammentazione, di divisione, di scontro tra parti e logiche differenti, è la condizione nella quale noi operiamo, la cultura del progetto urbano appare, nella sua storica attenzione allo studio del contesto, oggi impastato con il fango delle nuove frammentarietà (…) inevitabili forse ma non ignorabili ne ricusabili e comunque da utilizzare al fine di costruire nuove ipotesi di forma»[23], la sola modalità "razionale" atta a contenere la complessità di questo orizzonte. Seguendo questa indicazione il frammento sarebbe allora una realtà operante che scaturisce da un'interruzione premeditata della linearità del tempo. Solo per mezzo di un preliminare azzeramento di ogni avvicendamento naturale di fatti e di fenomeni il mistero del costruire può, infatti, rinnovarsi.
Partendo da un'ideale anastilosi che vede la ricomposizione di resti architettonici, di principi, di memorie e di azioni costruttive - come è possibile constatare nei progetti del *Teatro Thália e del Museu do Dinheiro* - «il costruire può farsi luogo di una narrazione erratica e poetica tessuta di valenze enigmatiche e, parallelamente, di intenzionalità ermeneutiche»[24]. Il frammento quale protagonista più autentico di un pensiero dell'unità - non tanto per il suo alone letterario di matrice prevalentemente romantica quanto per la sua dimensione logica - innesca «una reazione a catena di scelte compositive il cui risultato finale è un edificio intero che sa contenere le sue parti come alternative interne alle sue condizioni reali, alternative, sospese tra finitezza e infinità»[25].

Teatro Thália

Arq. Gonçalo Byrne e Barbas Lopes Arquitectos

Presentazione dell'intervento

Il teatro Thalia, intitolato alla musa della commedia e della satira, nasce per volontà di Joaquim Pedro Quintela, secondo barone de Quintela e primo conte de Farrobo - appassionato, oltre che di feste e di caccia, di musica e teatro e promotore, nel 1820, della costruzione di una sala all'uopo dedicata, adiacente al palazzo familiare.

Hic mores hominum castigantur, ammonisce il fregio bronzeo sul portico del teatro realizzato nel 1842 a Lisbona, nella Quinta das Laranjeiras, dall'architetto Fortunato Lodi - autore, negli stessi anni, del teatro nazionale Dona Maria II, in piazza Rossio, di cui il teatro Thalia ha rappresentato, secondo i progettisti una sorta di pré-maquete.

Le "*festas do Farrobo*" sono descritte in cronache dell'epoca come avvenimenti magnificenti, per l'eminenza degli invitati e la ricercatezza degli ambienti, ornati da grandi specchi in cornici dorate, raffinate decorazioni dei soffitti, grandi lampadari che dal 1838 - con vent'anni d'anticipo rispetto alla sua diffusione nella capitale - erano alimentati a gas. Dopo il restauro e il rinnovamento operato da Lodi, il Thalia continua ad ospitare opere e rappresentazioni teatrali di livello internazionale, improvvisamente interrotte, il 9 settembre 1862, a causa di un incendio avvenuto durante i lavori di manutenzione. I rovesci economici del conte, morto qualche anno dopo in povertà, consegnano i resti dell'edificio a una lenta consunzione che si protrae per quasi centocinquant'anni - una condizione aggravata, nel 1978, dalla demolizione quasi integrale delle coperture con il conseguente indebolimento delle strutture verticali.

In questo arco di tempo, parte della Quinta das Laranjeiras viene ceduta al giardino zoologico nel 1905 mentre il palazzo del conte, dopo diversi passaggi di proprietà, è acquistato nel 1948 dallo Stato e adibito a sede di uffici ministeriali.

L'iniziativa di recupero del Thalia si deve al Ministero della scienza, tecnologia ed educazione, insediatosi nel palazzo nel 2005, con un programma che prevede la realizzazione di una struttura polifunzionale,

Interni del rudere del teatro

Interni del rudere del teatro

Interni del rudere del teatro

utilizzabile per conferenze e seminari ma anche per ricevimenti, concerti e rappresentazioni teatrali. Il teatro ottocentesco era un organismo costituito da parti chiaramente definite, giustapposte o innestate l'una nell'altra: il portico, il foyer, la scena e la platea.

Il nuovo intervento, a fronte dell'impossibilità di ripristino della situazione originaria degli ambienti – fatta eccezione per il frammento del portico sud, oggetto di un accurato restauro filologico – si pone l'obiettivo di reintegrare una sorta di "impronta spaziale" dell'edificio. Ciò che più impressiona del rudere del teatro è, infatti, secondo le considerazioni dei progettisti, la dimensione dello scheletro costruttivo superstite: maestoso nella sua verticalità - l'invaso della scena si eleva sino a 23 metri di altezza - come nella sua materialità, esso appare come una rovina in senso proprio, fortemente evocativa della perdita drammatica provocata dall'incendio.

I paramenti murari della scena e della platea sono stati ripuliti - meglio scarnificati - portando i due ambienti, in precedenza distinti in ragione del loro diverso uso e poi ridotti allo stato di maceria, ad un'inedita unità e continuità, sia spaziale che materica. La volontà di restituire con il massimo di evidenza questa "nuova" condizione, di preservarne l'unità e l'autonomia, si è tradotta nella decisione di portare "all'esterno" tutti i necessari interventi di consolidamento delle pareti esistenti, avvolgendo il rudere in un sarcofago di cemento armato che contrasta le spinte orizzontali e sostiene la nuova copertura.

Il nuovo involucro color terracotta, volutamente privo di dettaglio architettonico e con la superficie trattata in modo da attenuare i segni delle casseforme, assume un carattere astratto che esalta la geometria elementare dei volumi del teatro e consente di leggerne la composizione.

Al risultato finale contribuiscono: la demolizione di alcuni corpi di fabbrica di modesta fattura annessi al teatro; i due nuovi padiglioni a un piano in metallo e vetro che sostituiscono gli edifici demoliti, incorniciando la costruzione e definendo una sorta di basamento trasparente verso la strada; una piccola piazza aperta verso il giardino.

Materiali

Nella prima fase d'intervento sulla rovina è stata fondamentale la scelta del calcestruzzo ai fini di un consolidamento delle pareti preesistenti. Tale scelta, mossa anche dalla necessità di una nuova copertura, ha determinato la creazione di una matrice tridimensionale, una struttura che permettesse di sostenere le pareti, un sarcofago che preservasse le rovine.

L'utilizzo di un materiale molto duro come il calcestruzzo, in relazione al tema della riqualificazione e del recupero della preesistenza, può apparire forzata se non azzardata. Tale scelta muove, al di là delle motivazioni strutturali, dalla possibilità di completare la facciata esteriore con una capsula in calcestruzzo disattivato prefabbricato pigmentato in opera attraverso le valenze di profondità e plasticità proprie del materiale utilizzato come una sorta di plastilina.

Sono stati fatti una serie di studi sulla scelta del colore perché potesse integrarsi con il contesto, come la terra del Giardino zoologico, la quinta das Laranjeiras e con la sabbia che si trovava nel luogo. La pavimentazione interna consiste in una lastra di calcestruzzo armato pigmentato in opera con finitura a cera opaca.

Prospetto principale sud-est

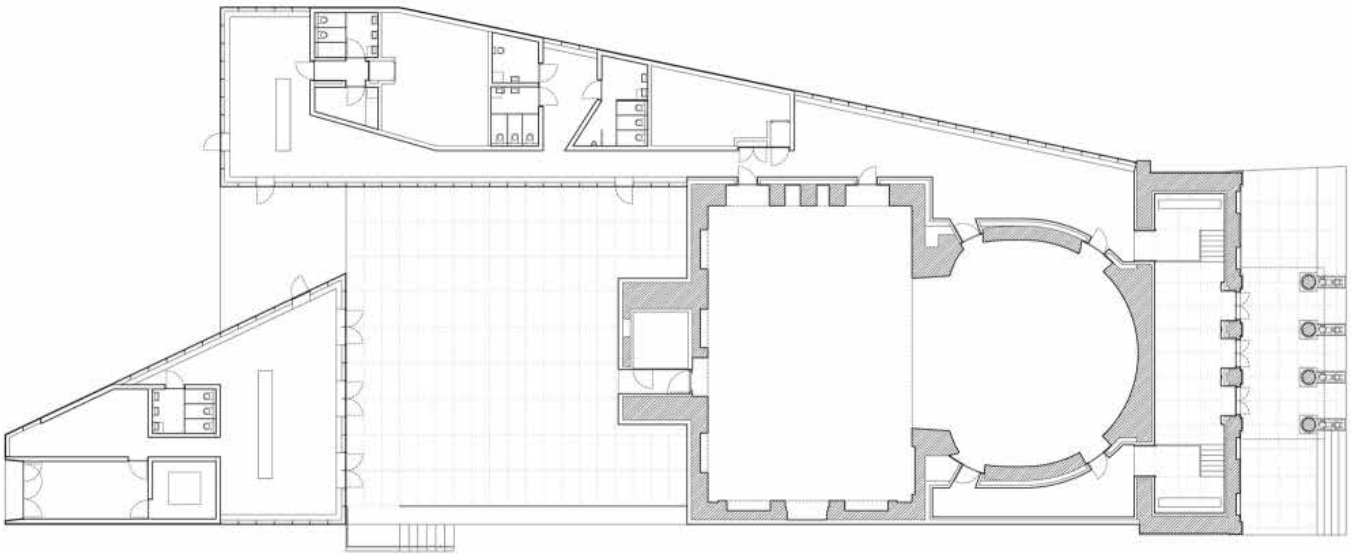
I padiglioni che sostituiscono i corpi di fabbrica preesistenti sono adibiti ad hall d'ingresso , uffici e locali di servizio. La struttura delle facciate dei padiglioni è costituita da una lamina di acciaio profilato e vetro isolante .Il materiale della struttura metallica in vetro fumé - che diviene più o meno opaco al variare della luce solare - permette una certa visibilità ai pedoni all'esterno del complesso e garantisce al contempo una certa privacy per la memoria dell'antichità. La scelta di questo materiale rappresenta una sorta di transizione tra l'esterno, la strada das Laranjeiras e l'interno del giardino eliminando il precedente senso di compressione che si aveva con la presenza dei corpi di fabbrica poi demoliti.

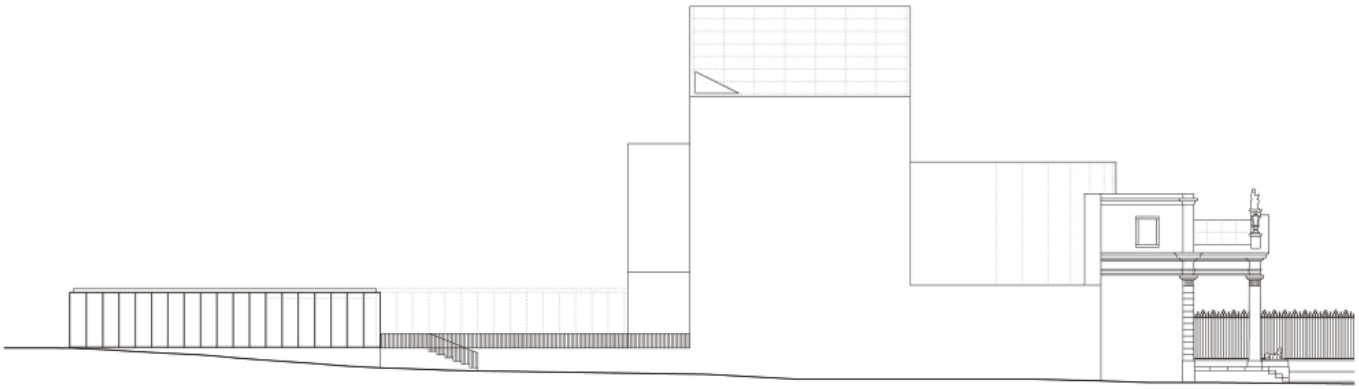
Metodologia Progettuale

L'intervento degli architetti Gonçalo Byrne e Barbas Lopes Arquitectos si basa su di un rapporto dialettico e di reinterpretazione dell'immagine originaria attraverso l'esaltazione della preesistenza in termini di qualità figurativa e di rigore metodologico, dove il nuovo viene messo al servizio dell'antico e viceversa. Il rapporto, infatti, gioca sui due termini classici della conservazione dell'antico e dell'aumento di bellezza (*venustas/vetustas*), già evidenziati da autori del XVII secolo e poi ripresi nella dialettica brandiana fra istanza storica e istanza estetica.

Secondo quanto sostenuto dalla progettista Patrícia Barbas i riferimenti teorici sono stati: la ricerca di Francisco de Gracia "Construir en lo

Pianta piano terra





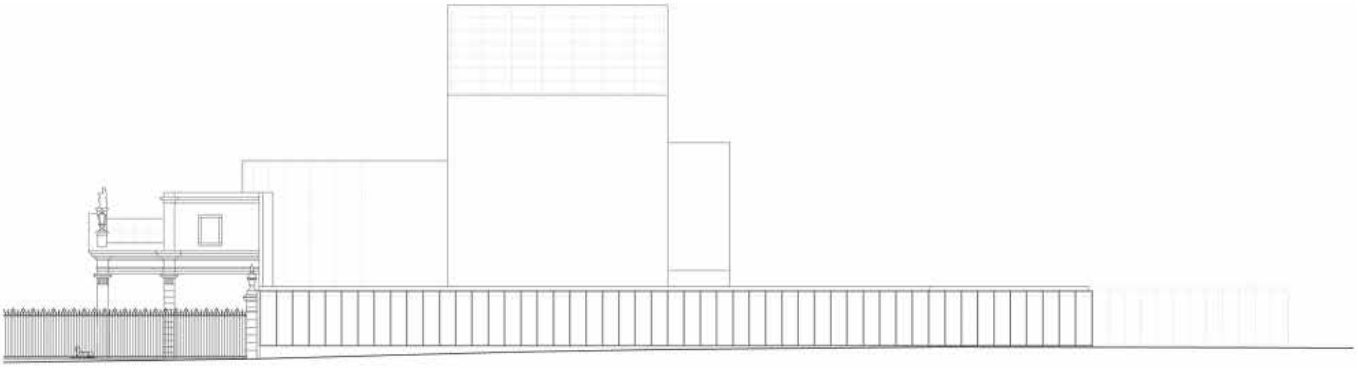
Prospetto nord-ovest

construido" in relazione al tema di intervento sulla preesistenza e ancor prima il testo di Alois Riegl "Il moderno culto dei monumenti" del 1903 quale testo storico fondante per la classificazione dei monumenti. Intervenire sulla preesistenza è secondo i progettisti una costante sfida tra continuità e discontinuità, reinventando il futuro del passato attraverso la contaminazione. Come sostenuto da Peter Märkli "essere architetto è imparare a guardare" saper osservare è poter comprendere, aspetto fondamentale riguardo alla questione di costruire sul costruito.

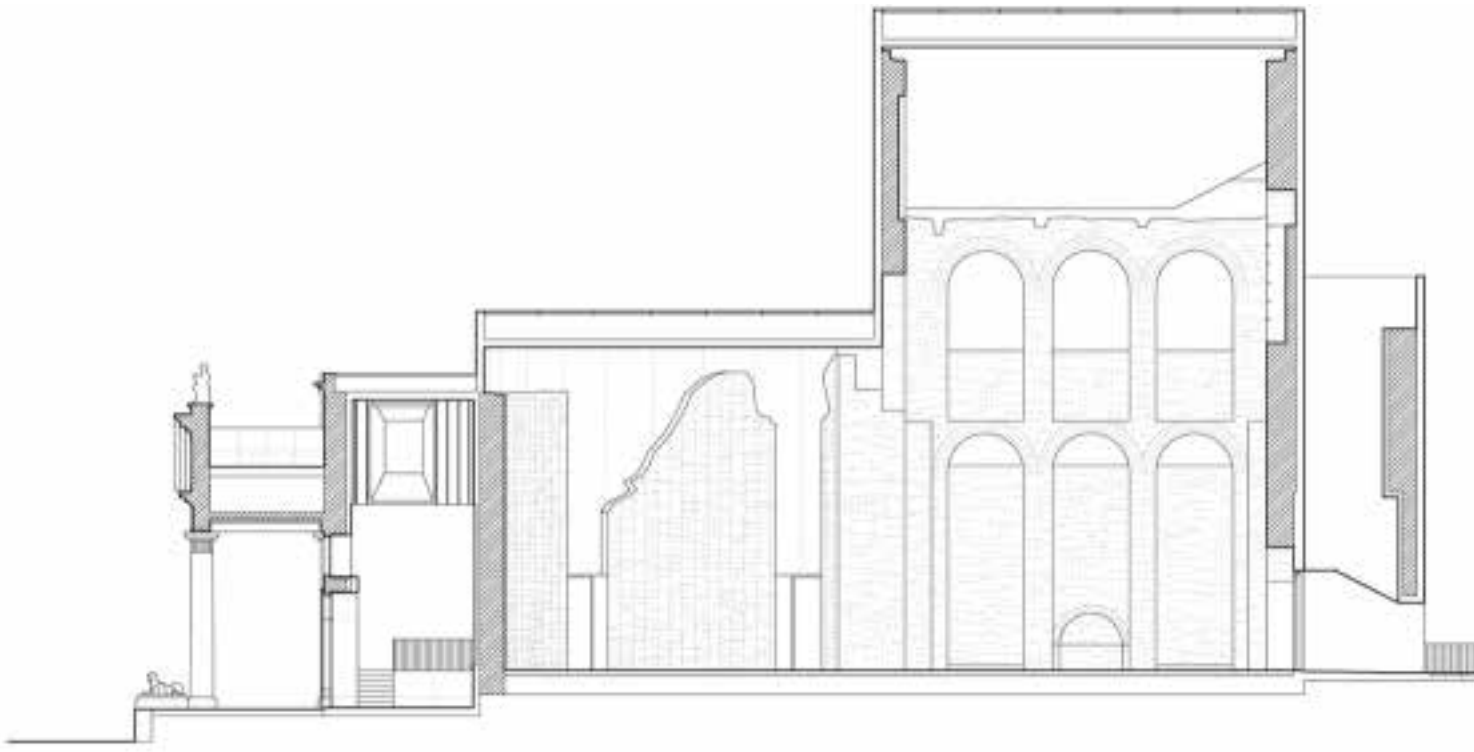
La prima operazione messa in atto è stata la ripulitura dei paramenti murari della scena e della platea che sono stati scarnificati e ridotti ad un'unica identità spaziale. La volontà di creare un'arena libera senza la distinzione tra platea e scena ha avuto come obiettivo la possibilità di rendere il pubblico contemporaneamente attore e spettatore.

In questo modo durante le rappresentazioni il pubblico è in scena e la platea diviene palcoscenico.

Prospetto nord-est



Un'operazione d'ibridazione spaziale che inverte i canoni classici e rende contemporaneo uno spazio antico dandogli nuova vita e rinnovato significato.
Al fine di preservare l'unità e l'autonomia di questa "nuova" condizione spaziale la seconda operazione messa in atto è stata una sorta di offset di 22 centimetri tra le pareti preesistenti e la nuova struttura, portando all'esterno e ad una minima distanza tutti i necessari interventi di consolidamento attraverso la creazione di una capsula, un involucro in cemento armato che funge da fondale della scena e contemporaneamente contrasta le spinte orizzontali sostenendo la nuova copertura.
Il cemento è di colore neutro, senza alcun dettaglio e la superficie è trattata in modo da minimizzare i segni delle casseforme, al fine di esaltare la preesistente geometria del rudere e poterne comprendere la composizione originaria determinando un effetto di prossimità e di continuità. Il tema fondamentale del progetto dell'involucro è stata la volontà di aprire un varco ad occidente, in quanto la parete nera necessitava di un punto di luce che rivelasse la sua reale oscurità, in



quanto era necessario "avere un po' di luce per percepire l'oscurità"[26].
La reazione finale dei visitatori è stata molto naturale considerando la sovrapposizione minima della parete preesistente e di quella nuova. La facciata neoclassica è stata integralmente recuperata grazie ad una stampa dell'epoca.
Inoltre in relazione al tema della memoria i progettisti hanno scelto di ricollocare anche l'iscrizione *Hic mores hominum castigantur*, relativa alla satira e alla commedia, attraverso una ricostruzione del fregio bronzeo originario andato perduto. Le nuove lettere in piastra bronzea volutamente staccate dalla parete sottolineano la distanza tra nuovo ed antico ma rappresentano una indispensabile continuità con il passato.
Il rapporto con l'antico non rappresenta unicamente un vincolo ma piuttosto una sfida per la progettazione del nuovo, in quanto, nell'impossibilità di ricordare tutto, così come racconta Borges in *Finzioni* parlando di Funes[27], la memoria per sussistere non può che essere selettiva postulando la necessità di rimozioni e dimenticanze.
In quest'ottica l'operazione progettuale che ha contribuito al risultato finale è stata la scelta di demolire alcuni corpi di fabbrica fatiscenti annessi al teatro che sono stati sostituiti da due nuovi padiglioni in metallo e vetro che incorniciano il teatro e determinano una sorta di basamento trasparente che funge da filtro verso la strada, creando una piccola piazza antistante il giardino zoologico.

Sezione longitudinale

Fronte principale

Fronte verso la strada

Fronte sud-ovest verso il giardino

Interpretazione critica/esperienza fenomenologica.

L'intervento di recupero del teatro Thalia si fonda sulla sensibile integrazione di differenti modalità di percepire e assecondare le molteplici suggestioni di una rovina, conservando la storia di un edificio e facendone rivivere la memoria.
La rovina in questo intervento diviene metafora di un vuoto - di una perdita - e al contempo frammento evocativo. Essa rappresenta l'interlocutore paritetico e in dialettico confronto con il "nuovo". Paradossalmente la rovina costituisce il vero compimento del progetto architettonico del teatro, garantendo un puro equilibrio tra naturalità e artificialità.
Nel rapporto progetto-rovina, emerge come lo spazio del progetto s'innesta all'interno della natura bivalente della rovina che è quella di appartenere simultaneamente ad un tempo a noi estraneo in quanto passato, ma allo stesso momento a noi contemporaneo - ovveroquella di un frammento spazio-temporale assoggettabile a finalità e intenzionalità che posso anche essere estranee alla sua origine. Gli architetti seguendo la massima di György Lukács secondo cui l'approccio realista alla realtà è sempre fatto con passione, rilevano dai frammenti del passato gli strumenti operativi del progetto contemporaneo. Il dialogo tra antico e nuovo è costante e studiato in ogni singolo particolare.
Il tema fondamentale del progetto dell'involucro è stata la volontà di aprire un varco ad occidente, in quanto la parete nera necessitava di un punto di luce che rivelasse la sua reale oscurità, strategia operativa che mette in risalto il rudere e insiste sul concetto di non-finito in cui lo spessore del tempo è visibile nel rudere.
La proposta di vuoto che consolida la rovina - lasciando lo spazio multifunzionale per eventi, riunioni, reception, convegni per il ministero e piccoli concerti - è un'operazione progettuale di co-estensione, dove il palinsesto storico fa da fondale al progetto moderno che s'integra come in un unico apparato di note, non privo tuttavia d'un proprio valore poetico sul testo antico.
Il vuoto implica un'ipotesi progettuale che lo rende multifunzionale: un teatro dove la distinzione tra palcoscenico e platea è impercettibile,

rendendo lo spettatore contemporaneamente protagonista della scena e viceversa. Lo spazio vuoto è caratterizzato dalla presenza degli elementi scenici scarnificati, consistenti in travi di acciaio ancorate alle pareti e punti luci in sospensione in contrasto con le murature preesistenti. L'operazione scenica, citazione dell'allestimento di Albini per lo Stand Montecatini alla Fiera di Milano, dona all'ambiente una maggiore definizione spaziale. Il progetto architettonico all'interno del rudere definisce gli ambienti in modo da generare emozioni e percezioni tra i visitatori. Attraverso cambiamenti di forme e di segni vengono prodotte viste innovative che rappresentano soprattutto nuove modalità di avvicinamento e conoscenza della rovina.

L'intervento architettonico di Gonçalo Byrne e Barbas Lopes Arquitectos si può paragonare alla scrittura come «forma più onesta nei confronti della città e dello spazio, perché la scrittura non uccide la magmaticità del presente, non presume di inventarlo, non pretende di esaurirlo.

La scrittura accompagna, accarezza le pietre e le persone che le popolano, racconta il processo attraverso il quale le pietre e le persone si confondono»[28].

Il restauro del teatro ha previsto anche la demolizione dei vecchi corpi di fabbrica e la sostituzione con padiglioni di servizio per mostre ed eventi che definiscono una piccola corte garantendo un'interfaccia aperta alla città, con una caffetteria che si apre sulla corte e guarda a quanto rimane del parco originario.

La nuova architettura produce, a contatto con la preesistenza, una visibile modificazione ma con segni e modalità coestensive in un perfetto equilibrio tra forme della contemporaneità e forme dell'antico. Non una mimetizzazione del progetto sulle forme dell'antico, ma un'architettura che pur esprimendo sé stessa si pone come obiettivo la messa in scena dell'antico.

Il progetto architettonico si distingue dal progetto di restauro, in quanto, aggiunge all'antico il valore di nuovi segni legati ai percorsi senza limitarsi alla ricostruzione. L'obiettivo è stato riaprire il teatro alla città, trovare connessioni fluide di accesso e di visita della corte e del giardino italiano.

Vista del fronte nord-ovest

Scorcio del fronte sud

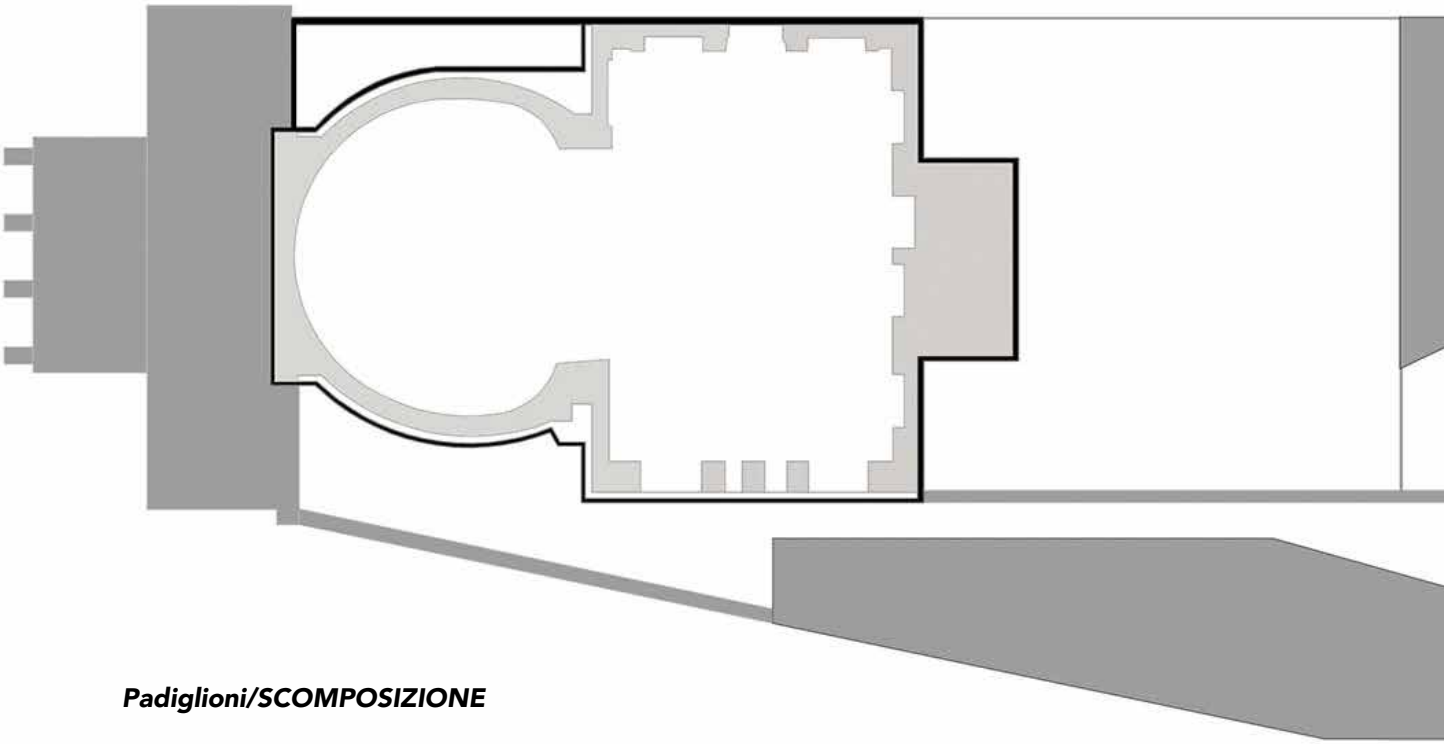
Ingresso sud - Interno

Dettaglio del fronte nord-ovest e dei nuovi padiglioni

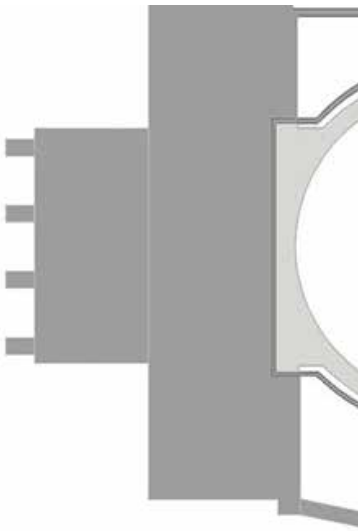
Vista della nuova piazza verso il giardino con i nuovi padiglioni

Vista interna del padiglione verso il giardino

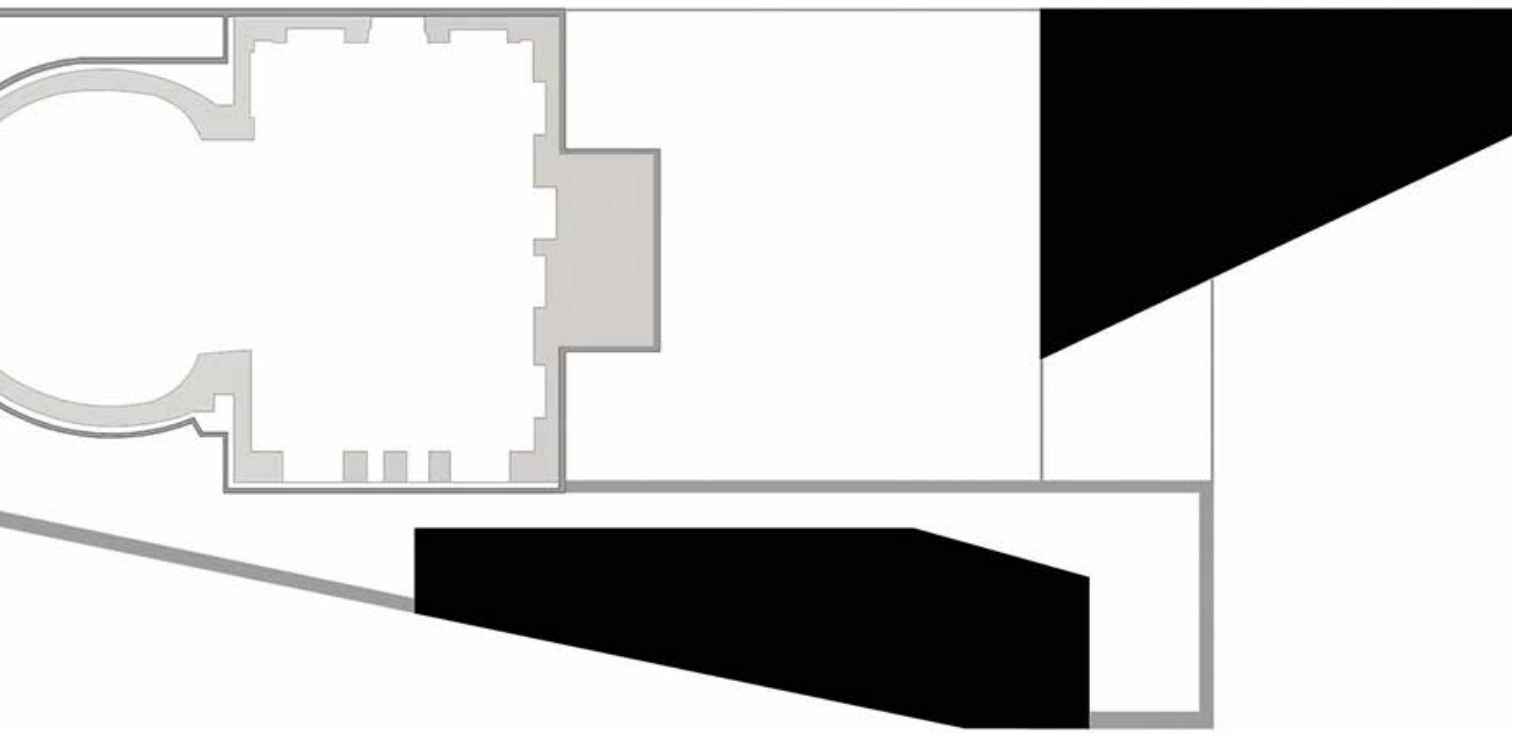
Vista interna del padiglione verso la strada



Padiglioni/SCOMPOSIZIONE



Sarcofago-rovine/INCASTRO



Reconstrução da Sede do Banco de Portugal – Museu e Biblioteca Numismática

Arq. Gonçalo Byrne e João Pedro Falcão de Campos

Storia dell'edificio/Quartiere Sede del Banco de Portugal

Il progetto dell'architetto Adães Bermudes proposto nel 1910, costruito secondo un concetto unitario, visibile in pianta nella sua totale simmetria bi-assiale (longitudinale e trasversale), avrebbe potuto costituire un forte segno di riconoscimento dell'edificio Sede do Banco de Portugal, ma avrebbe cancellato definitivamente la chiesa di São Julião quale eccezionale presenza architettonica ed urbanistica della "fábrica" Pombalina - che ancora oggi si può rintracciare grazie ai tre strumenti chiave della strategia di ricostruzione post-terremoto - che ha rappresentato il maggior esempio europeo di città dell'Illuminismo ed uno dei momenti più alti della cultura architettonico-urbanistica portoghese.

Si possono distinguere tre vettori essenziali di questa strategia operativa ben presente in Rua do Comércio, nell' edificio- Quarteirão della Rua do Ouro, e Rua São Julião.

Il primo si riferisce alla planimetria chiaramente delimitata tra l'ambito privato e quello pubblico dei suoi assi ortogonali, stabilendo simultaneamente un sistema di accessibilità gerarchizzata ed uno spazio infrastrutturale pubblico per eccellenza.

Il concetto di edificio come quartiere (successivamente sezionato per ragioni catastali senza compromettere la sua presenza unitaria) nelle prime due strade adiacenti a nord della Praça do Comércio e parallele al fiume, rappresenta un'eccezione ereditata dalla città pre-terremoto, la cui costruzione ha privilegiato un'espansione parallela ai margini fluviali contraria all'ortogonalità pombalina che introduce per la prima volta l'importanza della relazione tra il fiume e l'interno della città.

Il quartiere della Sede do Banco, nella sua trasversalità rispetto a Rua do Comércio, ex Rua Nova D'El Rei ed erede della Rua Nova dos Ferros - dove si vendevano le spezie e le mercanzie di tutto il commercio successivo alle scoperte - contiene nella sua planimetria interna due situazioni spaziali tipiche d'impronta pombalina, la sala

Foto storiche - esterno

centrale e longitudinale, l' "invenção[29]" igienista della nuova città e la pianta incorniciata della Igreja de São Julião, secondo una modalità architettonica alla base della logica degli architetti (ingegneri – militari) di Pombal.

Come risaputo, solo dopo aver superato la resistenza della chiesa che era collocata nella ricostruzione dei locali preesistenti, nella città organica di vicoli e strade sinuose, è stato possibile definire la maglia ortogonale di Eugenio dos Santos e Carlos Mardel. Le "nuove-antiche" chiese costituirono o integrarono quartieri dei "prédios de rendimento" con la loro visibilità più domestica, assimilando l'ortogonalità della maglia pombalina.

Il secondo elemento pombalino, ben presente nel quartiere, si riferisce al disegno delle facciate e al modo in cui le quattro facciate del quartiere, gerarchizzate, rappresentano i contenuti corrispondenti ai vuoti pubblici di importanza distinta nell'uso e conseguentemente nella rappresentatività.

Le due strade più importanti Rua do Comércio, ex Rua Nova D'El Rei e Rua do Ouro corrispondono alle facciate con finestre vetrate, inesistenti nella meno importante Rua de S.Julião.

In fine l'elemento fondamentale nella ricostruzione della "nuova città si riscontra nella sezione trasversale del quartiere, dove si stabilisce per la prima volta, una relazione tra il volume privato dell'edificio e lo spazio pubblico della strada, divisa tra la calçada pedonale e carrabile.

Il recupero dell'edificio Sede do Banco de Portugal si inserisce in un programma di consolidamento della centralità politica, istituzionale, rappresentativa e culturale della città di Lisbona, nella Baixa Pombalina, nel rispetto del patrimonio, della memoria e dell'identità, come stimolo per la trasformazione, creatività e innovazione.

Il progetto s'ispira alla presenza architettonica ed urbanistica della "fábrica" Pombalina, che ha rappresentato uno dei maggiori esempi europei della città dell'Illuminismo ed uno dei momenti più alti della nostra cultura, evidenziando: il concetto dell'edificio-quartiere che integrando la chiesa di S. Julião, non compromette la sua presenza unitaria; l'importanza della scenografia delle facciate e la rispettiva gerarchia; la rilevanza della presenza del cortile longitudinale nel

funzionamento e articolazione di tutto il settore urbano.
L'apertura dell'edificio alla città, salvaguardando le questioni di privacy e di sicurezza inerenti al funzionamento dell'istituzione, sono gli obiettivi alla base del progetto architettonico.
Il progetto parte dalla chiara intenzione di rivelare e rendere pubblici i magnificenti spazi dell'antica chiesa e del collegamento al cortile del quartiere. Le notevoli proporzioni di questa sequenza di spazi vuoti, come la piazza e la rete stradale, costituiscono la spina dorsale di tutto l'edificio.
Il prolungamento dello spazio pubblico, le piazze del Municipio e di S. Julião e delle loro intrinseche caratteristiche esperienziali di luce, permeabilità e materialità all'interno del quartiere Pombalino - attraverso la sequenza spaziale dell'entrata della chiesa, il nartece, la navata, l'altare maggiore e il collegamento assiale al cortile – permette di strutturare e ordinare l'utilizzo di tutto l'edificio.
I collegamenti verticali, ascensori e scale, si addossano a questo asse longitudinale principale.
La spazialità della chiesa, in tutto il suo splendore, fornisce condizioni eccellenti per attività rappresentative e culturali.
La chiesa, come da progetto, consiste in uno spazio di ricevimento e spazio culturale polivalente, quale salone principale dell'Edificio Sede do Banco de Portugal.
L'intenzione del Banco de Portugal è stata quella di installare il Museo del Denaro nello spazio circostante alla chiesa. Consolidando l'idea di apertura alla città, il museo vuole rappresentare un elemento di comunicazione con la comunità promuovendo la conoscenza finanziaria ed economica.
Al di là di questi propositi, il progetto nasce da un processo di conoscenza e chiarificazione successiva delle funzioni programmatiche, degli accessi e delle adeguate soluzioni tecniche, quale risultato di un costante dialogo con il proprietario dell'immobile, gli enti e gli specialisti coinvolti nell'operazione di recupero: le strutture, le istallazioni spaziali, l'archeologia, il restauro, la museografia e l'arte plastica, tutto nel rispetto della storia dell'edificio.

Foto storiche - interno

Vista interna stato di fatto

Presentazione dell'intervento

L'edificato, che ha costituito il quartiere dove è installata la sede del Banco de Portugal, risulta da una progressiva integrazione di un congiunto di otto edifici e dell'antica chiesa di São Julião, acquisita dalla Banca tra il 1863 e il 1933. Sebbene la facciata esteriore appaia come un insieme omogeneo, le successive alterazioni introdotte all'interno dell'edificio - derivanti dall'evoluzioni delle necessità funzionali della Banca e dalla seguente integrazione dei differenti immobili – hanno comportato un progressivo indebolimento della struttura dell'edificio, imponendo un'urgente ristrutturazione.

La soluzione di un recupero strutturale nasce dal riconoscimento dell'impossibilità di proseguire con soluzioni temporanee e settoriali. La decisione di ristrutturare e restaurare l'edificio Sede do Banco de Portugal è stata presa nel 2007, considerando le differenti necessità indicate nel contratto:

- La ristrutturazione generale dell'edificio, incluso il suo consolidamento strutturale;
- L'adempimento degli standard europei in termini di resistenza antisismica e protezione contro gli incendi;
- L'adozione di vari dispositivi di sicurezza e di uscite di emergenza;
- L'ottimizzazione delle soluzioni energetiche dell'edificio;
- L'istallazione del Museu do Dinheiro do Banco de Portugal

Il progetto strutturale ha rappresentato un aspetto fondamentale, specialmente tenendo in considerazione il deperimento strutturale dell'edificio che, in una situazione di catastrofe, avrebbe potuto mettere in pericolo la sicurezza delle persone e dei beni limitrofi.

Il rilievo - basato su sondaggi strutturali, disegni e piante dell'edificio - ha permesso al gruppo di progettisti di definire un programma operativo per rendere l'edificio compatibile con i codici europei relativi alla resistenza sismica, effettuando le seguenti operazioni:

- il campanile: sono state collocate travi trasversali con profili metallici e creati elementi strutturali collegati agli edifici adiacenti. In seguito a questa operazione, la parte inferiore della torre è stata rimossa per istallare l'ascensore do Museu do Dinheiro.
- edifici demoliti: sono due edifici contigui alla chiesa, nell'ala nord e sud, che hanno come obiettivo l'ancorarsi al resto dell'edificato.

Hanno avuto questa designazione perché sono stati demoliti e ricostruiti, conservando solo le facciate esterne. In questi edifici sono stati concentrati i differenti sistemi tecnici: le centrali di climatizzazione, di alimentazione elettrica ininterrotta, d'incendio e di sicurezza. In questi spazi sono collocate anche le principali scale che collegano i vari piani e che funzionano da cammino di evacuazione per le uscite di emergenza.

- rinforzo parietale: le pareti perimetrali in pietra alvenaria dell'antica chiesa e dei restanti edifici sono state rinforzate con strati di calcestruzzo armato, basato su micropali, nel rispetto dell'eurocodice 8.

Il progetto architettonico degli architetti Gonçalo Byrne e João Pedro Falcão de Campos integra la chiesa nell'edificio-quartiere attraverso una soluzione di continuità, con un prolungamento delle volumetrie contigue e degli elementi architettonici come i fregi. Un'alterazione visibile all'esterno dell'edificio al lato dell'antica chiesa è la rimozione della gradinata che permette l'accesso alle persone con disabilità.

I pilastri in *pedra de lioz*[30] esistenti nella delimitazione dello spazio privato esteriore, sono stati preservati, sottolineando la partecipazione dell'edificio alla definizione dello spazio urbano.

Uno dei presupposti del progetto è stato limitare l'intervento contemporaneo alle zone amministrative esistenti. Nell'edificio si è creato un nucleo di sale per conferenze e riunioni con capacità e caratteristiche distinte. Nella sala da Assembleia, dove si svolgono abitualmente le conferenze sono state istallate cabine di traduzione simultanea. Nell'intervento effettuato sono stati adottati vari dispositivi di sicurezza, riorganizzate le uscite di emergenza e ottimizzate le soluzioni energetiche dell'edificio.

Nello spazio dell'antica chiesa di São Julião, dove è stato istallato il Museu do Dinheiro, è stato previsto anche un auditorio con capacità per 100 persone, dotato di attrezzature per l'organizzazione di conferenze, eventi, proiezione di film e/o piccole performances.

L'intera navata centrale dell'antica chiesa può accogliere anche esposizioni temporanee e altre iniziative inserite nell'ambito della programmazione del Museo.

Viste del cantiere

Inquadramento

Prospetto Largo de São Julião

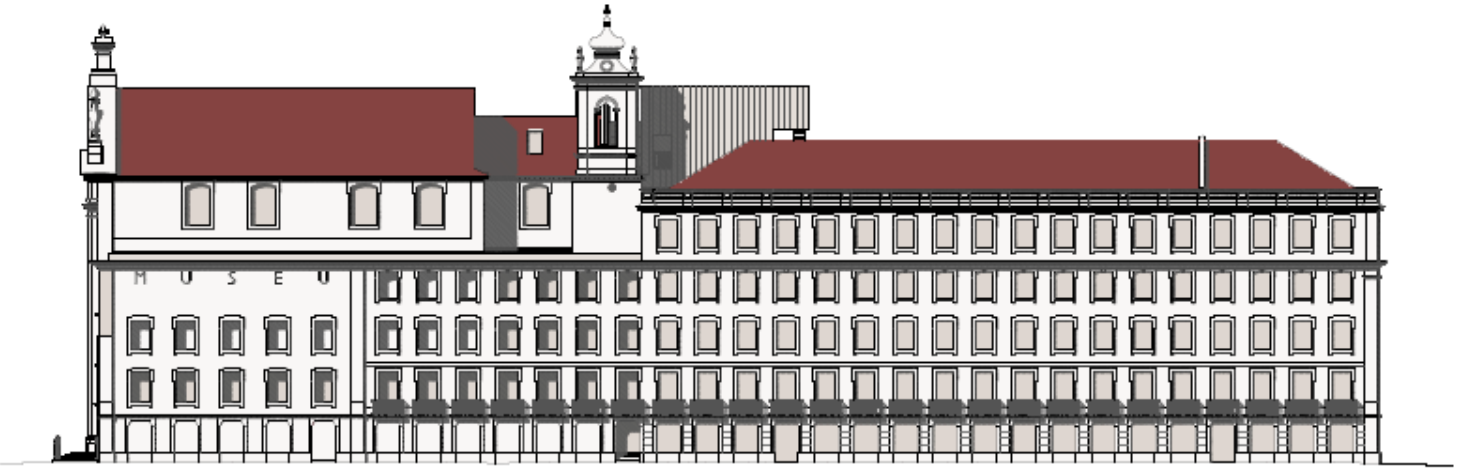
Materiali

L'intervento di restauro ha previsto essenzialmente un consolidamento delle strutture e l'utilizzo della *pedra de lioz*, quale principale materiale locale ed espressione degli antichi fasti della chiesa. Le operazioni di ripulitura e stuccatura hanno previsto l'impiego di materiali ecocompatibili, reintegrazione pittorica (integrazione ad acquerello) e nei casi di lacune più estese, le giunture sono state completate con malta di restauro colorata. Le pareti perimetrali in pietra alvenaria dell'antica chiesa e dei restanti edifici sono state rinforzate con strati di calcestruzzo armato ed inserti di pietra nuova di *alvenaria*.

Le pietre della navata centrale della chiesa sono state oggetto di pulitura profonda. Nelle aree di pittura murale nelle quali erano presenti resti delle pitture originali, è stata effettuata una reintegrazione pittorica (integrazione ad acquerello) e nei casi di lacune più estese, le giunture sono state completate con malta di restauro colorata

Il progetto contemporaneo consiste nel nuovo corpo scala e nel sistema di passerelle in struttura metallica e legno - sul vecchio cortile - che collegano la chiesa agli edifici di servizio ed il progetto del bancone della reception in legno lamellare.

Per delimitare e correggere acusticamente gli spazi della chiesa e del museo è stato concepito un insieme di tende e tessuti in pura seta, dorata e argentata. L'utilizzo della seta nello spazio dona una materialità che irradia luce, calore e leggerezza, in contrasto con l'opacità, il peso e la freddezza della pietra.



Prospetto Rua do Comércio

Metodologia Progettuale

L'intervento degli architetti Gonçalo Byrne e João Pedro Falcão de Campos consiste in un'operazione di reintegrazione dell'immagine della "fabrica pombalina" e segue la linea di una fusione diacritica attraverso un'attenta operazione di restauro autenticamente filologico ma contemporaneamente con implicazioni museografiche e d'intelligente inventiva tecnologica in intima fusione, ma senza confusione storica, fra nuovo ed antico.

L'interno dell'Igreja di São Julião è espressione di un concetto "critico-conservativo" del restauro inteso nella pienezza delle sue valenze scientifiche, visive e comunicative. Nella fase di restauro il livello di degrado degli interni della chiesa ha creato innumerevoli difficoltà all'equipe di restauratori. Sono stati rilevati danni nelle pareti interne delle cappelle laterali e nella cappella maggiore, essendo state precedentemente recuperate le pietre da taglio originarie. In alcune pietre, sono stati riscontrati ulteriori danni: crepe, segni di usura e lacune di materiale.

Il primo procedimento effettuato è stato una pulitura a secco, in umido, chimica fino a quella meccanica, attraverso vibro-incisioni e micro-abrasioni. Le pietre della navata centrale della chiesa sono state oggetto di pulitura profonda. Nelle aree di pittura murale nelle quali erano presenti resti delle pitture originali, è stata effettuata una reintegrazione pittorica (integrazione ad acquerello) e nei casi di lacune più estese, le giunture sono state completate con malta di restauro colorata. Alcuni elementi architettonici, come le 72 balaustre, sono state recuperate in laboratorio, per una prima ricostituzione grafica. In seguito sono state ripulite, consolidate e colmate alcune crepe e lacune dell'integrazione pittorica. La demolizione delle antiche casseforti ha portato alla scoperta del primitivo altare maggiore dell'Igreja di São Julião che bruciò nel 1816.

I resti dell'altare maggiore sono stati restaurati e costituiscono uno dei principali punti di interesse per i visitatori del museo.

Ulteriore frammento, traccia dell'antico che si integra nel progetto contemporaneo è la muraglia di D. Denis scoperta nel sottosuolo dell'edificio durante i lavori di recupero e restauro della sede e degli scavi effettuati. In virtù della classificazione del reperto come monumento nazionale e considerato l'interesse storico della muraglia per la città e per il paese, i progettisti in accordo con il Banco de Portugal hanno optato per la sua musealizzazione integrata in un nucleo di interpretazione e, in questa forma, garantendo la

Render prospetto principale

Sezione trasversale

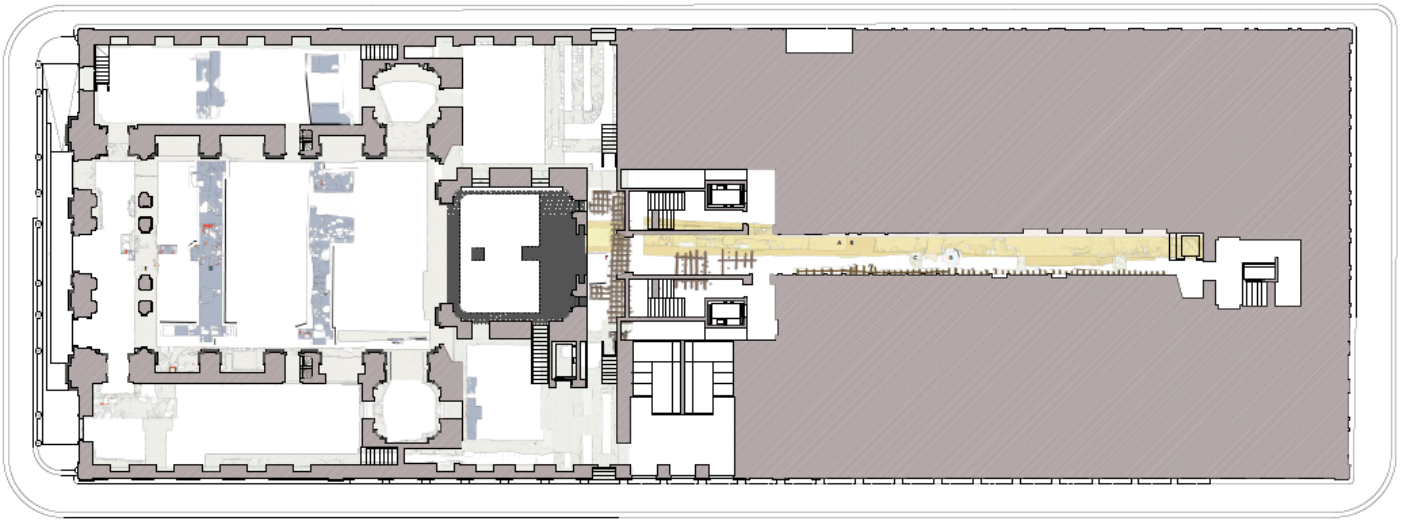
salvaguardia, la valorizzazione e la divulgazione nonché la creazione di un sistema che garantisse l'accesso a tutti i visitatori del monumento. La struttura in acciaio e vetro facilita l'interpretazione delle tracce archeologiche che costituiscono la trama della muraglia, facendo convergere nell'esposizione differenti narrative, un re, una muraglia, un divenire storico e la vita quotidiana di una città medioevale – in forma rigorosa, educativa ed accattivante.

Specificatamente nello spazio dell'antica Igreja de São Julião il progetto del museo nasce dal concept del denaro, considerando la sua storia e la sua relazione con le società e gli individui. Il progetto museografico consiste in nuclei che affrontano la tematica del denaro, presentando le collezioni numismatiche della Banca, inquadrate attraverso oggetti e dispositivi virtuali di contestualizzazione e rivelando differenti approcci al tema centrale: esemplari pre-monetari, il denaro nel mondo, la storia del denaro nel corso dei secoli, la produzione di banconote e monete, testimonianze personali sul tema del denaro nella vita contemporanea.

I nuclei espositivi si distribuiscono nelle navate laterali della chiesa, in quattro piani distinti.

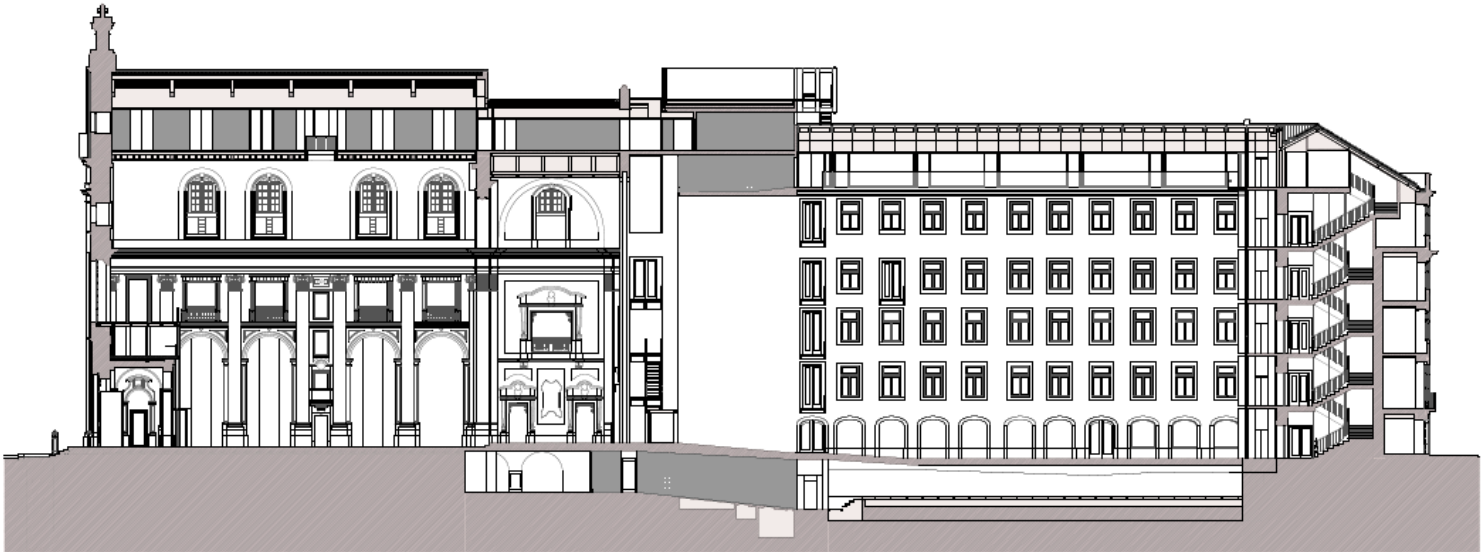
La porta della cassaforte, dal peso di circa sette tonnellate, è collocata nella parete che separa la navata centrale dell'antica chiesa di São Julião dal Museo do Dinheiro. Essa rappresenta un elemento di riferimento spaziale, creando un legame simbolico tra lo spazio sacro – la navata centrale della chiesa – e la tematica del museo – il Denaro. Questa porta era originariamente collocata nell'antica cassaforte dove, per molti anni, sono state conservate le riserve di oro del paese.

Pianta del piano terra sovrapposta ai resti archeologici rinvenuti



L'edificio, al pari di un palinsesto, integra al piano interrato tutta l'area archeologica rilevata durante i lavori avviati nel 2010.
Gli scavi archeologici hanno raggiunto differenti livelli di profondità (fino ad un massimo di sei metri) nell'area dell'antica chiesa e in alcune zone accessibili degli edifici della Banca.
I rinvenimenti effettuati riguardano differenti epoche. Una delle scoperte più emblematiche, relative all'epoca moderna, è stata la palizzata di fondazione pombalina, localizzata nelle fondazioni e nelle pareti portanti degli edifici demoliti e anche nella chiesa. Questa palizzata composta da pali e griglie è associata ai lavori di ricostituzione del centro della città dopo il terremoto del 1755.
All'epoca medievale risale il già citato tratto di muraglia di D. Dinis, vicino al quale sono stati rinvenuti resti di pareti e pavimenti di case costruite. Inoltre sono stati rinvenuti frammenti di anfore (recipienti per il trasporto di alimenti) risalenti all'epoca romana. L'analisi dell'origine e del contenuto di queste anfore potranno fornire maggiori informazioni sulle merci e sull'importanza di Lisbona nelle rotte commerciali dell'epoca. In fine nella navata centrale e nell'ala nord e sud dell'antica chiesa sono state rinvenute varie sepolture realizzate fino alla prima metà del XIX secolo, insieme ad alcuni ossari.

Sezione longitudinale



Particolare interno - tenda in seta

Interpretazione critica/esperienza fenomenologica.

L'opera selezionata s'inserisce in un contesto, quello della Baixa Pombalina, centro storico della città di Lisbona. Questo intervento non è un caso isolato, ma si fa espressione collettiva della città. L'azione dell'architettura diviene - in quest'opera - un tema trasversale che lavora contemporaneamente alla scala dell'edificio e alla più complessa relazione con l'evoluzione della città.

La Lisbona Pombalina può essere letta simultaneamente come un sistema additivo di edifici o come un progetto di vuoti. È un progetto di strade, di piazze, in quanto, la regola di costruzione delle città pombalina è fondata sullo spazio pubblico. Da un layout originario è stato definito un sistema di facciate tipo. La Baixa Pombalina è un tessuto urbano di fondazione progettato come un unico grande edificio. Un aspetto straordinario della costruzione pombalina è la sua enorme flessibilità. Attualmente la percezione della Baixa come tessuto urbano di qualità resta un'eccezione in quanto non ha ancora un adeguata capacità abitativa.

L'intervento do Museu do Banco de Portugal insieme ad altri edifici recenti come il Museu do Design e da Moda e l'Edifício dos Fanqueiros, rappresenta l'inizio di un'occupazione molto più complessa che la Baixa acquisirà nel tempo.

L'intervento di Álvaro Siza - nella ricostruzione degli edifici distrutti e dello spazio pubblico del Chiado dopo l'incendio del 1988 - è stato precursore nonché esemplare per la realizzazione del Banco de Portugal. Il progetto di restauro nasce come strategia di riutilizzo, secondo la nozione per cui il patrimonio in cui si opera è stato costruito nel corso del tempo e, quindi, i nuovi interventi sono semplicemente additivi e non definitivi. La chiave è la mutabilità nel corso del tempo, la capacità di rendere simultanee le differenti epoche che confluiscono nel presente.

La mera conservazione non può bastare, o potrebbe bastare qualora non ci fosse un uso, come nel caso di un monumento simbolico. Se il monumento è connesso a strutture vivibili, la conservazione implica necessariamente modificazioni.

Ciò che è interessante nella città storica è percepire la ricchezza che risulta dalla stratificazione di contemporaneità successive. Ciascuna fase, quando è stata realizzata, era contemporanea. Contemporanea, dunque, è la condizione del progetto stesso.
Il progetto è fatto nel tempo, con il tempo e con i valori del tempo, dialogando con la preesistenza ma contemporaneamente modificandola.
Tale questione è affrontata, per l'appunto, nel progetto del Banco de Portugal. È un quartiere tipico con una corte che culmina nel salone della chiesa tipicamente pombalina. Si tratta di un insieme di spazi vuoti molto particolare.
Lo spazio della chiesa che era stato abbandonato è stato usato come garage e come cassaforte per molto tempo. La complessità e l'insieme degli edifici ha fatto emergere una serie di questioni molto complicate.
Il progetto si è posto l'obiettivo di far si che tutto l'insieme di edifici funzionasse come un'unica entità, integrando il vuoto dello spazio della chiesa desacralizzata.
Oggi questo luogo, che è stato prima una chiesa, un garage e successivamente una cassaforte, è uno spazio polivalente e museologico. Attraverso un acceso dibattito e un'attenta riflessione, è stato raggiunto lo scopo di migliorare l'insieme degli edifici utilizzando la pietra lioz come materiale naturale, con le sue differenti tonalità e texture, assumendo le sue cicatrici come segni del tempo.
In particolar modo si è cercato di raggiungere un'armonia ed un equilibrio globale, utilizzando tutte le tecniche disponibili: manutenzione, riparazione, restauro, ricostruzione e rinnovamento. L'intervento nel resto del quartiere si è focalizzato sulle opere di manutenzione, di rinnovamento delle infrastrutture e al rinforzo puntuale delle strutture, rispettando scrupolosamente il programma decorativo esistente, come per esempio nelle sale dell'assemblea e del consiglio.
Per delimitare e correggere acusticamente gli spazi della chiese e del museo è stato concepito un insieme di tende e tessuti in pura seta, dorata e argentata. L'artista plastica Fernanda Fragateiro è stata invitata a partecipare alla concezione spaziale attraverso un'attenta

Scorcio dell'altare maggiore e retrostante vestibolo con passerelle

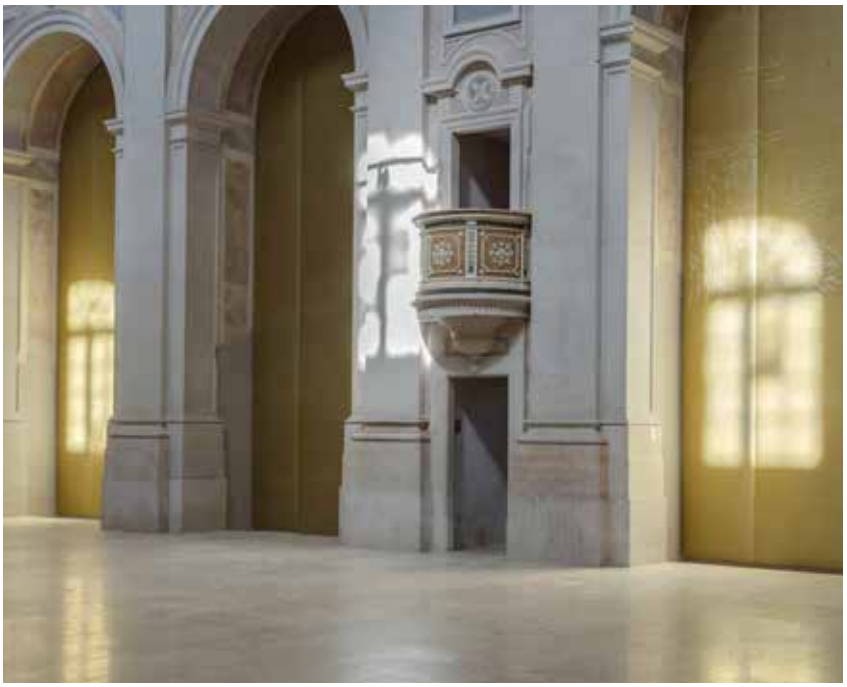
Vista del vestibolo - particolare delle passerelle

pittura manuale che riproduce i manoscritti originali del Livro do Desassossego, scritto da Bernardo Soares, un eteronimo di Fernando Pessoa. Il suo contributo impreziosisce lo spazio architettonico, con un'operazione leggera e delicata che attiva un interazione con lo spettatore. L'utilizzo della seta e dei rispettivi testi introduce nello spazio una materialità che irradia luce, calore e leggerezza, in contrasto con l'opacità, il peso e la freddezza della pietra.

I prospetti di rua do Comércio e rua de São Julião riportano il lettering "MUSEU" in acciaio inox che indica la nuova destinazione d'uso del complesso.

In asse all'insegna troviamo la finestra ad angolo che garantisce ai visitatori un particolare visuale esterna. Nel sistema delle aperture della facciata genera una discontinuità visiva e materica dove il nuovo si amalgama all'antico come frammento contemporaneo.

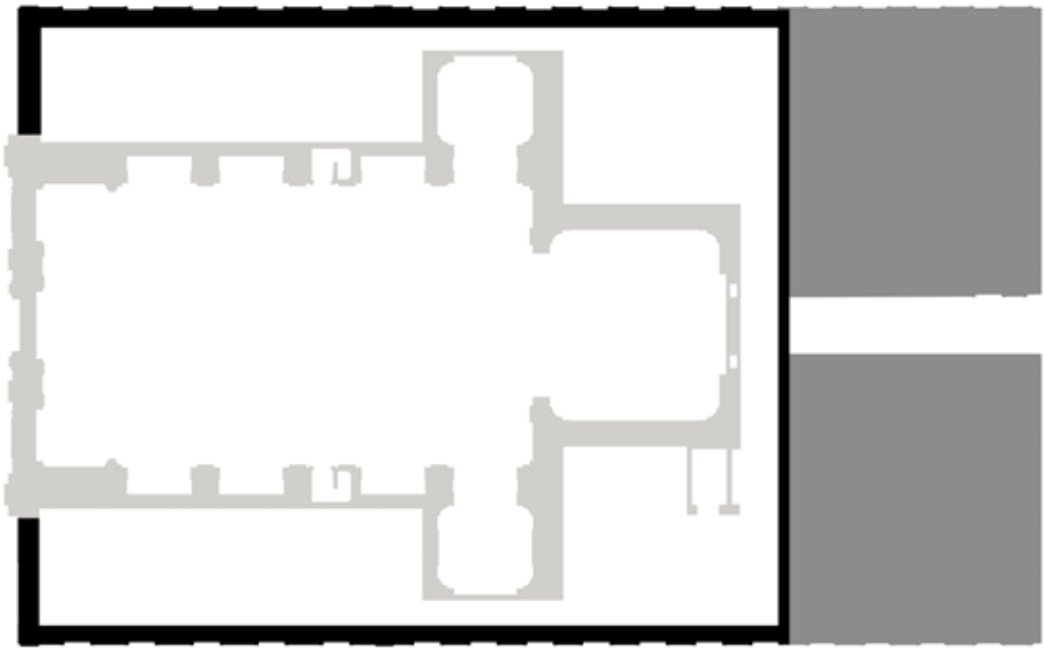
In conclusione il caso del Banco de Potugal è quello di una chiesa inglobata nel proprio quartiere e rappresenta un grande esempio di relazione tra la grande scala e la micro scala in cui il progetto contemporaneo riesce a coniugare in un unico palinsesto le differenti epoche che hanno caratterizzato il complesso rendendolo contemporaneamente parte attiva nella fruizione della città.



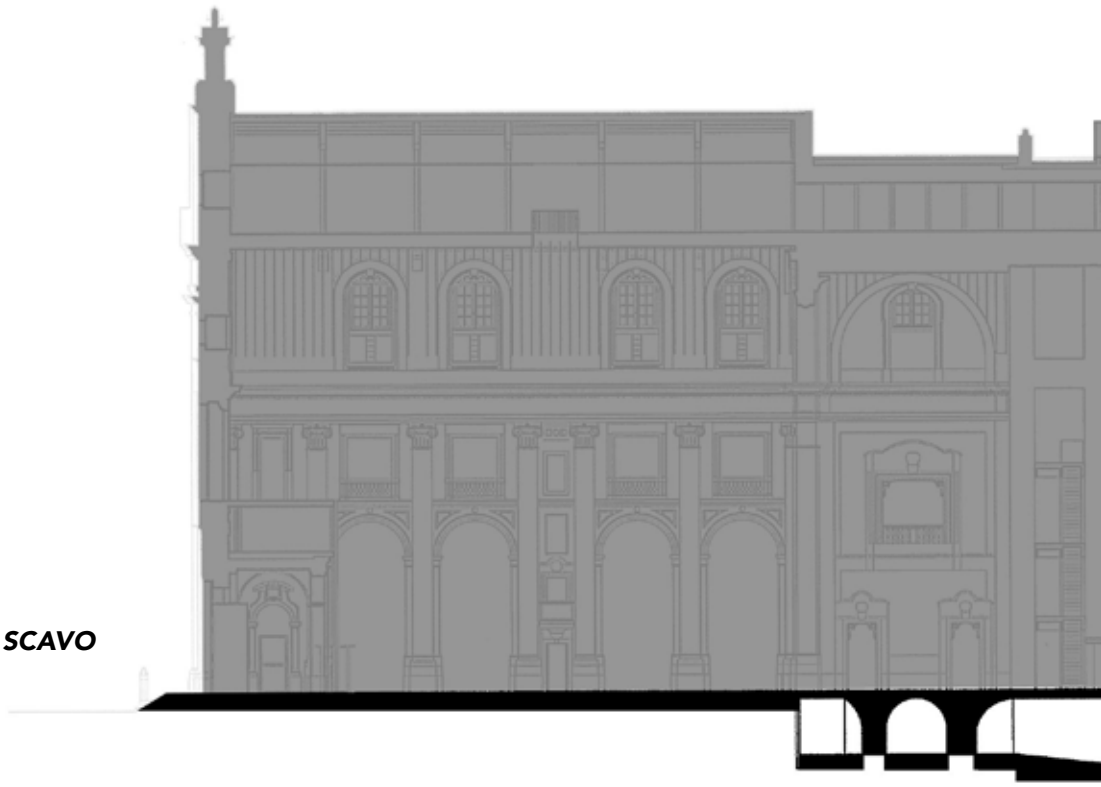
Reception del Museo

Veduta interna

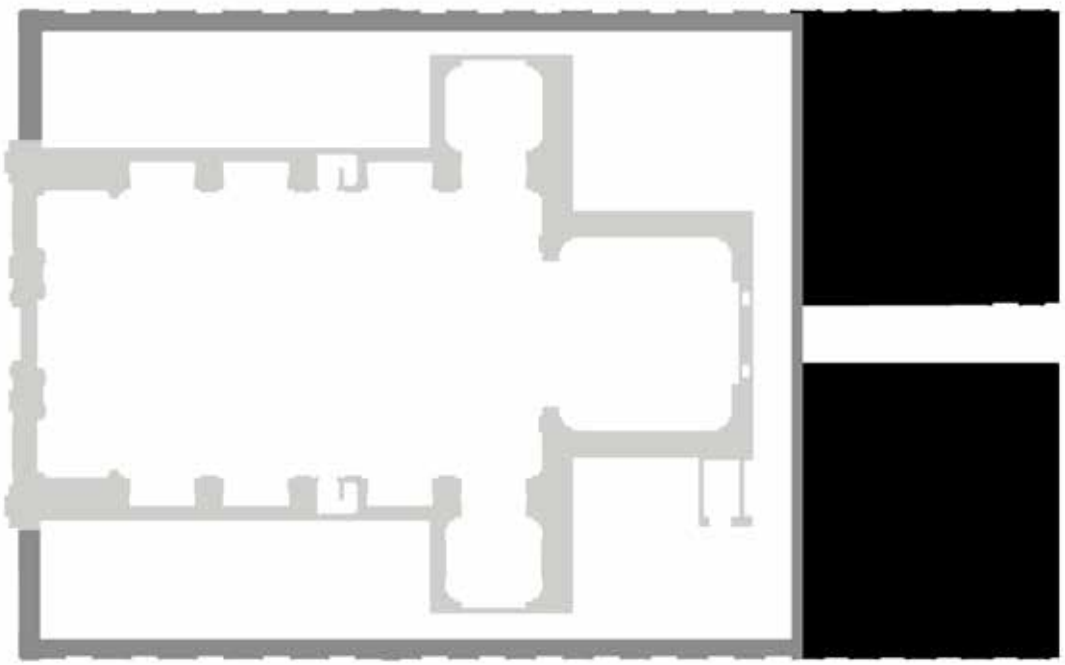
Particolare della porta-cassaforte



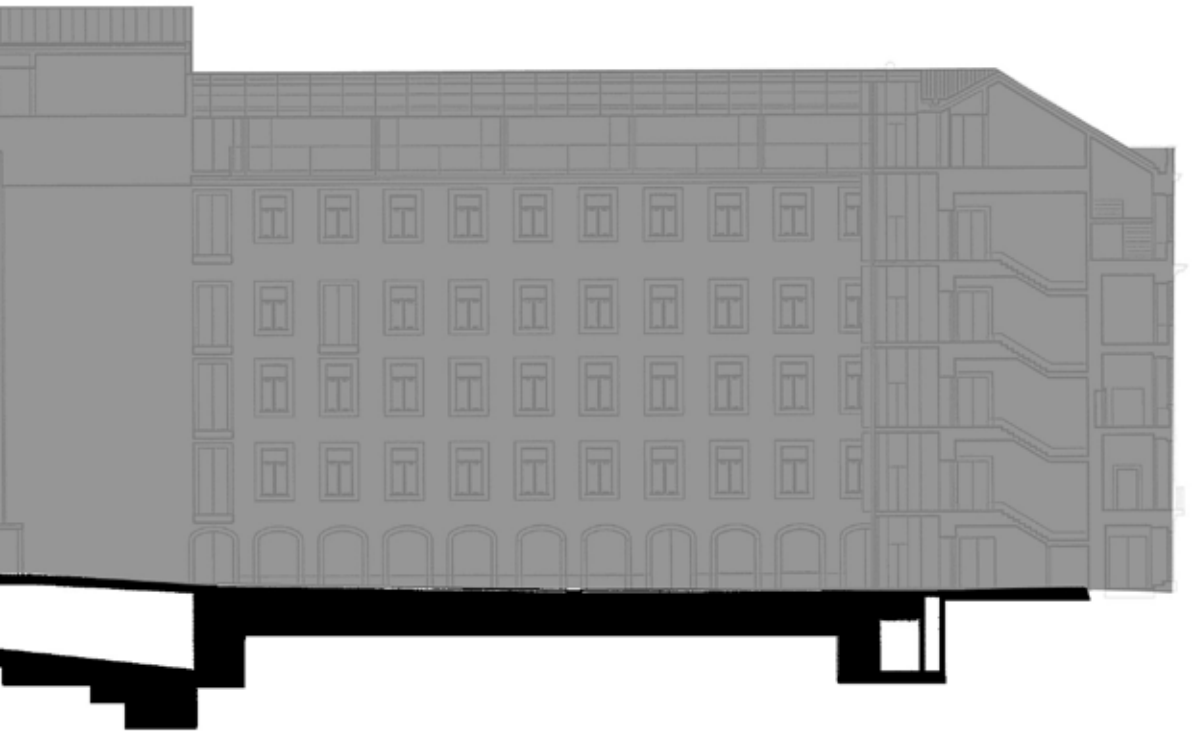
INGLOBAMENTO



SCAVO



ADDIZIONE



3.3. Rapporto tra progetto e tracciati urbani

Nell'analisi del rapporto che lega scala architettonica e morfologia urbana, la traccia assume la dimensione di tracciato urbano. Nel tracciato, inteso nella sua proiezione nel territorio e nel suo configurare i sistemi insediativi urbani, si riconosce una delle forme più continue del lavoro umano. In quanto elemento generatore della forma urbana, ogni tracciato è insieme memoria e codice genetico, sistema evolutivo e forma urbis, modello da interpretare e regola canonica da rispettare.

Esso possiede una sua profonda inerzia che ne fa uno degli elementi più resistenti tra quelli in cui si esplica l'azione umana sulla terra: è il luogo dell'incontro tra architettura e natura, tra ordine e disordine, tra caso e geometria. Questa continuità attiva una fondamentale ambiguità. Molte tracce si conservano per la loro stessa solidità fisica al di là del loro far parte di insiemi funzionali ancora utilizzati, altre invece persistono in quanto parti di sistemi in attività, anche se si tratta di sistemi in continua mutazione. Il tracciato possiede inoltre una sua funzionalità ed una sua estetica. La sua funzionalità è connessa alla chiarezza del disegno generale, alla gerarchia dei percorsi, alle relazioni che si instaurano tra gli spazi pubblici ed i percorsi. La sua estetica è invece qualcosa di più complesso perché coinvolge le qualità formali del sito. Studiare i tracciati comporta quindi, in riferimento alla celebre definizione di architettura data da William Morris[31] , il superamento di una nozione statica ed oggettuale di monumento per guadagnare un concetto più complesso e biologico di manufatto. Tale nozione è in accordo con quella proposta da Walter Gropius nell'*Architettura integrata*[32].

Il tracciato, infatti, è il luogo logico e poetico nel quale si afferma il primato dell'architettura, ragione stessa della sua esistenza, descrizione della superficie terrestre incisa letteralmente su di essa, quale complesso di trasformazioni che consentono di ridurre il supporto naturale alle attività umane. In questo processo si attua il passaggio dalla geografia alla storia. Intervenire in un centro storico consolidato comporta inevitabilmente l'interazione con la struttura inerziale del tracciato urbano e con le modalità iterative che, nel

corso del tempo, hanno permesso di far corrispondere al tracciato una edificazione governata da regole tipologiche consolidate.
In questa prospettiva il tracciato si rivela come continuo, ma proprio e solo nella prospettiva storica. Mentre nello spazio fisico, in quanto strumento di divisione del suolo determina gerarchie spaziali e quindi differenze, diventando il luogo concettuale della separazione, il tramite della riconoscibilità della città come insieme di isole autonome, come città di città. Una serie di significati connessi all'etimologia del verbo tracciare aiutano a comprenderne le valenze impiegate nella ricerca in oggetto.
Nel Dizionario etimologico della lingua italiana[33] - anticipando la progressione concettuale che lega il significato di tracciato a quello di progetto - leggiamo: tracciare, v. tr. "segnare una traccia per la realizzazione di qualche cosa" (..), tracciare una strada "indicarne l'andamento sul terreno" (…), est. "disegnare" (…), fig. "abbozzare, fare lo schema". – Der.: traccia, s.f. "segno lasciato sul terreno da un corpo, un oggetto" "orma, impornta, pesta lasciata da un uomo o da un animale, camminando o correndo" (..), est. "segno, indizio", " ciò che resta a testimoniare di uno stato, un fatto (…); tracciato, part. pass. e agg. "delineato, indicato" (..). – Lat. parl. tractiare per il classico trahere "tirare" (v. trarre), der. dal part. pass. di quest'ultimo, tractu(m). Il verbo assume nel Medio evo il senso di "portarsi in un luogo" ed è riferito principalmente ad operazioni venatorie (quindi "seguire le tracce degli animali cacciati", e poi "seguire una linea"). Trarre, v.tr. lett. "tirare movendo o portando qualche cosa da un luogo all'altro" (…), fig. "portare da una condizione a un'altra" (…), v. intr. lett. " accorrere, recarsi in un luogo", v. rifl. raro "farsi, portarsi, muoversi verso qualche cosa o qualcuno". Il verbo trahere significa anche "lanciare, scagliare".
Questa etimologia è esattamente sovrapponibile a quella della parola progetto, versione italiana del sostantivo portoghese projecto, a sua volta derivante, tramite il termine projectare, dal verbo proicere ("gettare avanti", composto di pro, "avanti", e iacere, "gettare"). In entrambe le nozioni, quella di tracciato e quella di progetto, è dunque implicita una forte componente dinamica.

Nel caso del tracciato si può risalire all'atto dello scoccare una freccia, cosa che rimanda al mondo venatorio e alla sua simbologia, peraltro alla base del disegno del parco di Versailles di Le Nòtre tanto apprezzato da Laugier. Inoltre sembra possibile riferire la nozione di progetto alla scienza proiettiva che è alla base della risonanza simbolica del lanciare davanti a sé come prefigurazione di un obiettivo. Nella coincidenza semantica di tracciato e progetto è insista una comune radice terreste che si esplica in attività umane che trovano nella descrizione del terreno la loro premessa.

Gli elementi che individuano un tracciato sono essenzialmente due: percorsi e slarghi. La cellula superiore che, a partire dal percorso, dà luogo al tracciato consiste nell'incrocio tra due percorsi che identifica un nodo, entità insediativa dotata di una sua forte capacità di strutturare lo spazio fisico. Risulta necessario includere nella nozione di tracciato tutti quei segni che rientrano nel genere delle infrastrutture e che nel loro insieme finiscono per costituire una vera e propria scrittura terreste. Un'ortografia, dal carattere strettamente bidimensionale, che nel tempo è destinata ad acquisire il significato di un palinsesto fortemente stratificato.

C'è da osservare che la nozione di stratificazione usata per chiarire la natura di palinsesto che assume ogni tracciato, si sovrappone etimologicamente al vocabolo strada[34], condizione che ne aumenta i livelli di complessità interpretativa.

Nel caso specifico della città di Lisbona, dalla diversità morfologica del tessuto consolidato, è emersa la persistenza di frammenti e tracce della città preesistente che sono stati determinanti nella configurazione di nuovi tracciati urbani.

Ai fini della ricerca sono state selezionate due operazioni significative della storia urbana di Lisbona che corrispondono alla ri-definizione dell'urbe attraverso la conformazione di nuovi spazi che dovevano rispondere alle necessità ed aspirazioni della polis in ciascun momento della sua evoluzione e che consistono soprattutto nella definizione di un nuovo tracciato urbano: il disegno e l'edificazione della Baixa Pombalina, a partire dalla metà del XVIII e le Avenidas, a partire dalla seconda metà del XIX secolo.

Nel caso della ricostruzione del quartiere Chiado come nel progetto per la riqualificazione del Parque Mayer, che gravitano nell'area della Baixa Pombalina e dell'Avenida da Liberdade, è stato possibile rilevare, nonostante alcune rotture ed innovazioni, la continuità e la persistenza di frammenti e tracce della citta antica che sono stati integrati nei nuovi tracciati urbani. I tracciati urbani contemporanei interpretano le tracce dell'antico, attraverso la sintesi tra modelli urbani precedenti e una mimesi creativa dei luoghi, definendo una nuova città a partire dalla sua memoria.

DO CHIADO

Reconstrução do Chiado
Arq. Àlvaro Siza Vieira

Presentazione dell'intervento

Lo sviluppo e la crescita urbana della città di Lisbona, così come affrontato nei capitoli precedenti, sono inevitabilmente legati ad eventi catastrofici quali il terremoto del 1755 e l'incendio del Chiado nel 25 Agosto del 1988 che ha distrutto in poche ore diciotto edifici di quattro blocchi nella zona della Baixa Pombalina. L'evento catastrofico denunciò in forma drammatica lo stato di abbandono in cui versava il centro storico della città: la scomparsa quasi definitiva dell'uso abitativo; la crisi dei grandi magazzini; la difficoltà di riconversione e ammodernamento di alcuni locali commerciali.

Lo sviluppo commerciale a nord della città ha contribuito all'impoverimento ed al progressivo abbandono di quest'area. Pochi giorni dopo l'accaduto, l'allora sindaco di Lisbona Nuno Krus Abecassis, rese pubblico l'invito rivolto all'architetto Álvaro Siza Vieira per la ricostruzione del Chiado, con la successiva approvazione dell'Ordine degli Architetti che avrebbe voluto in prima istanza bandire un concorso. Siza accettò l'incarico proprio perché convinto che il tema non poteva essere oggetto di concorso in quanto non si trattava di elaborare una nuova idea del Chiado ma piuttosto di un'operazione di assemblaggio e della gestione di molti interessi coinvolti. Su richiesta di Álvaro Siza, il Sidaco ha istituito un ufficio comunale – Gabinete do Chiado - diretto dall'Ingegnere Pessanha Viegas, con esperienza sul recupero di vari edifici.

Il piano per la zona del Chiado, si basa essenzialmente nel recupero dell'architettura e del carattere del luogo. Così come spiegato da Siza: «Aparentemente não existe, para o Chiado, razão de profunda mudança; isto è, tratar-se-á de uma recuperação sujeita a correcções e a pormenores trasformadores. A vontade de alguns projectistas não tem possibilidades nem legitimidade para ultrapassar, significativamente, o ritmo de evolução de uma cidade e dos seus agentes de transformação, sob pena, bastante vezes experimentada, de fracasso ou de sucesso efémero»[35].

Come afferma l'architetta Ana Tostões, Siza ricostruisce il Chiado

Rua Garrett in fondo il Largo do Chiado, ca. 1950

Armazéns Grandella, Rua do Carmo,ca. 1950

applicando ciò che Aldo Rossi definisce "macchina della memoria", in cui «(…) i luoghi sono più forti delle persone, l'ambiente più forte degli eventi»[36].

Il quartiere del Chiado occupa una posizione di transizione tra la Baixa Pombalina e la collina del Bairro Alto. L'intersezione tra le strade del Carmo, Nova do Almada e Garrett, rappresenta uno dei più importanti spazi civici e commerciali del centro storico.

Il problema delle relazioni tra il quartiere Chiado e la Baixa è stato l'elemento chiave da riformulare: le relazioni tra la parte bassa – la Baixa- e la parte alta - il Chiado. Il lavoro nasce da questa prospettiva in accordo con i proprietari degli immobili dannificati.

L'utilizzo dei patii privati - come parte integrante della città - è stato possibile solo grazie ad una serie di operazioni puntuali, come: l'aumento dell'area degli spazi pubblici attraverso la riduzione della profondità degli edifici ricostruiti, con l'obiettivo di migliorare le condizioni di salubrità degli stessi; l'apertura di diversi passaggi, come collegamento tra diversi punti di differenti strade; la creazione di un percorso pedonale che collega l'entrata laterale sud della Igreja do Carmo con gli edifici che affacciano sulle strade Garrett e del Carmo. Quest'ultimo collegamento, ancora in corso di completamento, darà luogo ad un'ulteriore dinamica di percorsi e usi degli spazi. Tale percorso che metteva in relazione rua Garret e la Igreja do Carmo già esisteva prima del terremoto: in una incisione della città di Lisbona risalente al XVI secolo di G. Braunio è rappresentata l'Igreja do Carmo con una scalinata che porta allo Chiado nel medesimo luogo previsto dal progetto. La capacità di osservare il luogo di Siza ha trovato un preciso riscontro nelle tracce preesistenti che facevano intravedere un collegamento già esistente tra il Portal do Carmo e Rua Garrett. L'obiettivo dell'architetto è stato quello di ricreare un circuito: Elevador de Santa Justa, rampe, scale ed un ascensore, per raggiungere la quota di Rua Garrett e avere un ulteriore scala che si collegasse alla Rua do Carmo, completando il percorso.

In seguito si è scoperto che il Convento do Carmo - l'attuale edificio dos Armazéns do Chiado - aveva annessa una parcella che non apparteneva al convento che, con la distruzione provocata dall'incendio, ha rivelato la facciata originaria.

Il vuoto risultante ha permesso l'apertura di un ulteriore percorso dando continuità alla scalinata esistente tra le strade do Crucifixo e Nova do Almada. Il Piano ha previsto anche parcheggi coperti, destinati al pubblico, alla popolazione residente e alle attività della zona, costruiti in zone adiacenti, a causa della difficoltà di introdurre tali spazi negli edifici sinistrati. Uno di questi parcheggi si trova nell'edificio Quarteirão Império, progettato dall'architetto Gonçalo Byrne.

Tutte queste operazioni hanno generato elementi trasformatori dei tracciati urbani preesistenti – considerati da Siza molto più importanti di un progetto ex-novo – che hanno permesso una negoziazione con la metropolitana di Lisbona per il posizionamento della stazione Baixa-Chiado - proprio sotto l'edificio dos Armazéns do Chiado - che apre su Rua do Crucifixo ed il cui progetto è stato realizzato dall'architetto Siza.

Questa connessione, allineata con Rua da Vitória, si è rivelata un'arteria molto importante per la rivitalizzazione della Baixa attraverso il flusso di un grande numero di persone che quotidianamente arrivano e partono dalla stazione, trasformando Rua do Crucifixo da strada di servizio, povera e poco frequentata, in una delle principali strade della Baixa.

Armazéns do Chiado

Lo studio preliminare dell'evoluzione storica dell'edificio del Chiado - originariamente Convento do Espirito Santo da Pedreira dos Oratorianos de São Filipe de Neri nel 1671, dopo il terremoto del 1755 Convento das Necessidades, nel 1835 viene acquistato dal commerciante Manuel de Contos e trasformato in Palácio dos Barcelinhos, nel 1941 il fronte dell'antica chiesa è decorato con il rispettivo stemma ancora oggi presente sulla facciata, nel 1880 in seguito ad un grande incendio viene recuperato nel 1894 viene acquisito dalla Companhia dos Grandes Armazèns do Chiado e conserva lo stesso nome nonostante il variare dei proprietari fino al 1927 - ha permesso di definire le strategie operative da mettere in atto, frutto della collaborazione tra gli architetti Álvaro Siza e Joan Busquets.

Foto dell'incendio, Archivio dell'Ufficio del Chiado

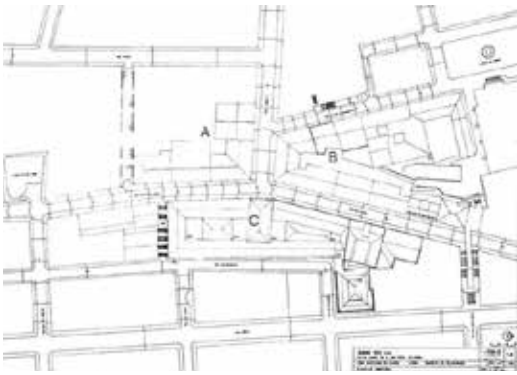
Veduta zenitale dell'area dannificata

Rilievo antecedente l'incendio

La proposta iniziale è stata quella di trasformare l'edificio in un hotel di prestigio.
La proposta non è stata accettata in toto, ma ha previsto l'installazione di un centro commerciale. Quest'alterazione programmatica ha contribuito ad un maggior utilizzo della zona anche grazie alla presenza della FNAC che con le sue attività ha revitalizzato il quartiere in maniera determinante. «(…) o tema fundamental para o projecto daquele edificio è constituido, ainda hoje, pela 'máquina' interior que estabelece as relações entre cota alta e cota baixa. Por esta razão, o objectivo principal consiste na reconstrução dos percursos, agora em escadas rolantes, que atravessam o interior, articulando as várias funções e os diferentes acessos»[37]. Siza e Busquets hanno stabilito, in linee generali, la distribuzione interna dell'edificio del Chiado. In una fase successiva è stato realizzato un concorso a inviti per tre architetti. Eduardo Souto de Moura è stato

Pianta dei tre isolati prima dell'incendio

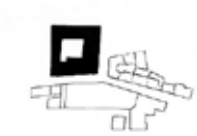
il vincitore che ha elaborato il progetto finale. «(…) a articulação entre todos os elementos è brilhante; sobretudo porque ele assumiu de forma extremamente calra a contradição entre a nova função e as caracteristicas do edificio pré-exixtente, evitando uma 'continuidade' qu eteria sido provavelmente artificial.[38]»
L'hotel, su progetto di Álvaro Siza, è stato collocato negli ultimi due piani della copertura. La struttura spaziale dell'antico convento ha permesso facilmente di introdurre questo tipo di programma. Di fronte alle stanze, che affacciano sul Castelo de São Jorge, vi è un giardino, luogo d'eccezione con una magnifica vista sul fiume Tejo, inquadrata sulla valle della Baixa.

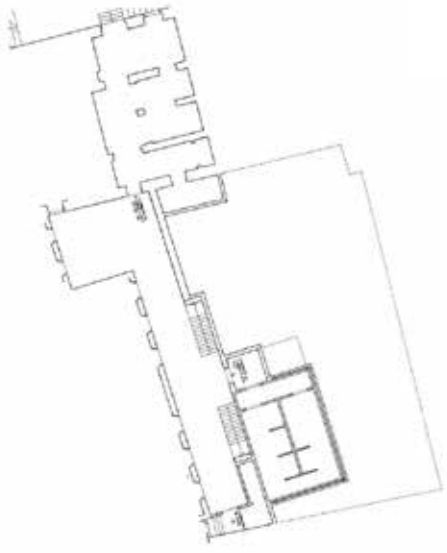


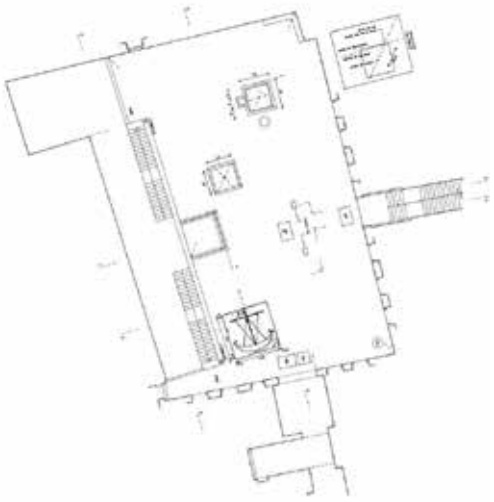
Il progetto di recupero

Grandella
L'edificio, costruito nel 1906 su progetto di Georges Demay , è un raro esempio nel paese di introduzione simultanea di una nuova tipologia e di una nuova tecnica: una struttura in ferro in stile "art nouveau", le facciate in pietra con decorazione figurativa ed enormi campate. I disegni della facciata, più contenuti, sono stati contaminati da una certa austerità della Baixa.
Il progetto di recupero di Grandella effettuato da Siza - ma il cui progetto d'interni è stato elaborato da altri architetti e designers - consiste, in linee generali, in una manutenzione e recupero della facciata esistente. Nell'interno, il progetto recupera la dimensione del vuoto centrale, attraversato da scale, oggi scale mobili, che collegavano i vari piani. Il risultato finale ègrande spazio commerciale, adibito ad una solo negozio, che occupa metà edificio. Lo spazio restante è destinato ad uffici e al parcheggio.
Gli Armazéns do Chiado e l'edificio Grandella svolgono il ruolo di attraversamento e collegamento tra la quota bassa, della Baixa, e la quota alta, del Bairro do Chiado.

Bloco A – Chiado
Questo quartiere, così come gli altri dannificati dall'incendio del 1988, era uno spazio poco sicuro ed abbandonato. Il suo interno era occupato, nella sua totalità, da costruzioni disordinate. Il progetto di Siza ha voluto restituire questo spazio alla città e agli utenti.







Piante del patio del Blocco A

La qualità spaziale è migliorata attraverso l'introduzione di un accesso a livello di Rua Nova do Almada e di Rua Ivens, separate da circa sei metri. Il Bloco A è parte integrante del Piano Particolareggiato elaborato inseguito all'incendio. Delimitato dalle strade Nova do Almada, Rua Garret, Rua Ivens e Calçada do Sacramento, questo blocco mostrava sin dall'inizio uno spazio unico e privilegiato che ha richiesto un'attenzione speciale. D'altronde il suo interno, di circa 200 mq, aveva caratteristiche proporzionali e dimensionali assai favorevoli alla sua integrazione nel tessuto urbano, determinando un prolungamento relativamente continuo tra l'interno e l'esterno, privilegiando la spazialità dell'insieme. Il Piano ha previsto le abitazioni ai piani superiori mentre gli spazi commerciali e di svago sono stati collocati al livello delle strade che delimitano il lotto, definendo una sorta di pianerottolo intermedio tra la quota di rua Nova do Almada e Rua Ivens.

Bloco B – Chiado

Di fronte il Blocco A, dall'altro lato di Rua Garret, fiancheggiato dalla rua do Carmo, si trova il quartiere denominato Bloco B.

Dal punto di vista della localizzazione, rappresenta il quartiere con maggiore potenziale di dinamizzazione dell'area del Chiado in quanto si colloca precisamente nel centro per eccellenza, confinando con le strade do Carmo, nova do Almada e Garret, la quota più alta del largo do Carmo e delle rovine del Igreja do Carmo.

Il Blocco B acquisisce con l'intervento di Siza due cortili designati come patii B e C.

Il primo patio deriva dal trasferimento dello spazio degli edifici di rua do Carmo (edifici 13 e 16 nel piano) distaccati dagli edifici 12 e 18, rivolti verso la Calçada do Sacramento, che si mantengono inalterati e a cui è restituita la configurazione originale, come comprovato attraverso l'analisi delle piante della fine del secolo XIX e dalla pianta di Eugenio dos Santos. Il patio C, più arretrato[39], è unito al pendio della scuola Veiga Beirão.

Con la conclusione del collegamento pedonale del Pátio B al largo do Carmo e ai Terraços do Carmo (il cui completamento è previsto entro gennaio 2014), il quartiere funzionerà da cerniera tra due spazi distinti nello stesso bairro.

Con questo intervento si supera il dislivello topografico esistente tra la piattaforma del Patio B e il portale Sud del convento do Carmo, permettendo l'utilizzo dell'elevador de Santa Jiusta in modo più appropriato. In fine, sarà restituito alla città un percorso risalente al XVIII secolo che collegava il Chiado al Igreja do Carmo.

Materiali

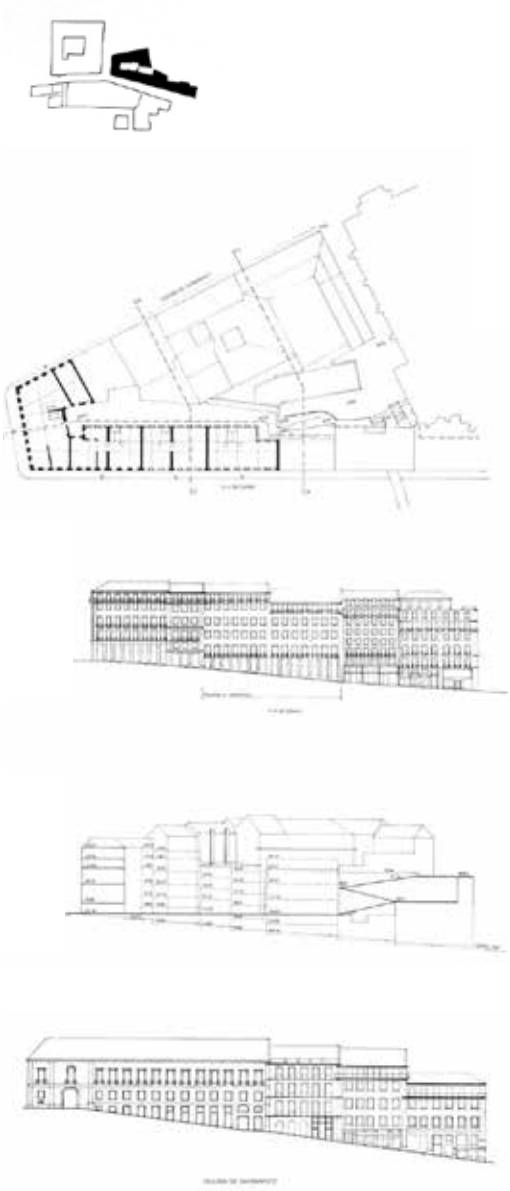
Riguardo alle modalità d'intervento negli edifici, gli interni sono stati ricostruiti con una nuova struttura in cemento armato sul modello dell'antica gaiola pombalina, rinforzando le facciate che hanno resistito all'incendio.

Le caratteristiche architettoniche originarie sono state conservate, così come le centine, senza il pregiudizio di alcune correzioni puntuali. Tutte le coperture sono state rivestite in tegole tradizionali, in modo da non avere una rottura tra nuovo ed antico nella lettura delle coperture.

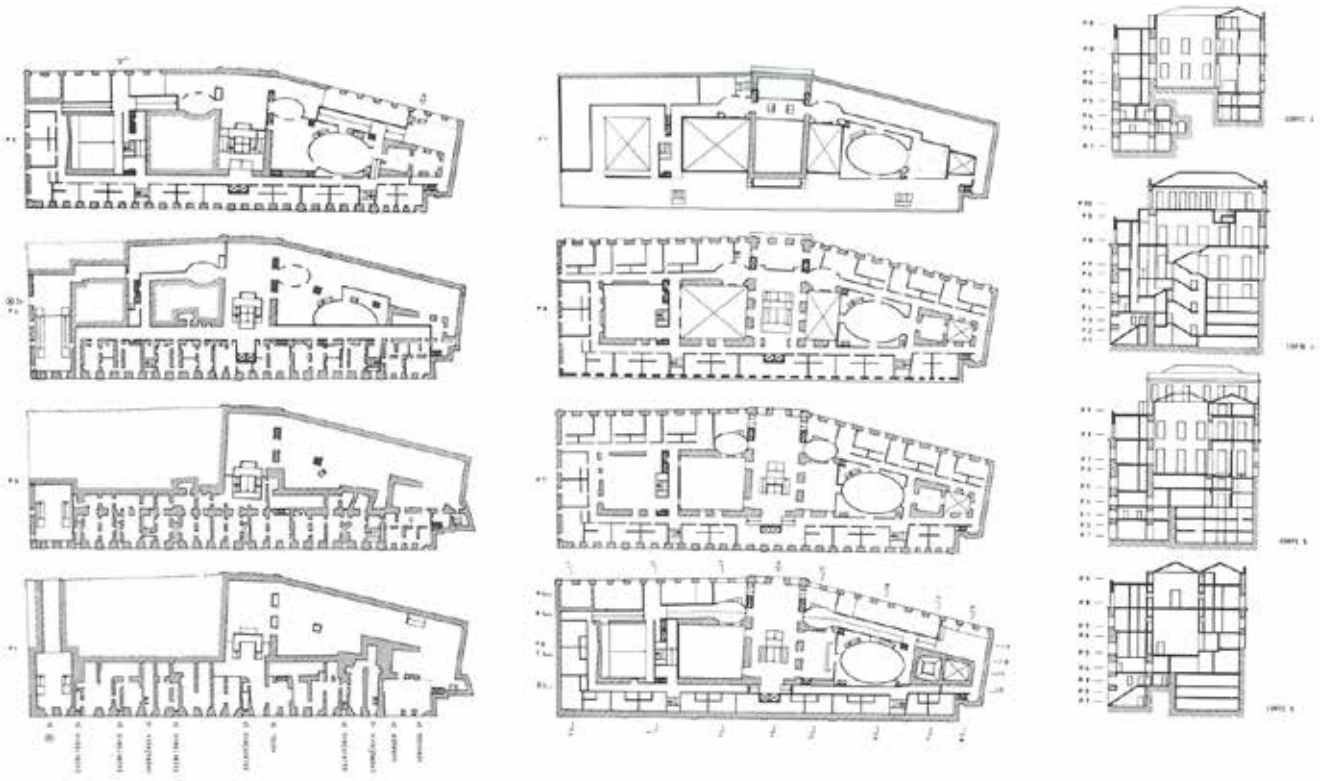
Anche negli esterni tutto è curato nei minimi particolari dal dettaglio delle porte fino alla maniglia dei negozi, ai corrimano in marmo delle scale di collegamento dei patii e della metropolitana.

In questo caso il corrimano in marmo funziona meglio all'interno del patio B che all'esterno dell'ingresso della metropolitana nel Largo do Chiado, dove l'assenza di una copertura comporta l'accumulo di sporcizia e l'impossibilità d'uso dello stesso in modo adeguato. P*edra de lioz*[40], *ceramiche (azulejos)* e legno sono stati i principali materiali utilizzati negli interni, in quanto più rappresentativi nelle abitazioni della Baixa.

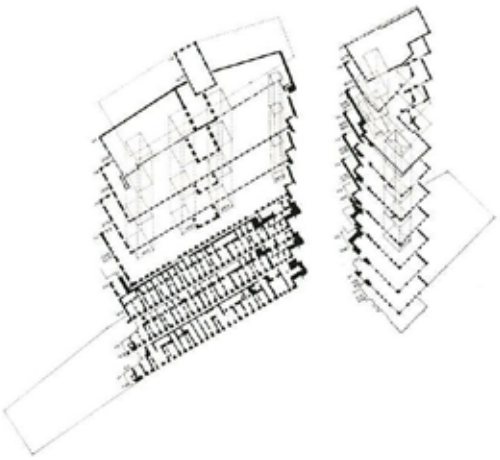
Riguardo alle finestre vi è stata una cura del dettaglio molto particolare: «(…) o tema da proteacção acústica è um problema subtil porque as janelas de Lisboa têm características específicas. Elas são delicadas, mas particularmente ineficazes do pointo de vista acústico. (…) Trata-se então, aqui, de introduzir elementos novos para satisfazer uma determinada necessidade de conforto, adaptando-se ao mesmo tempo ao espírito geral. Estou a pensar apoiar-me num método tradicional. Nada de caixilharias de vidro duplo; que resultam em perfis bastante espessos, mas sim duas janelas, uma por trás da outra, que gerem um espaço entre elas. (…) se for bem feito, não tem nada de espectacular.



Isolato B: pianta, prospetti e sezione di progetto



Armazéns do Chiado: piante e sezioni di progetto



Esploso assonometrico

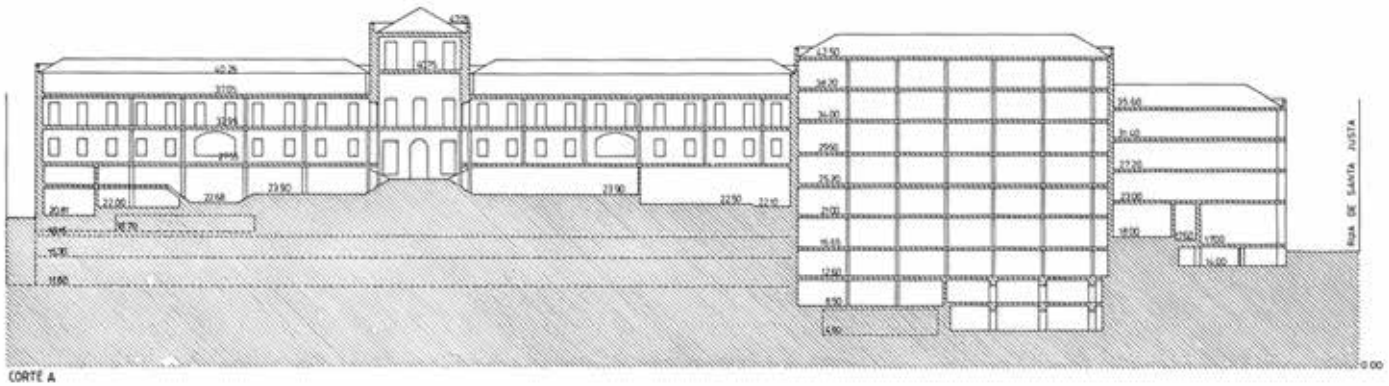
Talvez se venha a dizer que è a mesma coisa que antes, mas não será igual[41]».L'edificio Castro & Melo (1991-1994) e l'edificio Leonel (1998-2007) rappresentano alcuni esempi dell'applicazione generale di questi principi, ai quali sono stati adeguati tutti gli edifici della zona sinistrata

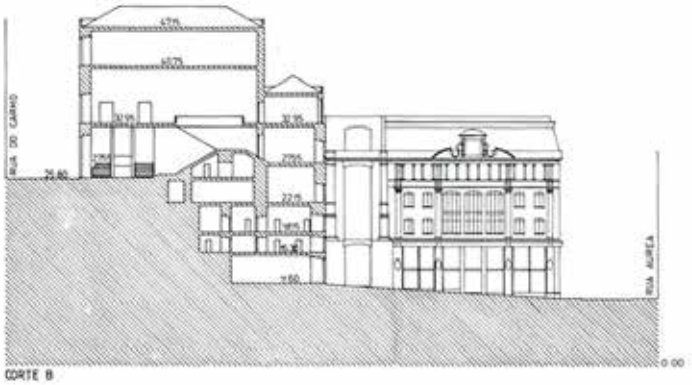
Metodologia Progettuale

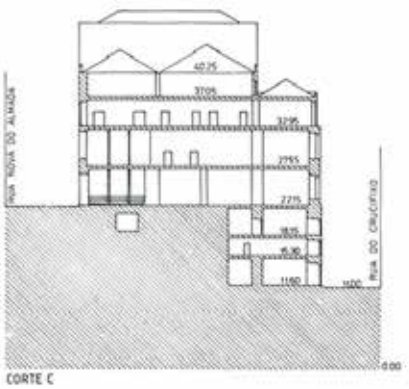
La metodologia progettuale di Álvaro Siza, nell'intervento di recupero del quartiere Chiado iniziato nel 1989 ed ancora oggi in corso di completamento (il collegamento pedonalte tra il Chiado e i Terraços do Carmo), rappresenta l'archetipo di un *modus operandi* che trova nella dialettica tra analogia/tradizione la sua principale espressione, quale recupero dei principi compositivi e delle tecniche della *Fabrica Pombalina*.

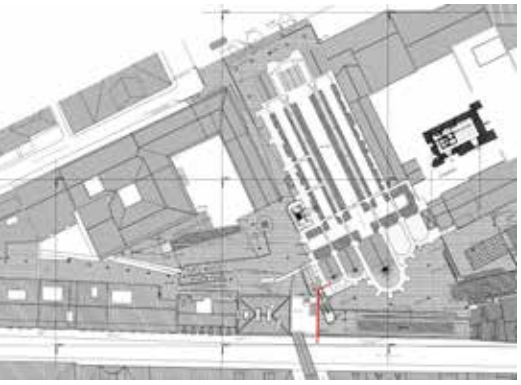
I tracciati urbani della maglia urbana elaborata da Manuel da Maia, interpretati con attenzione hanno permesso l'individuazione di percorsi alternativi attraverso il collegamento e l'articolazione a quote differenti. Il Chiado possiede queste caratteristiche intrinseche che sono complementari ad una maglia "moderna", regolare, ortogonale e gerarchizzata. La topografia contemporaneamente dirige e propone gli interventi contemporanei in essa realizzati.

Il Piano Particolareggiato per il recupero del Chiado si esplica nella definizione del programma, dell'accessibilità, dell'organizzazione degli spazi commerciali e delle attrezzature. Ad eccezione degli edifici Chiado (Armazéns) e Grandella, tutte le costruzioni coperte dal Piano sono di tipo pombalino, seppure disuguali nella qualità, nell'epoca di costruzione e nell'importanza delle alterazioni successivamente introdotte. L'uniformità delle facciate è sottilmente alterata dalla presenza delle cornici, delle modanature e delle lesene in pietra calcarea. Gli edifici hanno subito, in alcuni casi, alterazioni posteriori





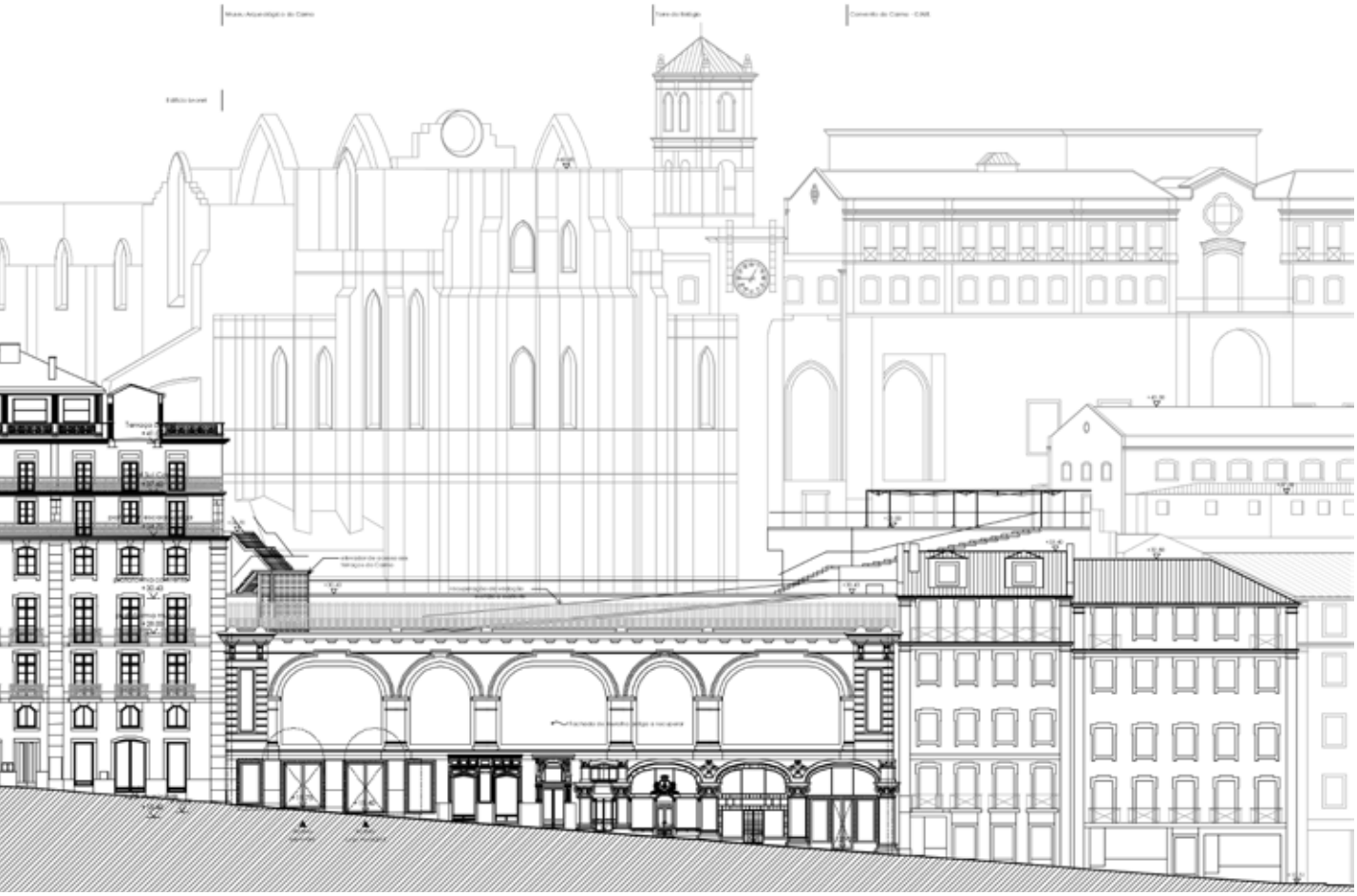




Pianta e sezione del collegamento pedonale tra Chiado e Terraços do Carmo

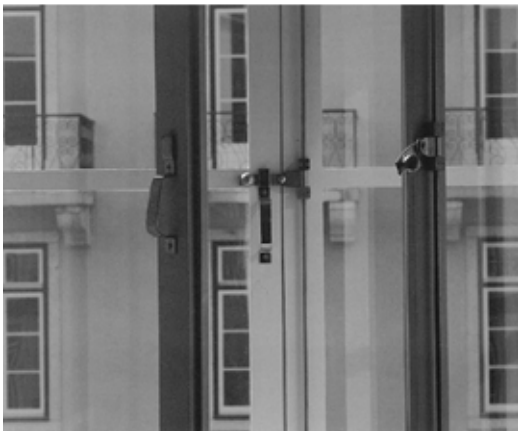
con l'aumento di piani, ampliamenti e modificazioni dei vani al piano terra. Alterazioni che il Piano di Siza ha preso in considerazione «recuperando questi adattamenti realizzati nel corso del tempo, per preservare integralmente il valore ambientale, storico ed architettonico, senza pregiudizio riguardo ad alcune correzioni specifiche»[42].

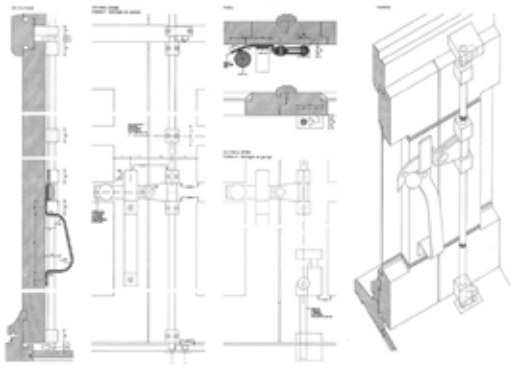
La strategia generale del piano si può così sintetizzare:
- la reintroduzione di spazi abitativi, specificatamente delle tipologie T1 e T2, e di quelli commerciali (oggi dominati da multinazionali come Zhara, H&M e altre);
- introduzione di attrezzature per hotel, cultura e svago;
- conservazione/consolidamento/ricostruzione delle facciate, riprendendo il disegno della facciata-tipo settecentista pombalina



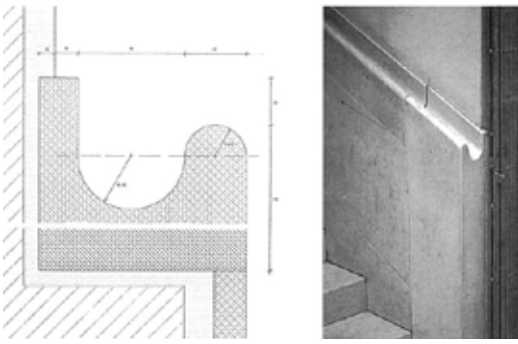
quale elemento protagonista della città;
- ri-valorizzazione degli spazi pubblici, introducendo nuovi percorsi urbani, al fine di migliorare l'accessibilità tra settori urbani della Baixa, del Chiado e del Bairro Alto.

La principale "invenzione" del Piano del Chiado è stata la capacita di rendere abitabili, riqualificandoli, gli *spazi/vuoti* della città.
Álvaro Siza ha studiato approfonditamente la città antica per trovare una risposta precisa, capace di supportare le successive modificazioni nel corso del tempo adattandosi all'inevitabile e conseguente utilizzazione dello spazio.
Gli obiettivi principali sono stati: preservare la permeabilità del Chiado ricostruendo percorsi, passaggi, scalinate; reintrodurre le abitazioni ed il commercio, garantendo in questo modo un futuro economico al centro storico.
La strategia della *mixitè* (abitazioni - uffici - commercio) funge da volano per l'intero quartiere, che ancora oggi rappresenta un riferimento per la riqualificazione dell'intera Baixa. Recuperare la città e la sua memoria, conservando i prospetti, le scale e gli ascensori che esistevano e che stabiliscono, ancora oggi, collegamenti tra i vari spazi e livelli. L'architetto conserva ed esalta la vocazione primigenia del tessuto urbano, quale luogo di passaggio tra la Baixa ed il Carmo, così come è sempre stato.
Attingendo alla *memoria* del Chiado, Siza recupera gli antichi piani pombalini e la stratigrafia della città, optando per una soluzione discreta e precisa. Evita che il progetto del nuovo possa entrare in conflitto con il paesaggio ed il profilo della città, prendendo in considerazione ed esaltando il tessuto antico e le sue stratificazioni.
Il progetto della Baixa recupera in parte, uno degli elementi costitutivi dell'intervento del XVIII secolo, la gaiola, oggi in cemento armato. Originariamente questa sorta di gabbia era una struttura flessibile in legno per dare maggiore stabilità all'edificio.
In caso di terremoto la distruzioni delle pareti prefabbricate e assemblate in opera non avrebbe compromesso l'integrità della struttura dell'edificio, ne dei suoi abitanti – che erano protetti dalla gaiola - ne degli edifici opposti, in quanto la larghezza delle strade era stata ricalcolata secondo questo principio. Un sistema anti-





Veduta e dettagli degli infissi



Sezione e veduta del corrimano in marmo

Progetto di ricostruzione del lotto 14/15 del Blocco B: fronte principale e veduta della galleria di attraversamento

sismico di assoluta innovatività per l'epoca in cui è stato elaborato e che rappresenta un riferimento imprescindibile per il progetto del nuovo. La gaiola resta l'elemento strutturante ma utilizzando un materiale contemporaneo, il cemento.

Le facciate dannificate dall'incendio sono state completamente recuperate seguendo pedissequamente le piante di Manuel da Maia, così come tutti i dettagli delle porte e delle cornici, introducendo però - in base alle nuove esigenze d'illuminazione e salubrità - alcuni espedienti tecnici come il doppio infisso che conserva in facciata il ritmo delle bucature ma che permetta al contempo un isolamento acustico adeguato.

I cortili privati con i piccoli terrazzi e i panni stesi sono stati trasformati in spazi pubblici, con una "cara limpa"[43], dove la vita assume un carattere più calmo, un ambiente differente con ritmi temporali distinti e meno sincopati - rispetto a quanto si verifica nel resto della città – e dove la luce trasforma lo spazio dando una sensazione di atemporalità. Presente passato e futuro si coniugano nel progetto contemporaneo, questa è la lezione più importante del progetto del Chiado, che non è un'opera "de afirmação"[44], così come sostenuto da Siza.

L'architettura del Chiado è arte della trasformazione dello spazio urbano, dove i riferimenti e le tracce della memoria e della cultura, vengono attinte continuamente dal luogo come fondamenta del progetto contemporaneo.«…O lugar nunca è tábua rasa, na medida em que Siza penetra no meio das coisas, integrando niveis divergentes da realidade ao mesmo tempo que reconhecendo seus conflitos[45]».

In conclusione il successo del recupero del Chiado è insito nel progetto dello spazio pubblico che - insieme al programma di riqualificazione dell'intera Baixa ancora oggi in corso di realizzazione - definisce una zona della città dove il tempo contemporaneo si fonde con la poetica della memoria del luogo.

Interpretazione critica/esperienza fenomenologica.

Il pezzo della maglia pombalina che è bruciato corrisponde a una delle parti più atipiche del piano settecentesco. Manuel da Maia, nelle Dissertaçoes, sostiene che la corrispondenza fra antico e moderno è il punto in cui s'incontrano maggiori difficoltà. Si tratta, appunto, dei margini del tracciato regolare, delle soluzioni adottate nella transizione dalla Baixa piana alle elevazioni che la fiancheggiano, della fusione con i tessuti medievali che occupano quei declivi.

Chiado è una zona di transizione verso il Bairro alto e il tracciato si adatta a questo ostacolo perdendo la regolarità degli isolati, circondando e contenendo situazioni singolari: un enorme edificio/isolato - antico convento fondato nel XIII secolo, che, dopo varie utilizzazioni, al momento dell'incendio era adibito a magazzino - fa da transizione fra la regolarità della maglia e le pendenze dovute alle inclinate Rua do Carmo e Rua Nova de Almada; ad occidente di queste, due isolati distinti assorbono al proprio interno i grandi dislivelli che generano interstizi irregolari, spazi insalubri che si prolungano da Rua do Carmo fino alle alte rovine del convento.

È questa la realtà con la quale Àlvaro Siza si confronta quando ne rileva «l'aspetto consapevole, pronto a dissolversi, di maquette esposta al tempo»[46], o quando osserva che è proprio quello «scheletro bellissimo e incompleto, oggetto freddo e astratto, a rivelare Lisbona»[47] .

Il suo punto di partenza è il riconoscimento della permanenza del fondamentale sebbene precario, come nell'equivalente dei muri "collettivi" che nell'interno degli isolati della Malagueira fungono da appoggio alle case con affinità rovesciata rispetto alla fondazione pombalina. Siza spiega che il problema del Chiado non risiedeva nelle facciate ma nelle periferie. Tale rigore interpretativo viene utilizzato nella "scoperta" di questi "interstizi ignorati", nel delicato processo di identificazione dei margini, delle zone di transizione che segnano il gioco delle differenze accumulate nel tempo, «là dove si può incontrare una vocazione moltiplicata dalle trasformazioni»[48].

L'enorme muro di sostegno e le porzioni di visuale fra i quintali di macerie abbandonate suggeriscono la necessità di ritrovare una funzione che restituisca questi spazi dimenticati alla città.

L'osservazione delle foto aeree - all'indomani dell'incendio del 25 Agosto del 1988 - dell'area in rovina provoca la surreale sensazione di una sorta di zona archeologica in cui il dominio pubblico e quello privato competono

Vedute interne del patio del Blocco B

Vedute del Blocco B sul fronte principale e sul retro

nella violazione silenziosa dei vuoti. Questa visione tragicamente affascinante svela, tuttavia, la struttura fondativa del piano del Marques de Pombal. In particolare le facciate e i prolungamenti verso l'interno della demarcazione catastale risultano simili a casse vuote di cui sia stato sacrificato il "contenuto", nel processo vorace e finale di una vulnerabilità forzosa. Il progetto di recupero del Chiado è stato oggetto di una lunga ed accesa querelle riguardo l'assenza dell'architettura contemporanea motivata dalla sensibilità di Siza per l'opera anteriormente realizzata da Pombal e dalla Casa dos Risco.

Allo stesso tempo vi è la convinzione - generalmente comune alla maggior parte delle interpretazioni che noi condividiamo – che il segno distintivo dell'architetto consiste nella creazione di nuovi percorsi stabilendo tragitti attraverso l'interno dei diversi quartieri.

Il fulcro del progetto - in termini di connessioni spaziali e rilevamento dei tracciati preesistenti – è nel blocco B, dove si trova il principale collegamento tra le rovine dell'antico convento do Carmo e l'asse molto importante di Rua Garret. La proposta di Siza – che non si riduce ad una riflessione sulla preesistenza del Chiado nella città o ad una mera operazione di ripulitura con la stessa sensibilità che fu di Antonio da San Gallo in piazza dell'Annunziata[49] - consiste in una volumetria completamente rinnovata negli interni di questi quartieri con un collegamento alla sommità della collina che si coglie istintivamente in un colpo d'occhio, come un impulso. In fondo il piano di Siza propone all'interno di questo quartiere l'apertura di un nuovo percorso completamente pedonale, senza rampe meccaniche, ricordando in un certo senso il recupero di un accesso primitivo, scomparso con l'inizio della modernizzazione della capitale che ha avuto inizio nel XVIII secolo. Questo approccio è assimilabile al progetto del Bairro da Malagueira, ad Évora nel 1977, come un tracciato che si basa sulle preesistenze, autentici cammini pedonali che rivelano i circuiti abituali degli utilizzatori locali. Questo percorso genera un'articolazione tra la zona della Baixa e la zona di transizione del Chiado con il Bairro Alto.

Questa memoria delle "Escadinhas da Piedade" ricorda un accesso dimenticato con il tempo, che si rintraccia nelle rare piante della città anteriore al terremoto, dando importanza ai percorsi pre-pombalini all'interno dei quartieri, aspetto che ha determinato la scelta di questo progetto come caso studio per l'analisi dei tracciati urbani.

Questi piccoli percorsi rivelano l'essenza del comportamento del fruitore della maglia urbana della città, che li sceglie in base alle sue necessità. In questo modo, e quasi spontaneamente, appaiono scorciatoie, rampe di

collegamento e le scalinate che mettono in comunicazione le differenti quote stradali, in un ambiente profondamente segnato dalla topografia. È il caso delle escadinhas da Piedade che accedono all'Oratorio di Nossa Senhora da Piedade, del quale esiste ancora una nicchia nel Portale laterale a sud del Convento do Carmo. Questo percorso, da ciò che si può rilevare dall'analisi delle poche incisioni dell'epoca, andrà a culminare difronte al medesimo portale.

La rampa del piano di Siza sarà localizzata all'interno del quartiere B nei lotti che appartengono attualmente alla scuola Veiga Beirão, i cui prospetti – recuperati - accompagneranno il percorso ascendente. Tale percorso si sovrappone a varie preesistenze e allineamenti: il palazzo Vila Real del quale si conserva la facciata precedente al terremoto e l'attuale edificio della scuola, una volta palazzo Valadares. I vari livelli di accesso garantisco la vista del Convento do Carmo, do Elevador de Santa Justa e delle colline di Graça e del Castelo de São Jorge.

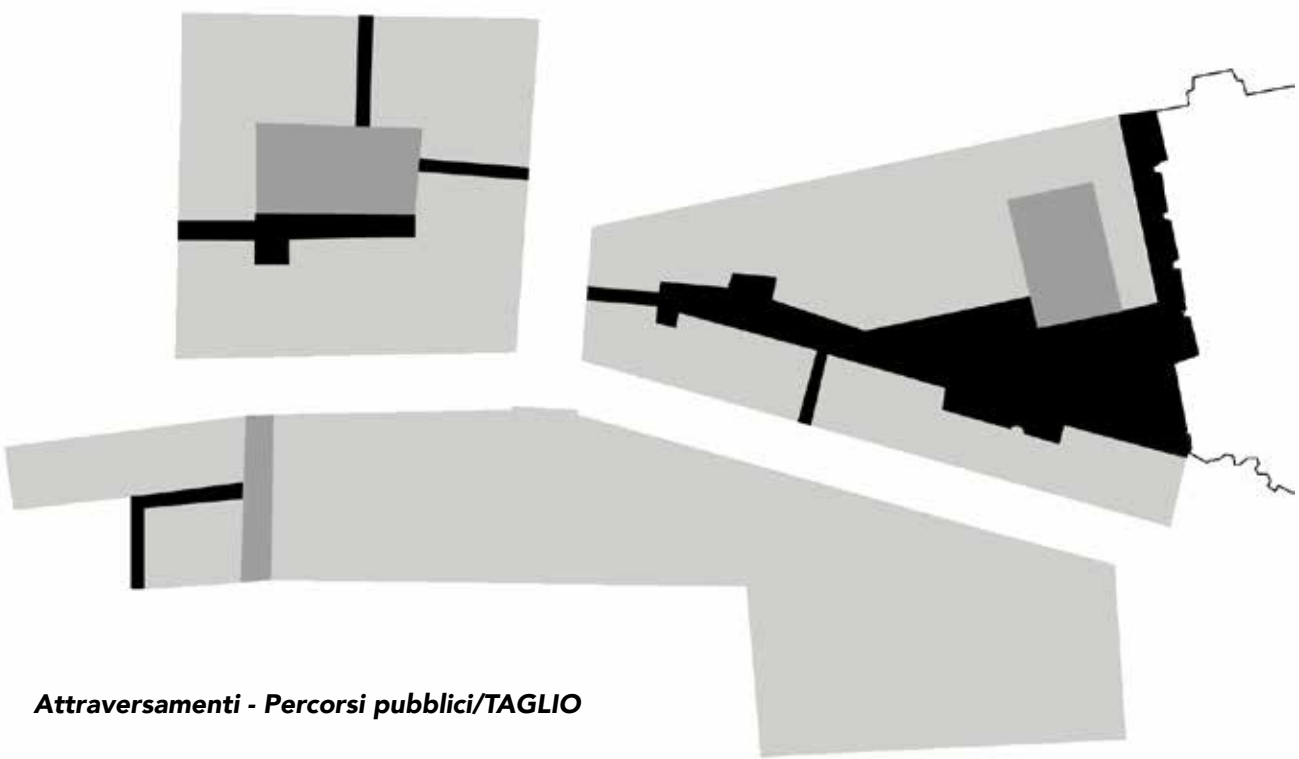
Un progetto registra le situazioni sospese, fugaci, senza indugiare in forme precipitose. In una sorta di progetto grafico, che cinge tutta la zona, si definiscono le alterazioni programmatiche ma anche le intenzioni di conservazione o di trasformazione. Si correggono gli allineamenti, si libera lo spazio, per aprire una rampa che sveli una rovina gotica e la vista sulla città. Si inverte la logica degli accessi verticali agli uffici e alle abitazioni che attraversano l'interno dell'isolato, liberando una maggiore area commerciale sui fronti strada. Si aprono passaggi verso l'interno degli isolati. Il progetto grafico rivela strategie differenti per ciascuna situazione. Negli edifici-isolati del Chiado e di Grandella il disegno di Siza è più rarefatto per accogliere programmi più sofisticati, come l'hotel e il centro commerciale. Si valorizza la Rua do Crucifixo con una scalinata che ricalca le tracce di quella sparita e si articola con gli accessi alla metropolitana. Si definisce con rigore la volumetria e si riallineano le facciate in un "riconoscimento" pombalino di globalità e d'identità dello spazio pubblico. Il rituale dell'arrivo e della partenza è fissato negli accessi alla metropolitana e nel percorso della scalinata che porta all'isolato.

« (…)Desde mil lugares distintos sigue siendo posible la producción del lugar. No como el desvelamiento de algo permanente existente sino como la producción de un acontecimento (…) El lugar contemporáneo ha de ser un cruce de caminos que el arquitecto tiene el talento de aprehender[50]».

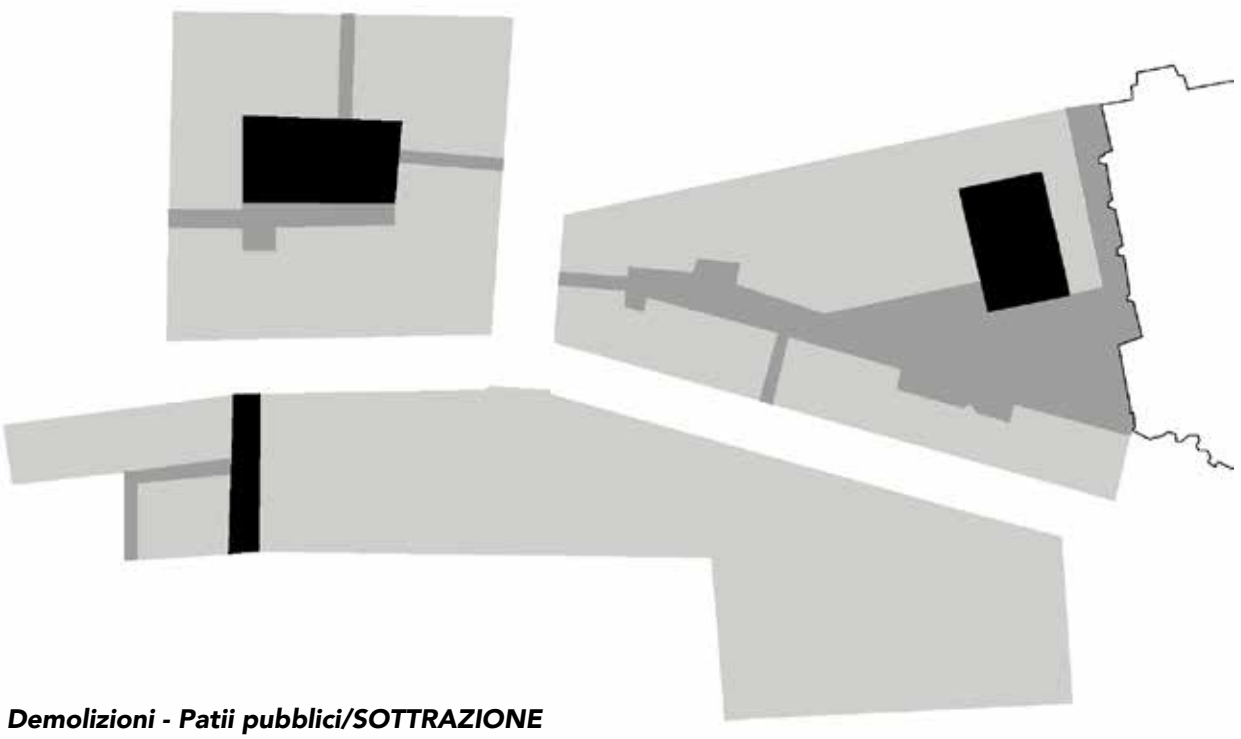
Vedute del patio del Blocco A

Rua Garrett - Vista verso l'Elevador de Santa Justa

Rua Garrett - Vista verso gli Armazéns do Chiado



Attraversamenti - Percorsi pubblici/TAGLIO



Demolizioni - Patii pubblici/SOTTRAZIONE

Estudo Urbano para o
Arq. Aires Mateus e Associados

Presentazione dell'intervento
Il Parque Mayer è uno degli spazi di Lisbona più significativi, all'interno della principale area di espansione della città nella transizione tra il XIX e il XX secolo. Percorrendo da Rossio l'asse dell'Avenida da Liberdade, si trova a sinistra approssimativamente a metà del tragitto. Inizialmente è stato il giardino del palazzo Mayer (oggi Consolato di Spagna) che confina ad est con il parco, difronte l'Avenida e rua do Salitre.
Il Parque Mayer - con i suoi teatri e terrazze, parchi giochi e ristoranti/ taverne – ha ereditato e portato avanti la tradizione dei luoghi di divertimento che tradizionalmente erano collocati alle porte della città, rappresentando in un certo senso il passaggio dall'ordine urbano al "caos" e alla dimensione del "ludico" fuori porta.
La rua do Salitre, infatti, era storicamente il percorso di uscita a Nord della città di Lisbona. Nel periodo Settecentesco ed Ottocentesco, in quest'area, dal Passéio Público fino al Circo do Salitre, sono stati individuati luoghi di divertimento e di uscita o entrata nella città.
In quest'ottica tutta l'area di rua dos Condes e delle Portas de Santo Antão ha costituito ugualmente un nucleo ludico, collegato alle porte della città medievale, il cui prolungamento storico, funzionale e festivo è confluito nell'area urbano-rurale rappresentata dal Parque Mayer. Il suo massimo splendore, nella prima metà del XX secolo, si riscontra nelle forme architettoniche dominanti, risalenti agli anni trenta.
Oltre le facciate modeste e popolari dei Variedades o del Maria Vitória, prevale lo stile Art déco e modernista, in cui l'architetto Cristino da Silva ha disegnato il portico di accesso - con gli spettacolrai "pilares de luz" – ed in particolare il teatro Capitólio.
Le Revistas, spettacoli popolari di teatro, danza e musica, sono stati l'anima di questo recinto urbano, la cui decadenza ha attraversato tutta la seconda metà del Novecento. I successivi tentativi di riconversione - in uffici, abitazioni e spazi commerciali - sono sempre falliti a causa delle proteste degli artisti ed abitanti del "Parque". Tuttavia è indiscutibile che, dal punto di vista architettonico, la sala music-hall, cinema e teatro Capitólio, rappresenti sin dal 1931 l'opera principale dell'intero parco. Dopo numerose ipotesi di recupero e riqualificazione del Parque Mayer, tra cui il progetto di Frank Gehry nel 2003 - che

Foto del rilievo dello stato di fatto

prevedeva la demolizione del Capitólio – negli anni più recenti il Comune ha bandito un concorso per il recupero dell'intero Parque Meyer e del Capitòlio. Il progetto di recupero del teatro, futuro Teatro Raúl Solnado, è stato vinto dall'architetto Souza Oliveira. Il vincitore del concorso per la riqualificazione dell'intera area del Parque Mayer è stato lo studio Aires Mateuse e Associados, tra le altre proposte di Arx Portugal, Gonçalo Byrne e Eduardo Souto de Moura.

Nel 2012 è stato approvato il Plano de Pormenor del Parque Mayer con un'area complessiva d'intervento di 13.6 ettari, con l'obiettivo di restituire ai lisbonesi un luogo mitico del divertimento e della cultura. Il progetto risponde alle principali questioni che si pongono in quest'area: la protezione del Giardino Botanico, le connessioni urbane tra le quote basse e quelle alte della città, l'uso del vuoto del Parque Mayer come occasione per rigenerare l'intero settore urbano. Il progetto del giardino si estende fino alla periferia costruita. L'area protetta del giardino copre gli spazi risultanti al di sotto dei grandi piani continui che modellano la piattaforma alla quota superiore.

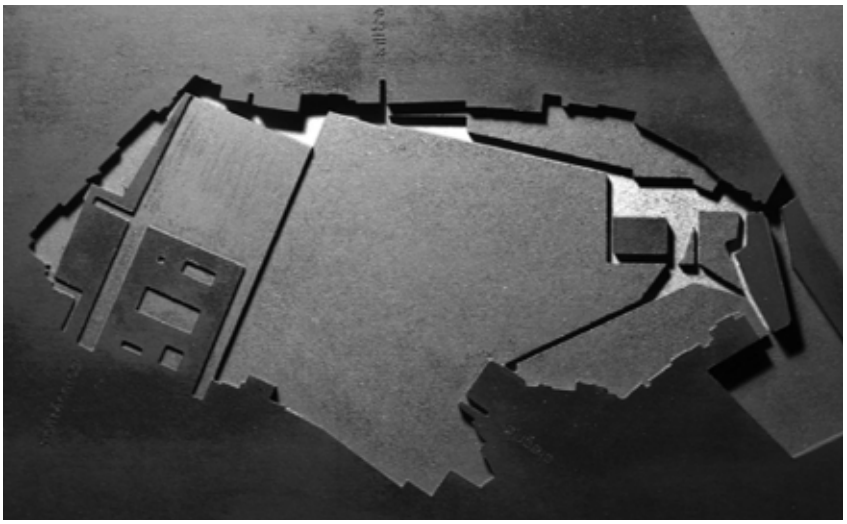
Secondo un concetto continuo, questa nuova superficie verde è aperta, permeabile verso le strade e la piazza, con attraversamenti interni e tagli verso il cielo. Questa trama di spazio pubblico pedonale articola le differenti quote e le aree che circondano il parco. Il Capitólio è inquadrato in una nuova piazza, dove confluiscono tutti i percorsi. Secondo il paradigma della città storica, alta occupazione del suolo e limitata altezza del costruito, il progetto rende gli spazi pubblici urbani protagonisti della città, secondo le dimensioni proprie del suo centro antico. Il progetto è costituito da un hotel, servizi di vario ordine e di due ulteriori teatri, che occupano una superficie di 25 mila metri quadrati che lo studio, per adattarsi alle richieste del comune ha dovuto ampliare a 32 mila. L'architetto Manuel Aires Mateus ha spiegato che il suo progetto prevede «a dinamização do Parque Mayer, salvaguarda o Jardim Botânico, promovendo uma articulação entre a zona alta e a zona baixa da cidade » poiché è prevista «a criação de espaços de animação, nomeadamente ao nível das artes cénicas, musicais e artes plásticas, bem como a criação de residências temporárias para artistas e de escolas informais que fomentem o ensino artístico e que, além de contribuírem para a animação do espaço, poderão ainda fazer com que seja auto-sustentável do ponto de vista financeiro»[51].

Metodologia Progettuale

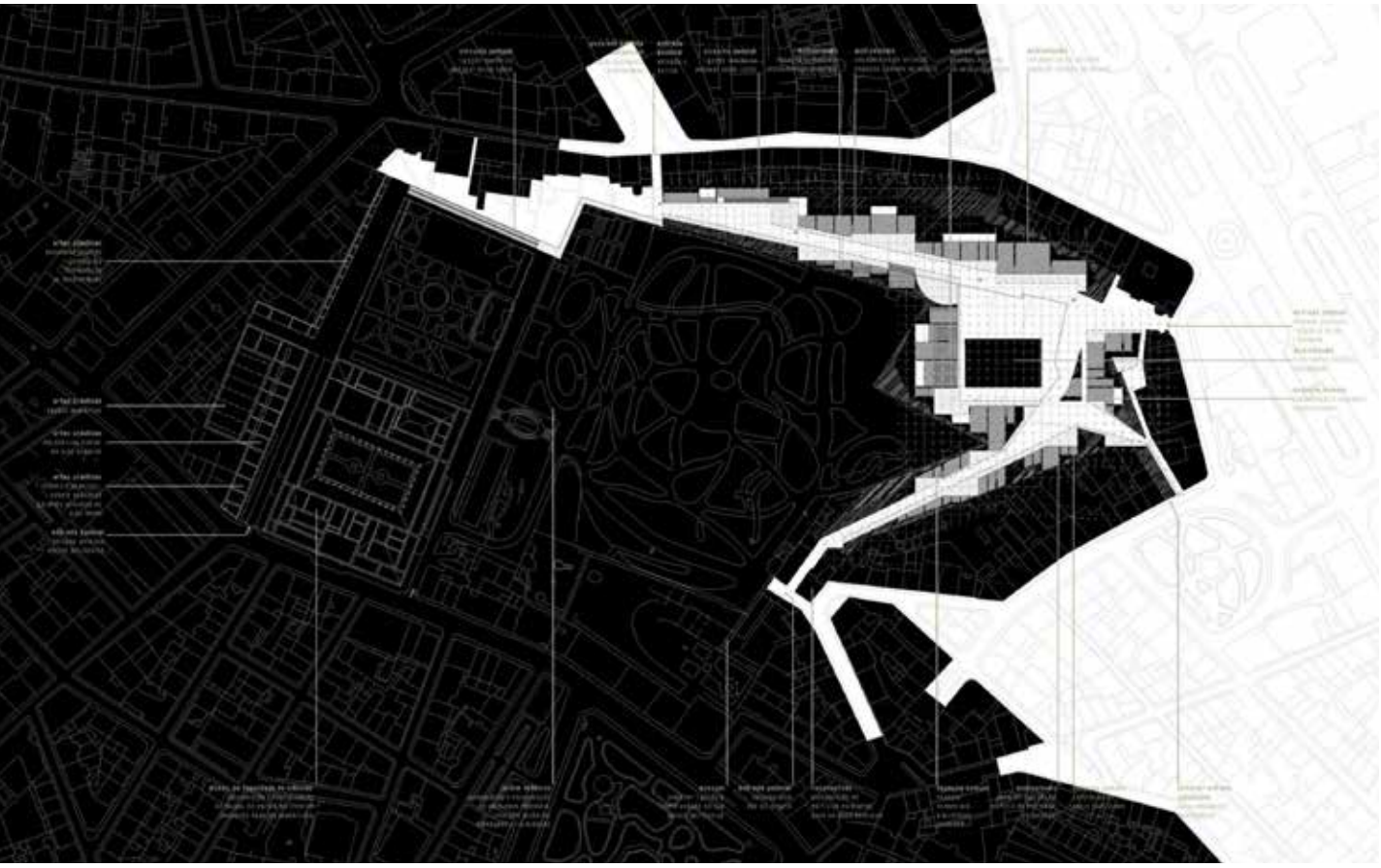
Lo studio Aires Mateus e Associados in questo progetto - che prevede la riqualificazione urbana di un settore nevralgico della città "storica" di Lisbona - si pone nel senso di una reinterpretazione del passato dove le coperture verdi - in continuità con il giardino Botanico - determinano una contaminazione, declinata in termini di sofisticata diversità. Le nuove coperture, concepite come una piattaforma piegata in vario modo secondo i limiti del parco, instaurano un rapporto ambiguo e di decisa sovrapposizione che è però definita in termini di un ricercato bilanciamento nel rispetto della preesistenza storico-urbana.

L'obiettivo principale è stato creare un pezzo di città pedonale che guarda al Parque Mayer non come un problema ma come ad un'opportunità: riqualificare un'area - il cui cuore pulsante è il Giardino Botanico - che supera i limiti del parco e fa parte di uno dei maggiori quartieri della città, a tutt'oggi privo di collegamenti pedonali.

I limiti del parco vengono "ritracciati" e "scavati" ricavando nuovi collegamenti tra la parte bassa e quella alta della città, mettendo in relazione praça da Alegria, rua da Alegria, rua do Salitre, Príncipe Real e Rato. In questo modo, in un luogo ancora oggi inaccessibile e privo di vita, si ricava uno spazio urbano che in questo caso sarà pedonale e che rappresenta il fulcro del progetto. Tale spazio nasce in funzione di un vuoto, in quanto spazio aperto non costruito. Le differenze di quota tra la parte bassa e quella alta della città sono risolte con il minor

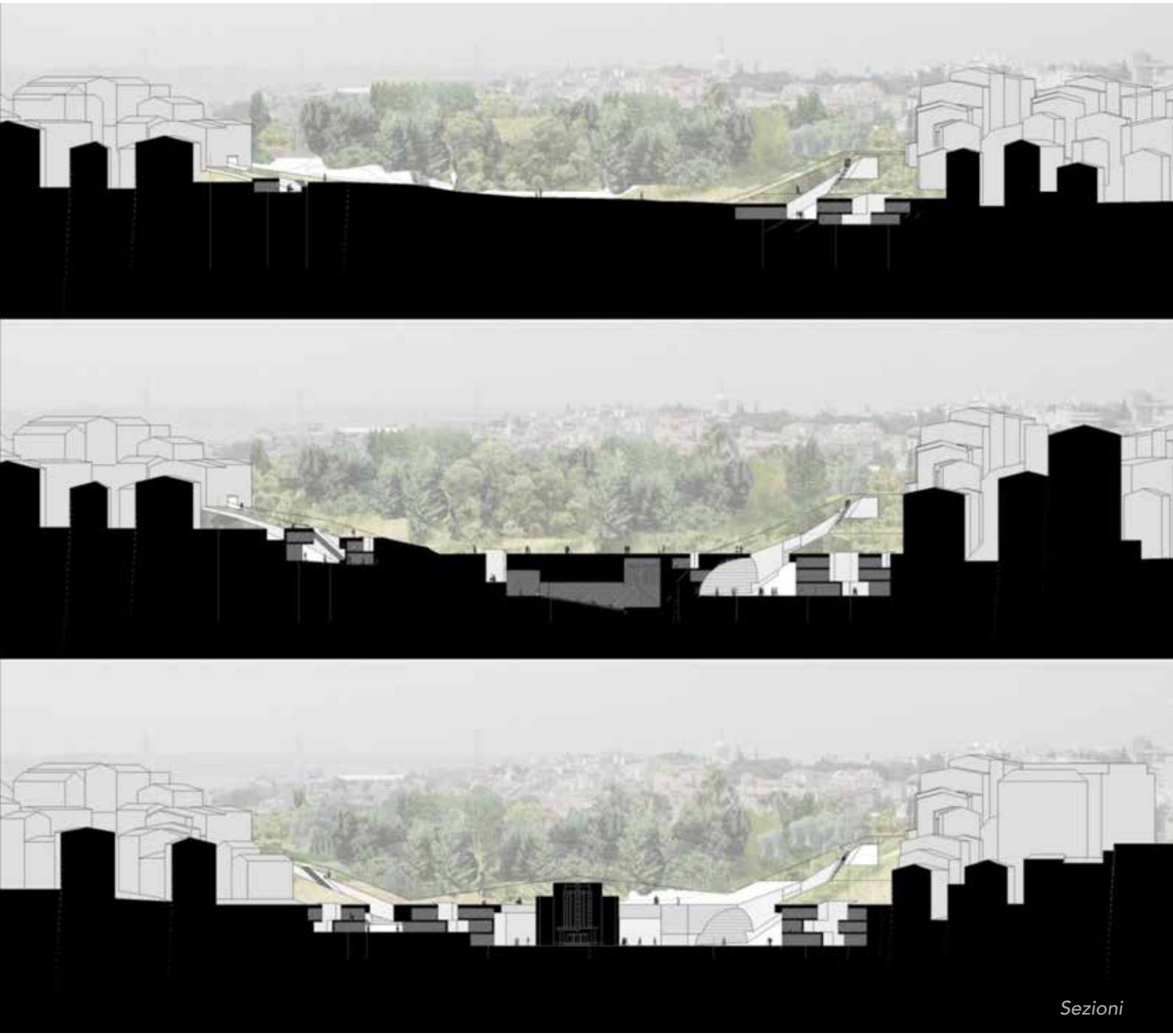


Concept del progetto



Pianta del circuito pedonale

numero di mezzi meccanici ed il maggior numero di percorsi pedonali, con una pendenza tale che può essere accessibile a chiunque. In termini programmatici, oltre il Capitòlio- che sarà recuperato su progetto dell'architetto Souza Oliveira – sono previsti due ulteriori teatri: uno che evoca la memoria delle *revistas a portuguesa*[52], e l'altro più grande che accoglierà una differente varietà di spettacoli ed eventi. Questi edifici ospiteranno quindi attività complementari, poiché la corona esterna all'area d'intervento è già ad uso abitativo. Questo intervento - avendo come riferimento primario l'operazione attuata nel Chiado da Siza – non condiziona né modifica la preesistenza, ma più modestamente la completa, preservando ed esaltando gli attori principali quali: il giardino e le relazioni/connesioni con la città.



Sezioni

Il Giardino Botanico è il polmone verde che costituisce una buona parte dell'area di studio. Esso è delimitato dai settori urbani principali della zona e occupa una quota di transizione tra entrambi.
La definizione di una nuova unità territoriale che ristrutturi questa porzione di città, non può che partire dal Giardino. La proposta dei fratelli Mateus si basa sulla volontà di estendere la superficie arborea, dall'attuale limite fino agli edifici circostanti. In questo modo, oltre a promuovere una continuità ecologica con l'Avenida da Liberdade, si viene a creare un anello di protezione che permette un uso intenso e assorbe l'impatto dannoso dell'inquinamento, contribuendo a preservare l'equilibrio del Giardino Botanico.
Questi nuovi spazi verdi non sono altro che le coperture del nuovo edificato. I grandi piani continui, che modellano la piattaforma verde, permettono soprattutto l'occupazione degli spazi interstiziali alla quota inferiore, oltre ad essere la copertura dei nuovi edifici. Seppur concettualmente continua, la piattaforma è abbondantemente aperta: permeabile alle strade circostanti, attraversabile al suo interno e ritagliata verso il cielo. Parallelamente la riqualificazione di alcuni percorsi già esistenti e la creazioni di nuovi ha generato una sorta di "maglia pedonale" che si articola tra due quote differenti.
L'area circostante il Capitólio diventerà un polo attrattore per le arti performative, proponendo all'interno dell'Escola Politécnica una divulgazione culturale e di supporto alle esigenze quotidiane, attraverso una serie di attività collaterali, con un forte impatto economico-sociale. L'obiettivo è quello di dare un forte beneficio agli abitanti di questa zona attraverso un implementazione di nuove attività e rivitalizzazione di quelle attuali. Tali attività potranno interagire con la vita della città, trasformando i nuovi spazi aperti in un palcoscenico aperto ventiquattro ore su ventiquattro. Il progetto nelle sue diverse fasi di elaborazione, ha visto la partecipazione dell'intero circondario direttamente coinvolto in quest'operazione, al fine di rispondere alle reali esigenze della collettività.
L'intervento mette in relazione l'idea di città contemporanea e quella della memoria del centro storico, considerando lo spazio pubblico come epicentro della città - secondo le dimensioni proprie alla

preesistenza storica. Nelle città antiche lo statuto dello spazio aperto è, infatti, quello di uno spazio interno che coincide con la città stessa. L'opera dei fratelli Mateus è contemporanea ma ne ribalta i termini e i tempi: lo spazio pubblico non è più la risultante dello "spazio tra gli edifici" ma diviene il centro generatore del progetto come nella città antica. In questo modo si recupera la memoria della città storica di Lisbona, dove il vuoto è ricavato da un taglio in negativo e non come spazio tra due elementi "positivi". La proposta di riqualificazione del Parque Mayer si può definire un'operazione "infrastrutturale" nel senso che, le operazioni progettuali messe in atto – estensione, scavo, taglio, attraversamenti e collegamenti - determinano un'architettura quasi "invisibile" che non è fatta di oggetti ma di vuoti e percorsi. In questo modo la preesistenza – il giardino Botanico ed il Capitólio - assume una forte identità. Lo spazio verde è aumentato in quota rispetto al giardino e si riallaccia al settore urbano in modo che le abitazioni interagiscano con la natura.

È possibile rintracciare due legami di connessione: uno fisico, ovviamente, e l'altro culturale e storico. La parola che meglio identifica l'operazione nel suo complesso è, infatti, la memoria. Essa è un riferimento costante nella pratica professionale dei fratelli Mateus che non operano mai una netta rottura con il passato di cui subiscono il fascino avendone, però, sempre una visione retrospettiva

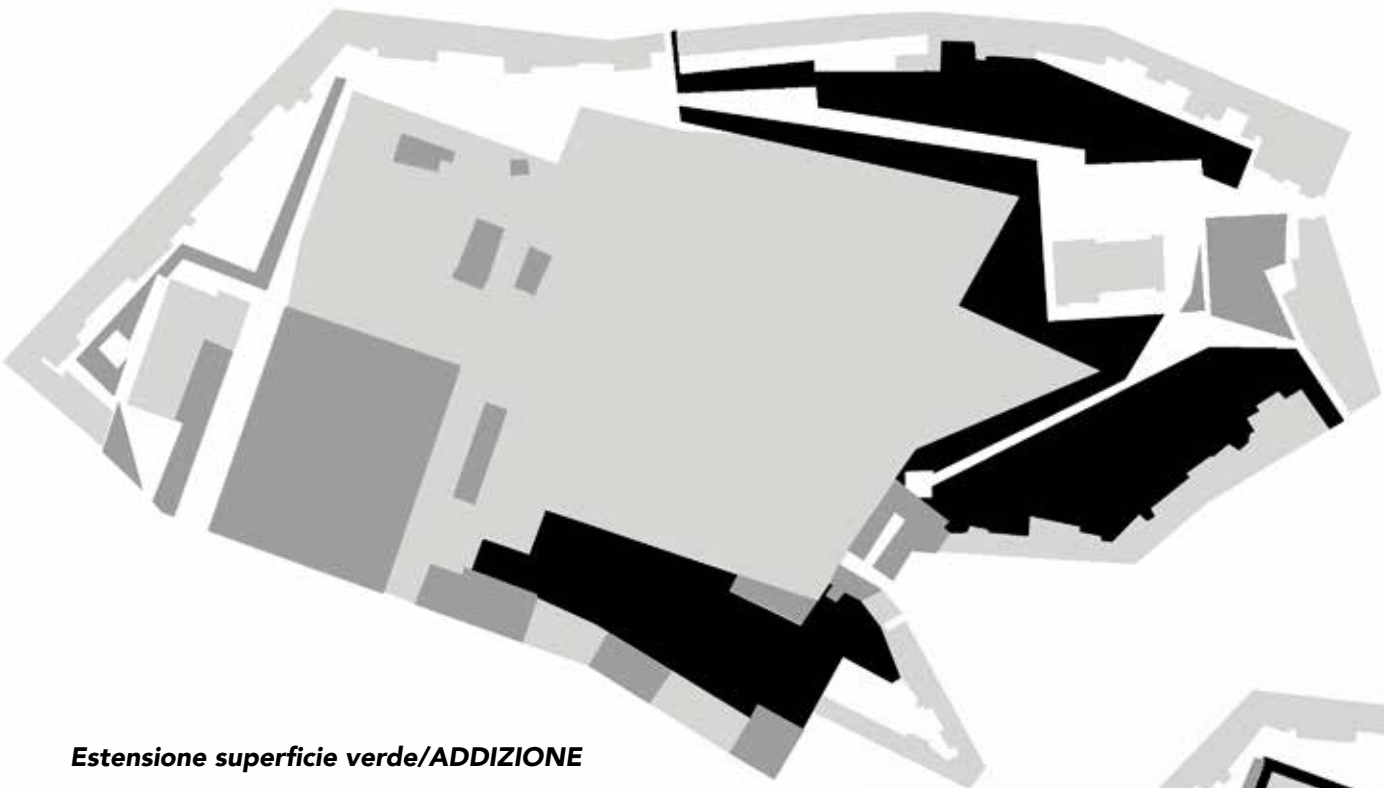
Plastico del progetto

Vista fotorealistica dell'area d'intervento

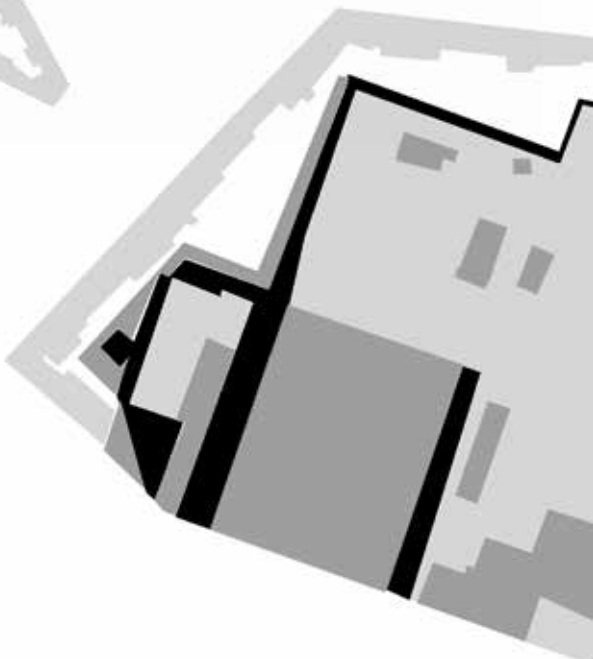
e personale. Quest'appropriazione della storia e delle grandi civiltà del passato - debitamente filtrata dalla cultura moderna e post-moderna – si manifesta ricorrendo in primo luogo a principi e valori tipologico-spaziali e, solo in seguito, ai processi costruttivi.
Un tema ricorrente, nella produzione architettonica dei Mateus, è quello del limite. In questo caso, sono i percorsi ed i collegamenti pedonali - tra la quota bassa e quella alta - a definire i limiti tridimensionali del Parco e dell'intera area oggetto di studio.
A sua volta la copertura verde dei nuovi edifici funge da limite rispetto al Giardino Botanico, esaltandone la presenza e contemporaneamente estendendone visivamente la superficie. Nel plastico del concorso, caratterizzato da fenditure e piani continui fortemente astratti, si possono rintracciare riferimenti formali e concettuali all'arte contemporanea, in particolare all'opera di Carl Andre e Gordon Matta-Clark, nell'operazione di scavo dei percorsi che ricordano quasi una frattura nel terreno conseguente una scossa tellurica. Le sculture di Rachel Whiteread e quella di Eduardo Chillida sono un riferimento per il modo in cui gli architetti affrontano il tema del vuoto e del negativo delle forme. Il tema dello spazio risultato dallo scavo della materia e il vuoto sono i concetti intorno ai quali si radica la loro opera.

La relazione fra spazio scavato e muro abitato, di cui il Museo del Faro di Santa Marta a Cascais ne rappresenta la migliore realizzazione, è il diispositivo che sovraintende la composizione spaziale dei progetti dei Mateus. La loro architettura è il risultato di un continuo lavoro di sottrazione, in cui l'ideazione formale è mossa da un'operazione critica, che nonostante l'apparente elementarità dell'esito, nasconde la complessità delle premesse. Il risultato sono architetture fatte di vuoto, la forza è lo spazio cavo e non il pieno. Il vuoto è assenza, puoi percepirlo ma non esiste, non è soggetto al tempo gli sopravvive e, quindi, è una materia plasmabile che dura in eterno.

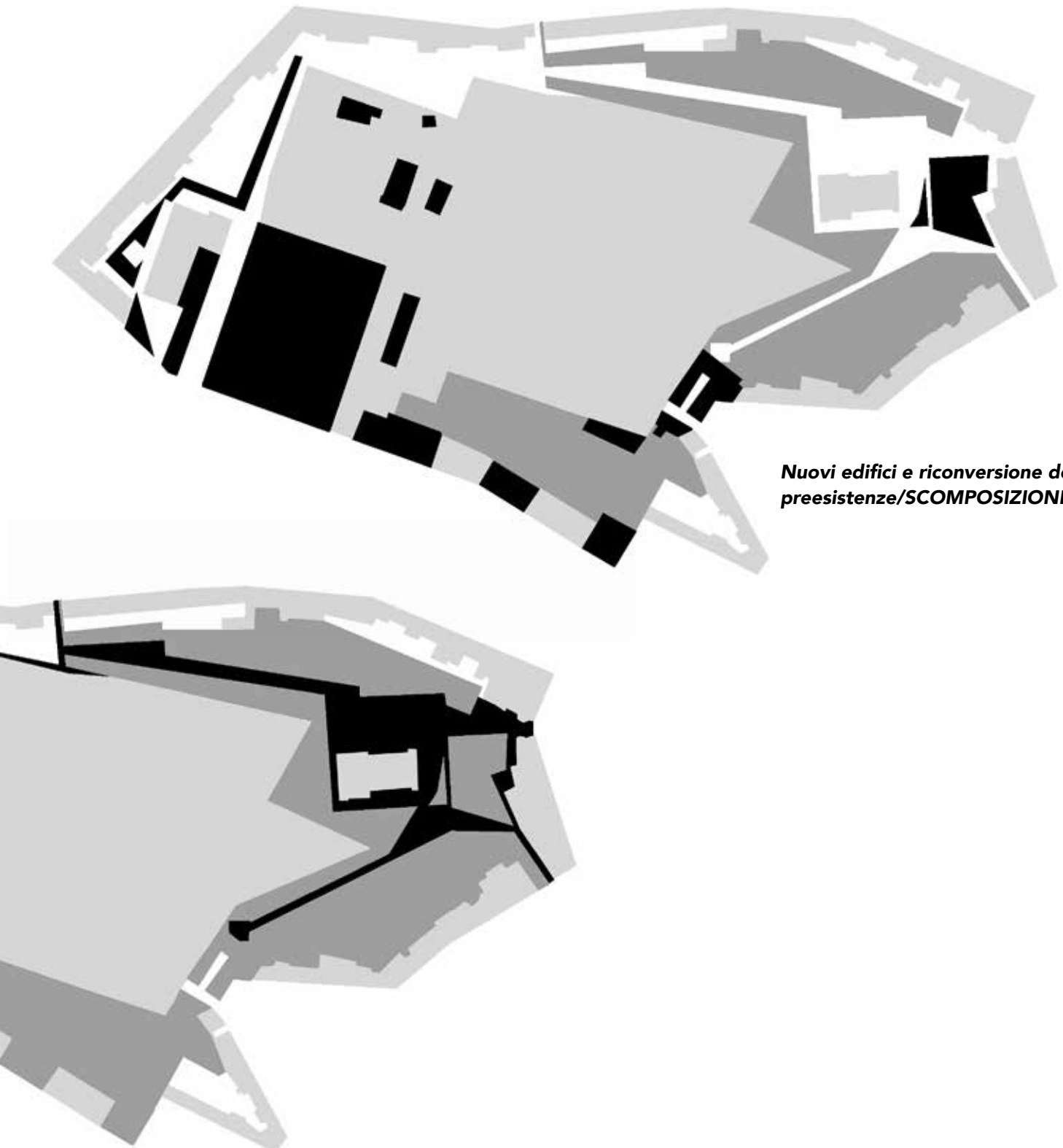
In quest'ottica il lavoro dei Mateus si colloca all'interno della tradizione dei più grandi architetti portoghesi contemporanei che, a partire da Távora hanno utilizzato l'idea del vuoto come materia architettonica: «Questa nozione, tanto spesso dimenticata, secondo cui lo spazio che separa – e unisce – le forme si possa considerare come forma esso stesso, è una nozione fondamentale, che ci permette di guadagnare la coscienza che non vi siano forme isolate e che esiste sempre una relazione, sia tra le forme che vediamo occupare lo spazio, sia tra queste e lo spazio stesso che, sebbene non si veda, sappiamo costituire forma – negativo o matrice – delle forme apparenti»[53].



Estensione superficie verde/ADDIZIONE



Attraversamenti pedonali pubblici/TAGLIO



Nuovi edifici e riconversione delle preesistenze/SCOMPOSIZIONE

3.4. Rapporto tra progetto e visuali prospettiche

In questo ambito il concetto di traccia viene approfondito nella sua impostazione geometrica quale generatrice di differenti visuali prospettiche in relazione al paesaggio sia esso naturale che artificiale. Il paesaggio, considerato nella sua duplice afferenza alle scienze naturali e alla dimensione estetico-percettiva, rappresenta un topos della condizione contemporanea: il luogo innanzitutto mentale in cui, sovrapponendosi immagini mentali e tracce reali, è possibile «ricongiungere il mondo fisico e il mondo fenomenico»[54] nell'ambito di una visione globale che vive di una tensione continua tra diverse polarità, incentivando ampi margini di sperimentazione, deriva e sconfinamento.

Il paesaggio - nella sua qualità di "immagine mentale", visiva, percettiva e concettuale a un tempo - diviene espressione e metafora di una ricerca architettonica volta da un lato al recupero fenomenologico dello spazio e dall'altro alla rappresentazione di un modo di rappresentare il reale che permetta di rilevare le tracce latenti attraverso la pregnanza di un luogo che esprime la sua intrinseca essenza. Il paesaggio non viene quindi considerato come supporto, sfondo, spazio geografico o materiale operabile del intervento architettonico ma piuttosto, come modalità formativa del progetto stesso che - attraverso la tridimensionalità delle visuali prospettiche - travalica l'ampliamento di scala dell'opera architettonica e supera la semplice idea di contesto. In quest'ottica il paesaggio in situ e in visu – a ricordare la doppia artialisatiion di Alain Roger[55], diretta la prima, indiretta la seconda - è un modo di pensare lo spazio come insieme di relazioni e interazioni mai univocamente definibili o afferrabili, in cui si fondono e si confondono le componenti storiche e geografiche, il sensibile e il fisico, l'immaginario e il visibile e tutti gli aspetti, anche labili e fluttuanti, che designano un luogo come paesaggio nella memoria individuale e/o collettiva[56]. Il paesaggio si distingue dai concetti contigui ma differenti di territorio, ambiente, natura e giardino. Il paesaggio assume un valore distinto perché è «la forma che l'ambiente conferisce al territorio come *materia della quale si serve*»[57], ossia una costruzione multisensoriale della realtà che comporta sempre un rapporto dialettico tra significato e significante, interno ed esterno, realtà e rappresentazione. Il paesaggio

- nella sua dimensione fisica e fenomenica - è in grado di superare gli opposti ad esso intrinsechi, preconizzando una dimensione che si può definire di mediazione[58] e ricongiungimento tra il mondo fisico-ecologico ed il mondo fenomenico-fenomenologico che il Moderno aveva separato. La "Convenzione Europea del Paesaggio", infatti, definisce il paesaggio come «parte di territorio così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere risulta dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni»[59] rafforzando una concezione policentrica data dall'unione di differenti saperi che confluiscono nel progetto.

Le tracce fisiche - come evidenziato nell'analisi dei progetti della P*raça do Comércio* e del *Terminal de Cruzeiros de Lisboa* - rilevate attraverso l'impostazione geometrica degli interventi, generano differenti visuali prospettiche che permettono di cogliere non solo i caratteri configurativi del paesaggio ma anche il suo significato intrinseco come forma primigenia dello spazio costruito e rappresentazione visiva e simbolica dell'attuale condizione metropolitana. A questo proposito è interessante ricordare quanto sostenuto dall'architetto Carrilho da Graça: «Nada se faz sem a reflexão sobre o que exisistia antes, e depois cria-se alguma coisa a partir daí, juntando elmentos que são nitidamente autónomos, mas que fazem viver o que já lá existia. (…) Eu acho que o que caracteriza a prática da arquitectura em Portugal, è a enorme consideração da paisagem como ponto de partida e de chegada. (…) Indipendentemente da referência da escola do Porto, desde há muitos anos, às preexistências, cujo sentido não devemos menosprezar, a presença no nosso pensamento de construtores das questões de paisagem faz uma alteração muito importante e isso è provavelmente mais forte e mais evidente em Portugal do que em muitos outros sítios. Esta ideia de olhar para o conjunto que suporta as possíveis intervençoes como um todo sobre o qual se pode refletir de uma maneira global, sem deixar nada de fora, è um pouco o que pode caracterizar em lihas muito gerais a nossa prática. (…) A paisagem, para além de ser bastante resistente, è um sistema de suporte com muita maleabilidade. Por perigoso que seja, digamos assim, o construído em betão parece-nos sempre mais transitorio do que a passagem do solo, os maciços rochosos, o mar, o conjunto de elementos naturais que conhecemos como elemento de partida.»[60]

Praça do Comércio/Terreiro do Paço
Bruno Soares Arquitectos

Presentazione dell'intervento
Il progetto per la Praça do Comercio s'inserisce nell'ambito del Progetto Generale di Riqualificazione della Frente Riberinha della Baixa Pombalina che definisce l'organizzazione ed il trattamento dello spazio pubblico della zona d'intervento (compresa tra Cais do Sodrè e il Largo de Santa Apolónia), che a sua volta integra e sviluppa il sistema generale di circolazione e parcheggio delle automobili definito dal Comune di Lisbona.
Il progetto della Piazza ha come obiettivi principali: la riqualificazione del pavimento (disegno e organizzazione degli spazi e rivestimento delle superfici); la riformulazione del sistema di drenaggio pluviale; la proposta di un nuovo sistema di illuminazione, la definizione della tipologia e della collocazione dell'arredo urbano; la sistematizzazione di un insieme di parametri e raccomandazioni per l'uso e la gestione dello spazio in relazione alle capacità di carico dei pavimenti; utilizzo delle infrastrutture e arredo urbano per eventi temporanei.
Lo scopo principale del progetto è stato stabilire una relazione di complementarietà e interdipendenza con la città ed in particolare con la Baixa-Chiado. Di fatto, la Praça do Comércio integra un complesso variegato e ricco di spazi pubblici connessi attraverso la maglia stradale della Baixa che la collegano con il Rossio e con le piazze adiacenti, con la Ribeira das Naus e relativa passeggiata fluviale, con il Campo das Cebolas, fino alla Praça de Santa Apolónia. I valori e la singolarità della piazza espressi attraverso un quadro urbano differenziato, permettono allo stesso tempo di cogliere i valori identitari dello spazio circostante.
Lo spazio pubblico della piazza è stato soggetto nel corso dei secoli a diversi interventi presi in considerazione nella fase di inquadramento e contestualizzazione storica al fine di un riconoscimento del valore storico, simbolico e mitico di un luogo che è stato: Ribeira de Lisboa, Terreiro do Paço dall'inizio del XVI secolo, Praça Real do Comercio sul finire del XVIII secolo ed oggi Praça do Comercio/Terreiro do Paço.
I riferimenti principali per la lettura urbanistica e morfologica della Piazza sono stati la Dissertação de Manuel da Maia, pubblicata nell'edizione del 1965 nel libro del Prof. Josè Augusto França, ed i testi

Processo di pavimentazione del Terreiro. Filipe Folque (1856-1858)

Processo di pavimentazione del Terreiro. Silva Pinto (1904-1911)

di Walter Rosa, nello specifico "Do plano de 1755 -1758 para a Baixa – Chiado".[61]

In particolare le cartografie del Projecto Pombalino (1756-1758) mostrano un'ambiguità di vocazione in quanto nella pianta del 1756 era prevista una fontana al posto della successiva statua di Don Josè I, sottolineando il passaggio da Praça do Comercio a Praça Real. La piazza è stata costruita nel corso di un secolo ed ha subito profonde modifiche - così come il Palácio Real o il progetto dell'Arco di Trionfo – alimentando l'incertezza e la difficoltà di concretizzazione dei vari scenari proposti per la sua immagine.

Nonostante le diverse alterazioni ed adattandosi alle necessità funzionali dei differenti usi urbani, la piazza ha conservato un elemento costante costituito da una piastra centrale - placa central - che caratterizza le piante di Lisbona dal XIX fino al XX secolo. Negli anni 1929/1930 la placa central viene ridimensionata - permettendo il prolungamento delle strade do Ouro e da Prata per agevolare la circolazione automobilistica – con una bordatura in calçada a Portuguesa che ne rialza la quota, lasciando l'area centrale in terra battuta.

Fino agli anni novanta l'automobile si impone nell'organizzazione dello spazio della piazza, di cui quasi la totalità dell'area centrale è utilizzata come parcheggio essendo stata asfaltata per tale scopo.

In seguito in preparazione dell'Expo'98 la piazza riacquista finalmente il suo valore di spazio pubblico grazie all'eliminazione definitiva del parcheggio e il progetto provvisorio di un nuovo pavimento in cemento con i percorsi in basalto ed un rivestimento con una pavimentazione bituminosa conservatasi fino al 2008, anno dell'inizio del nuovo progetto ad opera dell'arch. Bruno Soares. Esso prende in considerazioni le differenti evoluzioni e destinazioni della piazza nel corso dei secoli per non perdere la leggibilità della sua evoluzione storica e contemporaneamente garantirne una fruizione adeguata alle necessità della società attuale.

La matrice generatrice del disegno della Piazza ha origine da: la definizione della placa central delimitata da quattro strade che rappresentano il prolungamento delle Ruas do Ouro e da Prata, di Avenida da Ribeira das Naus, e delle Ruas do Arsenal e da Alfândega; da due *passeios-esplanadas*[62] adiacenti alle arcate delle ali Orientali ed Occidentali della Piazza; da un passeio a nord adiacente alla rispettiva

arcata e all'Arco di Trionfo; infine da un passeio ribeirinho che integra il fronte della piazza e il Cais das Colunas nel percorso che, lungo il fiume, collega il Campo das Cebolas alla Ribeira das Naus e a Cais do Sodrè. Il disegno della pavimentazione è generato simmetricamente a partire dall'asse dei pilastri delle arcate orientali ed occidentali, in senso perpendicolare alle facciate, in un compasso di tre archi. A partire dall'incontro di queste direttrici con la placa central si sviluppano le fasce oblique incrociate.

Il disegno della pavimentazione delle arcate est ed ovest, ispirato alle carte di navigazione seicentista, propone un modello più libero con l'accentuazione di differenti linee orientate secondo gli assi principali (Nord-Sud, Est-Ovest).

Lo spazio pubblico prevede due livelli principali di utilizzazione: il primo concerne l'uso quotidiano delle esplanadas da parte degli edifici circostanti adibiti a spazi culturali commerciali e di ristorazione; il secondo, considerate la centralità e dimensione della piazza nella città, investe l'organizzazione di eventi pubblici di differenti tipologie, istituzionali o meno, come feste popolari, comizi , manifestazioni, esposizioni all'area aperta, concerti e altro.

Stato di fatto precedente all'intervento

Materiali

La piastra centrale ha una pavimentazione con un disegno definito da bande incrociate in pedra de lioz, segnate da linee prospettiche diagonali che accentuano la grande dimensione della piazza evidenziando l'eccentricità della statua, che avanza verso il fiume. Il materiale principale è costituito dalla pavimentazione della placa central (tra le fasce) a base di ghiaia agglomerata con resina (tipo terraway) il cui colore è stato accuratamente campionato al fine di conservare la memoria del terreno che aveva caratterizzato per 450 anni il Terreiro do Paço e la Praça do Comércio.

L'utilizzo del granito nelle strade circostanti la piazza stabilisce una relazione di continuità con le strade adiacenti in particolare Rua do Ouro e da Prata, mettendo in evidenza gli obiettivi del piano di Manuel da Maia in un'ottica di chiara apertura e collegamento del tessuto urbano dalla Baixa fino alla Piazza e al Tejo.

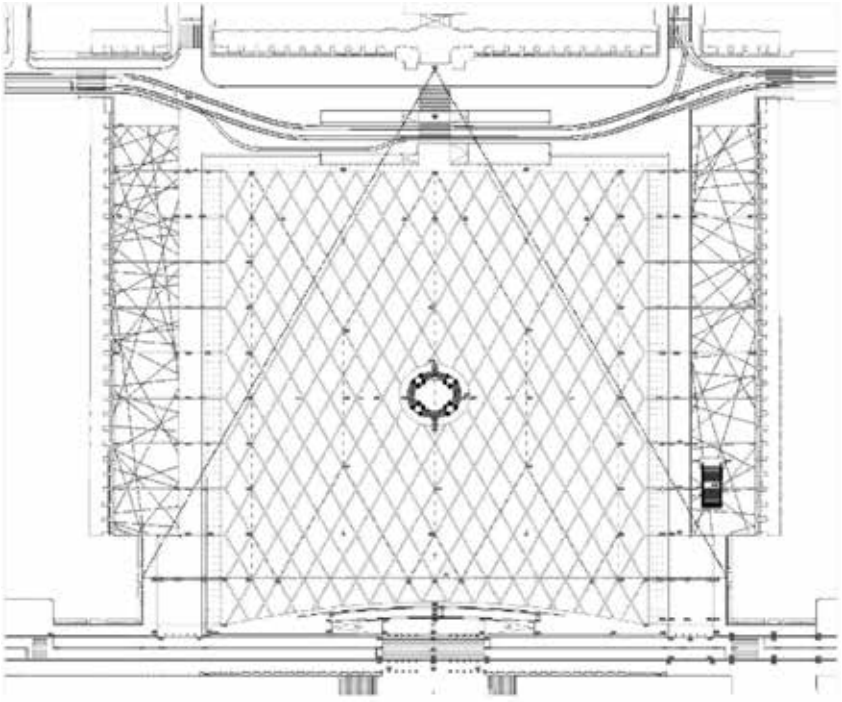
I Passeios-Esplanada, adiacenti alle arcate delle ali Est e Ovest della Piazza, corrispondono all'ampliamento dei due marciapiedi precedenti fino all'allineamento dei cordoli delle strade da Prata e do Ouro, passando da una larghezza di 11.20 metri (incluse le arcate) ad una di 26,7 metri. Nella pedra de lioz che caratterizza questi passeios – in continuità con la preesistente pavimentazione delle gallerie – sono

Proposta e inquadramento nel settore urbano

integrate fasce di colore rosso e nero che rappresentano il disegno delle rotte oceaniche come evocazione delle cartografie nautiche.
Il Passeio Norte è stato ampliato verso Sud, permettendo la decompressione dell'arrivo alla Piazza, e rivestito in pietra di lioz.
Il Passeio Ribeirinho è il risultato dell'allargamento, di circa 4,5 metri, dell'attuale marciapiede adiacente al fiume, garantendo migliori condizioni di sicurezza e circolazione dei pedoni. Questo passeio così regolarizzato è in continuità con il nuovo percorso marginale, in corso di realizzazione, della Ribeira das Naus fino a Cais do Sodrè.

Metodologia Progettuale
L'approccio metodologico dell'arch. Bruno Soares - che si inserisce nello Studio Preliminare per il riordino dello spazio pubblico della Praça do Comércio/ Terreiro do Paço elaborato nel 2006 in considerazione dei pareri positivi dell'IGESPAR, del Comune e della Sociedade Frente Tejo - si basa su 4 costanti fondamentali: la relazione della placa central con il Cais das Colunas e il suo accesso diretto all'acqua; il pavimento che, attraversando la placa central, enfatizza il prolungamento dell'asse di Rua Augusta; la demarcazione del pavimento circostante la statua reale; le caratteristiche geometriche e cromatiche della pavimentazione. Queste le dominanti del progetto che si può definire come una sorta di

Dimensionamento e progetto della pavimentazione della piazza

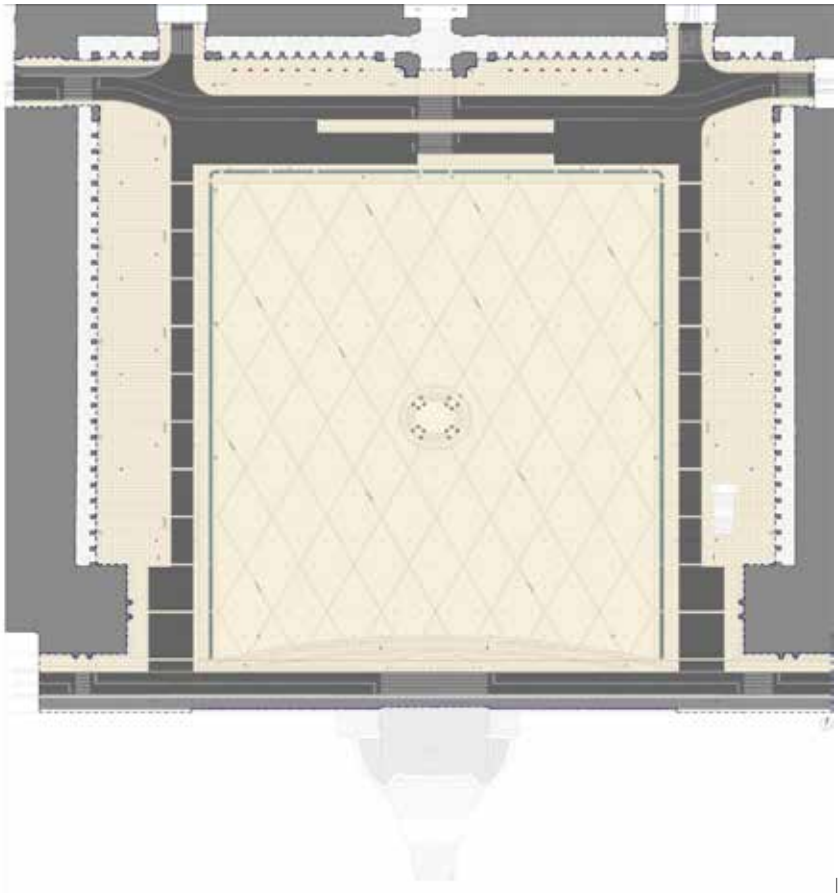


restauro urbano dove la volontà di una chiara assimilazione dei differenti interventi avvenuti nel corso dei secoli si esplica nella restituzione tipologica. Essa si svolge nei termini di un recupero dell'archetipo e di una ripresa linguistica, con un'evidente componente teoretica, sia storicista che materico-strutturalista.

Difronte l'ambiguità e la mancaza di un disegno globale per il pavimento della Piazza - in relazione al piano pombalino - non volendo propendere per un'unica interpretazione storica, l'attitudine progettuale si è basata sulla lettura morfologica e la percezione dello spazio così come era originariamente, prima delle opere realizzate per le grandi infrastrutture. Questa tipologia d'intervento non si può definire propriamente un restauro, poiché manca un riferimento storico preciso che permetta di ricostituire un disegno o un'immagine globale che non sia quella del semplice "terreiro"[63], oggi sicuramente inadeguato alle necessità e alle esigenze urbane contemporanee.

Le necessità attuali hanno determinato un significativo cambiamento nella riorganizzazione degli spazi, nella funzionalità e nell'immagine

della piazza quale spazio principalmente pedonale, garantendo una necessaria convivenza con la circolazione delle automobili, oggi fortemente ridotta, con l'aumento dal 60% al 90 % di spazio dedicato ai pedoni. Le invarianti, che hanno caratterizzato la Piazza nella sua singolarità ed unicità – e che nonostante l'evoluzione storica permangono fino ad oggi – definiscono il progetto da un punto di vista formale ed operativo, sono: la grande dimensione della Piazza circa 35.500 mq; la sua unità architettonica corrispondente ad una concezione integrata dei suoi prospetti nell'ambito dello stesso progetto con forti intenzioni sceniche; la sua caratterizzazione come Praça de apparato; l'asse monumentale riconoscibile nell'allineamento Arco da Rua Augusta – Statua Equestre di Don José – Cais das Colunas; la simmetria e la corrispondenza evidente dei prospetti orientali ed occidentali, e l'asimmetria risultante dall'opposizione tra la facciata do Arco da Rua Augusta e l'assenza di una facciata a Sud, sostituita dalla presenza, marcata dai due Torrioni, del Tejo; la centralità, visuale e simbolica



che evidenzia l'importanza della statua reale ad opera di Machado de Castro, collocata nell'asse della piazza e rivolta verso il fiume; le arcate, in quanto elemento continuo di transizione tra lo spazio costruito e lo spazio aperto della Piazza, stabilendo relazioni visive con la Piazza e con il suo elemento centrale, la statua equestre, conferendo alla piazza una ricchezza compositiva aggiuntiva, dovuta ai contrasti luce/ombra, alle facciate della piazza; la relazione di prossimità, di grande linearità con il fiume ed il carattere monumentale dell'entrata nella piazza, venendo dal fiume grazie alla presenza dell'imponente Cais das Colunas.
In termini progettuali le invarianti si sono tradotte: in un aumento sostanziale dello spazio pedonale, preservando l'integrità morfologica della piazza, riducendo lo spazio carrabile e garantendo comunque le necessarie condizioni di accessibilità; nella definizione di ambienti differenziati, capaci di favorire una maggiore diversità di uso degli spazi di sosta e d'incontro; nel miglioramento delle condizioni di convivenza della Piazza con il fiume, in termini di relazioni visuali stabilite attraverso i suoi assi principali e il suo margine, e nelle condizioni di accessibilità come la differenziazione della pavimentazione, riduzione del traffico stradale, localizzazione e soluzioni distinte nella segnalazione delle strisce pedonali; nella creazione di condizioni per un uso diversificato dello spazio, più adeguato alle esigenze relative alla sua importanza simbolica e patrimoniale, sia attraverso eventi occasionali che a livello di un uso più quotidiano associato al lavoro, al piacere e al turismo adottando pavimenti adeguati e sistemi tecnici di deviazione delle acque reflue (che prima arrivavano al fiume) fatte confluire nell'impianto di depurazione Etar di Alcântara, il sistema di rete elettrica e di manutenzione e pulizia della piazza.

Interpretazione critica/esperienza fenomenologica.

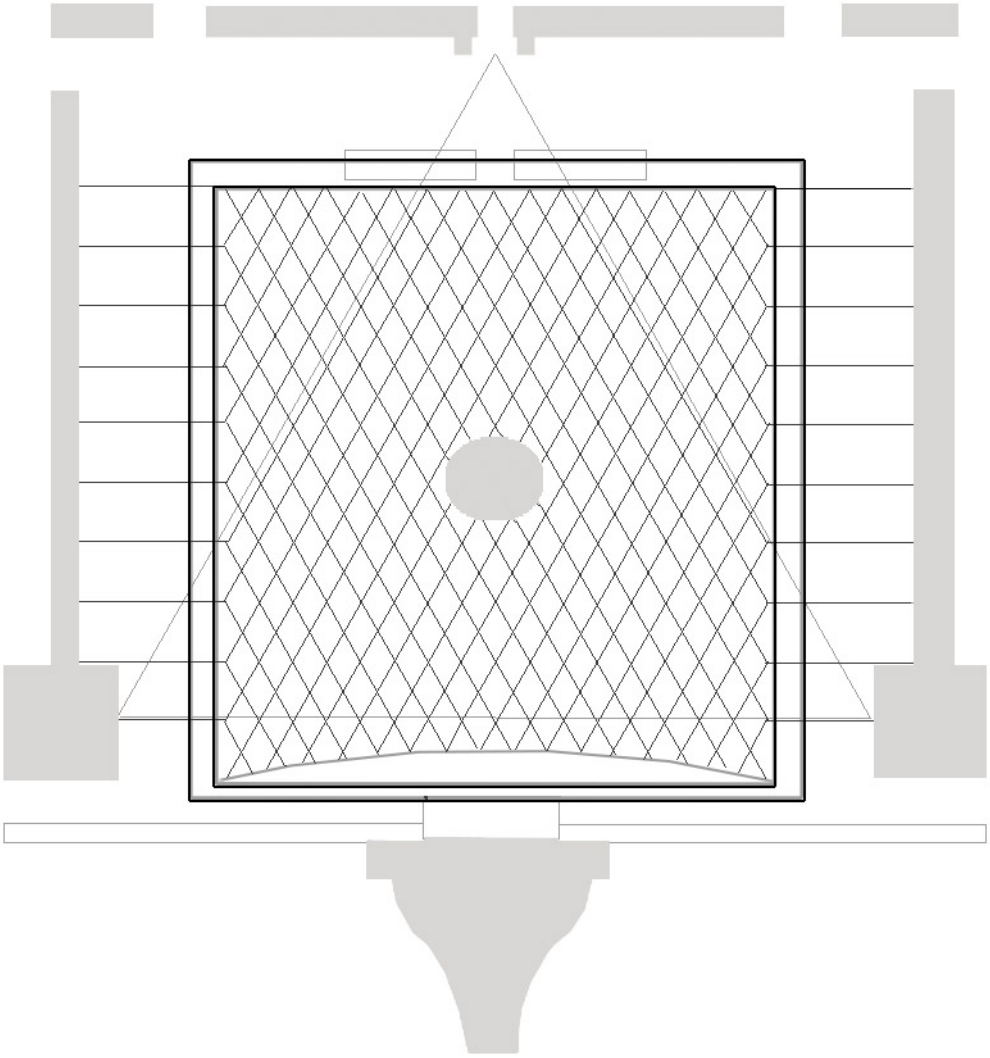
Il rigore cartesiano e la regolarità planimetrica costituiscono il principio fondante dell'intera operazione di riqualificazione e recupero della nuova Praça do Comércio. La superficie finale della Piazza - prendendo come riferimento le quote del pavimento delle arcate a Nord, Est ed Ovest, così come lo sviluppo del marciapiede vicino al Fiume (con particolare attenzione alle quote di installazione del Cais das Colunas), insieme alla quota inferiore dell'ultimo gradino del plinto della statua equestre quali riferimenti imprescindibili dell'impianto originario – risulta essere un piano continuo, la cui regolarità si perde nell'approssimarsi al torrione occidentale (oggi sede del ministero) così come storicamente documentato[64].
La visuale pros ettica - corrispondente all'asse monumentale costituito dall'Arco, dalla Statua Equestre e dal Cais das Colunas – trova corrispondenza nella linea di livello che, sviluppandosi in quota da Rua Augusta, permette la correzione della convessità esistente nella placa central. La definizione di questa linea determina un abbassamento dell'arco altimetrico esistente e genera due piani di rampa, simmetrici e leggermente inclinati (del 2% circa) verso le ali Orientali e Occidentali. L'incontro di questi due piani-rampe con i piani che si sviluppano in senso contrario a patire dai limiti della placa central, determina anche un abbassamento del pavimento preesistente accentuando le relazioni

Spazi ed utilizzi alternativi della piazza

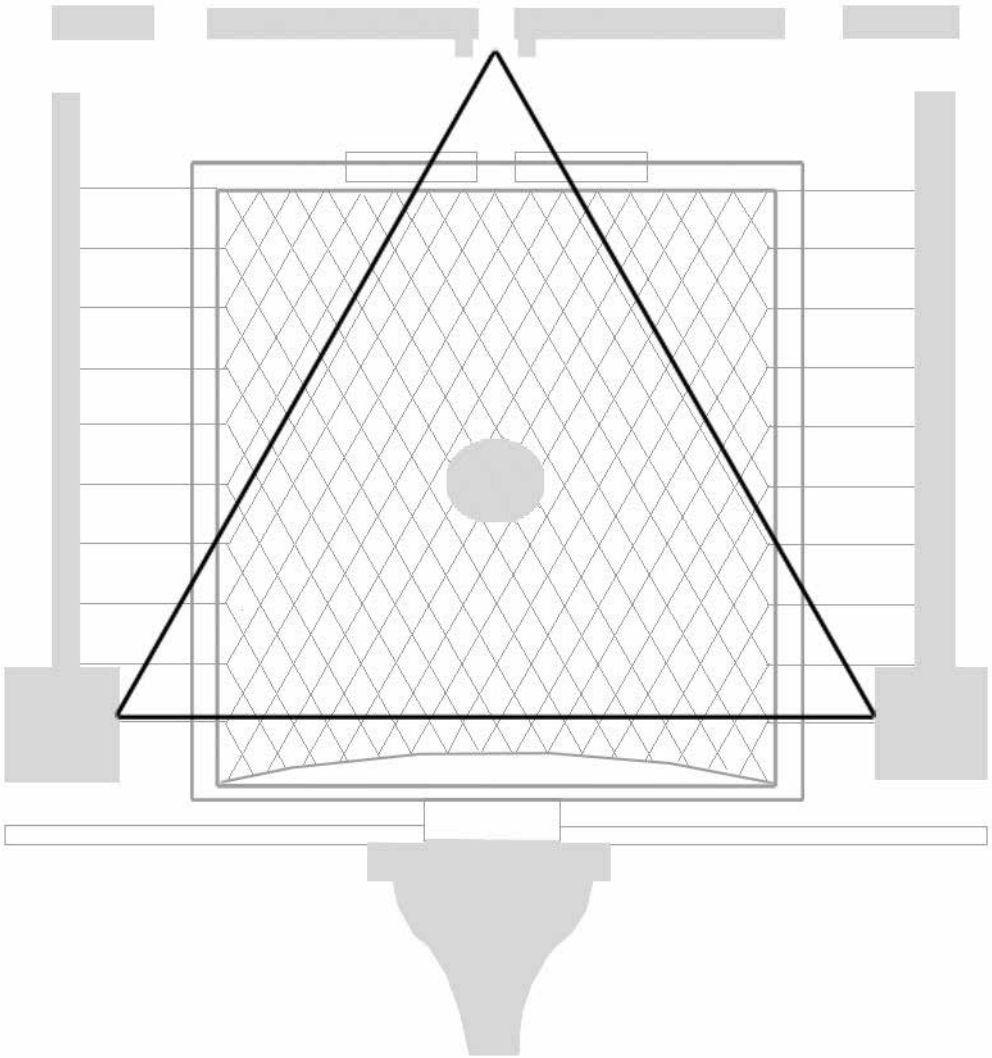
Valorizzazione dell'asse monumentale con la reintegrazione del Cais das Colunas

visuali con il "piano dell'acqua" - precedentemente ostacolato dalla convessità della piastra centrale - e definendo due bacini di ritenzione delle acque pluviali in caso di situazioni di precipitazioni estreme.
Questa pianificazione genera una cornice generale della piastra centrale che risulta leggermente inclinata verso il fiume.
Questo dispositivo che nasce da una corrispondenza dei piani sviluppati a partire dalle quote di riferimento delle arcate, genera, però, nel visitatore una difficoltà nella fruibilità in particolare nell'accesso sud-occidentale della piazza. Infatti, per garantire rigidamente la simmetria della placa central e allo stesso tempo conservare la generazione dei passeios-esplanada e delle strade laterali contigue, si determina un dislivello sensibile che il Progetto volutamente decide di conservare[65].
La rigidità formale e geometrica ha come obiettivo la comprensione dello spazio nelle sue differenti dimensioni: architettonica e urbanistica ma anche di tutti i fenomeni naturali che hanno portato alla costruzione della piazza sopra uno sterro evocando i suoi limiti anteriori e la storia della sua costruzione.
La valorizzazione della percezione frontale del Cais das Colunas è una chiara rievocazione dell'intenzione del progetto pombalino, ottenuto attraverso il prolungamento dell'asse monumentale. La transizione dalla piastra centrale al Cais das Colunas è marcata da due gradini seguiti da un piano rialzato, la cui altimetria è intermedia tra la piastra e la strada, con due gradini aggiuntivi che si allineano a quota strada. Il piano intermedio nasce dalla volontà di favorire, nel punto di arrivo al Cais das Colunas, accessibilità alternative al principale passaggio centrale di collegamento con la piazza. Il dislivello tra la piastra centrale ed il piano del Cais das Colunas - generato dalla simmetria generale relativa alla linea di livello che parte dall'Arco - segna in modo incisivo l'arrivo al fiume attraverso una transizione tra il piano della Piazza e il Piano del Fiume, rivelando l'importanza simbolica del Cais das Colunas, l'antico ingresso via mare, una scalinata marmorea inquadrata tra due colonne in asse con la piazza, dove sbarcavano le navi che portavano re e regine nella capitale.

Viste del dislivello occidentale e della pavimentazione della piazza



GRIGLIA RETICOLARE



ASSE DELLA VISUALE PROSPETTICA PRINCIPALE

Terminal de Cruzeiros de Lisboa

Arq. João Luís Carrilho da Graça

Presentazione dell'intervento

Il progetto del concorso per il nuovo terminal crociere - bandito nel 2012 e vinto dall'architetto Carrilho da Graça - offre un'opportunità rara per interrogarsi e riflettere riguardo alla relazione urbana tra Lisbona e il Tago. Tale rapporto è fondamentale per lo sviluppo di una città con una vocazione portuaria naturale ed il cui lungo fiume è stato nel corso dei secoli oggetto di innumerevoli proposte che ne hanno cambiato radicalmente l'aspetto e l'uso.

L'area d'intervento per l'istallazione del nuovo edificio è localizzata nella faixa ribeirinha compresa tra il Cais do Sodré e la stazione ferroviaria di Santa Apolónia. In questa porzione di litorale fluviale la relazione tra la città ed il Tago non è interrotta dalla presenza dalla linea ferroviaria permettendo un collegamento diretto tra il fiume e i quartieri di Alfama, Mouraria, Castelo e Baixa Pombalina.

L'edificio del nuovo terminal crociere gode, quindi, di una posizione privilegiata e centrale nel contesto della città, garantendo un facile e rapido accesso ai luoghi di maggior interesse turistico e culturale essendo vicino ai monumenti più importanti della zona come la casa dos Bicos (oggi Fundação José Saramago), il Museo do Teatro Romano, il Castelo de São Jorge, il Panteão Nacional e molti altri.

L'idea di un edificio volumetricamente compatto permette di preservare l'intorno, offrendo alla città e ai quartieri adiacenti nuovi aree verdi pubbliche con svariate attività ricreative.

L'accesso principale è in linea con un plano de agua - generato dall'intersezione con la doca preesistente, di cui ne evoca il precedente utilizzo, delimitando la praça da Alfândega.

La hall è caratterizzata da una doppia altezza ad invaso circolare dove sono localizzate la reception e la zona di consegna dei bagagli. L'area d'attesa ed il chek-in si trovano al piano superiore insieme alla caffetteria ed alcuni negozi. I passeggeri percorrono un percorso/promenade che avvolge esternamente l'edificio – offrendo molteplici viste sulla città storica - e culmina nella sua copertura dove si trova un anfiteatro che

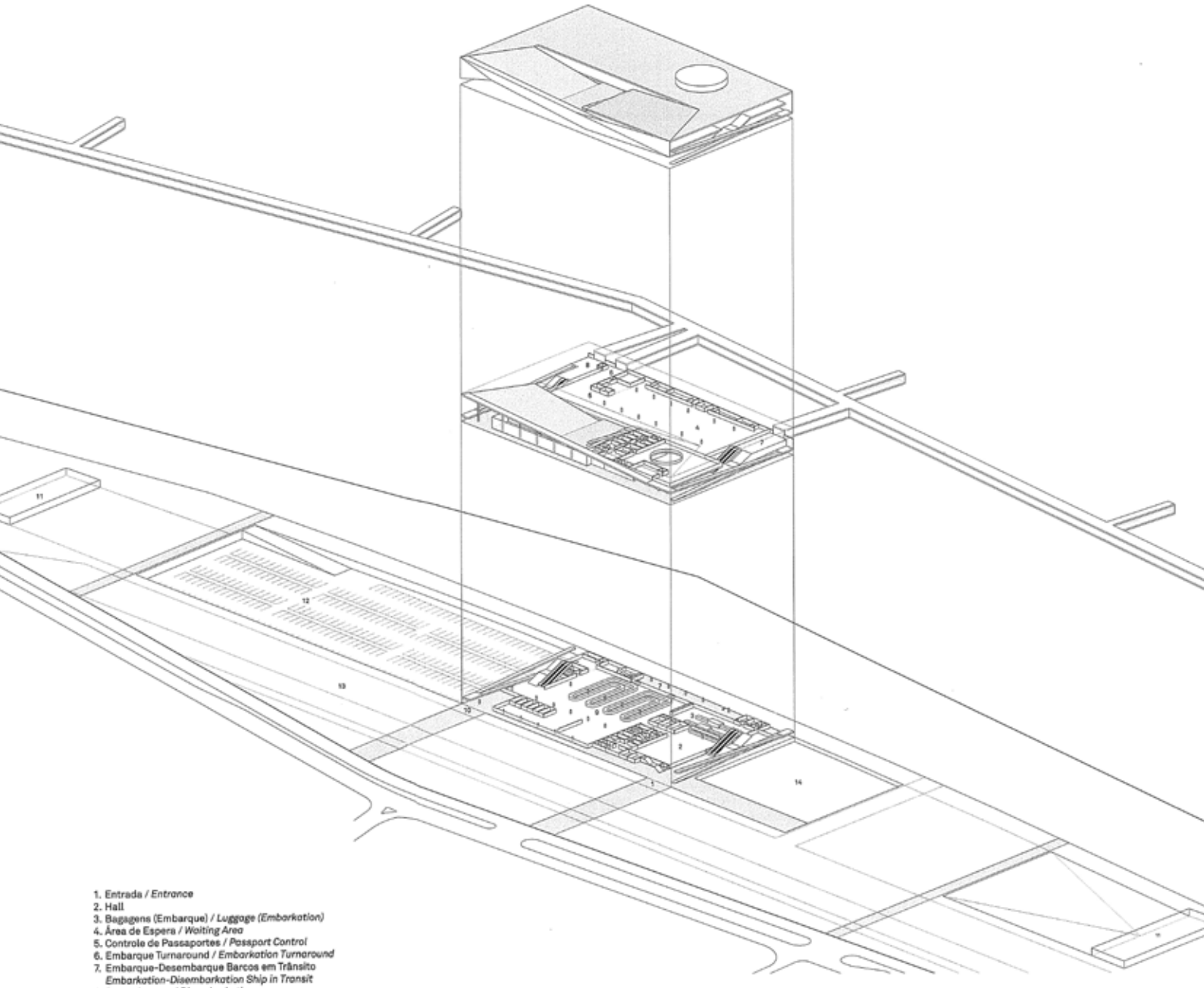
Pianta della città sec XIX con la sovrapposizione della frente ribeirinha di Lisbona 1911

Doca do Terreiro do Trigo. Foto Eduardo Portugal 1938

come una piazza sopraelevata affaccia direttamente sul fiume.
Il parco è organizzato sull'impianto geometrico dell'antica doca con alberi e percorsi allineati ai suoi limiti longitudinali. Grazie alla scala contenuta dell'edificio la visuale prospettica del fiume verso la città acquista importanza tanto quanto quella della citta verso il fiume, dove il parco ed il Terminal sono elementi in transizione che coesistono e si potenziano reciprocamente.

Metodologia Progettuale

Il progetto del nuovo Terminal crociere instaura una relazione dialettica con il palinsesto storico - l'*antica doca*[66] quale guida del progetto moderno e del nuovo spazio pubblico – esaltandone la memoria attraverso la manutenzione ed il recupero delle antiche mura di pietra, presenti in tutto il perimetro, che rappresentano il basamento della città rispetto al fiume. La *doca* è la traccia fisica che diviene l'elemento generatore dell'impianto geometrico della proposta progettuale, nonché elemento organizzatore dello spazio pubblico e dell'intero programma.
La proposta di un edificio volumetricamente compatto permette di liberare lo spazio circostante e di renderlo pubblico offrendo, alla città e ai quartieri adiacenti, una nuova area verde - adibita a differenti usi e attività – che incornicia e circonda il nuovo *Terminal de Cruzeiros* di Lisbona. La soluzione adottata - al livello della distribuzione programmatica nei due piani previsti e nella relazione tra gli spazi funzionali - segue le direttrici del bando di concorso, potenziando la fruibilità e facilitando la circolazione in ogni settore ma conservandone sempre una flessibilità d'uso.
È importante evidenziare come l'imbarco e lo sbarco dei passeggeri in transito avviene indipendentemente dal resto dell'edificio, attraverso due fasce di accesso esterne che sono localizzate in ciascuna estremità dell'edificio, caratterizzandone fortemente i prospetti. In questo modo gli spazi interni dell'edificio – in periodi di minor presenza di turisti o traffico marittimo – possono essere adibiti ad usi alternativi ed ospitare esposizioni, fiere, sfilate di moda o altri eventi.
In corrispondenza della vasca d'acqua, evocazione della doca



1. Entrada / *Entrance*
2. Hall
3. Bagagens (Embarque) / *Luggage (Embarkation)*
4. Área de Espera / *Waiting Area*
5. Controle de Passaportes / *Passport Control*
6. Embarque Turnaround / *Embarkation Turnaround*
7. Embarque-Desembarque Barcos em Trânsito
   Embarkation-Disembarkation Ship in Transit
8. Desembarque / *Disembarkation*
9. Bagagens (Desembarque) / *Luggage (Disembarkation)*
10. Saída / *Exit*
11. Restaurante / *Restaurant*
12. Estacionamento para Automóveis / *Car Parking*
13. Estacionamento de Autocarros / *Bus Parking*
14. Espelho de Água / *Water Mirror*

Inquadramento

Plastico di studio.
Prospetto nord-est

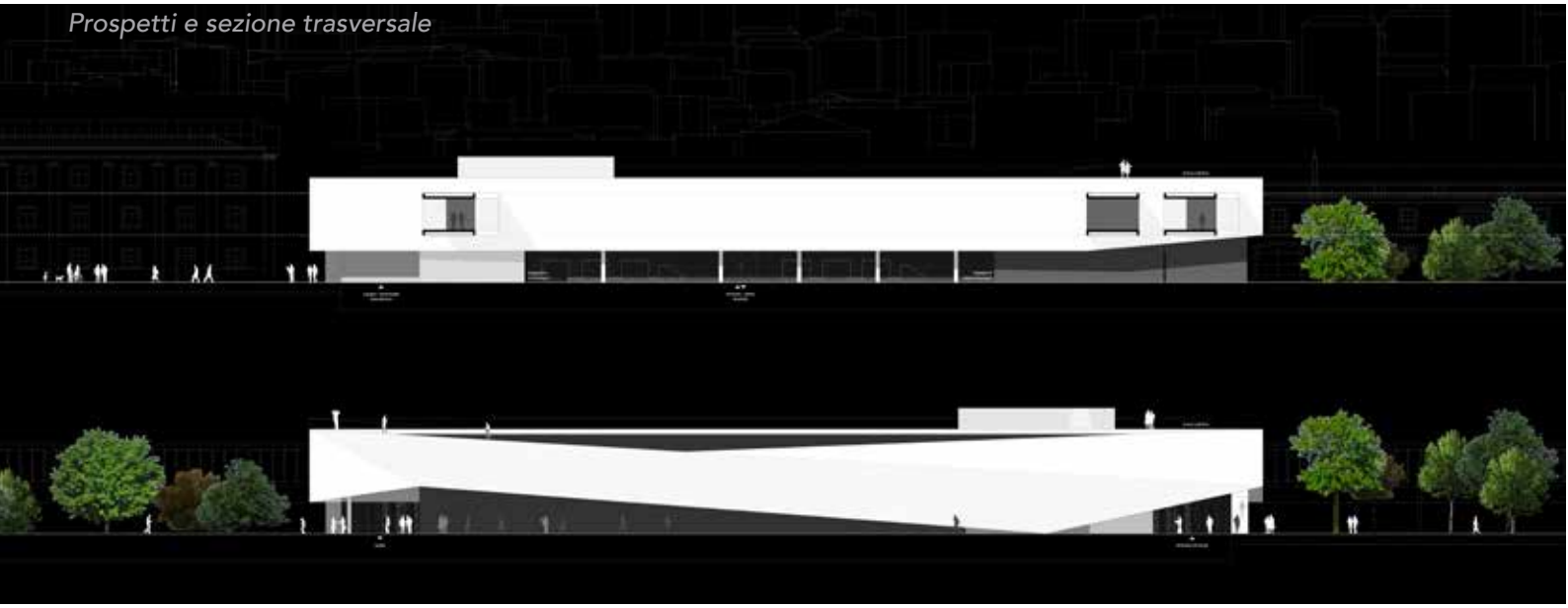
Plastico di studio. Particolare della copertura

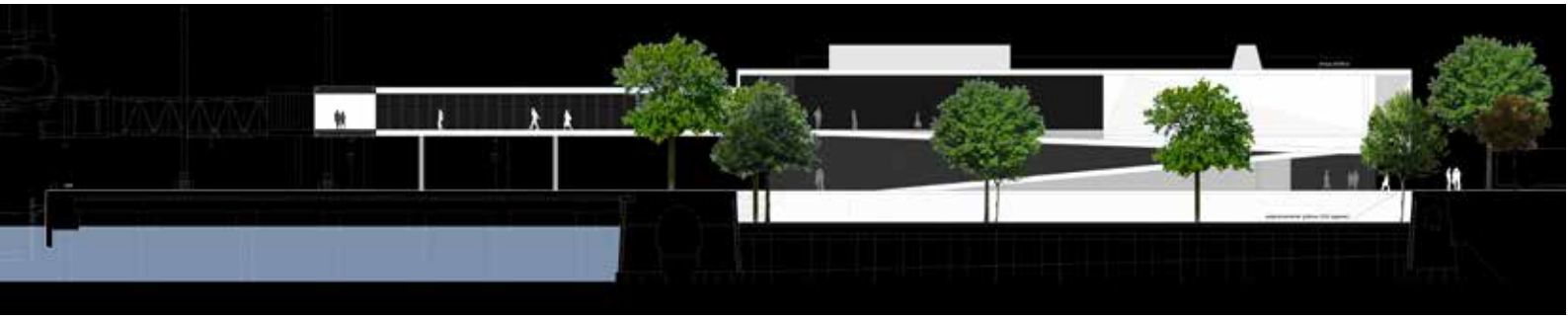
preesistente, è collocato l'ingresso in modo che, la facciata delimitante la praça da Alfândega, assuma il carattere di fronte principale. L'entrata consiste in un grande spazio coperto dal quale dipartono le scale di accesso ai piani superiori ed il percorso pubblico che si sviluppa intorno all'edificio. A questo livello si trovano i vari servizi di ricezione dei passeggeri e di consegna dei bagagli, collegati direttamente alla Polizia marittima e agli operatori per il servizio agli stranieri (SEF). Quest'area ha un collegamento diretto con il molo per facilitare la circolazione tra il terminal e le navi e con l'area di scarico, permettendo una relazione diretta con gli operatori anche nel momento di arrivo.

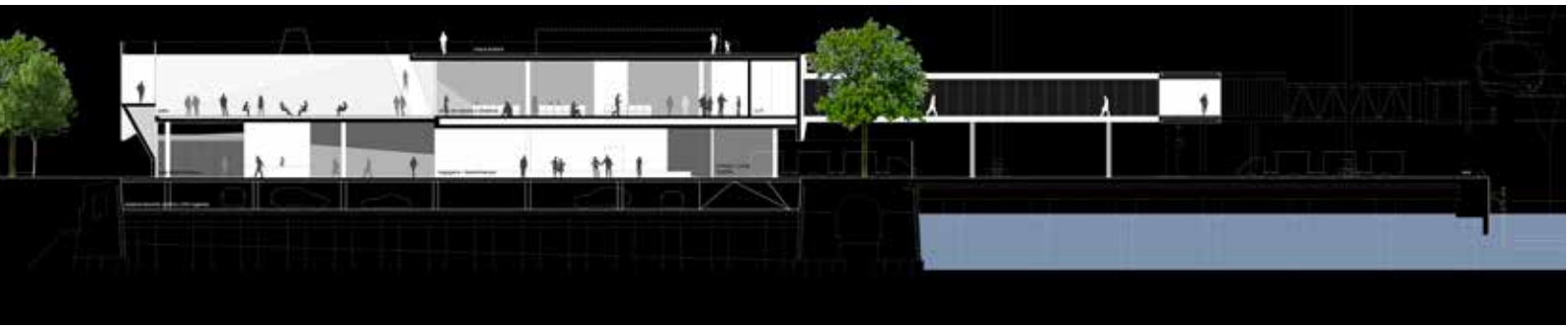
Al piano superiore, si trovano l'area di attesa e il check-in, con un'ampia sala d'attesa, una caffetteria, una piccola zona commerciale e tutti i dispositivi necessari al check-in, controllo dei passaporti e bagagli a mano. La passerella d'imbarco esterna ha due possibilità distinte di accesso: un percorso per i passeggeri in transito ed uno alternativo per quelli in turnaround. In questo modo lo spazio interno funziona in modo autonomo entrando in relazione con un

patio pubblico, risultante da un taglio nella copertura dell'edificio, con una vista sul quartiere di Alfama.
Lo sbarco ha inizio da una passerella esterna collegata al fronte nord-orientale dell'edificio, oppure, nel caso ci fosse una sola nave, dal prospetto principale direttamente verso la piazza. Il momento di arrivo dei passeggeri in città è fortemente caratterizzato dalla spettacolare vista panoramica su Alfama ed il centro storico, dal distesa arborea che si sviluppa al piano inferiore, nel parco e sopra il parcheggio nella zona della doca. Da questo punto di arrivo si può scendere direttamente verso la città, nel caso dei passeggeri in transito, oppure accedere nella area di sbarco, con la zona della Dogana e di revisione bagagli, collegata all'area di raccolta bagagli. Quest'area è caratterizzata dall'ampia altezza e dalla copertura inclinata, che segna interiormente la presenza dell'anfiteatro esterno.
Al livello inferiore della doca, nel piano interrato, si sviluppa un'estesa area tecnica ed il parcheggio, diviso in tre aree distinte. Il livello inferiore dell'edificio è adibito a parcheggio riservato alle autorità (16 posti) e ai passeggeri in turnaround (64 posti). Il parcheggio pubblico, caratterizzato da alberi che ne permettono l'ombreggiamento, si trova all'esterno ed è costituito da 339 posti.
Intorno al terminal - così efficacemente e funzionalmente organizzato - si sviluppa il percorso pubblico che, come una promenade architecural, conduce alla scoperta dell'intorno. Durante il percorso dei vari livelli, attraverso rampe che permettono un andamento lento e contemplativo, è possibile trarre il massimo vantaggio dalla localizzazione di questo edificio che offre molteplici visuali prospettiche sul fiume e sulla città storica. Il percorso esterno culmina nella copertura, una piattaforma in legno, che assume le caratteristiche di un palco che come una zattera fluttuante entra in contatto visivo con il fiume senza alcun tipo di ostacolo. Al pari di un grande anfiteatro che si flette fino al piano inferiore, questo spazio potrà essere utilizzato per svariate attività, senza interferire con i percorsi interni e le attività portuarie. Quest'articolazione spaziale offre aree pubbliche alternative per vivere e riappropriarsi del fronte fiume, restituendo alla città anche lo spazio occupato dalla realizzazione dell'edificio.

Prospetti e sezione trasversale







L'edificio è strutturato in modo semplice e compatto con un'estrema razionalizzazione dei mezzi e dei sistemi costruttivi adoperati insieme ad un uso flessibile dello spazio. Secondo quanto sostenuto dall'architetto Carrilho da Graça il concept del progetto consiste nell'esplorare la possibilità di un uso molteplice dello spazio, non solo di quello esterno ma anche di quello attinente all'edificio. Il terminal e il parco fungono da scenario, rappresentano un luogo di passaggio, di attesa, di contemplazione, di arrivo e di partenza. L'obiettivo è stato realizzare uno spazio d'incontro, di accoglienza e permanenza ma, allo stesso tempo, dotato di un carattere di transitorietà, come una sorta di scenografia urbana[67].
L'operazione progettuale principale è stata la riaffermazione dell'antica doca, ormai scomparsa, che è stata parzialmente scavata ricavando un bacino d'acqua quale riferimento concettuale e testimonianza di ciò che esisteva in precedenza.
La memoria del luogo diviene la matrice geometrica del progetto. I tre postulati con cui l'architetto descrive il suo lavoro, infatti, sono il sito, il programma e la geometria che si contaminano a vicenda nella sintesi progettuale. La sua ricerca è sempre tesa a privilegiare il rapporto con e lo studio del contesto, ad esaltare la purezza delle forme con un estrema chiarezza compositiva. Nelle costruzioni di Carrilho da Graça il nuovo convive con l'antico senza rottura, stabilendo con esso continui rimandi comunicativi. Avviene una sorta di azzeramento temporale che reimmette strutture spaziali e materiali del passato nella dimensione del presente. L'edificio come una nave pietrificata, metafora assai ricorrente nelle sue architetture, rivendica la sua autonomia formale e la libertà di utilizzo da parte di tutti i cittadini, conservando i nessi visivi con la città storica ed il fiume. La relazione che il terminal/padiglione instaura con il parco è diretta ma determina molteplici sovrapposizioni, fusioni e compenetrazioni che danno forma a diversi spazi esterni di uso pubblico. All'interno del Terminal inoltre si generano quelli che George Kubler definisce spazi ibridi che non sono esattamente spazi interni ma spazi in-between quali: patii, piazze, portici, verande, elementi architettonici

Vista generale

Vista fotorealistica dell'imbarco

Vista fotorealistica degli interni

caratteristici dell'architettura mediterranea. Quest'articolazione spaziale ibridata tra interno/esterno rende gli spazi chiusi molto permeabili e permette un utilizzo flessibile e aperto dell'edificio quale dispositivo multi-uso che amplifica le potenzialità del luogo in cui s'inserisce.

Il Terminal presenta due prospetti longitudinali completamente pieni e materici. Il primo si sviluppa lungo il molo ed ha un carattere chiuso e rigido in contrappunto alle navi e alla loro dimensione. L'altro difronte al parco, quasi arretra difronte alla città con una piegatura verso l'alto. I prospetti alle estremità - in corrispondenza della piazza a sud e del parcheggio a nord - sono più aperti e trasparenti potenziando un senso di continuità con l'esterno ed un prolungamento percettivo della doca e del parco che traguardano l'edificio. Opacità e trasparenza si contrappongono attraverso un gioco di profondità visive che riflettono, oppure assorbono la luce. La trasparenza si avvale della presenza misteriosa dell'acqua che genera riflessioni e rarefazioni.La passerella esterna d'imbarco è parallela ai limiti del molo - per facilitare l'attracco delle navi - assumendo un carattere indipendente dall'edificio col quale ha un rapporto molto naturale, tanto effimero e flessibile quanto quello che instaura con le imbarcazioni.

Lo spazio pubblico vuole essere un grande parco fluviale che evoca le proposte dei viali alberati, elaborate nei secoli XVIII, XIX e XX da

Carlos Mardel, Thomé de Gamond, Miguel Pais, Fialho de Almeida, Miguel Ventura Terra insieme a diverse commissioni progettuali istituite per pianificare il miglioramento del fronte fiume lisbonese. La proposta di un grande *boulevard* fluviale è stata, dunque, ricorrente nel corso dei secoli presentando variazioni a livello della sua estensione o ampiezza, ma costantemente caratterizzata dalla presenza di grandi alberature che definissero la passeggiata pubblica marginale al fine di collegare le principali centralità urbane lungo il fiume. Considerando che l'edificio è progettato in primo luogo come risposta alle esigenze turistiche e del traffico marittimo, il parco funge da filtro tra il centro storico ed il fiume come una sorta di nuova porta di accesso alla città. Il progetto definito da queste due polarità assume un'estrema versatilità sia interna che esterna all'edificio, favorendo la possibilità di ospitare diverse attività ed eventi in alternativa alla stagionalità del complesso. Il Terminal assume una posizione centrale nell'antica doca, dominando e organizzando lo spazio circostante.

Vista fotorealistica della passerella

Vista fotorealistica dell'uscita

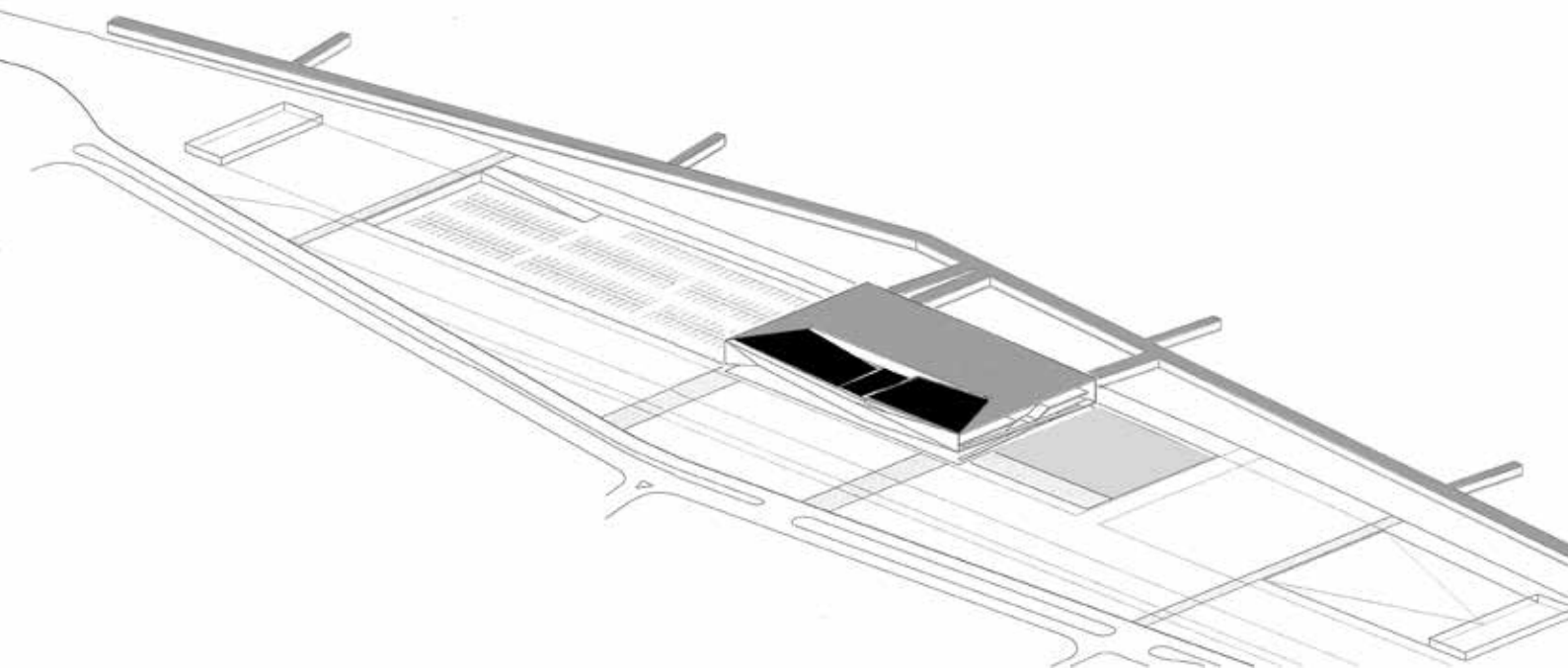
Tale posizione favorisce una mediazione tra realtà distinte, delimitando spazi differenti. Oltre a separare il parco dal porto, il compatto volume bianco si interfaccia a sud-ovest con la piazza d'ingresso e a nord-est con il parcheggio richiesto dal programma di concorso che occupa quasi interamente la doca. Questo spazio è adombrato e dissimulato dalla presenza di filari d'alberi che integrano il verde del parco principale, garantendo tutte le condizioni di sicurezza e comfort richieste.

La piazza a sud del Terminal inquadra il fiume e l'edificio da Alfandega - antico granaio pubblico da cui deriva il nome del Terreiro do Trigo - assumendo anch'essa un ruolo rappresentativo in cui spicca lo specchio d'acqua generato dall'intersezione con il vuoto preesistente della doca. Entrambe le estremità dell'area sono caratterizzate da un piano erboso inclinato e da volumi paralleli alla doca, adibiti a ristorante, locali commerciali e divertimento secondo il modello di altre strutture fluviali esistenti ma promuovendone un utilizzo più permanente e differenziato, con vari tipologie di pubblico ed attività che confermano la multifunzionalità del progetto.

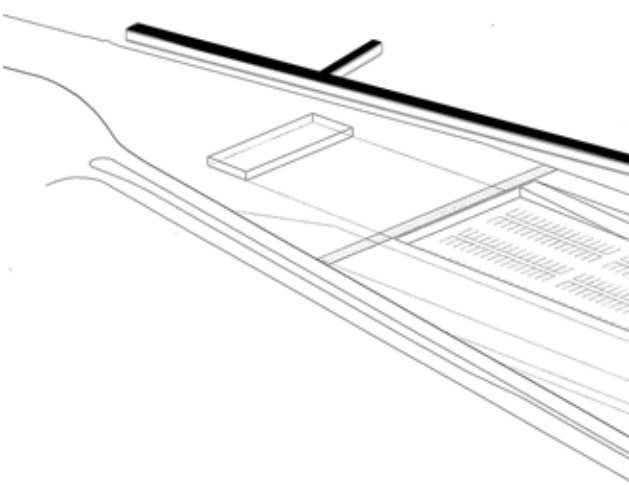
In fine lo spazio pubblico è traslitterato nella copertura dell'edificio che diviene una piazza elevata che può essere utilizzata nel corso dell'anno non solo dai turisti ma soprattutto dai cittadini che possono riappropriarsi del margine del fiume, godendo contemporaneamente

di un *duplo miradouro*[68]: verso il fiume e verso la collina di una città piena di luce. Il belvedere-miradouro - figura ricorrente nelle opere e nei progetti di Carrilho da Graça come la piscina di Campo Maior, il Centro di sicurezza sociale di Portalegre e la casa a Cebeço de Vide tra le altre - viene costantemente reinterpretato e deriva dallo studio delle costruzioni tradizionali dell'Alentejo. Guardare guardati e limitare l'orizzonte sono le parti prime di uno spazio pubblico, i composti della sua apparizione. L'anfiteatro in copertura diviene piazza perfetta e inizio di tutto. È confine come una stanza senza soffitto, una zona di pressione tra interno ed esterno, la forma del mondo quando ti accoglie. Un recinto vuoto e pieno, grazie al quale il Tago e Lisbona si guardano e sono guardati. L'architettura di Carrilho da Graça s'inserisce nel contesto come in un palinsesto riuscendo a modificare il senso delle preesistenze accordandole alla presenza del nuovo che raggiunge risultati inediti. Un vuoto che evoca la presenza dell'antica doca - espressione fisica della discontinuità temporale - diviene una traccia significativa e generatrice del progetto che conferisce all'esistente, riconosciuto e fatto proprio, il segno di una nuova identità.

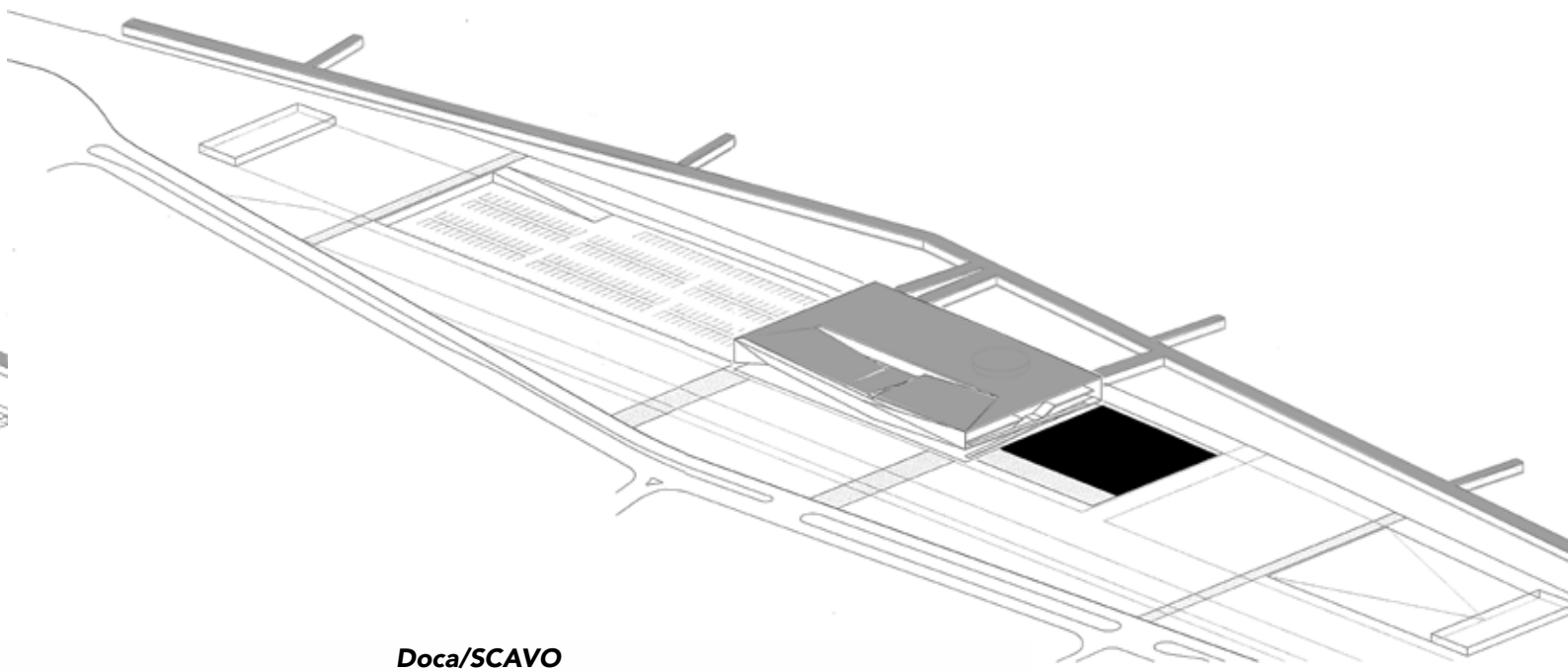
Vista fotorealistica del fronte sud



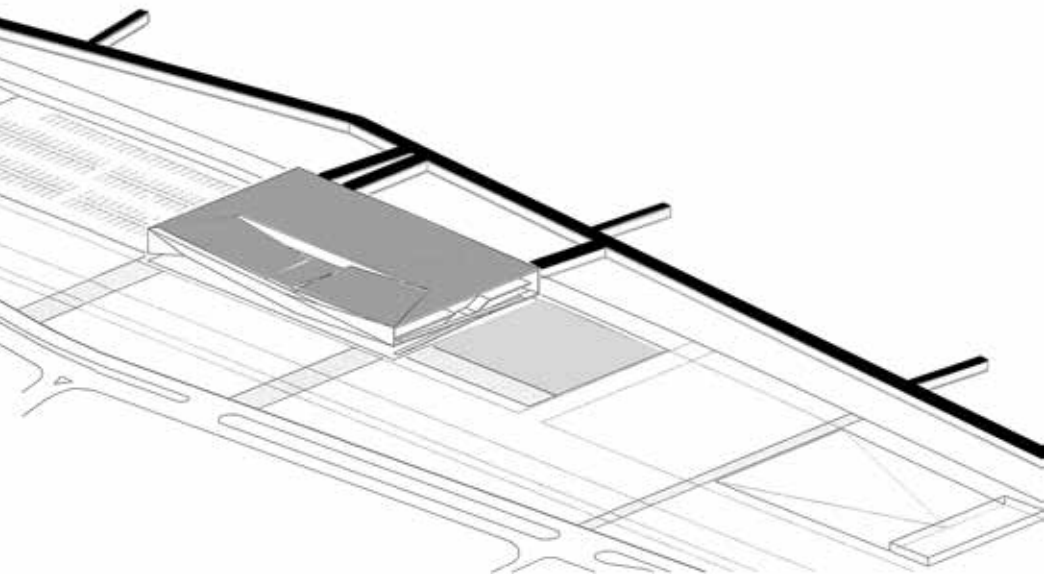
Copertura/EROSIONE



Passerelle/RECINTO



Doca/SCAVO



3.5. Rapporto tra progetto e tracce simboliche

La nozione di traccia include la distinzione fra documento e monumento, perché sia l'uno che l'altro sono tracce. Per comprendere la differenza è necessaria una precisazione terminologico-concettuale. Se per traccia si intende l'insieme del materiale documentario, che gli uomini hanno lasciato e che bisogna restituire alla verità, intesa come attingimento dell' in sé storico che lo ha prodotto, allora certo la traccia è un documento di memoria, è un contrassegno di continuità tra i mondi storici.

Ma il significato di traccia su cui vogliamo soffermarci in questa ultima analisi riguarda la necessità che un qualsiasi dato deve essere completato per essere compreso. Il mondo dei *monumenti muti*, di cui parla Foucault nell'*Archeologia del sapere*, è un mondo di tracce, perché mondo di segni. Un qualsiasi dato, in quanto suscettibile di descrizione, non è la stessa cosa di quel che è in quanto descritto.

Senza soffermarsi sulla concezione wittgensteiniana di raffigurazione, secondo quanto sostiene Foucault, la descrizione quale presa d'atto del monumento muto, costituisce l'entrare in discorso – relazione - con il monumento come tale. Il monumento è un'unità significante, che invoca l'espressione del suo significato. «Ripensiamo insieme il significato originario di monumento, esso proviene da *monere* che ha a che fare essenzialmente col *rammentare*, ma un rammentare che è anche un *mettere sull'avviso* e pertanto far conoscere e dunque *ammonire* (…) Il *rammemorare* è qui un oggettivo rendere presente la provenienze come testimonianza che ci fa attenti (ci mette sull'avviso) su un valore particolare (quello che in un bel libro del 1903, intitolato *Der moderne Denkmalkult*, Alois Riegl, definiva *Erinnerungswert*) quello del percorso fatto, della memoria oggettivata e questa memoria, in quanto tale, ci apre la strada alla conoscenza (il far conoscere del monumento), ma ci ammonisce anche dalla sua provenienza in quanto, appunto, testimonianza che si espone nel presentarsi a noi nel nostro tempo e ci espone nel renderci il nostro tempo fugace rispetto alla sua provenienza»[69]. In quest'ottica, il monumento rappresenta una traccia, cioè un'unità di senso che chiama all'interpretazione, «in quanto permanenza storica di un passato che sperimentiamo ancora»[70].

Il concetto di permanenza diventa, dunque, oggetto di una codificazione precisa; i monumenti, per la loro capacità di permanere nell'eloquenza delle loro forme oltre la funzione loro assegnata e per la loro natura palesemente collettiva, esprimono tale modalità del permanere. La natura collettiva, propria del monumento, rappresenta il punto di partenza per uno studio della città, dove pubblico e privato convivono innescando un continuo scontro dialettico fra particolare e universale[71].

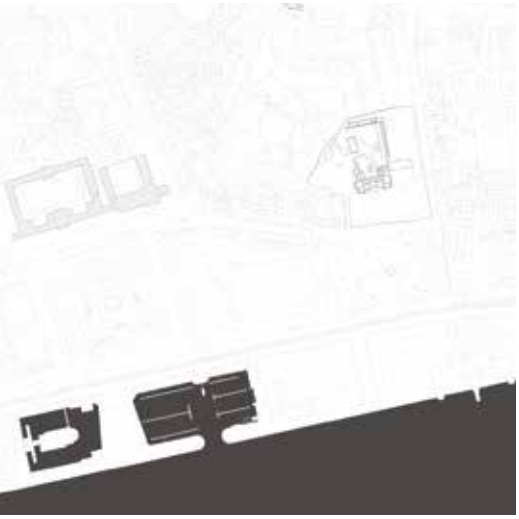
«In tutte le città d'Europa, esistono dei grandi palazzi, o dei complessi edilizi, o degli aggregati che costituiscono dei veri pezzi di città e la cui funzione è difficilmente quella originaria. Io ho presente ora, il Palazzo della Ragione a Padova. Quando si visita un monumento di questo tipo, si resta colpiti dalla pluralità di funzioni che un palazzo di questo tipo può contenere, e come queste funzioni siano per così dire, del tutto indipendenti dalla sua forma, e che però, è proprio questa forma che ci resta impressa, (…) e che a sua volta struttura la città. Dove comincia l'individualità di questo palazzo, e da dove dipende? L'individualità dipende senz'altro dalla sua forma più che dalla sua materia (…) ma dipende anche dall'essere la sua forma complicata e organizzata nello spazio e nel tempo»[72].

Il monumento, per la sua permanenza ed eccezionalità, è capace, dunque, di riassumere "l'individualità" dei fatti urbani. Nel processo dinamico della città, che tende più all'evoluzione che alla conservazione, i monumenti si conservano quali propulsori dello sviluppo stesso. Nei monumenti si ritrovano i fondamenti della città, i suoi elementi costitutivi e primari, in quanto, decisivi per la sua costituzione ed evoluzione.

Partendo da questi assunti teorici, la ricerca affronta il tema della traccia nella sua dimensione simbolica di monumento, quale permanenza ed elemento primario da cui si generano i successivi fatti urbani. Nei progetti del *Centro de Documentação e Informação do Palácio de Belém* e del nuovo *Museu dos Coches*, la matrice geometrica, letta attraverso l'organizzazione planimetrica, costituisce l'elemento portante sia dell'impostazione progettuale sia dei rapporti legati alle relazioni contestuali con i monumenti storici preesistenti in un ambito concettuale e simbolico.

Centro de Documentação e Informação, Palácio de Belém
Arq. João Luís Carrilho da Graça

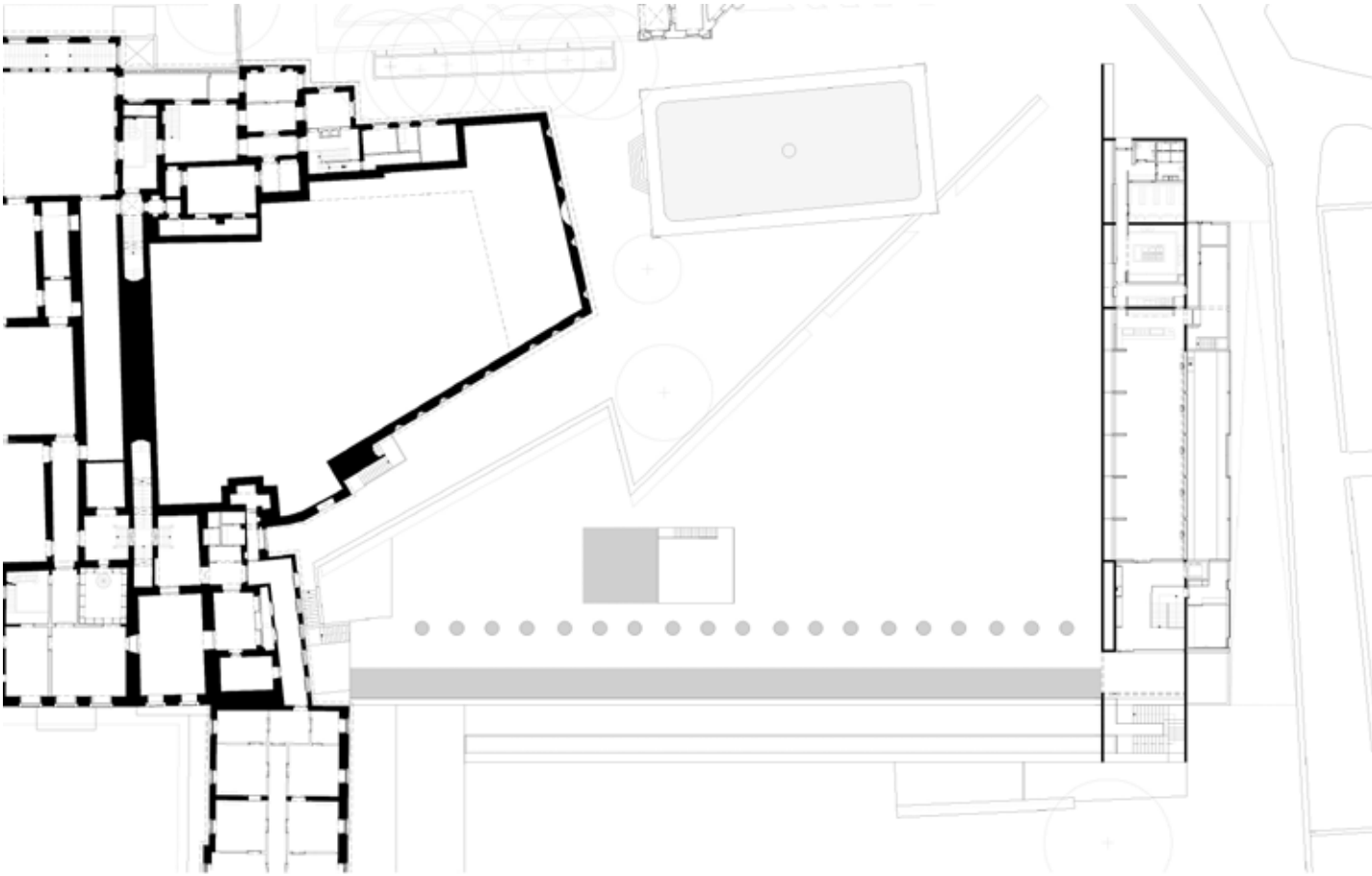
Presentazione dell'intervento
Il centro di documentazione e informazione - la cui realizzazione avviene in seguito ad un concorso vinto nel 1997 - sorge all'interno del complesso del palazzo di Belém, attualmente sede della Presidenza della Repubblica, che ha avuto nel corso dei secoli svariate destinazioni d'uso con relative trasformazioni, ampliamenti e sovrapposizioni.
Il palazzo, originariamente convento arrábido nel XVI secolo, diviene in seguito residenza permanete del terzo conte di Aveiras, poi Palácio Real de verão durante il regno di Dom João V ed infine residenza ufficiale con Dom Josè I dopo il terremoto del 1755.
Visivamente aperto verso il fiume Tago e la città di Lisbona, è al contempo un luogo chiuso ed introflesso - un microcosmo di giardini, terrazzi sospesi, voliere, fontane, ville, orti nascosti - costituitosi per successive addizioni, sopra il paesaggio originario. Il giardino – oggi denominato Jardim-Mueseu Agrícola e Tropical - sorge come regius hortus suburbanus con Dom João V e si sviluppa a nord del complesso. Durante la prima Repubblica quest'area è stata resa indipendente dal palazzo. Attualmente è un parco aperto al pubblico che fa da filtro tra la città ed il palazzo.
L'intervento di João Luís carrilho da Graça e di João Gomes da Silva utilizza il dislivello di quota dei giardini interni retrostanti il palazzo, per introdurre un nuovo elemento ordinatore - il cosiddetto plano da relva[73] - nell'articolata sequenza di spazi che costituiscono la cittadella presidenziale. Il progetto trasforma - con grande attenzione alla condizione morfologica e tipologica del sito - il declivio del giardino in due piattaforme, dove si inserisce il corpo di fabbrica a forma di elle che disvela il nuovo disegno degli spazi aperti.
Il corpo ortogonale al palazzo definisce il limite interno tra la quota massima e la quota minima del terreno occupato dal giardino preesistente. Nella copertura, questo tratto dell'edificio, diviene esso stesso giardino ricollegandosi alla quota più alta dove si trova la grande vasca d'acqua di Dona Maria.



Inquadramento

L'unica parte visibile del complesso è una parete vetrata sul fronte est, posta tra le due piattaforme, che si allinea e quasi sfiora il palazzo presidenziale all'altezza del marcapiano.
Il nuovo edificio è attraversato da un ampio corridoio che connette il palazzo al corpo parallelo a nord; esso serve da un lato gli uffici, illuminati dal piano vetrato e continuo e, dall'altro, gli spazi degli archivi, della biblioteca, affacciata sul patio interno, lo spazio per le riproduzioni e una piccola sala per le conferenze-stampa.
Il braccio a nord, parallelo al palazzo, segna il limite dell'area e fa da fondale al giardino interno.
Questo parte dell'edificio, lunga oltre sessanta metri, appare come un muro sospeso ed è organizzato su due livelli. Nel piano interrato c'è una palestra, con docce, spogliatoi e guardia medica, mentre al livello superiore, alla quota del giardino, vi è il ristorante, protetto dal muro sospeso e aperto su una serra di piante tropicali.
Le aperture sono tutte rivolte a nord per non interferire con le attività del palazzo presidenziale. Il nuovo tetto-giardino è caratterizzato dalla presenza di un patio che, con la sottrazione del terreno, illumina l'edificio sottostante rivelandone la presenza. La piattaforma inferiore e quella superiore sono collegate attraverso una scala interna ed una esterna. L'intervento ha previsto anche il recupero del garage presidenziale che occupa un edificio preesistente in prossimità del nuovo centro.

Pianta piano interrato



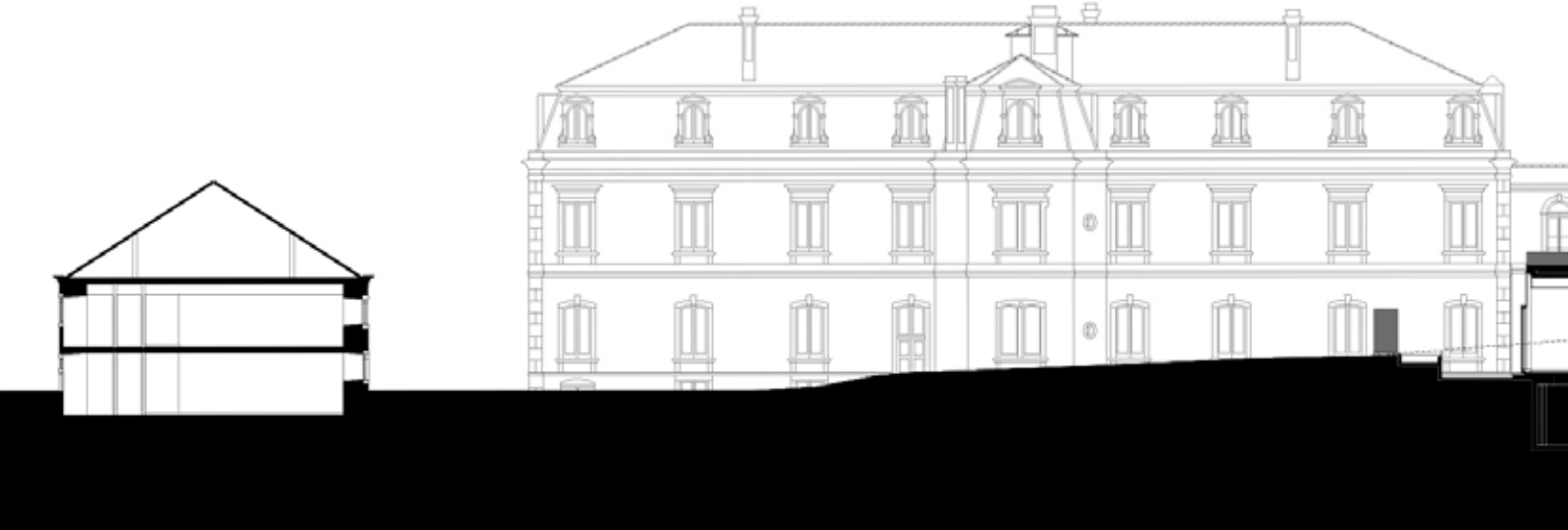
Pianta piano terra

Materiali

Insieme all'acciaio corten, il cemento, il vetro e l'acqua, in questo progetto la terra è un elemento fondante da cui si origina l'intera operazione progettuale.

Il bianco della parete bianca domina il giardino e fa da scena, segna la linea dell'orizzonte e riverbera la luce. Il bianco come colore puro, somma di tutti i colori permette all'architettura di raggiungere un rilevante livello di poeticità, secondo quanto affermato da Le Corbusier: «L'architettura è un fatto d'arte, un fenomeno che suscita emozione, al di fuori dei problemi di costruzione, al di là di essi.

La Costruzione è per tener su: l'Architettura è per commuovere».[74]
La vasca d'acqua disposta al di sotto del lungo schermo bianco cattura la luce, la immette all'interno del ristorante attraverso un piano vetrato e, riflettendola in alto, la trasforma in materia luminosa.
Il livello della piattaforma, su cui si erge la parete, ed i suoi limiti geometrici favoriscono un dialogo con la preesistenza. «Il nuovo si contamina con l'esistente, e questo diventa diverso a contatto con il nuovo. Ma non solo. Il nuovo che incorpora il preesistente e questo che quasi aveva previsto gli interventi successivi generano una terza entità. Si tratta di un'ibridazione delle due prime che retroagendo su di esse forma un triangolo semantico il quale si risolve in una interazione temporale e formale tra i registri linguistici della preesistenza, del nuovo, e della loro congiunzione. Il risultato di questa sovrapposizione è il senso di un'apparizione inaspettata ma anche, a livello subliminale, prefigurate e attesa, un senso che viene prodotto dal sommarsi del nuovo a ciò che lo precedeva»[75].
Il patio vetrato è rivestito internamente di acciaio corten, utilizzato nelle parti di edificio sottratte e situate al di sotto della quota della piattaforma superiore, a denunciare lo scavo, consentendo di leggerne la sezione. I lucernari disposti sul piano di erba illuminano naturalmente il corridoio del corpo interrato, alternandosi a lucernari artificiali. Il lungo corridoio pavimentato in *pedra de lioz* è dipinto di color verde limone, modulato dalle variazioni luminose dei lucernari e delimitato, alle estremità, da grandi porte vetrate che ne misurano l'intera sezione. In particolare l'estremità settentrionale si estende fin quasi a toccare l'antico palazzo, assumendo il carattere di un sua

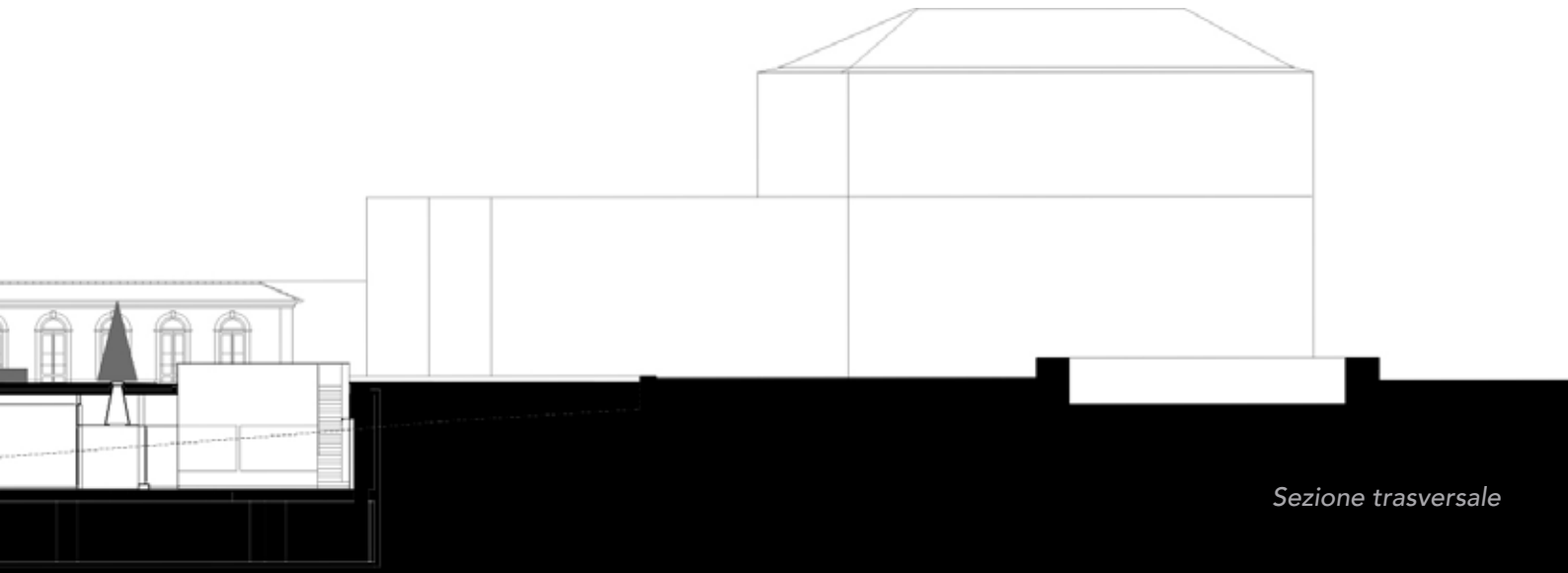


naturale prolungamento. All'esterno un percorso in basalto e una vasca d'acqua in acciaio corten accompagnano la parete vetrata, mentre una siepe ne scherma la trasparenza.

Metodologia Progettuale

L'approccio metodologico, messo in atto dagli architetti Carrilho da Graça e Gomes da Silva, instaura un rapporto dialettico con il Palácio de Belem, esaltando la preesistenza attraverso una reinterpretazione dello spazio che determina una co-esistenza/co-estensione tra antico e nuovo. Il progetto dopo aver riconosciuto l'esistente, se ne appropria attraverso un processo empatico e infine produce differenze conferendo alla preesistenza una nuova identità.

L'intervento risolve simultaneamente tutte le problematiche sollevate dal programma di concorso che richiedeva in primo luogo una profonda comprensione del luogo, per la creazione di spazi serventi la Presidenza - quali uffici, archivi, ristorante, bar, palestra – senza mutilare ulteriormente il giardino, attraverso un'operazione discreta che garantisse un ambiente di lavoro adeguato alle esigenze dei futuri utilizzatori quali assessori e funzionari, ma anche ricercatori e personale accademico. La prima operazione è consistita nel "rettificare" la topografia dei giardini interni – assai ridotti rispetto agli originari horti - del palazzo. Il terreno, laddove un tempo vi era un declivio vagamente romantico in direzione della Calçada da Ajuda, è stato sollevato per poterne occupare lo spazio sottostante. Le principali specie arboree sono state trapiantate con successo e l'area verde immediatamente posteriore il palazzo, dominata dalla magnifica vasca dell'epoca di Dona Maria, è stata estesa in una forma

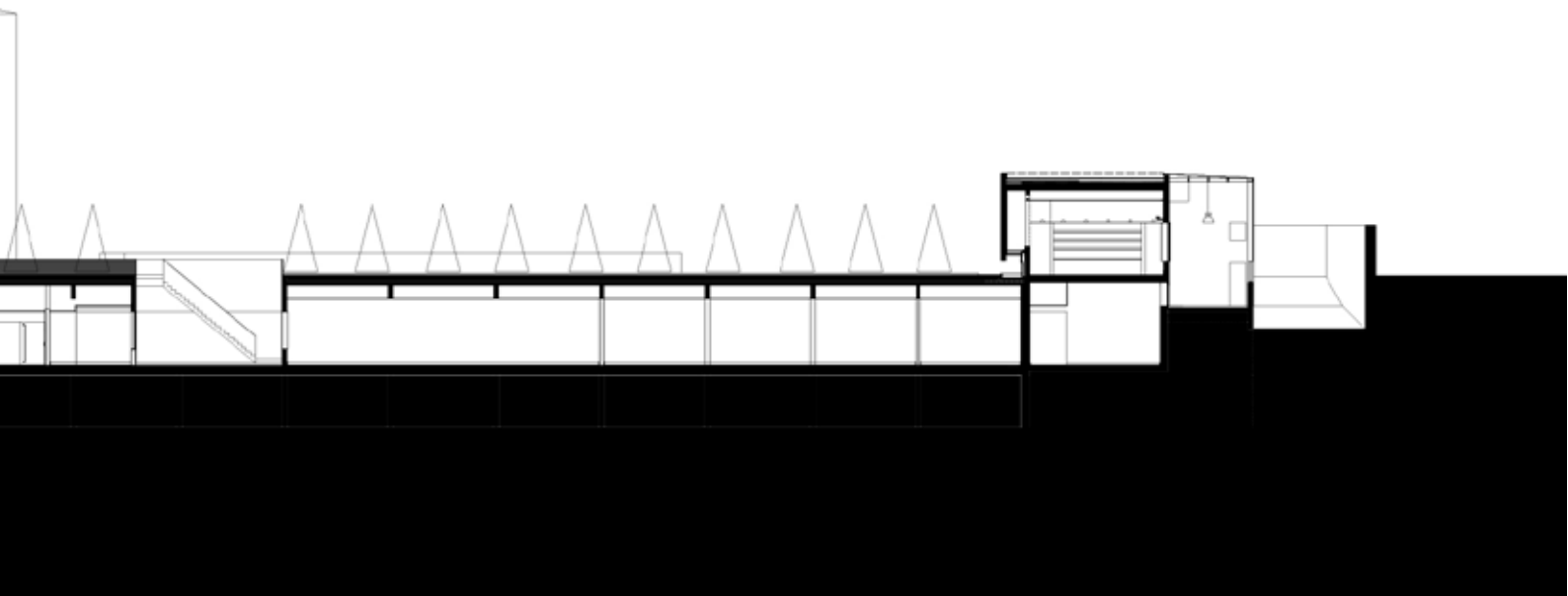


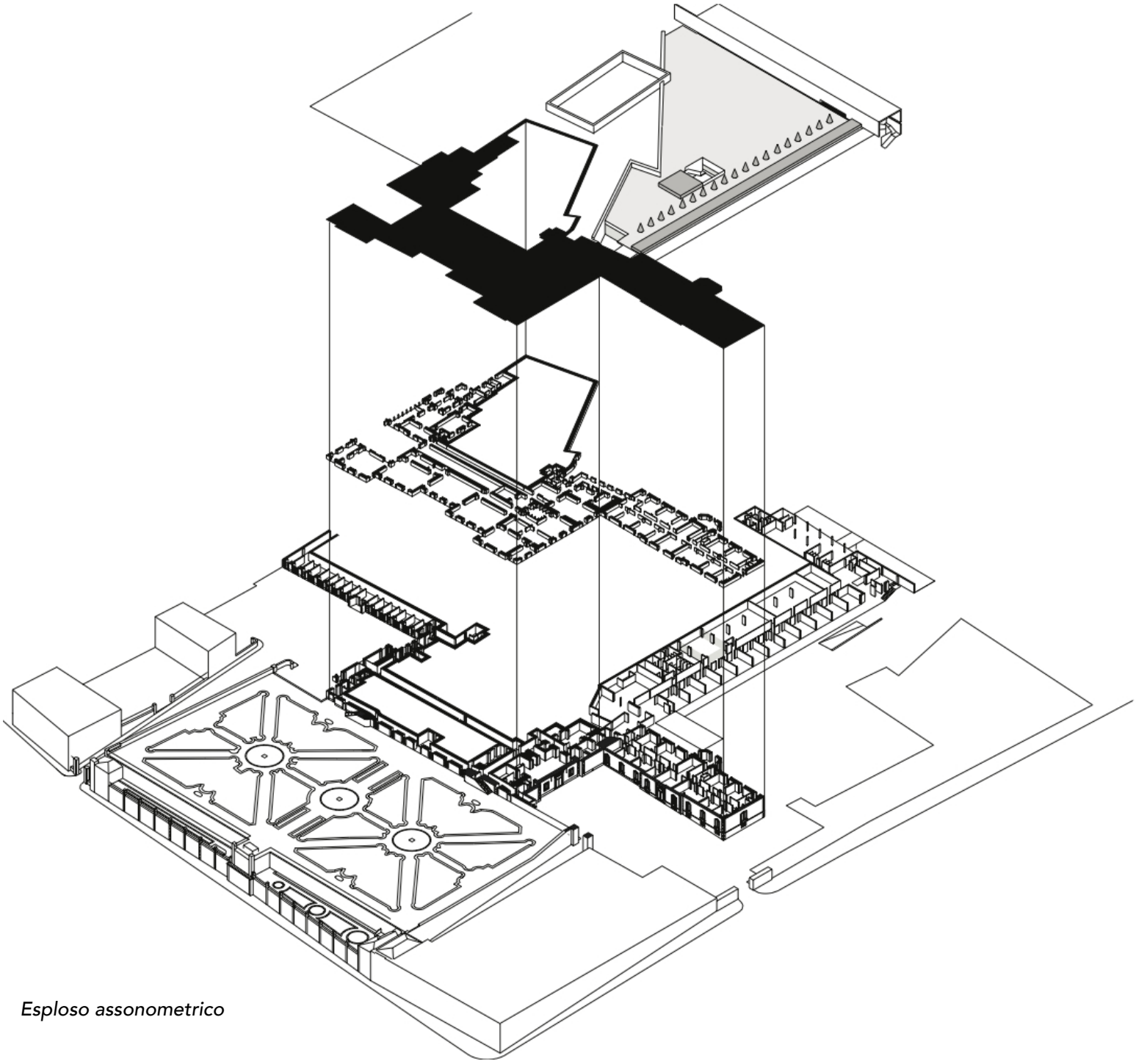
Sezione trasversale

triangolare che definisce un nuovo piano di livello su cui domina il prospetto nord dell'edificio.
Questo nuovo piano orizzontale di riferimento, o plano da relva, è il primo gesto fondativo dell'intervento, da cui il progetto si costruisce in negativo ed in positivo. Esso esprime una volontà costruttiva e simultaneamente astratta combinata ad una intenzionalità mimetica e discreta che colloca la parte principale dell'edificio nel piano interrato, sfruttando l'originaria pendenza del terreno.
La seconda fase è consistita nell'organizzare il livello ipogeo, sormontato da lunghe aiuole di lavanda e dai tassi dalla chioma conica che scandiscono il ritmo del nuovo giardino moderno. Nel piano interrato si estende un ampio corridoio, collegato con uno degli atri sotterranei del antico Palácio, servente uffici vetrati esposti ad est che, visibili dall'esterno, sono accompagnati da una siepe che ne scherma la trasparenza ed un percorso in basalto con al centro una vasca d'acqua in acciaio corten che riflette le foglie degli alberi agitate dal vento. Sul lato occidentale del corpo interrato sono collocati i due spazi richiesti dal programma - una biblioteca/ centro di documentazione ed uno spazio per le riproduzioni e per le conferenze-stampa – animati da un patio interno, scavato nel terreno soprastante, che ne denuncia la presenza.
Il patio - rivestito in acciaio corten con una scala anch'essa in acciaio e dorata in un angolo - come una rovina scenografica incastonata nel terreno fa da contrappunto all'eleganza del corridoio in pedra de lioz, alla sua proporzione e regolarità, rappresenta un'eccezione,

Sezione longitudinale

un'anomalia, un modulo inaspettato fonte di luce alternativa in quanto sezione stratigrafica che conduce ai livelli sotterranei.
In fine la terza fase operativa è definita da lunga parete bianca che si stacca dal terreno come un fondale a chiusura del palazzo, convogliando lo sguardo verso la parte alta della città che scorre alle sue spalle. Questo enorme schermo bianco è uno dei prospetti del volume che accoglie, alla quota superiore del giardino, il ristornate/bar della Presidenza della Repubblica mentre sul lato opposto, a nord, si apre su di una serra di piante tropicali. A sud la luce entra dal basso in maniera indiretta e diffusa, riverberata all'interno dai riflessi di una vasca d'acqua disposta sotto la parete bianca. Al piano interrato vi è una palestra, con docce, spogliatoi e guardia medica.
Il risultato finale «inscreve-se na matriz tipológica e morfológica do conjunto de jardins, ao propôr a criação de uma nova plataforma/terraço que, simultaneamente contém instalações técnicas e nivela duas plataformas: a inferior, mineral e arborizada, e a superior, vegetal e aberta sobre o volume do palácio»[76] e garantisce tranquillità al Palazzo reinventando un giardino che sembra più grande del precedente. Il nuovo giardino articolato su due livelli permette di costruire ai margini i nuovi spazi di servizio, integrandoli nella preesistenza.
Il progetto del nuovo, attraverso uno sguardo attento e curioso permette di rivelare nuove possibilità d'uso e di vita, trasformando il giardino preesistente in un luogo dalle valenze multiple, precedentemente ignorate.





Esploso assonometrico

Interpretazione critica/esperienza fenomenologica.

Il progetto del nuovo Centro di Documentazione ed Informazione svolge un ruolo fondamentale nella rivitalizzazione del "monumento" senza interferire nel suo equilibrio, addossandosi alla preesistenza in modo tale da conservarne ed esaltarne l'unità e l'identità. Il monumento viene quindi preservato, attraverso un'operazione quasi mimetica e di incisione del paesaggio dove trovano spazio le nuove funzioni richieste dal programma. Il nuovo edificio genera all'interno del giardino retrostante il palazzo, nuove letture e gerarchie, differenti punti di vista e conseguentemente ulteriori percorsi.

Il linguaggio contemporaneo, in opposizione al ritmo sincopato del monumento, assume una fluidità spaziale che determina un'inversione del rapporto visivo tra interno ed esterno. L'interno del nuovo edificio si metamorfizza introiettando il paesaggio e diventando fondale di scena dell'intero complesso. In questo progetto i segni del nuovo non s'impongono, ma s'incontrano con le tracce del passato, adeguandosi perfettamente al luogo di cui divengono un punto di riferimento. Questo non significa che il progetto del nuovo si conforma stilisticamente al monumento con cui si relaziona anzi, come sostenuto da Carrilho da Graça: «Sucessivamente foi-se construindo o Palácio e nós acrescentámos um pouco mais (..) mas não podemos ser senão contemporâneos»[77]. Tale consapevolezza è espressione di una visione innovatrice riguardo al concetto di monumento, che rivela la possibilità di un dialogo tra passato e presente. Il monumento, considerato nella sua dimensione simbolica, è introiettato nel progetto e ne diviene la matrice geometrica. Il Centro di Documentazione segnala in modo chiaro ed equilibrato la differenza tra antico e contemporaneo, riesce a liberare il Palácio dalla sua dimensione temporale e spaziale attraverso nuovi percorsi e nuove possibilità d'uso dove le immagini sovrapponendosi sembrano identiche rivelandosi poi distinte. Il nuovo edificio è il risultato di una sottrazione, operazione che incide come un bisturi il paesaggio, perseguendo l'idea iniziale nella sua struttura formale e programmatica, senza margini di errore fino al raggiungimento della più alta espressività che permette una percezione simultanea dei differenti momenti storici che hanno caratterizzato il complesso. L'edificio, con il suo muro sospeso sulla piattaforma superiore del nuovo giardino, si erge come uno scenario di una coreografia scandita da differenti percorsi, ciascuno investito di una

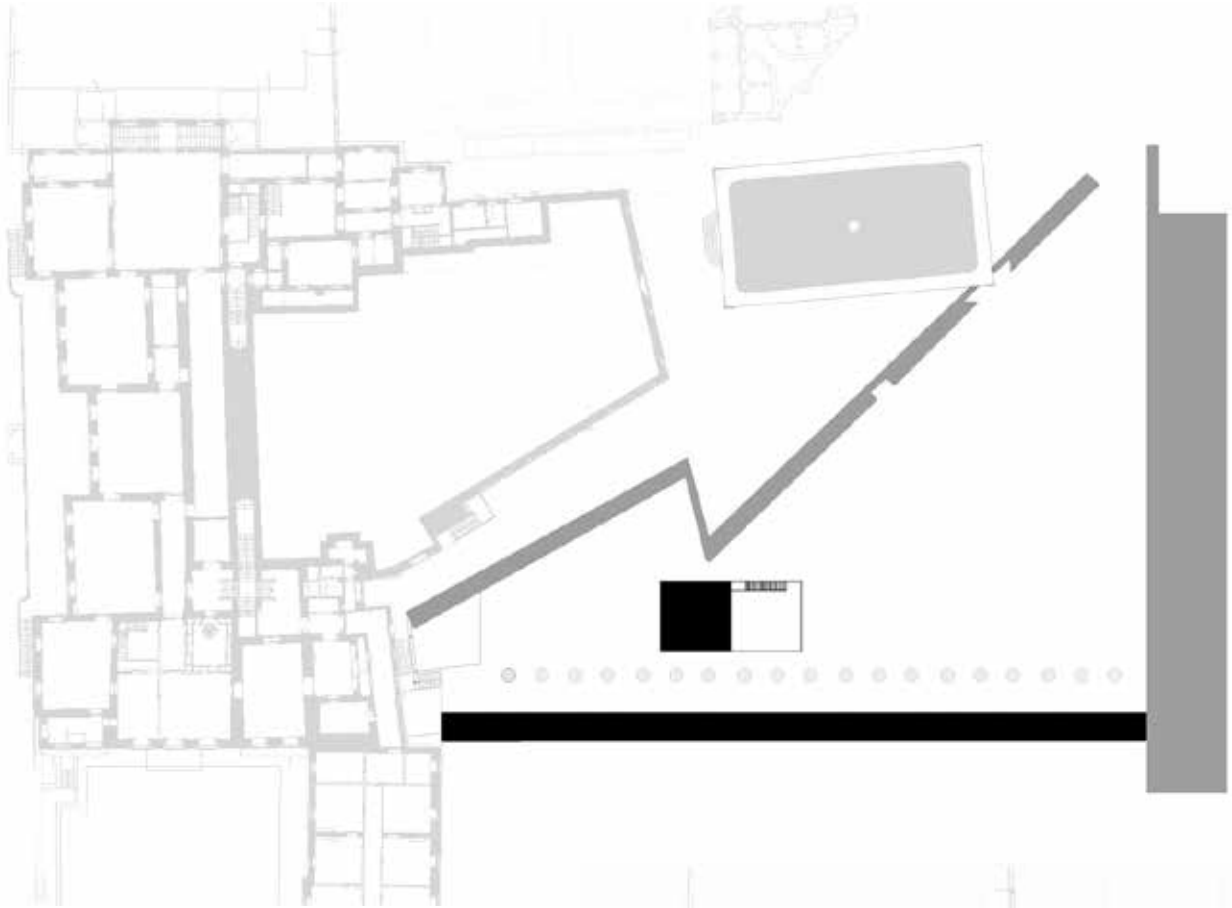
funzione particolare, apparentemente isolati ma con infinite ramificazioni. La grammatica architettonica di Carrilho da Graça diviene sintassi attraverso la creazione di relazioni progettate che, anche in questo intervento, si rifanno agli archetipi del muro, del basamento e del patio.
Il muro, spinto alla sua astrazione più estrema, diviene contemporaneamente piano bidimensionale e segno orizzontale che, facendo da contrappunto al plano da relva, unisce, separa, chiude, inquadra, duplica, nega.
Esso staccandosi dall'edificio, negando il proprio ruolo di prospetto, diventa uno schermo, un oggetto autonomo fluttuante nell'aria e sospeso da terra.
Il peso della materia si contrappone all'idea di leggerezza evocata dalla sospensione del muro che levitando dal terreno ne misura la distanza.
Al tema della dialettica tra gravità e leggerezza, l'architetto affianca quello della relazione tra verticalità ed orizzontalità attraverso il gioco tra corpo lineare (corpo interrato), basamento (piattaforma/plano da relva) ed elemento verticale (il muro sospeso).
Uno degli aspetti ricorrenti nelle architetture di Carrilho da Graça è, infatti, la definizione di un nuovo piano orizzontale di riferimento: «Em arte existe a noção de "campo" que é a prévia definição do espaço da intervenção. A necessidade que sinto de redefinir um plano horizontal de referência corresponde à definição do "campo".
Materializado, este funciona como a folha branca ou a tela ou o palco iluminado no teatro ou na dança.

O plano horizontal de relva, abstracto e matérico é a convenção necessária num universo fragmentário e ligeiramente caótico»[78].

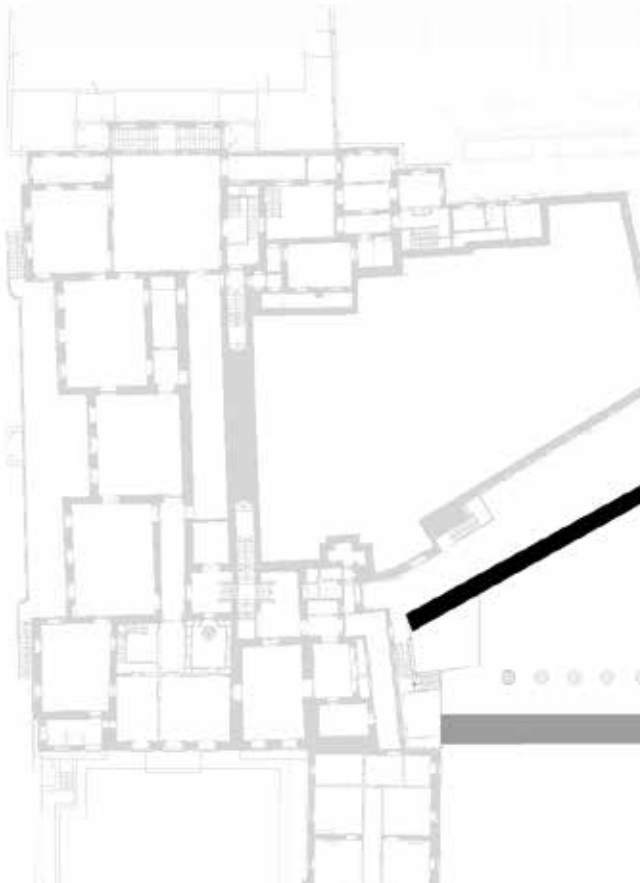
Inoltre opacità e trasparenza si contrappongono nell'uso sapiente dei materiali in un moltiplicarsi di traguardi visivi che rifrangono o assorbono la luce. La trasparenza è sempre filtrata come nella sottile linea d'acqua che accompagna il muro per tutta la sua lunghezza, difronte il palazzo e imprigiona la luce riversandola all'interno del ristorante.

Il basamento, rappresentazione primaria dell'attacco a terra di un edificio, è definito attraverso una nuova quota di riferimento in cui la nuova piattaforma genera piani orizzontali che orientano lo sguardo, ora all'interno del giardino, ora verso la città. Il terreno si fa basamento quale supporto del costruito. Ma la terra, oltre ad essere sostegno, diviene anche materiale da costruzione come l'acqua, la pietra, l'acciaio ed il vetro che la delimitano. Infine il patio è stato rivisitato attraverso un gioco dialettico tra esterno ed interno, divenendo taglio stratigrafico, fonte di luce naturale per gli spazi interrati di cui manifesta la presenza.

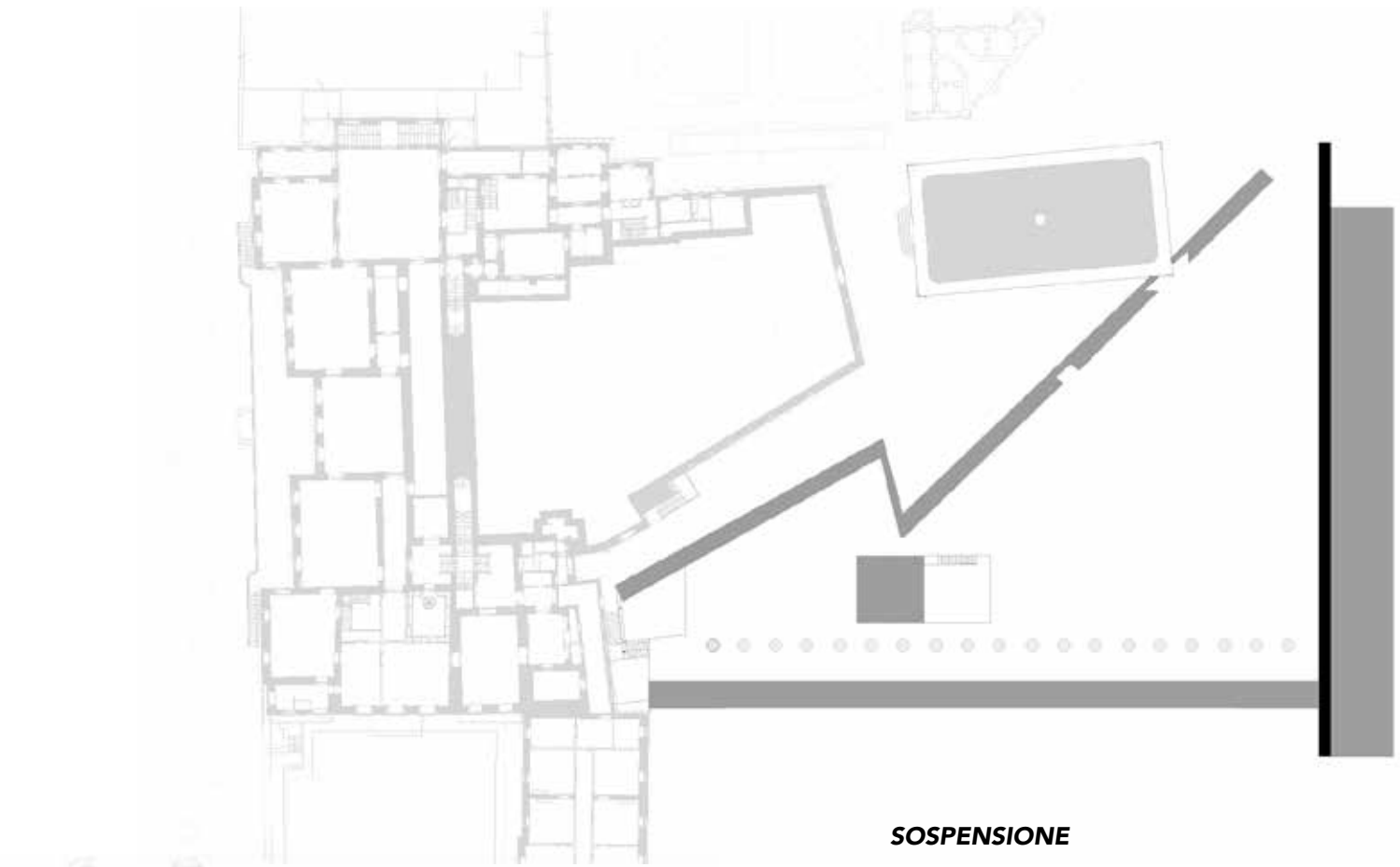
Rispetto al piano orizzontale di riferimento, esso risulta come un'eccezione, uno scarto, sottrazione del terreno che diviene modulo compositivo fuori campo, evocazione e riverbero di un vuoto virtualmente presente.



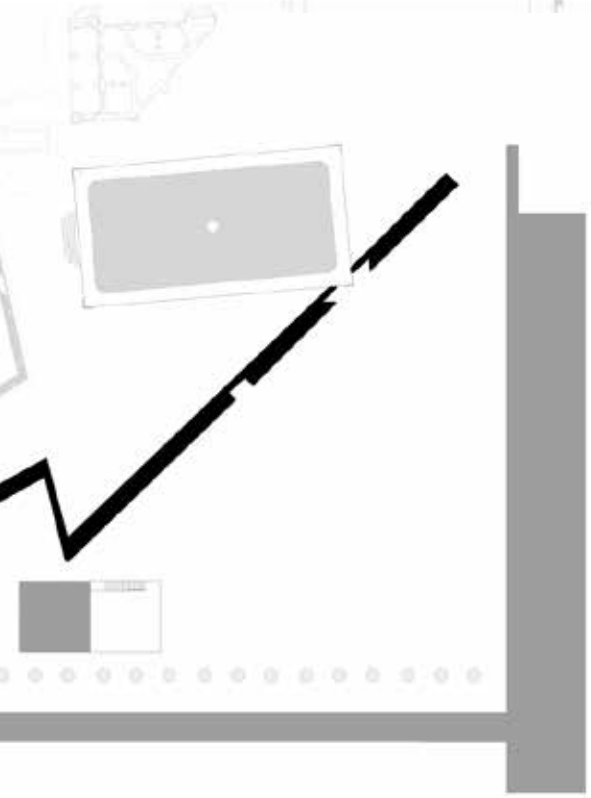
SCAVO

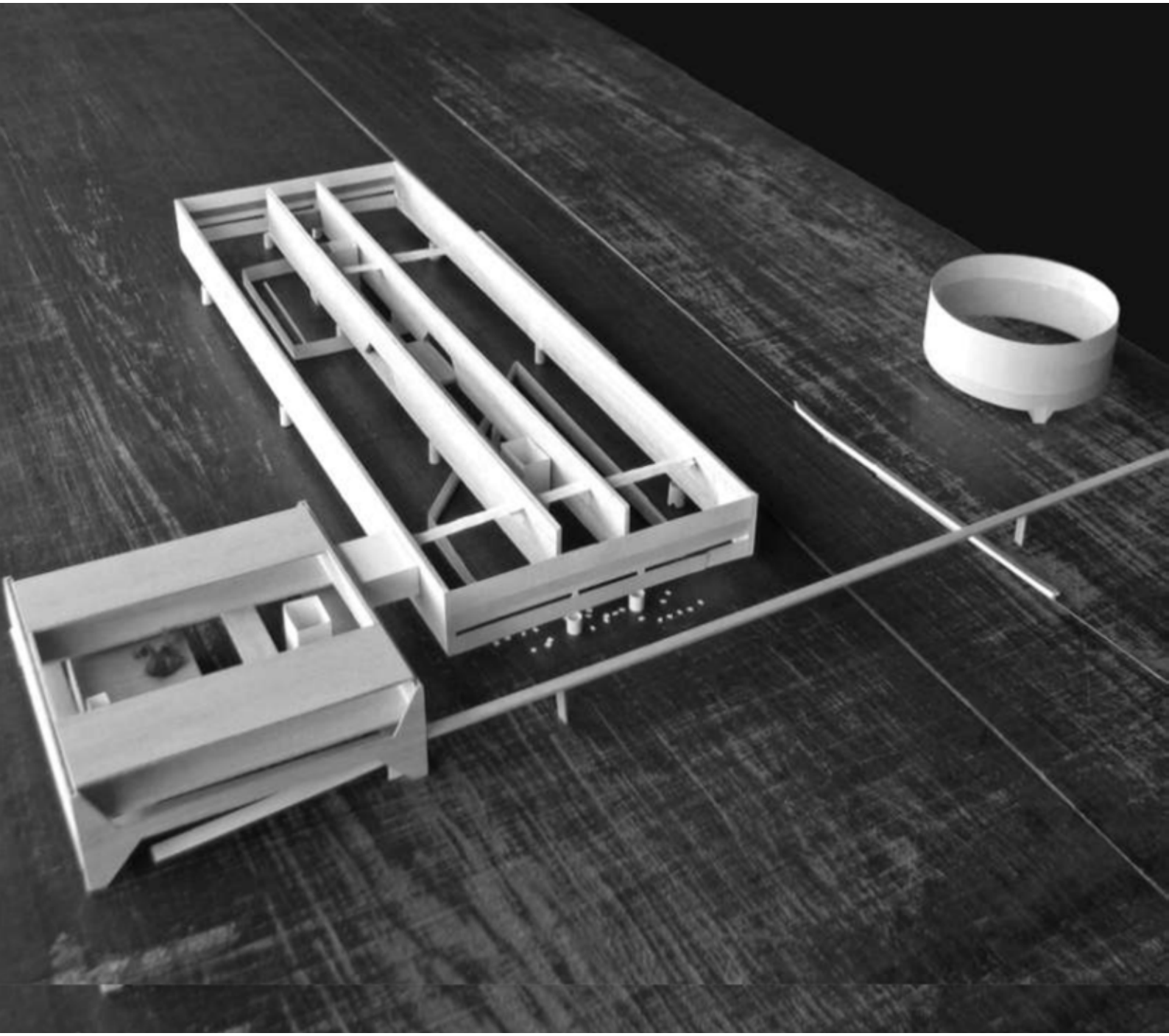


RECINTO



SOSPENSIONE





Museu dos Coches

Arq. Mendes da Rocha, Bak Gordon Arquitectos, MMBB engenharias - afaconsult

Presentazione dell'intervento

Il nuovo Museo delle Carrozze a Lisbona occupa un terreno di 15.177 metri quadrati - tra Rua da Junqueira e Avenida da Índia - delle ex Officine Generali dell'esercito, ed è stato progettato in consorzio con gli studi MMBB Arquitectos, Bak Gordon Arquitectos e Nuno Sampaio Arquitectos.

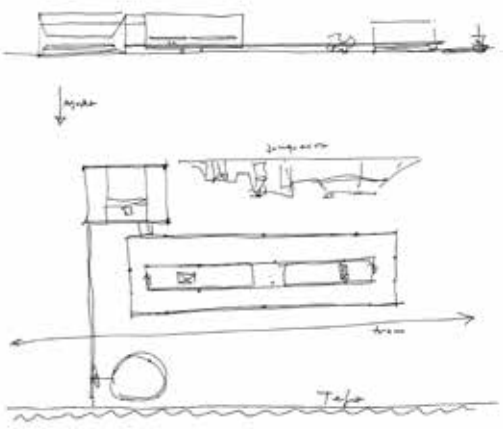
Il nuovo edificio contemporaneo sorge a poche centinaia di metri di distanza dallo storico Museo dos Coches - situato nell'antico Picadeiro Real do Palácio de Belem difronte la Praça Afonso de Albuquerque - di cui ospiterà la collezione completa.

E' articolato in tre corpi dai tratti distinti: il padiglione espositivo che è il corpo principale con un edificio annesso ed un ponte pedonale che collega il museo alla stazione fluviale di Belém. Il Padiglione Espositivo, adibito per le sale espositive delle carrozze, è costituito da una struttura sospesa a 4,50 metri dal suolo con una dimensione in pianta di 126x48 metri e 12 metri di altezza. L'edificio annesso garantisce gli spazi necessari al funzionamento del nuovo museo, inclusi i servizi amministrativi, ristorazione e persino un auditorium. Le aree amministrative e di ristorazione sono localizzate in due "passadiços"[79] sospese di 46x14m e 46x10m ciascuna, supportati da una struttura in cemento anch'essa sospesa di 46x46m appoggiata su soli 4 pilastri. L'auditorium è al disotto dei locali di servizio, al piano terra. Il ponte pedonale e le rispettive rampe di accesso costituiscono un percorso di 180 metri tra i due edifici del Novo Museu dos Coches.

I volumi sono sospesi su una piazza di uso informale, estensione del passaggio pubblico, dove è organizzato il complesso. La piazza è una superficie continua in granito che avanza sotto i volumi fin dentro la città, creando un vuoto che diventa l'epicentro del progetto.

La biglietteria e i servizi igienici sono collocati a livello della strada, integrati nell'unico elemento opaco al di sotto del padiglione espositivo, dove si trovano anche le officine di restauro.

Questa sala presenta dei tagli orizzontali, paralleli all'Avenida da Índia, che espone pubblicamente i lavori di restauro incorso nel museo.



Inquadramento

Del progetto originario, manca solo la costruzione del silo auto sulla sponda del fiume, ancora oggetto di contrattazione con il comune di Lisbona.

Materiali

Il concept dell'edificio – nel solco dell'architettura paulista a cui appartiene Mendes da Rocha – ha come materiale principale il cemento a vista. L'afaconsult - considerando i vuoti di 50 m, le caratteristiche del terreno di fondazione, il rischio di attività sismica e la necessità di integrare nella struttura sistemi di controllo ambientale complessi ed esigenti - ha proposto l'utilizzo di una sistema costruttivo più leggero: una struttura metallica monolitica, imperniata al centro e scorrevole negli appoggi periferici con pareti leggere costituite da pannelli in cartongesso.

La soluzione ha permesso, secondo Rui Furtado, di «não ter de haver submissão de qualquer especialidade – todas as necessidades funcionais e mecânicas do edifício foram colhidas com simplicidade pela sua ideia original – simplesmente já estava tudo pensado!»[80].

Il padiglione espositivo è caratterizzato da un pavimento continuo in cemento spatolato, pareti completamente bianche ed una copertura reticolare metallica in sospensione.

Il rivestimento esterno del padiglione è una facciata ventilata di tipo "Aquapanel" Knauf che include nella sua composizione lastre di cemento, cartongesso idrofugo, isolamento termico, lana di vetro e barriera al vapore. I rivestimenti interni delle facciate sono in pannelli di cartongesso con isolamento acustico. La copertura è costituita da un sistema sandwich composto da una piastra strutturale inferiore, uno strato di isolamento termico-acustico ed un profilo metallico esterno tipo kalzip.

Anche all'interno dell'edificio annesso predomina il cemento, in quanto, le pareti sono rivestite con pannelli di cemento forato, dietro i quali è previsto un isolamento termico che simultaneamente garantisce l'isolamento acustico dello spazio. La copertura è in travi prefabbricate di cemento con sezione a T, il pavimento è in granito mentre le panche sono anch'esse in cemento prefabbricato. Sulla copertura si trova uno specchio d'acqua.

La piazza che si sviluppa al di sotto degli edifici è costituita da una superficie unica in granito, puntualmente interrotta dalle aree e dagli

elementi dell'edificio ancorati al piano terra. I materiali predominanti del complesso sono dunque il cemento, il granito e l'acqua quale diretto richiamo alla presenza del fiume a pochi metri di distanza.

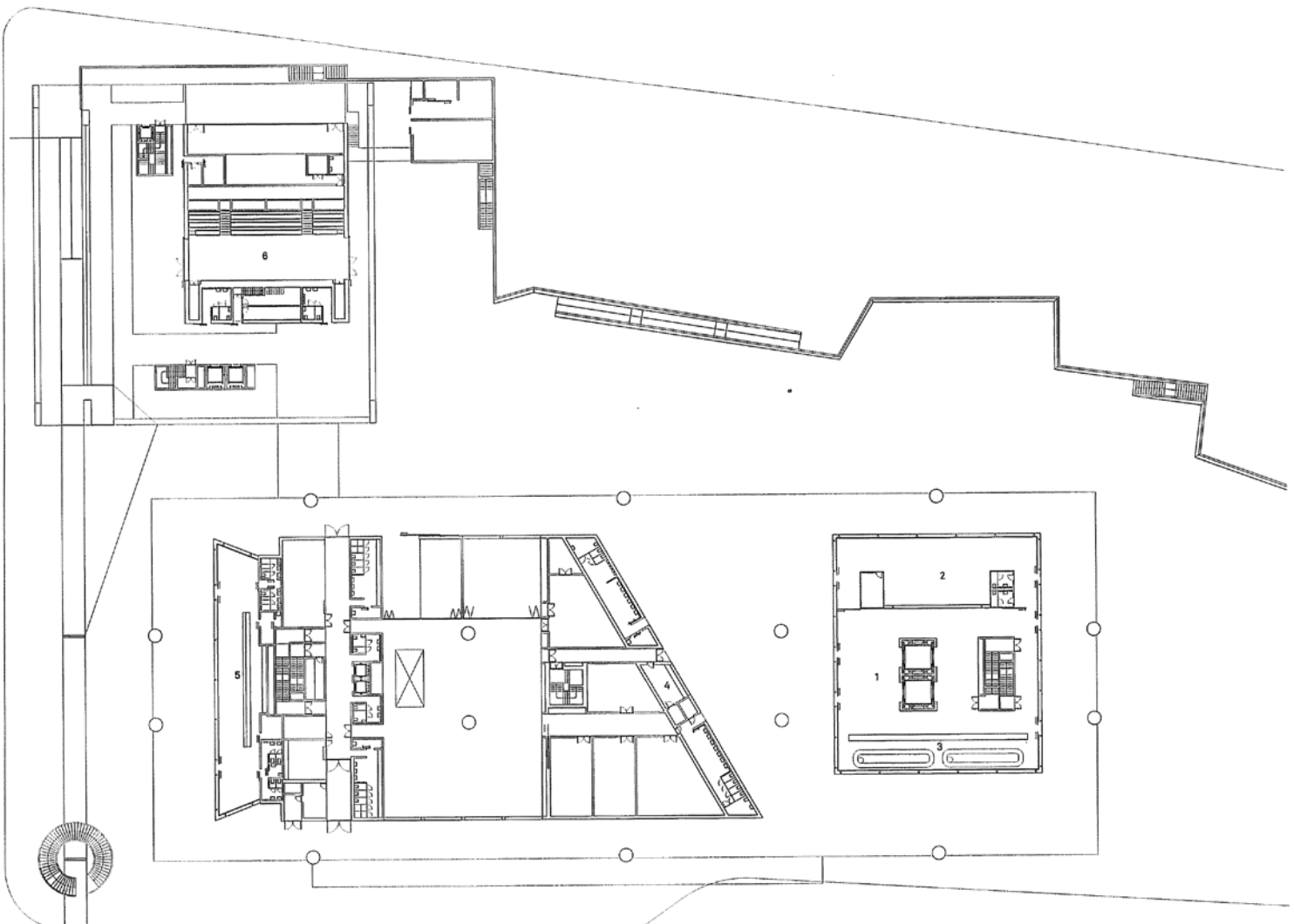
Metodologia Progettuale

Il progetto per la nuova istallazione del Museo delle Carrozze affronta due questioni basilari per l'architettura. La prima di tipo museologico concerne l'esposizione di un patrimonio di notevole prestigio; la seconda riguarda il contesto urbano, il recinto monumentale in cui si inserisce e che fa parte del progetto governativo "Belém Redescoberta"[81].

La metodologia d'intervento nel tessuto storico preesistente consiste in una ricercata antitesi antico/nuovo, in un'autenticità espressiva, autonomia fisica e dissonanza linguistica.

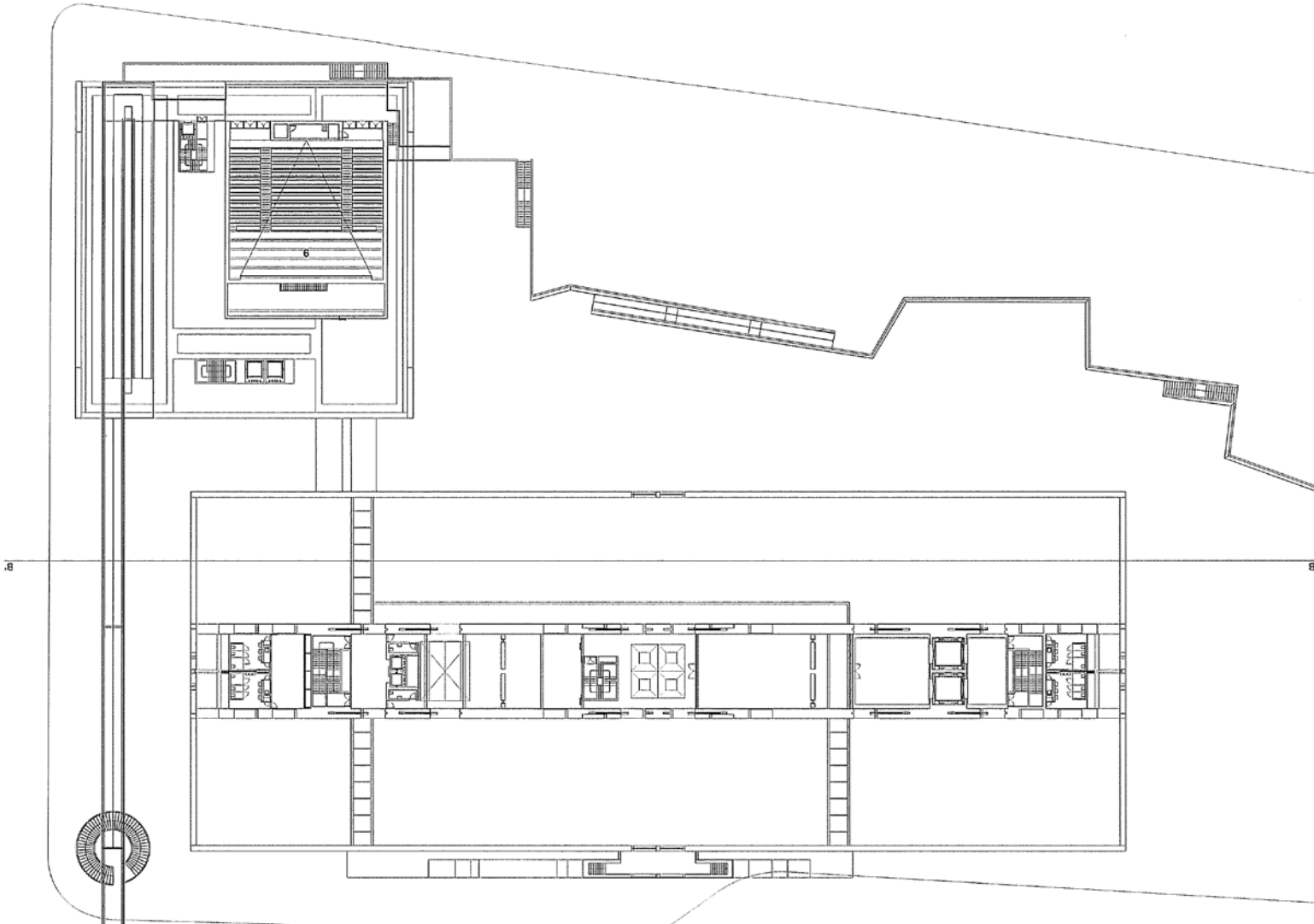
Il progetto museologico si basa sul preservare definitivamente il "tesoro" conservato e finalmente visitabile in toto. Il percorso museale è considerato sotto tutte le forme possibili di distribuzione, in relazione alla memoria storica quale costruzione intellettuale. Arte e tecnica sono

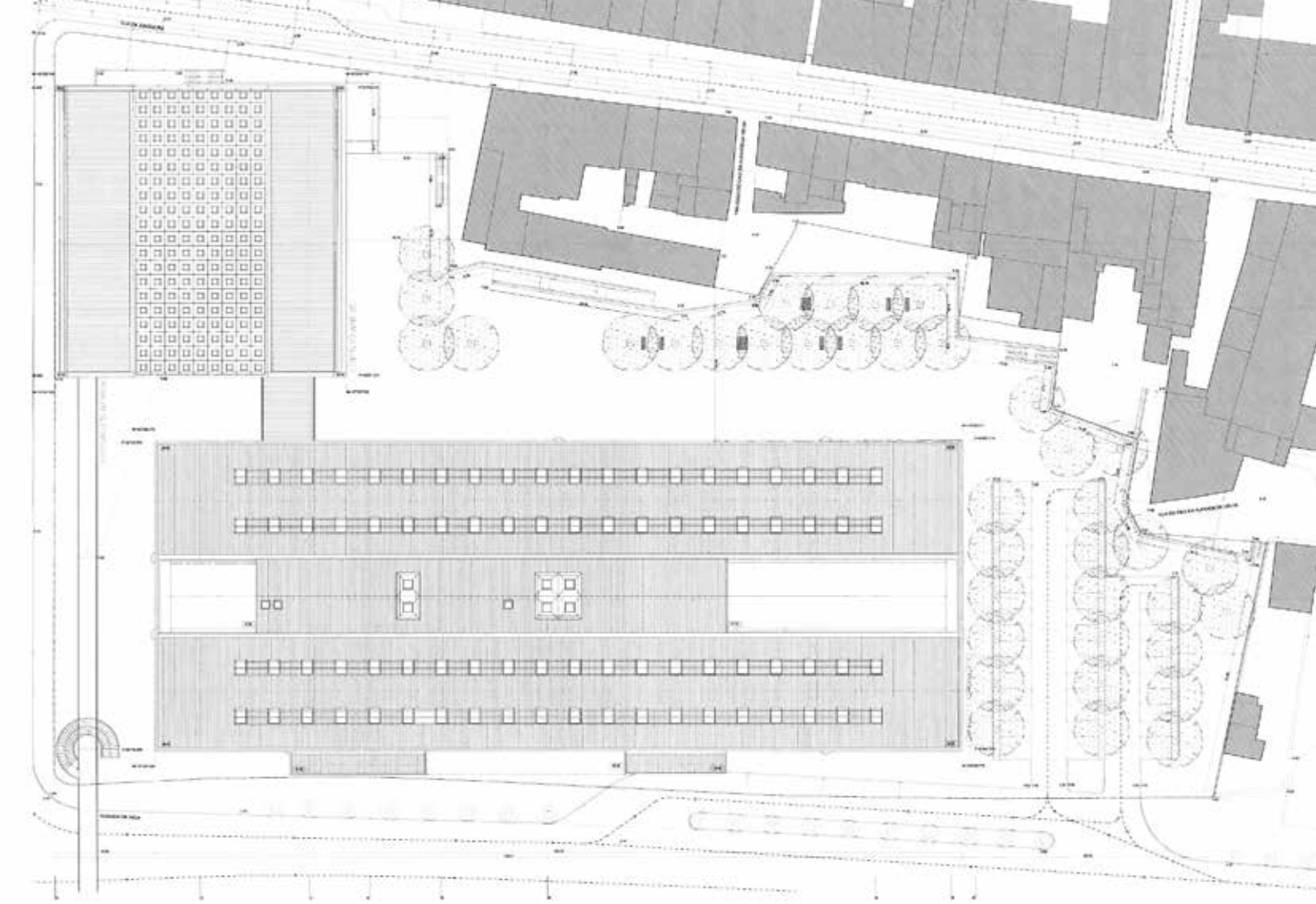
Pianta piano terra



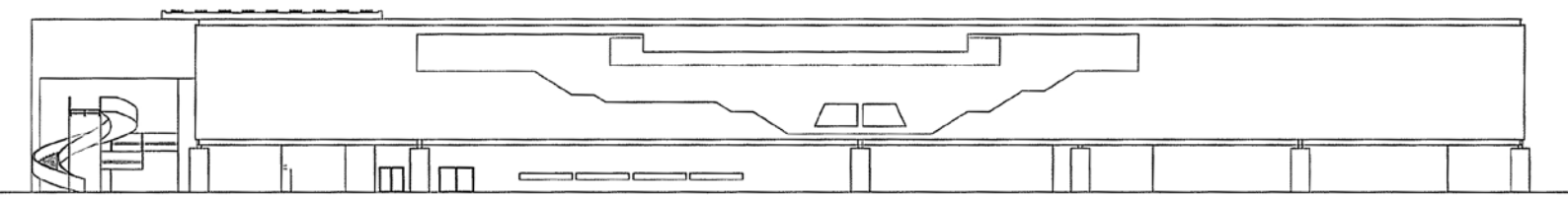
costantemente affiancate. È possibile assistere ad esposizioni, ai lavori in officina, scenari mutevoli, suoni e immagini virtuali associati agli artefatti originali. Le immagini virtuali e la multimedialità coinvolgono il visitatore in un mondo immersivo costituito da luci, suoni rumori.
Il concept museografico esplica la volontà di trasmettere la storia attraverso l'emozione che l'esperienza sensoriale evoca. In tal modo si può accedere a livelli di conoscenza che prescindono dalla fisicità delle opere esposte. Con le tecniche multimediali il museo fornisce un'efficiente fruizione e divulgazione dei suoi contenuti.
A livello urbanistico il progetto mira ad una disposizione spaziale volta all'integrità dell'area monumentale, ampliando i nuovi percorsi turistici. Ciò nonostante il nuovo complesso museale si inserisce forzosamente nel contesto storico, in una sorta di gara d'imponenza dove i monumenti preesistenti – in particolare il monastero dos Jerónimos – fungono da mero sfondo e non da riferimento simbolico.
I due elementi principali che caratterizzano il progetto sono: la rampa/passerella pedonale, nella sequenza della calçada da Ajuda fino ai giardini

Pianta primo piano

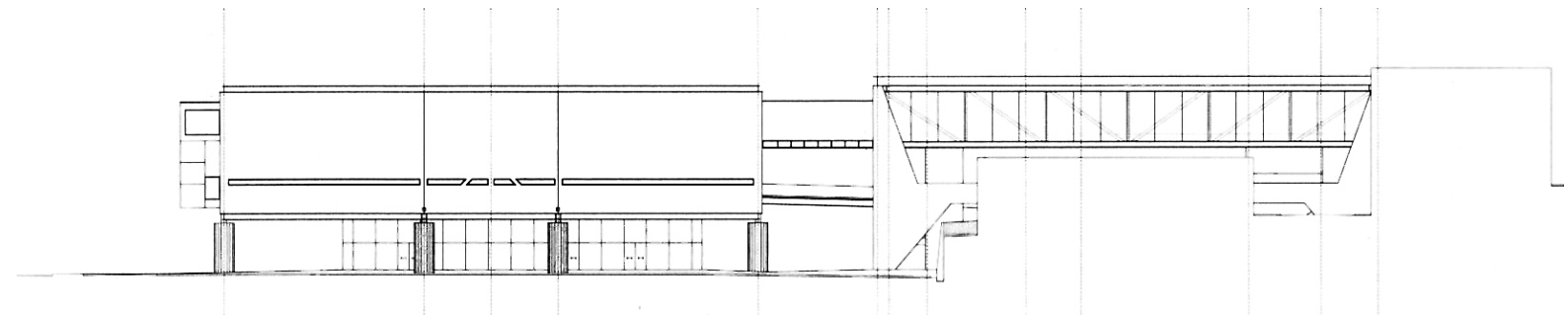




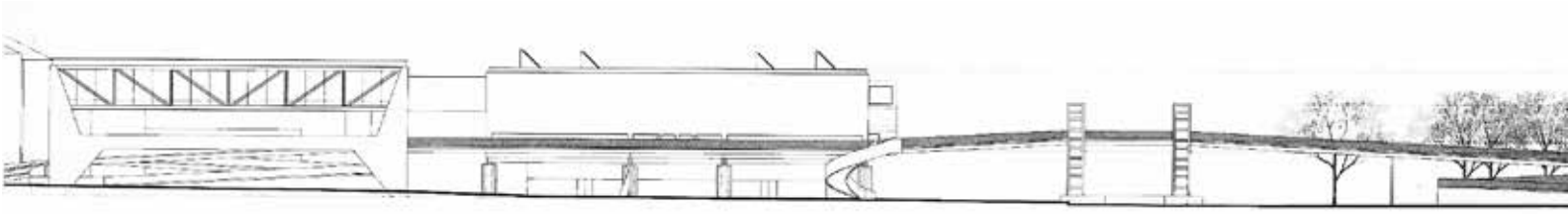
Pianta delle coperture



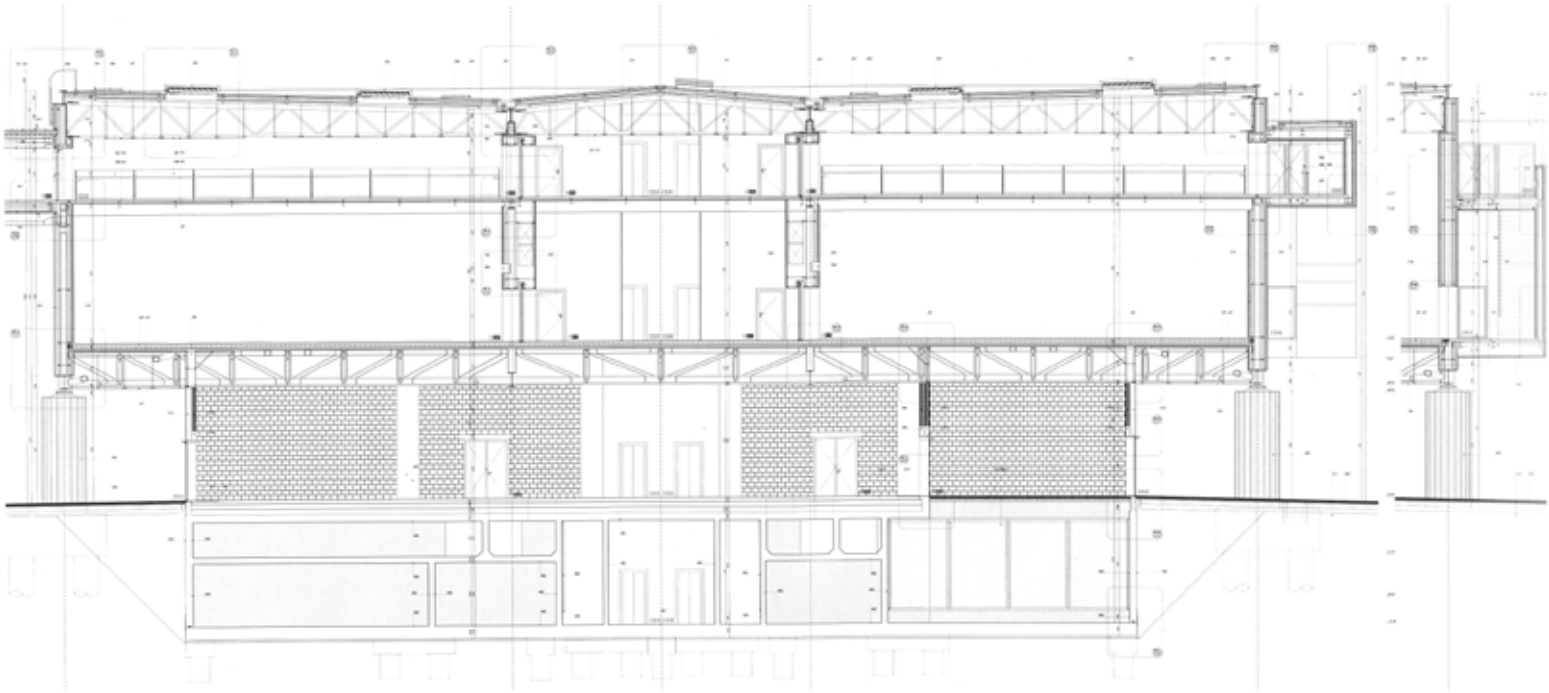
Prospetto sud



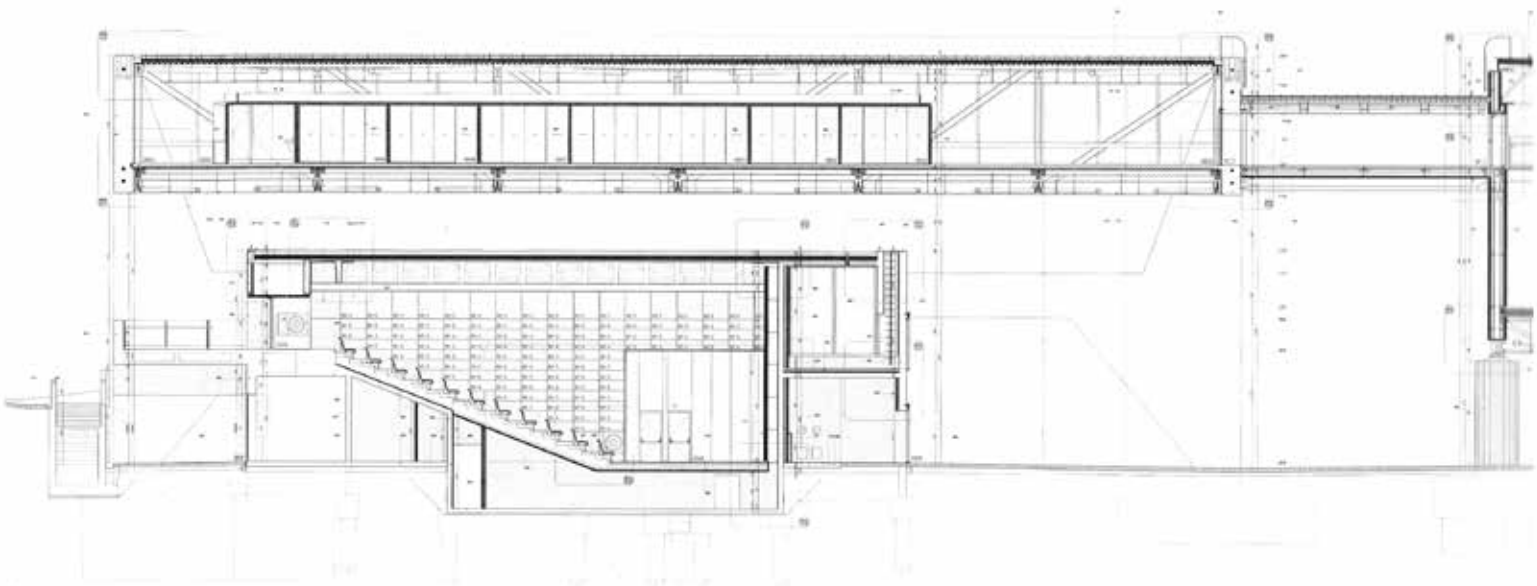
Prospetto est



Prospetto ovest



Edificio Espositivo-Sezione trasversale

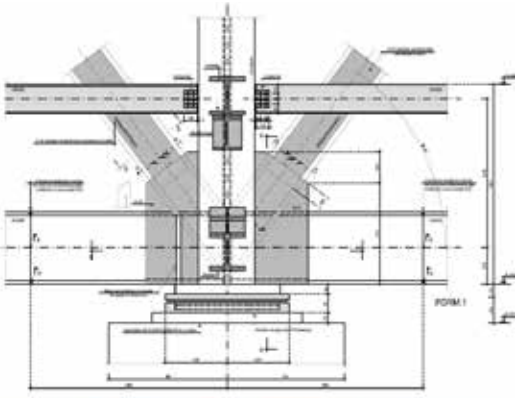


Edificio annesso-Sezione longitudinale

sul lungofiume); la conservazione della cortina degli edifici preesistenti lungo Rua da Junqueira, che si confronta a nord con l'area del museo, determinando una collisione pacifica tra antico e nuovo.
La piazza pubblica - che si sviluppa al di sotto dell'edificio fino alle abitazioni di rua da Junqueira- è costituita da una superficie unitaria, un pavimento in pietra dove si notano solo i volumi che corrispondono al pian terreno del complesso. È interessante l'operazione di ancoraggio nel prospetto Nord della Piazza, attraverso un basamento sopraelevato limitrofo agli edifici da Rua do Cais da Alfândenga Velha, ampliando le possibilità di accesso e utilizzo della piazza come luogo continuo e intricato composto da piccole aree di sosta. Ad occidente si confronta con la Praça Afonso de Albuquerque dove, sebbene sia assoluta la sua apertura in quanto spazio pubblico e permeabile, è schermato dalla presenza della passerella che delimita l'area d'intervento.
L'edificio espositivo è un parallelepipedo bianco in struttura metallica con sottili aperture verso l'esterno che sono sottratte al volume astratto e opaco dalle sembianze di una grande nave. Al piano terra il volume d'entrata (guardaroba e negozio) è interamente in vetro creando una continuità, una sorta di in-between con l'esterno della piazza, mentre il volume delle aree private del museo è definito da pareti opache dove spicca il limite occidentale totalmente vetrato della caffetteria con il vuoto orizzontale sopra le aree di manutenzione che permettono non solo l'illuminazione naturale degli spazi ma anche la percezione da parte dei visitatori delle attività quotidiane del museo.
L'accesso dei visitatori al piano superiore avviene attraverso due ascensori di grandi dimensioni (75 persone).
L'interno è articolato in due navate espositive caratterizzate dalla presenza di un pavimento continuo in cemento strutturale spazzolato e verniciato, con le pareti perimetrali completamente bianche e un controsoffitto in acciaio reticolare dove sono alloggiate tutte le infrastrutture, come l'illuminazione generale ed espositiva.
Le pareti longitudinali che definiscono il nucleo centrale del museo sono caratterizzate dalla forma delle aperture derivanti dal disegno strutturale delle capriate centrali e dalla presenza delle vetrine sottratte al volume della parete relativa al percorso espositivo.
Inoltre vi è un percorso alla quota superiore che permette una vista panoramica sulle opere esposte ed un accesso alla veranda

Vista del cantiere

Veduta aerea del museo



Particolare del pilastro

longitudinale che si apre sul fiume e che concede ai visitatori una pausa all'aria aperta. Il padiglione espositivo è caratterizzato da tre navate longitudinali. Due grandi navate laterali di 125x17m ciascuna, dove è prevista l'esposizione permanente del Museu dos Coches. Nella navata centrale, al di là degli attraversamenti trasversali pubblici aperti ai visitatori, si trova un'area per le esposizioni temporanee, con accesso diretto dall'entrata e un'ulteriore area adibita a laboratori per la manutenzione giornaliera.

Il piano superiore è costituto solo da una navata centrale, mentre le sale laterali hanno una doppia altezza di 8,28m e sono attraversate da una passerella interna che collega il padiglione espositivo alla zona amministrativa e che permette una visita più esclusiva dando la possibilità di contemplare l'esposizione sottostante attraverso una prospettiva aerea. Nella zona destinata all'area privata e di servizio, si trova uno spazio aperto verso l'esterno che corrisponde all'anticamera della ricezione delle opere d'arte/carrozze di imbarco come lo spazio destinato a camera di asciugatura. Da qui si passa alla piattaforma elevatrice che trasporta le carrozze nelle sale espositive e che può essere attraversata quando non è in funzionamento, o in alternativa si possono visitare i laboratori di manutenzione secondo una sequenza di opens spaces polivalenti.

L'edificio annesso consiste in una specie di struttura svuotata da cui spicca il volume dell'auditorium costruito in cemento strutturale a vista colorato la cui copertura è costituita da uno specchio d'acqua o dagli stessi volumi sospesi del ristorante e dell'amministrazione i cui limiti sono definiti attraverso grandi superfici vetrate - parallele ai tralicci strutturali - protette da un sistema meccanico di ombreggiamento. All'interno dell'edificio sono organizzati diversi sistemi di comunicazione verticale ed orizzontale, alcuni maggiormente pubblici ed altri più privati, tutti al di sotto di una lanterna centrale costruita in vetro e struttura metallica.

Sebbene le caratteristiche formali dei due edifici siano volutamente contrastanti, l'uno un volume bianco ed opaco chiuso in se stesso mentre l'altro una struttura in cemento a vista e molto trasparente, le finiture di ciascun spazio in termini funzionali - nello specifico i pavimenti e le coperture - sono simili in entrambi.

Vista dell'ingresso

Vista della reception

Interpretazione critica/esperienza fenomenologica.

Non lungi dal corso del Tago, a due passi dal Mosteiro dos Jerónimos de Belém, il corpo principale del museo con la sua dimensione colossale si confronta in primo luogo con il tessuto slabbrato dell'Avenida da Índia e dell'Avenida Brasília, al di là delle quali scorre il fiume. In questo modo si pone come una sorta di fronte ultimo dell'edificato storico, rispetto al quale è in netto contrasto e discontinuità, sia materica che linguistica. Il nuovo museo e le estreme propaggini della città storica vengono qui a fronteggiarsi in una lotta impari, dove il nuovo è nettamente fuori scala rispetto alle dimensioni della preesistenza urbana. Due scale, due culture, e due mondi differenti – Portogallo e Brasile, nonché Europa e America per citare lo stesso Paulo Mendes – si trovano al cospetto l'uno dell'altro, separati soltanto da uno spazio dal perimetro irregolare e da un salto di quota.

L'incontro ravvicinato tra due realtà così distanti - se pur storicamente e culturalmente legate – genera una costruzione in un luogo di frizione dello spazio pubblico attraverso la creazione di un basamento sopraelevato dove «(…) l'intervento amplia la possibilità di accesso e di impiego della piazza, che si viene a definire come un luogo continuo e intricato, composto da piccole aree di sosta. Questa soluzione consente di usare la piazza del museo a diverse scale e a

diverse quote, potenziando quindi l'esperienza del luogo pubblico»[82]. La disposizione in portico degli edifici e la sua relazione con il muro, che ricompone il tessuto urbano e ridisegna i limiti dell'antica spiaggia di Belém, crea un "efeito de concha"[83] che proietta all'interno di questo vuoto il centro del museo. L'operazione di sollevamento, nonché di sottrazione di materia e di peso è frequente in tutte le opere di Mendes da Rocha, e trova a Lisbona un ulteriore applicazione nel obiettivo di togliere peso soprattutto alle strutture: la leggerezza come qualità ma che di fatto non si riesce a percepire nella scala urbana in cui si inserisce.

In occasione della visita pubblica al museo nel marzo del 2013 durante i lavori in corso l'architetto Bak Gordon ha affermato che «o verdadeiro projecto é o trabalho do espaço público; é o desenho das rampas, das escadas, das aberturas, as transparências, as relações directas e visuais que se estabelecem entre os vários elementos do Museu»[84]. Il progetto secondo le intenzioni dei progettisti quindi non consiste nell'edificio in se, ma nella ricucitura di una maglia spaziale all'interno della città - attraverso l'edificio annesso - dove il padiglione si eleva come una sorta di "grande scrigno".

Ciò che impressione è la muscolatura degli edifici. Il modo in cui è definita la struttura risulta da una logica "pedagogica", più che estetica o meramente formale. Riflette una ideologia, propria a Paulo Mendes da Rocha, alla sua ricerca costante di un'espressione veritiera ed intrinseca delle cose. La materialità dell'opera non nasconde lo sforzo ed il lavoro necessario alla sua esecuzione, la pelle dell'edificio non nasconde la forma che lo ha generato. La forza del cemento è utilizzata come espressione della tradizione "brutalista" dell'architettura paulista, un universo fatto di contrasti ed opposizioni dove i differenti elementi si esaltano a vicenda, dove, citando le parole dell'architetto, "umas coias protegem as outras"[85]. Fa parte dell'ironia/contrasto di questo progetto il fatto che queste inimitabili carrozze, veri e propri giocattoli per adulti, molto ammirate per la loro perfezione artigianale e per la pura ostentazione del lusso, siano esposte in un edificio tanto austero ed essenziale. Tanto che volendo dare un senso pieno alla parola, si può dire che entrando in questi spazi l'impatto visivo è letteralmente "brutale".

Particolare dell'elemento di connessione tra i due edifici

Particolare della rampa in corso di realizzazione

Particolare della vasca d'acqua sulla copertura dell'auditorium

Vista dello spazio espositivo e particolare degli infissi

La caffetteria, localizzata sul fronte occidentale, è completamente trasparente con un balcone di 30 metri ed offre una vista ampia sul giardino di Belém, in relazione alle strade ad alta circolazione e con il collegamento pedonale.
La caffetteria è orientata verso l'esterno alla ricerca di un dialogo – visivo - tra lo spazio museale e l'area monumentale di Bélem e per creare ulteriori possibilità di utilizzo nella piazza interna al museo. Infatti l'architetto Bak Gordon sottolinea: «Não desenhámos a cafetaria para dentro porque se acredita que algumas das casinhas que estão viradas para o centro da praça se vão converter em cafés, pequenas casas de petiscos, etc.»[86].
Nel lato opposto alla caffetteria, sotto il padiglione espositivo, c'è il nucleo degli ascensori, il guardaroba ed il negozio, concepiti

come uno spazio ampio completamente vetrato e permeabile. Paulo Mendes da Rocha spiega che «o museu não tem porta e relaciona-se para todos os lados»[87].

L'auditorium, al di sotto dell'edificio annesso, è un volume in cemento, la cui finitura di colore rosa fa da richiamo ai sontuosi edifici di Lisbona, strategia che secondo Mendes da Rocha permette di «mostrar que os coches e os meios de transporte do passado são aspectos da vida da cidade»[88]. Esso, fungendo da contrappunto agli antichi palazzi rosa o alle sale di spettacolo del CCB di Belém, è

Vista fronte sud e render della futura esposizione delle carrozze

concepito come una "bancada popular"[89], in cemento e panche continue, con ampie porte scorrevoli per far sfilare - sullo stesso pavimento interno/esterno - carrozze a cavallo, auto sportive o qual si voglia altro evento. Inoltre è da notare come l'essenzialità degli interni dell'auditorium contrasta con la ricchezza delle medesime sale del Centro Culturale di Belem di Vittorio Gregotti.

Per una visita speciale, il museo offre un percorso che comincia nella salita delle scale -che caratterizzano il corpo principale al centro della facciata sud – e attraversa le gallerie sopra le coperture delle carrozze fino all'edificio annesso. Questo circuito funziona indipendentemente dall'attività regolare del museo e si collega al polo amministrativo del museo. La "caixa da direcção", nell'edificio annesso, ha una vetrata che affaccia sul lato della piazza. La "caixa do restaurante", nello stesso edificio, è vetrata verso Belém. Tra le due scatole vi è un vuoto coperto da una grande copertura porticata che illumina lo specchio d'acqua situato nella copertura dell'auditorium. Partendo da rua da Junqueira,

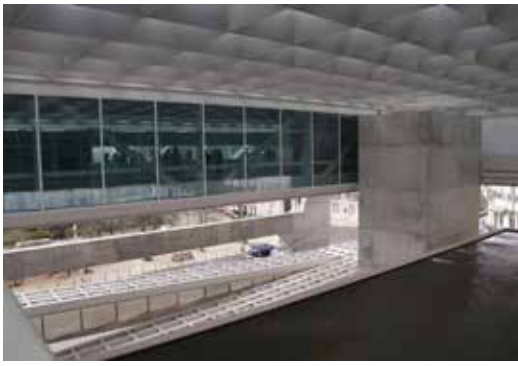
le rampe della galleria pedonale attraversano questo spazio. Le verande esterne che collegano i due volumi offrono spazi di contemplazione, d'ibridazione, un in-between tra l'esterno e l'interno del museo fino ad essere trasportati nuovamente all'interno della piazza, attorno alla quale gravita l'intero complesso.

L'opera colloca la città informale al lato della città monumentale, mettendo in atto differenti tempi e potenze, differenti ideologie e azioni politiche. Vuole essere un manifesto della città ma, a nostro parere, non è ben chiaro in quale città ci si trovi se a Lisbona o a San Paolo. Il progetto s'impone nel tessuto urbano dell'antico porto di Belém con assoluta prepotenza. La dissonanza e soprattutto il "fuori scala" rispetto all'ambiente monumentale - seppur nell'anelata "leggerezza" di memoria calviniana che si oppone alla "pesantezza" massiva e ben radicata a terra del Centro Cultural de Belém – restano gli aspetti cruciali ed insoluti alla base della forte contestazione che ha avuto e continua ad avere la realizzazione del progetto.

Un aspetto vincente è, invece da riscontrare nell'economia dello spazio, con un rapporto assai efficiente fra aree espositive e spazi a diversa destinazione. Forse, soltanto la Chiesa della Madonna dei Poveri progettata in Italia da Gino Pollini e Luigi Figini tra il 1952 e il 1956 raggiunge un brutalismo di qualità espressiva paragonabile al primo progetto che Mendes realizza fuori dal Brasile, ad eccezione del padiglione del Brasile realizzato nel 1970 per l'Expo di Osaka in Giappone. L'edificio è ancora in corso di completamento e l'apertura è prevista per la seconda metà dell'anno 2014. Più che un museo, il progetto si candida ad essere un'infrastruttura urbana che offre "spazio pubblico" alla città. Il complesso è stato ideato con l'obiettivo di revitalizzare l'area monumentale di Belém, confrontandosi con la preesistenza del Mosteiro dos Jerónimos, in un'ottica di modernità e potenzialità future che potrà fornire alla città e al fiume.

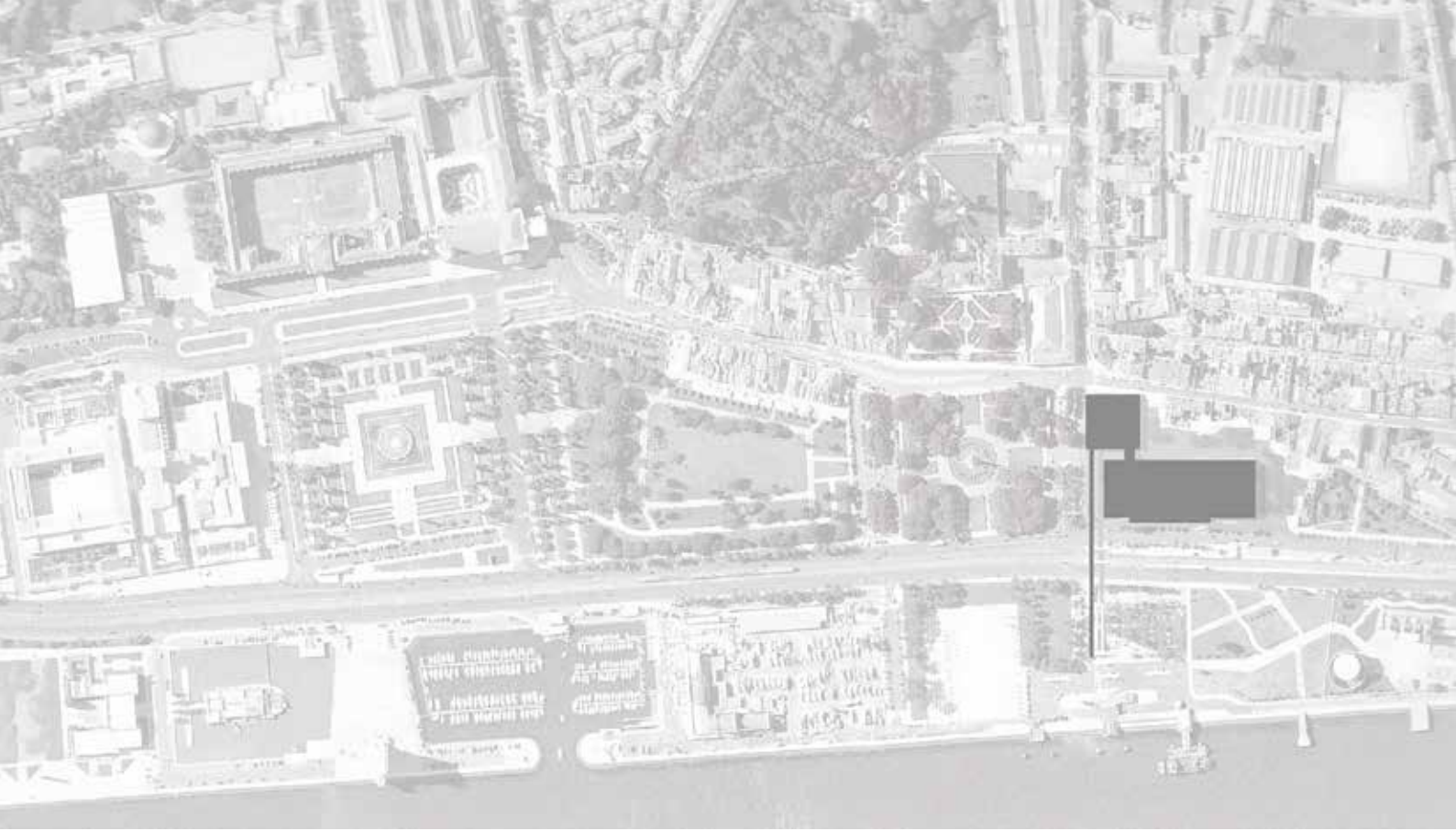
Al di là degli spazi funzionali, i caratteri formali e i percorsi alternativi, il Nuovo Museo delle Carrozze aggiunge un'ulteriore carica simbolica all'uso collettivo della città.

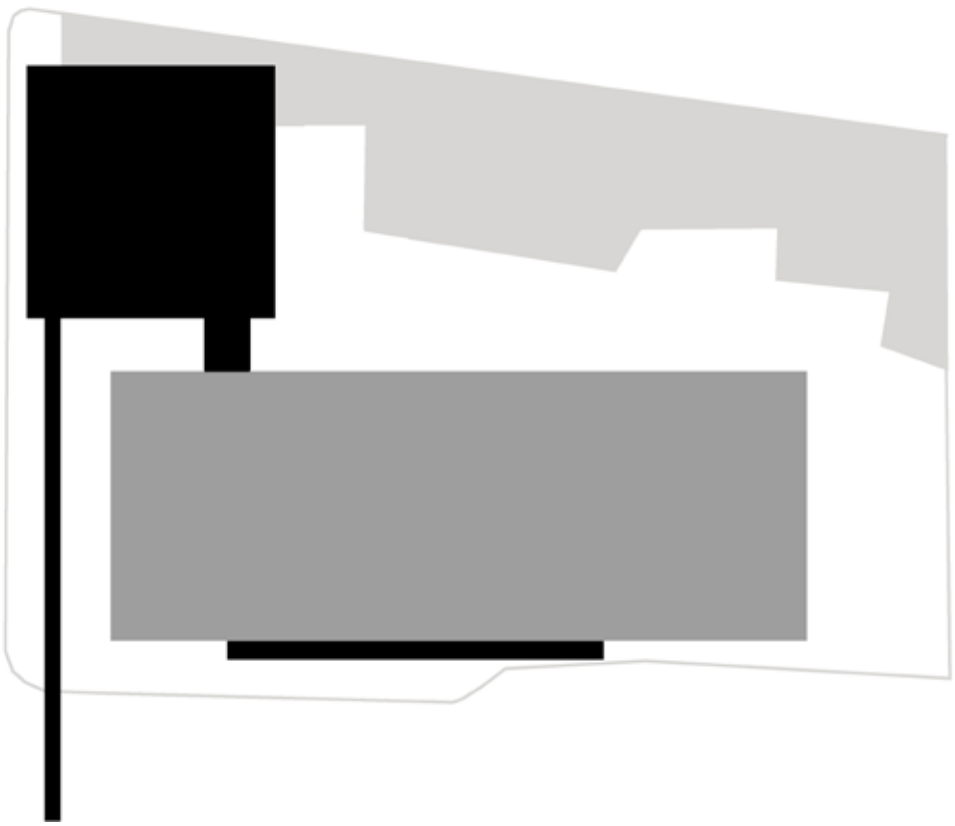
Concludendo con le parole di Paulo Mendes da Rocha questo progetto «é a memória da cidade na sua instabilidade histórica»[90].



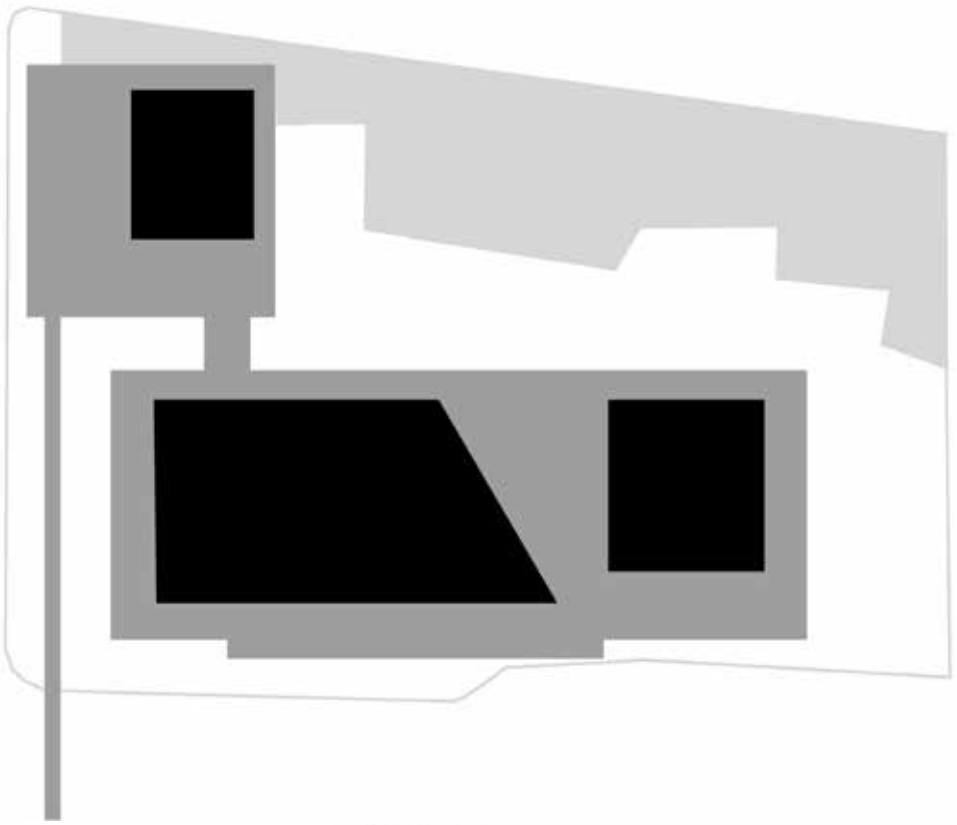
Vista esterna dell'area bar-ristorante

Vista interna dell'area bar-ristorante.

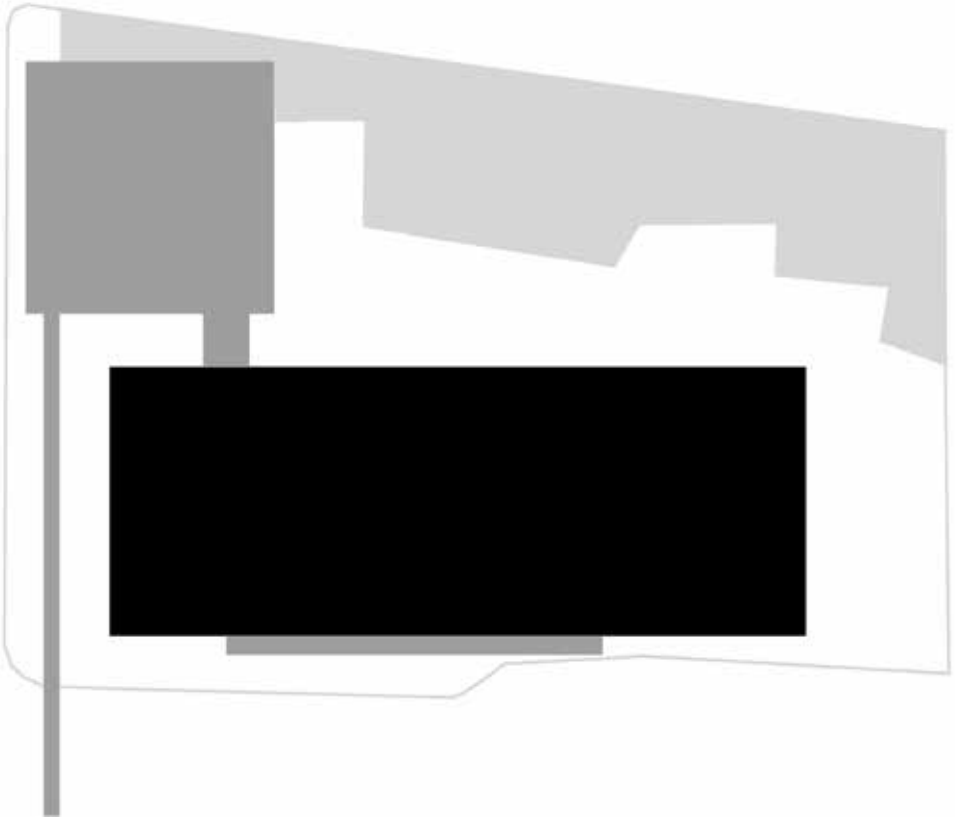




SCOMPOSIZIONE



INGLOBAMENTO



SOSPENSIONE

NOTE

[1] **G. Kubler**, *La forma del tempo, Torino, Einaudi, 1976, p. 83*

[2] **M. Augé**, *Rovine e macerie. Il senso del tempo, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p.11.*

[3] **J. L. Deotte**, *Oubliez! Lesruines, l'Europe, le musee, L'Harmattan, Paris 1994.*

[4] **G. Simmel**, *Die Ruine in PhilosophischeKultur. GesammelteEssays,Klinkhardt, Leipzig 1911; ripubbl. presso K.Wagenbach, 1983. Trad.it. Gianni Carchia in Rivista di Estetica, 8, 1981, anno XXI, p. 123.*

[5] *La permanenza difesa da Burke è unicamente formale, poiché le tracce storiche non rinviano altro che ase stesse.*

[6] **M.Augé**, *op. cit.,p. 37.*

[7] *Ibid., p.43*

[8] *Ibid., p.26*

[9] *Quartiere.*

[10] **G. Carbonara**, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo, UTET, Torino 2011, p.111.*

[11] **Robert Venturi**, *Complessità e contraddizioni nell'architettura, Edizioni Dedalo, Bari 2010, p.21*

[12] *"È stato necessario ricorrere ad un architetto del calibro di Álvaro Siza, capace di integrare tutto in un unico progetto, per risolvere definitivamente la questione. Con un disegno ben calcolato, ha fatto ciò che pochi sarebbero stati capaci di risolvere". Traduzione Elvira Reggiani*

[13] *Pietra calcarea dura di grana fine tipicamente portoghese ed utilizzata in numerose opere di architettura come il Mosteiro dos Jerónimos e la Torre di Belem a Lisbona.*

[14] **Á. Siza**, *a cura di A. Angelillo, Scritti di architettura, Skira, Milano 1997, p. 29-30.*

[15] *"Mimetizzare l'edificio con il cielo".*

[16] **A. Rossi**, *Frammenti, in Architetture 1959-1987, a cura di Alberto Ferlenga, Electa, Milano 1987, p. 7.*

[17] **G. Piranesi**, *Le antichità romane, Grafica Gutenberg, Bergamo1979, (Ripr. facs. dell'ed. Stamperia Salomoni, Roma 1756, Ed. di 100 copie numerate).*

[18] **F. Purini**, *Il frammento come realtà operante, in "Firenze Architettura", p. 2, 1° Semestre, 2006*

[19] **Alvaro Siza**, *La trasformazione attenta, a cura di Bruno Messina, Clean Edizioni, Napoli, 1993, p. 9.*

[20] **Vittorio Gregotti**, *L'architettura nell'epoca dell'incessante, Laterza, Bari, 2006, p. 119.*

[21] **Vittorio Gregotti**, *Frammenti di ricostruzione, in Diciassette lettere sull'architettura, Laterza, Bari, 2000, p. 175.*

[22] *Cfr. nota 16.*

[23] **Vittorio Gregotti**, *L'architettura nell'epoca dell'incessante, op. cit., p. 131.*

[24] **Franco Purini**, *Il frammento come realtà operante, cit., p. 8.*

[25] *Ibid.*

[26] **Gonçalo Byrne**, *conferenza Ordem dos Arquitectos 23 ottobre 2013*

[27] **Borges, Jorge Luís** *(1944). Ficciones. Buenos Aires: Sur.*

NOTE

[28] **F. La Cecla**, *Contro l'architettura, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p.13*

[29] *invenzione*

[30] *Pietra calcarea dura di grana fine tipicamente portoghese ed utilizzata in numerose opere di architettura come il Mosteiro dos Jerónimos e la Torre di Belem a Lisbona.*

[31] *"Il mio concetto di architettura…è una concezione ampia, perché abbraccia l'intero ambiente della vita umana; non possiamo sottrarci all'architettura, finché facciamo parte della civiltà, poiché essa rappresenta l'insieme delle modifiche e delle alterazioni operate sulla superficie terrestre, in vista di necessità umane, eccettuato il puro deserto". W. Morris, Architettura e socialismo, Laterza, Bari, 1963, pp.3,4.*

[32] *"Più che sulla sua dimensione vorrei insistere sul significato spirituale di un monumento, sulla sua concezione artistica e sulla sua grandezza vera, su quei fattori intangibili che sono tali da scuotere l'immaginazione. La semplice idea di riassumere l'espressione monumentale per mezzo di simboli formali statici, come nel passato, dovrebbe essere aliena alla coscienza creativa contemporanea. Il monumento dei tempi passati era il simbolo di una concezione statica del mondo, rimpiazzata oggi da una concezione nuova, da valori relativistici. Perciò credo che l'equivalente dell'espressione monumentale si svilupperà nella direzione di un nuovo modello fisico per una più alta forma di vita civica, un modello caratterizzato dalla sua adattabilità a un continuo processo di crescita e di mutamento". W. Gropius, Architettura integrata, Il Saggiatore, Milano, 1963, p.173.*

[33] *Per il significato dei vari lemmi presi in considerazione di è fatto riferimento a M. Cortellazzo, Paolo Zolli, Dizionario etimologico della lingua italiana, Zanichelli, Bologna, 1988.*

[34] *La parola strada deriva dal "Latino tardo strata cioè 'via lastricata': femminile sostantivo di stratus, participio passato di sternere 'stendere, lastricare'". M. Cortellazzo, Paolo Zolli, Dizionario etimologico della lingua italiana, op.cit..*

[35] **A. Siza,** *Textos, Ed. Carlos Campos Morais. Porto: Civilização Editora, 2009, pag. 53-53. "Apparentemente non esiste, per lo Chiado, una ragione per un cambiamento radicale; Si tratta essenzialmente di un recupero soggetto a correzioni e a dettagli trasformatori. La volontà dei progettisti non ha né la possibilità né la legittimità di oltrepassare i tempi di evoluzione di una città e dei suoi agenti trasformatori, con il rischio, molte volte verificatosi, di fallimento o successo effimero". Traduzione Elvira Reggiani*

[36] **A. Tostões, W.Rossa**, *Lisboa 1758: O Plano da Baixa Hoje, Ed. Camara Municipal de Lisboa, 2008, pag.223*

[37] **A. Siza,** *Textos, Ed. Carlos Campos Morais. Porto: Civilização Editora, 2009 pag. 257 "Il tema fondamentale per il progetto dell'edificio è costituito, ancora oggi, dalla 'macchina' interiore che stabilisce le relazioni tra la quota alta e quella bassa. Per questa ragione, l'obiettivo principale consiste nella ricostruzione dei percorsi, attraverso scale mobili che attraversano lo spazio interno, articolando le differenti funzioni ed accessi." Traduzione Elvira Reggiani*

[38] **A. Siza,** *Textos, Ed. Carlos Campos Morais. Porto: Civilização Editora, 2009 pag. 260 "L'articolazione tra tutti gli elementi è estremamente brillante; soprattutto perché ha assunto in forma estremamente chiara la contraddizione tra la nuova funzione e le caratteristiche dell'edificio, evitando una 'continuità' che sarebbe risultata alquanto artificiale." Traduzione Elvira Reggiani*

NOTE

[39] *Ufficialmente, il piano considera lo spazio di questo quartiere come due patii distinti, separati da un porticato. Tuttavia noi lo identificheremo come Blocco B*

[40] *Pietra calcarea dura di grana fine tipicamente portoghese ed utilizzata in numerose opere di architettura come il Mosteiro dos Jerónimos e la Torre di Belem a Lisbona.*

[41] **Á. Siza**, *Uma questão de medida, Entrevistas com Dominique Machabert e Laurent Beaudouin, Casal de Cambra, Caledoscópio 2009, pag. 45-46. "Il tema della protezione acustica è una questione molto delicata perché le finestre di Lisbona hanno caratteristiche specifiche. Esse sono molto fragili e per questo inefficaci dal punto di vista acustico. Si è trattato di introdurre nuovi elementi per soddisfare una determinata necessità di comfort, che si adattasse allo spirito generale.*

[42] **Á. Siza**, *A reconstrução de Lisboa, 2ª Edizione, Livraria Figuerinhas, Lisboa, 2000, pag. 40*

[43] *"Faccia pulita"*

[44] *"di affermazione"*

[45] **P. Testa**, **Álvaro Siza**, *Ed. Martins Fontes, São Paulo, Brasil, 1998, pag. 8. "Il luogo non è mai una tabula rasa, nella misura in cui Siza attraversa lo spazio integrando livelli divergenti della realtà e riconoscendone allo stesso tempo i conflitti." Traduzione Elvira Reggiani*

[46] **Á. Siza**, *A reconstrução de Lisboa, 2ª Edizione, Livraria Figuerinhas, Lisboa, 2000*

[47] *Ibid.*

[48] *Ibid.*

[49] **Raul Cerjeiro** *scrisse nel 1990 un articolo nel Diário de Lisboa, nel quale confronta l'intervento di Siza nel Chiado con quello di Antonio da San Gallo nella costruzione del terzo lato di Piazza della Annunziata nel 1516. Secondo la cronaca San Gallo avrebbe chiuso il terzo lato seguendo lo stesso disegno utilizzato da Filippo Brunelleschi anni addietro. Questa ripetizione rivela un rispetto molto curioso per la storia del luogo e costituisce un atto di saggezza comparabile a quella di Siza che rinuncia, nel Chiado, a mostrarsi come "il grande architetto" così come sostenuto da altre correnti. Questa visione è presa in considerazione anche nel libro Designing Cities di Edmund Bacon in cui la scelta di San Gallo è considerato un gesto intelligente a favore dell'unità del disegno della piazza.*

[50] **S.M. Ignasi**, *Diferencias;Topografia de la arquitectura contemporanea, 1ª ed. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995, pag.124. "Da mille luoghi distinti può derivare la produzione del luogo. Non come disvelamento di ciò che è preesistente bensì come la rivelazione di un accadimento (…) Il luogo contemporaneo ha la sua essenza in un crocevia di cammini che l'architetto contemporaneo deve avere il talento di riconoscere." Traduzione Elvira Reggiani*

[51] *Intervista in occasione della conferenza "Kairos distânzia crítica" del 13 Aprile 2013 «la dinamizzazione del Parque Mayer, salvaguarda il Giardino Botanico, promuovendo un'articolazione tra la zona alta e la zona bassa della città» poiché è prevista «la creazione di spazi di animazione, in relazione alle arti sceniche, musicali e arti plastiche, così come la creazione di residenze temporanee per artisti e di scuole informali che promuovono l'educazione artistica e che, oltre a contribuire all'animazione dello spazio, potranno rendere questi spazi autonomi dal punto di vista finanziario». Traduzione Elvira Reggiani.*

NOTE

[52] *Spettacoli popolari portoghesi.*

[53] **F. Távor***a, Da organização do espaço, FAUP Publicações, Porto 1999, p.12.*

[54] *Augustin Berque, La pensée paysagère, Archibooks - Sautereau Editeur, Parigi, 2008.*

[55] **A. Roger**, *Court traité du paysage, Paris, 1997.*

[56] *Cfr. P. Gregory, La dimensione paesaggistica dell'architettura nel progetto contemporaneo : l'architettura come metafora del paesaggio ,Laterza, Roma, 1998.*

[57] **R. Assunto**, *Il paesaggio e l'estetica, Novecento Editore, Palermo, 2006.*

[58] **A. Berque**, *Médiance de mileux en paysages, Montpellier, 1990.*

[59] **R. Priore**, *Convenzione europea del paesaggio. Il testo tradotto e commentato, IRITI Editore, Reggio Calabria, 2006.*

[60] **Inês Lobo**, *a cura di, Lisbon Ground, catalogo della mostra della Rappresentanza Portoghese alla 13Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, Direção-Geral das Artes | Comunicação, Lisbona 2012, pag 171-173. «Non si costruisce nulla senza una riflessione su quanto esisteva in precedenza e solo dopo si crea qualcosa, partendo da lì, unendo elementi che sono nitidamente autonomi, ma che danno la possibilità di sperimentare e vivere ciò che esisteva già in quel preciso luogo. (…) Io penso che ciò che caratterizza la pratica di architettura in Portogallo sia l'enorme considerazione del paesaggio come punto di partenza e di arrivo. (…) Indipendentemente dal riferimento alla scuola di Porto già da molti anni la preesistenza è centrale e non possiamo più trascurarla così come la presenza, nel nostro pensiero di costruttori, delle questioni paesaggistiche rappresenta un cambiamento molto importante e questo aspetto è probabilmente più forte ed evidente in Portogallo che in altri paesi. L'idea di guardare all'insieme che sottostà ai possibili interventi come un unicum su cui poter riflettere in modo globale, senza omettere nulla, è ciò che caratterizza la nostra attività professionale. (…) Il paesaggio, per quanto possa essere resistente, è un sistema di supporto molto malleabile. Per quanto possa essere pericolosa, diciamo così, la costruzione in cemento resta sempre più transitoria rispetto al suolo, agli ammassi rocciosi, al mare, all'insieme degli elementi naturali che consideriamo come elementi iniziatici. ». Traduzione Elvira Reggiani*

[61] *Cfr. 2° capitolo pag. 117 nota 55*

[62] *Marciapiedi-Piazzali*

[63] *"spianata".*

[64] **J. de Castilho**, *in A ribeira de Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa,1942, volume III, pag. 202.*

[65] *Cfr. Articolo 3° della Carta di Venezia (Carta Internazionale sulla Conservazione e il Restauro dei Monumenti, 1964): "La conservazione ed il restauro dei monumenti mirano a salvaguardare tanto l'opera d'arte che la testimonianza storica."*

[66] *Banchina.*

[67] **Inês Lobo**, *a cura di, Lisbon Ground, catalogo della mostra della Rappresentanza Portoghese alla 13Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, Direção-Geral das Artes | Comunicação, Lisbona 2012, pag. 167.*

[68] *Doppio panorama.*

[69] **F.M. De Sanctis**, *Monumenti e siti in un mondo in crisi. La cultura e i suoi beni nella società contemporanea, in «Restauro» n.149, 1999, p.15.*

NOTE

[70] **Aldo Rossi**, *L'architettura della città, 5ª Ed., Città Studi Edizioni, Torino, 2004, p. 58.*

[71] *Intendo l'architettura in senso positivo, come una creazione inscindibile della vita civile e della società in cui si manifesta; essa è per sua natura collettiva. (…) Il contrasto tra particolare e universale, tra individuale e collettivo emerge dalla città e dalla costruzione della cosa stessa: la sua architettura. Questo contrasto tra particolare e universale e tra individuale e collettivo è uno dei punti di vista principali con cui la città viene studiata in questo libro; esso si manifesta sotto diversi aspetti, nei rapporti tra sfera pubblica e privata, nel contrasto tra la progettazione razionale dell'architettura urbana e i valori del locus, tra edifici pubblici ed edifici privati. Aldo Rossi, op.cit., pp. 9-10.*

[72] *Ibid., pp. 21-22.*

[73] *Il piano d'erba.*

[74] **Le Corbusier**, *Verso una Architettura, Longanesi, Milano 2003.*

[75] **F. Purini**, *Comporre l'architettura, Laterza, Bari, 2000, p. 51.*

[76] **J.L..Carrilho** *da Graça, Palácio de Belém, Presidência Da República, Centro De Documentação e Informação; Garagem e Jardins, in «Arq./a» n.12, Lisbona, 2002, p. 24. "Si inscrive nella matrice tipologica e morfologica dell'insieme dei giardini proponendo la creazione di una nuova piattaforma/terrazzo che simultaneamente contiene le installazioni tecniche e livella due piattaforme: quella inferiore minerale e arborizzata; quella superiore vegetale e aperta verso il volume del palazzo". Traduzione Elvira Reggiani.*

[77] **J. L. Carrilho da Graça**, *Arquitectura do Palácio de Belém, Ed. Museu da Presidência da República, Lisboa, 2005, p. 147. "Il palazzo è il risultato di costruzioni successive, noi lo abbiamo ingrandito (…) ma non possiamo essere altro che contemporanei". Traduzione Elvira Reggiani.*

[78] **J.L. Carrilho da Graça**, *DSDA – Documentação e Arquivo Palácio de Belém, Ed. Caleidoscópio, 2005. "Nell'arte esiste la nozione di "campo che consiste nella definizione preliminare dello spazio d'intervento. La necessità che sento di ridefinire un piano orizzontale di riferimento corrisponde alla definizione di "campo". Esso, fatto materia, svolge lo stesso ruolo di un foglio bianco o una tela o un palco illuminato nel teatro o in un balletto. Il piano orizzontale del giardino, astratto e materico è una convenzione necessaria in un universo frammentario e un po' caotico". Traduzione Elvira Reggiani.*

[79] *Passerelle.*

[80] *Intervista rilasciata in occasione della visita tecnica al museo il 26 Marzo 2013. "Non c'è stata alcuna sottomissione della forma alla funzione – tutte le necessità funzionali e meccaniche dell'edificio erano insite nell'idea originaria - in quanto tutto era già stato previsto!" Traduzione Elvira Reggiani.*

[81] *"La riscoperta di Belém".*

[82] **D. Pisani**, *Paulo Mendes da Rocha,* Electa, Milano, 2013.

[83] *"effetto di una conca-vasca".*

[84] *Intervista rilasciata in occasione della visita tecnica al museo il 26 Marzo 2013. "Il vero progetto è il lavoro sullo spazio pubblico; è il disegno delle rampe, delle scale, delle aperture, delle trasparenze, delle visuali prospettiche che si stabiliscono tra i vari elementi che costituiscono il Museo". Traduzione Elvira Reggiani*

NOTE

[85] *"Ciascuna cosa protegge l'altra".*

[86] *Intervista rilasciata in occasione della visita tecnica al museo il 26 Marzo 2013. "Non abbiamo progettato la caffetteria all'interno perché si prevede che alcune case che affacciano sulla piazza interna si possano convertire in bar, piccoli ristoranti o altro". Traduzione Elvira Reggiani*

[87] *Intervista rilasciata in occasione della visita tecnica al museo il 26 Marzo 2013. "Il museo non ha porte e si relaziona in ogni suo lato". Traduzione Elvira Reggiani*

[88] *Intervista rilasciata in occasione della visita tecnica al museo il 26 Marzo 2013. "Mostrare che le carrozze e i mezzi di trasporto del passato sono aspetti della vita della città". Traduzione Elvira Reggiani*

[89] *"banchi popolari".*

[90] **I.Barbas**, **S. Lopes**, *A Arquitectura ainda pode ser pública. Museu dos Coches, Lisboa. Projecto de Paulo Mendes da Rocha, Jornal Arquitectos n 246, Jan — Abr 2013, p. 26-37."Rappresenta la memoria della città nella sua instabilità storica" Traduzione Elvira Reggiani*

CONCLUSIONI

Conclusioni

Questa ricerca è nata dalla volontà di approfondire il tema del rapporto antico-nuovo, partendo dallo studio del dibattito italiano per comprenderne le origini storiche ed il contributo teorico.
Tale contributo è, ed è stato, un riferimento imprescindibile nella pratica d'architettura anche fuori i confini del bel Paese, dove il rapporto con il passato ha prodotto negli anni più conflitti che soluzioni, producendo insanabili controversie tra il partito dei *conservatori* e quello degli *innovatori*, condizione che si riflette in maniera endemica nei paesaggi italiani.
Negli anni del Fascismo si sono contrapposti due progetti di modernità: da un lato una patologia della memoria e dell'ascolto (Valori plastici, Metafisica, Muse inquietanti); dall'altro una patologia dell'astrazione (Futurismo). Dissidi che, nel dopoguerra, si sono riproposti nella contrapposizione tra Neoliberty e i "Guardiani dei frigoriferi", tra Rogers e Banham, fino alla disputa tra il progetto neoavanguardista di Zevi e quello postmoderno di Portoghesi, che si confrontano a distanza nelle pagine rispettivamente di "Architettura cronaca e storia" e di "Controspazio". Negli anni più recenti, i preannunciati annunci di demolizione della teca di Meier affiancati al prevalere del proibizionismo delle sovrintendenze, hanno favorito il radicalizzarsi di posizioni di estrema inconciliabilità tra antico e nuovo, quale manifestazione di una palese difficoltà verso il moderno (Altarelli, 2010). Intanto, mentre il dibattito approfondisce temi poco rilevanti rispetto alla prassi quotidiana, continua senza tregua la sostituzione del patrimonio e la cementificazione del costruito con architetture prive di qualità, che avanzano e divorano, soprattutto negli ultimi decenni, i centri storici delle città italiane.
La questione quindi è capire - al di là delle capacità del singolo architetto di creare soluzioni eccezionali e meritevoli di pubblicazione - in che modo risolvere il rapporto antico-nuovo nel quotidiano operare sul contesto storico.
La città è il risultato di una serie continua di pulsioni contrapposte, ed è assolutamente ingenua e antistorica l'illusione di una città tutta ordinata, omogenea, morfologicamente sotto controllo.

Il perfetto, soprattutto quello stabilito postumo, è un viaggio in un tempo che non è mai esistito e non è appartenuto a nessuno, tanto meno a noi: «La conservazione e il progetto del nuovo anziché guardare à rebours si prendono carico dell'oggi e sono proiettati a portare il passato, in tutta la sua attuale consistenza materiale, nel prossimo futuro, cercando di conciliare salvaguardia dell'esistente e sviluppo attraverso un difficilissimo ma vitale dialogo»[1].

Si deduce che, per evitare come spesso accade il rifiuto a prescindere del nuovo per poi essere compreso ed accettato solo "con il passar del tempo", è necessario agire con una maggiore consapevolezza storico-critica nel nostro tempo presente. Tale volontà richiede una capacità di giudizio che si sviluppa attraverso una ricerca sul campo.

La tesi *Tracce dell'antico/Segni del nuovo* vuole essere uno strumento di decodificazione del rapporto antico-nuovo, nella pratica architettonica, dopo averne rilevato le origini delle dinamiche storico-critiche ad esso sotteso. L'attenzione che la tradizione disciplinare italiana ha dato all'architettura costruttrice della città parte dall'interesse verso la storia, cioè, nei termini di questa trattazione, verso il contesto. Se questo oltre ad essere un riferimento, diventa oggetto esso stesso del progetto, allora sarà possibile percepire la ricchezza di una dimensione complessiva e aperta alle dinamiche di trasformazione.

Radicare la riflessione sul rapporto tra contesto e contemporaneità, agendo in una visione classica della città, intesa come rappresentazione della società che la ridisegna, significa usare il progetto di architettura come strumento di ricerca. Spetta al progetto dare senso al paesaggio e al patrimonio diffuso, segnalando le opportune diversità.

In questo orizzonte, il rapporto tra cultura e natura cambia. Nuove architetture sono necessarie per oltrepassare le logiche della simulazione a favore di un'autentica collaborazione tra molteplici processi di modificazione.

La scelta di approfondire lo studio delle modalità operative sulle preesistenze storico-archeologiche in atto in Portogallo - nello specifico a Lisbona - è nata dalla tesi per cui questa nazione rappresenta, nell'ambito della produzione architettonica contemporanea, l'erede della cultura del progetto di matrice italiana degli anni

sessanta/settanta, anni in cui, dopo la caduta del regime di Salazar, s'intessono importanti e duraturi rapporti tra i principali esponenti dell'architettura italiana e portoghese.
Nonostante il riconoscimento internazionale di alcuni dei suoi autori più originali, il Portogallo ha svolto però per lungo tempo, anche per ragioni storico-geografiche, un ruolo marginale nel panorama europeo, accompagnato da una visione limitata e spesso distorta del suo ambiente architettonico. Un'attenta lettura della produzione architettonica più recente ha l'intento di favorire la comprensione, focalizzando l'attenzione sulla città di Lisbona, delle specificità della realtà portoghese.
Una realtà in cui le condizioni contestuali dell'architettura sono il risultato della giustapposizione di sollecitazioni dovute all'apertura internazionale e ad una lunga tradizione culturale, ricca ed eterogenea. L'architettura portoghese si è affermata in vari tempi storici e molteplici spazi geografici, attraverso differenti modalità formali e tipologiche - insieme ad una capacità/diversità evolutiva, una spaventosa dispersione materiale ed una specifica dimensione plurale - che le hanno conferito un carattere proprio e riconoscibile: attenzione e cura del sito; scelta dei materiali locali e rielaborazione delle tipologie tradizionali; rivendicazione della centralità del contesto sebbene in chiave rigorosamente critica; delicate distorsioni della stereometria compositiva di matrice razionalista; lievi slittamenti e rotazioni di volumi elementari e puri, esaltando allineamenti celati ed angoli deformati; un sapiente controllo della plasticità della forma giocando su di un equilibrato rapporto tra luce ed ombra.
Sono questi i principali strumenti che guidano e misurano l'intervento architettonico, quale elogio minimale della trasformazione dove ciò che sembra uguale è in realtà sempre leggermente diverso, in nome di un sotteso principio di armonia delle differenze e delle diversità.
L'Italia, a sua volta, ha sempre guardato con interesse alla cultura portoghese in quanto essa è stata capace di mettere in relazione nuovo ed antico senza clamori né eccesso di ideologia come quelli che spesso paralizzano la cultura italiana nelle opposte fazioni tra conservazione ed innovazione. Nell'architettura portoghese il nuovo spesso è legato ad una rivisitazione ed un aggiornamento di un periodo felice del

Movimento Moderno che guarda alla mediterraneità e al mondo classico non in termini stilistici ma come una sorta di incitamento al nuovo. Il presente studio ha comportato, quindi, il confronto con alcuni temi chiave, quali il significato del patrimonio, l'estensione del concetto di tutela oltre il singolo monumento fino a comprendere l'intero ambiente urbano, il valore della preesistenza ambientale, il rapporto tra il progetto della conservazione dell'esistente e il progetto del nuovo.

Buona parte della polemica e del dibattito sull'inserimento del nuovo sull'antico è figlia del Movimento Moderno fino alle avanguardie. Infatti, ogni epoca ha prodotto il proprio linguaggio artistico e architettonico e tutti hanno coabitato nel tessuto antico della città così stratificata. In qualsiasi epoca storica è sempre esistito un nuovo e un antico nel senso di fenomeni cronologici avvenuti prima o durante una data contemporaneità di riferimento, senza che questa distinzione abbia comportato la necessità di formulare un giudizio. Con la Rivoluzione Industriale vengono immessi sul mercato, strumenti e materiali assolutamente innovativi che non si accordano con gli stili e i linguaggi dell'Ottocento. L'architettura rinnova il suo repertorio di forme, senza operare una vera e propria rifondazione del linguaggio.

Ed è proprio in questa fase che si afferma l'idea di tradizione che diviene la controparte decisiva da opporre alla messa in discussione degli ideali antichi. Quanto più forte è l'apertura alla modernità, tanto più si fa esplicito il richiamo alla tradizione. È con l'avvento delle avanguardie che il termine nuovo perde il suo significato cronologico per assumere un valore di fondamento.

La svolta è quindi epocale, poiché tutto il patrimonio storico diviene il passato e tutto ciò che è il nuovo deve necessariamente contrapporsi ad esso. Sicuramente lo stimolante dibattito veneziano del 1956, è stata un occasione preziosa per indicare con chiarezza che, ai fini della risoluzione dei problemi dell'incontro tra antico e nuovo, occorreva rifarsi ad una visione unitaria del problema, nella quale la tutela, l'architettura moderna e l'urbanistica fossero considerate in stretto rapporto. La discussione ha permesso che si prendesse coscienza dei temi relativi alla continuità storica, «e cioè della consapevole

storicizzazione dei fenomeni moderni rispetto a quelli del passato e tuttavia permanenti nella nostra»[2].

L'azione del tempo non è più considerata un limite ma un elemento caratterizzante il significato stesso delle opere. Allo stesso modo la storia non è più considerata come magistrae vitae: «per quante cose possa insegnare il passato, il presente aggiunge ad esse sempre qualcosa di nuovo, di imprevedibile dallo stesso passato, e da questa novità risulta condizionato e diversamente conformato non solo il corso ulteriore delle cose, bensì il passato stesso»[3]. La Storia diviene il «processo naturale del succedersi degli eventi e pertanto è logico concludere che, non solo non si può impedire il passo alle espressioni della società contemporanea, ma che è doveroso poter affermare la nostra presenza temporale con il nostro insediamento nello spazio»[4]. Il passato non è visto come contenitore di elementi da copiare ma come «ispiratore di valenze libere da portare nel futuro a livello progettuale»[5]. Questa nuova visione provoca la definitiva eclissi della fiducia incondizionata nelle possibilità del pensiero di comprendere totalmente e decodificare la realtà, che era stata in modi diversi, rivolta prima verso il passato, poi verso il futuro e costituiva la principale illusione tanto dello storicismo quanto della modernità.

AI suo posto emergono i valori della diversità e i tentativi di comprendere i significati in divenire della città contemporanea che oggi, nell'era delle reti informatiche, assume i connotati di una nuova realtà urbana dove il vuoto eccede sul pieno e dove la prossimità, quella radicata nella città storica ed esibita nei rapporti ben temperati tra pieno e vuoto delle sue configurazioni urbane, in sequenze di attesa tra spazi edificati e spazi indeterminati.[6]

Come annota lucidamente Alessandro Anselmi: «È stato necessario l'esaurirsi dell'intera traiettoria del Moderno per iniziare a costruire la consapevolezza che probabilmente quel "vuoto", il quale per paradosso teneva unite le parti ed i pezzi delle "scomposte" architetture d'avanguardia, è lo stesso che può aiutarci a riconnettere le parti ed i pezzi della fluttuante città contemporanea; a patto, però, che si esca dall'illusione che esso torni ad essere "legante logico", ovvero "struttura" di masse edilizie e, come per magia, ci riconduca unicamente agli spazi rassicuranti delle trame, dei tessuti e degli

isolati. In altri termini come la città tradizionale è scritta "dal" vuoto, così quella contemporanea è scritta "nel vuoto"»[7].

Sul piano operativo, per ciò che concerne il fare architettonico, «è la storia, la memoria che la città ha di se stessa che dà unità alle sue parti. Le proprietà dei singoli oggetti architettonici acquistano senso entro un sistema di rapporti che caratterizzano la singola parte della città: un certo paesaggio urbano, un certo contenuto sociale, una sua funzione [...] Lo spazio entro il quale vivremo i prossimi decenni è in gran parte già costruito. Il tema è ora quello di dare un senso e futuro attraverso continue *modificazioni* alla città, al territorio, ai materiali esistenti»[8].

La constatazione dell'esaurimento, in atto, del territorio come risorsa, comporta, come hanno sottolineato più volte, sin dagli anni ottanta, architetti come Vittorio Gregotti e Franco Purini, che ogni costruzione debba "in realtà essere concepita come una *ricostruzione*" e che si debba mettere a punto, di conseguenza, "un linguaggio della *modificazione* dell'esistente, adottando opportuni strumenti conoscitivi e modalità attuative". Tale assunto conferma come il rapporto con la fase conoscitiva sia la chiave di volta ai fini di un corretto intervento sulle preesistenze.

La presente ricerca ha evidenziato, attraverso l'analisi della città di Lisbona e dei casi studio selezionati, come la produzione architettonica portoghese contemporanea si basi sul presupposto dell'*imprescindibilità della conoscenza approfondita del luogo*, fattore decisivo che permette di evitare lo "scarto" tra fase conoscitiva ed atto creativo.

Il progetto diviene in quest'ottica l'occasione nonché lo strumento attraverso il quale sanare l'eterna dicotomia tra antico e nuovo, oltrepassando la soglia del "congelamento" di quanto consegnatoci dal passato, rinegoziandone identità e valori alla luce del nostro presente, mettendo in relazione l'organismo architettonico con il luogo, il *contesto-palinsesto* in cui si colloca. Ciò è possibile solo se il processo progettuale inizia da una lettura, osservazione e selezione dei dati, delle tracce e delle figure presenti fisicamente e nella *memoria* del luogo, e nella capacità dell'architetto di reinterpretarle, rimandando ad altri luoghi reali e/o immaginari.

Il tema delle *tracce* è stato indagato nella sua dimensione archeologica, architettonica, morfologica, paesaggistica e simbolica.
Riguardo alla dimensione archeologica della traccia intesa come *rovina* è possibile individuare due progetti complementari ma che occorre tenere distinti. Il primo è quello proprio dell'archeologo che guarda ai resti del passato dal punto di vista di una ricomposizione dell'unità perduta. La dimensione progettuale dell'archeologo si colloca quindi tra la "ricostruzione filologica" e il modello originario, in quanto nell'impossibilità di ritrascrivere con assoluta certezza le forme del passato, può solo fornirne un'interpretazione approssimativa. L'intervento dell'architetto invece si aggiunge "come un'ulteriore scrittura ai diversi palinsesti storici".[9]
Il passato si "attualizza" attraverso la rovina favorendo un'integrazione nel presente, cosa che si è sempre verificata fintanto che il purismo archeologico distruggesse la sua vera eredità. La rovina rappresenta il risultato dell'azione del tempo, "grande scultore", secondo Marguerite Yourcenar [10], incorpora il passato nel presente e lo legittima come azione positiva sulla realtà. In quest'ottica la rovina introduce ad un modello di architettura intesa come processo.
Attraverso un "non finito" figurativo, mostra i differenti strati di una costruzione che si rivela espressione fisica, aperta a nuove configurazioni. Gli interventi selezionati, la Musealização da área arqueológica da Praça Nova do Castelo de São Jorge ed i Terraços de Bragança, nelle loro differenti peculiarità operative, praticano un'attualizzazione della rovina che sottratta al destino di mera testimonianza dell'antico, oltrepassa la propria realtà fisica per trasformarsi in evocazione di se stessa.
La traccia intesa nella dimensione architettonica del *frammento* è una testimonianza del passato e allo stesso tempo riferimento per la progettazione del nuovo attraverso un'operazione di ricomposizione dell'unità perduta, quale sistema di frammenti ricongiunti.
Essi però possono rimandare solo a ciò da cui provengono dando luogo ad ulteriori totalità: «Per questo il frammento è ciò che è colmo di una interezza potenziale che aspira alla totalità come trascendimento di sé»[11]. A partire da una ideale anastilosi che vede la ricomposizione di resti architettonici, di principi, di memorie e di

azioni costruttive - come è possibile constatare nel Teatro Thália e nel Museu do Dinheiro - «il costruire può farsi luogo di una narrazione erratica e poetica tessuta di valenze enigmatiche e, parallelamente, di intenzionalità ermeneutiche»[12].

Il frammento quale protagonista più autentico di un pensiero dell'unità - non tanto per il suo alone letterario di matrice prevalentemente romantica quanto per la sua dimensione logica - innesca «una reazione a catena di scelte compositive il cui risultato finale è un edificio intero che sa contenere le sue parti come alternative interne alle sue condizioni reali, alternative, sospese tra finitezza e infinità»[13].

Nell'analisi del rapporto che lega scala architettonica e morfologia urbana, la traccia assume la dimensione di *tracciato urbano*.

Esso possiede una sua profonda inerzia che ne fa uno degli elementi più resistenti tra quelli in cui si esplica l'azione umana sulla terra: è il luogo dell'incontro tra architettura e natura, tra ordine e disordine, tra caso e geometria. Ma è anche il luogo logico e poetico nel quale si afferma il primato dell'architettura, ragione stessa dell'esistenza di qualsiasi tracciato, descrizione della superficie terrestre incisa letteralmente su di essa, quale complesso di trasformazioni che consentono di ridurre il supporto naturale alle attività umane.

In questo processo si attua il passaggio dalla geografia alla storia.

In questa prospettiva il tracciato si rivela come continuo, ma proprio e solo nella prospettiva storica. Dalla diversità morfologica del tessuto consolidato della città di Lisbona è emersa la persistenza di frammenti e tracce della città preesistente nella configurazione dei nuovi tracciati urbani. Nel caso della ricostruzione del Chiado come nel progetto per la riqualificazione del Parque Mayer, che gravitano nell'area della Baixa Pombalina e dell'Avenida da Liberdade, è stato possibile rilevare, nonostante alcune rotture ed innovazioni, la continuità e la persistenza di frammenti e tracce della citta antica che sono stati integrati nei nuovi tracciati urbani.

I tracciati urbani contemporanei interpretano le tracce dell'antico, attraverso la sintesi tra modelli urbani precedenti e una mimesi creativa dei luoghi, definendo una nuova città a partire dalla sua memoria.

Inoltre il concetto di traccia viene approfondito nella sua impostazione geometrica quale generatrice di differenti *visuali*

prospettiche in relazione al paesaggio sia esso naturale che artificiale. Il paesaggio, considerato nella sua duplice afferenza alle scienze naturali e alla dimensione estetico-percettiva, rappresenta un topos della condizione contemporanea: il luogo, innanzitutto mentale in cui, sovrapponendosi immagini mentali e tracce reali è possibile «ricongiungere il mondo fisico e il mondo fenomenico»[14] nell'ambito di una visione globale che vive di una tensione continua tra diverse polarità. Il paesaggio diviene espressione e metafora di una ricerca architettonica volta da un lato al recupero fenomenologico dello spazio e dall'altro alla rappresentazione di un modo di rappresentare il reale che permetta di rilevare le tracce latenti attraverso la pregnanza di un luogo che esprime la sua intrinseca essenza.

Il paesaggio non viene quindi considerato come supporto, sfondo, spazio geografico o materiale operabile del progetto architettonico ma piuttosto, come modalità formativa del progetto stesso attraverso la tridimensionalità delle visuali prospettiche. Le tracce fisiche - come evidenziato nell'analisi dei progetti del Terminal de Cruzeiros de Lisboa e della Praça do Comércio – rilevate attraverso l'impostazione geometrica degli interventi, generano differenti visuali prospettiche che permettono di cogliere non solo i caratteri configurativi del paesaggio ma anche il suo significato intrinseco come forma primigenia dello spazio costruito. In ultima analisi la nozione di traccia è approfondita nella sua dimensione simbolica di *monumento*.

Il mondo dei *monumenti muti*, di cui parla Michel Foucault nell'*Archeologia del sapere*, è un mondo di tracce, perché mondo di segni. Il monumento è un'unità significante, che invoca l'espressione del suo significato. In questa ottica, il monumento rappresenta una traccia, cioè un'unità di senso che chiama all'interpretazione, «in quanto permanenza storica di un passato che sperimentiamo ancora»[15]. Nel processo dinamico della città, che tende più all'evoluzione che alla conservazione, i monumenti si conservano in quanto propulsori dello sviluppo stesso. Nei monumenti si ritrovano i fondamenti della città, i suoi elementi costitutivi e primari in quanto decisivi per la sua costituzione ed evoluzione.

Partendo da questi assunti teorici la ricerca affronta il tema della traccia nella sua dimensione simbolica di monumento, in quanto

permanenza ed elemento primario da cui si generano i successivi fatti urbani. Nei progetti del Centro de Documentação del Palácio de Belém e del nuovo Museu dos Coches, la matrice geometrica, letta attraverso l'organizzazione planimetrica, è stata l'elemento portante sia dell'impostazione progettuale sia dei rapporti legati alle relazioni contestuali con i monumenti storici preesistenti, in un ambito concettuale e simbolico.

Le modalità operative individuate, nell'analisi dei casi studio selezionati, hanno tutte un comune denominatore: il contesto come luogo dialettico tra memoria e cancellazioni.

I progetti muovono da una sorta di convivenza, di reciproca interazione formale con la preesistenza – definita da Giovanni Carbonara "*con-formazione dialettica*"[16] – fino a raggiungere una "*fusione diacritica*" che concilia l'intenzione conservativa con l'invenzione architettonica le cui funzioni generatrici sono insiste nella morfologia del luogo. Le differenti soluzioni progettuali nascono sempre da una preliminare riflessione sulla storia del luogo, sui problemi spaziali, sulle diversità geometriche ed altimetriche del luogo d'intervento di cui interpretano la complessità architettonica e paesaggistica.

A questo proposito è interessante ricordare quanto sostenuto dall'architetto Carrilho da Graça: «Nada se faz sem a reflexão sobre o que exisistia antes, e depois cria-se alguma coisa a partir daí, juntando elmentos que são nitidamente autónomos, mas que fazem viver o que já lá existia. (…) Eu acho que o que caracteriza a prática da arquitectura em Portugal, è a enorme consideração da paisagem como ponto de partida e de chegada. (…) Indipendentemente da referência da escola do Porto, desde há muitos anos, às preexistências, cujo sentido não devemos menosprezar, a presença no nosso pensamento de construtores das questões de paisagem faz uma alteração muito importante e isso è provavelmente mais forte e mais evidente em Portugal do que em muitos outros sítios. Esta ideia de olhar para o conjunto que suporta as possíveis intervençoes como um todo sobre o qual se pode refletir de uma maneira global, sem deixar nada de fora, è um pouco o que pode caracterizar em lihas muito gerais a nossa prática. (…) A paisagem, para além de ser bastante resistente, è um sistema de suporte com muita maleabilidade. Por perigoso que

seja, digamos assim, o construído em betão parece-nos sempre mais transitorio do que a passagem do solo, os maciços rochosos, o mar, o conjunto de elementos naturais que conhecemos como elemento de partida»[17].

Le operazioni progettuali – quali scavo, sottrazione, addizione, inglobamento, sospensione ed altre, individuate caso per caso attraverso le rappresentazioni grafiche - sono il risultato di un ascolto e conseguente dialogo con la preesistenza rispetto alla quale il progettista lascia un *nuovo segno* che non è mai autoreferenziale perché scaturisce sempre da un *confronto* che determina una continuità ed una serena convivenza tra antico e nuovo. A differenza dell'Italia - dove manca oggi, più che nel recente passato, la ricerca di unità di metodo fra restauro e progetto – in Portogallo i due ambiti disciplinari non sono distinti ma coesistono l'uno nell'altro.

Costruire sul costruito istaurando un dialogo con il passato, determina inevitabilmente una coincidenza tra progetto di architettura e progetto di restauro, secondo la poetica di Saverio Muratori[18].

Ma nell'architettura portoghese l'incontro con la modernità assume una posizione di contemporaneità e, parallelamente, di universalità e di comprensione del divenire storico, confermando così la conquista di un'emancipazione sia tecnica che culturale. Il metodo moderno è dunque pienamente adottato in una vera prospettiva moderna che non può essere fermata nel tempo.

La relazione tra costruzione, materiali ed espressione formale è appurata e diversificata nel senso che, al di là di ogni dogmatismo, si usa il materiale più indicato per lo scopo voluto. Si allarga l'universo delle idee e della risposta sociale, nel senso che l'ossessione estetizzata dall'astrazione - ereditata dall'Avanguardia - viene filtrata dando luogo ad una relazione empatica: con il contesto, con la storia, con la tradizione e con i fruitori finali. L'eredità del modernismo purista viene recuperata ed adeguata alle peculiarità di un contesto storico ricco e variegato, dimostrando, con l'evidenza delle opere costruite, l'attualità e vitalità dell'idea di modernità e di progetto moderno.

Come scrive Alexandre Alves Costa: «Para o arquitecto de hoje já não se trata da contínua extinção e renovação total, das propostas do moderno, nem da contemplação ou reorganização dos terrenos vagos

entre os seus detritos, das propostas da sua revisão. As possibilidades da história enriquecem-se sobretudo quando o exercício disciplinar è tomado como causa social, tendente a responder às aspirações do homem que tem o direito ao reconhecimento do seu passado, do lugar que habita e do direito de participação no processo para a sua transformação»[19]. Bisogna fare in modo che il patrimonio si radichi di nuovo saldamente nel cuore del tessuto sociale e nel vivo delle forze culturali della società contemporanea, riconfigurandone, così, il ruolo all'interno dei processi di sviluppo, rivalutandone il compito formativo ed attivo, opponendosi alla sua considerazione soltanto in termini di vincolo, di limitazione e di restrizione della corsa dell'uomo verso il futuro.

Ricordando le parole di Nietzsche «solo con la massima forza del presente voi potete interpretare il passato: solo nella più forte tensione delle vostre qualità più nobili indovinerete ciò che del passato è degno di essere conosciuto e preservato ed è grande. Uguale con uguale! Altrimenti abbasserete il passato a voi. [...] il responso del futuro è sempre un responso oracolare: solo come architetti del futuro, come sapienti del presente voi lo capirete»[20].

La ricchezza culturale del patrimonio architettonico, attraverso nuove strategie, deve divenire strumento di valorizzazione e punto di partenza per la creazione di nuove forme di fruizione, progetti e strategie di conoscenza aperti alla realtà contemporanea e alle nuove generazioni. Il patrimonio materiale ed immateriale italiano - così come quello portoghese - può divenire, proiettato verso il futuro, mezzo anziché vincolo, per un arricchimento sia culturale che economico del nostro Paese. Non si tratta di sancire un'inopinabile rivincita dell'arbitrio del nuovo, ma, al contrario, di raggiungere la maturità di un patto d'integrazione basato sul principio del dialogo tra architettura contemporanea ed antica, per cui «affinché il dialogo esista, l'altro non deve essere ignorato, menomato e soppresso ma scoperto appunto nella sua diversità» [21] .

NOTE

[1] **M. D. Bardeschi**, *Cultura e qualità del progetto contemporaneo nella città esistente, Incontro di Gubbio Mirabilia Urbis Terzo Convegno Internazionale di Studi, Innovazione e qualità per la città esistente, Gubbio, 14, 15 Giugno 2007.*

[2] **E. N. Rogers**, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei, in «Casabella-continuità», n. 204.*

[3] **G. Galasso,** *Filosofia e storiografia, in AA. VV., Filosofia, UTET, Torino, 1995, vol.II, p. 43.*

[4] **E. N. Rogers**, *Esperienza dell'architettura, Torino, Einaudi, 1958, p. 276.*

[5] **M. D. Bardeschi**, **G. B. Bassi**, *Il Futuro della memoria: Testimonianze sulla ricerca architettonica contemporanea al Castello Malaspina di Massa, La Spezia, Tipologia Moderna, 1972.*

[6] **L. Altarelli**, *Paesaggi dell'Architettura, G. Donini (a cura), Gangemi Editore, Roma,1998, pp. 17-18.*

[7] **A. Anselmi**, *La città vuota, in A. Terranova (a cura di), Il progetto della sottrazione, «Groma Quaderni» n.3, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Architettura e Analisi della Città, Roma 1997.*

[8] **B. Secchi**, *Le condizioni sono cambiate, in «Casabella», n. 498/9, 1984.*

[9] **L. Altarelli**, *La rovina come metafora, l'archeologia come progetto, in G. Donini (a cura), L'architettura degli allestimenti, Kappa, Roma, 2010, pp.226-231.*

[10] **M. Yourcenar,** *Il Tempo, grande scultore, Einaudi, Torino 2005*

[11] **F. Purini**, *Il frammento come realtà operante, in "Firenze Architettura", p. 2, 1° Semestre, 2006*

[12] ***F. Purini***, *Il frammento come realtà operante, cit., p. 8.*

[13] *Ibid.*

[14] **A. Berque**, *La pensée paysagère, Archibooks - Sautereau Editeur, Parigi, 2008.*

[15] **Aldo Rossi**, *L'architettura della città, 5ª Ed., Città Studi Edizioni, Torino, 2004, p. 58.*

[16] **G. Carbonara**, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo, UTET, Torino 2011, p.111.*

[17] **Inês Lobo**, *a cura di*, **Lisbon Ground**, *catalogo della mostra della Rappresentanza Portoghese alla 13Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, Direção-Geral das Artes | Comunicação, Lisbona 2012, pp. 171-173. «Non si costruisce nulla senza una riflessione su quanto esisteva in precedenza e solo dopo si crea qualcosa, partendo da lì, unendo elementi che sono nitidamente autonomi, ma che danno la possibilità di sperimentare e vivere ciò che esisteva già in quel preciso luogo. (…) Io penso che ciò che caratterizza la pratica d'architettura in Portogallo sia l'enorme considerazione del paesaggio come punto di partenza e di arrivo. (…) Indipendentemente dal riferimento alla scuola di Porto, già da molti anni la preesistenza è centrale e non possiamo più trascurarla così come la presenza, nel nostro pensiero di costruttori, delle questioni paesaggistiche rappresenta un cambiamento molto importante e questo aspetto è probabilmente più forte ed evidente in Portogallo che in altri paesi. L'idea di guardare all'insieme che sottostà ai possibili interventi come un unicum su cui poter riflettere in modo globale, senza omettere nulla, è ciò che caratterizza la nostra attività professionale. (…) Il paesaggio, per quanto*

NOTE

possa essere resistente, è un sistema di supporto molto malleabile. Per quanto possa essere pericolosa, diciamo così, la costruzione in cemento resta sempre più transitoria rispetto al suolo, agli ammassi rocciosi, al mare, all'insieme degli elementi naturali che consideriamo come elementi iniziatici. ». Traduzione Elvira Reggiani

[18] *Cfr. Intervista inedita a* **Carrilho da Graça** *in Appendice.*

[19] **A. Alves Costa**, *Lugares praticados versus lugares de moemoria, «Revista Patrimono» n.1, 2013, p.15.*

"Per l'architetto di oggi non si tratta più della continua estinzione e rinnovamento totale delle proposte del Moderno né tantomeno della contemplazione dei suoi detriti per proporre una sua revisione. Le possibilità della storia si arricchisco soprattutto quando l'esercizio disciplinare è portato avanti come causa sociale che cerca di soddisfare le aspirazioni di un uomo che ha il diritto al riconoscimento del suo passato, del luogo che abita e del diritto a partecipare al processo della sua trasformazione". Traduzione Elvira Reggiani

[20] **F. Nietzche**, *Unzeitgemasse Betrachtungen, Zweites Stuck: Vom Nutzen und Nachteil der Historie fur das Leben, 1874, trad. it, di Sossio Giametta, Sull'utilità e il danno della storia per la vita, Milano, Adelphi, 1973, pp. 8, 15-16*

[21] **T. Todorov**, *Le morali della storia, Einaudi, 1995.*

APPENDICE

La nuova Praça do Comércio presenta un forte dislivello nel lato occidentale e diverse quote di accesso alla *placa central*. Come mai non è stata valutata la possibilità di creare un'unica piastra continua, per favorire l'accesso, in particolare alle persone con disabilità?

La piazza è stata pensata e progettata dopo il Terremoto per essere un grande terreno livellato, con i suoi quattro angoli interni alla stessa quota. Nella parte vicino al fiume scende, leggermente inclinata, fino al Cais das Colunas e ai muri che delimitano lo spazio a sud.
Durante gli anni, la zona centrale del pavimento si è rialzata a causa dello scolo delle acque piovane e il pavimento ha nascosto quasi totalmente, il primo gradino della base della statua.
I primi progetti che si conoscono riguardanti la Praça do Comércio, del 1758, non presentano nessuna definizione di pavimento, che si è mantenuto a quota terra fino alla metà del XIX secolo quando è apparsa la prima definizione di una placca centrale, ancora a terra, ma definita da un mosaico in pietra.
Nel 1864 la Câmara Municipal ha deciso, con una forte critica e contestazione da parte di alcuni settori della popolazione, di piantare degli alberi in tre lati della placca centrale. Questi alberi sono stati tolti durante la rimodernizzazione realizzata nella decade del 1930, quando la placca centrale è stata allineata con le vie di Ouro e di Prata e ornata con la "calçada à portuguesa" e disegni di pietra nera.
La costruzione della piazza durò quasi un secolo. Infatti iniziò con la costruzione dell'ala nascente e terminò con l'Arco di Rua Augusta nel 1879. Durante tutto questo periodo la costruzione si sviluppò in tempi differenti, a seconda delle disponibilità di finanziamento, delle circostanze storiche del paese, che attraversò i periodi delle Invasioni Francesi e della Rivoluzione Liberale, e affrontò difficoltà tecniche di esecuzione come quelle della costruzione del torrione e della parte dell'ala occidentale che non furono mai risolte. Per questa ragione, questo settore edificato della piazza, nel suo estremo sud, si trova a circa 1,5 metri al di sotto del livello che fu progettato. Il torrione e i

novi primi archi della galleria occidentale hanno avuto, fin dall'inizio, problemi di fondazione che hanno ritardato la costruzione, essendo stati demoliti e ricostruiti, senza essere stati stabilizzati alla quota prevista.
Tuttavia, a causa della grande dimensione dello spazio e degli edifici circostanti, questa differenza è impercettibile, rendendo il fatto storico irrilevante e praticamente sconosciuto. Recentemente si è arrivati ad attribuire questo assestamento della costruzione al cantiere della metropolitana di Lisbona.

Questi ed altri aspetti sono stati studiati sulla base della documentazione disponibile, scritta, cartografica e fotografica, e sono stati discussi e ponderati nell'elaborazione del progetto.

Il dislivello progettato nel limite occidentale della placca centrale cerca di rendere visibile quel fatto storico, che non è trattato come "scala" ma bensì come terrazzamento che permette alle persone di passare o sedersi (come si verifica nell'uso normale della Piazza).
Oltre a questo dislivello, nell'asse principale della Piazza definito dai tre elementi monumentali separati- l'Arco Triunfal, la Estátua Real e il Cais das Colunas- si stabilisce un dislivello segnato da 4 gradini nel passaggio dalla piazza centrale al Cais.
Questo segno che "annuncia" il Cais all'interno della Piazza, è intenzionale e risulta da una lettura personale dell'importanza simbolica, spaziale e identitaria di questo elemento nella storia e nella vita della Praça do Comércio.
Nei piani del 1758, nel centro della Piazza si può identificare una fontana e non una statua Reale. I due elementi marcanti dell'asse erano l'Arco- Porta della Cittá e il Cais- Porta del Mare.
La statua del Re fu eretta di li a poco ma non faceva parte della matrice concettuale e simbolica fondante la nuova città. La "Praça do Comércio", era inanzitutto una "Praça- Cais" e per questo unica.
Per più di un secolo e mezzo, fino alla decade del 1960, il Cais è stato l'artefatto del legame di Lisbona con il fiume e il mare, è stato un elemento di riferimento della città e centro della vita fluviale.
Con la perdita delle funzioni portuarie, nella metà del XX secolo, con

la sua separazione dalla Praça a causa dell'allargamento della strada e dell'intenso traffico automobilistico e più tardi smontato per più di 10 anni per la realizzazione della metropolitana di Lisbona, il Cais das Colunas è scomparso dalla vista dei lisboneti.
Il progetto di recupero della Praça do Comércio è riuscito a rivalorizzare il Cais das Colunas, ora definitivamente senza funzione portuaria, ristabilendo da un lato l'accesso delle persone alla banchina e al fiume, attraverso l'asse della Piazza, e dall'altro ha enfatizzato questo accesso con l'accentuazione dei gradini che nel loro ampio arco inscrivono, all'interno della Piazza, il circolo virtuale del Cais.
Si può dire che oggi il Cais è il luogo più visitato della Praça do Comércio.

L'accesso delle persone con disabilità è stata una preoccupazione del progetto in tutta la piazza. Nel caso del Cais das Colunas, la geometria complessa dei gradini incorpora due rampe soavi che garantiscono l'accesso tra la piazza centrale e il Cais.

Che significato ha per lei la storia e che ruolo riveste in ambito progettuale?

Le preesistenza, la storia e le memorie dei luoghi sono fondamentali per la contestualizzazione dei progetti, in particolare nel caso del Terreiro do Paço/ Praça do Comércio in cui il luogo ha avuto un ruolo determinante nello sviluppo urbano e nella costruzione dell'identità della città, fin dal XVI secolo.

Fin dall'inizio del progetto, nel 2009, sono state poste 3 questioni centrali del progetto:
- Dare dignità alla Piazza- Stabilire una relazione tra la storia e la simbologia del luogo e gli usi urbani contemporanei.
- Valorizzare e rivelare le caratteristiche specifiche e differenti della Piazza.
- Reintegrare la piazza nella vita della città come spazio di rappresentazione e di apparato, ma anche come spazio pubblico di uso quotidiano e di cittadinanza.

Nella lettura dello spazio della Piazza abbiamo identificato un insieme di "Ambivalenze" che sono state prese in considerazione nel Progetto e nel disegno del suo pavimento:

- Praça do Comércio- Terreiro do Paço
- Praça Real – Praça do Comércio
- Simetria – Asimetria
- Grande Escala – Pequena Escala
- Centro da Praça – Centralidade da Estátua
- Porta da cidade - Porta do Mar
- Uso ocasional – Uso quotidiano

Quali sono state le principali difficoltà di intervento in un contesto storico, come Praça do Comércio?

Il progetto è stato una grande sfida che ha avuto il vantaggio di disporre di molti riferimenti storici, di aver avuto lavori di ricerca recenti e molti studi pubblicati, ma anche la difficoltà dovuta alle diverse interpretazioni di fatti storici e delle differenti considerazioni delle circostanze e degli elementi presenti in questo spazio monumentale. Tutto questo ci ha obbligato a definire con chiarezza il nostro "quadro di riferimenti e di valori" per il progetto.

In che modo la preesistenza storico-archeologica può vincolare la libertà espressiva del progetto contemporaneo?

Questo è un problema e penso che sia difficile generalizzare.

Qual è la sua visione a riguardo?

La cosa fondamentale che cerco sempre di fare è rivelare ciò che esiste dal punto di vista archeologico, ma anche della città, del paesaggio, o del territorio a Lisbona o in qualsiasi altra città. I miei interventi sono sempre una specie di processo di rivelazione: arrivare in un luogo, cercare di capire cos'è fondamentale e spiegarlo, costruendo, distruggendo, sottraendo, aggiungendo. Questa è la linea generale. Quando si lavora in questo modo, se il punto di partenza è la rivelazione, tutto ciò che si aggiunge deve essere molto semplice. L'obiettivo principale è spiegare ciò che già esiste, senza molti artifici. Voglio raccontare la città che spesso è già meravigliosa in se stessa e non ha bisogno di molto altro. Pertanto ciò che caratterizza il mio lavoro è l'idea di rivelazione e la semplicità. Preferisco utilizzare un'economia espressiva, utilizzando come punto di partenza solo una pietra o un piano, piuttosto che costruire una cosa estremamente complicata come fanno la maggior parte delle archistar. Anche quando sembra che sto facendo una cosa diversa, in realtà ogni mio intervento si basa sulla volontà di disvelare la città e il territorio, come se fossi incantato dal pianeta terra e volessi spiegare ciò che succede in quel determinato luogo. Per farlo non posso costruire in modo massivo, ma devo necessariamente andare all'essenziale e fare cose semplici che aiutano a spiegare ciò che è già esistente, in modo tale che la preesistenza possa brillare di luce propria evitando un intervento eccessivo. Attenzione però, non parlo di cose minimali, semplificate, io intendo dire che se posso utilizzare un solo riferimento lo faccio. A differenza delle archistar, io preferisco utilizzare l'essenziale.

Quali sono stati i principali ostacoli dell'intervento nell' área arqueológica de Praça Nova no Castelo de São Jorge?

La principale difficoltà è stata far accettare un intervento che sembrava molto intrusivo rispetto alla preesistenza. Ma in realtà tutto ciò che è stato realizzato è reversibile, è effimero ed esiste per illustrare come potevano essere le case arabe, per stimolare la nostra immaginazione e proteggere i resti archeologici. Ciò nonostante alcuni pensano che l'intervento sia stato molto invasivo perché avrebbero preferito contemplare unicamente le rovine. Molto spesso, invece, sono proprio gli archeologi a mettere in atto operazioni intrusive che alterano la veridicità del reperto archeologico.

L'edificio del terminal Cruzeiros si può definire una "promenade architecturale" tra la città e il fiume?

Sì.

Com'è nata questa idea?

Come è nata? Bene. Una volta sono andato al Castello di São Jorge a visitare il cantiere. Siccome eravamo nelle prime fasi del concorso per il terminal crociere, sono sceso a piedi passando per il "miradouro da Porta do Sol". Guardando giù ho pensato che oltre a quell'anfiteatro naturale che è Alfama difronte al fiume, sarebbe stato interessante avere una specie di conchiglia rivolta verso la città, una specie di contrappunto per creare un elemento in dialogo. Inoltre, a differenza degli altri concorrenti, ho pensato che era interessante conservare le mura preesistenti della doca e realizzare un edificio più piccolo possibile inserendolo in un parco urbano collocato lungo il fiume.
La forma dell'edificio si è definita nel corso del progetto.

Nel Centro de Documentação do Palácio de Belém in che modo il vuoto diviene uno strumento per il progetto?

Non sono partito dal vuoto. Il progetto nasce da una di differenza di quota che esiste tra il punto più alto che è a 6 metri di altezza dal

punto più basso. Così ho realizzato un prato che si colloca nella parte alta e che ha permesso di creare gli spazi interrati per gli uffici. Allo stesso tempo questo sistema già esisteva dall'altro lato del palazzo dove c'è un giardino con animali selvatici rivolto verso un patio. Ciò che ho fatto è essenzialmente questo. Poi questo vuoto è una specie di spazio aulico contemporaneo che si relaziona con il giardino, con il palazzo e con tutto l'intorno. Ma io ho immaginato che aveva più a che fare con il palazzo che con il resto delle strutture esistenti. Per questo la caffetteria è rivolta verso la serra, mentre l'altro complesso è rivolto verso gli spazi di lavoro. Il prato è collegato al palazzo alla sua aurea aulica. I sei metri di differenza di quota permettono di introdurre un piano orizzontale. Penso chi sia interessante il piano orizzontale insieme al piano verticale che creano una sezione interessante. Attualmente sono in corso opere di manutenzione e rinnovamento.

È possibile affermare che la scuola italiana (Terragni) è un riferimento del suo "modus operandi" nel fare architettura?

Si, certo. È un riferimento per me. In Italia ci sono architetti molto interessanti dello stesso periodo, alcuni legati all'epoca del fascismo che è stato in qualche maniera un elemento disturbante. Ma essi evidenziavano un fatto che i giovani architetti italiani devono imparare cioè la volontà di costruire e fare progetti al di là della politica. L'attuale crisi europea, non può frenare la capacità degli architetti di fare architettura. È necessario lottare e fare la stessa cosa che è avvenuta in passato. Perché l'Italia è il centro del mondo per l'architettura ed ora sembra non essere più in grado di farla e questo non è proprio possibile.

Cosa pensa riguardo alla condizione dell'architettura contemporanea italiana bloccata tra i due estremi della conservazione e dell'innovazione?

É solo una questione di politica e di affari. Non c'è interesse per l'architettura. Gli architetti italiani sono bravissimi, ma non riescono

a fare architettura in Italia perché c'è un problema politico. In Italia, la costruzione è controllata dai gruppi economici. È una questione culturale. Perciò quando dico che sono gli affari che dominano l'Italia, non sto dicendo che non si può o non si deve lottare contro questa situazione. Quando dici che in Portogallo c'è più libertà, è solo una condizione culturale. Cosa bisogna fare in Italia? Una lotta com'è stata fatta qui. In Portogallo è difficile vincere un concorso mentre in Italia è ancora più difficile.

In che modo le sue opere interagiscono con la preesistenza?

Quando parlo di rivelare il mondo, io intendo dire che sono interessato alla storia della città, a come la città si costruisce sul territorio. Questo l'ho imparato grazie alla lezione di Saverio Muratori e Gianfranco Caniggia. È da allora, da più di trent'anni che ho iniziato a studiare la città sul territorio. In Italia questi architetti non sono apprezzati, ma loro hanno scoperto cose molto interessanti a cui io attingo ancora oggi nel mio lavoro.

Quindi conferma la mia tesi che l'eredità italiana ha influenzato la cultura architettonica portoghese?

Assolutamente si. Tutte le volte che vengo in Italia per delle conferenze, dico sempre che non capisco come mai gli italiani hanno così tanta difficoltà nel fare architettura. Praticamente l'architettura è nata in Italia: l 'architettura romana, il rinascimento, qualsiasi cosa ha avuto inizio in Italia e ora all'improvviso sembra che tutto si sia eclissato. Lo stesso Movimento Moderno italiano per me è interessantissimo. L'architettura italiana è fondamentale e rappresenta un riferimento costante per la cultura architettonica.

Conversazione con Àlvaro Siza: "Il rapporto antico-nuovo in Italia e in Portogallo: differenze e analogie".

Il titolo della mia Tesi di Dottorato è "Tracce dell'antico/ Segni del nuovo. Interventi contemporanei sul patrimonio preesistente a Lisbona dalla ricostruzione del Chiado ad oggi". Il primo capitolo è incentrato sull'inquadramento storico del dibattito antico/nuovo in Italia dal secondo dopoguerra fino ai nostri giorni. Nell'ultimo paragrafo "La cultura del progetto in Portogallo e l'eredità italiana" sostengo che la formulazione di un pensiero critico sull'architettura Moderna in Portogallo nasce in accordo con il "progetto organico" di Bruno Zevi e la "continuità" di Ernesto Nathan Rogers? Lei condivide questo presupposto?
Della continuità sì, dell'organicità di Zevi in parte. Condivido l'idea di continuità. Oggi c'è un bilanciamento tra continuità e rottura. Negli ultimi anni il concetto di rottura è stato il più divulgato e difeso, ma non da me.
Io parlo della relazione tra l'architettura portoghese e quella italiana negli anni '60. L'architettura portoghese degli anni '60 ha ricevuto questo messaggio culturale dall'Italia o no? Il dibattito italiano è stato in qualche modo un punto di partenza?

Il messaggio culturale italiano è fortemente radicato in Portogallo perché nei secoli XVII e XVIII c'è stata un' importante e significativa presenza italiana. A Lisbona ad esempio ci sono diversi edifici opera di architetti italiani. In seguito c'è stata una prevalenza della cultura olandese, tedesca e francese. È avvenuto lo stesso fenomeno anche in Italia ma si è sempre cercato di mantenere una continuità con la storia. L'Italia non ha quella radicalità degli edifici di matrice tedesca perché la storia ha avuto un grande peso. Negli anni '30, nel periodo precedente la guerra, c'è stata una grande influenza italiana dovuta anche alle riviste di architettura. Il fascismo portoghese ha avuto come punto di riferimento l'Italia ed è stata un riferimento molto fecondo. Poi nel dopoguerra, c'è stata un'influenza che passa per il neorealismo, non soltanto in architettura, ma in vari ambiti tra i

quali il cinema, la letteratura. Negli anni più recenti si è consolidata una forte, lunga e reciproca contaminazione tra l'architettura-cultura italiana e quella portoghese.

Considerata la sua esperienza di lavoro in Italia, in particolare a Salemi e a Napoli, pensa che oggi la cultura architettonica italiana sia ancora bloccata nel conflitto tra i due estremi della conservazione e dell'innovazione? Se si perché?

Si molto. La prima ragione è che in Italia tutto è archeologia. Il secondo motivo è questa irresistibile tradizione di continuità. Il terzo motivo è che le città italiane si sono mantenute vive a differenza delle città portoghesi. Per esempio qui a Porto, il centro è un luogo triste, ci sono molte case abbandonate. Mentre in Italia la condizione di vita nei centri storici è molto animata e densamente abitata. La vita si svolge nei centri storici e ciò che si costruisce è fortemente condizionato dalla bellezza e vincolato dalla conservazione del patrimonio. L'attenzione è solo nel centro storico e non nella periferia. È una condizione molto pesante ma mi sembra giusta in ragione della bellezza e della conservazione delle città italiane.

Quindi pensa sia giusta questa paralisi?

E' un po' castrante in effetti. Ciò che fa impressione e che uscendo dai luoghi dove il patrimonio artistico e culturale domina c'è difficoltà a costruire in Italia, ma la stessa cosa, anche se in scala minore, avviene in Portogallo.

Quali sono le differenze e le similitudini della pratica architettonica in Italia e in Portogallo?

Ci sono molte similitudini perché c'è stata un'unificazione dei regolamenti legislativi. In Portogallo da trent'anni, con l'entrata nella comunità europea, la regolamentazione edilizia è stata obbligatoriamente assimilata a quella dei paesi dell'unione. La differenza principale è che in Portogallo la costruzione si basava sul

lavoro artigianale cosa che in Italia si era già persa da tempo. Oggi purtroppo non è più così. In ogni caso non noto una differenza sostanziale. Tuttavia credo che in Italia ci sia più controllo e qualità edilizia che in Portogallo. In Portogallo, l'edilizia è in decadenza perché gli architetti non hanno più controllo nell'esecuzione dei lavori. C'è un filtro di gerarchie che impedisce il controllo diretto sull'opera architettonica.

In Italia avviene la stessa cosa. Oggi, anche in Italia c'è meno qualità.

Io penso che in questo momento ci sia più qualità in Italia che in Portogallo. In passato, la qualità delle costruzioni era migliore perché c'era più artigianato. Era un ambito in cui sapevamo lavorare e la qualità era buona. Poi molti artigiani portoghesi sono emigrati in Francia, in Svizzera, in Germania e la qualità si è abbassata. Oggi manca il controllo degli architetti sulla realizzazione, cosa che invece c'è in Italia, in relazione alla mia esperienza seppur limitata. Ciò avviene soprattutto negli interventi sul patrimonio storico come per il progetto della stazione della metropolitana di Piazza Municipio a Napoli, che è stata un'esperienza incredibile. Scavando è apparso tutto. L'entrata principale è alla medesima quota delle rovine archeologiche. Lo scavo archeologico è stato fatto a cielo aperto. Le rovine sono state dislocate dalla sede originaria e questo, in termini di autenticità, è molto discutibile. Durante i lavori ci è stato detto dalla sovraintendenza che ciò che era di epoca romana non interessava. L'interesse, quindi, è stato rivolto a preservare la casa di età media con affreschi che ha comportato una variazione in corso del progetto a causa del fatto che la casa era collocata ad una quota differente. In un primo momento il progetto si è adeguato a questa richiesta, nonostante la mancanza di verità storica. Con il cambio di sovraintendente ai beni culturali l'interesse si è spostato dall'età media a quella romana. Per questo il progetto finale ha conservato entrambe le epoche storiche rinvenute.
Le rovine romane erano al disotto delle vestigia della casa. È stato necessario elaborare una soluzione diabolica in cui il tetto, alla quota

più bassa, ha una forma centrale a conca dove in corrispondenza dell'accesso esterno è visibile la rovina romana. C'è stata molta esitazione, cambio di pareri, è stato molto complicato.

Negli ultimi anni l'architettura portoghese come quella spagnola sta ricevendo molti riconoscimenti internazionali. L'Italia guarda con molta attenzione a questi paesi dove è possibile realizzare architettura contemporanea di qualità in contesti storici preesistenti. L'Italia è una grande attrazione turistica, e credo che la conservazione estrema ha più a che fare con l'economia che con l'architettura.
Considerato il riconoscimento internazionale della qualità dell'architettura portoghese, specialmente del Suo lavoro, è possibile parlare di una metodologia portoghese d'intervento relativamente al tema del "costruire sul costruito"? Se si, pensa sia possibile trasferire questo metodo in Italia?

Non credo che esista una metodologia generale, sebbene ci siano determinati principi stabiliti dall'IGESPAR che controlla gli interventi sul patrimonio. Non c'è un metodo speciale. Bisogna tenere in considerazione che c'è sempre una dipendenza dall'obiettivo per cui è realizzato il recupero. Alcuni casi sono di consolidamento e recupero, altri invece di utilizzo come la trasformazione dei conventi in pousdas. L'intervento è più libero perché c'è un adattamento alle esigenze contemporanee; un convento ha una struttura molto flessibile che facilità l'intervento contemporaneo.
C'è stato un allargamento, avvenuto negli anni '40 e '50 nel senso di recupero oltre il singolo monumento verso l'inquadramento dell'intero patrimonio circostante, affine alla pratica italiana dell'ambientamento. Negli anni '40 è avvenuta la purificazione dei monumenti eliminando ciò che non era considerato d'epoca, come ad esempio il barocco a favore del romanico.
Oggi c'è una considerazione differente del valore del patrimonio e della sua relazione con il tempo, con un conseguente arricchimento della pratica architettonica.

In relazione al collegamento del patio B del Chiado con il largo do Carmo, che spazialmente è l'anima del progetto, confermato dalla scoperta successiva di una mappa del XVI secolo, vorrei domandarle come è possibile nella pratica architettonica esercitare lo sguardo alla ricerca di ciò che esiste e costruire e ricostruire, come Lei afferma, raggiungendo un'ulteriore capacità espressiva, un'altra visione? Il suo è un talento naturale o il risultato di molto esercizio?

Non penso sia un vero talento, bensì l'utilizzo di aspetti importanti della concezione architettonica, sia nel centro storico, sia al di fuori del centro storico. È un limite molto grande, imprescindibile da ciò che è storia. Essa è più o meno visibilmente registrata in un territorio, contrariarla è per me assurdo, mentre utilizzarla è un appoggio al progetto. Quindi io cerco di utilizzarla per comodità. La storia del Chiado è molto divertente. Camminando e studiando il Chiado, mentre stavo nel patio B ho visto l'entrata sud del convento ben visibile, che chiedeva un collegamento in cima, era una cosa evidente. Entrando da Rua Garrett era evidente il vantaggio per la città di avere un doppio accesso. Pensavo di aver fatto una scoperta fantastica. Poi una storiografa del comune ha confermato l'esistenza di questo passaggio su di un'antica incisione. Questo ha confermato la mia idea riguardo a ciò che è stato fatto e sembra scomparso, in realtà resta sempre, è solo necessario cercarlo. L'architetto è anche un detective, c'è una preesistenza latente, gli interventi nella città non scompaiono mai, restano là si possono ignorare o utilizzare come appoggio per un progetto fantastico.

Come si può imparare a rivelare le tracce del passato e renderle attive nel progetto?

Aprendo gli occhi e aprendo i libri. Io non ho potuto controllare le mappe antiche. Se l'avessi fatto, avrei avuto un impatto immediato. Però allo stesso tempo, ho avuto il vantaggio di rafforzare questa idea che le cose lasciano segni, impronte permanenti.
Non tutti gli architetti hanno la stessa sensibilità.

Se non c'è questa attitudine è necessario molto più lavoro, o disinteresse. Il principale lavoro è apprendere ad osservare.
Ciò che sembra facile, non è sempre visibile.
Bisogna avere una concentrazione nell'attenzione. Non penso proprio che sia un talento speciale, ma solo attenzione e molta concentrazione.

Il disegno aiuta?

Può aiutare certo, ma non tutti l'utilizzano. Io lo uso per molte ragioni ma soprattutto perché amo disegnare, ma non credo che per un architetto sia indispensabile disegnare con qualità o impegnarsi particolarmente nella ricerca del disegno. Ma per chi ha bisogno, il disegno può essere un appoggio. Disegnare aiuta a vedere, è un complemento. Per disegnare bisogna captare. Saper disegnare è saper vedere.

Nel progetto di recupero del Chiado, quali sono state le principali modalità operative in relazione al contesto e come ha scelto i materiali per conservare l'identità del luogo?

Anzitutto si può vedere che Chiado è un caso di recupero molto speciale perché è ancora, soprattutto la Baixa, un grande progetto globale, unico. Fatto dopo il terremoto esso include la tipologia, il disegno, la struttura, i prospetti: è cioè un progetto unitario. La ricerca di un linguaggio contemporaneo per affrontare il problema degli edifici dannificati, per me era fuori discussione. Se perdo un bottone marrone, lo cerco uguale non vado a prenderne uno giallo. Inoltre lo Chiado - che in fondo è un prolungamento della Baixa - rappresenta un lato in cui la maglia strutturale, concepita dopo il terremoto, incontra esitazioni a causa della topografia. Per cui ci sono esitazioni in cui la griglia geometrica incontra la topografia, determinando progetti mai fatti e occasioni di progetti. Per questa ragione l'intervento non è sul linguaggio, non mette in discussione il recupero degli edifici che è stato il più integrale possibile. Ma il vero tema del progetto, considerando la topografia del luogo, consiste nelle relazioni spaziali. Ad esempio il distrutto collegamento con

il largo do Carmo era un problema da risolvere legato alla topografia del luogo. Poi la creazione dei patii B ed A – contestata da alcuni - era imprescindibile per poter realizzare delle abitazioni in quella zona. Il progetto è consistito nel ricreare condizioni di abitabilità e facilitare i collegamenti tra la Baixa e la parte alta della città. La realizzazione della metropolitana si è inserita in questo processo di trasformazione, che ha previsto una delle uscite in rua do Crucifixo che, da strada di servizio, è diventata la strada principale. Queste trasformazioni sono il tema del progetto. Per esempio è stata aperta una scalinata in prolungamento da rua de São Francisco, in corrispondenza di una parte annessa a posteriori all'Armazen do Chiado. Questa demolizione ha permesso di ripristinare l'antica facciata e contemporaneamente creare un circuito da rua do Crucifixo e Rua nova de Almada, implementando la funzione di centro, di passaggio e di collegamento del Chiado.

Dunque è stata fatta una scelta su cosa conservare o demolire?

La scelta nasce dalla costatazione di un'evidenza, la demolizione è stata fatta al fine di ripristinare l'edificio originario e conseguentemente realizzare le scale di prolungamento a quelle già esistenti. Il progetto per l'edificio del Chiado rispettava il progetto della struttura spaziale dell'architetto J.P.F Ludovici. Io avrei voluto che fosse un hotel. Il grande hotel che manca a Lisbona, che invece hanno tutte le grandi capitali europee. Sono mancati i finanziamenti e c'è stato un susseguirsi di poteri politici. Ad un certo punto sono comparsi degli olandesi e hanno proposto di finanziare il progetto a patto di creare un centro commerciale. E così è stato fatto. Fu l'allora sindaco di Lisbona, Krus Abecassis, a propormi di realizzare un hotel in quella zona, ma purtroppo quando il suo mandato terminò, sfumò questa idea, secondo me fantastica. All'inizio tutti volevano creare uffici ma la "Câmara de Lisboa" si è imposta per la non realizzazione. L'opinione comune era che quel progetto di centro commerciale fosse sbagliato e che non potesse funzionare. Solo con l'istallazione della FNAC aperta fino a mezzanotte, il centro ha iniziato realmente a funzionare. In questo contesto, la FNAC ha continuato la tradizione delle librerie introducendo, allo stesso tempo, attività culturali, concerti, eventi, manifestazioni.

Con la realizzazione dell'Hotel la rivitalizzazione del Chiado sarebbe stata maggiore di quella attuale?

Sarebbe bastato un anno di mandato in più di Abecassis per la realizzazione dell'hotel. Il progetto degli interni del centro commerciale è stato fatto da Souto de Moura, io non ho voluto. Secondo me, con la realizzazione dell'hotel, la città avrebbe acquisito una dinamicità maggiore.

Secondo Lei ci sono alcune strategie che possono essere messe in atto per la riqualificazione della Baixa Pombalina?

Fui invitato dal sindaco Sampaio ad estendere l'operazione all'intera Baixa. Io ho rifiutato perché Chiado aveva avuto ritmi serrati perché il problema era urgente. La Baixa invece richiedeva una strategia operativa a lungo termine. Nel Chiado il problema della proprietà distrutta, della realtà sociale era molto complesso per cui fu istituito un ufficio speciale. Io dissi al sindaco che il problema della Baixa Pombalina doveva essere trattato dai tecnici della Câmara secondo modalità e tempi differenti. L'intera Baixa è un grande progetto prefabbricato. Il recupero deve essere fatto in maniera unitaria all'esterno. Il progetto della facciata pombalina è così ben progettato e flessibile che permette variazioni spaziali all'interno.

Come sono stati scelti i materiali?

Il materiale e i colori degli esterni sono stati gli stessi di quelli antichi. Allo stesso tempo sono state introdotte delle variazioni come nel caso delle finestre che sono state conservate all'esterno, introducendo un sistema di doppio infisso interno che garantisse l'uniformità visiva e la conservazione dell'identità del luogo. Tutto è stato scelto in relazione ai materiali originari introducendo variazioni nei dettagli dei nuovi infissi, nei corrimano, nelle scale. In generale è stata una reinterpretazione di cose antiche.

In un progetto di recupero è possibile identificare alcuni parametri di riferimento per progettare un'opera di qualità che rispetti le ragioni dell'esistente e le necessità del nuovo?

Sì, è possibile e necessario. Si può fare un isolamento termico delle aperture senza alterare lo spirito della costruzione come nel caso degli infissi di cui abbiamo parlato.

Nel caso del progetto de nuovo in un contesto preesistente, fortemente caratterizzato dalla natura o dall'architettura storica, qual sono le possibili modalità operative da mettere in pratica?

No, non si possono individuare modalità valide in assoluto. È sempre necessario il lavoro del detective-architetto. Ad esempio quando ho lavorato ad Evora non avevo alcun riferimento, è stato necessario incontrarlo giorno per giorno, nella topografia ad esempio. Lo studio della topografia è fondamentale. Si possono incontrare punti di appoggio per costruire un progetto. È un lavoro di ricerca. La ricerca si fa anche nelle carte antiche e nelle carte topografiche.

Nel progetto dei Terraços de Bragança, che tipo di dialogo si stabilisce tra le rovine archeologiche e il nuovo edificio?

La muraglia è l'elemento generatore del progetto. C'è dialogo solo quando si conserva la rovina per dare continuità tra ciò che stava per scomparire e la nuova costruzione. L'edificio su pilotis garantisce la protezione delle rovine e allo stesso tempo l'architettura contemporanea crea un dialogo a distanza con quella antica. La distribuzione strutturale dei pilastri è stata progettata al fine di non dannificare la preesistenza archeologica. Non è più possibile costruire direttamente sulla preesistenza come nel passato, oggi la città ha tempi di trasformazione molto più rapidi.

Qual è il futuro dell'architettura oggi in Europa, specialmente in paesi dove il paesaggio e tutto costruito come in Italia e in Portogallo?

Osservando ciò che accade oggi il futuro si prospetta negativo. D'altro canto sicuramente dovrà esserci un cambiamento perché le cose non possono restare come sono. Ci saranno problemi maggiori tra popoli, paesi e, nello specifico, futuri architetti. La cosa positiva che la comunità europea ha creato, è la possibilità di poter viaggiare liberamente e realizzare esperienze diverse. C'è un intercambio molto più ricco e credo che questo possa avere un riflesso positivo sul problema della tolleranza. Dobbiam o credere in questo, se no non possiamo credere in nulla.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Bibliografia generale

Introduzione

- **ALTARELLI, LUCIO**, *La rovina come metafora, l'archeologia come progetto, in L'architettura degli allestimenti, a cura di Giovanna Donini, Kappa, Roma 2010, pp.226-231.*
- **BARTHES, ROLAND**, *L'impero dei segni, Einaudi, Torino 1984, trad.it dall'originale L'empire des signes, Éditions d'Art Albert Skira, Genève 1970.*
- **BERGSON, HENRI,** *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito, Laterza, Roma-Bari 1996, p.16.*
- **BERQUE, AUGUSTIN**., *La pensée paysagère, Archibooks, Sautereau Editeur, Parigi, 2008.*
- **BOCCHI, RENATO**, *Strutture narrative e progetto di paesaggio: Tracce per un racconto, in Il palinsesto paesaggio e la cultura progettuale, a cura di Sara Marini e Cristina Barbiani, Quodlibet, Macerata 2010, p. 64.*
- **BOCCHI, RENATO**, *Da riuso a riciclo: Strategie architettonico-urbane per la città in temop di crisi, "Recycling" n.35, 2003.*
- **CASEY, EDWARD S**., *Remembering. A Phenomenological Study, University Press, Indiana 2000, p. 149.*
- **COLQUHOUN, ALAN,** *Architettura moderna e Storia, Laterza, Bari 1989.*
- **CORBOZ, ANDRÉ,** *Il territorio come palinsesto, in Ordine sparso: Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio, a cura di Paola Viganò, Franco Angeli, Milano 1998.*
- **EISENMAN, PETER,** *Contropiede, Skira, Milano, 2005, p. 40.*
- **EISENMAN, PETER,** *La fine del Classico e altri scritti, Cluva Editrice, Venezia 1987.*
- **FERNANDES, FATIMA - CANNATÀ, MICHELE,** *Construir no tempo. Building upon time, ESTAR Editora, Lisboa 1999.*
- **FERNANDES, JOSÉ MANUEL,** *Arquitectura Portuguesa. Uma Síntese, Imprensa Nacional Casada Moeda, Lisboa, 2000.*
- **FERRARIS, MAURIZIO,** *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce, Laterza, Bari 2010.*
- **FERRARIS MAURIZIO,** *Lasciar Tracce: Documentalità e architettura, a cura di Federica Visconti e Renato Capozzi, Mimesis Edizioni, Milano 2012.*
- **FRANÇA, JOSÉ AUGUSTO**, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo, Livraria Bertrand, Lisboa, 1977.*
- **GREGOTTI, VITTORIO,** *Dentro l'architettura, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, p. 35.*
- **GREGOTTI, VITTORIO,** *L'architettura dell'ambiente, in "Casabella", n. 482, 1982.*
- **KUBLER, GEORG,** *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes, 1521-1706, Vega, Lisboa, 1988.*
- **MORABITO, ROBERTO,** *Il progetto urbano tra virtualità e tracciato: un'esperienza concreta, Dottorato di ricerca in progettazione architettonica e urbana XI ciclo, Università degli studi di Napoli "Federico II", 1996.*

- **PALLASMAA, JUHANI,** *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses. John Wiley, New York, 2005.*
- **PURINI, FRANCO,** *La misura italiana dell'Architettura, Laterza, Bari 2008.*
- **PURINI, FRANCO,** *Il frammento come realtà operante, in "Firenze Architettura", 1° Semestre, 2006, p. 2.*
- **QUITZSCH, HEINZ – SEMPER, GOTTFRIED,** *La vision estetica di Semper. I quattro elementi dell'architettura, Jaca Book, 1990.*
- **REGGIANI, ELVIRA,** *Linguaggio contemporaneo e preesistenze: dialogo in un mondo globalizzato, in Paisaje Cultural Urbano e Identidad Territorial, a cura di Olimpia Niglio, Aracne editrice, Roma 2012, pp. 543-557.*
- **ROSSI, ALDO,** *Frammenti, in Architetture 1959 1987, a cura di Alberto Ferlenga, Electa, Milano 1987, p. 7.*
- **ROSSI, ALDO,** *L'architettura della città, 5ª Ed., Città Studi Edizioni, Torino, 2004, p. 58.*
- **SANT'AGOSTINO,** *Le Confessioni, Biblioteca Universale Rizzoli, 21ª Ed., Milano 1998.*
- **SIZA, ÁLVARO,** *La trasformazione attenta, a cura di Bruno Messina, Clean Edizioni, Napoli 1993, p. 9.*
- **TÁVORA, FERNANDO,** *Immigrazione/Emigrazione. Cultura architettonica portoghese nel mondo, in "Casabella" n. 700, 2002, p.6.*
- **TOSTOES, ANA,** *Arquitectura Portuguesa Contemporânea, Edição CTT, Lisboa 2008.*

Capitolo I

Antico-Nuovo: inquadramento storico-critico

- **ANTICO E NUOVO. ARCHITETTURE E ARCHITETTURA**, *a cura di Albero Ferlenga, Eugenio Vassallo, Francesca Schellino, (atti del Convegno "Antico e Nuovo. Architetture e architettura", Venezia 31 marzo – 3 Aprile 2004), 2 voll. , Il Poligrafo, Padova 2007.*
- **ARQUITECTURA POPULAR EM PORTUGAL.** *Ordem dos Arquitectos, 2004.*
- **BANDEIRINHA, JOSÉ ANTÓNIO,** *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007.*
- **BENVENUTO, EDOARDO – MASIERO, ROBERTO,** *Sull'utilità e il danno della conservazione per il progetto, in "Casabella", n. 579, 1991.*
- **BLAKE, PETER,** *La Forma segue il fiasco, Alinea, Firenze 1983.*
- **BOHIGAS, ORIOL,** *Contra una arquitectura adjetivada , Barcelona, Seix Barral, 1969*
- **BOHIGAS, ORIOL,** *Equivocos progressistas en la arquitectura moderna, Seix Barral, Barcelona,1969.*
- **CALLIGARIS, C. - VRAGNAZ, G.**, *Preesistenze, in "Casabella", n. 502, 1984.*
- **CLARELLI, MARIA,** *Architettura contemporanea in contesti storici italiani, Dottorato di Ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici XX ciclo, Università degli Studi di Napoli "Federico II".*
- **CARBONARA, GIOVANNI,** *Avvicinamento al restauro, Liguori, Napoli, 1997.*
- **CARBONARA, GIOVANNI,** *Architettura d'oggi e Restauro. Un confronto antico-nuovo, UTET, Milano 2011.*
- **CELLINI, FRANCESCO,** *La polemica sul Neoliberty, in "Controspazio", n.123, 1977.*
- **CHOAY, FRANÇOISE,** *L'allegorie du patrimoine, Seuil, Paris 1989, trad.it. a cura di Ernesto D'Alfonso e Ilaria Valente, Officina, Roma 1995.*
- **DE CARLO, GIANCARLO,** *La visibilità dell'architettura contemporanea in "Domus" n. 882, giugno 2005*
- **DE GRACIA, FRANCISCO,** *Construir en lo construido. La arquitectura como modificación, Nerea (3ª ed), Madrid 1992.*
- **DE SETA, CESARE,** *L'architettura del Novecento, UTET, Torino 1981.*
- **DEZZI BARDESCHI, MARCO - BASSI, G. BATTISTA,** *Il futuro della memoria: Testimonianze sulla ricerca architettonica contemporanea al Castello Malaspina di Massa, Tipologia Moderna, La Spezia 1972.*
- **DUARTE, CARLOS,** *Os críticos não se inventaram de um dia para o outro. in "Jornal dos Arquitectos" n.211, 2010.*
- **BENEVOLO, LEONARDO,** *L'esigenza di conservare gli ambienti antichi non significa bloccare ogni iniziativa. Per conservare bisogna modificare la realtà, in "Architettura, Cronache e Storia" n. 21, 1957.*

- **CEDERNA, ANTONIO,** *I vandali in casa, Bari, Laterza, 1956.*
- **CEDERNA, ANTONIO - MANIERI ELIA, MARIO,** *Orientamenti critici sulla salvaguardia dei centri storici, in «Urbanistica», n. 32, 1960.*
- **FIGUEIRA, JORGE,** *A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60-Anos 80, 2009.*
- **FRANCO C., MASSARENTE A., TRISCIUOGLIO M.**, *a cura di, L'antico e il nuovo. Il rapporto tra città antica e architettura contemporanea, UTET, Torino 2002.*
- **GIOVANNONI, GUSTAVO,** *Vecchie città e edilizia nuova, UTET, Torino 1932, ripubblicato a cura di Francesco Ventura, 2ª ed., Città studi, Torino 1995.*
- **GIOVANNONI, GUSTAVO,** *Il dopoguerra dei monumenti e delle vecchie città italiane, in "Nuova Antologia", LXXIX, n. 1726, 1944.*
- **GREGOTTI, VITTORIO,** *Orientamenti nuovi dell'architettura italiana, Electa, Milano 1969.*
- **GREGOTTI, VITTORIO,** *Editoriale, in «Casabella», nn. 498-99, 1984.*
- **GREGOTTI, VITTORIO,** *Necessità del passato, in Il progetto del passato, a cura di Bruno Pedretti, Mondadori, Milano 1997.*
- **LA REGINA, FRANCESCO,** *Introduzione, in Restauro e progetto, a cura di A. Palmieri, Electa, Napoli, 1991.*
- **LE GOFF, JACQUES,** *La nouvelle histoire, Gallimard, Paris 1979, trad. it. La nuova storia, Mondadori, Milano 1983.*
- **MANIERI ELIA, MARIO,** *La conservazione, opera differita in "Casabella", n. 46, 1991.*
- **MIARELLI MARIANI, GAETANO,** *Riflessioni su un vecchio tema. Il nuovo nella città storica, in "Restauro", n. 164, 2003.*
- **MIARELLI MARIANI, GAETANO,** *La città storica: alcuni nodi del recupero, in Anastilosi, L'antico, il restauro, la città, a cura di Francesco Perego, Laterza, Bari 1987.*
- **MONTUORI, MARINA**, *a cura di, Lezioni di progettazione. Dieci maestri dell'architettura italiana, Electa, Milano, 1988.*
- **PEREIRA, NUNO TEOTÓNIO**, *O que fazer com estes 50 anos. In: 1º Congresso Nacional de Arquitectos. 2008.*
- **PACI, ENZO,** *La crisi della cultura e la fenomenologia dell'architettura contemporanea, in "Casabella", n. 215, 1957.*
- **PALMIERI, ANTONELLA,** *Restauro e Progetto, Electa, Napoli,1991.*
- **PANE, ROBERTO,** *Città antiche e edilizia nuova, relazione al Convegno dell'INU di Torino del 1956, pubblicato nel volume omonimo E.S.I., Napoli 1959.*
- **PANE, ROBERTO,** *Prefazione, in Attualità e urbanistica del monumento e dell'ambiente antico, Atti del Convegno, Milano 1957.*
- **PANE, ROBERTO,** *Antico e nuovo, in "Casabella", n. 297, 1965.*
- **PANE, ROBERTO,** *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo, , in Attualità dell'ambiente antico, La Nuova Italia, Firenze 1967.*

- **PANELLA, RAFFAELE,** *Architettura e radicamento: Architecture and roots, a cura di Manuela Raitano, Palombi, Roma 2000.*
- **PORTAS, NUNO,** *A evolução da Arquitectura Moderna em Portugal, uma Interpretação, in Bruno Zevi, História da Arquitectura Moderna, Vol. II, Lisboa, Arcádia, Lisboa,1977.*
- **PORTAS, NUNO,** *A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal, in "Arquitectura" n.66, 1959.*
- **PORTAS, NUNO,** *Uma justificação, in A cidade como arquitectura, Livros Horizonte, Lisboa, 2007.*
- **PORTAS, NUNO - GRANDE, NUNO**, *Entre a crise e a crítica da cidade moderna, a cura di Amâncio (Pancho) Guedes e Ricardo Jacinto, Lisboscópio, Representação Oficial Portuguesa na 10ª Exposição Internacional de Arquitectura – Bienal de Veneza, Lisboa: Instituto das Artes – Ministério da Cultura, Corda Seca - Edições de Arte, SA, 2006.*
- **PORTOGHESI, PAOLO,** *La fine del proibizionismo, in La presenza del passato, prima mostra internazionale di architettura, Edizioni "La Biennale Venezia " 1980.*
- **PURINI,FRANCO,** *Nel rapporto tra antico e nuovo senza dubbio vince il nuovo, intervento nella Conferenza "Antico e nuovo. Relazioni pericolose", Venezia 7 Giugno 2012.*
- **RIDOLFI, MARIO,** *L'architettura difronte all'ambiente storico, in "Casabella", n. 215, 1957.*
- **ROGERS, ERNESTO NATHAN,** *Verifica culturale dell'azione urbanistica, in "Casabella-Continuità", n. 217, 1957.*
- **ROGERS, ERNESTO NATHAN,** *Esperienze dell'architettura, Einaudi, Torino 1958.*
- **ROSSI, ALDO,** *Autobiografia Scientifica, Il Saggiatore, Milano 2009.*
- **ROSSI, ALDO - BONICALZI, ROSALDO,** *Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972, Clup, Milano 1975.*
- **SAGGIO, ANTONINO,** *Architettura e Modernità. Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica, Carocci, Roma, 2010,*
- **TAFURI, MANFREDO,** *Teorie e storia dell'architettura, Bari, Laterza,1968.*
- **TAFURI, MANFREDO,** *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985, Torino, Einaudi, 1982.*
- **TÁVORA, FERNANDO,** *Entrevista, "Arquitectura" n.123, 1971.*
- **TÁVORA, FERNANDO,** *Immigrazione/Emigrazione. Cultura architettonica portoghese nel mondo, in "Casabella" n. 700.*
- **TORSELLO, PAOLO,** *La materia del restauro: tecniche e teorie analitiche, Venezia, Marsilio, 1998.*
- **TORSELLO, PAOLO,** *La dialettica restauro/progetto in "ANAI-KE" n. 19,1997.*
- **TOSTOES, ANA,** *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50. 1997.*

- **TOSTOES, ANA,** *Cultura e Tecnologia da Arquitectura Moderna Portuguesa, Dissertaçãode Doutoramento, Lisboa, IST, 2002.*
- **VAN EYCK, ALDO,** *EI interior del tempo y otros escritos, "Circo", 37, 1996.*
- **VATTIMO, GIANNI,** *Progetto e legittimazione, in «Lotus International», n. 48-49, 1986.*
- **VENTURI, ROBERT - SCOTT BROWN, DENIS - IZENOUR, STEVEN,** *Learning from Las Vegas, trad. It. Imparando da Las Vegas, CLUVA, Venezia 1985.*
- **VITALE, MARIA ROSA,** *Modalità e qualità dell'intervento sul costruito: Esperienze e dibattito, in Spunti di riflessione su: L'incontro antico e nuovo, a cura di Giuseppina Currò, Reggio Calabria, Laruffa, 2005.*
- **ZEVI, BRUNO,** *Contro ogni teoria dell'ambientamento, in "Architettura. Cronache e Storia", n. 118, 1965.*
- **ZEVI, BRUNO,** *In difesa dell'architettura moderna, relazione al Convegno Nazionale di Studio: Gli architetti moderni e l'incontro tra l'antico e il nuovo, Venezia 23- 25 Aprile 1965.*
- **ZEVI, BRUNO,** *I dieci edifici più controversi in "L'Architettura, cronache e storia" n. 354, 1985.*

Capitolo II

Inquadramento Urbano - Topografia

- **AA.VV.,** *Architetture degli ultimi vent'anni, "Rassegna 59", Bologna, 1994.*
- **AA.VV.,** *Arquitectos na Administração Publica, in "Actas do Encontro Nacional Arquitectos na Administração Publica", ANA, Lisboa, 2002.*
- **AA.VV.**, *Chiado, in "J-A, Jornal dos Arquitectos" n.134, Lisboa, 1994.*
- **AA.VV.**, *Arquitectura popular em Portugal, Ed. da Ordem dos Arquitectos, Lisboa 1961.*
- **AA.VV.,** *Arquitectura e paisagem, Foundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2007.*
- **AA.VV.,** *Guia Urbanístico e Arquitectónico de Lisboa Gual, AAP-SRS, Lisboa, 1987.*
- **AA.VV.,** *Portugal 90's. Arquitecturas, Catalogo esposizione, Siviglia,1991.*
- **AA.VV.,** *Progetti di Fernando Távora, Álvaro Siza, ..., "Casabella" n. 678, Milano, 2000.*
- **AA.VV.,** *Reconstrução do Chiado, Álvaro Siza, Blau Lisboa,1995.*
- **AA.VV.,** *Seminàrio políticas urbanas em Portugal, in "Urbanismo" n. 12, Associação dos Urbanistas Portugueses, Lisboa, 2002.*
- *B***ARATA, FERNANDES FRANCISCO,** *Politica de desenvolvimento urbano e recuperação dos centros antigos, Investigação como Bolseiro da Fundação Gulbenkian, Lisboa, 1985.*
- **BARATA, FERNANDES FRANCISCO**, *Pianificazione urbana e progetto di recupero in Portogallo, in La cultura della città, a cura di Gelsomino L., Faenza, 1992.*
- **BARATA SALGUEIRO, TERESA,** *A cidade em Portugal. Uma geografia urbana, Ed. Afrontamento, Porto 1992.*
- **BARATA SALGUEIRO, TERESA,** *Lisboa, Periferia e Centralidades, Celta Editora, Oeiras 2001.*
- **BYRNE, GONÇALO SOUSA,** *Que arquitectura se faz em Portugal? O país construído que temos, in "Jornal de Letras", Artes e Ideias 1986.*
- **BRANDÃO, PEDRO,** *O Sentido da Cidade: ensaios sobre o mito da Imagem como Arquitectura, Livros Horizonte, Lisboa 2011.*
- **CALADO, MARIA,** *a cura di, Atlas de Lisboa. A Cidade no Espaço e no Tempo, Printer Portuguesa, Lisboa 1993.*
- **CARITA, HELDER,** *Lisboa manuelina e a formação de modelos urbanísticos da época moderna: 1495-1521, Livros Horizonte, Lisboa 1999.*
- **CARVALHO, EDUARDO KOL,** *Renovação urbana: um fenómeno. "Jornal Arquitectos" n. 2, 1982.*
- **CCDR-LVT,** *Plano Regional de Ordenamento do Território da Área Metropolitana de Lisboa, Comissão De Coordenação e Desenvovimento Regional CCDR-LVT, Lisboa, 2001.*
- **COELHO, EDUARDO PRADO**, *A reversibilidade dos restos, "Jornal de Letras", Artes e Ideias, n.1, 1983.*
- **COELHO, EDUARDO PRADO,** *Nem futuro, nem passado, a verdade mora ao lado. Expresso Revista, 1 de Maio 1982.*

- **DE MATOS, JOSÉ SARMENTO**, *Um casa na Lapa, Fundação Luso Americana para o Desenvolvimento, 1994.*
- **DIAS, MANUEL GRAÇA,** *Amar Lisboa, "Expresso" Revista, 20 de Agosto 1983.*
- **FERNANDES, DE SA MANUEL – BARATA FERNANDES, FRANCISCO,** *O anteplano da Avenida da Liberdade e zona envolvente, "Jornal dos Arquitectos" n.120, Lisboa, 1993.*
- **FERNANDES, FATIMA – CANNATÀ, MICHELE,** *Guia de Arquitectura Moderna, ASA Editores, Porto, 2002.*
- **FERNANDES, FATIMA – CANNATÀ, MICHELE,** *a cura di, Arquitectura portuguesa contemporânea , ASA Editores, Porto 2001.*
- **FERNANDES, FATIMA - CANNATÀ MICHELE,** *Formas urbanas, ASA Editores, Porto 2002.*
- **FERNANDES, JOSÉ MANUEL,** *Arquitectura e Património, Livros Horizonte, Lisboa 1990.*
- **FERNANDES, JOSÉ MANUEL,** *A ambição de Lisboa. Expresso Revista, 1987.*
- *F***ERNANDES, JOSÉ MANUEL,** *Arquitectura portuguesa na passagem para os 90's, in "Via Latina", Coimbra, 1990.*
- **FERNANDES, JOSÉ MANUEL,** *Lisboa em obras, Livros Horizonte, Lisboa 1997.*
- **FRANÇA, JOSÉ AUGUSTO**, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo, Bertrand, Lisboa 1987.*
- **FRANÇA, JOSÉ AUGUSTO,** *A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (3ª ed.) , Lisboa 1989.*
- **FRANÇA, JOSÉ AUGUSTO,** *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura, Livros Horizonte, Lisboa 1997.*
- **GONÇALVES, JORGE M.,** *Os Espaços Públicos na Reconfiguração Física e Social da Cidade, Universidade Lusíada Editora, Lisboa 2006.*
- **GREGOTTI, VITTORIO,** *L'architettura dell'ambiente, Casabella n. 482, Luglio/Agosto 1982.*
- **GREGOTTI, VITTORIO,** *L'architettura nell'epoca dell'incessante, Laterza, Bari 2006,*
- **GUIA DE ARQUITETURA DE LISBOA** *1948-2013, A+A Books, Lisboa 2013.*
- **HENRIQUES DA SILVA, RAQUEL,** *Os últimos anos da monarquia : desenvolvimento urbanístico : os novos bairros, in O livro de Lisboa, a cura di Irisalva Moita, Horizonte, Lisboa 1994.*
- **HENRIQUES DA SILVA, RAQUEL,** *O Passeio Público e a Avenida da Liberdade, in O livro de Lisboa, a cura di Irisalva Moita, Ed. Horizonte, Lisboa, 1994.*
- **LAMAS, JOSÉ M. RESSANO GARCIA,** *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciênciaa e Tecnologia, Lisboa, 2000.*
- **LISBOA, CONHECER, PENSAR, FAZER CIDADE,** *Centro de Informação Urbana de Lisboa, Edição Câmara Municipal de Lisboa – Urbanismo, 2001*
- **LOBO, INÊS,** *a cura di, Lisbon Ground, catalogo della mostra della Rappresentanza Portoghese alla 13ª Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, Direção-Geral das Artes | Comunicação, Lisboa 2012.*

- **LOPES, FLÁVIO,** *Património e Cidade, in "Architécti" n. 30, 1995, pp.32-33.*
- **MILHEIRO, ANA VAZ,** *Portugal 2000-2005 : 25 edifícios do século XXI, Gustavo Gill, Barcelona 2005.*
- **MIRANDA, ANTONIO,** *Ni robot ni bufón: manual para la crítica de arquitectura, Universitat de València, Ediciones Cátedra, Madrid 1999.*
- **MOITA, IRISLAVA,** *a cura di, O Livro de Lisboa, Livros Horizonte, Lisboa 1994.*
- **OLIVEIRA, MARGARIDA,** *Memória da cidade destruída : problemática da intervenção contemporânea, LISBOA 1998.*
- **PELUCCA, BRUNO,** *Progetto e rinnovo urbano nella città contemporanea: il caso del Portogallo, Dottorato di Ricerca in progettazione Urbana, Territoriale e Ambientale – XVII Ciclo, 2010.*
- **PESSOA, FERNANDO,** *Quello che il turista deve vedere, Einaudi, Torino 2007.*
- **PESSOA, FERNANDO,** *Lisboa revisitada, Colares Ed., Sintra 1995.*
- **PINTO, JORGE CRUZ,** *A caixa: metáfora e arquitectura, Vol.1, ACD Editores, Lisboa, 2007.*
- **PINTO, JORGE CRUZ,** *O espaço-limite: produção e recepção em arquitectura, Vol.2, ACD Editores, Lisboa, 2007.*
- **PINTO, JORGE CRUZ,** *Arquitectura portuguesa: a imagem da caixa, Vol.3, ACD Editores, Lisboa, 2007.*
- **PORTAS, NUNO,** *Conceitos de Desenvolvimento Urbano, "J-A, Jornal Arquitectos" n. 56/57 1987.*
- **PORTAS, NUNO,** *Os Planos para Lisboa, "Sociedade e Território", nº 10-1, 1989, p. 131-138*
- **PORTAS, NUNO,** *A cidade como arquitectura. Apontamentos de método e critica, Livros Horizonte Lisboa, 2007 (1ª ed. 1969).*
- **PORTAS, NUNO – MENDES, MANUEL,** *Portogallo: architettura, gli ultimi vent'anni, Milano, Electa, 1991.*
- **PORTAS, NUNO,** *Arquitecturas. Teoria e Desenho, Investigação e Projecto, FAUP publicações, Porto, 2005.*
- **PORTAS, NUNO - MENDES, MANUEL,** *Arquitecturas. História e Crítica, Ensino e Profissão. Porto, FAUP, 2005.*
- **PORTUGAL: ARQUITECTURA DO SÉCULO XX,** *Prestel Ed., Munique 1997.*
- **SALGADO, MANUEL – LOURENÇO, NUNO,** *Atlas Urbanistico de Lisboa, Argumentum, Lisboa, 2006.*
- **SARAMAGO, JOSÉ,** *Viaggio in Portogallo, Einaudi, Torino 1999.*
- **SARAMAGO, JOSÉ,** *Storia dell'assedio di Lisbona, Einaudi, Torino 2000.*
- **SARAMAGO, JOSÉ**, *Manuale di pittura e calligrafia, Einaudi, Torino 2003.*
- **SIZA, ÁLVARO,** *A Reconstrução do Chiado Lisboa, Porto, Figueirinhas, 2000.*
- **SIZA, ÁLVARO,** *Chiado, "J-A, Jornal Arquitectos" nn. 89/90, 1990.*
- **SUBRAHMANYAM, SANJAY**, *O imperio asiatico portuguese, 1500-1700: uma historia politica e economica, Memoria e Sociedade, Difel, 1995.*

- **TABUCCHI, ANTONIO,** *Sostiene Pereira, Universale Economica Feltrinelli, Milano 1999.*
- **TACCHINI, GIOVANNI,** *Città-porto: armature urbane e paesaggi mediterranei, Politecnico di Milano, Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, Milano, 2000.*
- **TEIXEIRA, MANUEL C. - VALLA, MARGARIDA,** *O Urbanis¬mo Português: Séculos XIII -XVIII Portugal e Brasil, Livros Horizonte, Lisboa 1999.*
- **TELES, GONÇALO RIBEIRO,** *Planear Lisboa! Salvar Lisboa!, "J-A, Jornal Arquitectos", n. 62, 1987 .*
- **TOSTÕES, ANA – ROSSA, WALTER,** *Lisboa 1758 - O Plano da Baixa Hoje, Ed. Câmara Municipal de Lisboa, 2013.*
- **TOSTÕES, ANA,** *Cultura e Tecnologia da Arquitectura Moderna Portuguesa, Dissertação de Doutoramento, Lisboa, IST, 2002.*
- **TOSTOES, ANA,** *Arquitectura Moderna Portuguesa, IPPAR, Lisboa 2004.*
- **TOSTOES, ANA,** *Arquitectura portuguesa do século XX: Ecletismo, Revivalismo e a "Casa Portuguesa", in Historia da arte portuguesa (Vol. 3), Lisboa, 1995.*
- **TOSTÕES, ANA,** *Da arquitectura à cidade, da cidade ao territorio. Arquitectura Portuguesa no século XX, in Século XX - Panorama da cultura portuguesa, Lisboa, 1998.*
- **VARELA, PAULO GOMES,** *Arquitectura portuguesa do século XX – Arquitectura, os ultimos vinte e cinco anos, in Historia da arte portuguesa (Vol. 3), Lisboa, 1995.*

Capitolo III

Categorie d'intervento
Presentazione dei progetti selezionati
Interpretazione critica/esperienza fenomenologica
Rappresentazioni grafiche delle operazioni progettuali

- **AA.VV.**, *Teoria e crítica de arquitectura século XX, Caleidoscópio, Lisboa 2010.*
- **ALBIERO, ROBERTA - SIMONE, RITA,** *João Luís Carrilho da Graça: opere e progetti, Electa, Milano 2006.*
- **ADRIÃO, JOSÉ,** *Terrerio do paço, Praça do Comércio, "Arquitectura 21" n. 12, 2010, p.60.*
- **AFONSO, LUÍS,** *O Projecto Urbano Clássico e a Grande Lisboa Pombalina de 1757, in GEHA – Revista de História, Estética e Fenomenologia da Arquitectura e do Urbanismo, nº2/3, Lisboa 1999.*
- **AIRES MATEUS, MANUEL,** *Indifferenza all'immagine, "Casabella" n. 700, 2002, p. 24.*
- **AIRES MATEUS, MANUEL,** *Aires Mateus a sedução não interessa nada entrevista a Manuel Aires Mateus, "NU", n. 9, 2003.*
- **AIRES MATEUS, MANUEL - AIRES MATEUS, FRANCISCO,** *Aires Mateus, Edições Almedina, Lisboa 2005.*
- **AIRES MATEUS, MANUEL,** *Terminar uma obra é como deixar uma ruína : Manuel Aires Mateus com a arq.a, "Arq. A", n.42, 2007, p. 22-31.*
- **ALTARELLI, LUCIO – ANSELMI, FEDERICO – BARCACCIA, STEFANO – CONTI, ANNA – PARISSE, GIANNA – SANI, DAVIDE-TESTA, FILIPPO,** *Forme della composizione, Edizioni Kappa, Roma 1997.*
- **ANGELILLO, ANTONIO,** *a cura di, Architettura portoghese: opere recenti di Gonçalo Byrne, João Luís Carrilho da Graça, Eduardo Souto de Moura, Giancarlo Politi, Milano1995.*
- **ANGELILLO, ANTONIO,** *a cura di, Álvaro Siza: Scritti di architettura, Skira, Milano 1997.*
- **ANGELILLO, ANTONIO,** *a cura di, Gonçalo Byrne: opere e progetti, Electa, Milano, 2006.*
- **ASSUNTO, ROSARIO**, *Il paesaggio e l'estetica, Novecento Editore, Palermo, 2006.*
- **AUGÉ, MARC,** *Rovine e macerie. Il senso del tempo, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.*
- **AYMERICH, CARLO,** *Itinerari di architettura tra Spagna e Portogallo, Gangemi Editore, Roma 2004.*
- **AYMERICH, CARLO,** *L'innovazione costruttiva in Spagna e Portogallo. I contributi internazionali, Gangemi Editore, Roma 2003.*

- **BARBAS, ISABEL - LOPES, SEIXAS,** *A Arquitectura ainda pode ser pública. Museu dos Coches, Lisboa. Projecto de Paulo Mendes da Rocha, "J-A, Jornal Arquitectos" n. 246, Lisboa 2013.*
- **BARBAS, PATRÍCIA – LOPES, DIOGO,** *Gonçalo Byrne + Barbas Lopes : Reconversão Do Teatro Thalia, Lisboa, "Arq./a" n.105, 2013, p. 62-71.*
- **BERQUE, AUGUSTIN,** *Médiance de mileux en paysages, Montpellier, 1990.*
- **BERQUE, AUGUSTIN,** *La pensée paysagère, Archibooks - Sautereau Editeur, Parigi, 2008.*
- **BORGES, JORGE LUÍS,** *Ficciones, SUR, Buenos Aires, 1944.*
- **BYRNE, GONÇALO,** *Lisboa: uma cidade vulnerável, in Teoria e crítica de arquitectura século XX / coord. José Manuel Rodrigues Gomes; selecção de Ana Tostões, Jorge Figueira, José António Bandeirinha, Caleidoscópio, Lisboa 2010.*
- **BYRNE, GONÇALO – FALCÃO DE CAMPOS, JOÃO PEDRO,** *Remodelação do Edifício Sede do Banco de Portugal, Lisboa, "Arq./a" n.105, Lisboa 2013, pp. 72-79.*
- **BYRNE, GONÇALO – FALCÃO DE CAMPOS, JOÃO PEDRO**, *Remodelação do Edifício Sede do Banco de Portugal, "Revista Património" n.1. 2013, pp. 126-133.*
- **BUCCI, FEDERICO,** *Recupero del sito archeologico al Castello di San Jorge, Lisbona. Un involucro sospeso sui resti che lo modellano, "Casabella" n. 794, pp.9-15, 2010.*
- **CACCIARI, MASSIMO,** *Un ordine che esclude la Legge, "Casabella" nn. 498/9,14-15, 1984.*
- **CALVINO, ITALO,** *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio, Mondadori, Milano 2011.*
- **CALVINO, ITALO,** *Le città invisibili, Mondadori, Milano 2011.*
- **CARBONARA, GIOVANNI,** *Architettura d'oggi e Restauro. Un confronto antico-nuovo, UTET, Milano 2011.*
- **CARRILHO DA GRAÇA, JOÃO LUÍS,** *Carrilho da Graça, Editorial Blau, Lisboa 1995.*
- **CARRILHO DA GRAÇA, JOÃO LUÍS,** *Enigma, "Casabella" n.633, 1996, p.22.*
- **CARRILHO DA GRAÇA, JOÃO LUÍS,** *Palácio de Belém, Presidência Da República, Centro De Documentação e Informação; Garagem e Jardins, in «Arq./a» n.12, Lisboa, 2002.*
- **CARRILHO DA GRAÇA, JOÃO LUÍS,** *Arquitectura do Palácio de Belém, Ed. Museu da Presidência da República, Lisboa, 2005.*
- **CARRILHO DA GRAÇA, JOÃO LUÍS, DSDA** – *Documentação e Arquivo Palácio de Belém, Ed. Caleidoscópio, Lisboa 2005.*
- **CARRILHO DA GRAÇA, JOÃO LUÍS,** *Musealização da área arqueológica da Praça Nova do Castelo de São Jorge, Lisboa, "Arq./a", nn. 82-83, 2010, p. 54-61.*
- **CASTANHEIRA, CARLOS – MENDES, LUÍS,** *a cura di, Alvaro Siza: the reconstruction of the Chiado, ICEP, Porto 1998.*

- **CDO** *Cadernos d'Obra, Museu Nacional dos Coches: o projeto, a obra, as tecnologias, Revista Cientifica Internacional de Construção n.4, GEQUALTEC, Porto 2013.*
- **COLENBRANDER BERNARD,** *Chiado, Lisbon: Alvaro Siza and the strategy of memory, Dutch Architecture Institute, Rotterdam 1991.*
- **COLLOVÀ, ROBERTO**, *Lisbona 1998: Expo, Testo & immagine, Torino 1998. Michele, Bonino – Vitale, Daniele, a cura di, Ignasi de Solà-Morales, Archeologia del moderno. Da Durand a Le Corbusier, Umberto Allemandi & C., Torino 2005.*
- **CORTELLAZZO, MANLIO - ZOLLI, PAOLO,** *Dizionario etimologico della lingua italiana, Zanichelli, Bologna, 1988.*
- **DARDI, COSTANTINO,** *Il gioco sapiente, Marsilio, Padova 1971.*
- **DARDI, COSTANTINO,** *Semplice, lineare, complesso, Magma, Roma 1976.*
- **DE CASTILHO, JÚLIO,** *A ribeira de Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa,1942.*
- **DÉOTTE, JEAN-LOUIS,** *Oubliez! Les ruines, l'Europe, le musee, L'Harmattan, Paris 1994.*
- **DE SANCTIS, FRANCESCO MARIA,** *Monumenti e siti in un mondo in crisi. La cultura e i suoi beni nella società contemporanea, in "Restauro" n.149, 1999.*
- **ECO, UMBERTO,** *Le forme del contenuto, e in particolare Per un'analisi semantica dei segni architettonici, Bompiani, Milano 1971.*
- **EL CROQUIS n. 68/69, 2000**, *Álvaro Siza 1958-2000.*
- **EL CROQUIS** *n. 140, 2008, Álvaro Siza 2001-2008.*
- **EL CROQUIS n. 154, 2008,** *Aires Mateus 2002-2011.*
- **EL CROQUIS n. 168/169, 2008**, *Álvaro Siza 2008-2013.*
- **EL CROQUIS n. 170, 2014**, *João Luis Carrilho Da Graça 2002-2013.*
- **ESPOSITO, ANTONIO - LEONI, GIOVANNI,** *a cura di, Fernando Tavora: opera completa, Electa, Milano 2005.*
- **FERNANDES,** *José Manuel, Reiventar o Parque Mayer : salvar e recuperar o Capitólio, in: "Pedra e Cal : revista de conservação do património arquitectónico e da reabilitação do edificado", n. 33, 2007, p. 26-28.*
- **FIGUEIRA, JORGE,** *O arquitecto azul, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010*
- **FRAMPTON, KENNETH,** *Alvaro Siza: tutte le opere, Electa, Milano 1999.*
- **GEORG, SIMMEL,** *Die Ruine in PhilosophischeKultur. Gesammelte Essays,Klinkhardt, Leipzig 1911; ripubbl. K. Wagenbach, 1983. Trad.it. Gianni Carchia in Rivista di Estetica, 8, 1981, anno XXI, p. 123.*
- **GREGORY, PAOLA**, *La dimensione paesaggistica dell'architettura nel progetto contemporaneo: l'architettura come metafora del paesaggio, Laterza, Roma, 1998.*
- **GROPIUS, WALTER,** *Architettura integrata, Il Saggiatore, Milano, 1963.*
- **KUBLER, GEORGE,** *La forma del tempo, Torino, Einaudi, 1976.*
- **LA CECLA, FRANCO**, *Contro l'architettura, Bollati Boringhieri, Torino 2008.*

- **LE CORBUSIER,** *Verso una Architettura, Longanesi, Milano 2003.*
- **LEONI, GIOVANNI**, *Alvaro Siza, Electa, Milano 2009*
- **LOBO, INÊS,** *a cura di, Lisbon Ground, catalogo della mostra della Rappresentanza Portoghese alla 13ª Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, Direção-Geral das Artes | Comunicação, Lisbona 2012.*
- **MALFONA, LINA,** *Il tracciato urbano. Logiche insediative e implicazioni architettoniche, Libria, Melfi, 2012.*
- **MORRIS, WILLIAM**, *Architettura e socialismo, Laterza, Bari, 1963.*
- **MULAZZANI, MARCO**, *Un vuoto rivestito. Gonçalo Byrne, Patrícia Barbas, Diogo Lopes: Teatro a Lisbona, "Casabella" n. 821, 2013, p.32.*
- **ORDEM DOS ARQUITECTOS NÚCLEO DO MÉDIO TEJO**, *João Luís Carrilho da Graça : obras recentes, Abrantes, Lisboa 2011.*
- **PIRANESI, GIAMBATTISTA**, *Le antichità romane, Grafica Gutenberg, Bergamo, 1979, (Ripr. facs. dell'ed. Stamperia Salomoni, Roma 1756, Ed. di 100 copie numerate).*
- **PISANI, DANIELE,** *Paulo Mendes da Rocha: tutte le opere, Electa, Milano, 2013.*
- **PORTOGALLO**, *numero monografico "Casabella" n.700, 2002.*
- **PRIORE, RICCARDO**, *Convenzione europea del paesaggio. Il testo tradotto e commentato, IRITI Editore, Reggio Calabria, 2006.*
- **PURINI, FRANCO,** *Comporre l'architettura, Laterza, Bari, 2000.*
- **QUARONI ESPOSITO, GABRIELLA**, *a cura di, Ludovico Quaroni. Progettare un edificio: otto lezioni di architettura, Edizioni Kappa, Roma 2001.*
- **REDAELLI, GAIA,** *I paesaggi invisibili : tre conversazioni portoghesi : Joao Luis Carrilho da Graça, Alvaro Siza, Eduardo Souto de Moura, Libreria Clup, Milano 2004.*
- **REGGIANI, ELVIRA,** *Modalità d'intervento nelle aree archeologiche della penisola iberica, in Allestire l'antico. Un progetto per le Terme di Caracalla, a cura di Giovanna Donini e Romolo Ottaviani, Quodlibet DIAP PRINTI/PROGETTI 1, Macerata 2013, pp. 210-215.*
- **ROCHA, PAULO MENDES – BAK GORDON, RICARDO**, *Museu dos Coches, Lisboa, "Arq./a" n. 105, 2013, pp. 48-61.*
- **ROGER, ALAIN,** *Court traité du paysage, Paris, 1997.*
- **ROSSI, ALDO,** *L'architettura della città, 5ª Ed., Città Studi Edizioni, Torino, 2004, p. 58.*
- **SILVA, LUÍS CRISTINO** *Cine-teatro Capitólio, Parque Mayer, Lisboa, 1925-1929, Fundación Caja de Arquitectos, Madrid 2011.*
- **SIZA, ÁLVARO**, *Quello che è..., "Lotus" n. 64, Milano, 1989.*
- **SIZA, ÁLVARO**, *Reabilitação urbana do Chiado, AA.VV.: Reabilitação Urbana: Lisboa, Anos 90, Lisboa, 1989.*
- **SIZA, ÁLVARO**, *Plano de Pormenor da zona sinistrada do Chiado, "J-A, Jornal dos Arquitectos" n.134, Lisboa, 1994.*

- **SIZA, ÁLVARO**, *O Chiado, Lisboa: a estratégia da memoria, Delegación en Granada del Colegio de arquitectos, Granada, 1994.*
- **SIZA, ÁLVARO,** *Immaginare l'evidenza, LATERZA, Roma 1998.*
- **SIZA, ÁLVARO**, *A reconstrução de Lisboa, 2ª Edizione, Livraria Figuerinhas, Lisboa, 2000.*
- **SIZA, ÁLVARO**, *Viviendas "Terraços De Bragança", 2004, "Arquitectura", n. 343, 2006, pp. 40-47.*
- **SIZA, ÁLVARO**, *Terraços de Bragança, "Arquitectura Ibérica", n.10, 2005, pp. 68-89.*
- **SIZA, ÁLVARO**, *Conjunto Habitacional Terraços de Bragança, Lisboa, 1992-2004, in Habitar Portugal 2003-2005, Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2006.*
- **SIZA, ÁLVARO,** *Textos, Ed. Carlos Campos Morais. Porto: Civilização Editora, 2009.*
- **SIZA, ÁLVARO**, *Uma questão de medida: Entrevistas com Dominique Machabert e Laurent Beaudouin, Casal de Cambra, Caledoscópio 2009.*
- **SOLÀ-MORALES, IGNASI**, *Diferencias;Topografia de la arquitectura contemporanea, 1ª ed. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995.*
- **SZANISZLÒ, GABRIELE,** *L'identità plurale: caratteri dell'architettura portoghese, Guida Editore, Napoli 2002.*
- **TAFURI, MANFREDO,** *L'architetto scellerato: G.B. Piranesi, l'eterotipia e il viaggio, in La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70, Einaudi, Torino 1980.*
- **TÁVORA, FERNANDO**, *Da organização do espaço, FAUP Publicações, Porto 1999.*
- **TESTA, PETER,** *Álvaro Siza, Ed. Martins Fontes, São Paulo, Brasil, 1998.*
- **TESTA, PETER,** *The architecture of Alvaro Siza, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1984.*
  Terminal de Cruzeiros de Lisboa, "Arquitectura & Construção", n.63, 2010, p.16.
- **TONON, CARLOTTA,** *a cura di, L'architettura di Aires Mateus, Electa, Milano 2011.*
- **TOSTÕES, ANA - ROSSA, WALTER,** *Lisboa 1758: O Plano da Baixa Hoje, Ed. Camara Municipal de Lisboa, 2008.*
- **VENTURI, ROBERT,** *Complessità e contraddizioni nell'architettura, Edizioni Dedalo, Bari 2010.*
- **VITALE, DANIELE,** *Architetture portoghesi: Tre scritti sul Portogallo del 1984, 1987, 1999, Milano, Politecnico, 2002.*
- **VITRUVIO POLLIONE, ARCHITETTURA** *(dai libri I-VII), introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri, Testo latino a fronte, BUR, Milano 2002.*
- **ZEVI, BRUNO,** *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura, Edizioni Comunità, Venezia 2000.*

Conclusioni

- **ALTARELLI, LUCIO,** *La rovina come metafora, l'archeologia come progetto, in L'architettura degli allestimenti, a cura di Giovanna Donini, Kappa, Roma 2010, pp.226-231.*
- **ALTARELLI, LUCIO,** *Paesaggi dell'Architettura, a cura di Giovanna Donini, Gangemi Editore, Roma,1998, pp. 17-18.*
- **ALVES COSTA, ALEXANDRE,** *Lugares praticados versus lugares de moemoria, «Revista Patrimono» n.1, 2013.*
- **ANSELMI, ALESSANDRO,** *La città vuota, in Il progetto della sottrazione, a cura di Antonino Terranova "Groma Quaderni" n.3, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Architettura e Analisi della Città, Roma 1997.*
- **BERQUE, AUGUSTIN.**, *La pensée paysagère, Archibooks, Sautereau Editeur, Parigi, 2008.*
- **CARBONARA, GIOVANNI,** *Architettura d'oggi e Restauro. Un confronto antico-nuovo, UTET, Milano 2011, p.111.*
- **DEZZI BARDESCHI, MARCO - BASSI, G. BATTISTA,** *Il Futuro della memoria: Testimonianze sulla ricerca architettonica contemporanea al Castello Malaspina di Massa, Tipologia Moderna, La Spezia 1972.*
- **DEZZI BARDESCHI, MARCO,** *Cultura e qualità del progetto contemporaneo nella città esistente, Incontro di Gubbio Mirabilia Urbis, Terzo Convegno Internazionale di Studi, Innovazione e qualità per la città esistente, Gubbio, 14, 15 Giugno 2007.*
- **GALASSO, GIUSEPPE,** *Filosofia e storiografia, in AA. VV., Filosofia, UTET, Torino, 1995, vol.II, p. 43.*
- **LOBO, INÊS,** *a cura di, Lisbon Ground, catalogo della mostra della Rappresentanza Portoghese alla 13ª Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, Direção-Geral das Artes | Comunicação, Lisboa 2012, pp.171-173.*
- **MARCHÁN FIZ, SIMÓN,** *Del arte objetual al arte del concepto (6ª ed, Ediciones Akal, 1994)*
- **NIETZCHE, FRIEDRICH**, *Unzeitgemasse Betrachtungen, Zweites Stuck: Vom Nutzen und Nachteil der Historie fur das Leben, 1874, trad. It, di Sossio Giametta, Sull'utilità e il danno della storia per la vita, Adelphi, Milano 1973.*
- **PURINI, FRANCO,** *Il frammento come realtà operante, in "Firenze Architettura", 1° Semestre, 2006.*
- **ROGERS, ERNESTO NATHAN**, *Esperienza dell'architettura, Einaudi, Torino 1958, p. 276.*
- **ROGERS, ERNESTO NATHAN,** *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei, in "Casabella-continuità", n. 204, 1955.*
- **ROSSI, ALDO,** *L'architettura della città, 5ª Ed., Città Studi Edizioni, Torino, 2004.*
- **SECCHI, BERNADO**, *Le condizioni sono cambiate, in "Casabella", n. 498/9, 1984.*
- **SOARES, LUÍS BRUNO,** *Lisboa: As bases do novo planeamento da cidade (1990-1994), in "Finisterra", XXIX, 57, 1994, pp.147-156.*
- **TODOROV, TZVETAN**, *Le morali della storia, Einaudi, 1995.*