

POSSIBILI SCENARI

Avenida Almirante Reis. Costruire lo spazio pubblico

CHIARA ORI

POSSIBILI SCENARI

Avenida Almirante Reis. Costruire lo spazio pubblico

Chiara Ori

Universidade Autónoma de Lisboa
Departamento de Arquitectura
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura

Ano académico 2017 | 2018

Orientadores:
Arquiteta Inês Lobo
Professor Doutor Joaquim Moreno

Dezembro de 2018
Lisboa



INDICE

10	ABSTRACT	
		PRIMA PARTE
14	IL PROBLEMA DELL'OSSERVATORE	
17	DIFFERENTI PROSPETTIVE	
	Costellazione di belvederi	
	Rapporti visivi di esperienze differenti	
	Belvedere metonimico	
	<i>Il buco della serratura, Roma</i>	
	Belvedere come dialogo	
	<i>Il Duomo, Milano</i>	
	Belvedere panoramico	
	<i>Rotonde des Panoramas, Parigi</i>	
	Belvedere utopico	
	<i>Monumento continuo, Superstudio</i>	
	Belvedere classico	
	<i>Il Cortile del Belvedere, Roma</i>	
	Belvedere come finestra	
	<i>La chambre à ciel ouvert de Beistegui, Parigi</i>	
34	NECESSITÀ DELLO SGUARDO: LA NASCITA DI UN NUOVO FENOMENO	
	Il vuoto come "luogo" di rigenerazione	
	Lo sguardo ribaltato dall'immagine	
		SECONDA PARTE
45	PROSPETTIVE TRA LORO ANALOGHE	
	Questione dei Miradouros e del tracciato urbano bloccato	
48	TERRITORIO AV. ALMIRANTE REIS	
	Uno sguardo analitico	
	<i>Nuova quota intermedia</i>	
	Avenida Almirante Reis storica	
	Avenida Almirante Reis oggi	
		TERZA PARTE
74	STRATEGIA URBANA	
	Costruire lo spazio pubblico	
	A telescope through the hill	
102	TECNOLOGIA COSTRUTTIVA	
	Scelte tecnologiche	
106	CONCLUSIONI	
108	SITOGRAFIA	
109	BIBLIOGRAFIA	
110	INDICE DELLE TAVOLE	
111	INDICE DELLE IMMAGINI	
113	RINGRAZIAMENTI	

PT

O âmago deste projecto é intervir num espaço que tem sido um lugar marginal e que tem despertado pouco interesse na freguesia da *Penha de França*, apesar das mudanças que ocorreram na área a cota baixa da *Avenida Almirante Reis*.

A ideia deste projecto, então, é de se tomar consciência para esta zona adjacente ao convento da Penha de França. Assim, o desenvolvimento tem um objectivo simples: a intenção de se conectar visual e fisicamente a entrada em frente ao convento e o jardim de trás com vista para a cidade, com a Avenida Almirante Reis por forma a se criar uma ligação que, até à data, é inexistente.

Por se fazer isto, o projecto contempla um edifício público que cria a nova ligação que actuará como abertura à cidade. A arquitectura torna-se, de tal forma, máquina do olhar.

CONEXÃO - ATRAVESSAMENTO - VISÃO

ENG

The aim of this project is to work on a space which has remained marginal and of less importance in the civil parish of Penha de França, despite the transformations which involved the area beneath it, the Avenida Almirante Reis.

The idea of the project, therefore, is to give importance to the area next to the Penha de França's Convent. Developing visually and physically a connection between the street in front of the Convent, the garden behind and Avenida Almirante Reis, in order to create a new relationship between the two streets, which at present does not exist.

This will be possible thanks to a new public building which will work as a bridge to join the two spaces. So, architecture becomes a mechanism through which a new visual perspective is created by giving to the observer a lens to look at the city.

CONNECTION – CROSSING – VISION

IT

L'intenzione di questo progetto è intervenire in uno spazio che è rimasto luogo marginale e di minor interesse nella *freguesia* di *Penha da França*, nonostante la zona sottostante, quella di *Almirante Reis*, sia stata soggetta a diversi cambiamenti.

Nasce, quindi, la volontà di riportare interesse nella zona adiacente al convento di Penha da França. Il progetto intende collegare visualmente e fisicamente la strada davanti al convento e il giardino retrostante, affacciato sulla città, con l'*Avenida Almirante Reis* per creare una relazione oggi inesistente.

Per far questo il progetto prevede una struttura pubblica che crea la nuova connessione che fungerà da apertura verso la città. L'architettura diventa perciò macchina del guardare.

CONNESSIONE – ATTRAVERSAMENTO - VISIONE

IL PROBLEMA DELL'OSSERVATORE

"Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale. Il modo secondo cui si organizza la percezione sensoriale umana – il medium in cui essa ha luogo –, non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico."¹

Se vedere è un fatto naturale, osservare è sempre un fatto culturale. La percezione non è un dato fisico immutabile, è un dato culturale. Il cambiamento è "la" condizione delle società umane. Cambiano costumi, valori, pratiche, conoscenze scientifiche, tecnologie; e le trasformazioni in un settore inevitabilmente coinvolgono altri settori, in una sorta di domino asincronico, perché il ritmo con cui si realizzano (e la relativa consapevolezza) non procedono all'unisono. La tecnologia è forse il settore che muta più velocemente, condizionata da esigenze talvolta anche inesprese, esigenze che a sua volta condiziona prepotentemente.

Allora si può ripercorrere quali siano e come sono stati adoperati i meccanismi della visione e i loro cambiamenti nel corso del tempo. Oggi sarebbe impossibile vivere senza l'uso di un computer, della televisione, persino di un navigatore che suggerisce quale strada percorrere. Questi strumenti aiutano realmente ad avere una percezione migliore della realtà, ad osservarla meglio?

O sono solo filtri, meccanismi, con cui si guarda la "realtà" che la cultura, la società, la filosofia, l'estetica di quel momento storico ci propongono? Si pensi solo alla fotografia, alla macchina fotografica: un mezzo, uno strumento che si riteneva potesse riprodurre la realtà (quella "fotografata" in uno specifico spazio e tempo) e che di fatto la modifica; il prodotto finale è sempre, comunque, una reinterpretazione di ciò che viene osservato.

E l'osservatore è ancora il soggetto umano? Poco meno di trent'anni fa Jonathan Crary scriveva di "tecniche che stanno riposizionando la visione in un piano separato dall'osservatore umano. [...] La maggior parte delle importanti funzioni dell'occhio umano stanno per essere soppiantate da pratiche visive nelle quali le immagini non hanno più nessun riferimento alla posizione di un osservatore in un mondo 'reale', percepito secondo le leggi dell'ottica. Se si può dire che queste immagini si riferiscono a qualcosa, è solamente nel caso in cui si intendano i milioni di bit di dati elettronici e matematici. Sempre di più, il fenomeno visivo sarà situato in un terreno

¹ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1979, p. 24 (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955).

cibernetico ed elettromagnetico dove coincidono elementi astratti, visivi e linguistici, e dove, allo stesso tempo, essi si consumano, circolano e si scambiano su scala globale.”²

Ma come si è arrivati a questo? Quando la visione oggettiva, l'incorporeo osservatore cartesiano, i modelli classici ereditati dal Rinascimento, hanno lasciato il passo alla visione soggettiva, ad un osservatore che nel guardare usa il proprio apparato sensoriale, sino a raggiungere questa astrazione della visione, che può prescindere dallo spazio e dal tempo in cui si collocano l'osservatore e l'oggetto osservato, e persino fare a meno dello stesso osservatore umano? Crary esamina gli strumenti utilizzati nell'Ottocento: la camera oscura da una parte, e i meccanismi che riproducono visioni, non in modo realistico, ma secondo le competenze e i limiti visivi dello stesso osservatore, dall'altra. Se la camera oscura è stata, dal tardo Cinquecento fino alla fine del Settecento, un modello di conoscenza del mondo, uno schema per vedere la realtà, “dai primi decenni dell'Ottocento la spazialità della visione esce da questo ordine cartesiano, per aprire la possibilità di una visione autonoma della realtà, di una esperienza ottica del tutto astratta, incarnata nelle proprietà degli organi sensoriali.”³

“Il corpo che in precedenza era stato un elemento neutrale o invisibile della visione, rappresentava ormai una concreta densità nella quale si cercava e si otteneva il sapere sull'osservatore. Questa opacità tangibile e questa consistenza carnale della visione apparve così bruscamente che tutte le sue conseguenze e i suoi effetti non furono compresi nell'immediato.”⁴

Peter Brook, riferendosi al teatro, ed in particolare al bisogno profondo che muove l'attore quando rappresenta un'idea invisibile, molto acutamente osserva che “è difficile comprendere la vera funzione dello spettatore che è e allo stesso tempo non è lì; che è ignorato e tuttavia è necessario. Il lavoro dell'attore non è mai per il pubblico eppure è sempre per qualcuno. Lo spettatore è un compagno che deve essere dimenticato e, al tempo stesso, tenuto sempre presente.”⁵

Si è visto come “apparentemente semplice e diretto, l'atto del vedere, in realtà, cela una sconfinata complessità concettuale”⁶. Per l'architetto, in particolare, il vedere rappresenta “un mero segmento di un molteplice atto di percezione dello spazio. Atto che comprende, oltre che la sola ‘visione’, anche memoria e immaginazione.”⁷

Com'è possibile allora pensare e guardare un belvedere?

² Jonathan Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 3-4 (*Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 1990).

³ Luca Acquarelli, Introduzione a Jonathan Crary, *op. cit.*, p. XI.

⁴ Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 156.

⁵ Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 62 (*The Empty Space*, London, Mc Gibbon & Kee, 1968).

⁶ Michele Sbacchi, *Vista e visione dell'architetto*, in *La trasmissione del sapere*, a cura di Andrea Savio, Rimini, Maggioli, 2015, p. 69.

⁷ *Ibidem*.

DIFFERENTI PROSPETTIVE

Costellazione di belvederi

Costellazione, dal tardo latino *constellationem*, da *cum* (insieme) e *stèlla*, aggregato di stelle che compongono una figura immaginaria⁸; accumulare sensi e significati, tanti momenti diversi che permettono di avvicinarsi a un concetto finale.

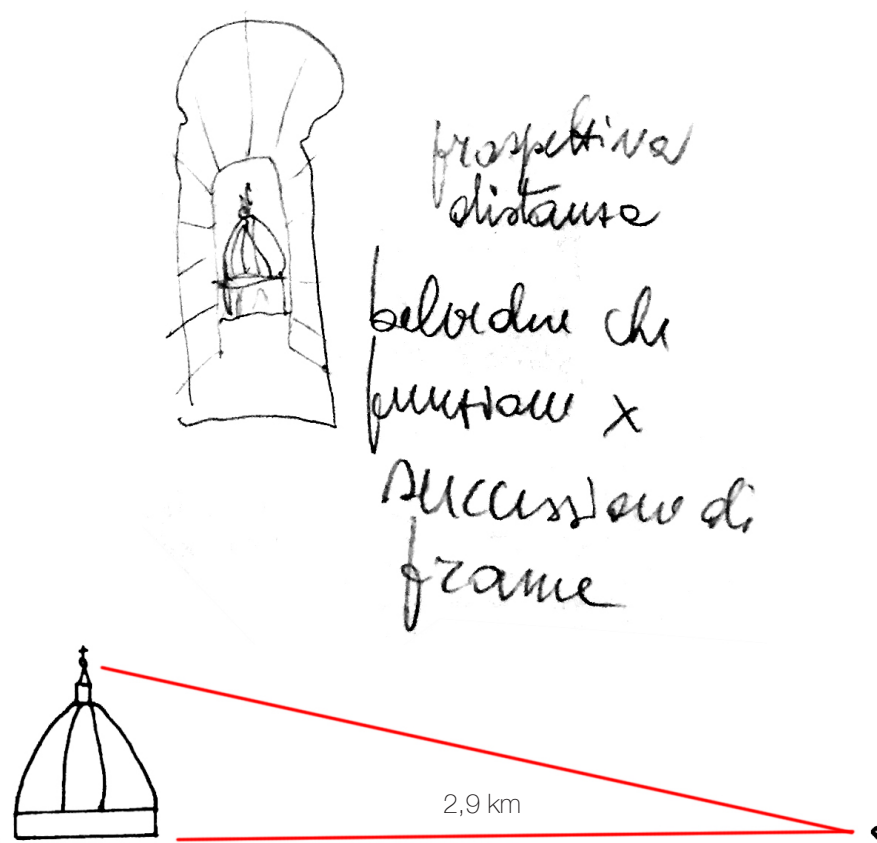
Verrà proposto un aggregato di esempi che hanno contribuito a creare la figura immaginaria, l'*exemplum* di come interpretare, in differenti modi e prospettive, la qualità spaziale di ciò che viene chiamato belvedere, non come inquadramento ottico o rapporto visivo, ma come progettazione ideale.

Si tratta di esempi che, volutamente, lavorano in maniera differente tra di loro - diverse scale di rappresentazione, diversi punti di fuga, diversi coni visivi e rapporti interni - così che si può parlare di un sistema di relazioni. Il mezzo attraverso il quale essi funzionano è l'osservazione. L'architettura, essendo in grado di alterare la percezione dello spazio, illude lo spettatore circa le reali dimensioni di quanto osserva e, mediante elementi e tecniche visive, gli indirizza la visuale. E' necessario sviluppare un'affinità di sguardo, che aiuti ad interpretare ogni singolo spazio da differenti e interessanti prospettive, ed un'analisi, dove si guarda il paesaggio, dalla piccola alla grande scala, selezionando – quasi come in un esercizio di immedesimazione, come se ci si trovasse proprio in quei posti – spunti che riescano a coinvolgere lo spettatore in maniera sensoriale e fisica. Questa costellazione di esempi ha dato suggerimenti che nutrono la riflessione e informano il progetto che verrà sviluppato in seguito. Si è fatto un esercizio di moltiplicazione del senso per aprire strade e nuovi punti di vista. Sono stati scoperti meccanismi che hanno potuto produrre figure dello sguardo che serviranno come indagine per il progetto finale.

⁸ Costellazione, constellationem, <<https://www.etimo.it/?term=costellazione>>.



1



2

DIFFERENTI PROSPETTIVE

Rapporti visivi di esperienze differenti

Belvedere metonimico

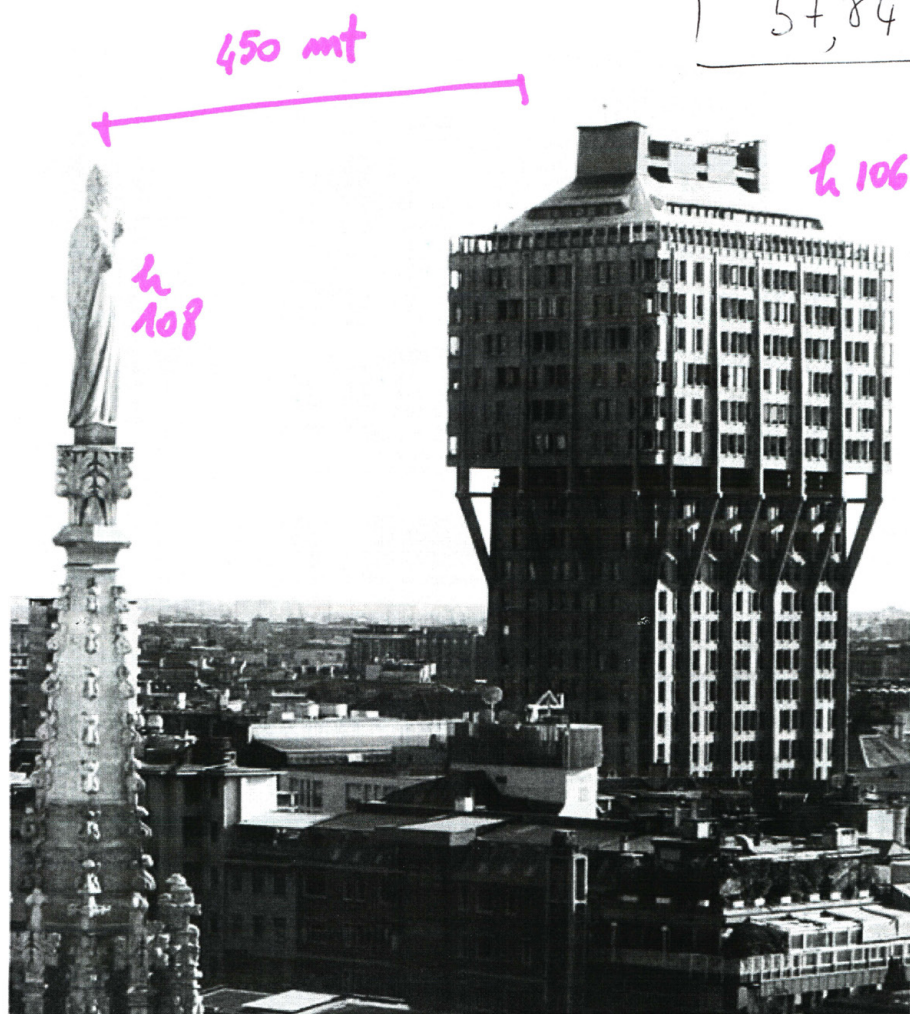
Il buco della serratura, Roma

Il punto d'osservazione considerato è particolarmente atipico, di scala domestica, nell'immaginario quotidiano quasi scomodo. Sbirciando⁹ dal buco della serratura del portone della Villa del Priorato dei Cavalieri di Malta a Roma, si inquadra, in fondo al Giardino degli Aranci, la Cupola dell'architetto Michelangelo Buonarroti della Basilica di San Pietro. Il curiosare attraverso un elemento così piccolo e indifferente spalanca ad una sorpresa inimmaginabile, diventando straordinario perché inquadra nel migliore dei modi la Cupola come se fosse un occhio di bue in un teatro; un rapporto che esprime la sua parte per il tutto: il simbolo della capitale per parlare della città di Roma.

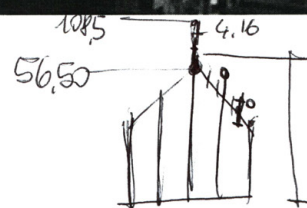
Questo belvedere funziona per successione di frame (la serratura stessa e la sagoma nella siepe), in prospettiva centrale con punto di fuga la Cupola. La distanza tra il punto di osservazione e il punto osservato, 2,90 km circa, permette ad un buco di appena 3 cm di diametro di funzionare da cornice prospettica in grado di inquadrare l'intera Cupola (133 mt).

⁹ sbirciare v. tr. [etimo incerto] (io sbircio, ecc.) 1 - non com. Guardare attentamente, socchiudendo gli occhi per acuire la vista o per concentrarla su un determinato punto o particolare, <<http://www.treccani.it/vocabolario/sbirciare/>>.

Altez. Mod. dal suolo
 108,50
 H Modulare 4,16
 H max facciata 56,50
 57,84



3



4

Rapporti visivi di esperienze differenti

Belvedere come dialogo

Il Duomo, Milano

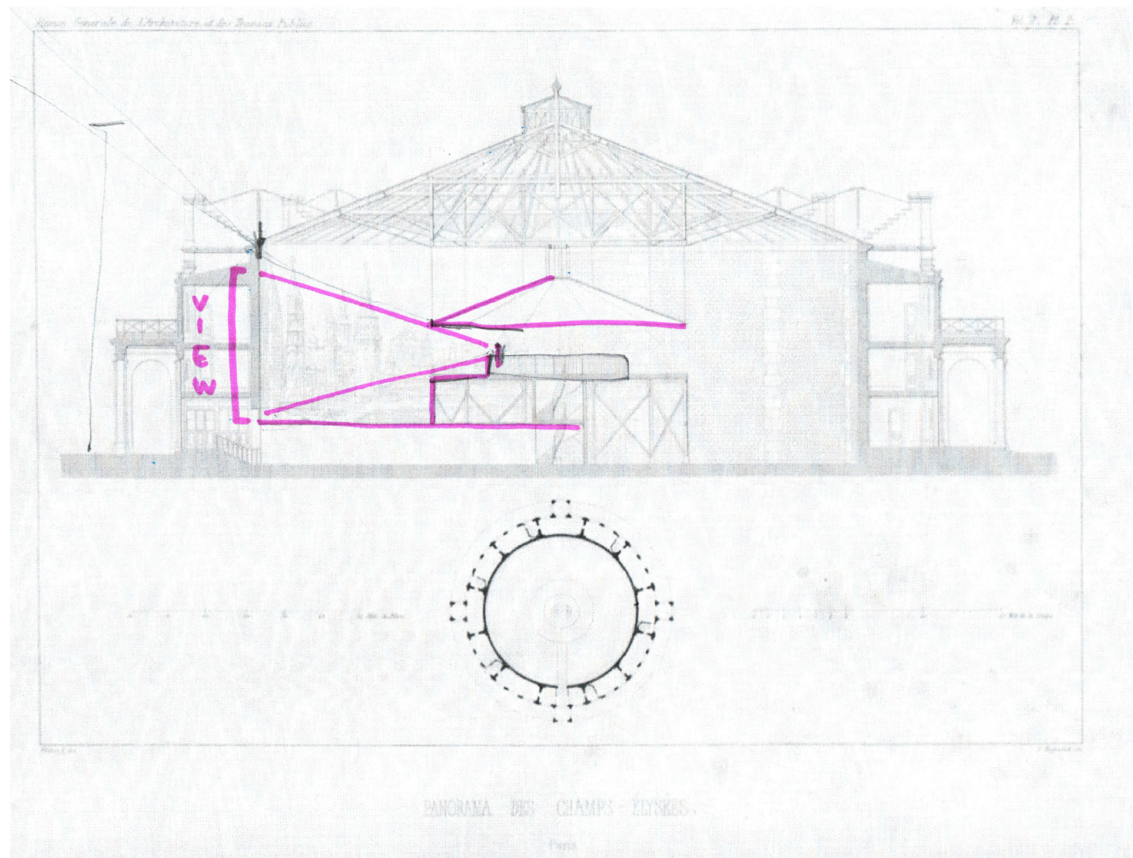
“Un oggetto architettonico è un organismo vivo, condizionato dalle trasformazioni ambientali che avvengono nel tempo. Il giudizio su un'opera non si esaurisce nella considerazione dell'oggetto in sé, ma coinvolge pragmaticamente le mutazioni del suo ambiente.”¹⁰

In contrasto col belvedere metonimico si può considerare la vista che propone la sommità del Duomo di Milano con i suoi elementi architettonici, un “vantage point” che, trovandosi nella parte centrale della città, riesce a dare una prospettiva singolare dell'intero tessuto urbano. Osservando verso il basso si legge il ‘disordine’ del centro storico, alzando lo sguardo si guadagna una sorta di isolamento, come se la città frenetica diventasse silenziosa ed invitasse a gustarne l'armonia. Che il punto di osservazione non sia indifferente è accentuato dal fatto che tra lo spettatore e la città è posto un margine, uno spazio occupato da statue e guglie poste ad altezze differenti tra loro (la Madonnina raggiunge l'altezza di 108,5 mt mentre le altre statue si collocano ad altezze anche inferiori al punto più alto della facciata, che è a 56,50 mt da terra), che sembrano parlare e indirizzare lo sguardo, incorniciando gli elementi a cui si riferiscono, come la Torre Velasca (alta 106 mt e distante dal Duomo 450 mt).

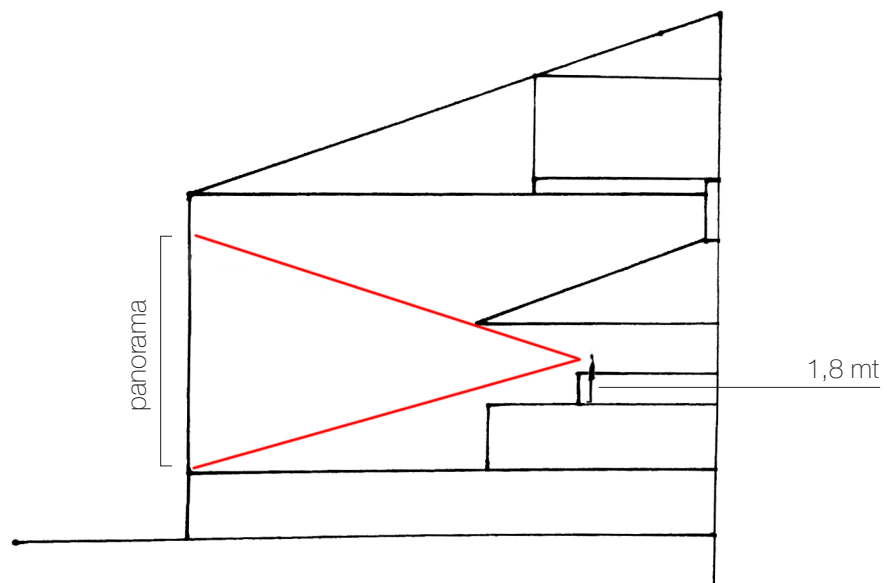
E' sorprendente come sia netta questa relazione, seppure gli interlocutori si trovino a distanze e livelli completamente differenti. Anzi sono gli stessi elementi architettonici a diventare interlocutori e protagonisti di un dialogo che è solo loro. Non c'è più bisogno di un soggetto, di un osservatore esterno. E' un belvedere “automatico”.

Anche Carlo Scarpa, in Castelvecchio a Verona, ha creato lo stesso tipo di relazione spaziale, collocando i dipinti del museo uno davanti all'altro, forzandone la disposizione in altezza, in modo tale che gli sguardi dei soggetti ritratti potessero incrociarsi in un dialogo che implicitamente esclude il visitatore, rendendolo quasi un intruso.

¹⁰ Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza dell'architettura*, SKIRA editore, Milano, 1997 [1 ed. 1958 da Giulio Einaudi editore], p. 31.



5



Rapporti visivi di esperienze differenti

Belvedere panoramico

Rotonde des Panoramas, Parigi

Se, invece, si fosse in cima a una montagna, senza elementi che fungono da filtri, dove si riesce a guardare tutto quello che si ha davanti con un cono ottico molto più profondo, come se si stesse fotografando con un obiettivo grandangolo di lunghezza focale corta, che consente di ottenere un angolo visivo molto vasto, la percezione di spazio e di profondità sarebbe molto più accentuata.

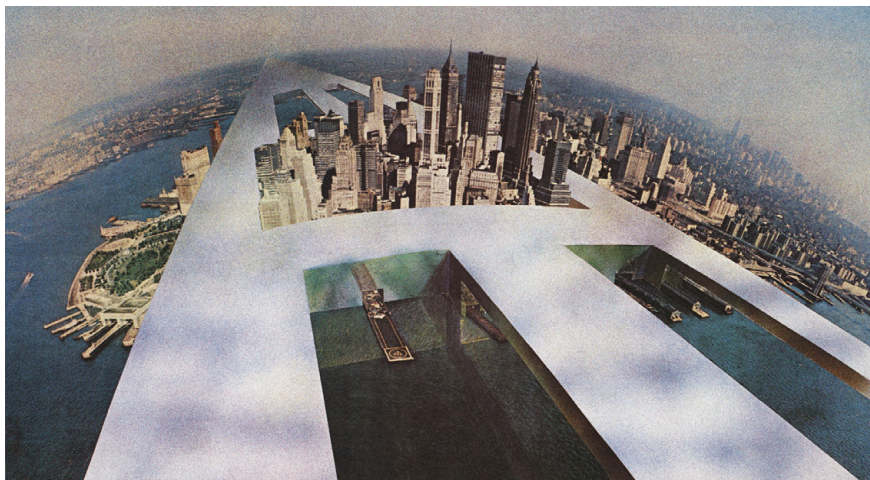
Questa vista è stata incredibilmente resa in architettura da Jaques Ignace Hittorff nella sua *Rotonde des Panoramas*, una grande rotonda di 32 mt di diametro interno e 16 mt di altezza, realizzata (anche se non esattamente secondo il suo progetto) a nord degli *Champs Élysées* a Parigi (fig. 5). L'intera circonferenza dell'orizzonte, il panorama¹¹, viene resa accessibile allo spettatore a 360° con un'immagine dipinta, quasi come un *trompe-l'œil*, da una piattaforma centrale di 11 mt di diametro, su cui è posta una copertura che limita il cono visivo dello spettatore al solo panorama e nasconde la struttura della Rotonda. Si tratta di una macchina per trasportare l'immagine, per far viaggiare l'immagine di una città in un'altra, ricreandola attraverso l'illusione, proponendola spazialmente davanti allo spettatore.

Accade la stessa dinamica con l'opera "Giovane che guarda Lorenzo Lotto" di Giulio Paolini (vedi infra), che rappresenta la "ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (ora) dall'osservatore di questo quadro."¹² La fotografia viene impiegata come strumento linguistico per "appropriarsi, attraverso il tempo, di una situazione che non si è vissuta nel reale, ma che si recupera attraverso il linguaggio."¹³

¹¹ panorama dal lat. panoràma dal gr. pan (tutto) e orama (vista). Macchina ottica pittorica, per cui si presenta all'occhio dello spettatore un vasto quadro, che produce una perfetta illusione; Rappresentazione in litografia o in incisione dei più bei monumenti di una città. Vista magnifica che abbraccia una grande estensione. <<https://www.etimo.it/?term=panorama>>.

¹² Giulio Paolini, in *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, Galleria De Nieubourg, Milano 1969.

¹³ Id., in G. Celant, *Giulio Paolini*, New York, Sonnabend Press, 1972, p. 55 (ripubblicato in *Giulio Paolini 1960-1972*, a cura di G. Celant, Milano, Fondazione Prada, 2003, p. 188).



6



7

Rapporti visivi di esperienze differenti

Belvedere utopico

Monumento continuo, Superstudio

In questo contesto, portando il pensiero architettonico alle estreme conseguenze non è possibile non accennare al progetto provocatorio presentato dal gruppo fiorentino Superstudio alla Biennale Trigon di Graz nel 1969. “Abbiamo partecipato al concorso (e vinto un premio) con un’architettura unica da prolungare su tutta la terra, un’architettura capace di dar forma a tutta la terra o a una sua piccola parte, un’architettura riconoscibile (anche da extraterrestri) come prodotto di civiltà. Un’architettura con cui occupare le zone di abitabilità ottimale lasciando libere tutte le altre [...] Abbiamo presentato un ‘modello architettonico d’urbanizzazione totale’.”¹⁴

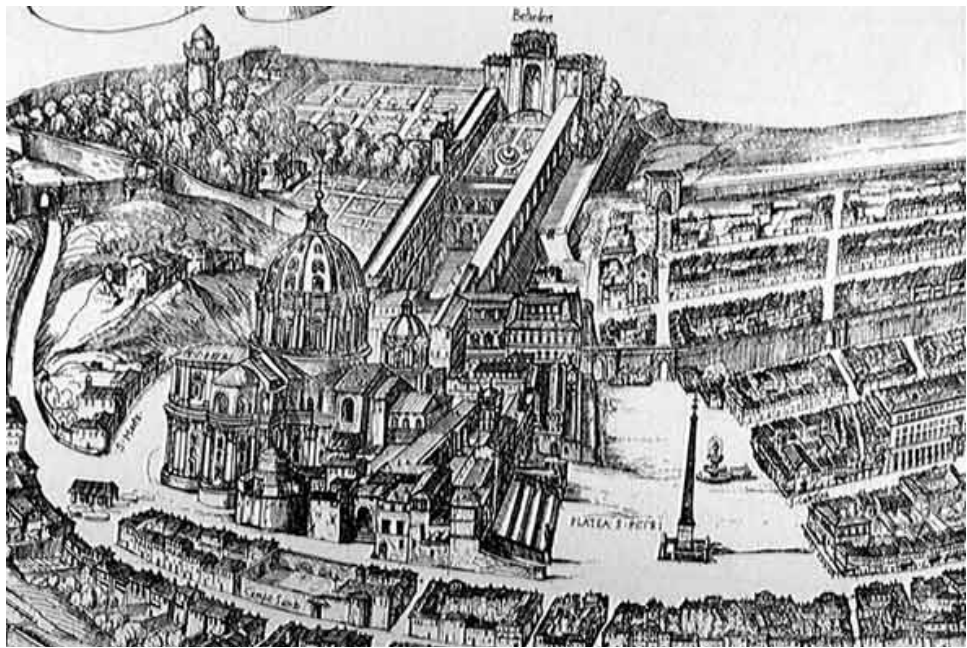
“Si tratta di una titanica muraglia modulare, che si ripete uguale a se stessa in tutte le regioni del pianeta, da New York a Roma, fino alla Mecca”¹⁵, un gigantesco belvedere, un panorama utopico che abbraccia tutto il globo. Il titolo, “Monumento Continuo”, introduce ad un elemento ininterrotto di cui non è possibile vedere la fine, ma che tutto tocca quasi ad infondergli una nuova impronta. Naturalmente era un progetto provocatorio, di denuncia, in cui i Superstudio intendono dimostrare per *absurdum* l’incongruenza e il paradosso dell’architettura del loro tempo.

Certo, si tratterebbe del belvedere più “immersivo” possibile, nel quale entrare completamente, rimanendone avvolti e catturati¹⁶, un viaggio tracciato dal quel “monumento continuo”, che si intreccia con le punte più alte dei grattacieli di New York, ricondotti da questa cornice ad uno strano ordine, per interagire ed osservare da quel punto di vista la città (in un dialogo quasi automatico), o che abbraccia Piazza Navona di Roma, limitandone la vista (lavorando per “occultamento”) e proprio per questo, per questa rottura di evidenza visuale, del dato percettivo, aprendola ad una complessità che chiede di essere indagata. La provocazione radicale portata in architettura e nel design dal collettivo fiorentino diventa qui un modo nuovo di conoscere, una scala ed una prospettiva altrimenti impossibile.

¹⁴ Superstudio: lettera da Graz/Trigon 69, “Domus” 481, 1969, <<https://www.pinksummer.com/comunicato-superstudio-la-moglie-di-lot/>>, consultato 11/06/2018.

¹⁵ Laura Ceriolo, Superstudio: provocazione e paradosso, <<https://www.espazium.ch/superstudio-provocazione-e-paradosso/>>, 17/12/2015.

¹⁶ immersivo agg. Nel quale si entra completamente, rimanendone avvolti e catturati, <http://www.treccani.it/vocabolario/immersivo_%28Neologismi%29/>.



8



9

Rapporti visivi di esperienze differenti

Belvedere classico

Il Cortile del Belvedere, Roma

"L'originalità consiste nel ritornare alle origini" soleva ripetere Antoni Gaudì.

L'architettura sa innovare e rinnovarsi approfondendo le proprie origini.

L'osservatore odierno ha forse perso memoria delle origini culturali e topografiche del Cortile del Belvedere realizzato a Roma, ad opera di Bramante, a partire dal 1505. L'affresco datato 1545-1547 di Perin del Vaga, un tempo situato nella seconda Camera di Clemente VII a Castel S. Angelo, che rappresenta una Naumachia (*navale stagnum*) alla base della costruzione, ne suggerisce in filigrana il rimando al Circo di Nerone.

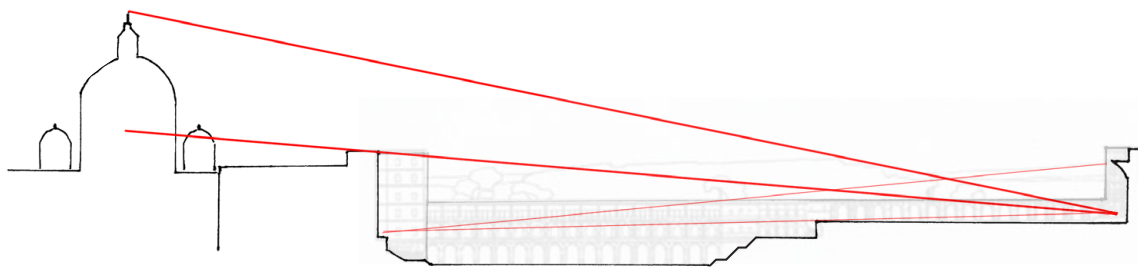
"Clearly this lake is a fiction intended to make the reference to ancient villa-landscapes inescapable [...] The explanation proves to be one which, though not likely to occur to a modern observer, would have been quite obvious in the sixteenth century. We find the key in Renaissance topographical studies of ancient Rome. The first of these, Flavio Biondo's *Roma Instaurata*, devotes considerable discussion to the Vatican. In a passage describing the ancient topography of the area he writes: "Cornelius Tacitus, who treats particularly of the deeds of Nero, states that he enclosed a space in the Vatican valley in which he might manoeuvre the horses without having a public spectacle, and adds a little he placed around an artificial pond."¹⁷

Bramante utilizza, facendoli propri, elementi della classicità romana e greca: in particolare l'edra semicircolare, la forma allungata dell'ippodromo, la lunghezza dei corridoi esterni (circa 300 metri, misura probabilmente non casuale, ma legata alla *Domus Transitoria* di Nerone - poi ricostruita come *Domus Aurea* - che secondo Svetonio aveva quella lunghezza), gli ordini sovrapposti che inquadrano archi, il teatro all'aperto.

¹⁷ James S. Ackerman, *The Belvedere as a Classical Villa*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 14, No. ½ (1951), pp. 70-91.



10

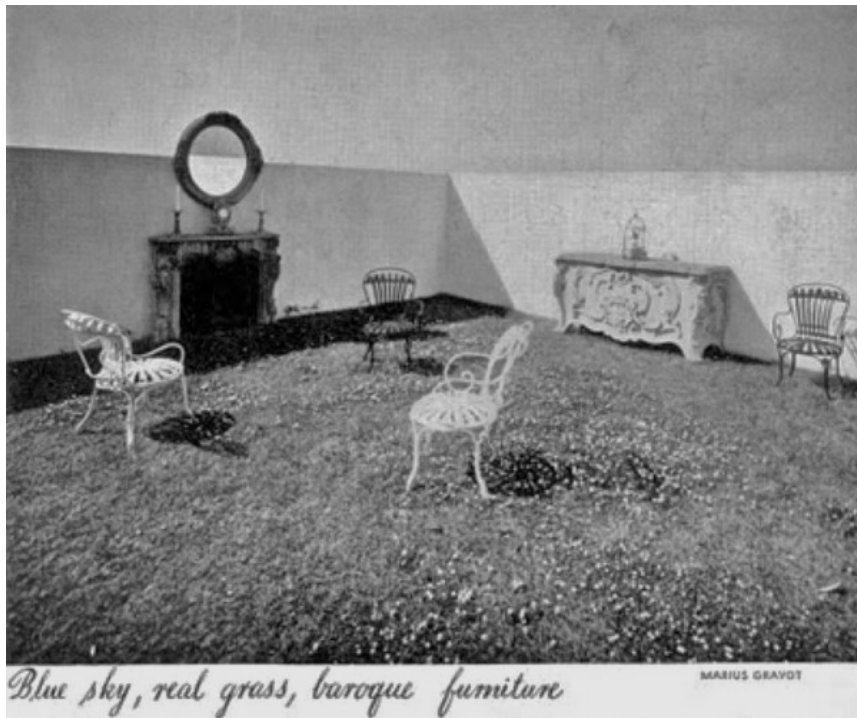


La necessità di risolvere i dislivelli tra gli edifici che il committente Giulio II voleva collegare (il complesso vaticano, in particolare gli appartamenti papali, e il palazzetto di papa Innocenzo VIII, il Villino del Belvedere), mediante la realizzazione di una struttura architettonica autonoma - destinata, secondo il volere di Giulio II, sia a contenere le sue collezioni di sculture antiche (che avrebbero nel tempo costituito quello che oggi sono i Musei Vaticani), che ad attività di svago (vi si svolgeranno spettacoli, tornei, forse anche la naumachia rappresentata da Perin del Vaga - fig. 9) -, "costringe" Bramante a infondere in quegli stili una nuova dinamicità, una profondità di sguardo, nuove ed inesplorate relazioni prospettiche. Unifica gli spazi in una prospettiva unica, sfruttando scenograficamente i tre dislivelli marcati dalla topografia, mediante scalinate, rampe e cordonate, e circoscrivendo l'area, con ali laterali, corpi di fabbrica percorsi al loro interno da corridoi, tramite i quali il pontefice poteva raggiungere il belvedere senza uscire dai suoi palazzi. Connette così il belvedere naturale, offerto dalla posizione elevata, all'asse longitudinale, delineato dalla grande esedra e dal teatro all'aperto, enfatizzandolo in una sorta di *continuum* visivo con la chiesa di San Pietro che stava costruendo.

L'esedra, che concludeva la fuga prospettica dal giardino inferiore (la visuale scenografica che Bramante aveva ideato per papa Giulio II venne successivamente sconvolta da due corpi di fabbrica inseriti longitudinalmente: nel 1585-1590 per volere di papa Sisto V e nel 1817-1822 con la costruzione del *Braccio Nuovo*), apre al contrario un'inquadratura sulla grande cupola di San Pietro.



11



12

Rapporti visivi di esperienze differenti

Belvedere come finestra

La chambre à ciel ouvert de Beistegui, Parigi

Si è in precedenza accennato come le guglie del Duomo di Milano possano costituire un filtro puntuale tra spettatore e paesaggio circostante. Si è visto poi come un elemento architettonico, pur se estraneo ed inaspettato come il "Monumento Continuo", possa creare o limitare le relazioni tra gli elementi aprendo con ciò varchi di nuova conoscenza.

Ma se il filtro fosse rappresentato da un muro, una barriera? Il filtro diventa una sorta di quinta teatrale, uno schermo sul panorama retrostante, che interrompe la visuale per non svelare nella sua interezza ciò che c'è oltre il muro e scegliere cosa voler guardare.

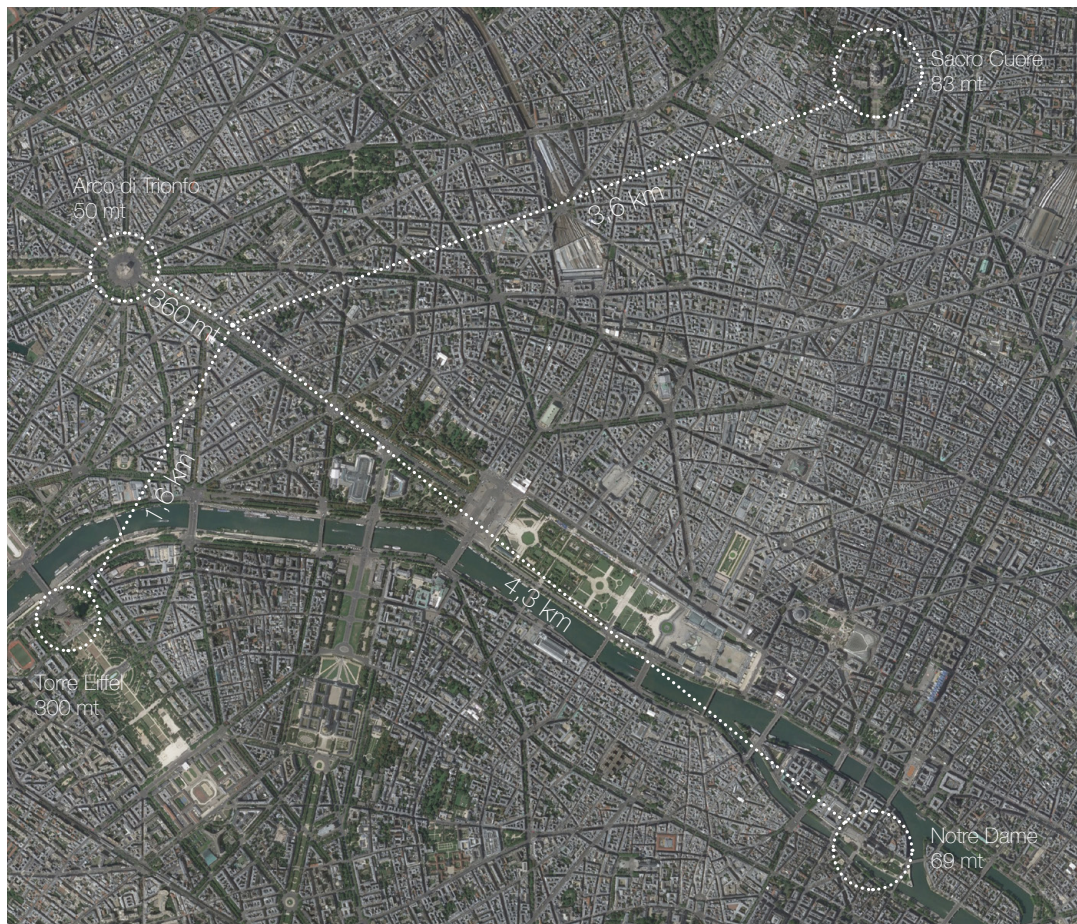
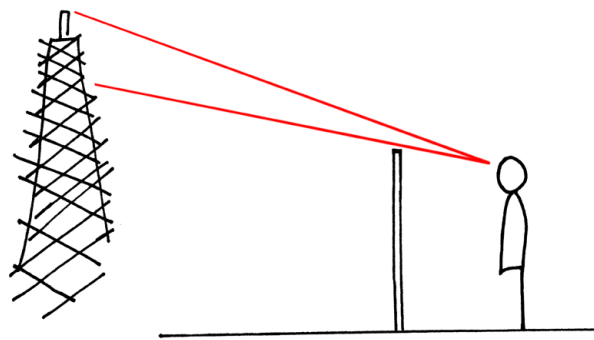
"Nelle case di Le Corbusier [...] tutto [...] sembra essere disposto in un modo che getta continuamente il soggetto verso la periferia della casa. Lo sguardo è diretto verso l'esterno in maniera così deliberata da suggerire la lettura di queste case come cornice per una vista. Anche quando in realtà in un esterno, in una terrazza o in un giardino pensile, le pareti sono costruite per incorniciare il paesaggio."¹⁸

A proposito della Villa Le Lac (fig. 11), Le Corbusier scrive: "l'obiettivo del muro che si vede qui è di bloccare la vista a nord e ad est, in parte a sud, e ad ovest, perché la visuale sempre presente e opprimente su tutti i lati ha un effetto stancante a lungo andare. Hai notato che in tali condizioni non si 'vede' più? Per dare significato allo scenario bisogna restringerlo e dargli la giusta proporzione; la vista deve essere bloccata da muri che sono aperti in certi punti strategici e permettono una vista senza ostacoli."¹⁹

E' necessario quindi cambiare la prospettiva sia fisica che di senso. Ne è un esempio emblematico la terrazza del Beistegui di Le Corbusier a Parigi (fig. 12), dove il paesaggio della città viene "addomesticato".

¹⁸ Beatriz Colomina, *Privacy and publicity, Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1996 [1^a ed. 1994], p. 282.

¹⁹ *Ivi*, p. 315.



“Le alte pareti della *chambre ciel ouvert* lasciano emergere solo frammenti dello skyline urbano: le cime dell’Arco di Trionfo, la Torre Eiffel, il Sacro Cuore.”²⁰

Ci si separa delicatamente dal contesto in cui ci si trova, riuscendo ancora a vedere frammenti dei monumenti che caratterizzano la città così da continuare ad essere connessi al contesto urbano. Anche qui come in Villa Savoye “...esterno è di nuovo costruito come un interno...”²¹. Sulla terrazza sono introdotti pochi elementi ma molto efficaci: un camino, uno specchio, delle sedie, un mobile; un salotto a cielo aperto su di un pavimento d’erba. La provocazione di uno specchio posto a metà del pieno e del vuoto della parete pone lo spettatore in una situazione paradossale; è sia riflesso in uno spazio domestico che immerso fisicamente nelle città, quasi occupasse due spazi diversi nello stesso tempo. L’effetto è straniante, lo spettatore non è in grado di capire se si trova in uno spazio aperto o chiuso.

Il belvedere a finestra mobile consente all’osservatore di riconoscere Parigi. L’appartamento (sito all’epoca all’incrocio tra l’*Avenue des Champs Élysées* e Rue Balzac, andato poi distrutto) si colloca a qualche centinaia di metri dall’Arco di Trionfo, infatti è possibile vederne solo una minima porzione poiché raggiunge solo 50 mt di altezza. Ugualmente accade con la torre Eiffel; seppure sia alta 300 mt, trovandosi in un terreno pianeggiante a 1,6 km di distanza dalla terrazza del Beistegui, se ne riesce ad ammirare solo la parte finale della punta. Altrettanto vale per la Cattedrale di Notre Dame, lontana oltre 4 km. Il Sacro Cuore, invece, trovandosi sopra Montmartre offre un maggiore campo visivo. I muri perimetrali della terrazza, che occultano il panorama e contribuiscono allo straniamento, “costringono” l’osservatore a “decidere” di guardare e cosa volere guardare.

“Questa è la chiave: guardare ... guardare / osservare / vedere / immaginare / inventare / creare”²². “Esisto solo a condizione che io veda (Précisions, 1930).”²³

²⁰ *Ivi*, p. 293.

²¹ *Ivi*, p. 303.

²² *Ivi*, p. 296.

²³ *Ibidem*.

NECESSITÀ DELLO SGUARDO: LA NASCITA DI UN NUOVO FENOMENO

Il vuoto come “luogo” di rigenerazione

“Perché ‘spazio vuoto’? Perché lo spazio vuoto è ciò che ‘consente non solo di percorrere il mondo geografico e storico, ma di passare senza interruzione dal fuori al dentro, dall'universo realistico, oggettivo, ai fatti soggettivi dell'immaginario, dalla temporalità frammentaria del reale alla temporalità fluida della coscienza’ (M. Millon, “Shakespeare: source et utopie”, in *Les voies de la creation theatrale*, vol. XIII, Parigi, 1985, p.93). Uno spazio vuoto non dunque nel senso occidentale di vuoto come assenza di vita, ma come somma di tutte le possibilità, ciò da cui nascono le forme di vita.”²⁴

“Posso scegliere uno spazio vuoto qualsiasi e decidere che è un palcoscenico spoglio. Un uomo lo attraversa e un altro osserva: è sufficiente a dare inizio a un'azione teatrale”²⁵

“In order for something of quality to take place, an empty space needs to be created. An empty space makes it possible for a new phenomenon to come to life, for anything that touches on content, meaning, expression, language and music can exist only if the experience is fresh and new.”²⁶

Peter Brook descrive così la necessità di creare lo spazio vuoto, uno spazio nudo, privo delle cose che normalmente lo occupano, dove quindi tutto acquista una novità, una densità, diventa una sorpresa che ricrea nuovi fenomeni e nuove relazioni. L'autore attribuisce un valore analogo alle pause dell'attore, al silenzio palpabile del pubblico (quando accadono, si accende la “meraviglia della scoperta”²⁷ e inizia a scorrere una “corrente nei due sensi”²⁸, tra attore e pubblico e pubblico ed attore), allo “straniamento” brechtiano “che è un invito a una pausa [...] vuol dire tagliare, interrompere, mettere in luce qualcosa e riproporlo al nostro sguardo. Lo straniamento è innanzitutto un appello allo spettatore affinché si impegni in un lavoro personale”²⁹, “ci costringe a rimettere a punto la nostra ottica”³⁰.

²⁴ Ferruccio Marotti, Prefazione a Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, op. cit., p. 14.

²⁵ Peter Brook, op. cit., p. 21.

²⁶ Peter Brook, *There Are No Secrets: Thoughts on Acting and Theatre*, London, Methuen Drama, 1993, p. 4.

²⁷ Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, op. cit. p. 119.

²⁸ *Ivi*. p. 37.

²⁹ *Ivi*. p. 82.

³⁰ *Ivi*. p. 84.

Se Brook si riferisce al teatro, questo è tanto più vero in ambito urbano. La città ha bisogno di spazi vuoti, di pause, di un respiro, dove possano generarsi nuovi rapporti, nuove connessioni, un *urban network* capace di rispondere al contesto in cui si colloca. Per osservare, per creare relazioni, per sostare dentro la città serve un luogo, perché "lo spazio è il primo luogo, la forma e l'oggetto della nostra percezione immediata della realtà."³¹

"Today, emptiness is an uncomfortable challenge to the director and the writer, - as well as to the actor. Can a space be left open, beyond all one thinks, believes and wishes to assert? Every page of Beckett's plays is lightened with brackets enclosing the word Pause. Chekhov indicated the space in which the inexpressible could appear – with three dots [...] And Shakespeare surrounded every line with space."³²

In letteratura gli autori propongono il vuoto con la punteggiatura. Si può vedere questo anche in Manzoni, che ne *Il cinque maggio* usa con estrema delicatezza e maestria l'uso della punteggiatura, in particolare della virgola, come elemento che indica pausa, un silenzio necessario a porsi personalmente davanti alla morte di Napoleone. Apre la prima strofa:

"Ei fu. Siccome immobile,/ Dato il mortal sospiro,/ Stette la spoglia
immemore/ Orba di tanto spiro,/ Così percossa, attonita/ La terra al nunzio
sta,"³³

Una pausa è un momento di riflessione, non un punto di arrivo o di fermata.

³¹ Erwin Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 13.

³² Peter Brook, estratto da Id., *Tip of the Tongue: Reflections on Language and Meaning*, London, Nick Hern Books, 2017, <<http://theguardian.com/stage/2017/oct/02/peter-brook-empty-space-tip-of-the-tongue>>, 02/10/2017, agg. 22/02/2018.

³³ Alessandro Manzoni, *Il Cinque Maggio*, in Id., *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni, 1973, T. 1, p. 96.



14



15

Al contrario, 90 anni dopo Manzoni, si vede come nei futuristi c'è un ribaltamento del senso. L'abolizione della punteggiatura e l'introduzione del rumore, dei suoni sono alla base della loro scrittura: ZANG; TUMB TUMB (fig. 14 - F.T. Marinetti, 1912). Una vera distruzione della sintassi. Questa assenza di sintassi era per i futuristi la libertà di significato: un fluire veloce e disordinato di suoni. Da qui è possibile capire quanto sia necessaria la pausa. Con una pausa si intende un momento di silenzio, ciò che non è espresso con un suono.

Un vuoto strano, carico di senso. Un'assenza piena di domanda, di nostalgia del significato.

Quando la pietra d'angolo della chiesa gesuita di Lisbona (fig. 15) viene smussata per fare posto al marciapiede, si genera un'assenza monumentale. Chiamarla "assenza" o "silenzio" permette di ipotizzare che un ritaglio, una sottrazione, crea complessità. E' un modo di articolare due cose a confronto. E' un momento, un modo di pensare e conoscere la città.

Scriva Heidegger: "Il modo di pensare quotidiano vede nell'ombra la semplice assenza di luce, se non addirittura la sua negazione. Ma in realtà l'ombra è la manifesta, anche se misteriosa, testimonianza dell'illuminazione nascosta."³⁴

³⁴ Martin Heidegger, *Sentieri Interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze, La nuova Italia, 1968, p. 100 in nota.



16



17



18

Lo sguardo ribaltato dall'immagine

Gli sguardi incrociati. Quando la pittura ti guarda. "Las Meninas" di Velázquez (fig. 16) rappresenta il momento intellettuale dove è il dipinto a guardare lo spettatore. Lo specchio a fianco dell'unica figura contornata di luce esterna (la cui mano, che indica lo specchio, costituisce la fuga prospettica di tutta la scena) restituisce la coppia reale che sta posando per Velasquez. Visibili solo in questo dettaglio dello specchio, i reali sono evidentemente collocati in un punto della stanza escluso dal dipinto, al di qua della tela di cui il pittore raffigura il retro (mostrandone l'intelaiatura a sinistra del grande quadro), nella stessa posizione in cui si colloca l'osservatore esterno. "Tre stadi di realtà convivono pacificamente: la scena dipinta – l'infante Margherita circondata dai vari compagni di corte –, l'immagine presente seppur invisibile – banalmente, il quadro da cui il pittore-Velasquez si scosta di qualche passo –, infine il punto tanto reale quanto inavvertibile in cui riposano i regnanti, limite costitutivo e peculiarità dell'opera.

Chi stanno guardando tutti? La coppia dei regnanti forse? Ormai è chiaro, non giriamoci imbarazzati per guardare se c'è qualcuno dietro di noi: stanno tutti osservando proprio noi. Attraverso questo artificio ecco che lo spazio esterno, luogo di chi contempla l'opera, entra a far parte della tela."³⁵

Le stesse misure del quadro conservato al Museo del Prado di Madrid (alto 318 cm e largo 276 cm), introducendo dimensionalmente lo spettatore all'interno della stanza dell'Escorial in cui si svolge la scena di corte, favoriscono il completo ribaltamento della visione. Nello specchio quindi "c'è" lo spettatore, insieme con i soggetti che lo stesso Velázquez sta dipingendo: il Re e la Regina. Chi guarda è davanti al dipinto con loro, i soggetti del dipinto.

³⁵ Erica Belluzzi, *Arte e Filosofia – I paradossi della rappresentazione*, <http://www.mostrero.it/2014/10/arte-e-filosofia-paradossi-della-rappresentazione/#_ftnref1> 17/10/2014.

“La Luce proveniente dalla finestra equilibra, all'altro capo del quadro, la tela invisibile; questa, volgendo il retro agli spettatori, si chiude sul quadro che la rappresenta e forma, attraverso la sovrapposizione del suo rovescio, visibile sulla superficie del quadro portante, il luogo, per noi inaccessibile, ove scintilla l'Immagine per eccellenza. [...] La luce, inondando la scena, avvolge personaggi e spettatori e li trascina, sotto lo sguardo del pittore, verso il luogo ove il suo pennello li rappresenterà. Ma questo luogo ci è stato sottratto. Ci guardiamo guardati dal pittore e resi visibili ai suoi occhi dalla stessa luce che ce lo fa vedere. E nell'istante in cui ci coglieremo trascritti dalla sua mano come in uno specchio, non potremo percepire, di quest'ultimo, che il rovescio oscuro. L'altro lato d'una psiche.”³⁶

Si realizza la trasformazione dello spettatore. Lo sguardo viene ribaltato dall'immagine. Allora sorge la domanda: dove sto guardando e cosa mi guarda? Lo spettatore viene messo nella posizione del modello.

C'è un ribaltamento consapevole del senso. Il ruolo dello spettatore è trasformato nell'essere osservato, quindi la posizione dell'osservatore è la posizione dell'osservato, che si intravede in fondo nello specchio. La posizione dello spettatore viene teatralizzata: diventando personaggio, diventa qualcun altro. Abbiamo una sceneggiatura del ritratto riflessa dallo specchio come punto esterno in cui lo spettatore deve porsi per cogliere la scena dove c'era lo stesso Velázquez.

Il dialogo tra chi osserva e chi viene guardato, ribaltando così lo sguardo, è ben evidenziato nell'opera di Giulio Paolini (fig. 18) che propone la foto de “Il ritratto di giovane” (fig. 17) dipinto da Lorenzo Lotto nel 1505. Paolini realizza il rovesciamento del senso già a partire dal titolo: Giovane che guarda Lorenzo Lotto. “Il quadro si fa specchio mentale di una situazione, perché

³⁶ Michel Foucault, I. Le damigelle d'onore, in *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 2010 [1966], p. 20.

dà allo spettatore in quel momento l'illusione di trovarsi nella posizione, e quindi nella persona, di Lorenzo Lotto. Non vive quindi come quadro, ma come dichiarazione astratta³⁷. Lo sguardo del giovane soggetto raffigurato assume un nuovo significato: diventa colui sta guardando Lorenzo Lotto; lo spettatore diventa Lorenzo Lotto e non più il ragazzo stesso. Questo rende possibile un rapporto biunivoco inverso tra spettatore e attore. Un ribaltamento del senso. L'osservatore non guarda ciò che inizialmente mostra il quadro, ma l'azione stessa che si sta osservando.

Ma come può il solo cambiamento di prospettiva trasformare vicendevolmente il significato che si vuole esprimere? Questo è ciò che si vuole proporre: ragionamenti tra elementi che messi in rapporto dicono nuove cose.

³⁷ Paolini nell'intervista di A. Bonito Oliva, in *Paolini: opere 1961/73*, catalogo della mostra, Studio Marconi, Milano 1973, s.p. (ripubblicato in *Giulio Paolini. La voce del pittore - Scritti e interviste 1965-1995*, a cura di M. Disch, ADV Publishing House, Lugano 1995, p. 154).



19

PROSPETTIVE TRA LORO ANALOGHE

Questione dei Miradouros e del tracciato urbano bloccato

“L'analogia è un modo di comprendere in modo diretto il mondo delle forme e delle cose, in un certo modo degli oggetti, per diventare qualcosa di inesprimibile se non lo è attraverso cose nuove [...] Il pensiero “analogico” o fantastico e sensibile, immaginato e muto [...] Il pensiero analogico è arcaico, non espresso e praticamente inspiegabile a parole.”³⁸

Nella città di Lisbona i *Miradouros* presenti lungo la *Linha de Feste* - una linea virtuale, la Crest line – sono: *Miradouro da Graça*, *Miradouro de Nossa Senhora do Monte*, *Miradouro do Monte Agudo* e *Miradouro da Penha de França*.

Pur dialogando col medesimo paesaggio e trovandosi tutti sulla stessa direttrice, questi lavorano in maniera leggermente differente tra di loro perché mostrano scorci differenti della stessa città, cioè cambia il punto di vista che offrono una volta raggiunti. Ciò che li caratterizza, quindi, è l'esperienza che ognuno fa in relazione a quello spazio e a quel paesaggio. Il *Miradouro da Penha de França*, in particolare, è situato su un'altura rocciosa (*penha*) che separa l'Avenida Almirante Reis dal Convento de Nossa Senhora da Penha de França nel suo punto più elevato.

L'isolato dove si trova il *Miradouro* si presenta all'esterno molto slegato dal suo interno. All'esterno, infatti, possiamo vedere che è maggiormente estroverso, cioè comunica con le vie tangenti ad esso. Al contrario, vediamo al suo interno alcuni *logradouros* e un giardino inutilizzato che rendono l'area introversa, silenziosa e chiusa in sé stessa, tanto da spezzare prepotentemente il tracciato urbano ed interrompere le connessioni.

³⁸ Aldo Rossi, *La arquitectura análoga*, Construcción de la Ciudad, Barcelona, n. 2, *Aldo Rossi. 1 Parte*, p. 8, 1975.



TERRITORIO AV. ALMIRANTE REIS

Uno sguardo analitico

Nell'asse principale di Lisbona, Av. Almirante Reis, si possono notare vari momenti di costruzione della città durante il XX secolo. Si hanno molti spazi aperti esistenti che non vengono adoperati come spazi pubblici per la città. Si tratta di vuoti urbani che devono essere riqualificati e in alcuni casi ridisegnati.

Quest'asse si estende per circa 3 km di lunghezza con una soave pendenza – trattasi dell'asse più lungo della città di Lisbona che incrocia un insieme di pre-esistenze già consolidate (grandi unità catastali, maglie urbani e percorsi) che Ressano Garcia sceglie di mantenere. Inoltre l'asse ha reso possibile la connessione tra la parte sud (tra *Praça do Chile* e la *Baixa*), quella storica della città, con la parte nord (tra *Praça do Chile* e *Areeiro*), più moderna e recente -, situandosi nella valle che si crea tra la *Colina de Sant'Ana* e la *Colina do Castelo*, dividendo due diversi tessuti urbani. Si può notare che quello a ovest si sviluppa a bassa quota, seguendo la *Linha de Água*, che genera un sistema intrecciato di vie, definito come 'space between the hill'. Mentre quello che troviamo a est, tangente alla *Linha de festo*, si presenta come tessuto più denso e complesso, che ha bisogno di connessioni verticali tra la quota bassa della valle fino alla quota più alta della collina.

L'Avenida può essere definita in tre modi:

1. Intesa come spazio trasversale; mai chiuso su se stesso, ma concepito come spazio trasversale, come se fosse, in termini sociologici, un punto nevralgico per le relazioni socio-economiche.
2. È una strada; uno spazio, un asse che offre un percorso lineare. E' l'Avenida urbana per eccellenza e connessione metropolitana al centro storico.

3. Infine, può essere intesa come spazio cerniera; “cerniera di tempi, dentro le differenze dei paradigmi storici, perché? Perché precisamente in questa zona c'è più vigore di capitale sociale, vigore residenziale, vigore del vivere quotidiano, è sempre qui che alcune delle principali sfide della città si collocano in forma molto visibile, non soltanto simbolica ma anche in forma reale.”³⁹

La rivoluzione tecnologica sta cambiando la città, di conseguenza la vita urbana e quindi la propria urbanistica. L'urbanistica non può essere appena uno spazio, ma deve trasmettere valori anche nel tempo e deve inglobare questi nuovi cambiamenti tecnologici e informatici.

Quindi creare spazi e condizioni in cui l'abitante dello spazio sia agevolato su certi aspetti di vita. Cambiamento degli spazi residenziali e quelli urbani che provocano conseguenze nella vita quotidiana. Per esempio sull'aspetto ecologico, usa maggiore della bicicletta, andare più spesso a piedi oppure prendere di più i mezzi pubblici.

³⁹ João Seixas (CICS.NOVA/FCSH-UNL), *A Governação da Avenida*, Almirante Reis, conferenza *Coloquio Atlas Cidade. Mercado de Arroios*, Organizzazione: CEACT/UAL e CICS.Nova/UNL, Lisbona, 21/10/2016.



Nuova quota intermedia

Con lo scopo di connettere la quota bassa con quella alta, l'intento è lavorare con connessioni trasversali, ho, quindi, individuato un nuovo percorso pedonale che si trova a quota intermedia – tra l'Avenida e la Linha de Festejo – che arriva a creare un nuovo e forte tracciato che attraversa gli isolati, creando nuovi accessi tramite i *quarteirões*, penetrando il tessuto urbano già consolidato. Passaggi dentro le corti, che ora sono chiuse dentro se stesse, ma possono essere ospiti di questi spazi filtro che fanno scoprire un nuovo punto di vista della città creando persino nuove relazioni. Jane Jacobs scrive che la sociologia chiama questo fenomeno il 'balletto del marciapiede' (*The Sidewalk Ballet*)⁴⁰, incontri che aiutano la socializzazione tra vicinato e che allo stesso tempo genera comunicazione che arricchisce l'individuo.

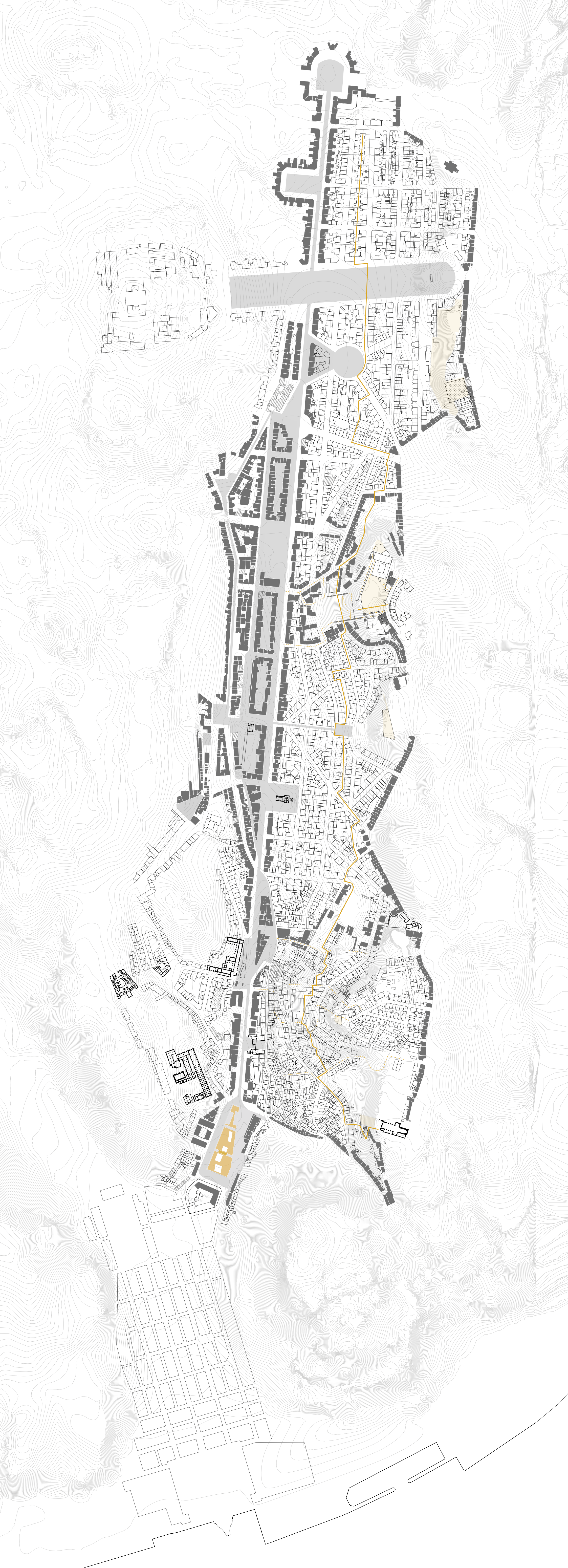
Questo percorso va a insediarsi come nuova possibilità di tracciato a quota intermedia che può essere attraversato trasversalmente da altri percorsi orizzontali che collegano la quota bassa con quella alta.

Tale percorso è visibilmente interrotto dalla collina, dove è situato il *Miradouro da Penha de França* e il *Jardim do Caracol da Penha*, ad oggi inutilizzato. In quest'area, che interrompe così prepotentemente il tracciato urbano, si possono creare nuove connessioni che ora sono interrotte o limitate, partendo dal mio nuovo percorso a quota intermedia. L'intenzione progettuale è quella di:

1) Riquelificare lo spazio antistante al *Convento de Nossa Senhora da Penha de França*, rimuovendo ciò che ora sono le strutture della *Direcção Nacional da Polícia de Segurança Pública*, e facendo di questo una piazza a quota alta, in altre parole un Mirodouro che gode della vista sull'intera città fino ai due ponti che collegano Lisbona con l'altra riva.

⁴⁰ Jane Jacobs, *The death and life of great American*, New York, Vintage Books, A Division of Random House, 1961, pp. 50-51.

2) Ridisegnare il Jardim do Caracol da Penha: perché con i 60 milioni di abitanti che ospita il quartiere di Arroios e quello di Penha de França e le sole tre aree verdi ora presenti per un totale di 7500 m2, necessita di essere anch'esso uno spazio verde in appoggio agli abitanti di queste freguesias. Facendo anche in modo che diventi connessione trasversale, interna all'isolato, per riconnettere Rua da Penha de França antistante al Convento con Av. Almirante Reis.



Avenida Almirante Reis storica

Guardando le piante della cartografia storica possiamo vedere che la strada a est rispetto l'Av. Almirante Reis davanti al Convento da Penha de França organizza l'accesso nella parte destra del Convento. Questo perché nello spazio situato ad ovest e a nord del Convento vi erano i terreni ad uso agricolo.

Con le strade che col tempo si formavano sempre di più, si può vedere come cambia l'importanza di questa area:

- *Filipe Folque* nel 1856-58 ci mostra che il territorio è prevalentemente agricolo e le importanti strade che vediamo sono Rua Marques da Silva l'unica che collega il Convento con la Rua Antigua.

- *Silva Pinto* nel 1904-11, 50 anni dopo circa, ci mostra come sia nettamente cambiata l'area. Vediamo comparire l'Avenida Almirante Reis e la via che chiude l'isolato dove è sito il Convento. Annessi a queste vie possiamo vedere anche nuovi edifici che iniziano a dare forma all'immagine attuale della città.



26



27



28



29

星期八中餐厅

泰国食品

韩国食品

日本食品

BEM-VINDO
欢迎您的光临

营业时间:
9:00-21:00
(每日营业)

ANGLA
BAZAR
ইংলা বাজার

automobile запущено в
Україні!

HALAL

大和馬

三
半
世
紀
大
口

यहाँ
मम्नः र
पाईन

Avenida Almirante Reis oggi

“Porque sempre foi vista como uma zona pouco nobre. Era uma porta de saída e, sobretudo, de entrada na cidade. Havia muitas oficinas e estações de camionagem. Quem vinha da região saloia ou das Beiras ficava aqui. Os imigrantes ficam aqui. Porque os hotéis eram mais baratos, o aluguer das casas era mais barato. Era, e para muitos ainda é, o único sítio onde tinham possibilidades de ficar”⁴¹ dice Nuno Soares.

La complessità di questa parte di città soffre di un'identità territoriale caratterizzata dalla marginalità, dove storicamente il fado, la prostituzione e il multiculturalismo giocano una narrazione simbolica.

“Esta zona da cidade foi das últimas a sofrer o processo de gentrificação. A mudança aqui chega sempre depois dos outros bairros”. Nuno Soares termina con una domanda: “Esta sua diversidade lhe garante uma resiliência própria. Em que outra parte de Lisboa é possível encontrar tamanha diversidade?”⁴²

L'atmosfera di multiculturalità si è intensificata negli anni '80 e '90 con un movimento di immigrazione più intenso. Percorrendo *Mouraria*, *Martim Moniz* e Almirante Reis ci si imbatte in altri mondi: altre culture e tradizioni. Questo paesaggio si compone di elementi concreti, fissi, mobili e soggettivi: mestieri etnici, vestiti, odori, colori, sapori, elementi architettonici, tipografia e luoghi di culto, per esempio moschee.

Si concentra sugli elementi materiali e concreti che danno all'asse di Almirante Reis e ai suoi immediati dintorni un'immagine di frammenti di altre città.

“Está cá tudo: salões de cabeleireiro que exibem na montra penteados exóticos, padarias, relojoarias, uma fábrica de bolos aberta toda a noite, marisqueiras [...], a Portugália, [...] restaurantes chineses, mercearias asiáticas, um pequeno 'império turco', histórias, vidas... Pessoas.”⁴³

Tutta la zona si identifica di negozi etnici di differenti nazionalità - Nepal, Cina, India, Bangladesh, Turchia, Giappone, Africa, Brasile e Vietnam - che consente di capire distribuzioni spaziali specifiche e possibili reti di comunità.

Segue un racconto fotografico per esprimere una sintesi della territorialità degli immigrati e la sua organizzazione per studiare questa arteria con altri occhi.

⁴¹ João Ferreira Oliveira, *Um mundo para descobrir na Almirante Reis*, <<https://www.evasoes.pt/ar-livre/um-mundo-para-descobrir-na-almirante-reis/>>, 21/03/2017.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46





STRATEGIA URBANA

Costruire lo spazio pubblico

Quando si parla dei quartieri affiancati all'asse dell'Almirante Reis si tratta di spazi qualificati, consolidati e abitati; quello che manca sono gli spazi pubblici. Quelli che attualmente sono presenti non funzionano come effettivi spazi pubblici per la città, vuoti urbani cioè disegnati e riqualificati.

Lo spazio è il primo luogo della nostra percezione diretta della realtà. "Posso scegliere un qualsiasi spazio vuoto e dire che è un nudo palcoscenico. Un uomo attraversa questo spazio vuoto mentre un altro lo sta a guardare, e ciò basta a mettere in piedi un'azione scenica."⁴⁴ "An empty space needs to be created. An empty space makes it possible for a new phenomenon"⁴⁵.

Lo spazio vuoto può essere spazio di opportunità.

Di che tipo di programma ha bisogno Almirante Reis? Come questo spazio può rispondere alle intenzioni progettuali già accennate? Si tratta di un vuoto urbano identificato strategico, può essere spazio di connessione e di cerniera e non di interruzione? La risposta a questa domanda ha preso corpo guardando attentamente la cartografia storica e lo sviluppo che l'area ha avuto negli anni. Si può notare che più avanzano gli anni meno presenti sono gli spazi vuoti in appoggio alla città. Questo porta a pensare che il Jardim do Caracol debba tornare ad essere un'area verde attiva e di conseguenza di connessione e relazione dell'intero isolato.

"Il termine prospettiva ha un significato molto più ampio: poiché deriva dal latino *perspectiva*, e quindi da *perspicere*, cioè vedere attraverso"⁴⁶.

Lo spazio adiacente al Convento da Penha de França deve essere ridisegnato per poter creare la possibilità di "vedere attraverso". Per ottenere questo, lo spazio oggi occupato dalla Polizia - situato sul platò (quota 110) e composto da edifici bassi di poca rilevanza accanto al convento - deve essere liberato a sostegno di un grande spazio vuoto funzionale ad ampliare lo spazio pubblico. Tale spazio precisamente sarà destinato a un belvedere con una visuale sulla città fino a vedere i due ponti, 25 de Abril, che risale

⁴⁴ Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, op. cit., p. 11.

⁴⁵ Peter Brook, *There Are No Secrets*, op. cit., p. 4.

⁴⁶ Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, New York, Zone Books, 1991, p. 27.

al 1966, dalla lunghezza di 2 km circa e il Ponte Vasco da Gama, del 1998, che raggiunge la lunghezza di 17,2 km; mentre spostandosi a quota 100, per aprire uno sguardo più mirato sul panorama di Lisbona e accentuare questa macchina visiva, si è pensato a un teatro che collega Rua Penha da França visualmente con la città di Lisbona e fisicamente con il Jardim do Caracol sottostante. Il teatro funge da binocolo e attraversamento creando una connessione di tipo fisica e visuale.

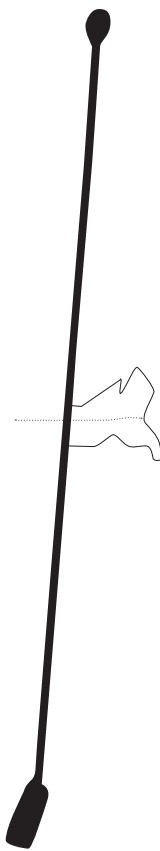
52.7 TAV 2. Planta Estratégia.
Levantamento do existente
Escala 1:500





A telescope through the hill

Avenida Almirante Reis



AIM: Riconnettere spazi in maniera fisica e visuale attraverso collegamenti ed infrastrutture urbane.

THEME: Il teatro può essere un centro collettivo di aggregazione di tutta la freguesia, fungendo da nuovo snodo per una rete di relazioni e da cannocchiale visivo sulla città.

LOCATION: Collina di Penha da França, Lisbona.

CONSTITUENT PARTS: Un teatro con capacità di circa 200 persone (quota 100.0) con annessi spazi di servizio (quota 96.0). Un platò-miradouro che allarga notevolmente lo spazio a favore del Convento da Penha da França (quota 110.0). Infine un giardino come possibilità di verde urbano per tutto il quartiere, che connette la quota alta con quella bassa dell'Avenida Al. Reis.

PROGRAMS: Trattasi di un teatro incassato nella collina, che funziona come doppia macchina del guardare: è possibile ammirare spettacoli dalla platea ed è anche possibile utilizzare questo spazio come cannocchiale visivo e fisico sulla città di Lisbona.

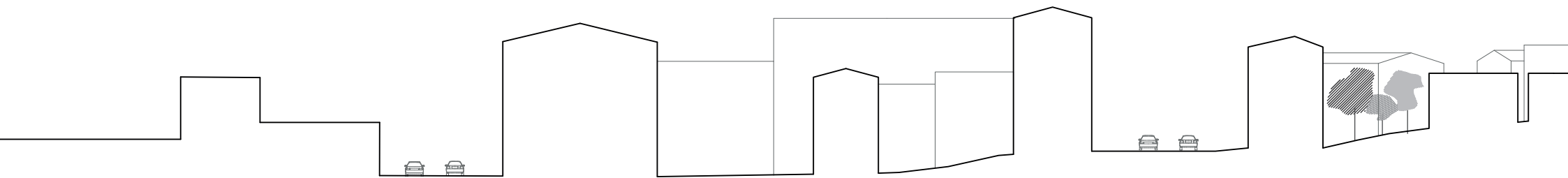
Sopra a questo teatro è collocato un platò, inteso come spazio pubblico, una piazza informale di grande estensione.

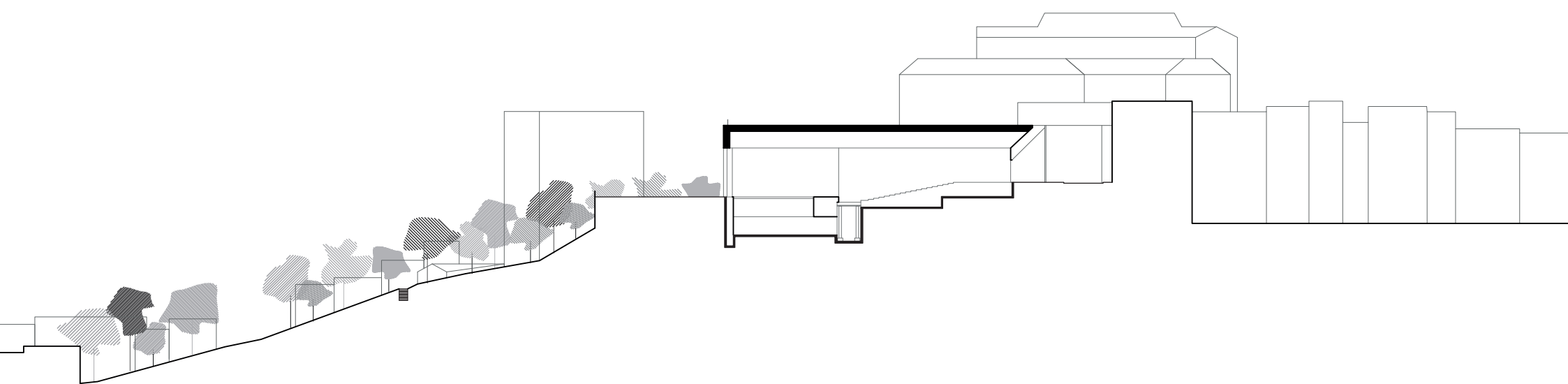
INFRASTRUCTURE: Si realizza una riorganizzazione pedonale attraverso percorsi che tagliano trasversalmente il Jardim do Caracol da Penha, al fine di riconnettere attraverso numerose rampe l'Av. Almirante Reis con Rua da Penha de França. Si ha quindi una nuova possibilità di accedere alla quota alta attraverso scale e rampe su tutti i suoi lati.

FUNCTIONS: Il platò funge da miradouro h24 come quelli già esistente della città, per questo gli accessi urbani sono anch'essi sempre aperti al pubblico. L'uso dell'intero impianto del teatro invece è adibito agli spettacoli; quando questi non sono in programma la sala del teatro è aperta, attraverso entrambe le vetrate, per sfruttare del collegamento con il Jardim do Caracol da Penha.

MATERIALS: vetro, acciaio, cemento armato.

TAV 3. Corte urbano
Escala 1:1000





Miradouro de Penha da França

TAV 4. Planta coberture
[cota 110.0]

La proposta inizialmente interessa la riqualificazione dello spazio del Jardim do Caracol da Penha, con l'obiettivo di continuare la fluidità del tracciato a quota intermedia individuato nella come strategia e riqualificare questo spazio come verde pubblico urbano, che attualmente è in stato di abbandono, introducendo nuova vegetazione, nuovi percorsi, due piattaforme a quote differenti, che permettono di godere di questo spazio in relazione con la vista su Lisbona.

A questo è stato fondamentale pensare quale equipamentos potesse essere affiancati al Jardim per rafforzare l'intervento di tutto il congiunto. Ci si è dovuto chiedere cosa non fosse indispensabile nel quartiere e vedendo gli edifici precari della polizia si è pensato alla rimozione di questi e dell'uscita parziale della polizia in quel punto. Per rafforzare questa idea in aggiunta si è pensato alla creazione di una piazza-miradouro a quota 110.0, in cima alla collina, così da permettere di avere spazio di incontro intorno al Convento.

Si è anche pensato a uno spazio che potesse far incontrare le persone del quartiere, ma anche aprire interesse a soggetti fuori da questo. Questo fu possibile con la creazione di un teatro sottostante al miradouro. Il teatro funge da cannocchiale visivo e fisico tra la strada antistante il convento (100.0) e la nuova piattaforma (96.0) che si trova alle spalle del palco del teatro nel Jardim do Caracol.

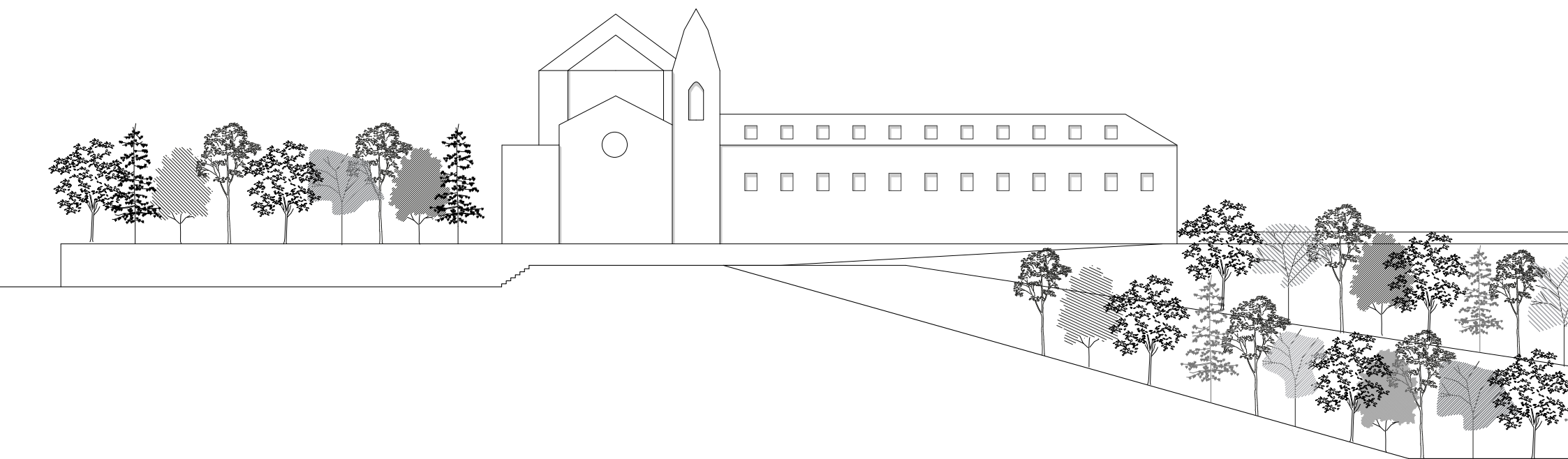
I percorsi lungo l'intero complesso teatro-miradouro si trovano in punti strategici con lo scopo di collegare allo stesso tempo più livelli e distribuire le persone in tutti i punti di interesse.

1. Jardim da Caracol 2. Plataforma - Miradouro 3. Igreja 4. Avenida Al. Reis 5. Rampas 5. Caminhos 6. Bazares

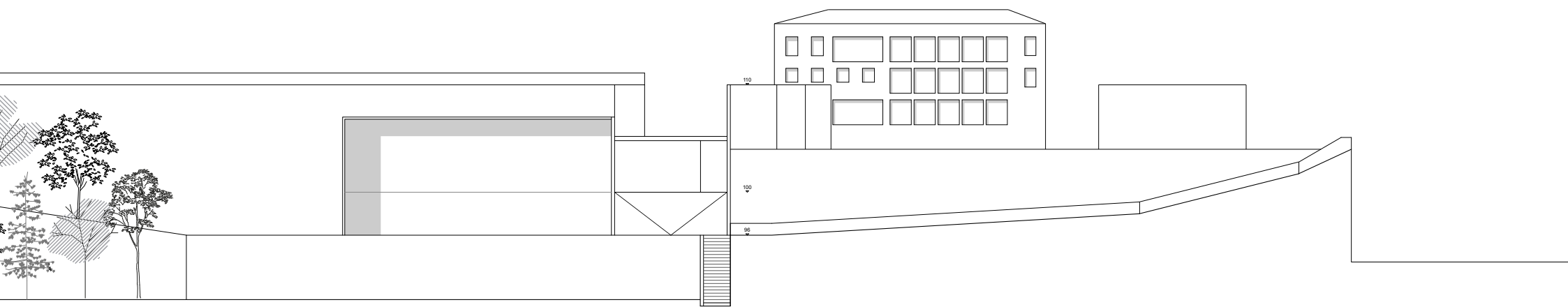
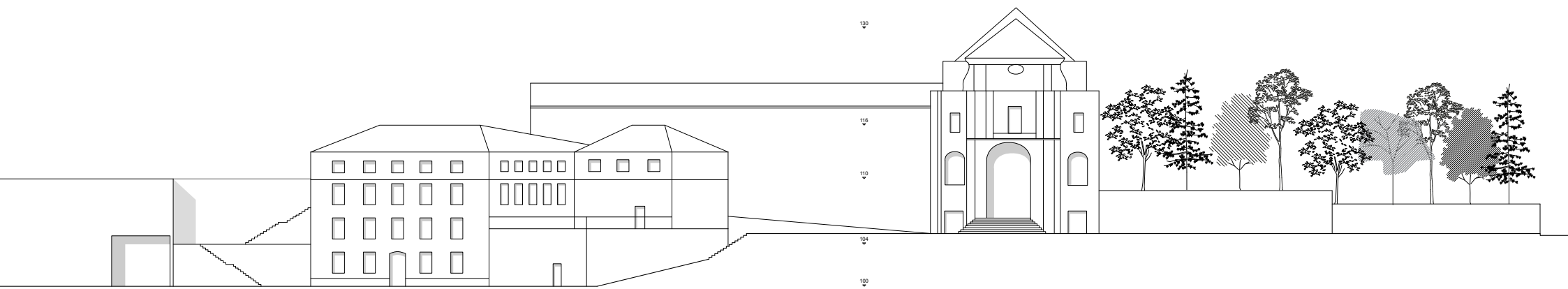








TAV 5. Alçado leste (no topo),
elevação oeste (no inferior)
Escala 1:500



Teatro de Penha da França

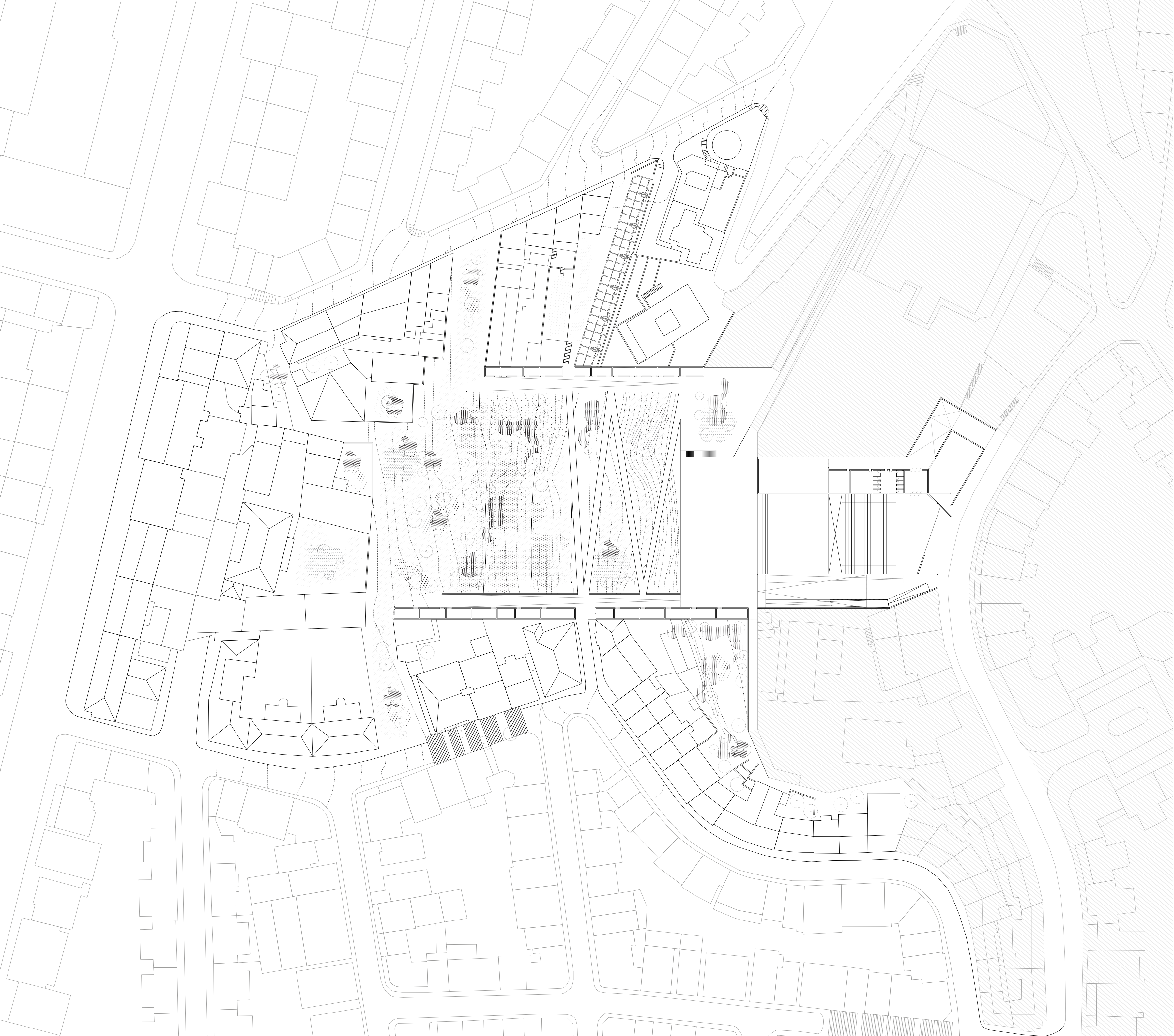
TAV 6. Planta piso 0
[cota 100.0]

Il complesso Teatro-Miradouro è ridisegnato in modo da offrire un nuovo equipamento alla freguesia di Penha da França. Un teatro come punto culturale che si affaccia sulla città. L'intento del progetto è collegare, con questa struttura, il Jardim do Caracol da Penha e la strada che si ha davanti al Convento.

L'edificio è composto da due piani, divisi in pubblico (piano terra) e privato (piano inferiore). Il piano terra comprende il teatro, l'ingresso ad esso che è a livello strada e la possibilità di uscire direttamente sulla piattaforma che si trova dietro al palco. Si ha inoltre una caffetteria, i servizi e spazi di locali tecnici. Il piano inferiore occupa la medesima superficie di quello superiore con la differenza che è modulato al terreno. Si caratterizza per il suo carattere più privato essendo che ospita i camerini degli artisti e la zona di carico-scarico merci.

Il teatro si caratterizza come uno spazio che si apre sulla città, una sala che ospita 500 posti a sedere e un palco di 470 mq dove ci si può esibire in spettacoli di musica classica, può infatti ospitare una orchestra da 40 elementi, oppure spettacoli di danza. Si può effettuare l'accesso al piano inferiore a livello strada con delle piattaforme che permettono di scendere un livello e effettuare facilmente il carico e scarico merci, percorrendo poi un semplice corridoio si arriva direttamente al palco. A schiera nello stesso corridoio abbiamo i camerini degli artisti e stanze che ospitano i locali tecnici.

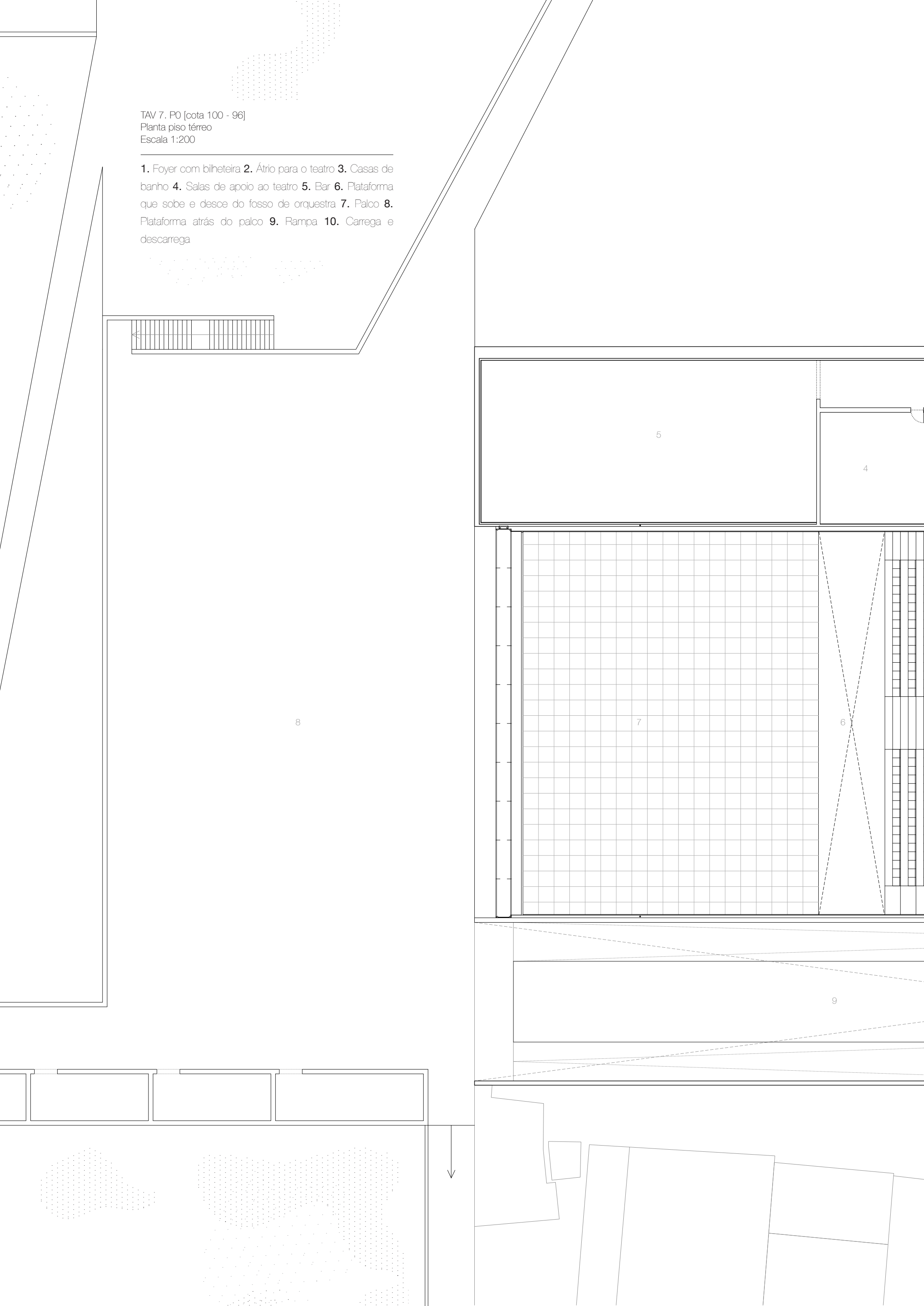


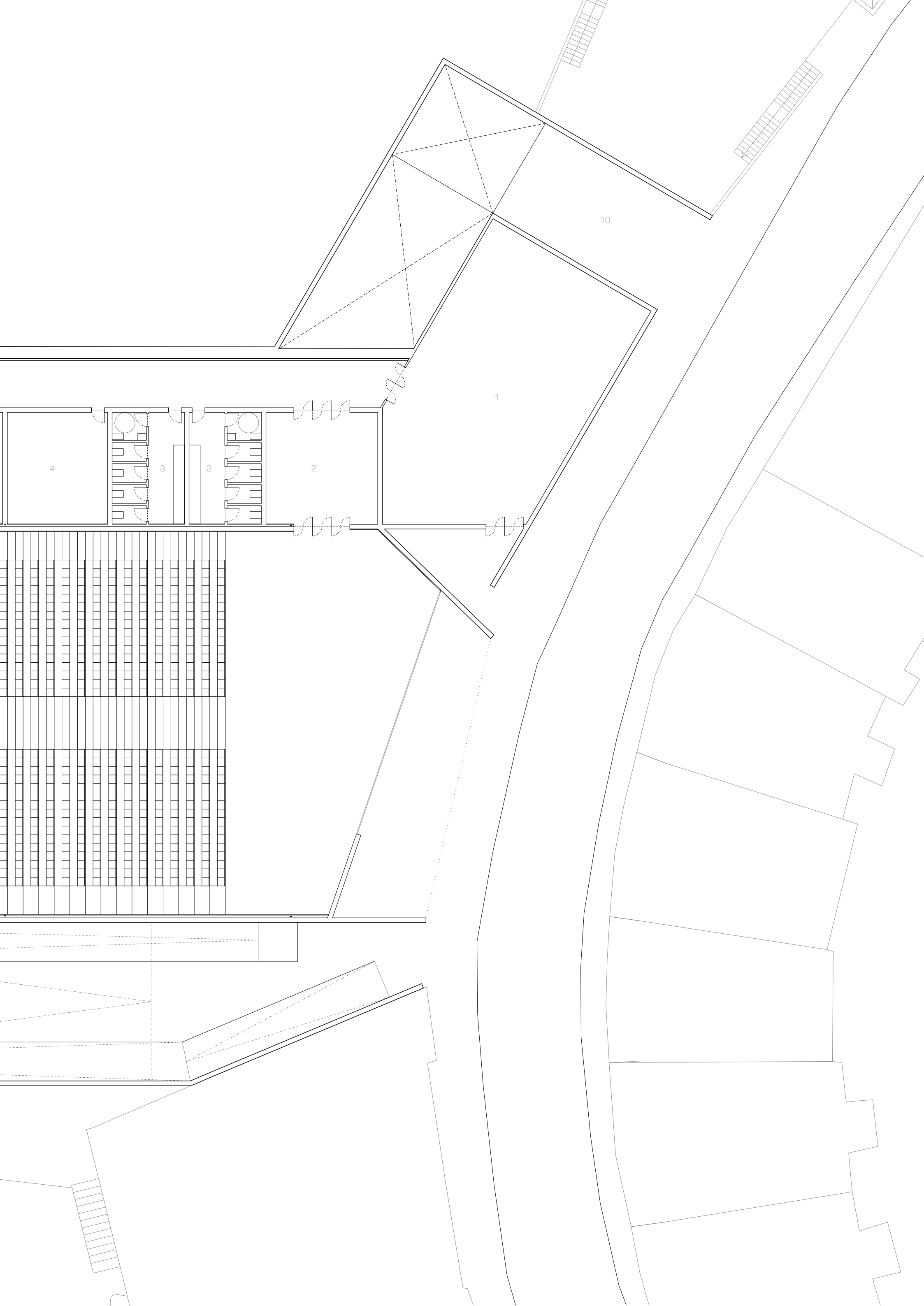




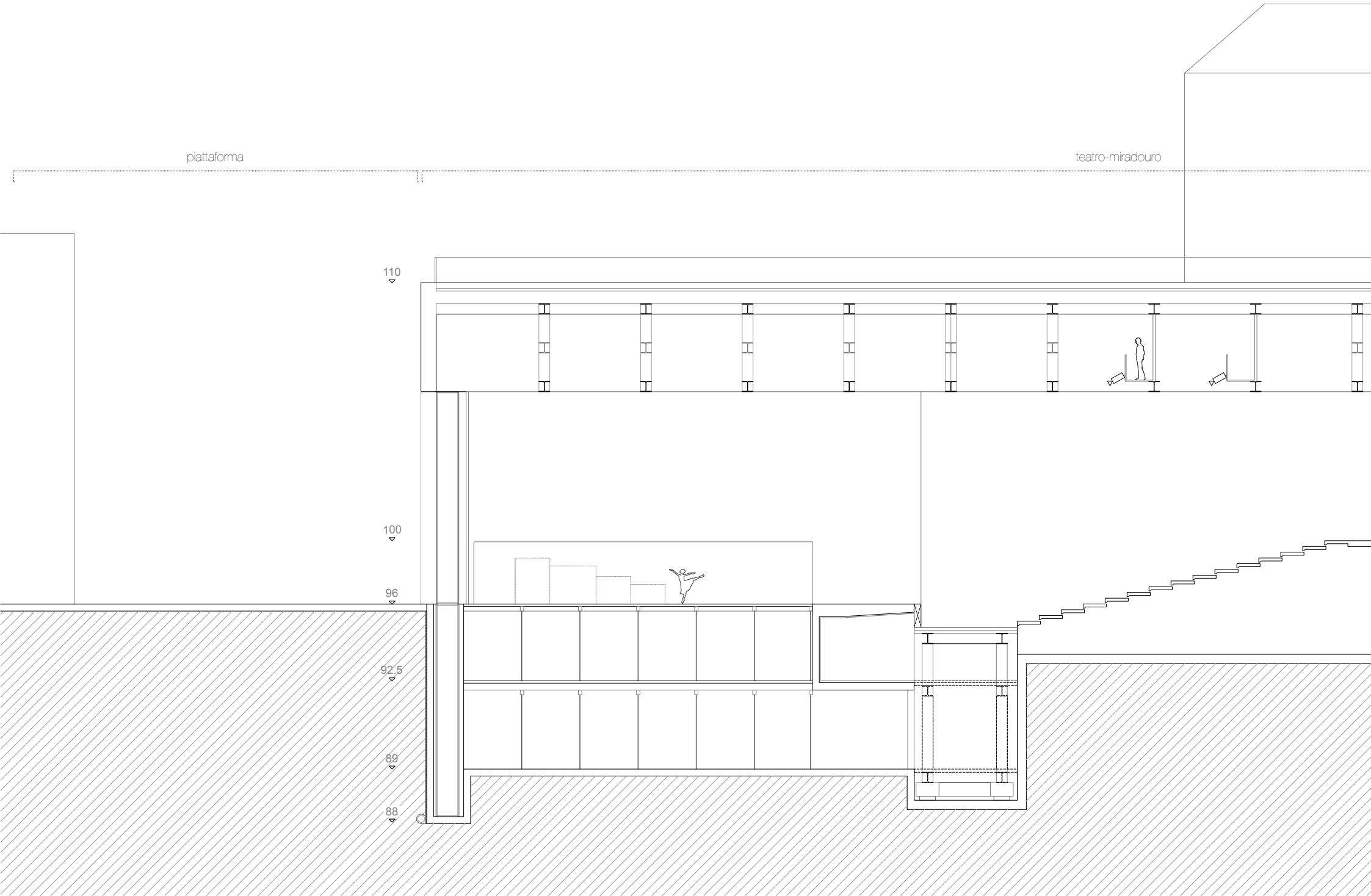
TAV 7. P0 [cota 100 - 96]
Planta piso térreo
Escala 1:200

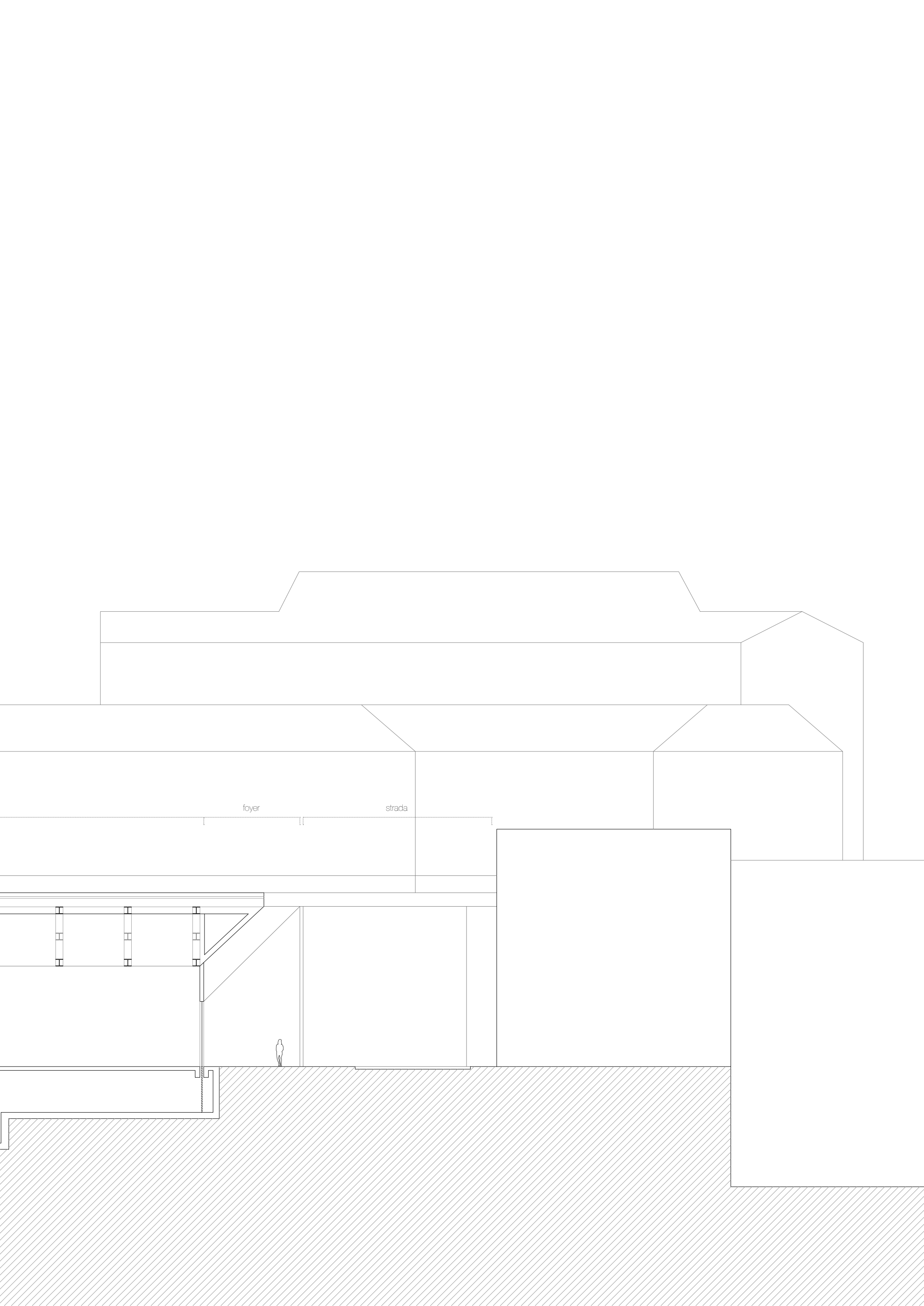
1. Foyer com bilheteira 2. Átrio para o teatro 3. Casas de
banho 4. Salas de apoio ao teatro 5. Bar 6. Plataforma
que sobe e desce do fosso de orquestra 7. Palco 8.
Plataforma atrás do palco 9. Rampa 10. Carrega e
descarrega





TAV 8. Corte longitudinale
Escala 1:200





foyer

strada

Teatro de Penha da França

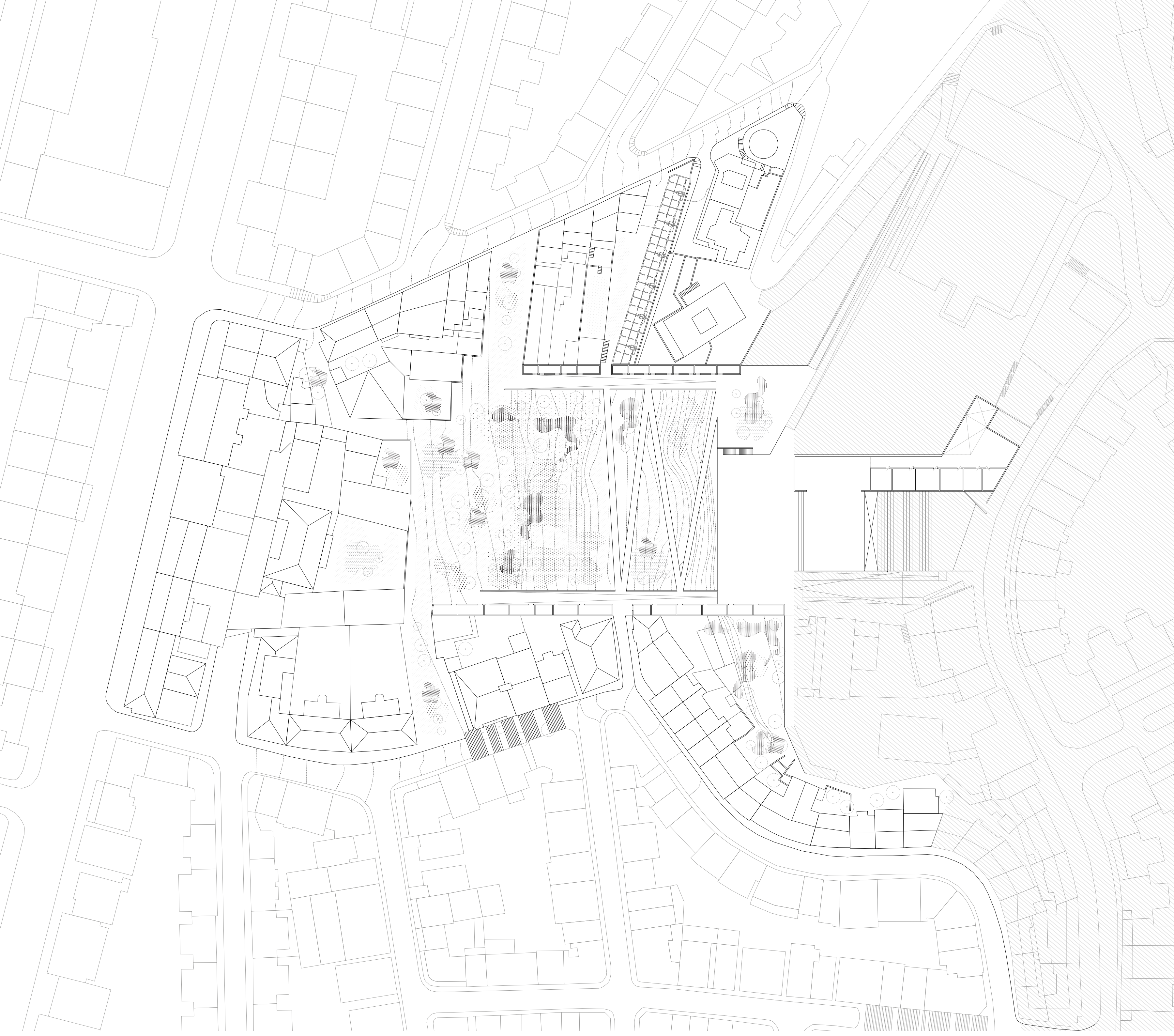
TAV 9. Planta piso -1
[cota 96.0]

Il piano inferiore è più privato del piano terra, che invece accoglie i visitatori, ospita i camerini degli artisti e la zona di carico-scarico merci.

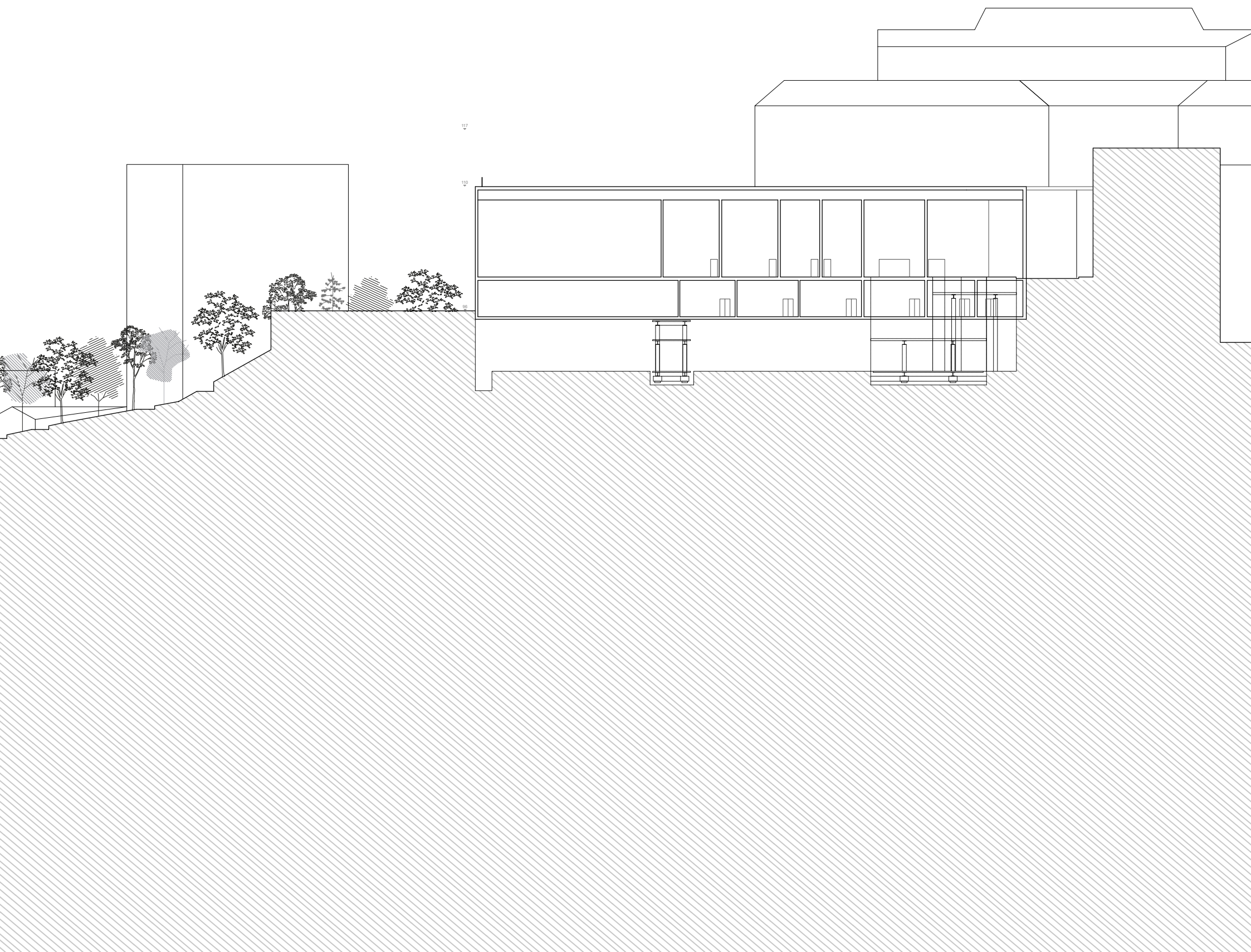
L'accesso per il carico e scarico merci si trova a livello strada, arrivando con delle piattaforme che permettono di scendere e quindi salire. Percorrendo un corridoio si arriva direttamente al palco, passando da uno spazio in appoggio ad esso. A schiera nello stesso corridoio abbiamo i camerini degli artisti e stanze che ospitano i locali tecnici.

Quando la vetrata che si trova alle spalle del palco (96.0) è aperta si può direttamente eccedere alla piattaforma retrostante che porta all'esterno dell'edificio nel Jardim do Coracol.

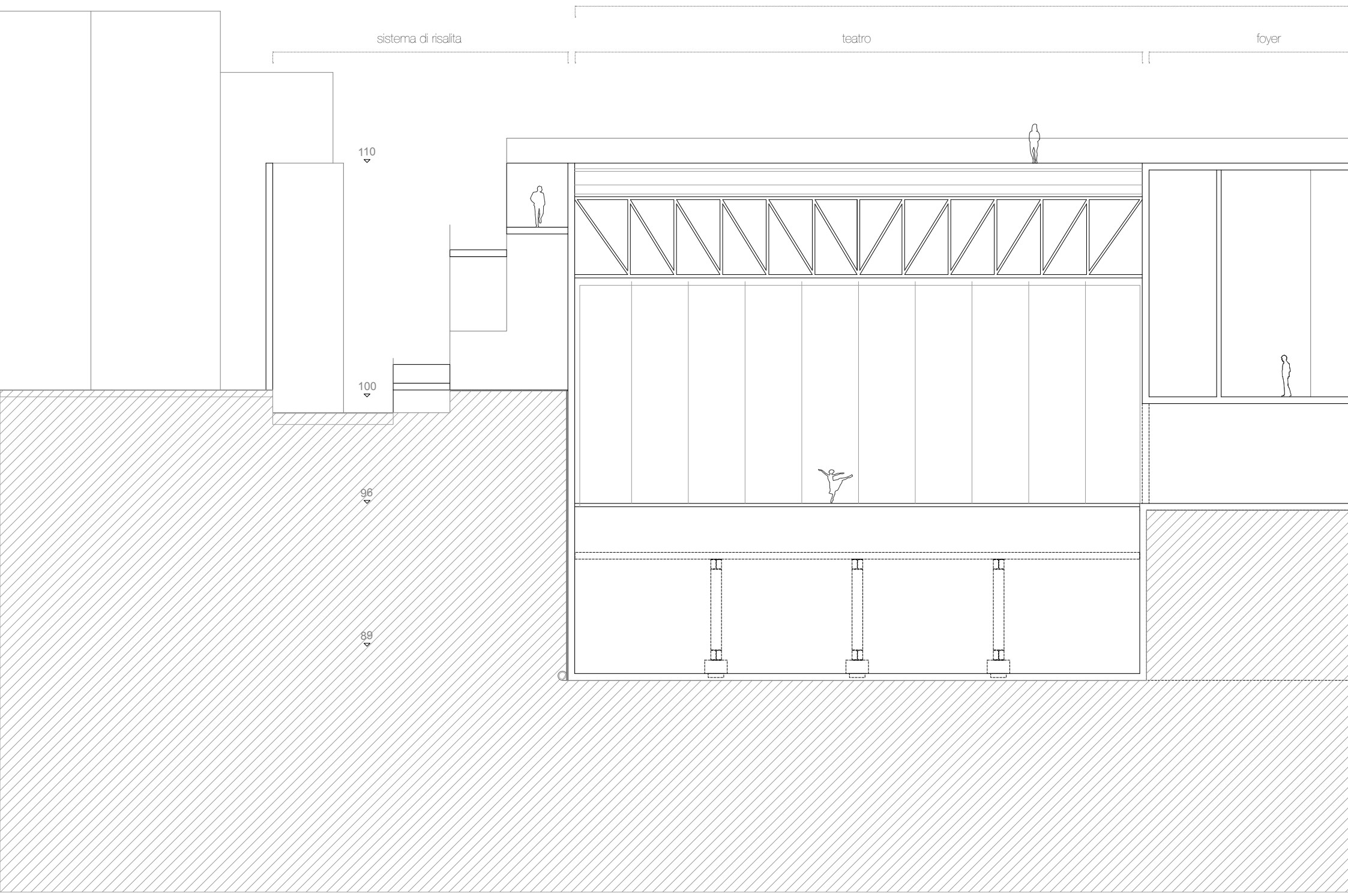


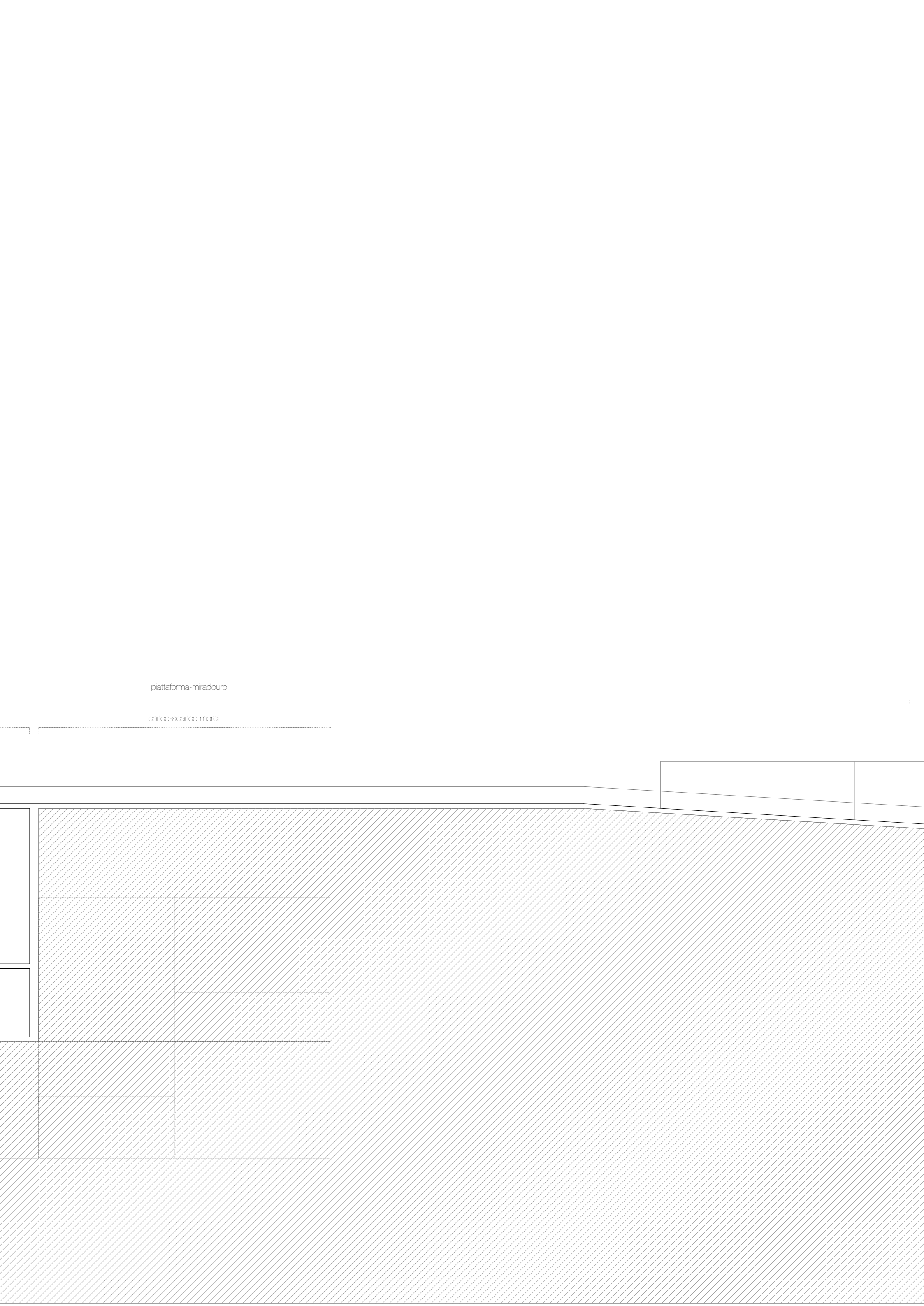






TAV 11. Corte transversal
Escala 1:200





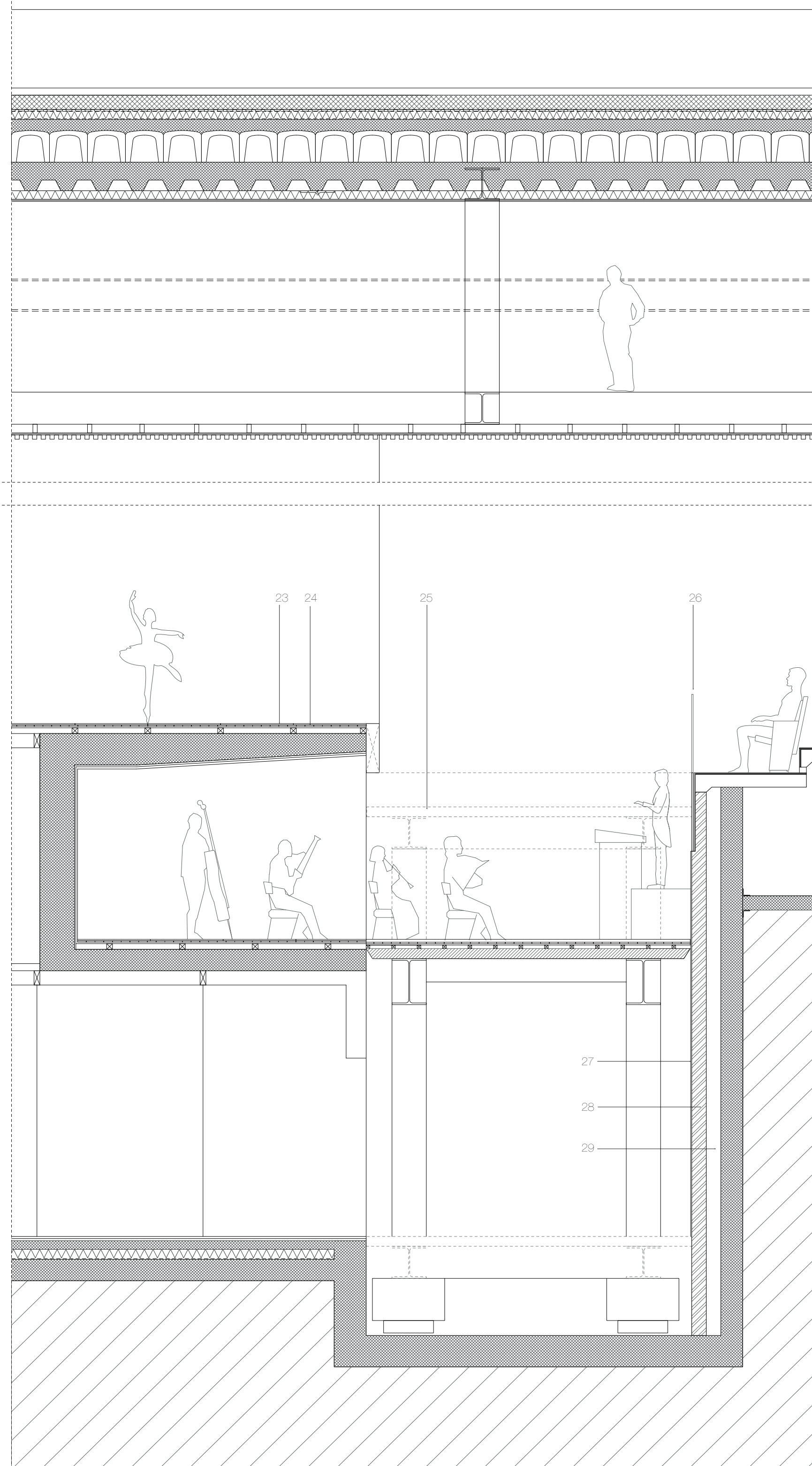
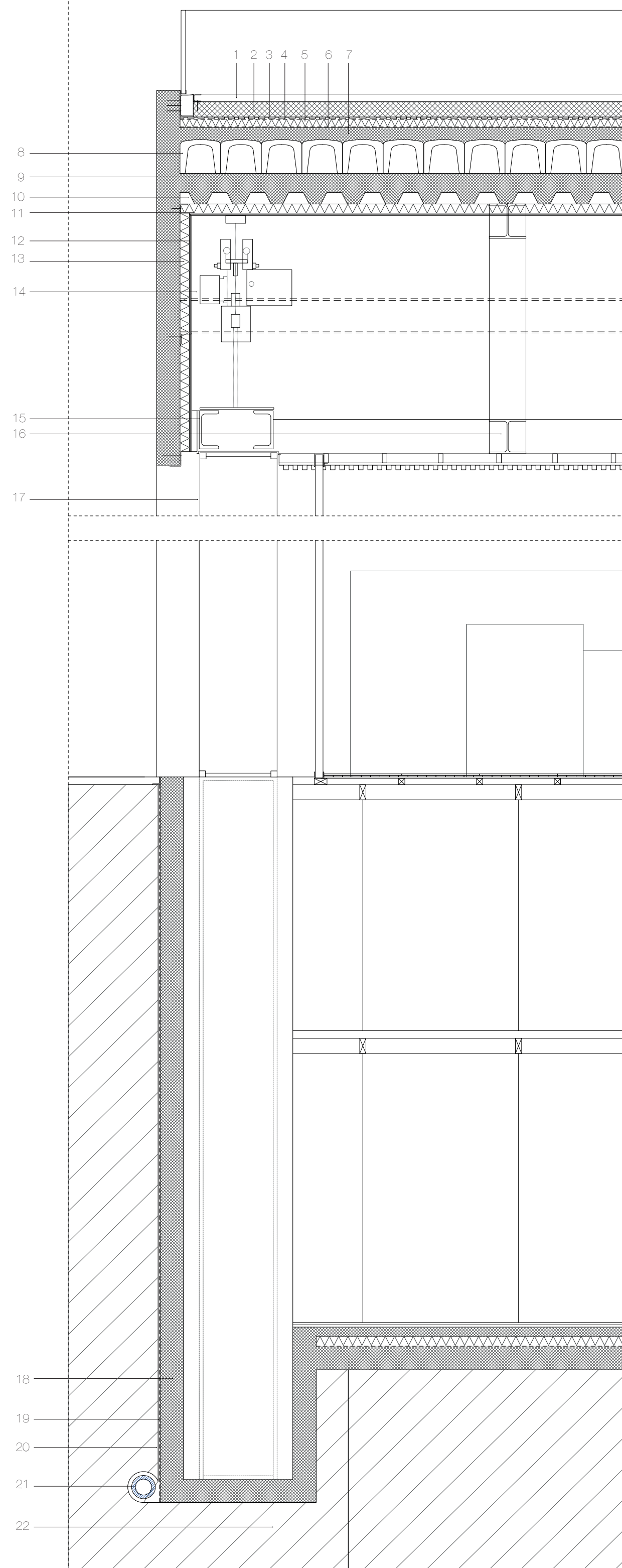
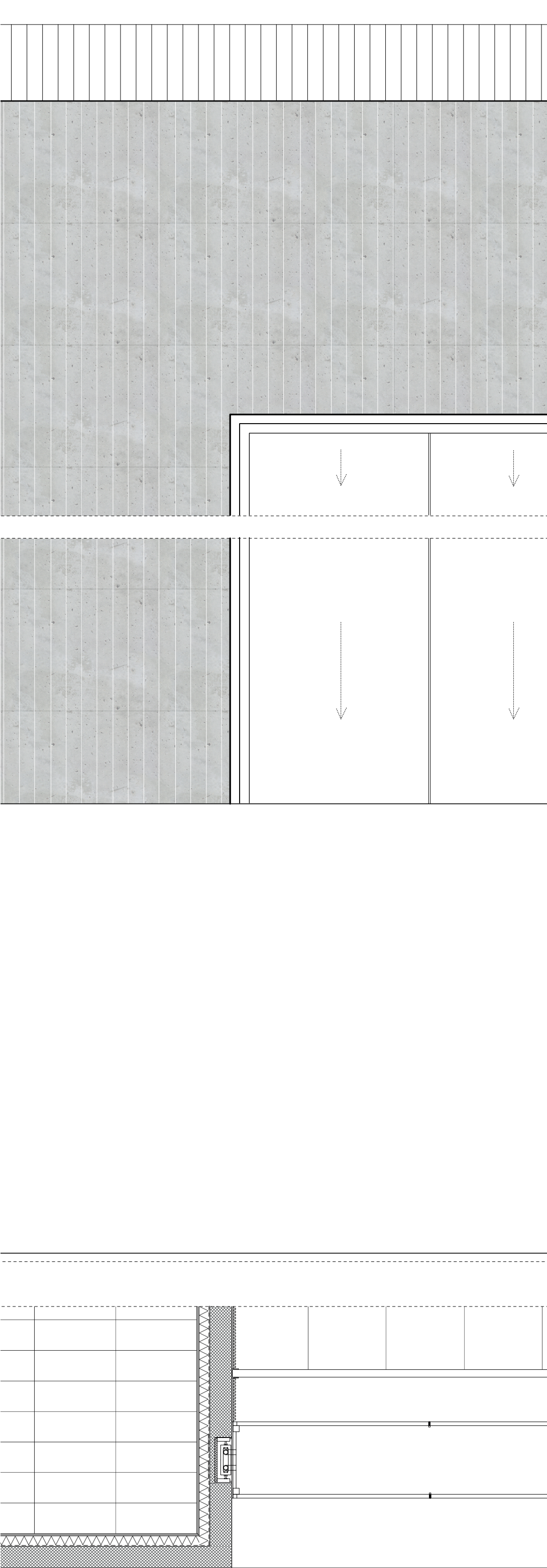
TECNOLOGIA COSTRUTTIVA

Scelte tecnologiche

TAV 12. Detalhe construtivo

Escala 1:50

1. Gravelha aglomerada cor terra **2.** Betão poroso 200 mm **3.** Manta drenante 20 mm **4.** Feltro geotextil **5.** Isolamento termico 100 mm **6.** Suporto elástico 20 mm **7.** Betonilha de regularização 200 áte 500 mm **8.** Igloo Cupolex **9.** Betão à vista **10.** chapa de aço ondulado **11.** tela impermeabilizante **12.** Painéis fibra de madeira mineralizada **13.** Lá mineral 120 mm **14.** Calhas de elevação **15.** Moldura da janela 500 mm **16.** HEA 450 mm **17.** Vidro 250x9500 mm **18.** Betão Armado 500 mm **19.** Tela Impermibializante **20.** Manta drenante 20 mm **21.** Tubo Geodreno **22.** Terreno bem compactado **23.** Chão em madeira 1000x1000 mm **24.** Tiras de madeira 1000x120 mm **25.** Plataforma que sobe e desce **26.** Guarda corpos amovível **27.** Revestimento em Madeira 20 mm **28.** Alvenaria rebocada 200 mm **29.** Ar 200 mm



TAV 13. Implantação
Escala 1:1000





CONCLUSIONI

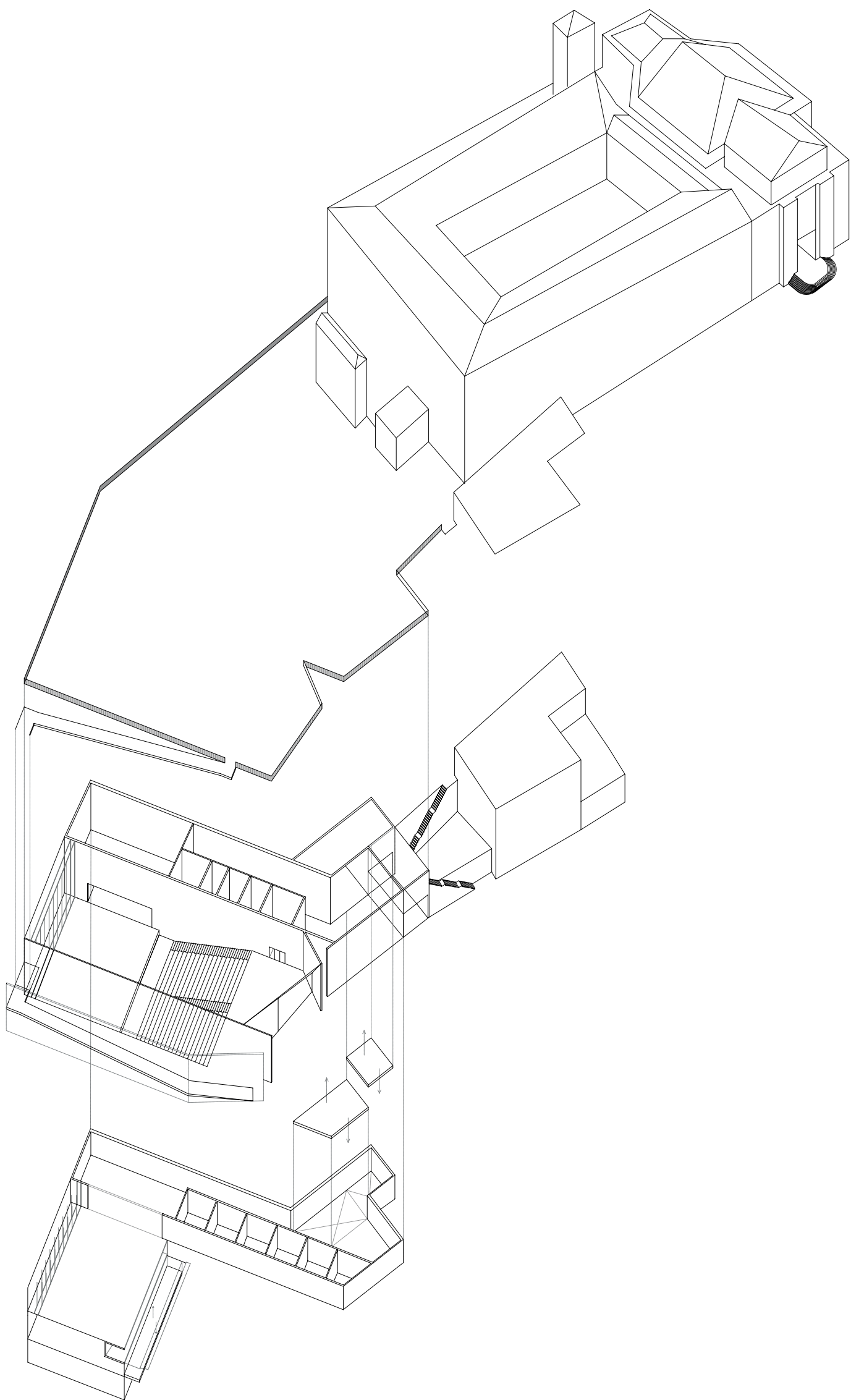
«Vorrei aiutare gli altri a vedere con occhi nuovi. [...] Non dimostrare dunque, bensì aiutare a vedere in maniera nuova. Provate a pensare che in una camera buia vi sia un quadro. [...] Si può [...] aprire una finestra nella parete di fronte ed ecco che entra la luce e i colori brillano. Allora non serve più alcuna dimostrazione. Si vede».⁴⁷

Con le parole di Guardini, è possibile cogliere maggiormente la mia intenzione progettuale. Il mio intervento si propone come nuova cerniera nella parte centrale del percorso a quota intermedia sciogliendo l'interruzione dell'isolato attualmente irrisolto. Si è lavorato sul consolidamento e sulla conformazione del vuoto della parte pendente e nella cima della collina.

Ciò che mi ha più interessato è creare nuovi rapporti tra elementi che già esistono, che però semplicemente non comunicano perché slegati gli uni agli altri. Il teatro-miradouro vuole essere una possibilità di riconnettere visivamente e fisicamente il lato ponente con quello nascente della collina Penha da França e diventare un nuovo punto di snodo dell'intero quartiere, grazie anche la sua posizione dominante sull'intero paesaggio.

L'abilità dell'architettura è quella di rispondere a esigenze dello spazio procurando soluzioni. Questo progetto è stato un'opportunità di vedere spazi urbani interagire nuovamente tra di loro con nuovi semplici ed efficaci gesti progettuali rispondendo a un bisogno che si è fatto presente partendo osservare l'intero asse dell'Almirante Reis.

⁴⁷ Romano Guardini, *Stationen und Rueckblicke*, Wurzburg, Werkbund-Verlag, 1965, pp. 11-12, trad. it. Hanna Barbara Gerl, Romano Guardini. *La vita e l'opera*, Brescia, Morcelliana, 1988, p.17.



SITOGRAFIA

www.treccani.it

www.etimo.it

www.pinksummer.com/comunicato-superstudio-la-moglie-di-lot

www.espazium.ch/superstudio-provocazione-e-paradosso,
17/12/2015

[www.theguardian.com/stage/2017/oct/02/peter-brook-empty-space-
tip-of-the-tongue](http://www.theguardian.com/stage/2017/oct/02/peter-brook-empty-space-tip-of-the-tongue)

[www.mostrero.it/2014/10/arte-e-filosofia-paradossi-della-rappresenta-
zione/#_ftnref1](http://www.mostrero.it/2014/10/arte-e-filosofia-paradossi-della-rappresenta-zione/#_ftnref1)

www.evasoes.pt/ar-livre/um-mundo-para-descobrir-na-almirante-reis/

www.sentiericona.it/public/icone/?p=14007

Fondazione Giulio e Anna Paolini: <[www.fondazione paolini.it](http://www.fondazione.paolini.it)>

PICCARDO Emanuele, Superstudio: progetti e pensieri, <[https://www.
domusweb.it/it/dall-archivio/2012/02/11/superstudio-progetti-e-pen-
sieri.html](https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2012/02/11/superstudio-progetti-e-pen-sieri.html)>, 11/02/2012

SUPERSTUDIO - Architettura Radicale al PAC di Milano, <[http://www.
artwort.com/2015/12/23/arte/22843/](http://www.artwort.com/2015/12/23/arte/22843/)>, 23/12/2016

Arte e architettura radicale: al PAC di Milano Superstudio, <[https://
www.google.it/amp/s/www.architetti.com/arte-e-architettura-radica-
le-al-pac-di-milano-superstudio.html/amp](https://www.google.it/amp/s/www.architetti.com/arte-e-architettura-radica-le-al-pac-di-milano-superstudio.html/amp)>, 23/12/2015

Tra architettura radicale e monumento continuo, <[http://design.repubbli-
ca.it/2016/04/19/superstudio-cinquantanni-di-design/](http://design.repubbli-ca.it/2016/04/19/superstudio-cinquantanni-di-design/)>, 19/04/2016

<https://divisare.com/projects/316256-superstudio-superstudio-50>

<http://lx2.cm-lisboa.pt/lxi/>

<http://lxconventos.cm-lisboa.pt/>

BIBLIOGRAFIA

ACKERMAN James S., *The Belvedere as a Classical Villa*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 14, No. ½ (1951).

ALARCÃO Jorge, *Portugal Romano*, Lisboa, Editorial Verbo, 1987.

AMBASZ Emilio, *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, catalogo della mostra, MOMA, New York, mag - set 1972.

ASCHER François, *Novos princípios do urbanismo. Seguido de Novos compromissos urbanos - um léxico*, Lisbona, Livros Horizonte, 2010.

BENJAMIN Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1979 (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955).

BROOK Peter, *Lo spazio vuoto*, a cura di Ferruccio Marotti, Roma, Bulzoni, 1998 (*The Empty Space*, London, Mc Gibbon & Kee, 1968).

BROOK Peter, *There Are No Secrets: Thoughts on Acting and Theatre*, London, Mathuen Drama, 1993.

CELANT G., *Giulio Paolini*, New York, Sonnabend Press, 1972, (ripubblicato in *Giulio Paolini 1960-1972*, a cura di G. Celant, Milano, Fondazione Prada, 2003).

COLOMINA Beatriz, *Privacy and publicity, Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, Massachutts, London, England, 1996 [1 ed. 1994].

Convento dos Religiosos Eremitas de S. Agostinho chamado Penha de França, in *Historia dos Monasteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, Camara Municipal de Lisboa, 1972.

CRARY Jonathan, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, a cura di Luca Acquarelli, Torino, Einaudi, 2013 (*Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 1990).

FORTY Adrian, *Words and buildings. A Vocabulary af Modern Architecture*, Thames & Hudson, Ney York, 2000.

FOUCAULT Michel, *Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 2010 [1966].

Giulio Paolini, catalogo della mostra, Galleria De Nieubourg, Milano 1969.

GUARDINI Romano, *Stationen und Rueckblicke*, Wurzburg, Werkbund-Verlag, 1965, trad. it. Hanna Barbara Gerl, Romano Guardini. *La vita e l'opera*, Brescia, Morcelliana, 1988.

HEIDEGGER Martin, *Sentieri Interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze, La nuova Italia, 1968.

JACOBS Jane, *The death and life of great American*, New York, Vintage Books, A Division of Random House, 1961.

MANZONI Alessandro, *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni, 1973.

PANOFSKY Erwin, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1994 (*Perspective as Symbolic Form*, New York, Zone Books, 1991).

PAOLINI Giulio nell'intervista di A. Bonito Oliva, in *Paolini: opere 1961/73*, catalogo della mostra, Studio Marconi, Milano 1973, s.p. (ripubblicato in *Giulio Paolini. La voce del pittore - Scritti e interviste 1965-1995*, a cura di M. Disch, ADV Publishing House, Lugano 1995, p. 154).

ROGERS Ernesto Nathan, *Esperienza dell'architettura*, SKIRA editore, Milano, 1997 [1 ed. 1958 da Giulio Einaudi editore].

SBACCHI Michele, *Vista e visione dell'architetto*, in *La trasmissione del sapere*, a cura di Andrea Savio, Rimini, Maggioli, 2015.

INDICE DELLE TAVOLE

- TAV 1. Planta estratégia.
- TAV 2. Planta Estratégia. Levantamento do existente, escala 1:500.
- TAV 3. Corte urbano, escala 1:1000.
- TAV 4. Planta cobertura [cota 110].
- TAV 5. Alçado leste (no topo), elevação oeste (no inferior), escala 1:500.
- TAV 6. Planta piso 0 [cota 100 - 96].
- TAV 7. P0 [cota 100 - 96], planta piso térreo, escala 1:200.
- TAV 8. Corte longitudinal, escala 1:200.
- TAV 9. Planta piso -1 [cota 96].
- TAV 10. Corte longitudinal com Jardim da Caracol, escala 1:500.
- TAV 11. Corte transversal, escala 1:200.
- TAV 12. Detalhe construtivo, escala 1:50.
- TAV 13. Implantação, escala 1:1000.
- TAV 14. Axonométrica explodida, escala 1:1000.

INDICE DELLE IMMAGINI

18

1 - Buco della serratura, Villa del Priorato dei Cavalieri di Malta, Roma;
fonte: ambitalia.com.uy;

18

2 - Foto aerea di Roma; fonte: Google Earth;

20

3 - Torre Velasca dal Duomo di Milano; fonte: archeyes.com;

20

4 - Foto aerea di Milano; fonte: google.it/maps;

22

5 - Disegno Rotonde des Panoramas; fonte: J. J. Hittorff, Description de la Rotonde des Panoramas élevée dans les Champs-Élysées, Parigi, Typographie lagrampe et compagnie, 1842;

24

6 - Superstudio, Il movimento continuo (NY), 1969; fonte: domusweb.it;

24

7 - Superstudio, Il Monumento Continuo (Piazza Navona), 1970, fotomontaggio; fonte: artribune.com;

26

8 - Pianta di Roma, disegno Antonio Tempesta, Pianta di Roma, 1593; fonte: scudit.net;

26

9 - Affresco di Perin del Vaga, Naumachia nel Cortile del Belvedere 1545-47, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, inv. CSA III/42 (1958); fonte: culturaitaliana.it;

28

10 - Foto aerea di Roma; fonte: google.it/maps;

30

11 - Une petite maison, Villa le lac, Le Corbusier, fonte: <http://www.artwort.com/2014/07/09/architettura/une-petite-maison-le-corbusier/>;

30

12 - Terrazza Beistegui; fonte: fondationlecorbusier.fr;

32

13 - Foto aerea di Parigi; fonte: Google Earth;

36

14 - ZANG; TUMB TUMB, F.T. Marinetti, 1912; fonte: <https://ilmiolibro.kataweb.it/>;

36

15 - Igreja de São Roque, Lisboa; fonte: dell'autrice;

38

16 - Diego Velazquez, Las Meninas (1656); fonte: <http://secrethistoryofart.blogspot.com/>;

38

17 - Lorenzo lotto, Giovane (1505), dipinto; fonte retididedalus.it;

38

18 - Giulio Paolini, Giovane che guarda Lorenzo Lotto (1967), fotografia; fonte: retididedalus.it;

44

19 - Lisboa; fonte: foto di Marina Dahmer Bagnati;

46/47

20 - Cartografia della città di Lisbona; fonte: materiale didattico;

51

21 - Maquete città Lisbona; fonte: dell'autrice;

56

22 - Cartografia Histórica de Lisboa, Duarte Fava 1807; fonte: <http://lx2.cm-lisboa.pt/lxi/>;

56

23 - Cartografia Histórica de Lisboa, Filipe Folque 1856/58; fonte: <http://lx2.cm-lisboa.pt/lxi/>;

56

24 - Cartografia Histórica de Lisboa, Francisco e César 1878/1879; fonte: <http://lx2.cm-lisboa.pt/lxi/>;

56

25 - Cartografia Histórica de Lisboa, Silva Pinto 1911; fonte: <http://lx2.cm-lisboa.pt/lxi/>;

58/59

26/30 - Foto storica collina Covento Penha da França; fonte: <http://lxconventos.cm-lisboa.pt/>;

060

30 - mapa conceitual: várias etnias e nocionalidade; fonte: schema di Marina Dahmer Bagnati;

64/65

31/39 - Martin Moniz, Almirante Reis, Lisboa; fonte: dell'autrice;

66/67

40/41 - Almirante Reis, Lisboa; fonte: foto di Marina Dahmer Bagnati;

67/69

42/46 - Almirante Reis, Penha da França, Lisboa; fonte: dell'autrice;

72/73

47 - Penha da França, Lisboa; fonte: Google Earth;

85

48 - Vista sulla città; fonte: dell'autrice.

91

49 - Vista ingresso teatro; fonte: dell'autrice;

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio chi mi ha seguito in questo percorso di tesi, in particolare gli architetti Inês Lobo, Joaquim Moreno, Telmo Cruz e tutti gli altri professori dell'Universidade Autònoma de Lisboa.

Ringrazio la mia famiglia per la compagnia costante, il continuo appoggio e il grande aiuto in tutti questi anni.

Ringrazio Pietro e i miei amici, vicini e lontani, per essermi compagni e per dare gusto e pienezza alla mia vita.