

# UN'OASI URBANA PER MARVILA



**UN'OASI URBANA PER MARVILA**

**PAOLA PARAVATI**

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Universidade Autónoma de Lisboa

Departamento de Arquitectura

Orientadores

Arq. Ines Lobo

Arq. Joao Belo Rodeia

Julho 2021, Lisboa









|           |    |
|-----------|----|
| Resumo    | 9  |
| Abstract  | 11 |
| Riassunto | 13 |

Prima parte

|                            |    |
|----------------------------|----|
| Introduzione               | 14 |
| <br>                       |    |
| 1. Outside                 | 22 |
| 1.1 Caravanserraglio       | 30 |
| 1.2 Khartoum               | 34 |
| 1.3 La città diffusa       | 36 |
| <br>                       |    |
| 2. Inside                  | 40 |
| 2.1 Il cielo in una stanza | 50 |
| 2.2 Il silenzio del vuoto  | 60 |
| <br>                       |    |
| 3. In-between              | 68 |
| 3.1 Il limite segregatore  | 78 |
| 3.2 La porta               | 84 |
| 3.3 Il limite abitabile    | 88 |

Seconda Parte

|                  |     |
|------------------|-----|
| Marvila          | 92  |
| Atmosfere        | 122 |
| Outside          | 136 |
| Insiede          | 142 |
| In-between       | 150 |
| Mappa di sintesi | 160 |

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| Indice delle tavole   | 164 |
| Bibliografia          | 166 |
| Indice delle immagini | 168 |





## Resumo

*Português*

Quando se atravessa uma fronteira imagina-se num espaço interior, mas surpreende-se agradavelmente quando se descobre que esse espaço fechado é, na realidade, uma sala ao ar livre, um paraíso floral. Na desordem da cidade é bom encontrar um pedaço de espaço onde se pode refugiar para encontrar alguma paz. O meu trabalho de tese baseia-se na identificação do oásis como modelo consolidado no ambiente, para se propor como uma solução válida para contextos urbanos caóticos e não identificados, tais como os periféricos. A componente teórica vai em paralelo com o projecto concebido para o bairro de Marvila, em Lisboa, cujo objectivo é recriar uma nova identidade colectiva que faça da natureza o seu veículo. Se no meio do deserto a localização de uma árvore representa a possibilidade de sobrevivência do homem, pelo contrário, num contexto urbano, é o seu desenraizamento que há muito significa possibilidades de desenvolvimento. Com o oásis urbano, na sua qualidade de jardim secreto, a arquitectura torna-se um meio de evolução sugerindo uma nova colonização mineral da cidade, que se propõe, portanto, como um lugar privilegiado para a aproximação do homem ao mundo natural. O caminho seguido é uma viagem dentro das três principais condições espaciais do oásis (exterior, interior e intermédio) para analisar e compreender as características úteis que justificam a sua presença na cidade.

Palavras-chave: oásis, jardim, periferia, deserto





## Abstract

*English*

When you cross a boundary you imagine yourself in an interior space, but you are pleasantly surprised when you discover that that closed space is, in reality, an open-air room, a floral paradise. In the disorder of the city it is nice to be able to find a piece of space in which to take refuge and find some peace. My thesis work is based on the identification of the oasis as a consolidated model in the environment, to propose itself as a valid solution to chaotic and unidentified urban contexts, such as the peripheral ones. The theoretical component goes in parallel with the project designed for the Marvila neighbourhood in Lisbon, whose aim is to recreate a new collective identity that makes nature its medium. If in the middle of the desert the placement of a tree represents the possibility of survival for man, on the contrary, in the urban context, it is its uprooting that has long meant the possibility of development. With the urban oasis, in its quality as a secret garden, architecture becomes a means of evolution, suggesting a new mineral colonisation of the city, which therefore proposes itself as a privileged place for man's rapprochement with the natural world. The route followed is a journey inside the three main spatial conditions of the oasis (outside, inside and in-between) to analyse and understand the useful characteristics that justify its presence in the city.

Key-words: oasis, garden, suburbs, desert



Riassunto  
Italiano

Quando si varca un limite si immagina di giungere in uno spazio interno, ma si rimane piacevolmente sorpresi quando si scopre che quello spazio chiuso è, in realtà, una stanza a cielo aperto, un paradiso floreale. Nel disordine della città è bello poter ritrovare un ritaglio di spazio in cui potersi rifugiare per trovare un po' di pace. Il mio lavoro di tesi si basa sull'individuazione dell'oasi come modello consolidato in ambiente desertico, per proporsi come valida soluzione a contesti urbani caotici e non identificati, quali quelli periferici. La componente teorica va in parallelo con il progetto pensato per il quartiere di Marvila, a Lisbona, il cui obiettivo è quello di ricreare una nuova identità collettiva che fa della natura il suo mezzo. Se in pieno deserto la collocazione di un albero rappresenta la possibilità di sopravvivenza per l'uomo, al contrario, in contesto urbano, è il suo sradicamento che ha per molto tempo significato possibilità di sviluppo. Con l'oasi urbana, nella sua qualità di giardino segreto, l'architettura diviene mezzo di evoluzione suggerendo una nuova colonizzazione minerale della città, che si propone, quindi, come luogo privilegiato per il riavvicinamento dell'uomo al mondo naturale. Il percorso seguito è un viaggio all'interno delle tre principali condizioni spaziali dell'oasi (outside, inside e in-between) per analizzare e comprendere i caratteri utili che ne giustificano la presenza in città.

Parole-chiave: oasi, giardino, periferia, deserto





1\_in SAN ROCCO - *Islads*,#1, *AA W*, winter 2011. Disponibile su: [http://www.sanrocco.info/01\\_islands.html](http://www.sanrocco.info/01_islands.html).

2\_“isola” voce dell’*Enciclopedia Treccani*, consultata online: [treccani.it](http://www.treccani.it) (27.04.2020).

3\_LEOPARDI, G., *Zibaldone di pensieri*, A cura di Giuseppe Pacella, Milano, 1991, Zib.167-168.

img.1\_Illustrazione di Gustave Doré, in *Adventures of Baron Munchausen*, *The flight to the moon*, 1868.

img.2\_Sebastião Salgado, *Baobab Trees on a Mushroom Island in the Bay of Moramba*, Madagascar, 2010.

“Luogo, ambiente isolato, situazione di isolamento, anche spirituale; o luogo, ambiente, per lo più ideale, che costituisce o si vagheggia come un’oasi di tranquillità e serenità in cui trovare rifugio da un mondo o ambiente agitato, da una situazione incerta, tormentata”<sup>2</sup>.

La parola isola deriva dal latino insula come una porzione di territorio che si distingue dal contesto circostante. Le isole si distinguono principalmente in oceaniche e continentali. Quelle oceaniche sono più radicali, sono isole senza passato, come un mondo nuovo. L’assenza di contatto e comunicazione con il resto del mondo le ha rese complete e autosufficienti. Le isole continentali, invece, nascono da una frattura. Nel loro essere isolate rimangono in qualche modo legate ad una realtà che prima le conteneva. Come pezzetti che ricercano o fuggono da un’unità.

Ma l’isola non emerge solamente per il suo carattere naturale, nella tradizione letteraria rappresenta l’altrove. È il mezzo utile per la creazione del concetto del luogo altro, lieu autre. Il suo concetto racchiude una serie di significati positivi e rappresenta una realtà autosufficiente, un luogo magico e sicuro in cui la pace e la serenità dominano. In quest’ottica, l’isola riproduce l’idea del giardino, dell’oasi-paradiso, abbondante nella sua vegetazione lussureggiante. Realtà ricca e preziosa che va protetta, così che l’esterno rappresenta una minaccia per l’interno e, proprio per questo motivo, la separazione tra le due realtà avviene in maniera netta. Questo

mondo chiuso e fuori portata può essere raggiunto solo a seguito di un lungo viaggio. Nell’opera di Thomas More l’isola è un mondo utopico, una volta raggiunto è necessario guadagnarsi l’accesso, ma, una volta al suo interno, la presenza dello straniero viene tollerata per un breve periodo. Tornando alla patria, il viaggiatore sarà testimone della perfezione di questo altrove. Emerge così il valore temporaneo di questa realtà parallela, come una via di fuga provvisoria dalla quotidianità.

Questi mondi sono simbolo della pace e della felicità da raggiungere, che dopo essere state ardentemente desiderate adesso vanno immaginate come un’utopia, nella sua funzione trainante e stimolante per il suo raggiungimento.

“Considerando la tendenza innata dell’uomo al piacere, è naturale che la facoltà immaginativa faccia una delle sue principali occupazioni della immaginazione del piacere [...]. Il piacere infinito che non si può trovare nella realtà si trova così nella immaginazione, dalla quale deriva la speranza”<sup>3</sup>.

L’uomo nel suo essere finito, può soccombere il suo disagio esistenziale solo perseguendo un piacere infinito, attraverso le sue capacità immaginative. La felicità appare come una meta utopistica e irraggiungibile, che allo stesso tempo non può frenare la sua fantasia, poiché essa rappresenta l’unico riparo possibile.









4\_ **CALVINO, I.**, *Le città invisibili*, OscarMondadori, Trento, 1993, p.20

img.3\_ **Tsibin Konstantin**, *Cruising on the Silver Seas*.

img.4\_ **Sebastião Salgado**, *Sabara*, Algeria, 2009.

img.5\_ **Karina Puente Frantzen**, *Illustrazione della Città Invisibile di Isaura*.

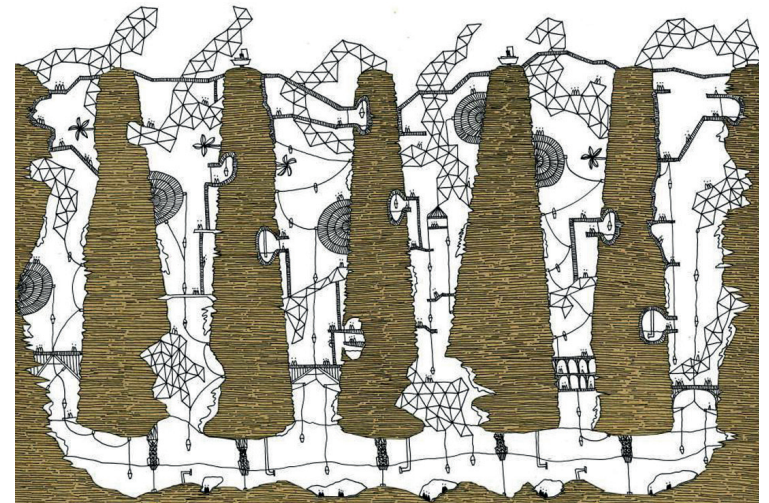
img.6\_ **Luigi Ghirri**, *Il profilo delle Nuvole*, Argine Agosta, Comacchio, 1989.

Nella realtà l'uomo è riuscito a concretizzare parzialmente le utopie dando vita a piccoli mondi piacevoli in cui rifugiarsi. Si tratta delle oasi, che per certi versi, presentano le caratteristiche dell'isola, ma sono più concrete, più vicine alle esigenze umane e più integrate nel contesto che le ospita.

“Città dai mille pozzi, si presume sorga sopra un profondo lago sotterraneo. Dappertutto dove gli abitanti scavando nella terra lunghi buchi verticali sono riusciti a tirar su dell'acqua, fin là e non oltre si è estesa la città”<sup>4</sup>. Così Calvino nelle Città Invisibili descrive Isaura. Allo stesso modo nasce l'oasi, ecosistema possibile grazie all'interazione del deserto, che è il territorio su cui l'insediamento si colloca e che ne stabilisce la forma, e dell'acqua, essenziale per la sua formazione ma soprattutto per la sua durata.

Il deserto identifica una condizione di isolamento entro cui l'uomo si insedia, alterando il paesaggio per sopravvivere. Attraverso la tecnica e l'ingegno, l'uomo addomestica l'ambiente per renderlo un valido supporto per l'attività umana. Il palmeto così diviene componente essenziale della città che, con l'acqua, deve essere curato e difeso. L'equilibrio tra deserto, acqua, palmeto e insediamento è essenziale poiché la variazione di ciascuno di essi incide sulla trasformazione totale.

Ma a quale scopo si analizza l'oasi rispetto al mondo contemporaneo?









**4\_CALVINO, I.,** *Le città invisibili*, OscarMondadori, Trento, 1993, p.20

**img.7\_Georg Gerster,** *Qanat Watering Garden in Fars, Iran* 1976, Fujicolor crystal archive gloss paper, 130 x 100 cm.

**img.8\_Paul Gauguin,** *Ta Matete*, Kunstmuseum Basel, 1892.

Quali elementi possono essere rivelatori dallo studio di questa tipologia secolare?

L'oasi non nasce a scopo decorativo, non è tantomeno un elemento aggiuntivo che sottolinea ricchezza e potere, o per meglio dire, è anche questo, ma è principalmente una componente funzionale che nella sua forma più semplice, quella di patio-giardino, diviene elemento significativo all'interno dell'architettura e, ad una scala maggiore, della città.

In territorio arabo si è rivelata essenziale per l'avvio di un processo di urbanizzazione e per il miglioramento della gestione delle poche risorse disponibili. È la componente chiave per un piano di sviluppo come risposta a situazioni territoriali e climatiche sfavorevoli, con l'intento di ricucire e bilanciare il legame tra uomo e natura, essenziale per lo sviluppo della civiltà nel rispetto delle risorse disponibili. L'essenza del giardino si presta ad una strategia progettuale sostenibile per la capacità che hanno le risorse di rigenerarsi e per le dinamiche di vuoti e pieno che si instaurano all'interno dell'assetto urbano o del territorio, anche in contesto europeo.

L'argomentazione teorica va in parallelo con il progetto pensato per il quartiere di Marvila, nella città di Lisbona. A Lisbona, come nel resto d'Europa, i margini delle città sono vittime degli effetti di una rapida e impulsiva espansione urbanistica. Una crescita testimone di un grande

sviluppo economico che ha però fatto emergere nuove questioni connesse all'allargamento dei confini della città consolidata. Quest'espansione prevede l'inclusione di nuovi progetti di pianificazione, utili a bilanciare equamente la qualità urbana sul territorio. I principali interventi di riqualificazione avvengono nelle periferie, luoghi non ancora consolidati e dalla scarsa identità, privi di poli e di servizi attrattivi per i cittadini.

La riqualificazione delle periferie si pone come obiettivo quello di raggiungere un'autonomia funzionale, grazie alle nuove proposte per questi quartieri che momentaneamente sono essenzialmente residenziali. Così la proposta mira a incrementare la qualità urbana, migliorando il degrado fisico e sociale, intervenendo sull'ambiente e sul paesaggio attraverso la realizzazione di un'oasi urbana.

Seppur parlar dell'oasi può sembrar generico poiché non è associabile ad un canone assoluto, la si prende in considerazione per farne emergere la matrice, con le sue svariate sfaccettature, e le specifiche spazialità riconoscibili: outside, inside e in-between.

Il percorso seguito si presenta quindi come un viaggio all'interno delle sue tre principali condizioni spaziali per analizzare e comprendere i caratteri utili che giustifichino la sua presenza in città.















**5\_DE SAINT-EXUPERY, A.,** *Terre des hommes*, La Bibliothèque électronique du Québec, 1939, p.91.

**6\_SALVADÈ, A.M.,** *Deserti. Rappresentazioni geografiche e letterarie*, Mimesis, Milano, 2016, Abstract.

**img.9\_ Eugène Delacroix,** *A Mek-neg. Il Mellah e Sidi Said* (acquerello, penna e inchiostro), Album del Marocco, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, 1832.

**img.10\_Sebastião Salgado,** *Sand Dunes*, Namib-Naukluft National Park, Namibia, 2005.

L'immagine del deserto. La parola outside identifica l'essere al di fuori di un ambito circoscritto o di un luogo; fuori dalle porte o dal limite. L'esterno è generalmente associato all'ambiente e ai grandi spazi aperti. Questo può essere definito come la condizione esterna o l'ambiente circostante in cui le persone vivono, ma anche come il mondo naturale fatto di terra, mare, aria, piante e animali.

La relazione tra uomo e ambiente esterno è imprescindibile, con esso intrattiene una dipendenza sia fisica che psicologica.

La natura, per indole mutevole, non sempre si mostra amichevole all'uomo. Vi sono luoghi caldi e aridi come il Sahara, luoghi umidi e freddi come le foreste tropicali, aree prive di vegetazione e altre in cui la densità biologica inibisce la presenza umana: realtà inospitali, deserte.

La parola deserto deriva dal lat. desertu(m), part. pass. di deserere, abbandonare: “terra desolata come specifica realtà del mondo naturale, ma anche come entità privilegiata per la rappresentazione di particolari condizioni umane”<sup>6</sup>.

Un'immagine molto forte e ricca di suggestioni quella del deserto, spazio fisico, ma anche tempo a cui da sempre l'uomo ricorre nelle sue rappresentazioni.

*Secondo un'antico racconto che si tramanda nei popoli del Sahara, in un tempo lontano, invece che immense lande aride dell'Africa settentrionale, dove oggi si estende il deserto, erano presenti sconfinite distese verdi, ricche di corsi d'acqua e abitate da popoli che vivevano in pace. Dio raccomandava sempre agli uomini di agire nel giusto e nel rispetto del prossimo e della terra, o avrebbe fatto cadere un granello di sabbia per ogni nefandezza. Ma, con il tempo, il popolo finì per perdere la retta via, dimenticando quella che era la richiesta divina. Inizialmente nessuno si accorse dei granelli che piano piano si accumulavano, altri sottovalutarono la situazione, forti della convinzione che ci sarebbe voluto molto tempo prima che il tutto fosse irrecuperabile. Gli uomini iniziarono così a farsi la guerra, finché la sabbia seppellì campi e pascoli, disseccò le acque e spinse le mandrie di animali verso luoghi più accomodanti. Per fare in modo che gli uomini rimpiangessero le ricchezze avute e, poi, perse, Dio punteggiò il deserto di piccoli palmeti, facendo in modo che all'orizzonte, durante le lunghe traversate, si presentassero alla vista dei viandanti questi paesaggi ameni, chiamati per l'appunto miraggi.*

Nella cultura occidentale il Sahara, caldo e arido, è il prototipo e il modello per eccellenza con cui ogni altro deserto terrestre si confronta. Tale immagine deriva innanzitutto dal ruolo che ha ricoperto nella tradizione biblica quale luogo di asilo di riscatto di trascendenza di contatto con Dio, ma anche di isolamento di punizione di espiazione di ricerca di sé, così che la sua ambivalenza ne fa un luogo non solo fisico ma anche

spirituale e simbolico.

L'immagine comune è quella di una landa desolata, rocciosa o sabbiosa che sia, paesaggio aspro e inospitale, racchiuso nella fissità del suo orizzonte, ma anche terra vergine, metafora di quella parte dell'anima non contaminata dalla vita frenetica.

Il deserto è un mondo semplificato, riportato alla sua essenza. Come lo descrisse Cesare Brandi:









**7\_BRANDI, C.**, *Viaggi e Scritti Letterari*, Bompiani, Milano, 2009, p.204.

**8\_FATHY, H.**, *Natural Energy and Vernacular Architecture: principles and examples with reference to hot arid climates*, University of Chicago Press, Chicago, 1986.

**9\_WENDERS, W.**, *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, Ubulibri, Milano, 1992, p.93 p.97.

**img.11\_Vivian Maier**, Untitled, n.d.

**img.12\_Vivian Maier**, New York, 1954.

“il paese che mi circondava era tutto meno che un paesaggio [...] Era, con quello sconfinato letto di pietre, qualcosa come il fondo di un mare prosciugato o un differente pianeta. Ma era anche terra come unità primigenia, come il numero uno che è tutti i numeri. Sentii allora che si dividevano le persone fra quelle che vivono in un paesaggio e quelle che vivono in terra, e come vivere in terra sia vivere con la terra, in una stretta prenatale. Certamente, vivere con la terra poteva anche venire frainteso alla base, perché la terra è ogni volta quella città, quella campagna, quel mare, come quella notte, quel giorno, quel tramonto; onde la distinzione, appena posta, sembrava si sciogliesse come la neve fra le dita. Ed ecco mi era sovvenuto il deserto per farmi intendere come la terra può non essere paesaggio, casa, fiume, mare, e mostrarsi in una fase anteriore alla vita, all’essere dell’esistenza concreta, in quanto la sua materia, sassi e sabbia, non conta come materia e supporto della vita”<sup>7</sup>.

È necessario soffermarsi su questo “vivere con la terra”, ossia in unione con essa. L’uomo del deserto è nato tra la sabbia, ha vissuto la sua intera vita con la sabbia sotto i piedi ed è nella sabbia che verrà sommerso: l’elemento è per lui onnipresente. Il beduino ha dovuto imparare ad essergli amico per poter sopravvivere.

“Eso ha determinato le sue abitudini, la sua visione della vita e la sua cul-

tura. Egli è debitore al deserto della sua semplicità, della sua geometria, del suo amore per la scienza, la matematica, l’astronomia, del suo modo di vivere e dei suoi rapporti familiari”<sup>8</sup>.

Il deserto della città. Analogie. Il deserto, sfondo di riferimento dell’oasi, è utile per cogliere le analogie che sussistono tra realtà apparentemente opposte. Vi è certamente un’enorme differenza tra il vivere nel deserto ed il vivere in città e tra la percezione del “senso del luogo” di chi vive il deserto e di chi vive la città. Wim Wenders in occasione della mostra *Urban Solitude* racconta il suo incontro con gli aborigeni del deserto australiano e come essi credessero:

“in qualcosa di essenziale: credevano di appartenere a quella regione, e si sentivano responsabili dei luoghi, ciascuno per una precisa zona. Erano effettivamente una parte del territorio. Il pensiero opposto, ovvero che qualcuno potesse possedere un pezzo di terra, era per loro inimmaginabile. Ai loro occhi, la terra era la proprietaria degli uomini, mai viceversa. La terra possedeva autorità. [...] Ma la nostra civiltà ha completamente estinto o rimosso l’idea dell’appartenenza alla terra, e le immagini urbane ne sono la riprova. Le città hanno reso invisibile la terra, quasi per nascondere i loro sensi di colpa”<sup>9</sup>.

La città contemporanea si è sostituita alla terra. Così densa e confortevole







10\_ Ibidem.

11\_Laureano, che focalizza le sue analisi sul recupero dei sistemi insediativi e produttivi tradizionali, parla di “desertificazione fisica e sociale” a proposito della perdita dell’identità e del patrimonio a seguito dell’abbandono dei centri storici. Utile per questa analisi è parlare di “desertificazione fisica e relazionale” per intendere come il deterioramento ambientale che sta colpendo il contesto umano abbia delle conseguenze importanti sullo stile di vita e sulla percezione degli abitanti.

img.13\_William Congdon Grosvenor, *Sahara 12*, Buccinasco, post 1955.

img.14\_William Congdon Grosvenor, *New York City (Explosion)*, Buccinasco, 1948.

img.15\_Sebastião Salgado, *Africa*.

le, sembrerebbe esserne l’antitesi. In un’ottica differente, però, possiamo concepire la città come un’estesa landa di cemento, invece che di sabbia, e comprendere come i bisogni che regolano l’agire umano si rivelino simili. Della città contemporanea emerge la sua pienezza: le esperienze offerte sono sempre maggiori e la quantità continua a sostituirsi all’identità. I centri urbani si stanno svuotando dei loro abitanti per lasciare il posto alla “novità”. Il piccolo e l’autentico scompaiono mentre il superfluo ed il transitorio si fanno strada. A risentirne è la città stessa che diventa sempre più complessa e opprimente. Nella stessa mostra Wenders fece un parallelismo chiaro ed efficace tra la fotografia e la città.

“Quando c’è troppo da vedere, quando un’immagine è troppo piena o quando le immagini sono troppe non si vede più niente. Dal troppo si passa – molto presto – al nulla. E conoscete anche un altro effetto: quando un’immagine è spoglia, povera, può risultare talmente espressiva da soddisfare interamente l’osservatore, e così dal vuoto si passa alla pienezza”<sup>10</sup>.

Si prenda in considerazione il concetto di urbanizzazione -come progressiva intensificazione del tessuto urbano, che va a ledere non solo l’immagine e la percezione della città, ma l’intero ecosistema- ed il concetto di desertificazione -come sfruttamento intensivo delle risorse naturali, fino

ad un loro potenziale esaurimento e ad un abbandono delle aree ormai sterili. In Europa all’estendersi del processo di desertificazione segue la crisi dei centri urbani storici in cui i modelli a basso consumo di risorse vengono rimpiazzati da un’assidua cementificazione. Ne scaturisce un contesto urbano inospitale tanto quanto quello desertico, privo di spazi accomodanti, dove il cemento, come la sabbia, divora i luoghi di incontro, causando, come la definisce Pietro Laureano, una “desertificazione fisica e relazionale”<sup>11</sup>.

In qualunque modo si presenti, l’ambiente non risponde mai completamente alle esigenze dell’uomo. Si aziona in lui un processo di reazione, una risposta nei confronti dell’outside. Se il Caravanserraglio che sorge dalle aridità del deserto, rappresenta la prima forma di riscatto per la vita in un luogo apparentemente privo di appigli, con l’analisi di Khartoum si da voce alla tecnica dell’uomo che sa cogliere e sfruttare al meglio gli elementi offerti dal creato, le acque del Nilo, per dar vita ad un tessuto urbano ben consolidato. In un contesto di impronta differente quale quello europeo, fuori dai centri storici consolidati, si lotta per le periferie vittime dello sprawl urbano e di un’edilizia senza regole che rischiano di danneggiare la qualità di chi popola queste zone e, più in generale, a minarne l’identità.

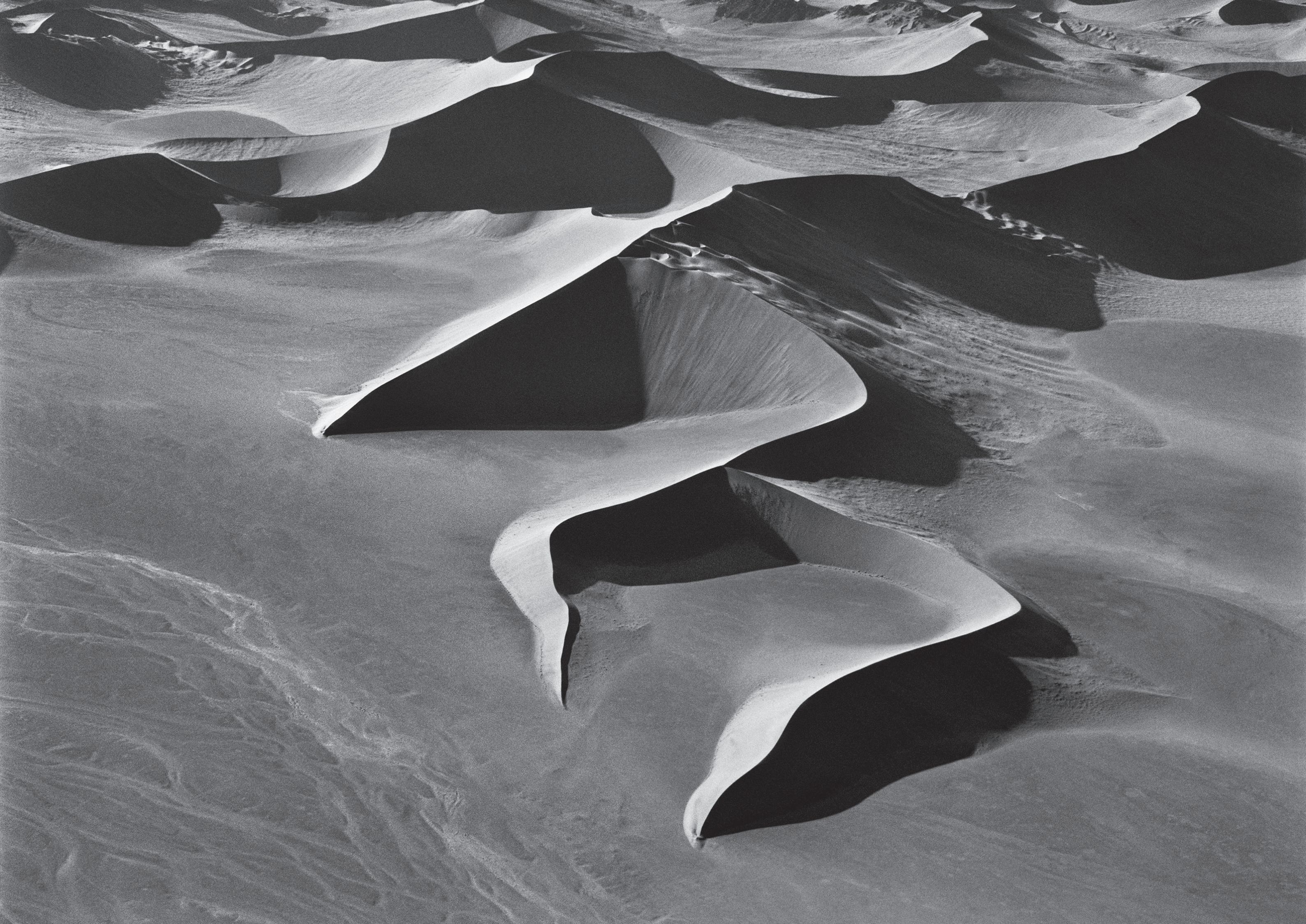


13



14







## 1.1 Caravanserraglio

Nei secoli il deserto è stato un luogo tanto importante per l'anima quanto imprevedibile per la vita:

“una terra senza strade, percorsa da lunghe rare piste sinuose, labili e ostinate; una rete non appoggiata ma tatuata su un continente, un modo di essere di quella pelle infinitamente rugosa, senile, impervia; itinerari da percorrere lentamente, con perizia e tenacia, riscoprendo la dimensione disagiata del viaggio, la fatica della scoperta, la tensione dell'inatteso”<sup>12</sup>. Dopo chilometri di distese di sabbia, appare finalmente, come un miraggio, il Caravanserraglio.

Caravanserraglio deriva dal persiano karvansaray, “palazzo della carovana”<sup>13</sup>, che attinge dal francese caravansérail, con cui si identifica un edificio o un complesso pensato per offrire a viaggiatori e carovane un angolo in cui sostare e depositare le merci.

Realizzati in pieno deserto, in prossimità di sorgenti d'acqua o di zone rocciose, erano elementi inseriti in un percorso già tracciato: la loro collocazione non era affatto casuale, voleva agevolare le lunghe tratte dei mercanti, soprattutto nelle aree più montuose o desertiche. La dinastia persiana degli Achemenidi, nel VI secolo a.C., fu tra le prime a considerare questi bastioni per facilitare i commerci. Collocati tra una città e l'altra, si inserivano lungo gli usuali percorsi carovanieri, come degli avamposti che potessero essere raggiunti nell'arco di una giornata.

Per motivi di difesa e di strategia, per motivazioni culturali e religiose, e specialmente per motivi commerciali, nella realtà islamica e, soprattutto, in periodo medievale si diede il via ad una grande diffusione di questa strutture.

Geograficamente la tipologia della costruzione non è riconducibile ad una specifica zona: è normale che le forme, le dimensioni e i materiali non siano sempre costanti. Vi sono, però, caratteristiche dominanti e ricorrenti, specialmente relative all'organizzazione interna.

La struttura con le sue imponenti mura ha probabilmente ispirato l'espressione castelli nel deserto. Il Caravanserraglio è per tipologia assimilabile alla fortezza. Fortificare serviva a garantire il senso di protezione necessario in un contesto vasto, ma anche per gestire i flussi di uomini e di merci.

Compositivamente è essenzialmente costituito da un limite che cinge un grande cortile ed un porticato. Il limite non era un semplice muro difensivo, si raddoppiava per ospitare camere da letto, sale da tè, cucine, lavatoi ed servizi igienici: era monito di qualunque tipo di comfort. Per la realizzazione di queste fortezze, molto importante da considerare era l'aspetto climatico. Le mura erano alte e profonde, realizzate principalmente in pié o adobe o in mattoni per attenuare le temperature degli spazi interni e



**12\_MANGANELLI, G.,** Viaggio in Africa, Adelphi, Milano, 2018, p.15

**13\_**“caravanserraglio” voce dell’Enciclopedia Treccani, consultata online: treccani.it (20.05.20)

**img.16\_Georg Gerster,** *Paradise Lost: Persia from Above*, Persia, 1976-78.

**img.17\_Caravanserraglio** abbandonato, deserto di Dasht-e Lut, Iran, 2009.







per proteggere il cortile interno dal vento e dalla sabbia. Durante l'estate, i cortili con i loro porticati offrivano agli ospiti dei piacevoli spazi aperti riparati dal sole; le stanze interne, invece, essendo prive di aperture, fatta eccezione per le porte d'ingresso, avevano delle temperature molto più basse rispetto all'esterno, grazie alle pareti molto spesse e al sistema di ventilazione naturale creato attraverso le torri del vento.

Per chi attraversava le terre solitarie e desolate dominava una sensazione di impotenza nei confronti dell'ignoto. Il deserto, che ha per limite il lontano orizzonte, è uno spazio senza tempo, disconnesso da ogni luogo e da ogni percezione sensoriale. Nel Caravanserraglio questo limite infinito e irraggiungibile viene traslato e portato ad una dimensione umana: l'orizzonte naturale viene sostituito dall'orizzonte interno, dettato dalle pareti. Stabilire un limite era fondamentale per comprendere il confine tra dentro e fuori, tra caos e armonia.

È interessante poi vedere come i persiani, all'interno di questo limite, siano riusciti ad escogitare nel tempo sistemi utili a convivere con condizioni territoriali e climatiche ostili. Il popolo rese infatti possibile l'approvvigionamento delle risorse grazie a tecniche di estrazione dell'acqua dal sottosuolo, di raccolta in cisterne, per farle poi giungere nelle fontane e nei sistemi idrici della struttura. Anche il vento costante era sfruttato come vantaggio attraverso la realizzazione delle Torri del vento che rin-

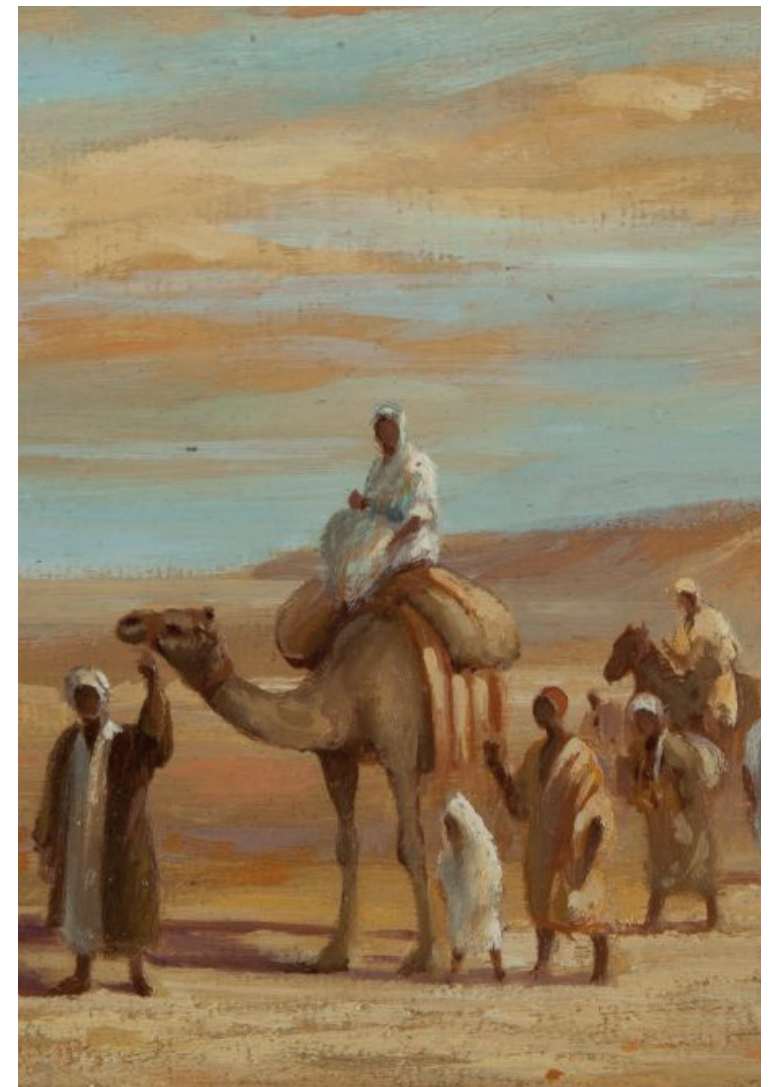
frescavano la casa e le acque nelle cisterne.

Il Caravanserraglio è di un piccolo mondo chiuso che accoglie, ma che non si concede al fuori. Una realtà la cui essenza è scaturita da un mondo ostile che viene rinnegato, un microcosmo che assecondava la temporanea necessità di riposo per i carovanieri, un mondo ricercato e necessitato, in cui ricaricare le energie prima di mettersi nuovamente in viaggio verso altre città.

Nonostante l'uomo sia riuscito ad imporsi sulla natura, l'imposizione non è qui forte. Il Caravanserraglio è sempre stata una struttura di passaggio, il cui limite, scandito dalle sue imponenti mura, difficilmente ha fatto pensare ad un suo possibile ampliamento.



18



19

**img.18**\_Caravanseraglio, deserto di Dasht e Lut, Kerman Province, Iran, 2015.

**img.19**\_Sconosciuto.

**img.20**\_Vincent van Gogh, *La siesta*, Musée d'Orsay, Parigi, 1890.







## 1.2 Khartoum

Coloro che visitano Khartoum rimangono sorpresi dalla qualità del luogo. L'arida distesa desertica, la presenza del Nilo con il lento movimento delle sue acque, il cielo infinito ed il sole cocente creano un'atmosfera suggestiva.

I villaggi che costeggiano il Nilo sono tanti e sicuramente qualcuno avrà qualità simili, ma Khartoum ha qualcosa in più: qui il Nilo Bianco proveniente da Sud mescola le sue acque con le correnti del Nilo Azzurro proveniente da Est.

La qualità di Khartoum non è solo dovuta alla sua geografia o al suo paesaggio, ma anche alla struttura compositiva riconoscibile. La città, che è costituita da tre diversi insediamenti, viene chiamata Tre Città.

L'isola di Tuti, lì dove i fiumi si incontrano e profondamente significativa per il suo aspetto primordiale, è la parte più antica della città. Con la totale assenza di un centro urbano e di qualunque insediamento, è la manifestazione dell'archetipo rapporto tra uomo e natura. Trattandosi di un'isola, non possiede relazioni con l'esterno ed è esente da uno sviluppo come centro della città. La scelta fu di lasciarla nel suo stato originale come un mondo limitato e fertile all'interno della vastità del deserto. Pur non essendo la capitale della città, per la sua posizione centrale e per le sue qualità, rimane il punto focale principale. Omdurman è la seconda

img.21\_Nilo Azzurro, Etiopia, Google immagini.





delle “Tre Città”. Capitale del Sudan in pieno regime mahdista, presenta una maglia regolare realizzata in periodo coloniale che si contrappone al labirintico mondo arabo. La Khartoum Coloniale, infine, combina le caratteristiche delle due città precedenti e le mette in relazione con la contemporanea città industriale. Le “Tre Città”, pur essendo molto diverse tra loro, presentano un fattore comune: consentono di abitare il deserto.

Khartoum, nella sua totalità, presenta dimensioni ampie: i corsi d’acqua dividono gli agglomerati urbani e avere un’immagine completa risulta difficile. All’interno di ogni insediamento si può cogliere l’intimità e l’autenticità del luogo: le strade porticate e alberate della Khartoum coloniale, gli stretti vicoli che contengono dei piccoli mondi ed il suk dove le vite dei cittadini si mescolano ed il luogo si fa più autentico.

Nei rapporti con l’esterno non vi sono strade o ferrovie che connettono la città con il resto del mondo: il deserto è la sola via. Questo isolamento fisico enfatizza il luogo così da farlo apparire come una figura su uno sfondo naturale continuo. Il deserto è una presenza costante, che ci si trovi in periferia o che ci si trovi in pieno centro città, anche nelle zone boschive, che costeggiano il fiume, gli alberi crescono su una superficie sabbiosa. L’unico elemento capace di opporsi è il Nilo.

Ogni scelta architettonica è una reazione al contesto: le abitazione, realiz-

zate in mattoni e fango, hanno una forma prismatica e chiusa verso l’esterno; i cancelli riccamente decorati dell’interno raccontano un mondo più amichevole, accogliente e dal carattere fresco grazie all’uso del colore verde, azzurro e bianco che sono l’alternativa al giallo e al marrone di un fuori ardente.

Il modello di insediamento che meglio risponde alla sfida del deserto, è il fitto labirinto, e tutti i vecchi villaggi di Khartoum rispondono a questa tipologia. Osservando i vecchi insediamenti agricoli, oggi inglobati nel nuovo tessuto urbano, si nota che la loro posizione non è in prossimità del fiume, ma tra l’oasi fluviale e il deserto poiché per ragioni pratiche si devono preservare dalle possibili inondazioni stagionali. La posizione dei villaggi, però, esprime anche la necessità di vivere con il deserto e non il comportarsi come se esso non ci fosse. In tutte e tre le città il centro urbano non si approssima mai alle sponde del fiume proprio perché il modello insediativo di Khartoum mira ad esprimere una profonda comprensione ed accettazione della situazione naturale. Il ruolo vitale del Nilo si manifesta solo se le sue sponde vengono lasciate alla vegetazione, che crea una cintura verde continua. Inoltre, è importante percepire il deserto come parte integrante dell’habitat. Ciò non significa, tuttavia, che l’insediamento debba diffondersi. Un villaggio o una città nel deserto dovrebbe essere densa, cioè dovrebbe essere qualcosa in cui

si entra per trovare un punto d’appoggio nell’infinita distesa del paese circostante. Ma sarebbe sbagliato interpretare questa densità come un agglomerato di grattacieli. La principale dimensione esistenziale del deserto è l’orizzontale, e gli arabi infatti hanno sempre preferito edifici bassi, estesi orizzontalmente.

Più in generale, l’agglomerato urbano ha un’organizzazione spaziale significativa. Gli elementi offerti dalla natura sono il punto di partenza per gli interventi umani, che facilitano l’orientamento e la creazione di scenari. Inoltre, in accordo con un concetto europeo di città, trasmesso nei periodi coloniali, Khartoum ha ribaltato queste oasi chiuse, trasformando l’intero ambiente urbano in un’alternativa umana al deserto.<sup>14</sup>



**14\_NORBERG-SCHULZ, C.**, Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture., Academy Editions Ltd (a division of John Wiley & Sons Ltd.), New York, 1980

**img.22\_Foto del Palazzo Municipale, *Sunset in Khartoum*, Sudan, 2013.**



### 1.3 La città diffusa

La città diffusa. In Europa, le città sono sempre più diffuse, disperse e disgregate. I loro margini si allargano sempre più, generando al loro interno dei deserti urbani, realtà in cui il centro e la periferia sono sempre più difficili da identificare e definire.

Le periferie sono considerate come le parti delicate della città: gli agglomerati costeggiano le strade a grande percorrenza, con edifici superfinestrati, parabole appese e vestiti stesi. Cumuli di edifici causati da una progettazione affannosa mirata a sfamare un’urgenza abitativa che si è tradotta, nel tempo, in emergenza sociale e non solo.

La definizione di periferia è per il dizionario Treccani “la parte estrema e più marginale, contrapposta al centro, di uno spazio fisico o di un territorio più o meno ampio”<sup>15</sup>. Stefano Boeri pensa che questa definizione sia in realtà molto vaga.

“La periferia allude a un’assenza rispetto al centro, qualcosa di riconoscibile geograficamente anche usando un righello. Ma non è così, nelle città europee la periferia è un concetto mobile. Il degrado e l’assenza di servizi si possono trovare anche nei centrali Quartieri Spagnoli di Napoli o in certe aree storiche di Genova o nelle zone a ridosso delle grandi stazioni ferroviarie”<sup>16</sup>. “La città deve necessariamente avere densità di spazi e varietà di culture: quando manca uno di questi elementi allora si che nasce la periferia”<sup>17</sup>.

Le componenti della città diffusa. Per fare ordine possiamo considerare i territori come composti da tre sfere: la città, la campagna e la natura. I limiti di ciascuna componente sono sempre più labili, le distinzioni più deboli e ognuna risulta sempre più mescolata con le altre.

L’intenzione di spostare le attività produttive al di fuori della città consolidata e di creare modelli insediativi a bassa densità edilizia, hanno portato ad un allargamento delle aree di intervento che oggi ingloba anche i terreni naturali o quelli di campagna.

Gli spazi rurali, deteriorati dall’irrefrenabile crescita urbana, hanno dovuto contenersi scegliendo per le proprie colture soluzioni intensive che lasciavano intuire la rinuncia alla biodiversità di flora e fauna. L’ambito minerale, sempre più addossato dalle tracce umane, è stato in molti casi tradotto in parchi a tema e va sempre più cercando rifugio negli spazi dismessi o abbandonati delle città, dove è riuscito a ritrovare parte del suo valore selvaggio e imprevedibile.

Stefano Boeri nella suo scritto L’anticittà definisce queste tre realtà - la città, la campagna e la natura - come bolle di un caleidoscopio, come “frammenti di una superficie in continuo movimento”<sup>18</sup>.

Il ritorno ad una struttura generale organizzata e ben suddivisa viene giorno dopo giorno tradita dalle necessità economiche, culturali e di mobilità della popolazione e dalla “poliarchia decisionale”<sup>19</sup> che ha trasfor-

15\_“periferia” voce dell’Enciclopedia Treccani, consultazione online: treccani.it (22.05.2020)

16\_BOERI, S., La Repubblica | Periferia la rinascita, 6 Marzo 2017, www.stefano-boeriarchitetti.net (22.05.2020)

17\_Ibidem (22.05.2020)

18\_BOERI, S., L’anticittà, Editori Laterza GLF, Bari, 2011, p.106

19\_Ibidem.

img.23\_Alterazioni video, Incompinto siciliano, Sicilia, 2017.

img.24\_Alterazioni video, Incompinto siciliano, Viadotto, Mussomeli (CL).



23



24



mato le città in un mondo gestito da soggetti ed istituzioni diverse.

Le tre sfere possono, poi, avere delle intersezioni dando vita a territori ibridi che presentano alcune caratteristiche dell'altro. Così le aree agricole possono diventare parchi o orti urbani, ex fabbriche industriali possono divenire oasi, ex linee infrastrutturali diventano cinture verdi. Se osservati in questa prospettiva, quei paesaggi temporanei possono rappresentare una risorsa per un nuovo modello di sviluppo delle società locali europee. Una nuova gerarchia dove ciascuna sfera resti riconoscibile nei suoi tratti distintivi, pur dimostrando di tollerare al suo interno un'alta varietà di declinazioni e di contaminazioni con le altre sfere. In questa seconda prospettiva le oasi che nascono dalla rinaturalizzazione dei vuoti urbani potranno diventare lo scenario di una nuova etica urbana non antropocentrica.

Se osservati in questa prospettiva, quei paesaggi temporanei possono rappresentare una risorsa per un nuovo modello di sviluppo delle società locali: una nuova gerarchia dove ciascuna sfera resti riconoscibile nei suoi tratti distintivi, pur dimostrando di tollerare al suo interno le contaminazioni con le altre sfere.

L'immagine della città. L'integrazione tra le sfere non risolve la questione

dei vuoti urbani. In un ottica presente, ma anche futura, questi vuoti stanno subendo l'invasione di elementi edilizi solitari, che danno vita ad un nuovo aspetto della città e alterano il senso presente. L'approccio è introverso, opposto ai modelli costruttivi basati sulla comunicazione. Così, la città sembra più l'accumulo di tante piccole storie autonome, piuttosto che la narrazione di un'identità unica, facendo così sembrare la città un'opinione piuttosto che un fatto unico.

La sensazione che produce in chi attraversa la città non è quella di unità e armonia, ma soltanto la sensazione del nuovo che un edificio può assumere nella nostra esperienza quotidiana.

Questa moltitudine pur rendendo il tessuto urbano disordinato, crea al contempo un'intensa rete di relazione e nuovi itinerari per i cittadini che sono sempre più mobili. Così, come due lati della stessa medaglia, la moltitudine unisce e separa, dando voce ad una nuova società composta da individui capaci di investire nello spazio per stabilirvi la propria intimità. Anche nella moltitudine può riconoscersi un ordine. Basta cambiare punto di vista e notare come le varie singolarità siano in realtà considerate per gruppi. La città diffusa con le sue isole diviene un "arcipelago perché costituito da entità separate ma fortemente integrate"<sup>20</sup>.

La diffusione di queste isole ha causato la perdita della gerarchia urbana dove i servizi erano, antecedentemente, concentrati nella città consolida-



**20\_ INDOVINA, F.**, Dalla città diffusa all'arcipelago metropolitano, FrancoAngeli, Roma, 2009, Introduzione

**img.25\_Henri Cartier Bresson**, Napoli.



ta rispetto alla periferia e alla città diffusa. Oggi, vengono sparsi in maniera più democratica sul territorio. L'obiettivo non è quello contrastare la diffusione poiché a seguito di un cambiamento economico e sociale, vi è quello territoriale. L'idea di arcipelago racchiude un valore positivo, essendo lo spazio in cui avvengono i flussi tra le nuove centralità, che al momento, vengono riconosciuti come enclaves.

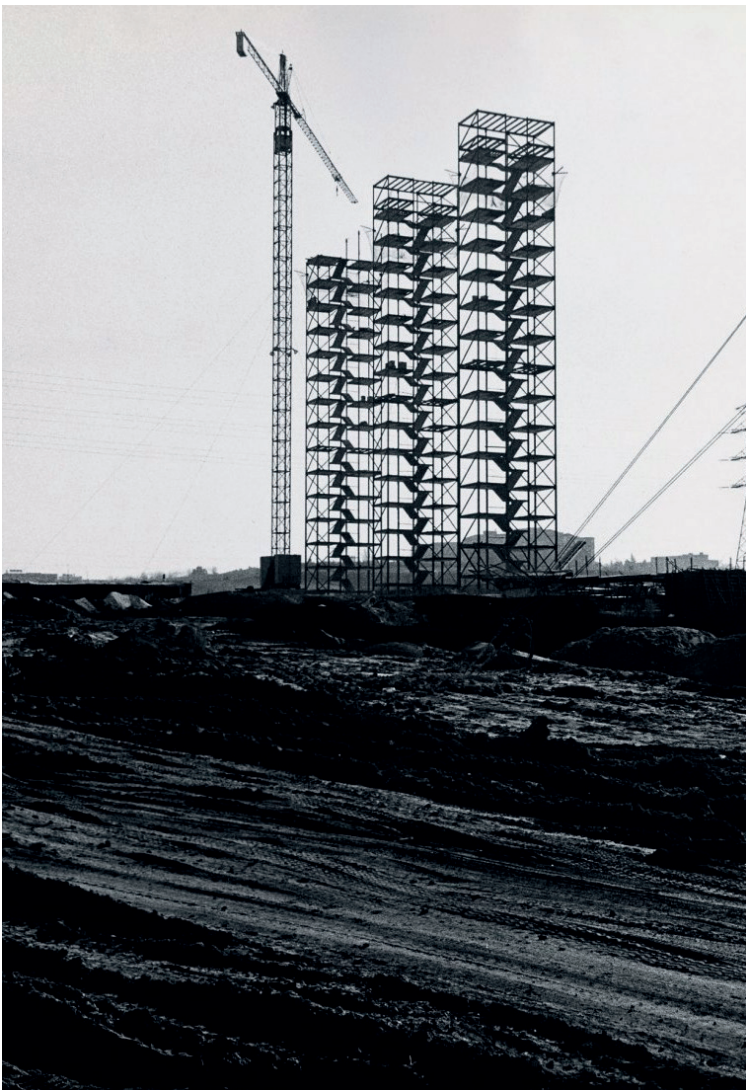
Il tessuto frammentato della città è il primo passo verso la creazione di arcipelaghi come realtà capaci di relazionare le autonomie urbane. “È il Mare per eccellenza, l'archi-pélagos. La verità del Mare, in un certo senso, si manifesterà, allora, là dove esso è il luogo della relazione, del dialogo, del confronto fra le molteplici isole che lo abitano: tutte dal Mare distinte e tutte dal Mare intrecciate; [...] L'intelligenza dell'arcipelago divide e separa”<sup>21</sup>. Per ridare senso ad identità apparentemente perse, la soluzione è quella di ricucire le fratture interne per ricreare quei dialoghi che sembravano ormai persi.

21\_ CACCIARI, M., L'arcipelago, Adelphi Edizioni, Milano, 1996, p.16

img.26\_Francisco Gómez, Barrio de la Concepción, Madrid, Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania, 1966.

img.27\_Francisco Gómez, Madrid, Arch27ivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania, 1973.

img.28\_Gabriele Basilico, Beirut, 2003.

















22\_ DORFLES, G., Natura e Artificio, G.Einaudi, 1968

img.29\_Alberto Burri, *Cretto*, 1973.

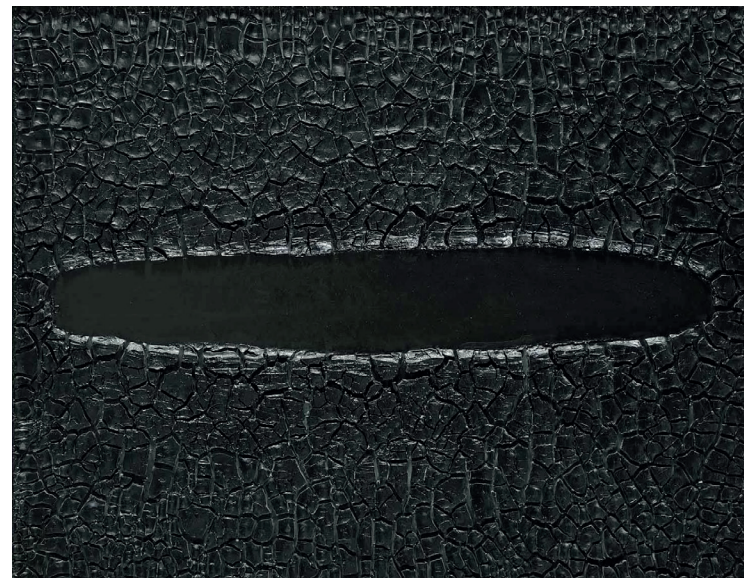
img.30\_Rob Strok, *natural basketball court*.

img.31\_Alberto Burri, *Bianco Cretto*, 1973.

**Intro.** Abbiamo analizzato lo spazio esterno nella sua qualità di infinito e compreso come l'essere umano reagisca ad una condizione che affascina e, allo stesso tempo, tormenta. Si passa ad analizzare lo spazio definito, identificabile come una regione racchiusa entro un limite controllato dall'uomo e dalle sue leggi.

Queste due condizioni appaiono a prima vista opposte ed incompatibili, come due forze che si annullano a vicenda. Eppure, pur mantenendo ognuna una chiara identità ed autonomia, non potrebbero esistere se l'una non ammettesse la presenza dell'altra. Si parla di opposti compatibili, con un richiamo alla filosofia dello Yin e dello Yang, secondo il quale in ogni metà è presente il potenziale del rispettivo opposto. La dualità delle componenti è ovunque rintracciabile, anche nel mondo naturale inviolato dalla traccia umana. Nelle fitte foreste le radure, come intervalli, creano piccoli mondi naturali. L'assenza fisica di alberi genera una sensazione di apertura, di qualcosa nascosto che viene riportato alla luce. La luce si sostituisce puntualmente all'oscurità, pur rimanendo entrambe essenziali componenti del labirintico mondo della foresta. Al contrario, nella vastità del deserto, l'oasi è un piccolo mondo naturale pieno di abbondanza ed ombra che si contrappone ad un contesto eccessivamente soleggiato e arido. Come la radura è rifugio nella landa selvaggia, così l'oasi è paradiso in pieno deserto. Nella modificazione dell'ambiente l'oasi e la radura

sono state scelte per essere arricchite di significato e per essere trasformate in luoghi in cui giovare del paesaggio. Infatti, seppur siamo completamente legati alla natura e ai suoi ritmi, abbiamo la libertà e la possibilità di ricrearci un nostro spazio naturale, da dominare con la nostra presenza e con le nostre leggi. L'uomo modifica l'ambiente, ma in questo processo la sua dipendenza nei confronti della natura viene dimostrata nella volontà di creare qualcosa di non fittizio, in quanto "l'uomo non si smarrisce nell'oggetto della natura se questo oggetto si è trasformato per lui in oggetto umanizzato"<sup>22</sup>.

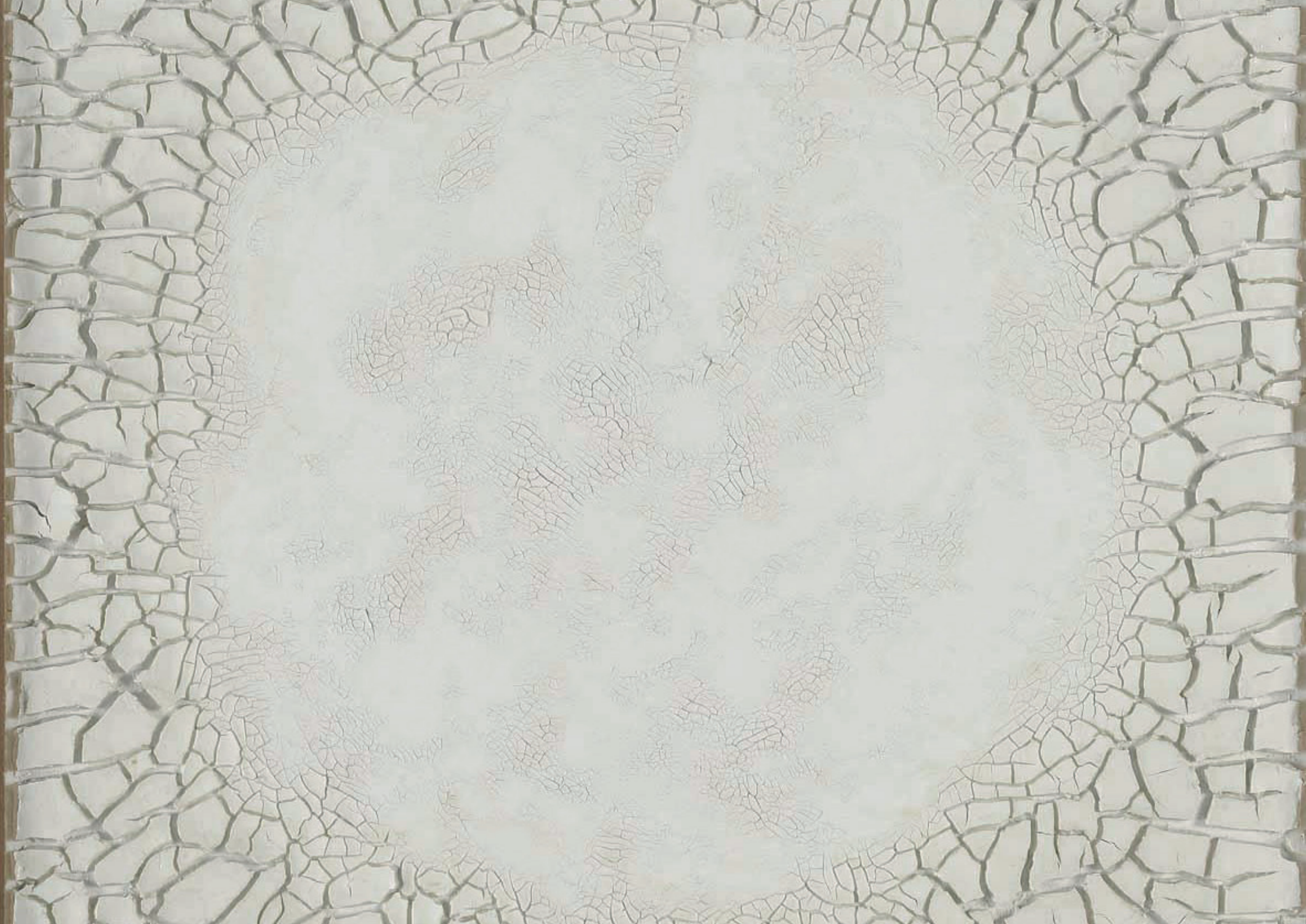


29



30







img.32\_Marguerite Nahkla, *Scene in the Park*, 1940 ca.

img.33\_Lucas Cranach, *Adamo ed Eva*, 1526.

img.34\_Claude Monet, *Colazione in giardino*, Museo d'Orsay, Parigi, 1873.

**Il giardino.** Il giardino rappresenta il perfetto punto di incontro tra uomo e paesaggio, luogo in cui la grandezza della natura viene ridimensionata e ridotta a spazio architettonico.

Il limite, che spesso si presenta sottoforma di edificio, fa da orizzonte e da cornice ad una nuova immagine eterea, inquadrando questo piccolo nuovo mondo in cui l'uomo può ritrovare la sua anima. L'atto della delimitazione genera un sentimento di libertà e di infinito, dovuto anche alla consapevolezza di ciò che sta fuori e alla posizione di privilegio dello stare dentro.

La nascita del giardino va in parallelo con quella dei testi storici: è una delle più antiche forme d'arte. Nella letteratura e nella mitologia, viene proposto come mondo ideale, come dimora degli dei - il Giardino dell'Eden, il Giardino delle Esperidi, il Giardino di Allah.

Comune a svariate religioni e a realtà culturali sempre diverse, l'immagine paradisiaca del giardino evoca significati ogni volta differenti. Mentre nell'Islam il paradiso si ricollega, sul piano linguistico, al concetto di recinto e, su quello simbolico, all'idea di gaudio legato all'abbondanza, in Occidente e nel mondo cristiano il limite viene visto come rottura dell'equilibrio uomo-natura, con la conseguente necessità di ritrovare il compromesso.

Le svariate sfaccettature non permettono di giungere ad un'immagine

univoca. La mancanza di dettagli rende impensabile la creazione di un identico Giardino dell'Eden sulla base delle informazioni trascritte nella Genesi, o un perfetto paradiso coranico sulla base del suo testo sacro. È possibile immaginare come sarebbe dovuto essere e le sensazioni che avrebbe dovuto evocare.

Si ricrea l'immagine del Paradiso, il mondo dei giusti promesso a coloro che in vita si sono comportati correttamente e che meritano, anche dopo la morte, di godere di un eterno stato di grazia e beatitudine. Il giardino non è altro che la rappresentazione e l'anticipazione terrena di un piacevole mondo ultraterreno: la versione umana del divino.



32



33







23\_Il Corano, Sur.50, v.9-11

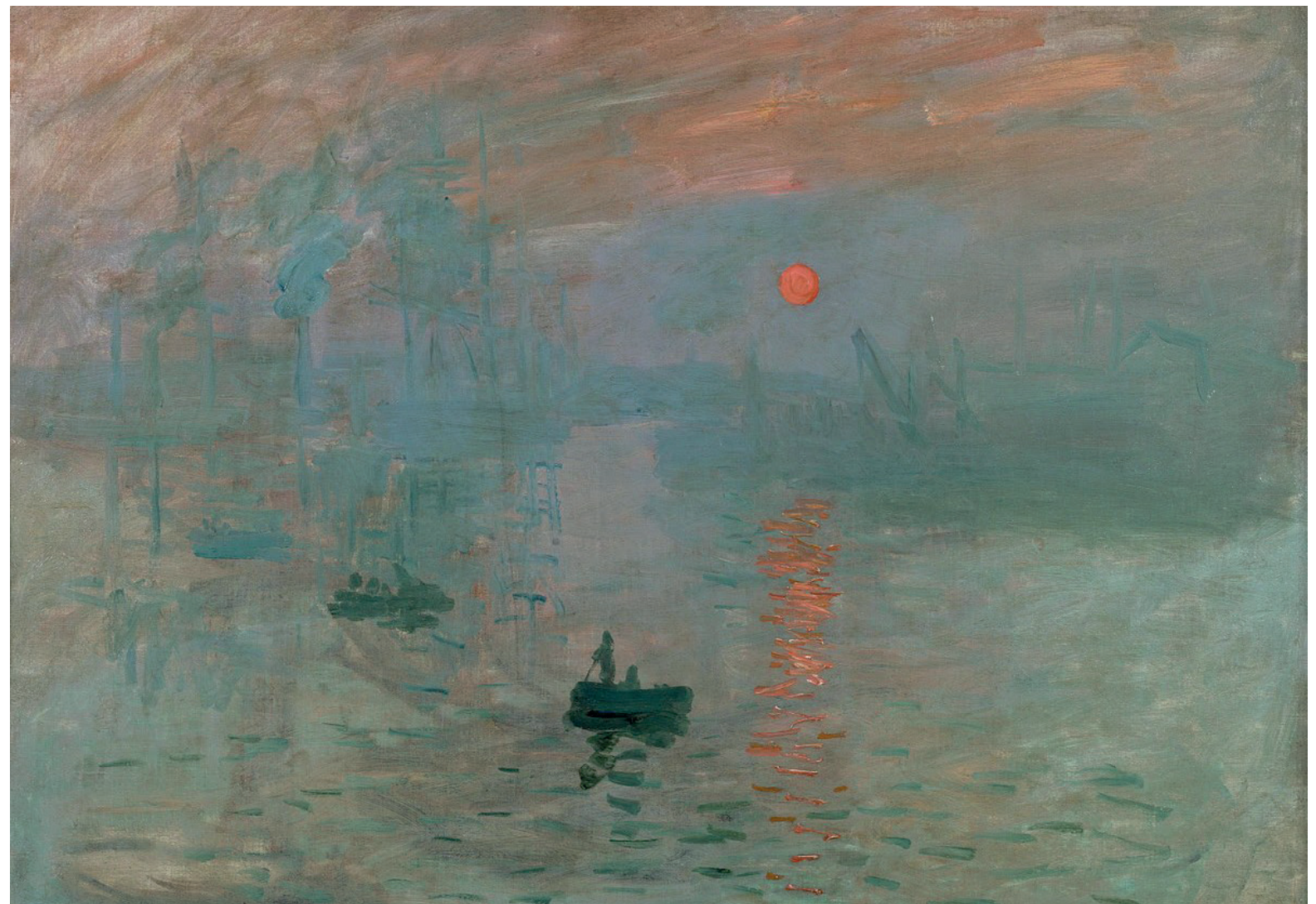
24\_Il Corano, Sur.4, v.57

img.35\_Claude Monet, *Impressione, levar del sole*, 1872.

img.36\_Valerio Olgiati, *Villa Além*, Archivio Olgiati, Portogallo, 2014.

L'acqua. L'essenza della tipologia dell'oasi e del giardino è, senza ombra di dubbio, l'acqua. Il suo valore è riconosciuto nella sua qualità fisica e simbolica, senza tralasciarne il valore estetico. In diversi passi del Corano l'acqua viene esaltata come elemento prezioso e vitale per i popoli del deserto. L'acqua è, innanzitutto, l'elemento della vita, ma compare sotto forma di altre allegorie: il mare, che incarna la grandezza e la grazia dell'amore divino, che con le sue qualità di fluidità e illimitatezza, denota la sconfinata presenza di Dio nelle dinamiche terrene; la pioggia con cui “abbiamo fatto scendere dal cielo un'acqua benedetta, per mezzo della quale abbiamo fatto germogliare giardini e il grano delle messi, e palme slanciate dalla spate sovrapposte, sostentamento dei [Nostr] servi. Per suo tramite vivifichiamo una terra che era morta, e in egual maniera [avverrà] la Resurrezione”<sup>23</sup>; il fiume connesso alla figura di Maometto, il profeta che con la sua voce raccoglie e accompagna i fedeli fino a farli giungere all'oceano, ossia Dio, per cui “Coloro che [...] hanno creduto e operato il bene, presto li faremo entrare nei Giardini dove scorrono i ruscelli e in cui rimarranno immortali in perpetuo, avranno spose purissime e li introdurremo nell'ombra che rinfresca”<sup>24</sup>.

Ognuna di queste declinazioni trova una propria particolare collocazione all'interno dell'oasi, dove significato e pratica progettuale si mescolano.









25\_ NIETZSCHE, F., The Joyful Wisdom, 208 “Architecture for Thinkers”, Jovian Press, 1882, trad. propria. *“An insight is needed (and that probably very soon) as to what is specially lacking in our great cities—namely, quiet, spacious, and widely extended places for reflection, places with long, lofty colonnades for bad weather, or for too sunny days, where no noise of wagons or of Shouters would penetrate [...]: buildings and situations which as a whole would express the sublimity of self-communion and seclusion from the world. [...] We want to have ourselves translated into stone and plant, we want to go for a walk in ourselves when we wander in these halls and gardens”*

26\_ PONTI, G., Amate l'architettura, Rizzoli, Segrate, 2015, p.107

img.37\_Gio Ponti, Terrazze e piscine sul tetto, “Domus” 92 (agosto 1935), pp. 11-12, agosto 1935.

img.38\_Gio Ponti, Terrazze e piscine sul tetto, “Domus” 92, pp. 10-12, agosto 1935.

*Seduta sul bordo della piscina o distesa a prendere il sole, una giovane donna abita quel giardino all'italiana [Fig. -]. Il ritorno nell'architettura moderna di — “elementi in-cantevoli” del giardino tradizionale — non è una mera questione formale, precisa Ponti, ma risponde alle “esigenze della nostra vita”, alla “educazione solare”, considerata uno “dei più appariscenti caratteri della vita d'oggi” (Ponti 1934e, 5).*

La tecnica idraulica non si riduce al semplice scopo di conduzione, ma diventa il momento di costruzione d'un territorio sacro delimitato dai contenitori e dai percorsi del liquido necessario alla vita.

Ma l'oasi è innanzitutto un microcosmo realizzato dall'uomo partendo da meccanismi naturali che, se equilibrati, trovano soluzione a realtà critiche e difficili. Si pone come obiettivo quello di migliorare attraverso stratagemmi e tecnica una realtà difficile.

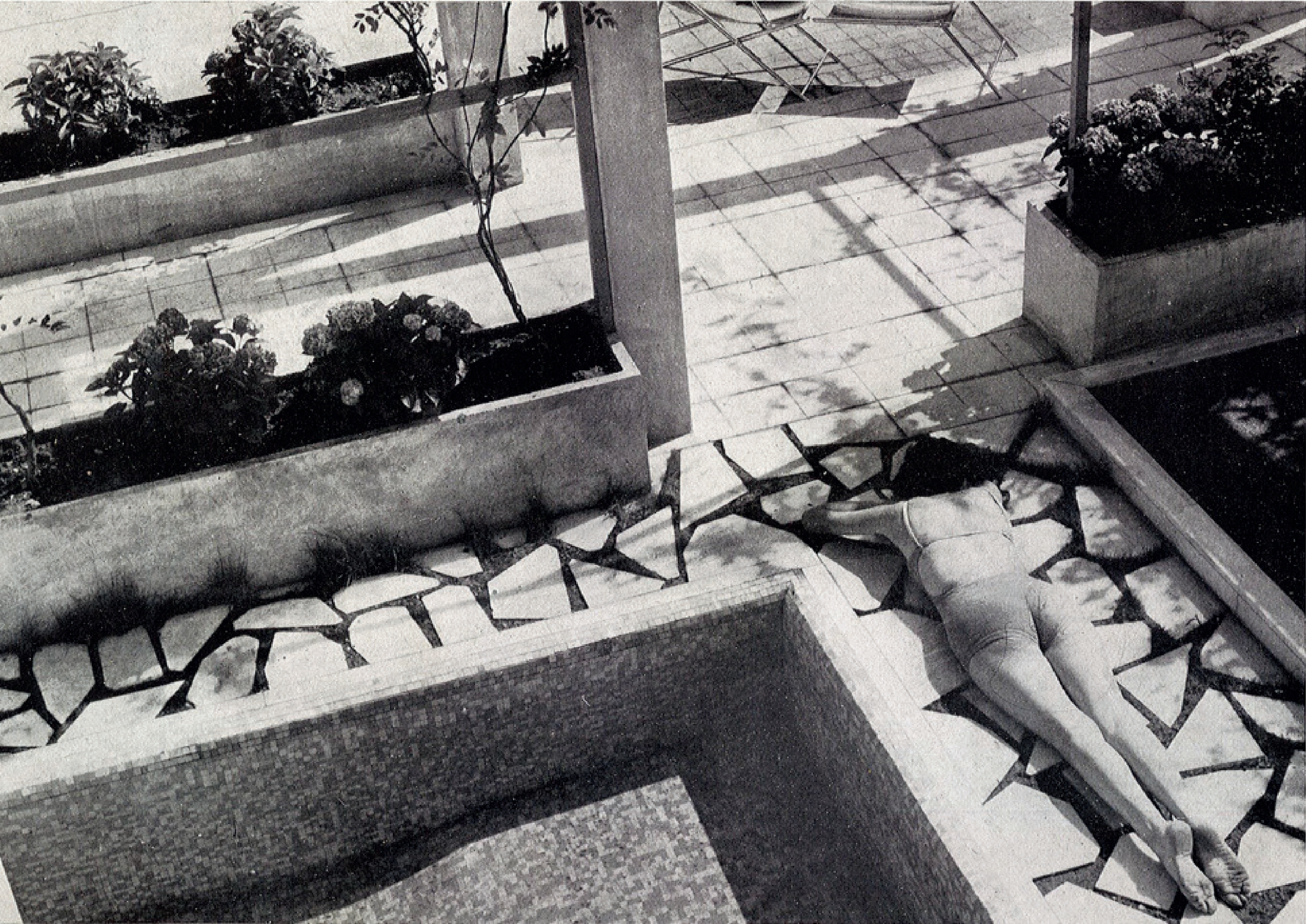
Le problematiche e le esigenze del deserto sono però diverse rispetto a quelle della città. L'aspetto dell'oasi più interessante per la città contemporanea riguarda sicuramente l'inserimento del giardino all'interno del contesto urbano, nella sua qualità di oasi e di paradiso. Così Nietzsche ci invita a fermarci e a riflettere poiché “È necessaria una visione (e probabilmente molto presto) di ciò che manca soprattutto nelle nostre grandi città - luoghi di riflessione tranquilli, spaziosi e molto estesi, luoghi con lunghi e alti colonnati per il maltempo, o per le giornate troppo soleggiate, dove non penetrerebbe il rumore dei carri o di Shouters [...] : edifici e situazioni che nel loro insieme esprimerebbero la sublimità dell'auto-comunione e dell'isolamento dal mondo. [...] Vogliamo farci tradurre in pietra e piante, vogliamo fare una passeggiata in noi stessi quando giriamo in queste sale e giardini”<sup>25</sup>.

L'oasi nel deserto non rappresenta un punto isolato, ma è inserito in una rete verde che garantisce percorribilità e orientamento. Allo stesso modo, il giardino all'interno dell'assetto urbano fa parte di una rete verde sempre più ampia e riconoscibile, che incide in maniera puntuale all'interno del contesto urbano, con l'obiettivo di modificarne la trama grazie alla pluralità di interventi piccoli e frequenti. In entrambe i casi si crea qualcosa di positivo, soprattutto dal punto di vista ecologico.

Nella città contemporanea, sempre più densa di agglomerati, gli spazi verdi vengono rintracciati nelle aree residuali che si creano tra gli edifici esistenti o nei terreni abbandonati. Così, il riferimento alla tipologia dell'oasi ci torna nuovamente utile grazie alla presenza del limite che in entrambe i casi risulta prestabilito. L'isolato di città rappresenta la delimitazione tra la dimensione pubblica esterna, in cui avvengono circolazione e rumori, e uno spazio più intimo e silenzioso in cui dedicarsi ad attività private. Il recinto chiude le viste laterali per rafforzare la vista verso l'alto, così, come nel giardino islamico, si passa dalla geografia del paesaggio all'astronomia, portando il cielo all'interno dell'architettura, in stretta relazione con la vita quotidiana. Allo stesso tempo, il limite isola acusticamente l'interno ricreando le ricercate e “riposanti visioni di pace, nella solare natura”<sup>26</sup>.









## 2.1 Il cielo in una stanza

È bello come l'architettura scelga una piccola porzione di terra e ci co-  
struisca sopra una scatola.

D'improvviso riconosciamo il dentro dal fuori e ognuno può decidere se  
stare dentro o se stare fuori. Ma perché non scegliere entrambe? Quan-  
do si varca un limite si immagina di giungere in un luogo chiuso, ma si  
rimane piacevolmente sorpresi quando si scopre che lo spazio interno è  
in realtà una stanza a cielo aperto.

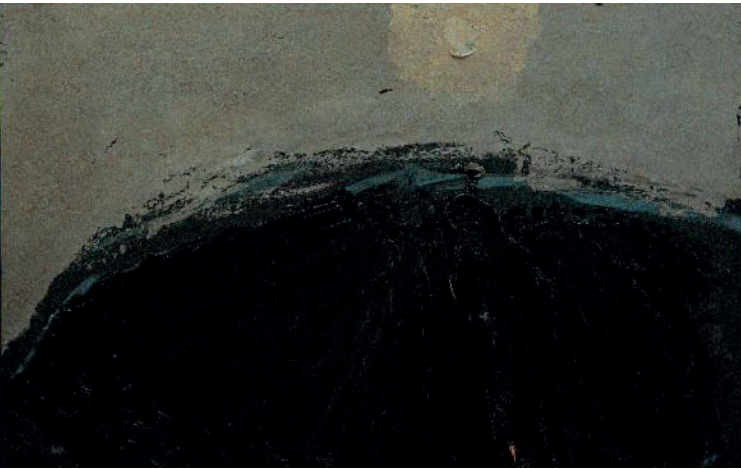
È poi curioso pensare come questa scatola abbia una collocazione spazia-  
le percepibile solo dall'esterno; una volta al suo interno, quando l'unica  
visione possibile è il cielo, la geografia si perde e la nostra vista potrebbe  
essere uguale in qualunque parte del mondo.

Quello del cielo e delle stelle è un culto ben noto ai nomadi che attra-  
versano le dune desertiche, così come lo è ai marinai che navigano in  
mare aperto. Quando la notte cala e i segni sul terreno e sulle acque  
scompaiono, il cielo limpido diventa una mappa che può essere letta. Le  
stelle, per alcuni associate alla luce di Dio e alla sua presenza, hanno il  
ruolo di schiarire le tenebre e guidare i viaggiatori nelle loro avventure.

Bussole che aiutano a collocarsi nello spazio e nel tempo, generano così  
una sensazione di sollievo e di speranza al viaggiatore perso nella notte e  
nell'infinito. Come una sorta di consolazione ed incoraggiamento perché,  
come ci dice Hassan Fathy, “pur il vasto deserto non è grande quanto il

cielo, uno spazio illimitato che contiene tutti gli esseri e innumerevoli  
stelle”<sup>27</sup>. Come se la terra ritrattasse la sua infinità, cedendo il primato a  
qualcosa di ancor più immenso e inafferrabile.

Il deserto è il punto d'incontro tra la volta terrestre e quella celeste. Il  
suo valore, ambientale e simbolico, ha plasmato la cultura e lo stile di  
vita dell'arabo. Il calore, le burrasche di vento, il sole accecante e i djinn,  
gli spiriti che popolano il deserto, sono elementi da cui trovare riparo,  
rifiutando la relazione con l'esterno, rivolgendosi all'interno verso il patio  
che contempla il cielo. Dalla geografia del deserto si passa all'astrono-  
mia, integrata nello spazio della casa e concepita come componente della  
quotidianità.



27\_ BERTINI, V., Hassan Fathy,  
poetica del deserto, “Firenze Archi-  
tettura”, n.1, 2011, p.135

img.39\_William Congdon Gro-  
svenor, *Sol bianco - Luna 8*, The Wil-  
liam G. Congdon Foundation, Buc-  
cinasco, Milano, post 1967.

img.40\_William Congdon Gro-  
svenor, *Sole bianco*, The William G.  
Congdon Foundation, Buccinasco,  
Milano, post 1990.

img.41\_Franco Fontana, *Seascape*,  
Liguria, 2005.







**28\_ FATHY, H.**, The Qa'a of Cai-rene Arab house, its development and some new usages for its design concepts, p. 135, tratto da PICONE, A., La casa araba d'Egitto, Jaca Book, Milano, 2009, p.13

**img.42\_Gio Ponti**, *L'infinito Blu*, La Ceramica Francesco De Maio, 1960.

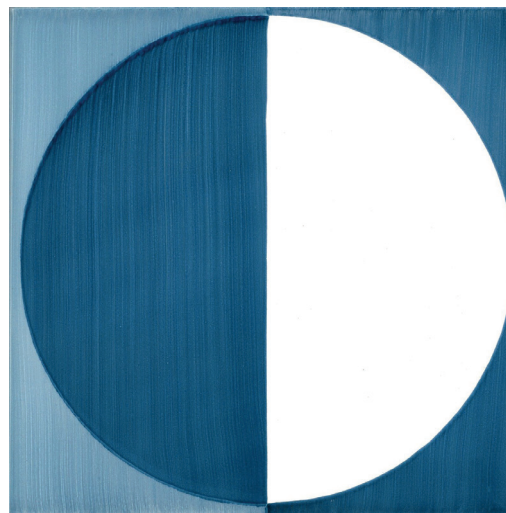
**img.43\_Gio Ponti**, *L'infinito Blu*, La Ceramica Francesco De Maio, 1960.

**img.44\_Franco Fontana**, *Paesaggio*, South Dakota, 1990.

“Con l’urbanizzazione, l’arabo portò con sé il suo anelito all’estensione dell’universo e considerò la sua casa come la riproduzione in miniatura dell’universo stesso. Egli cominciò ad applicare le metafore architettoniche nella sua cosmologia, per cui le quattro pareti del sahn venivano considerate come quattro colonne che reggono la volta celeste. Quindi la corte rappresentava il contenitore del proprio privato pezzo di cielo che, riflettendosi in una fontana nel centro, entrava in intimo contatto con gli ambienti più rappresentativi della casa. Nei primi esempi del Fustat, la pianta di questa fontana è quasi una esatta proiezione geometrica della cupola mukarnas su pennacchi. Essa ha la base di un quadrato con, al livello più basso, gli angoli tagliati a formare un ottagono; da ciascuno dei nuovi lati in tal modo formati viene tirato fuori un semicerchio in maniera che l’intero bacino risulterà un modello inverso della cupola che rappresenta il cielo. Non è un caso che l’arabo usi questa simbologia cosmica nella sua architettura. L’idea di specchiare il cielo in un bacino d’acqua risale a tempi antichissimi, molto prima degli Arabi. I sacerdoti babilonesi installarono bacini simili a questi sulla cima delle loro ziqqurat per riflettere la volta celeste e averla a portata di mano. Contrassegnarono poi il fondo e il bordo superiore di questo bacino con una scala graduata per facilitare l’osservazione dei pianeti e delle costellazioni durante il loro corso, quasi come un planetario”<sup>28</sup>.

La civiltà araba è permeata della sua religione, onnicomprensiva che avvolge ogni ambito della vita. La spiritualità impregna ogni cosa: all’alto ogni gesto viene rivolto e dall’alto ogni ragione viene giustificata. La civiltà occidentale, più analitica, materiale e concettuale si svincola dai regimi religiosi prestabiliti, ma, al contempo, è più rigida e razionale, in cerca di ragioni capaci di spiegare i meccanismi del mondo.

È difficile attribuire un valore che sia del tutto oggettivo al concetto di cielo poiché questo non viene percepito da ogni individuo in maniera pura e imparziale, viene piuttosto filtrato dai retaggi culturali, dalla sensibilità e dall’identità di ciascuno. Ogni osservatore sviluppa il concetto in



42

cui riconoscersi: guida e occhio sulla vita, o luogo redentore e di evasione da essa.

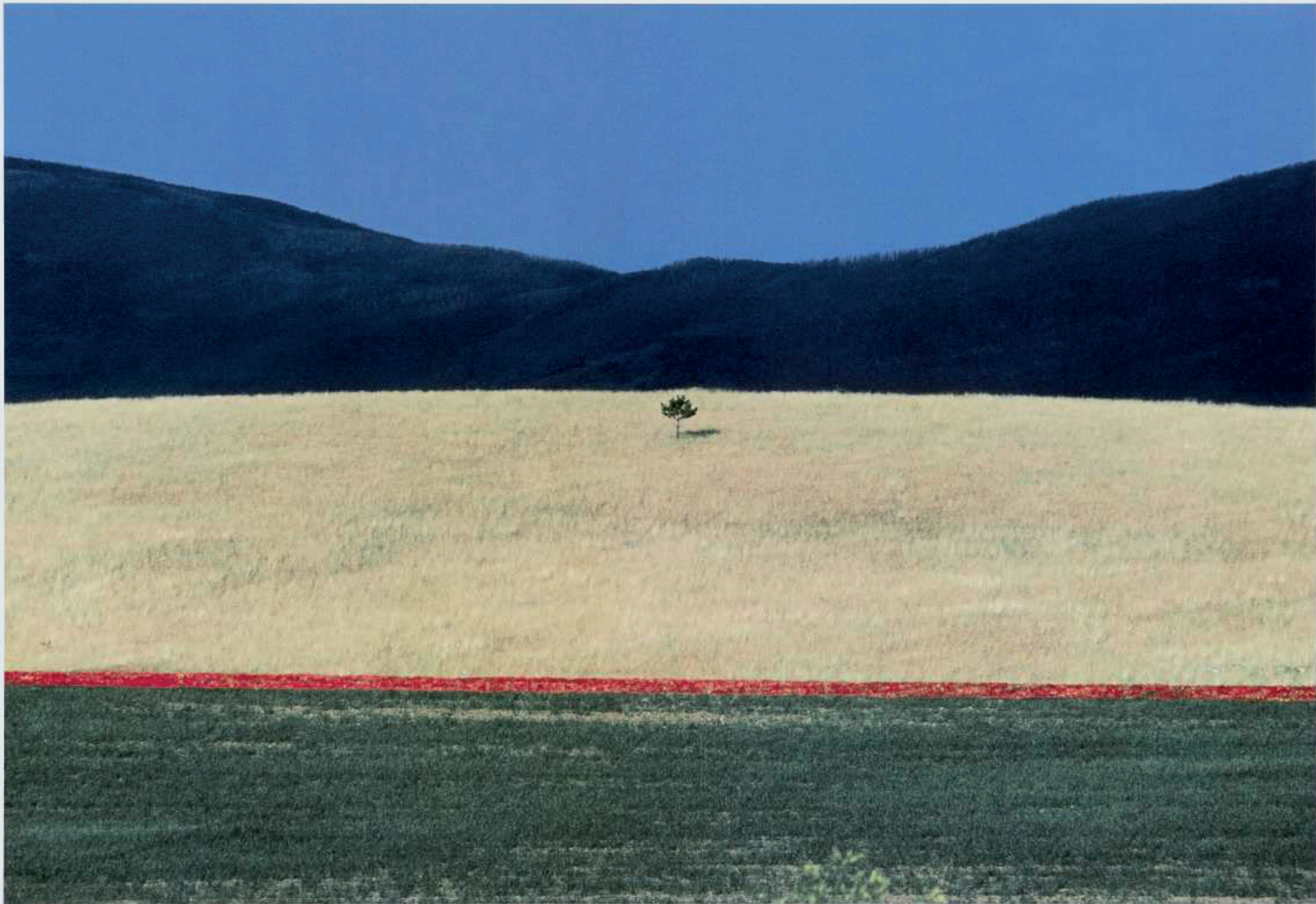
Ai giorni nostri la contemplazione del cielo non sembra più così essenziale e l’uomo, immerso nella sua quotidianità, se ne dimentica. D’altro canto, la dimensione celeste in città è sempre più evanescente: l’inquinamento luminoso sta cancellando il cielo stellato dalle nostre notti e ingrigendo l’azzurro dei nostri giorni. Solo allontanandosi dalla città la vista del cielo diventa sempre più viva.

Ma l’uomo ha la tendenza ad appropriarsi di ciò che lo aggrada. Così,



43





Prairie, South Dakota

1/25

Wendell 1990



senza nemmeno allontanarsi dal centro urbano, traduce l'archetipo del cielo in realtà materiale, proponendolo in forma di vista esclusiva in piena città, come fosse un lusso. Architetti e artisti hanno iniziato a progettare creando limiti che nascondessero le parti scomode e fastidiose alla vista, per ridare valore alla trascurata realtà celeste.

Finestra. Jean-Jacques Rousseau afferma che la civiltà nasce con la creazione di barriere scelte. Ogni decisione è una limitazione alla libertà, ma anche una dimostrazione di ciò che vogliamo includere o escludere all'interno di essa. L'esclusione e l'inclusione sono le due mosse architettoniche essenziali per selezionare il frammento che più ci incuriosisce, per sentirci come dietro una finestra o di fronte ad un quadro che incornicia la storia che vorremmo ci venisse raccontata.

In Le Corbusier l'idea del frammento è ben chiara. Nelle sue architetture seleziona ed inquadra scene uniche che assumono un ruolo essenziale all'interno della progettazione.

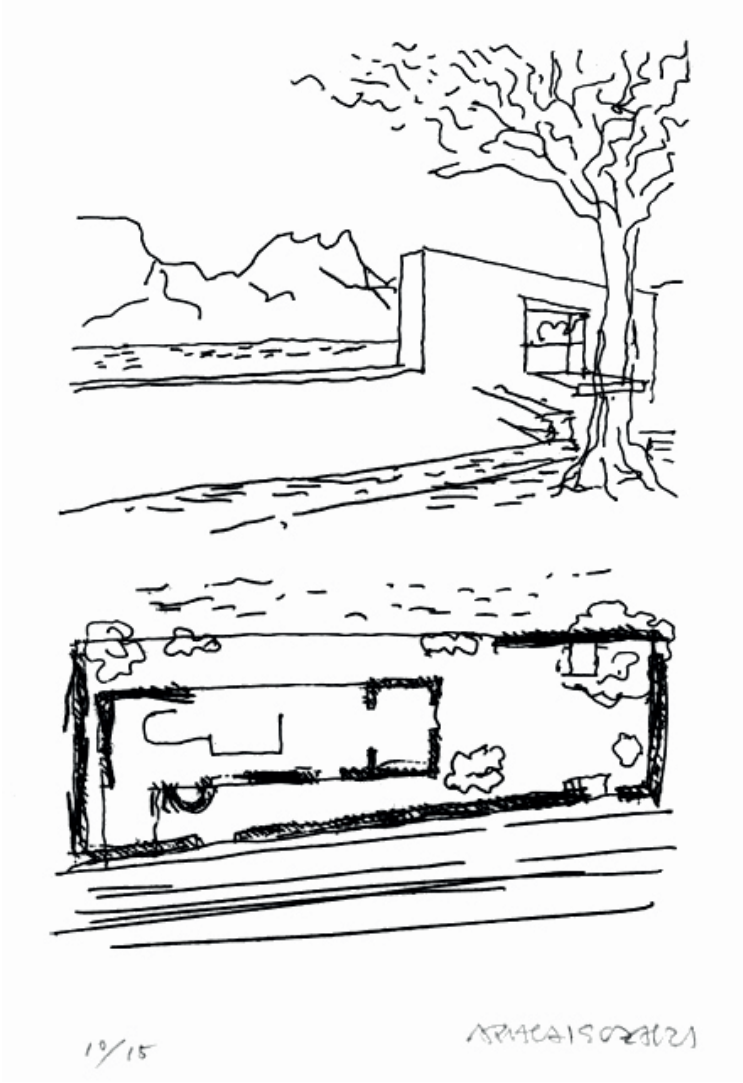
Ne è un esempio la petit maison che Le Corbusier progettò nel 1923 per i suoi genitori sulla riva del lago Corseaux, in Svizzera. Il progetto si inserisce nel paesaggio nell'atto di inquadrarlo. Mentre all'interno il paesaggio viene indiscriminatamente accolto da una lunga finestra a nastro, proponendosi come una continuazione dello spazio interno, all'esterno

l'alto muro è lo strumento con cui Le Corbusier realizza la cornice volta ad inquadrare il frammento prescelto. Nonostante l'ampiezza del paesaggio, solo un piccolo scorcio viene favorito, il resto viene escluso.

Anche nel progetto per un attico per Beistegui a Parigi, Le Corbusier utilizza l'architettura per escludere ed includere. Nel dare vita ad un ambiente che potesse accogliere le grandi feste della haute bohème parigina, incornicia precisi scorci di città. La Parigi contemporanea si presentava come un triste deserto di tetti e camini, le preesistenze storiche che rappresentano il valore duraturo del luogo vengono selezionate e catturate, come atto di devozione nei riguardi della città. L'idea progettuale è atipica. Sulla sommità di un edificio in pieno centro si potrebbe godere della vista dell'intera città, eppure si decide di selezionare le poche scene prestigiose: l'Arco di Trionfo, la Torre Eiffel, il Sacré-Coeur, Notre-Dame.

La sommità dell'edificio diviene una chambre à ciel ouvert, cinta da alte pareti oltre cui emergono solo frammenti delle cime dello skyline urbano. All'interno è presente un periscopio attraverso cui si può godere dello spettacolo metropolitano: la vista totale alla città è però ancora possibile.

Come Le Corbusier ricava frammenti di paesaggio forando gli elementi verticali, così il Mantegna nella progettazione della sua residenza a Mantova, ricava frammenti di cielo svuotando la parte centrale dell'edificio,



**img.45\_Le Corbusier**, *schizzo di Villa le lac*, 1952.

**img.46\_Oliver Martin-Gambier**, *Villa le lac, Corseaux*, 2005.

**img.47\_** *Appartement de M. Charles de Beistegui*, Paris, France, 1929.

**img.48\_Lucien Hervé**, *Appartement de M. Charles de Beistegui*, Paris, France, 1929.

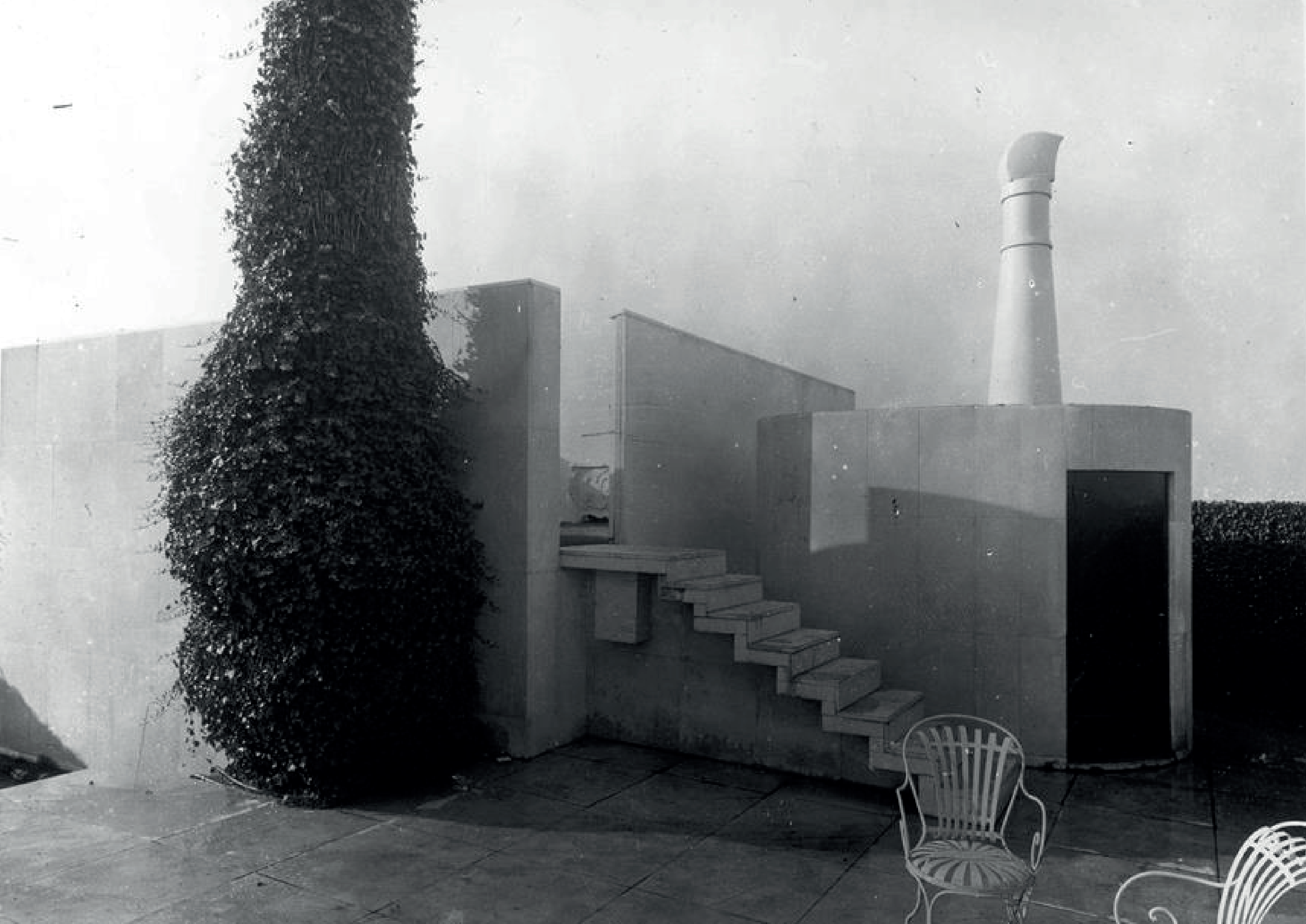














**29\_ MATERN, N.,** *“I am not an Earth artist, I’m totally involved in the sky”*, 24 Aprile 2015, lightlive, [www.lightlive.com](http://www.lightlive.com) (02.06.2020)

**img.49**\_Vista del patio interno, Casa del Mantegna, Mantova, 1502.

**img.50**\_James Turrell, *Twilight Epiphany*, The Suzanne Deal Booth Centennial Pavilion, Rice University, Houston, Texas, 2012.

**img.51**\_Luigi Ghirri, *Kodachrome*, Ile Rousse, 1976.

per crearvi uno spazio a stretto contatto con il cielo. L’edificio è un quadrato all’interno del quale viene inscritta una circonferenza che ospita il cortile, con evidente richiamo all’oculo della Camera degli Sposi. La forma circolare del vuoto si apre verso l’alto e garantisce un senso di equilibrio tra la robustezza della struttura e l’infinità e la leggerezza della circonferenza, che ne rappresenta l’essenza.

Anche l’artista contemporaneo James Turrell porta la percezione del cielo al centro della sua poetica, con l’obiettivo di dar vita a esperienze sensoriali attraverso l’interazione di architettura, cielo e giochi di luce. Gli spazi realizzati sono principalmente scatole aperte nel soffitto, come portali verso il cielo. Il progetto Roden Crater rappresenta il culmine dei suoi studi sulla percezione della luce, la psicologia visiva e l’astronomia.

Il progetto viene ricavato all’interno di un cratere vulcanico nel Painted Desert in Arizona, un luogo in cui il cielo notturno è estremamente buio.

La struttura, che non intacca minimamente il contesto naturale, presenta al suo interno diversi ambienti per sperimentare e contemplare la volta celeste in tutte le sue manifestazioni/sfumature. Il progetto presenta dei percorsi, come canali, che conducono ad aperture con vista cielo utili per analizzare i cambiamenti della luce diurna, il movimento dei pianeti e delle costellazioni. L’obiettivo è di coinvolgere lo spettatore, attraverso l’esperienza diretta, nella dinamiche del cielo, per farlo sentire partecipe

all’evento. Turrell stesso parlando dei suoi lavori afferma: “I am not an Earth artist, I’m totally involved in the sky”<sup>29</sup>. E quando parla di cielo fa riferimento al suo aspetto fenomenico, all’illimitatezza dell’universo e alla minutezza dell’uomo che dell’infinito può cogliere solo la realtà fenomenica. Di questa dimensione non si conoscono altri aspetti, per questo risulta così inafferrabile quanto affascinante.



49



50







## 2.2 Il silenzio del vuoto

Aldo Rossi tendeva spesso ad esaltare la bellezza dello spazio vuoto, prima che questo potesse essere riempito con la vita.

“Sono più interessato alla predisposizione, a quello che poteva succedere in una notte di mezza estate. Per questo l’architettura può essere bella prima del suo uso, è l’attesa, la camera matrimoniale predisposta, i fiori e gli argenti prima della messa grande”<sup>30</sup>. In questo concetto si nasconde la bellezza della possibilità e delle aspettative: mentre si aspetta qualunque cosa è ancora immaginabile.

30\_ ROSSI, A., *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Milano, 1990, p.81

img.52\_Caspar David Friedrich, *Monaco in riva al mare*, Alte Nationalgalerie, Berlino, 1808-10.

img.53\_Caspar David Friedrich, *The Times Of Day: The Midday*, 1821-22.

img.54\_Wim Wenders, *Written in the West*, Städtische Galerie Schwarzes Kloster, Freiburg, Germany, 1992.

img.55\_Wim Wenders, *America*, lo scatto fa parte di una serie di foto realizzate tra la fine degli anni 70 ed il 2003, esposte dal FAI - Fondo Ambiente Italiano - nel 2015.

Il senso di vuoto lo ritroviamo vivo nelle opere di Casper David Friedrich, in cui rappresentava paesaggi simbolici e sublimi in cui il contatto con la natura fa emergere il sé spirituale. Il monaco in riva al mare raffigura un uomo con una lunga veste scura voltata di lato, che si erge su una bassa duna di sabbia cosparsa d’erba. La figura appare completamente estraniata dal mondo che lo circonda e l’abito scuro che indossa lo fa confondere con la natura circostante. L’occhio fatica a soffermarsi su un unico punto e l’atmosfera ricreata fa emergere un senso di vuoto e di silenzio. Anche dietro le fotografie di Wim Wenders ritroviamo gli stessi principi. Le figure umane sono ridotte al minimo e l’intimità delle visioni catturate emerge. Come spiega Wenders, “l’intenzione delle mie foto è che chi le guarda riveda il mondo come l’ho visto io mentre lo fotogra-









Western World  
DEVELOPMENT  
TRACT 8271









favo, e cioè da solo”<sup>31</sup>.

Questi riferimenti ricordano, in campo cinematografico, le scene sospese del cinema muto di Yasujiro Ozu, ricco di pillow shots. Si tratta di scene in cui il silenzio interrompe la narrazione per qualche secondo e, generalmente, vengono ripresi paesaggi urbani o spazi interni in cui la presenza umana è assente. Questi pillow shots o piani vuoti sono assimilabili alla filosofia del Ma che identifica lo spazio neutro e vuoto che resta tra gli oggetti, creando distanza tra di loro e conferendogli significato. Ozu da voce e valore all’effimero, a ciò che da qui a poco scomparirà. Così, l’attenzione si posa sui piccoli e banali gesti quotidiani, i più intimi e comuni, generandone una vera e propria glorificazione. Servendosi dei piani vuoti, crea delle pause nella trama, strumenti per scandire il tempo e per concentrare le tensioni e le sensazioni dello spettatore.

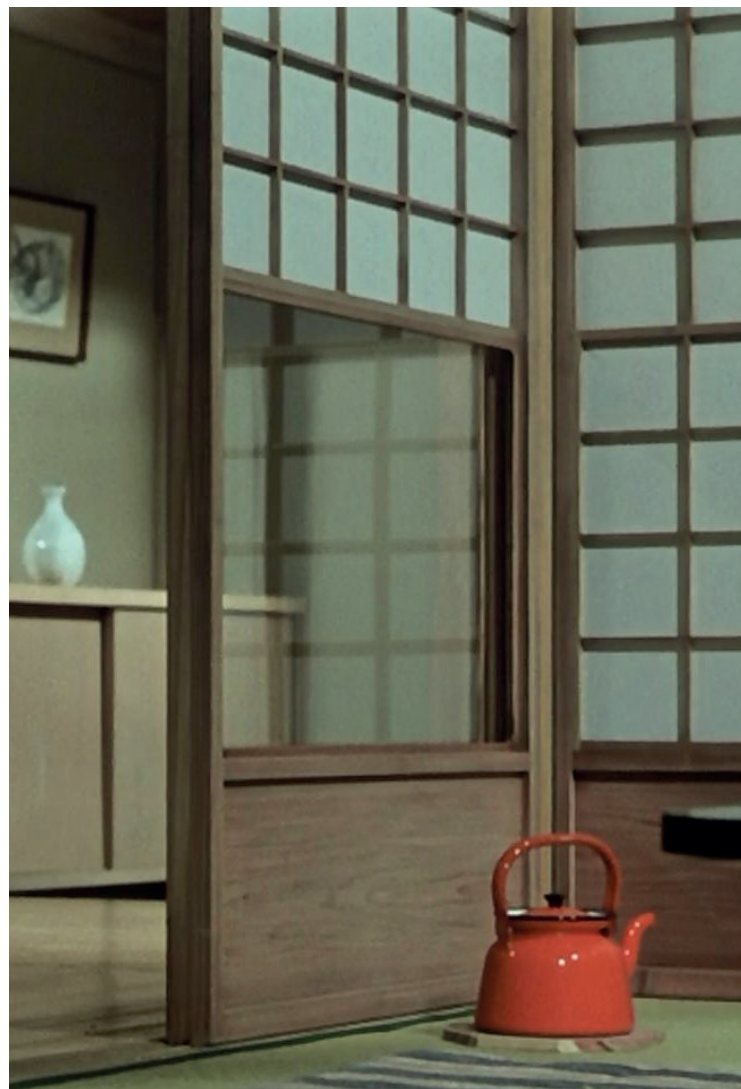
**31\_ VASTANO, S.**, “Il cielo sopra le foto di Wim Wenders”, 13 Ottobre 2015, L’Espresso, [www.espresso.repubblica.it](http://www.espresso.repubblica.it) (12.06.2020)

**img.56** *\_pillow shot* in *Il gusto del sakè* by Yasujiro Ozu, 1962.

**img.57** *\_pillow shot* in *Good Morning* by Yasujiro Ozu, 1959.

**img.58** *\_pillow shot* in *Good Morning* by Yasujiro Ozu, 1959.

Anche l’architettura è il luogo del silenzio e dell’attesa. Le pause creano momenti di sospensione ogni volta interpretati diversamente sulla base del contesto, del periodo storico, degli strumenti realizzati e della sensibilità dell’ideatore. Ma il silenzio è anche luogo che assorbe e contiene i racconti antichi: si fa sfondo nei grandi templi egizi in cui le statue dei faraoni sono conservate, all’interno delle cattedrali gotiche in cui risuona ancora l’eco dell’ultimo canto gregoriano e nelle mura del Pantheon è



56



57



助産婦

原口みづ江





32\_ MAGLI, C., “Zumthor: atmosfere sensoriali”, 13 Febbraio 2015, Archescape, [www.archescape.wordpress.com](http://www.archescape.wordpress.com) (13.06.2020)

img.59\_David Heald, *Architecture of Silence*, 2000.

img.60\_Arne Maasik, *Phillips Exeter Academy Library*, 2016.

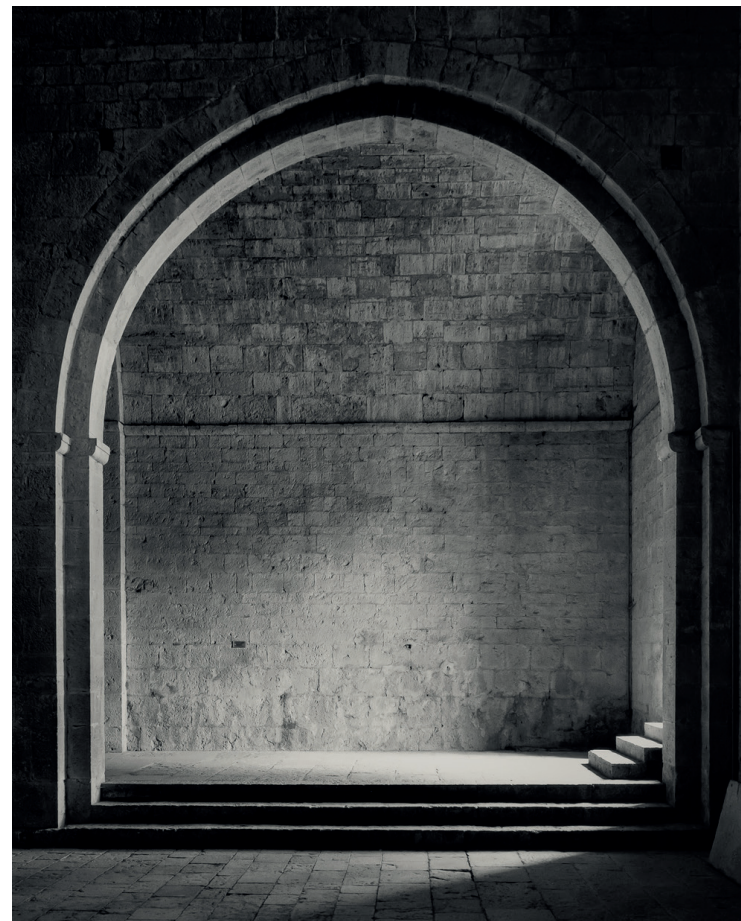
img.61\_John Cage's Empty Words, 1974.

assorbito il suono dei passi romani. L'architettura attraverso il silenzio vuole ricordare. Quando l'esperienza architettonica è intensa qualunque rumore esterno si annulla, l'attenzione trasla dall'esterno all'interno, dalla città alla nostra esistenza concreta e alla nostra storia, rendendoci finalmente partecipi della nostra essenziale solitudine.

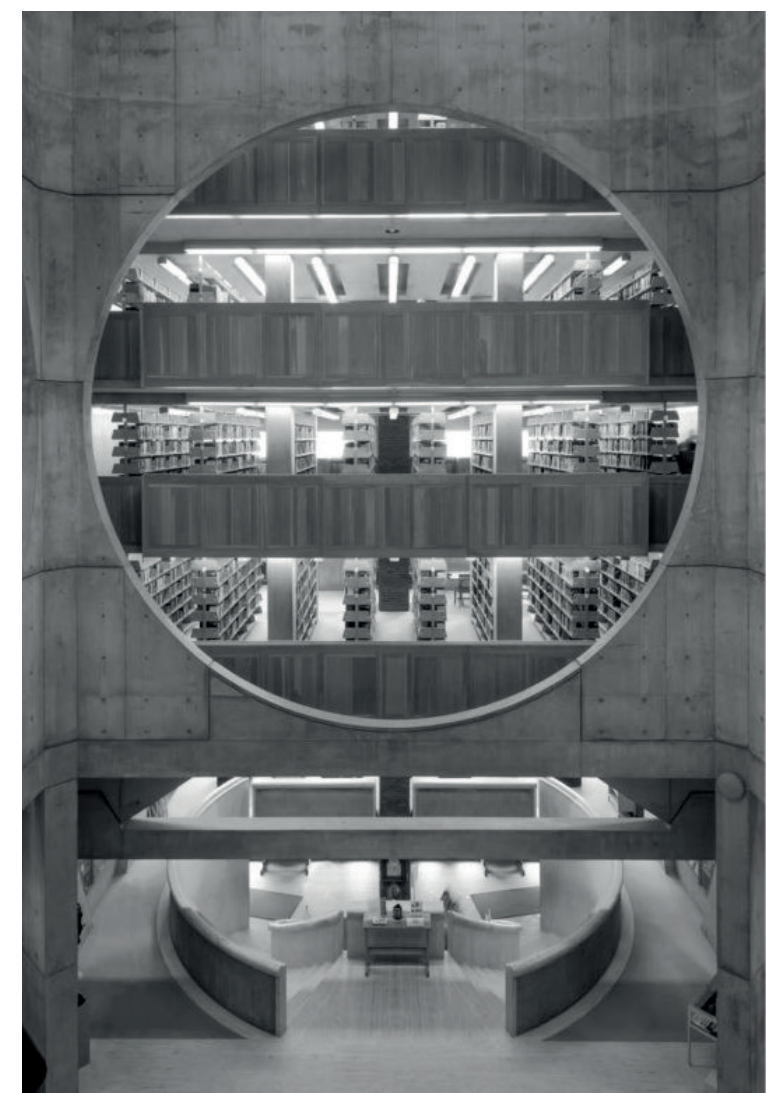
In un presente sempre più proiettato verso il futuro e verso il progresso, la velocità diventa rumore. Le città sono sempre più dense e in costante trasformazione. Così rintracciare angoli di pace e tranquillità diventa una sfida sempre più ardua. All'interno di un tessuto urbano così fitto, è necessario ricercare la quiete altrove, perché no, all'interno degli edifici. È interessante pensare all'edificio nella sua qualità sonora e proiettarlo sull'idea di suono che noi vorremmo per quello spazio. Per suono, però, non si intende la mera esperienza uditiva, bensì un'esperienza più completa capace di coinvolgere tutti i sensi. In quest'ottica, ogni elemento risulterà influente all'interno della progettazione: le pareti e le loro aperture, la scelta dei materiali e dei suoi colori, le proporzioni dello spazio.

Nella maniera che il silenzio non venga percepito come una semplice assenza di suono, ma come un'atmosfera. I luoghi potrebbero poi essere catalogati sulla base dei nostri ricordi, non per le loro funzioni ma per le sensazioni che fanno riemergere in noi. Come Peter Zumthor che dice: “Mi appassiona l'architettura, però mi basta l'atmosfera, gli spazi vuoti,

l'esperienza fisica e tattile di un edificio. Non ho bisogno di nient'altro. Se perdiamo di vista la bellezza dell'architettura ci rimangono solo le immagini, e un'immagine non è un edificio”<sup>32</sup>.



59



60















**33\_GOTHEIN, M.L.**, A history of garden art, Hacker, New York, 1979, p.3, trad. propria.

*"When [...] with the aid of a pickaxe he broke the ground, for cultivation and a fixed dwelling-place, he was compelled to erect a fence, in order to protect the homestead from enemies and wild beasts. This enclosure, rudimentary as it was, formed the first garden."*

**img.62\_Enzo Mari**, *The big stone game, campo da giochi in marmo*, 1968.

**img.63\_Aldo Van Eyck**, *Circle Terrace*, dall'archivio di Aldo Van Eyck, Amsterdam Orphenage, 1958-1961.

**img.64\_Aldo Rossi**, *Cimitero di San Cataldo*, Modena, 1971-84.

Dentro, fuori, in-between. Abbiamo riconosciuto lo spazio interno e quello esterno come eventi distinti e separati, ciascuno nella propria singolarità: inizio e fine, passato e futuro, inside e outside, momenti spaziali e temporali che con una semplice linea possono essere disconnessi e, allo stesso tempo, uniti. La linea rappresenta la terza dimensione spaziale, è l'elemento chiave utile a strutturare lo spazio.

Definire lo spazio è l'atto fondamentale dell'architettura. Dall'alba dei tempi questa disciplina ha avuto la tendenza a valorizzare lo spazio interno, visto come rifugio, e a rinunciare all'uso dell'imprevedibile spazio naturale esterno. In A History of Garden Art, questo gesto comincia nel momento in cui l'uomo iniziò a recingere:

“quando [...] con l'aiuto di un piccone iniziò ad incidere il terreno, per la realizzazione di un pezzo di terra coltivata e lo stabilimento di un luogo di abitazione fisso, si vide costretto a costruire una recinzione, per proteggere l'abitazione dalle insidie di nemici e animali selvatici. Questo recinto, per quanto rudimentale, costituiva il primo giardino”<sup>33</sup>.

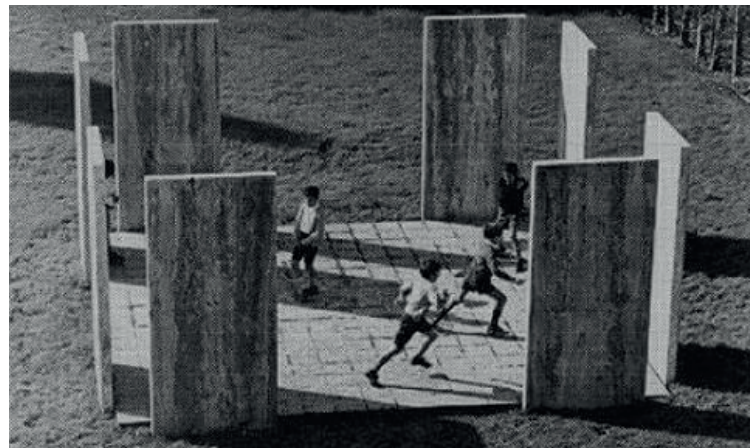
Nell'oasi o, più specificatamente, nel giardino islamico perimetrare era una necessità. Le tre civiltà nate in pieno deserto - mesopotamica, egizia e persiana - si videro costrette a fronteggiare un contesto arido e inospitale e a realizzare alte mura capaci di difendere quel pezzo di terreno

faticosamente sottratto alle intemperie. L'atto del racchiudere si mostra per primo nel giardino, sia sul piano pratico che su quello etimologico. La parola giardino si riferisce, infatti, al concetto di recinzione, prima che a quello di coltivazione: dal tedesco \*gart o \*garto, recinto. Allo stesso modo, il termine hortus, maggiormente associato al mondo occidentale, deriva dalla parola greca opvoc, ossia delimitato, e indica una porzione di terreno coltivata per garantire il sostentamento familiare.

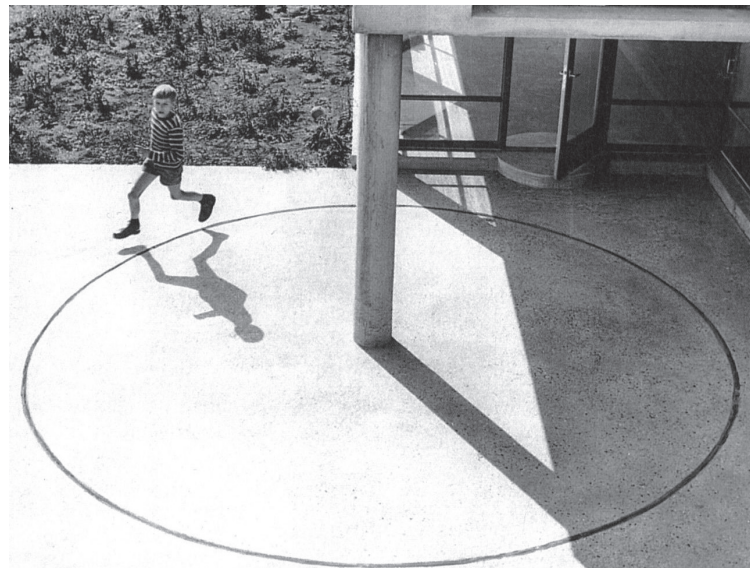
Per definizione, il recinto è sempre stato associato ad uno spazio circoscritto, circondato da elementi di protezione ben visibili. È una forma primaria che fa riferimento ad un atto fondatore e sacro: l'appropriazione di una parte dello spazio attraverso l'uso di un gesto rituale e di un artificio.

Il recinto è quindi la figura generatrice dello spazio, mentre lo spazio vuoto ricavato al suo interno rappresenta la manifestazione della sua identità. L'archetipo costituisce l'immagine primordiale che resiste al tempo, così come lo schema organizzativo da cui inizia la comprensione dell'architettura, ed è nel recinto che l'in-between trova il suo archetipo.

Stabilire un limite significa differenziare interno ed esterno, categorizzare ciò che è caotico e ciò che è ordinato, lo spazio antropizzato da quello selvaggio. Anche durante il Medioevo, nell'hortus conclusus, vi si dimo-

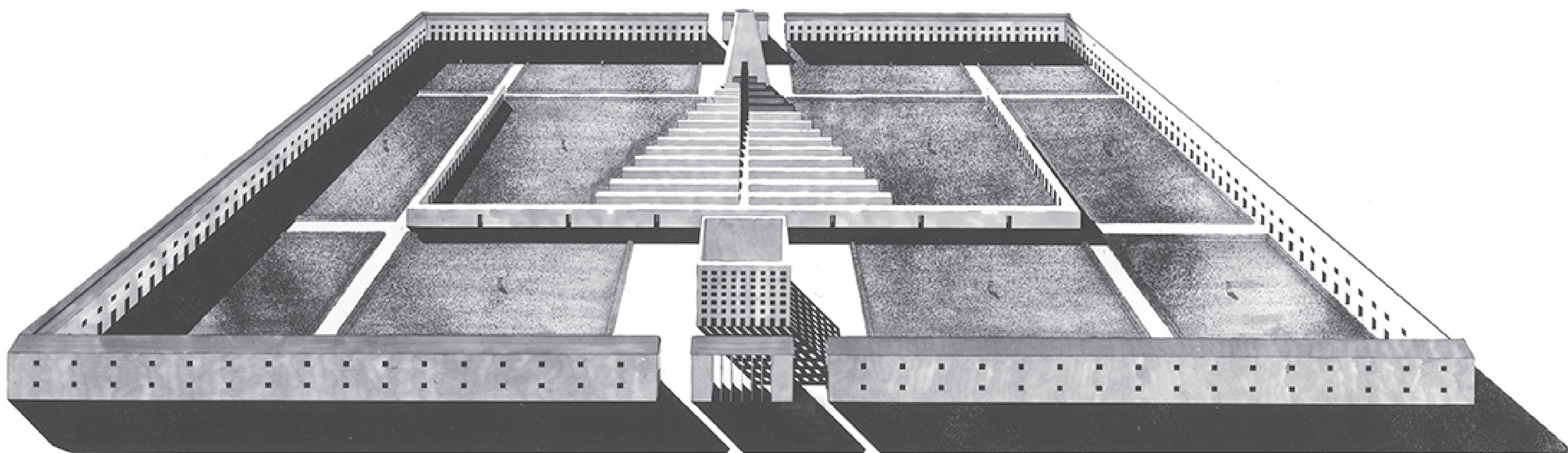


62



63







**img.65**\_Tenda in armatura su muri a secco nei quartieri estivi sopra Masula, 1970.

**img.66**\_Paolo Monti, Procida, 1968.

La sensazione di “casa”, di “rifugio” o di “nido” si percepisce in diversi aspetti della vita. Fin dalla prima infanzia, abbiamo sensazioni di familiarità con un luogo, una persona o un'attività. Questa sensazione di familiarità è di solito accompagnata da una sensazione di tranquillità, che ci permette di goderci il momento.

strava l'inclinazione a cingere la realtà interna, anche se in Europa nei secoli successivi la spazialità dei giardini cambia e la necessità di rinchiuderli crolla; nel mondo arabo, invece, specialmente per ragioni di clima e di contesto, il limite viene mantenuto. Il risultato è introverso e ciò si legge anche nell'organizzazione spaziale delle architetture.

Nell'introversione si celano i caratteri della tranquillità e della pace, come di un luogo che nel mondo sia per l'uomo un nido. Questa parola fa emergere in noi immagini rassicuranti e familiari, rievoca esperienze e sensazioni piacevoli, che portano con sé le caratteristiche dell'intimità e del ricordo. Questa dimensione fa emergere una sensazione di protezione che lascia spazio al movimento dell'individuo che può così dar voce alla propria libertà. Nietzsche affermava che ogni essere vivente è capace di evolversi solo nei margini di un orizzonte. Il primo orizzonte è il corpo che si espande per strati fino ad inglobare l'ambiente circostante e, poi, il mondo. L'architettura, con il suo limite, rappresenta uno di questi gusci che viene plasmato per assecondare le necessità della mente. Questo è il significato di abitare un posto, è il desiderio di dar vita ad un luogo il cui valore rappresenti la mente tanto quanto il corpo.

L'in-between non dà però vita ad una scatola chiusa, la sua identità emerge attraverso le molteplici relazioni che si possono intessere attraverso muri, colonne o aperture con le realtà adiacenti. La tensione non viene









**34\_KAHN, L.**, Silence and Light, in Alessandro Vasella (a cura di), Park Books, Zurigo, 2013, p.143 (traduzione di C. Norberg-Schulz).

**img.67\_Louis Kahn**, edificio dell'Assemblea Nazionale e dell'ospedale centrale Ayub, Dhaka, 1975.

**img.68\_Louis Kahn**, edificio dell'Assemblea Nazionale e dell'ospedale centrale Ayub, Dettaglio pagine interne Domus 548 / luglio 1975, Dhaka, 1975.

**img.69\_Louis Kahn**, edificio dell'Assemblea Nazionale e dell'ospedale centrale Ayub, Dettaglio pagine interne Domus 548 / luglio 1975, Dhaka, 1975.

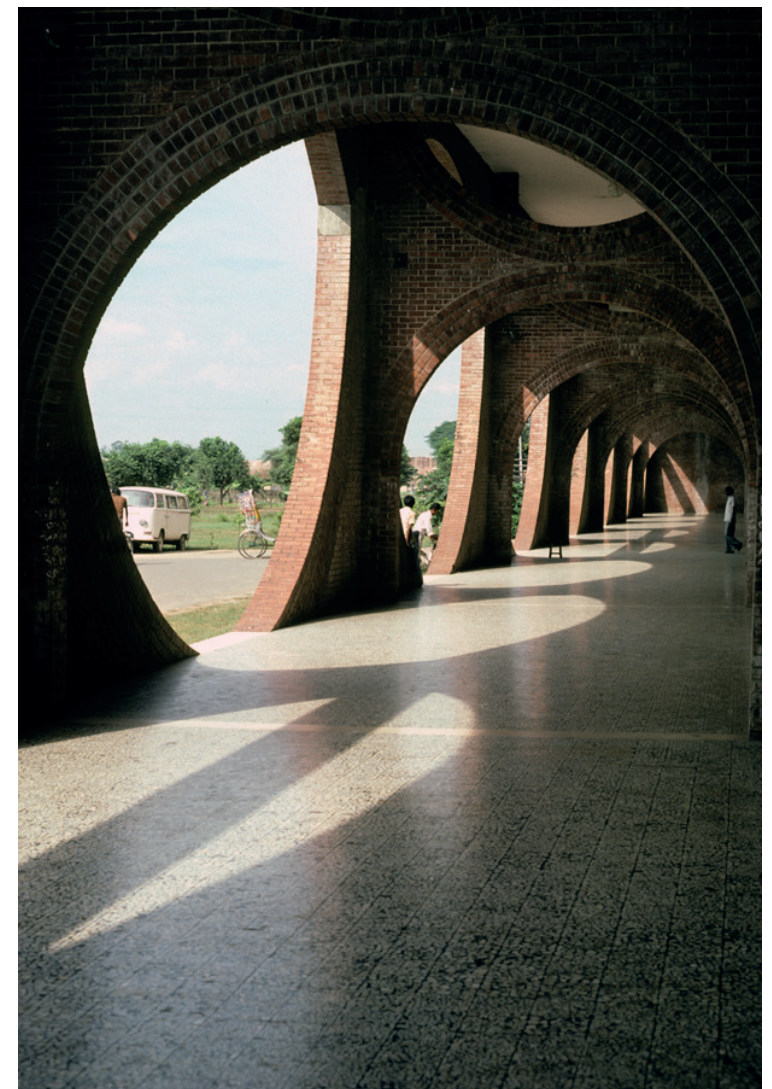
creata dal dentro o dal fuori, ma da come la membrana di questo elemento si presenta. Nel caso dell'oasi il limite fa da contorno e al suo interno il disegno del giardino si espande. Il contorno rende ancora più riconoscibile la forma che si poggia sul deserto infinito. La tendenza è qui quella di chiudersi all'esterno per instaurare una relazione con la realtà interna. L'atmosfera generata può essere colta attraverso il racconto che Louis Kahn presentò alla conferenza presso la Swiss Federal Institute of Technology, a Zurigo:

“C'era una sacerdotessa che passeggiava nel suo giardino, in primavera, e naturalmente era un giorno stupendo. Dopo aver attraversato il giardino osservando ogni cosa, giunse sulla soglia di casa, e lì si fermò in attonita ammirazione, immobile sulla soglia, guardava dentro. E la sua ancella le si fece incontro esclamando: «Padrona, padrona, guarda fuori, che meraviglia ha creato Dio». E la padrona rispose: «Sì, sì, ma guarda dentro e vedrai Dio!»”<sup>34</sup>.

Nel passaggio della sacerdotessa dal giardino alla soglia dell'abitazione e nel suo rimanere inerte osservando il dentro, il fuori e, poi, ancora il dentro, Louis Kahn percepisce il senso più profondo dell'architettura che è per lui un susseguirsi di spazi ordinati dalla luce. Nella soglia luce e silenzio entrano in contatto dando vita al luogo della contemplazione. Nel suo libro Silenzio e Luce, Kahn presenta questi due elementi

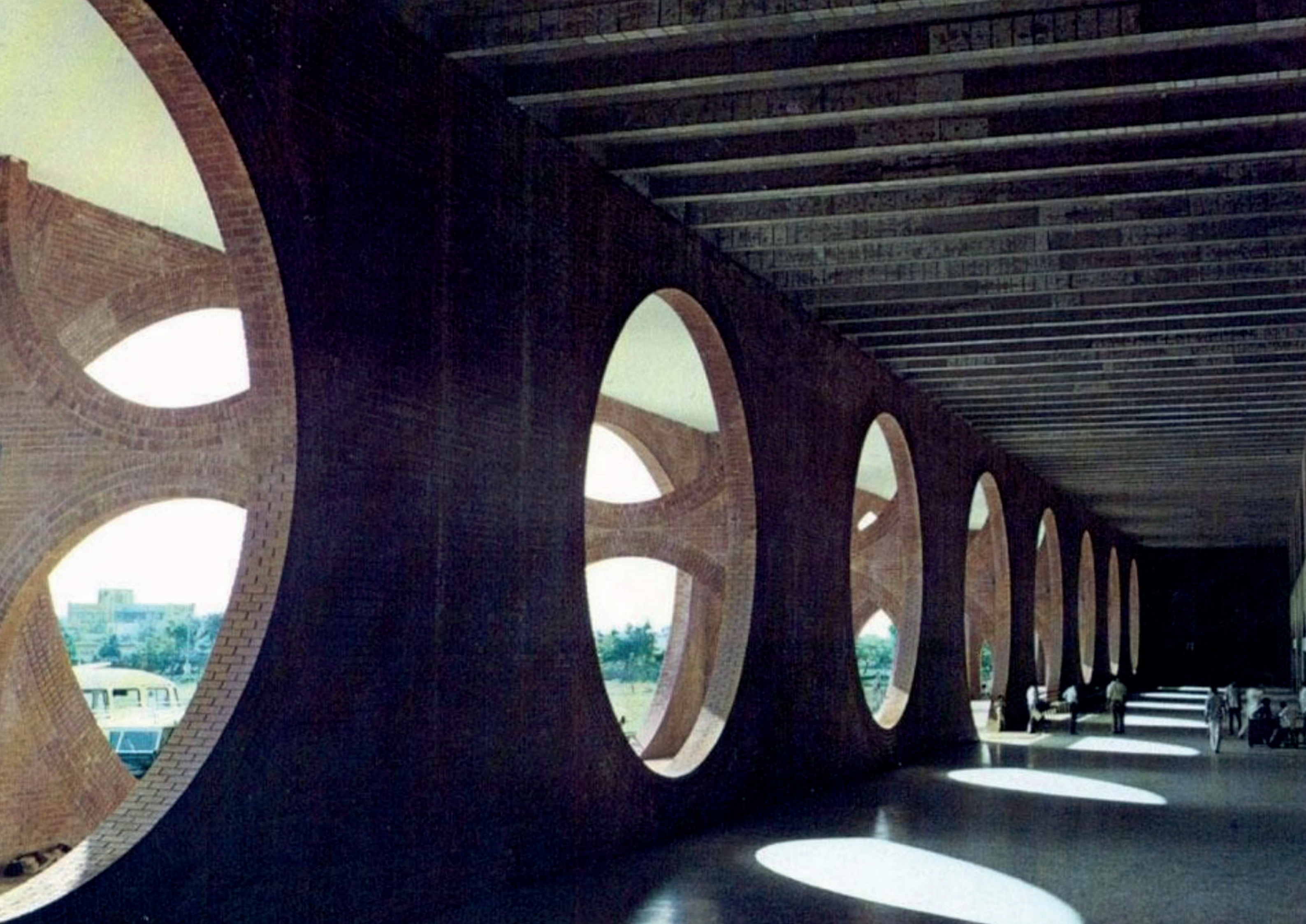


67



68







come il desiderio di essere e di esprimersi, il silenzio, e come presenza, la luce. Nell'architettura la luce ed il silenzio si alternano ed il dentro assume valore quando la luce filtra attraverso delle fessure e si riflette sulle pareti. Come abbiamo già detto prima, prima di arrivare a percepire la magia di questo momento, l'uomo aveva alzato barriere tutt'intorno per salvaguardarsi e proteggersi, finché la curiosità non l'ha spinto nuovamente alla ricerca di qualcosa di nuovo e lui ha creato uno spiraglio nella materia attraverso cui ammirare il mondo fuori. In seguito il limite è passato dall'essere una parete continua all'essere un colonnato, seguendo un'ordinato ritmo di pieni e vuoti, che rafforzano la percezione della luce e del silenzio e avvicina l'uomo alla conoscenza della natura e delle leggi dell'universo: lo spazio è luce, la colonna è silenzio.

La soglia e il giardino sono gli elementi da cui Kahn parte: il giardino è l'incontro personale con la natura e la soglia è l'inizio dell'architettura. Il giardino diviene un evento naturale la cui localizzazione ed il cui uso vengono stabiliti dall'uomo. La soglia, invece, non è solo l'inizio dell'architettura ma è per l'uomo anche l'inizio dell'estensione di sé. Le caratteristiche di uno spazio cambiano la sensazione che abbiamo nei confronti di esso e di noi stessi, così un spazio più raccolto non ci farà sentire allo stesso modo di come farà uno spazio più grande. L'architettura diviene come un evento per chi lo vive. Si comincia a pensare, non a quali siano i requisiti,

ma piuttosto a quali siano le componenti utili a creare un ambiente in cui sia bello imparare, bello vivere o bello lavorare.

Abbiamo quindi percepito l'in-between come evento della protezione e dell'accoglienza, elemento di difesa e di demarcazione. Nella sua qualità di recinzione include un luogo al suo interno che propone regole contrapposte e differenti rispetto a quelle esterne, divenendo limite segregatore di una realtà nuova. Nella sua tridimensionalità, poi, può essere una semplice barriera o sdoppiarsi per contenere uno spazio ulteriore, abitabile dall'uomo e utile allo svolgimento di attività e alla socialità, divenendo una componente dell'abitare. Il limite separa, ma è unione, passaggio, porta di transito tra outside e inside, e creatore di quella sensazione di stupore e spaesamento che emerge ogni qualvolta avviene un cambio di realtà.

**img.70\_Peter Zumthor, *Serpentine Gallery Pavilion*, 2011.**

**img.71\_Peter Zumthor, *Serpentine Gallery Pavilion*, 2011.**









### 3.1 Il limite segregatore

“Atto di architettura per eccellenza, il recinto è ciò che stabilisce un rapporto specifico con un luogo specifico ed insieme il principio di insediamento con il quale un gruppo umano propone il proprio rapporto con la natura-cosmo. Ma anche, il recinto è la forma della cosa, il modo con cui essa si presenta al mondo esterno, con cui essa si rivela”<sup>35</sup>.

L'in-between, inteso come recinto, deriva dal desiderio di appropriazione di una porzione di terra, creando uno spazio interno distaccato dal contesto. Questo elemento sancisce la fine del pubblico e l'inizio del privato, così da poter regolare e moderare le transizioni verso l'interno. Si da vita ad un nuovo meccanismo fatto di regole e ragioni proprie, divergenti rispetto a quelle esterne. Così, questo elemento diviene simbolo del controllo -quando da vita ad un nuovo sistema autonomo- e del passaggio -quando pur mantenendo una separazione lascia spazio a delle piccole aperture che regolano i flussi. “ Il recinto circoscrive e regola attraverso le porte uno spazio aperto che si ritiene in qualche modo privilegiato e diverso da quello che ne è la sua antitesi: il fuori”<sup>36</sup>.

Chiudersi è anche una maniere per realizzare interni di valore e il recinto diviene il mezzo per costruire un piccolo rifugio, una casa, un insediamento. La ricerca di un luogo recintato in cui trovare riparo è generato dalla volontà di non volere creare legami con la città, o di sfuggirne tem-

poralmente. Questi mondi-altri si presentano come una pronta risposta ad uno stile di vita di città con cui non si vuole avere a che fare. La città contemporanea viene immaginata come un insieme di luoghi individuali e introversi, introversione generata dal fatto che all'interno vigono regole comportamentali proprie e personalizzate, non condivise con la totalità della popolazione.

“Davanti al pericolo del disordine, la più chiara risposta spaziale la troviamo nella richiesta avanzata da molti [...] di in una sorta di diritto di recinzione. Tale diritto vorrebbe vedere riconosciuta legislativamente la possibilità per chiunque di tirarsi fuori da un territorio, di isolarsi rispetto a un tutto, segregandosi in un proprio spazio idealizzato. [...] In altre parole, tirarsi fuori da una comunità, intesa come unità, sia essa la nazione, la città, o altro, per costruire un'altra comunità che la sostituisca, rimanendo però come sospesa dentro la regola (lo stato); dove chi vi abita, e solo chi vi abita, stabilisce il grado di eccezione, e quindi il nuovo ordinamento spaziale, il nuovo nomo, sul quale si regge la comunità stessa”<sup>37</sup>.

Il gesto di opposizione nei confronti del disordine urbano porta ad identificare un luogo riconoscibile, espressione di una piccola minoranza con l'intenzione di formare una comunità e di identificare spazi in cui poter mostrare la propria diversità. Il limite sotto forma di recinto può essere

**35\_GREGOTTI, V.,** in AA. VV., Recinti, Rassegna, n.1, 1979, p.6

**36\_SCOLARI, M.,** Principi compositivi, in AA. VV., Recinti, Rassegna, n. 1, 1979, p.41

**37\_ZANINI, P.,** Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali, Mondadori, Milano, 1997, p.130-131

**img\_72\_Henri Matisse,** *I pesci rossi*, 1911.

**img\_73\_Mario Giacomelli,** *Pretini*, 1961-63.







Mario Gialome//



img.74\_Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Strip*, The MoMA Archive online.

img.75\_Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Allotments*, The MoMA Archive online, 1972.

img.76\_Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Allotments*, The MoMA Archive online, 1972.

img.77\_Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Allotments*, The MoMA Archive online, 1972.

img.78\_Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, *Exodus or voluntary prisoners of architecture: The reception Area*, The MoMA Archive online, 1972.

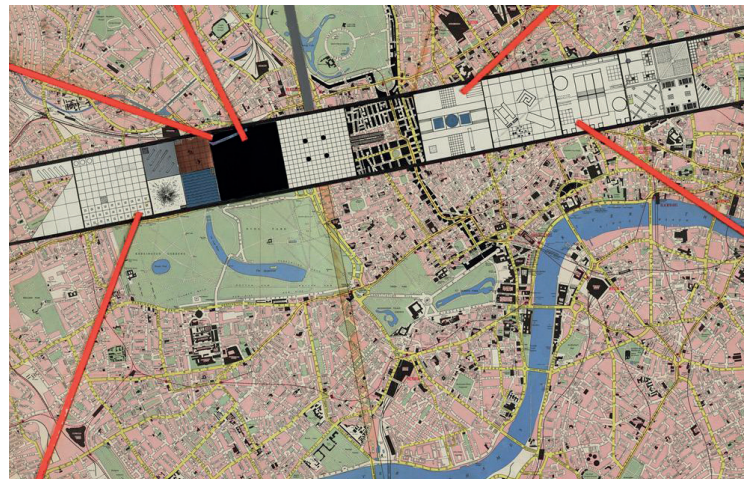
visto come mezzo utilizzato dall'uomo per imporre ad altri il proprio mondo e le proprie idee, concedendo la propria visione di libertà.

Questa barriera modifica lo spazio aperto e lo rende introverso. Non è però detto che essa sia per forza fisica, può infatti anche essere ideologica o mentale, allo stesso modo, racchiude un ambito, all'interno del quale vengono definite forme, regole, funzioni.

L'in-between come recinto può anche essere visto come forma di potere dell'uomo per rinchiodare gli uomini e segregarli, esercitando potere sulla loro vita e sulla loro libertà. In questo modo viene definito non solo il limite, ma l'intero sistema che ne regola la disciplina.

Non è quindi la mera distinzione tra interno ed esterno, piuttosto una realtà in cui la libertà e le leggi comportamentali sono vincolate. Del muro non emerge più solamente il suo ruolo difensivo, ma il limite da superare per raggiungere la felicità. Queste sono le pretese alla base del progetto di Koolhaas, un'idea che mira ad inserire all'interno di una grande città una realtà di massa nuova e diversa, dotata di una grande “forza intensa e devastatrice usata per scopi positivi” e “alternative desiderabili”.

Exodus. Il progetto distopico di Koolhaas, che parla di un esodo urbano, vede la transumanza della popolazione dalla parte cattiva, la vecchia Londra, alla parte buona, una lunga fascia che attraversa la città. Il riferimento architettonico è estrapolato da Berlino e dal muro costruito ai tempi della



74



76

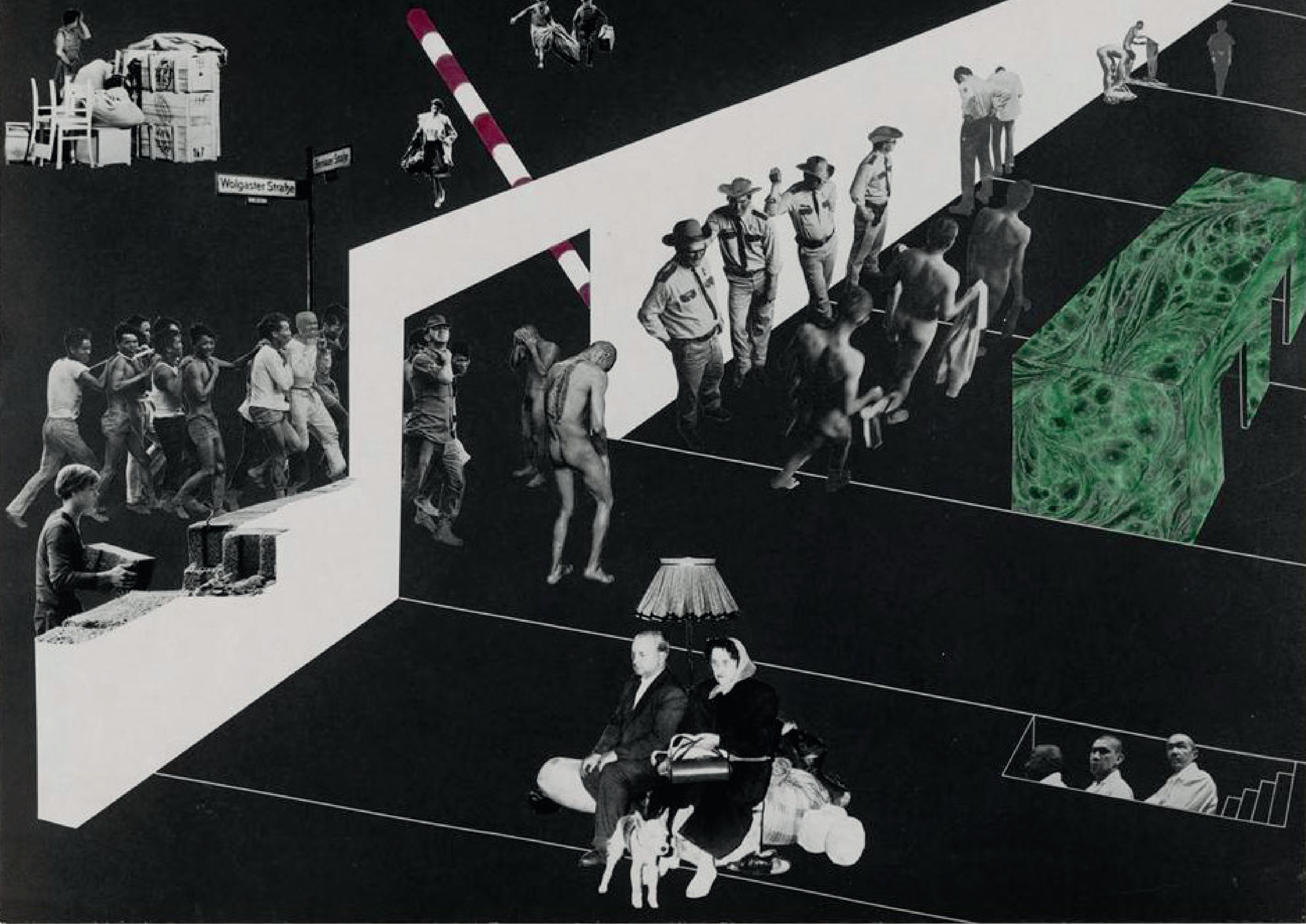


75



77







38\_KOOLHAAS, R., BRUCE, M., S M L XL, The Monacelli Press, 1997, p.5

39\_COSTANZO, M., “Cino Zucchi. L’architettura tra landmark ed enclave”, Gennaio Febbraio 2005, Michele Costanzo. Il lavoro critico., [www.michelecostanzo.com](http://www.michelecostanzo.com) (14.07.20)

img.79\_Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, *The Bath, Exodus or voluntary prisoners of architecture*, The MoMA Archive online.

img.80\_Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, *The strip (aerial perspective)*, Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture, The MoMA Archive online.

guerra fredda che viene importato in terra inglese.

La fascia è percorsa sui suoi lati da mura, la cui fisicità non risulta massiccia, ma il suo valore simbolico, ideologico e psicologico lo caricano di un carattere imponente. Proprio in questo senso venne scritto “The Wall was a masterpiece”<sup>38</sup>.

Queste mura erano contenitore di un mondo nuovo che si proclamava migliore di quello esistente, un contenitore di attività attraverso cui l’individuo poteva dare libero sfogo ai suoi piaceri più estremi. Solo coloro abbastanza forti e capaci di apprezzarlo avrebbero potuto farne parte diventando, come li definisce Koolhaas, dei prigionieri volontari. Anche la scelta di definirli “prigionieri volontari” lascia sottintendere la presenza di un sistema di regole comportamentali cui chi fa accesso non può sottrarsi.

Così quest’idea architettonica, che può esser vista in maniera terrificante, ha per Koolhaas una svolta positiva, come se tutto questo estremismo venisse giustificato. Gli aspetti negativi quali la divisione, l’isolamento e la disuguaglianza, vengono sovvertiti e visti come ingredienti utili per dare il via ad un processo nuovo che si serve dell’architettura per andare controcorrente rispetto ad un’attuale tendenza con un carattere determinato che non mira ad un timido miglioramento, ma a stravolgere. Anche il fatto che di questa fascia murata non fosse identificabile un inizio ed

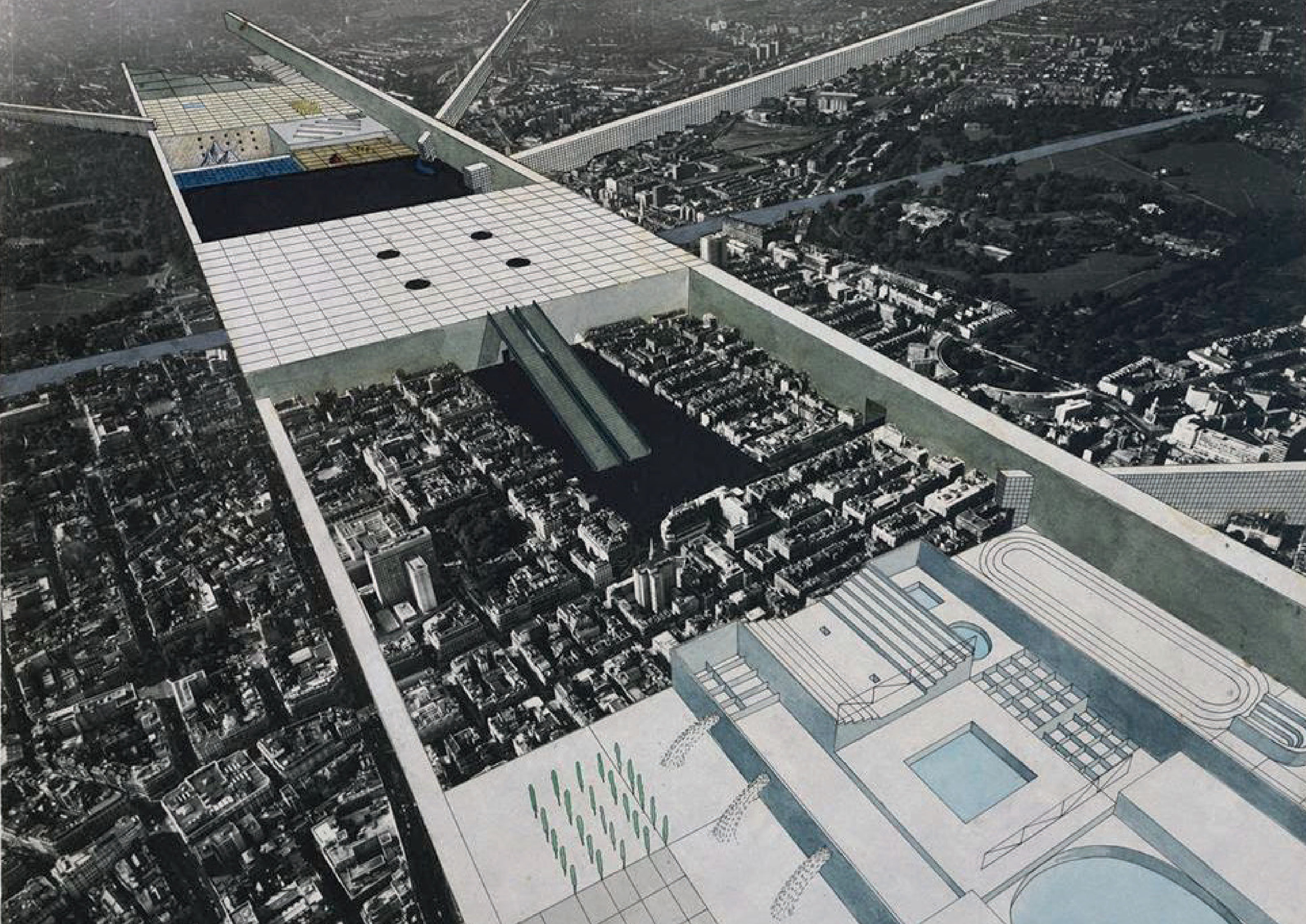
una fine lascia intendere l’obiettivo: l’allargamento fino all’annullamento della vecchia Londra.

L’obiettivo è comunque quello di creare delle strategie di progetto da cui emerga il senso della collettività in uno spazio pensato e ideato da cui è possibile riconoscere dei caratteri e dei valori identitari. “Organizzare interventi per comparti, consente di mantenere l’attenzione circoscritta ad un insieme di valori non generalizzabili, provenienti da rapporti localistici portatori di una loro specifica identità”<sup>39</sup>.

L’analisi su questa tipologia è anche utile per comprendere come studiare e trattare le isole urbane nella città contemporanea per capire quali aspetti considerare nella progettazione. Si tratta infatti di luoghi che potrebbero risultare deboli perché chiusi al contatto con l’esterno, ma, allo stesso tempo, la loro potenzialità sta nella forte identità che li contraddistingue. Il recinto, se aperto e connesso alla città circostante, lascia emergere la sua positività e potenzialità in quanto elemento consono e riconoscibile all’interno del tessuto urbano.









### 3.2 La porta

Abbiamo riconosciuto lo spazio interno e quello esterno come eventi distinti e separati, ciascuno nella propria singolarità. L’immagine di interno ed esterno genera in noi la sensazione che ogni cosa sia separata ma anche legata. Forse per natura l’essere umano tende costantemente a separare ciò che è unito e ad unire ciò che è separato. L’elemento di congiunzione, che funge da varco tra le realtà, stabilisce l’inizio, la fine e la sua localizzazione, regolando così i flussi di accesso e di uscita.

In architettura, il muro separa e l’apertura unisce. La porta è l’elemento simbolico dell’apertura, “vano aperto in un muro o altra struttura per poter passare”<sup>40</sup>. Ma la porta è allo stesso tempo l’elemento della chiusura, quella che instaura o rompe il dialogo. Marcel Duchamp rende chiaro il concetto attraverso l’opera Porta 11, presentata alla Biennale di Venezia nel 1978. La porta fu inizialmente pensata per il piccolo appartamento di Parigi in cui l’artista viveva con la moglie, all’interno del quale aveva deciso di ritagliare uno spazio per il suo studio. Per rendere lo spazio vivibile decise di posizionare un’unica porta tra la sala e l’atelier. Poiché incardinata tra le due stanze, era una porta sempre aperta e sempre chiusa. La duplicità di funzioni opposte non fa che caricarla di maggiore significato: se si considera che la porta può essere chiusa, la sua apertura rinforza il sentimento di accoglienza, allo stesso modo, qualora dovesse essere chiu-

sa, anche il senso di esclusione verrebbe amplificato. Una porta aperta si presenta come un varco e come il punto estremo dello spazio: il punto che ci riconnette allo spazio infinito cui inizialmente ci eravamo sottratti. Una volta aperta lo scambio è continuo, è quindi importante considerare le modalità di attraversamento e le intenzioni del movimento. Nella progettazione delle chiese, per esempio, l’elemento della porta si carica maggiormente di significati simbolici, attraverso la riproduzione di vicende bibliche così da rinforzare l’importanza del passaggio tra il mondo profano e il mondo celeste. La porta diviene così un portale, considerata come un varco che lascia fuori il mondo fervido della vita e che si apre verso il mondo di Dio.

Nonostante si tratti di aperture, la porta va considerata, nelle intenzioni, diversa rispetto alla finestra. La sua trasparenza di certo non nega una relazione tra interno ed esterno, ciò che conta, però, è il punto di vista univoco che ha senso solo quando lo sguardo da dentro è diretto verso il fuori. Nonostante una maggiore versatilità rispetto alla finestra, anche nel caso della porta può avvenire che il senso di entrata sia più spiccato rispetto a quello di uscita, o viceversa.

“Forse la realtà più grande di una porta è l’impostazione localizzata per un meraviglioso gesto umano: entrata e partenza consapevoli. Ecco cos’è una porta, qualcosa che incornicia il tuo andare e venire, perché è un’e-

<sup>40</sup> “porta” voce dell’Enciclopedia Treccani, consultata online: treccani.it (16.07.20)

img.81\_Marcel Duchamp, *Porta di Rue Larrey 11*, 1927.

img.82\_Herman Hertzberger, *De Overloop care home*, Almere, Netherlands.









**41\_ SMITHSON, A. M. G.,** Team 10 primer, p.98, Studio Vista London, 1968, trad. proprii. *“Every time we pass through a door like that we’re split in two - but we don’t take notice any more, and simply walk on, halved. Is that the reality of a door? What then, I ask, in the grater reality of a door? Well, perhaps the greater reality of a door is the localized setting for a wonderful human gesture: conscious entry and departure. That’s what a door is, something that frames your coming and going, for it’s a vital experience not only for those that do so, but also for those encountered or left behind. A door is a place made for an occasion. A door is a place made for an act that is repeated millions of times in a lifetime between the first entry and the last exit.”*

**img.83\_ Ettore Sottsass Jr,** *Metafore*, Disegno di una porta per entrare nell’ombra, Aigua Brava, 1973.

**img.84\_ Ettore Sottsass Jr,** *Metafore*, C’è sempre una porta attraverso la quale incontri il tuo amore, Dolomiti, 1976.

**img.85\_ Aurelio Amendola,** *Alberto Burri Grande Cretto Gibellina*, Aurelio Amendola. Courtesy Magonza, Arezzo, 2018.

sperienza vitale non solo per coloro che lo fanno, ma anche per quelli incontrati o lasciati indietro. Una porta è un luogo fatto per un’occasione. Una porta è un luogo creato per un atto che viene ripetuto milioni di volte nella vita tra la prima e l’ultima uscita”<sup>41</sup>.

Per finire, la porta collega due mondi slegati e finiti solo nella loro singolarità, allo stesso modo però può essere vista come elemento socialmente relazionale. Questa idea si riferisce all’influenza reciproca che si crea tra lo spazio e le figure che lo abitano, nel modo in cui la configurazione dello spazio influenzi i flussi delle persone e la maniera con cui le persone si impadroniscono dello spazio e come agiscono all’interno di esso.

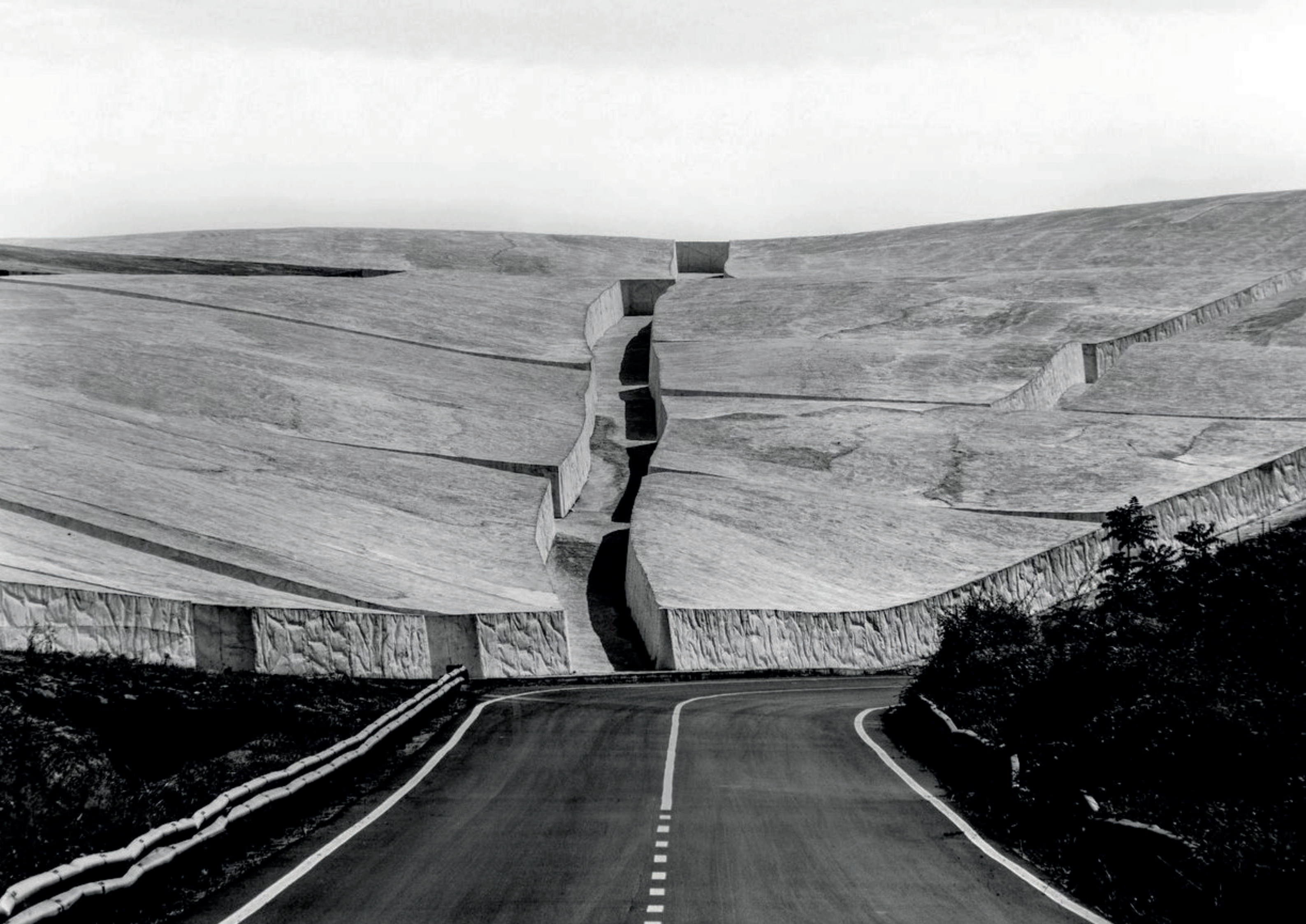


83



84







### 3.3 Il limite abitabile

42\_ CANTAL-DUPART, M., DUTHILLEUL, J. M. & NOUVEL, Jean, Naissance et renaissances de milles et un bonheur parisien, Mont-Boron, 2009, Naissance et renaissances de milles et un bonheur parisien, Mont-Boron, 2009, trad. propria.

*Plutôt qu'une ligne, la lisière se matérialise en un ruban, de largeur variable, avec des bords flous.*

43\_ Ibidem, trad. propria.  
*les herbes, le lierre, les arbres, sont toujours prêts à prendre racine et pousser entre les pierres, au pied d'un mur de béton, dans une lézarde de l'asphalte, entre les pavés. [...] Et d'autre part, il y a toujours, dans la forêt, ou dans les arbres, le rêve d'une cabane.*

img.86\_Henri Cartier-Bresson, *Silimiane-la-Rotonde*, France, 1969.

img.87\_Enzo Mari, *Il posto dei giochi*, Italia, 1967.

img.88\_Herman Hertzberger, in *Lessons for Students in Architecture*, In-between, 1991.

L'elemento in-between viene inizialmente pensato come un muro o un recinto, elemento piatto posto a metà tra due realtà per sancire la fine di una e l'inizio dell'altra.

Questa linea può acquisire o perdere importanza in base alle caratteristiche che le vengono attribuite. La massività, la materialità o la sua trasparenza creano varietà, cosicché ognuna verrà pensata per un fine e per un luogo specifico, divenendo elemento narratore di una storia. Un'ulteriore storia è narrata quando il limite si introverte acquisendo una nuova tridimensionalità e divenendo un contenitore abitabile. È il caso in cui la parete non è più unica, ma viene duplicata per dare vita ad una nuova spazialità. Come le antiche mura del convento di Tomar, in Portogallo, nate inizialmente per proteggere il nucleo urbano, che si sdoppiano per fondersi con quest'ultimo e divenire luogo d'accoglienza per la popolazione del convento, senza tradire il suo ruolo difensore.

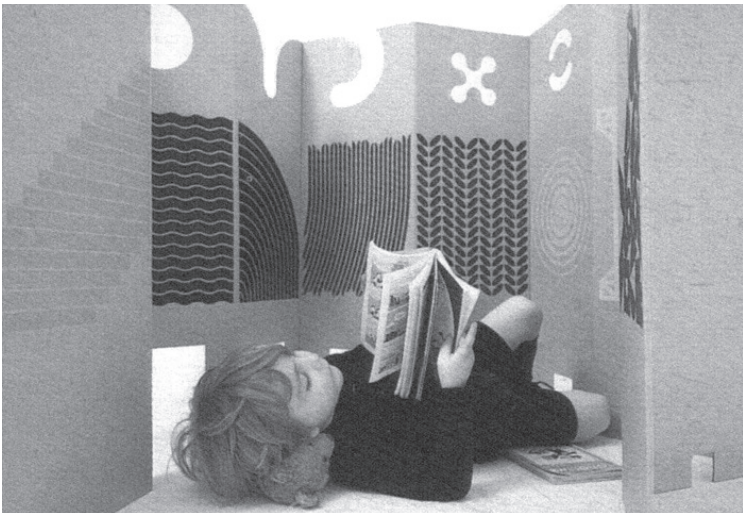
Il limite che prima racchiudeva e segregava un mondo interno, adesso contiene anche lungo la sua percorrenza una nuova spazialità. In ambito urbano, il limite con le sue caratteristiche di inclusività, dà il via ad una nuova concezione di vuoto. Le tensioni generate dal contatto con le realtà adiacenti, danno vita ad una tipologia di in-between, come di un buco nero, ossia una regione che attira e cattura ciò che è nelle vicinanze, o come spazio di mezzo, generato dalla sovrapposizione di vari elementi,

in cui il vuoto rafforza la qualità dello spazio, prima visto come spazio servente, utile solo al passaggio, adesso come evento della collettività.

Pur trattandosi di un intervento a grande scala, Jean Nouvel fa di questi principi la base progettuale per la realizzazione del Grand Paris, a Parigi. L'idea di progetto prevede l'intervento lungo il margine della città, a metà tra assetto urbano consolidato e campagna, realtà le cui caratteristiche difficilmente coesistono in armonia. Nouvel, espandendo lo spessore del margine, dà vita ad uno spazio di frontiera ibrido: non inteso come una cintura verde, né tantomeno come una sequenza di blocchi edificati, piuttosto come una sequenza di spazi aperti dai margini non netti. “Più che una linea, il bordo si materializza in nastro, di larghezza variabile, con bordi sfocati”<sup>42</sup>. Nel margine vengono condensate le attività urbane e rurali mancanti nelle due realtà, così la natura sembrerà irrompere nella città e la città farsi strada nel verde. “Le erbe, l'edera, gli alberi, sono sempre pronti a mettere radici e a crescere tra le pietre, ai piedi di un muro di cemento, in una crepa dell'asfalto, tra i lastricati. [...] E d'altra parte, c'è sempre, nella foresta, o tra gli alberi, il sogno di una capanna”<sup>43</sup>. Jean Nouvel non vuole che il suo margine segni la netta distinzione tra urbano e rurale, ma vuole creare uno spazio in cui, attraverso l'inserimento di giardini, orti urbani e percorsi pedonali, le due realtà si fondono.



86



87







44\_ **ROWE, C.**, Collage City, Il Saggiatore, Milano, 1981, p.130

img.89\_ **Ettore Sottsass Jr.**, *Metafore*, Disegno di uno dei mille corridoi in cui consumerai i tuoi passi, Bañolas, 1973.

img.90\_ **Luigi Ghirri**, Paris, 1972.

Il limite, visto in quest’ottica, si ricollega al concetti di pochè. La tecnica, che divenne popolare per essere stata utilizzata da Giovanni Battista Nolli per differenziare i vuoti e i pieni nella pianta della città di Roma, è stata oggetto di indagine in diverse epoche e presa in considerazione da diverse figure del mondo dell’architettura per la versatilità della sua declinazione. Per comprendere l’affinità del termine con l’idea di spazio abitabile e per concepirlo come valida componente architettonica, è innanzitutto utile analizzarne l’etimologia. La parola è il participio passato del verbo francese pocher, affogare, e, nel linguaggio comune, significa tasca. Nel suo significato di affogato, indica una spazialità che è contenuta all’interno di uno spazio differente, senza però che esso venga assorbito o annullato. Nella sua qualità di tasca, invece, è un luogo dotato di una propria spazialità, che si deforma quando qualcosa viene contenuto al suo interno e che rimane nascosta, pur mantenendo la propria possibilità volumetrica. In architettura, viene identificato come un dispositivo solido dotato di una propria spazialità e capace di “coinvolgere, o essere coinvolto, dai vuoti adiacenti, di fungere tanto da vuoto quanto da pieno a seconda delle circostanze”<sup>44</sup>: un’elemento collocato tra due realtà e capace di tessere una relazione con esse.

La modellabilità di questa tasca è sancita dall’uomo che, con i suoi biso-

gni e le sue necessità, abiterà quel luogo. Come affermava il filosofo Martin Buber e, sulla stessa linea, l’architetto Aldo Van Eyck, come l’uomo è stato creato ad immagine di Dio, allo stesso modo lo spazio viene creato ad immagine dell’uomo, al fine di essere abitato.

Abitare è la predisposizione di uno spazio da parte dell’individuo. Il gesto dell’abitare porta con sé una serie di conseguenze culturali, economiche, politiche e sociali. Secondo Walter Benjamin abitare significa mettersi in relazione con la realtà che ci circonda, è la maniera in cui uomo e contesto si influenzano vicendevolmente. Se la soglia per essere abitata viene continuamente modellata e modificata a seconda delle esigenze, l’abitare diviene dunque un atto politico, sociale e culturale. Proprio per queste ragioni abitare significa prendere posizioni e creare reazioni. Attraverso l’abitare emerge la possibilità di poter dar vita a nuove configurazioni relazioni e spaziali. Vivere il limite significa abitare lo spazio che separa e unisce due realtà differenti, così da consentirne l’incontro e la mescolanza delle differenze, pur mantenendo una corretta distanza fra le parti.

















**img.91**\_Vista panoramica della zona orientale di Lisbona. In primo piano , sul lato destro il *Palácio da Mitra*, 1949-06-12.

L'area in considerazione per il progetto è Marvila.

La zona presenta caratteristiche stratificate da un punto di vista geografico, sociale e storico, è dunque difficile dar vita ad un'immagine chiara e a tracciare una storia lineare. È per questo necessario affrontare i vari aspetti in parallelo.

La prima analisi è quella storica in cui verranno ripercorsi gli eventi cruciali del passato del quartiere. Dai conventi e dalle antiche ville usate dai nobili come luoghi di villeggiature al quartiere cinese, il luogo presenta un passato stratificato ma così forte dall'essere tutt'oggi visibile e percepibile.

La seconda analisi sarà quella geografica, in cui verrà presentato lo studio ecologico per comprendere il trattamento dei terreni e la tendenza che ha l'acqua a correre verso il fiume.





E. Portugal  
1949



## Analisi storica fino ad oggi

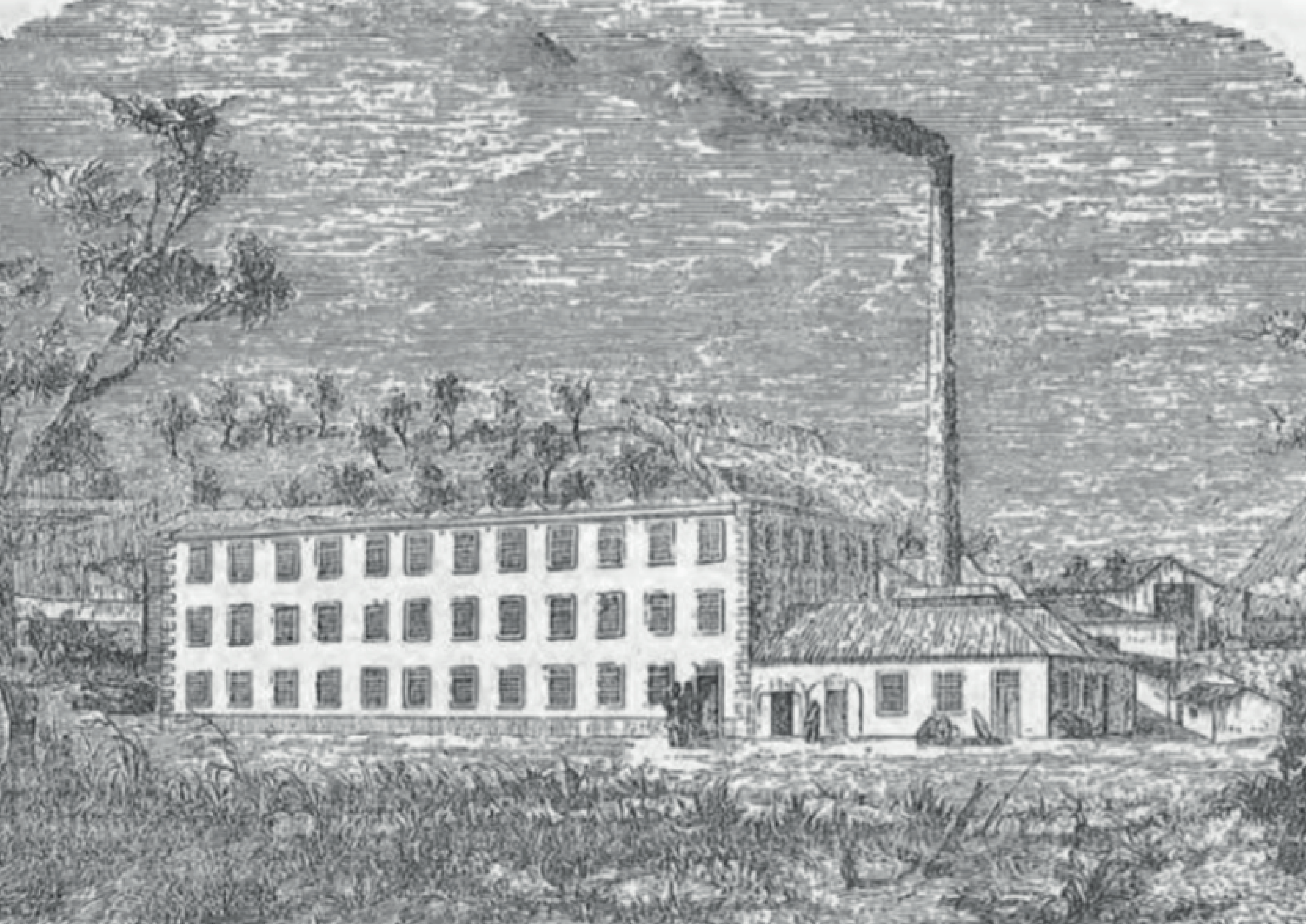
La parola che meglio descrive Marvila è frammentazione perché è così che il quartiere si presenta al visitatore o all'abitante. Con frammentazione non si fa semplicemente riferimento a quella fisica, formale o sociale, ma anche alla memoria storica del luogo che è stata testimone di svariate vicende che nel corso degli ultimi due secoli si sono tra loro accavallate e mescolate. La storia di Marvila, Chelas e Beato è il risultato di una stratificazione di epoche e funzioni diverse che in questi territori hanno trovato terreno fertile grazie alla loro natura periferica e urbana, alla ricchezza di spazi vuoti e ancora privi di una destinazione certa, alla vicinanza con la ferrovia e con il porto industriale. In seguito all'occupazione araba della città, la zona di Marvila è diventata la sede di numerosi ordini religiosi, che attratti dalla tranquillità, dalla posizione appartata e dalla natura rigogliosa, hanno qui fondato e costruito i loro conventi, monasteri e chiese. La stessa ragione che successivamente mossero la nobiltà lisboeta, che qui trovò il luogo adatto per realizzare le sue case di villeggiatura, i Palacios o le Quintas de Recreio, edifici circondati da campi agricoli, giardini e da un piccolo costellazioni di case destinate alla servitù. A seguito dell'abolizione degli ordini religiosi in Portogallo nel 1834, gli edifici passarono prima nelle mani dello stato portoghese e poi, già negli anni successivi, furono venduti per ammortizzare il debito pubblico del paese, permettendo ad investitori e alla classe borghese di acquistarli e riabilitarli, modificandone

**img.92** Quinta da Matinha no Arquivo Pittoresco de 1846. A sinistra della casa, ad un livello più alto, si trova il rovetto che ha dato il nome alla proprietà.

**img.93** Fabbrica di filato e tessile di Xabregas, comunemente conosciuta come Fábrika da Samaritana. Immagine pubblicata nel Diário Ilustrado de 1877 che replica un'incisione del 1864 dell'Arquivo Pittoresco.









**img.94** *Linea ferroviaria*, Archivo Pittoresco, 1857.

**img.95** *Anonimo, Vista della Chiesa del Convento Madre de Deus*, n.d.

**img.96** **Judah Benoliel**, Rua principal do Bairro Chinês, vista do campo de futebol do Clube Oriental de Lisboa, Marvila, 1950 ca.

**img.97** Mercato di Xabregas, linea ferroviaria e Scuola Industriale Afonso Domingues, 1939-07.

**img.98** *Sconosciuto*.

un elevato numero di lavoratori, offerti dalle popolazioni migranti qui stabilite, provenienti dalle campagne portoghesi in cerca di lavoro e di migliori condizioni di vita.

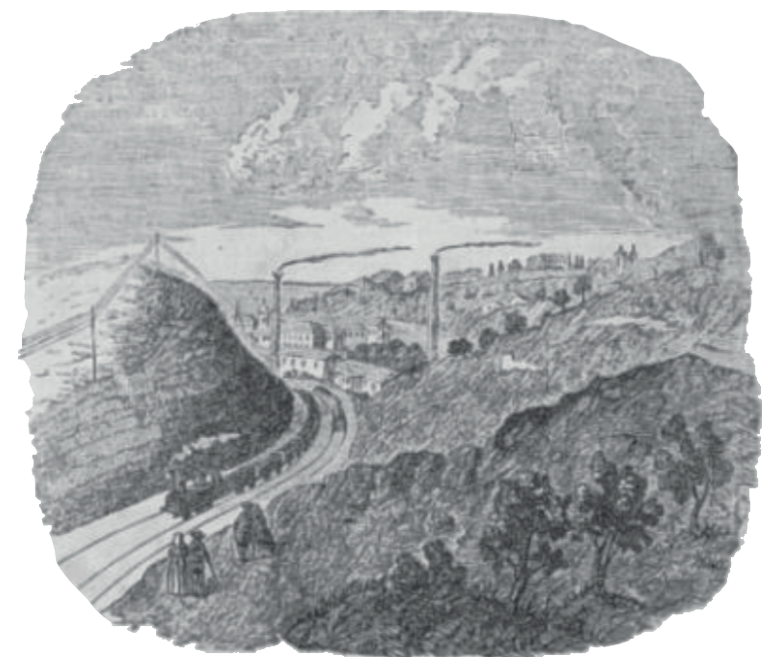
Tra il 1831 e il 1822 le fabbriche in Portogallo raddoppiarono il loro numero e aumentò esponenzialmente anche la presenza di lavoratori. La nuova classe operaia comincia così ad insediarsi nelle campagne che circondano i nuovi edifici di produzione e di lavoro. Poiché non vi erano sufficienti case in affitto sovvenzionate ed era difficile ottenere l'assegnazione di quelle non ancora occupate, la nuova classe operaia fu costretta a costruire abitazioni informali con materiali riciclati e di fortuna, come la lamiera o il legno. Ovviamente le abitazioni erano prive di fognature o servizi igienici, di acqua corrente ed elettricità, ed erano sovraffollate e con condizioni igienico-sanitarie precarie se non completamente assenti.

A partire dal 1870, alcuni industriali e proprietari di fabbriche cominciarono a costruire per i lavoratori una serie di piccoli edifici costruiti attorno ad un patio, utilizzato come spazio comune.

Tuttavia la difficoltà di trovare una casa a un prezzo accessibile porta alla rapida e crescente ascesa dei Bairros de Lata, o vere e proprie favelas, spesso autocostruite in una notte, sfruttando le mura esistenti degli ex edifici conventuali e delle antiche Ville nobiliari. Le più note sono state il Bairro, situato nel patio della Quinta do Marques de Abrantes, chiamato

la funzione e spesso trasformandoli in stabilimenti commerciali o fabbriche moderne.

Già all'inizio del XIX secolo iniziarono gli espropri per la costruzione della ferrovia, il Caminho de Ferro, conclusasi nel 1856, che dalla zona industriale di Alcantara giungeva fino a Xabregas. Così anche la città venne collegata con la periferia, consentendo finalmente lo spostamento di grandi flussi di persone, principalmente dei lavoratori verso le fabbriche. Nel XIX secolo, beneficiando dell'aumento della produzione, della maggiore circolazione commerciale e della diversificazione delle fonti di credito, cominciarono a sorgere in tutta Europa le prime fabbriche, inizialmente costituite da semplici officine. Con l'aumento della popolazione urbana, dovuto ai flussi migratori dalle zone rurali, questi nuovi siti industriali cominciarono a crescere e a svilupparsi, potendo contare su una fonte di manodopera quasi illimitata. Anche se il Portogallo non ha mai vissuto una vera e propria rivoluzione industriale, rispetto a paesi come l'Inghilterra o la Germania, alla fine del XVIII secolo è entrato in una fase produttiva e commerciale importante per l'uomo. Soprattutto città come Lisbona, Porto, Aveiro, Braga, Braga, Setubal si trasformano per ospitare fabbriche moderne. Nella capitale, sono soprattutto le zone di Marvila, a est, e di Alcantara, a ovest, a fornire ampi spazi vuoti particolari grazie alla vicinanza con le infrastrutture, la ferrovia e il porto, e







*Vista do Convento da Madre de Deus*



**img.96**\_Fotografia aerea di Alvalade e Areciro, 1953

**img.97**\_Fotografia aerea della zona Poço do Bisbo, lado oriental do Porto de Lisboa, 1950

**img.98**\_Vista Panoramica dell'area orientale di Lisbona. In primo piano a destra the Palácio da Mitra, 1949-06-12. Escola do Poço do Bispo em construção,1959

**img.99**\_Fotografia aerea della zona di Olivais, 1950

**img.100**\_Sconosciuto.

**img.101**\_Sconosciuto.

**img.102**\_Bairro Cinese vicino al campo di calcio Orientale, 1950 ca.

**img.103**\_Mercato di Xabregas, linea ferroviaria *caminho de ferro* e Scuola Industriale Afonso Domingues, 1939-07.

**img.104**\_Praia da Matinha, Lisboa, 1940.

Patio do collegio, e il Bairro Chines, entrambi costruiti e sviluppati tra il 1940 e il 1970.

Solo con la Repubblica Portoghese furono gettate le basi per i primi programmi di edilizia popolare. Il fallimento delle politiche abitative può essere attribuito alla mancanza di interesse da parte degli investitori privati, mentre nella fase successiva, sotto il potere dittatoriale di Salazar e del suo Nuovo Stato, sarà soprattutto un problema di incompatibilità formale e ideologica: il regime favorì un modello di casa economica monofamiliare, che portò al favore della classe media, abbandonando il modello della casa popolare collettiva.



96



97

































**Filipe Folque**  
**1856/1858**

La mappa mostra la parte bassa della Valle del Chelas. L'area rappresentata è quella che costeggia il fiume con gli importanti conventi ed i palazzi attrezzati con grandi giardini e terreni agricoli. Dalla mappa si nota come le zone lungo la valle segnino l'inizio di un paesaggio agricolo che ancora non è parte significativa della struttura della città.

La mappa si concentra specificamente sui tipi di campi che vengono graficamente differenziati. Le tre tipologie rappresentate sono i campi di ulivi, i campi da frutta e quelli di mais.

Analizzando la posizione dei diversi tipi di colture e le curve altimetriche dell'area, si notano alcune tendenze sul posizionamento dei terreni sul territorio: i campi di mais sono generalmente posizionati su un terreno pianeggiante, nella valle e nella zona piane che costeggiano il fiume; i campi di frutta, insieme ai campi di ulivi, sono spesso collocati su pendii collinari in pendenza, lungo le linee di cresta. La mappa non ha indicazioni di terreni terrazzati, le cui informazioni saranno trovate nella successiva mappa di Silvia Pinto.

Possiamo infine già vedere l'iniziale presenza della linea ferroviaria come un taglio nel terreno, visibile soprattutto dove la ferrovia divide in due un grande giardino.





Silva Pinto  
1904/1911

I progressi tecnologici e la rivoluzione industriale hanno portato a grandi cambiamenti nella pianificazione delle città e nel trattamento del paesaggio. Nella mappa di Silva Pinto del 1911 si osserva la giustapposizione di due diverse strategie urbane.

Come nella mappa di Filipe Folque vengono evidenziati i diversi tipi di agricoltura, ma, a differenza della precedente, qui il livello di dettaglio è più accurato, soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione dell'edificio. Prima dello sviluppo delle grandi infrastrutture e dell'industria, la rete urbana era in gran parte pianificata attorno agli antichi edifici che includevano principalmente conventi, palazzi e complessi con chiostri, chiese e giardini.

È inoltre presente una rete di strade strette, spesso fiancheggiate da alberi, che dai conventi conducono al paesaggio agricolo. Queste vie, meglio conosciute come azinhagas, collegano le Quintas che fungono sia da case coloniche per la produzione sia da manieri con lussureggianti giardini in cui trascorrere piacevolmente le giornate. Le fattorie si localizzano sulle linee di medio livello, lì dove il suolo è più fertile, e sono diffuse in tutta l'area.

A questo paesaggio agricolo si contrappone quello che probabilmente è il risultato dell'industrializzazione. Possiamo vedere un conglomerato di

fabbriche di grandi dimensioni emergere lungo il fronte del fiume come parte di nuove morfologie industriali. Il contrasto di scala tra i nuovi edifici industriali e la piccola massa edilizia esistente è evidente.

È il sistema ferroviario che taglia il percorso delle antiche strade e crea profonde cicatrici nel paesaggio e una profonda separazione tra parte edificata e parte agricola.

Riguardo l'agricoltura, si riconosciamo due tipologie di campo: irrigui e non irrigui.

I campi di coltivazione sono divisi in modo rettangolare e terrazzati per rendere la coltivazione più efficace e pratica. I campi non identificati nella mappa non sono stati utilizzati; i giardini, invece, sono di grande importanza e sono indicati come parchi verdi dotati di specchi d'acqua e sentieri interni.

Se guardiamo le curve altimetriche rispetto alla posizione dei campi, possiamo vedere che i campi di coltivazione sono posizionati su terreni in pendenza e altri a valle. Anche gli altri campi sono posizionati nelle zone in pendenza, così come sulle linee di cresta. Infine, possiamo notare che i giardini sono tipicamente collocati su terreni pianeggianti, sia sulle quote più alte che su quelle più basse.

0 100 200 500  
1:5000

Silva Pinto, 1904/1911

Silva Pinto, 1904/1911. Cartographia Histórica. Digital map, Historical map layer, viewed 20. Nov 2019. <<http://wi.cm-lisboa.pt/w/>>.



**img.105**\_Vista aerea della zona Orientale.

**img.106**\_Vista aerea della zona Orientale.

**img.107**\_Foto del quartiere di Marvila.

**img.108**\_Foto del quartiere di Marvila.

**img.109**\_João Paulo Feliciano, Scatti realizzati per il libro *XABREGAS CITY*; 2017.

**img.110**\_João Paulo Feliciano, Scatti realizzati per il libro *XABREGAS CITY*; 2017.

Oggi il tessuto urbano presenta spazi residui utilizzati in maniera libera dai residenti per creare orti o pascoli. Nonostante la considerazione marginale che si tende ad avere, i vuoti urbani rappresentano eventi importanti nel tessuto strutturale di una città poiché la loro condizione e qualità influisce direttamente nelle pratiche sociali e culturali del quartiere. Una forte disarticolazione dello spazio tende a gravare sulla percezione del luogo e ad accrescere nel cittadino un senso di insicurezza. Come in molte città europee, così Lisbona si caratterizza per avere una densità edilizia maggiore nel suo centro storico, mentre nella periferia il tessuto delle strade e degli edifici tende a sfilacciarsi. Le infrastrutture prevalgono sugli edifici, l'area dedicata all'agricoltura viene intimidita da nuove costruzioni o fatta a pezzi da strade veloci e parcheggi. Questi spazi residui non appartengono né a un ecosistema naturale né a un progetto paesaggistico, sono, come li definisce Gilles Clément, il “Terzo Paesaggio”, un tipo di paesaggio indefinito, non progettato e senza una funzione specifica, un luogo identificato dalla frammentazione e dalla discontinuità. È un terreno precedentemente sfruttato, ora abbandonato e inutilizzato; un luogo difficile da raggiungere a causa del basso livello di accessibilità o per gli alti costi di trasformazione. È tuttavia importante salvaguardare queste realtà, collegarle favorendo lo sviluppo della biodiversità, mantenerle inalterate come futura possibilità di evoluzione del paesaggio.







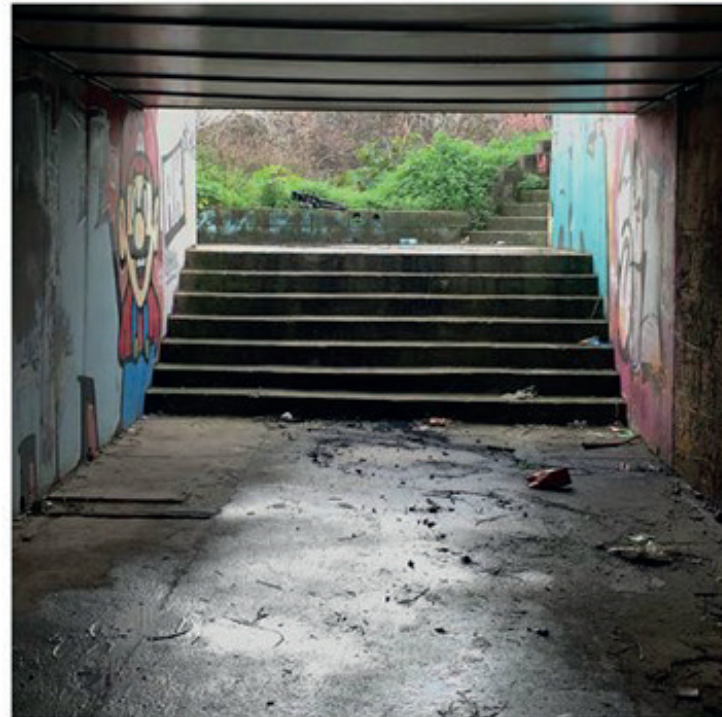
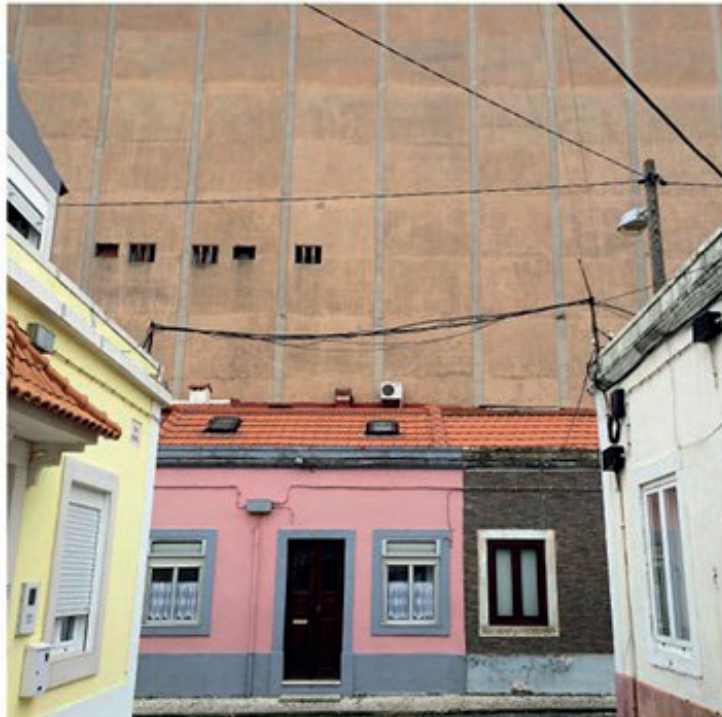
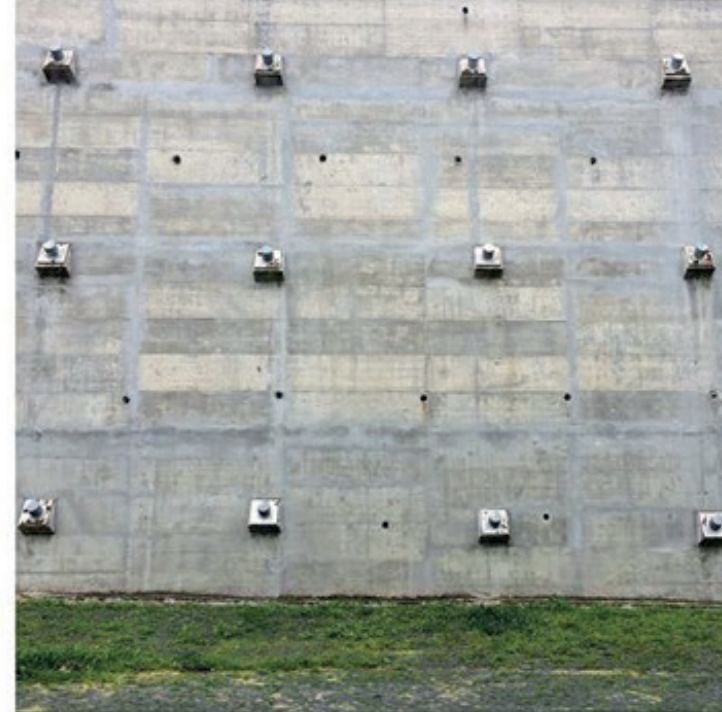




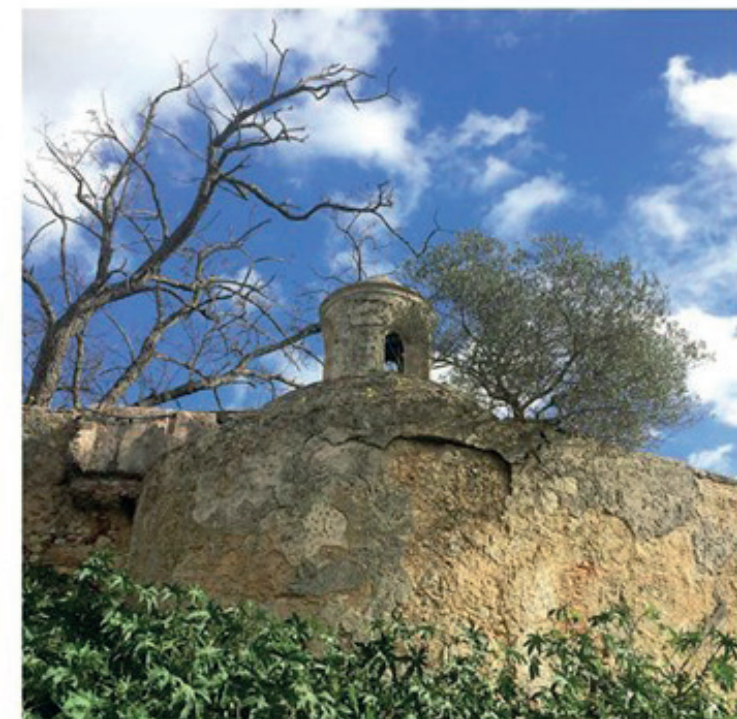
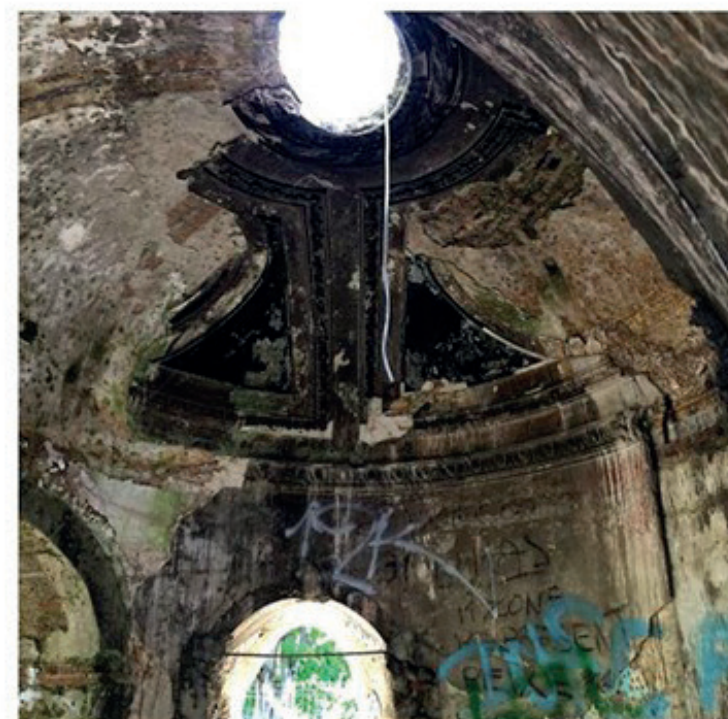
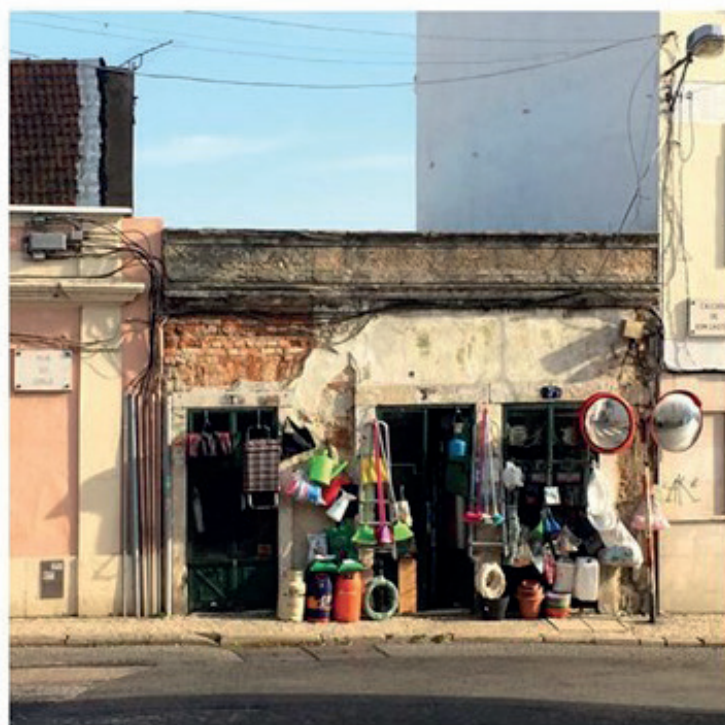
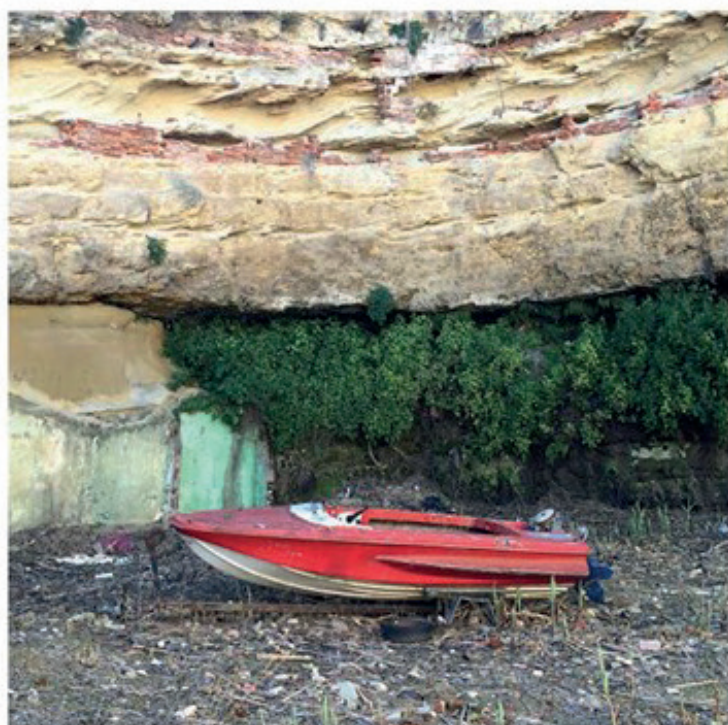
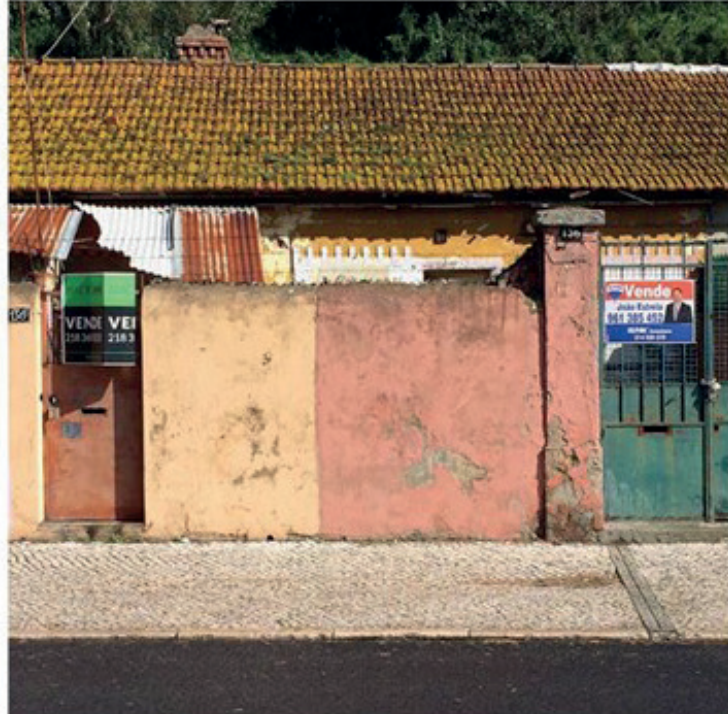














Analisi ecologica

Esiste una connessione tra i vari elementi del paesaggio. Il legame più evidente è tra la natura del suolo ed il comportamento dell’acqua. Nel pannello “vulnerabilità alle inondazioni” viene mostrato il modo in cui l’acqua si raccoglie e scorre dal terreno interno verso il fiume Tejo. Se queste informazioni vengono confrontate con la morfologia della zona e con la composizione del terreno, emerge come l’acqua tenda ad accumularsi e a scorrere lì dove il terreno è meno omogeneo, ossia nel terreno alluvionale, che ritroviamo principalmente nel fondovalle. Affiancando poi queste informazioni al rischio sismico della valle di Chelas, si evince come queste aree alluvionali siano le più pericolose, in quanto il terreno poco compatto non mostra resistenza alle onde sismiche.

Queste considerazioni ci consentono di capire il modo in cui la città è stata costruita: la densità edilizia è inferiore nella zone critiche - considerata la vulnerabilità alle inondazioni e ai terremoti - ed è, invece, più intensa nelle aree più sicure in cui il terreno è più solido e resistente.

Non potendo supportare edifici, le aree più deboli sono attraversate dalle principali connessioni stradali della regione, anche affiancate da grandi aree verdi lineari utili a mantenere il suolo permeabile.

Osservando la mappa del verde si comprende il modo in cui la vegetazione è pianificata nella zona. La valle di Chelas e i campi limitrofi sono

perlopiù permeabili e creano uno scarso impatto sul terreno. Oggi il comune della città si impegna a pianificare i futuri interventi così da mantenere i corridoi verdi, attorno alla strada principale e alla ferrovia, e per creare parchi o preservare quelli già esistenti, come il parco Bela Vista o il parco José Gomes Ferreira.

Tra gli interventi previsti, quello principale riguarda il recupero dell’area costiera, che al momento è quasi interamente mineralizzato e occupato da un’area industriale dismessa. Tale intervento risulterebbe cruciale soprattutto per favorire la permeabilità di quella zona e per evitare problemi di accumulo dell’acqua dovuti alle inondazioni o alla marea del Tejo.

Sempre per quanto riguarda la vegetazione dell’area, è stato fissato il confine delle zone di regime forestale. Come l’area del Monsanto, anche questa zona verde presenta regole e linee guida specifiche che permettono di preservare ambienti naturali specifici.

L’uso spontaneo dei vuoti indica invece la tendenza della popolazione locale ad appropriarsi dei terreni non utilizzati, occupati per essere destinati ad un uso proprio, attraverso la creazione di orti e piccole baracche metalliche.

All’interno delle mappe vengono poi fornite informazioni più specifiche:

1. le zone di frana, ossia aree che a causa del passaggio tra lo strato di arenaria e di argilla, risultano scivolose;
2. i bacini di contenimento, previsti nel piano comunale di Lisbona del 2012, dove si prevede la loro realizzazione in punti specifici per evitare l’accumulo lungo la zona costiera delle acque di risciacquo in caso di inondazioni o condizioni meteorologiche avverse;
3. i punti di accumulazione, ossia i punti più pericolosi in caso di inondazione ed il loro colore è riferito alle dimensioni dell’area in cui l’acqua si accumula in quello specifico punto. La loro posizione è valutata dal livello di rischio, dalla permeabilità del suolo, la sua eventuale mineralizzazione e la misura dell’area inondata.

Comune di Lisbona (<http://lxi.cm-lisboa.pt/lxi>) realizzata su il 10 ottobre 2018. Il piano di sistema umido è stato realizzato nel 2002 con la base della “planta do levantamento aerofotogrametico”, del 1998 in scala 1/1000. I bacini d’acqua previsti sono contenuti nel Piano comunale di Lisbona del 2012 (PDM DR168-II - 162/2012).





- Giardini privati
- Parchi e giardini pubblici
- Terreni non edificati
- Aree verdi infrastrutturali

- Regime forestale
- Uso spontaneo del verde
- Futuro verde pianificato

**Uso del verde**  
Scala 1:5000





- Medio
- Alto
- Molto alto
- Wet system
- Bacini di contenimento (pianificati)
- Punti di accumulazione (5 Ha circa)
- Punti di accumulazione (5-75 Ha)
- Punti di accumulazione (75-500 Ha)
- Punti di accumulazione (oltre 500 Ha)





- Alluvionale
- Sabbioso
- Argilloso
- Calcareo
- Smottamenti

- Rischio sismico molto alto
- Rischio sismico alto
- Rischio sismico basso

Qualità del suolo  
Scala 1:5000



Strategia

Marvila presenta nel suo tessuto un arcipelago. La definizione di Arcipelago è un gruppo di isole remote circondate dall’acqua o un insieme di oggetti aventi le stesse caratteristiche. Entrambe le definizioni possono essere riassunte con parole chiave come isolamento, frammentazione, lontananza, separazione e disomogeneità con l’ambiente esterno. Nel nostro caso, il confine non è costituito dall’acqua ma da una varietà di elementi fisici, storici e sociali. Come abbiamo precedentemente visto, la memoria locale consiste nella stratificazione di fasi sovrapposte: il patrimonio architettonico dei conventi e dei monasteri, le Quintas con il patrimonio delle Azinhagas, le costruzioni industriali e i recenti quartieri di edilizia popolare. Il risultato di tutti questi strati sovrapposti, unito alla disomogeneità della pianificazione urbana, alla morfologia irregolare del terreno e alla presenza di grandi infrastrutture, rendono Marvila distaccata dal centro della città, dal lungofiume e di conseguenza poco accessibile. La vegetazione rigogliosa cresciuta spontaneamente nel corso degli anni e precedentemente definita con la definizione di Terzo Paesaggio sta probabilmente agendo come “acqua” nel nostro Arcipelago di Marvila, dimostrando una nuova risorsa per il quartiere e una possibilità di ripensare e ricollegare tutte le “isole”.

Con un lavoro di ricamo e un processo di collegamento di tutti gli spazi verdi di Marvila, è possibile definire e progettare un nuovo parco agricolo

urbano con lo scopo di valorizzare e proteggere il patrimonio rurale e di rinforzare la funzionalità del quartiere. La nuova area verde si contrappone fisicamente al già esistente Parco Forestale di Monsanto. Inoltre, il verde si spinge fino alle rive del fiume ricollegandosi alle future aree verdi pianificate dal comune, rafforzando così la relazione con l’elemento dell’acqua.

Gli scenari futuri di Marvila prevedono probabilmente nuove azioni edilizie e processi di gentrificazione, speculazioni immobiliari e una ancora maggiore perdita di identità locale. Rimane fondamentale fornire la necessaria qualità degli spazi collettivi e pubblici a misura d’uomo, ricreare un senso di appartenenza, generare occasioni di incontro tra le persone. Progettare spazi accoglienti e rassicuranti per i nuovi residenti e valorizzare l’importanza della cultura locale per i turisti o i fruitori, grazie al patrimonio storico e rurale.

La mappatura delle memorie architettoniche delinea un’antica rete viaria associata alla memoria rurale e agricola di Marvila. Le azinhagas sono caratterizzate da una pavimentazione irregolare in ciottoli, sono delimitate da muri in mattoni o in pietra di diversa altezza, appartenenti ai conventi o alle proprietà agricole. Oggi il sentiero di Azinhaga è ancora in parte visibile e facilmente riconoscibile, ma in alcune zone è stato completamente perso e sostituito da nuove strade, più adatte al traffico automobi-

listico, o da edifici. Grazie alla rete di Azinhaga è possibile lo sviluppo di una “strategia di collegamento” nell’Arcipelago di Marvila, tracciando un percorso paesaggistico attraverso la storia del territorio, contribuendo a preservare e valorizzare la memoria locale, innescando e rivelando nuovi punti di interesse nella parte orientale di Lisbona.

Gli elementi fondamentali per il mio progetto e per la mia strategia sono la natura e l’acqua. Nella seconda mappa vengono evidenziati i punti di interesse che consentono al verde di ritrovare il proprio riscatto anche nella parte bassa del quartiere, quella al di sotto della ferrovia, per giungere fino al lungofiume e ritrovare il contatto con l’acqua.















# FUGA

img.111\_Arnold Bocklin, *Isla of Life*, 1888.







PROTEZIONE

img.112\_Robert Moris, *Observa-*  
*tory*, 1997.







ORIGINE

img.113\_Sebastiao Salgado, *Genesis*, Amazonia, Brasile.







SILENZIO







## ARMONIA

**img.115**\_Scatto tratto da uno spettacolo di Pina Bausch.







## LIBERTA'

**img.116** Scatto tratto da uno spettacolo di Pina Bausch.





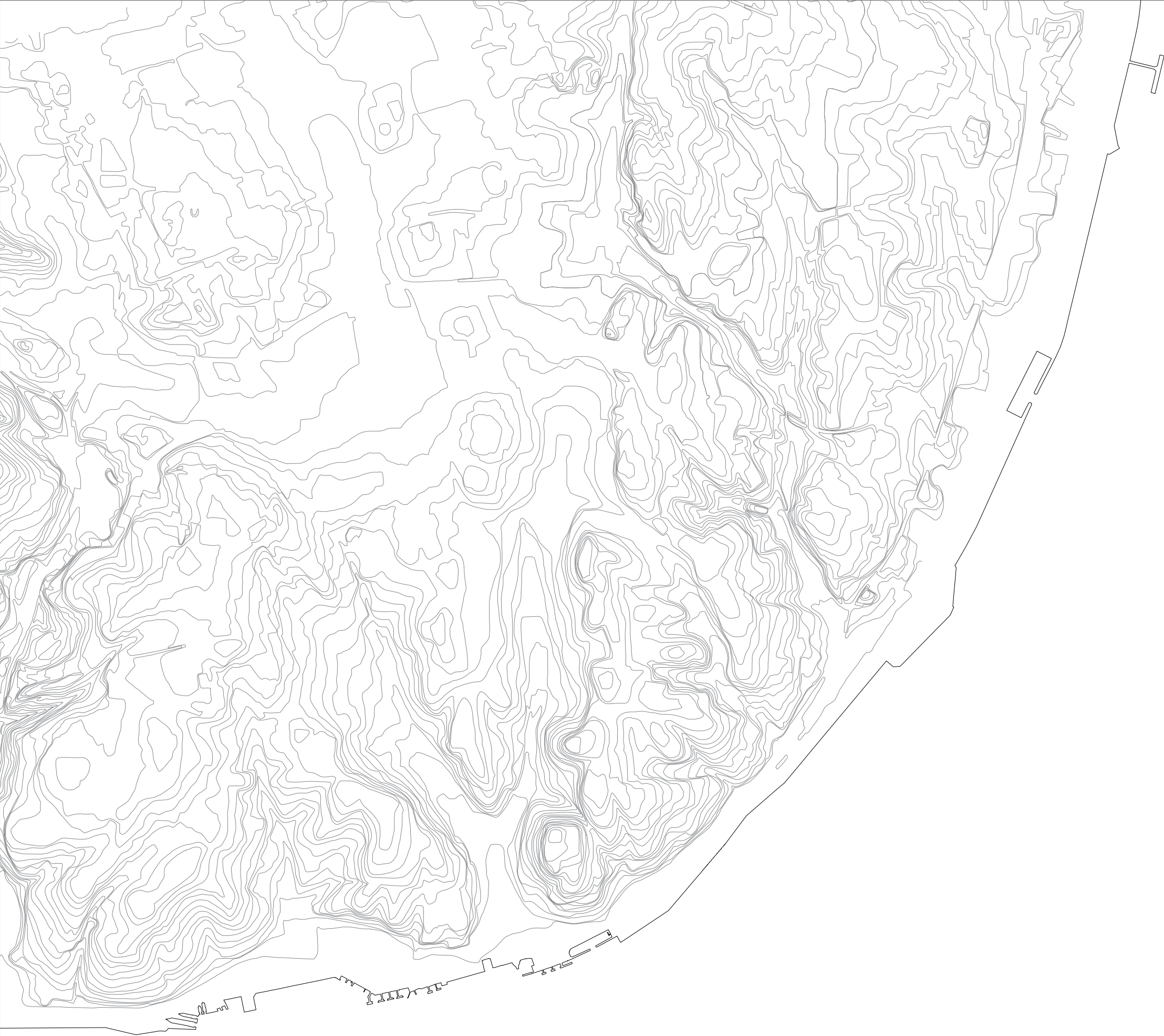












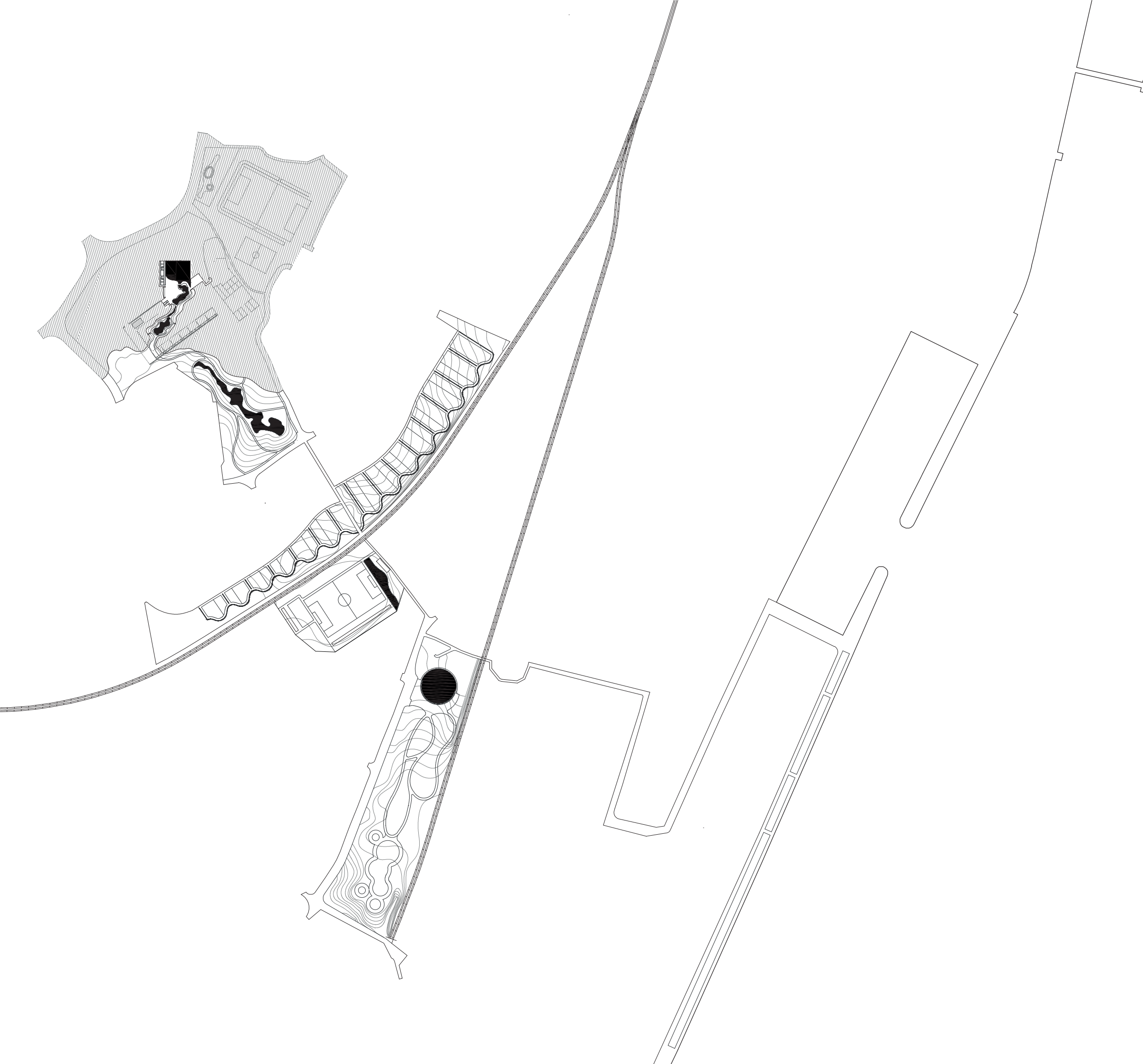




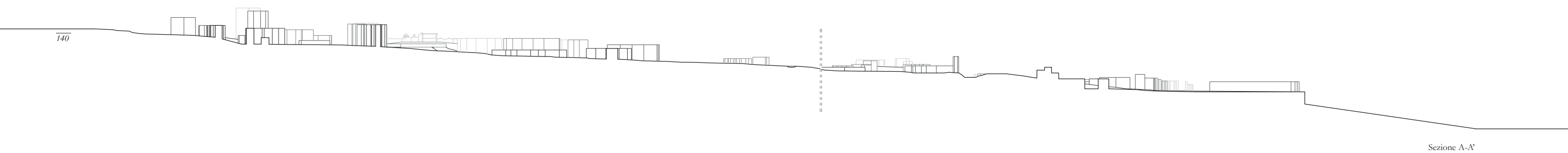
LEGENDA:

- 1 Progetto
- 2 Area Sport con giochi  
d'acqua per i bambini
- 3 Orti urbani
- 4 Area Sport
- 5 Parco con vasca e skatepark
- 6 Passegiata pedonale

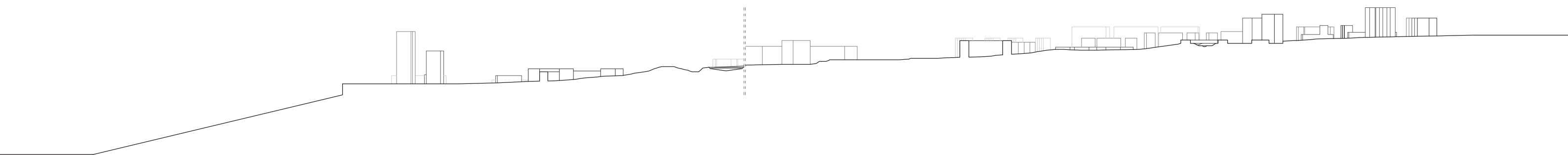




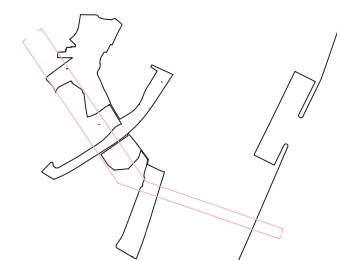




Sezione A-A'



Sezione B-B'



Sezioni territoriali  
Scala 1:5000

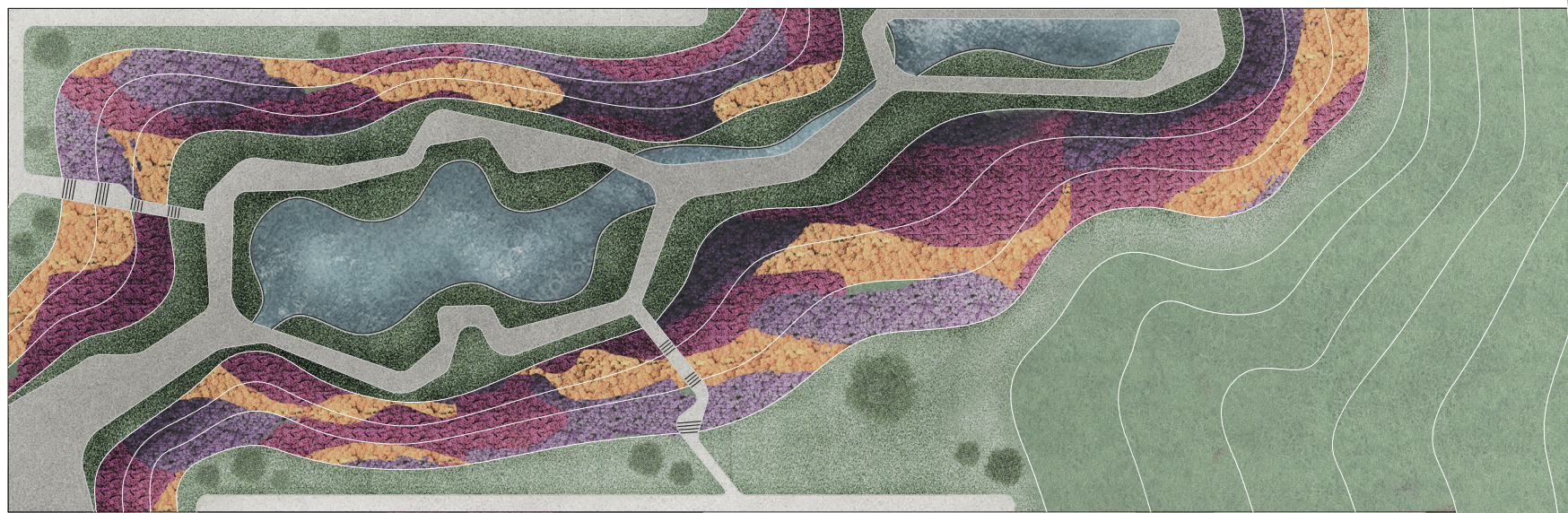
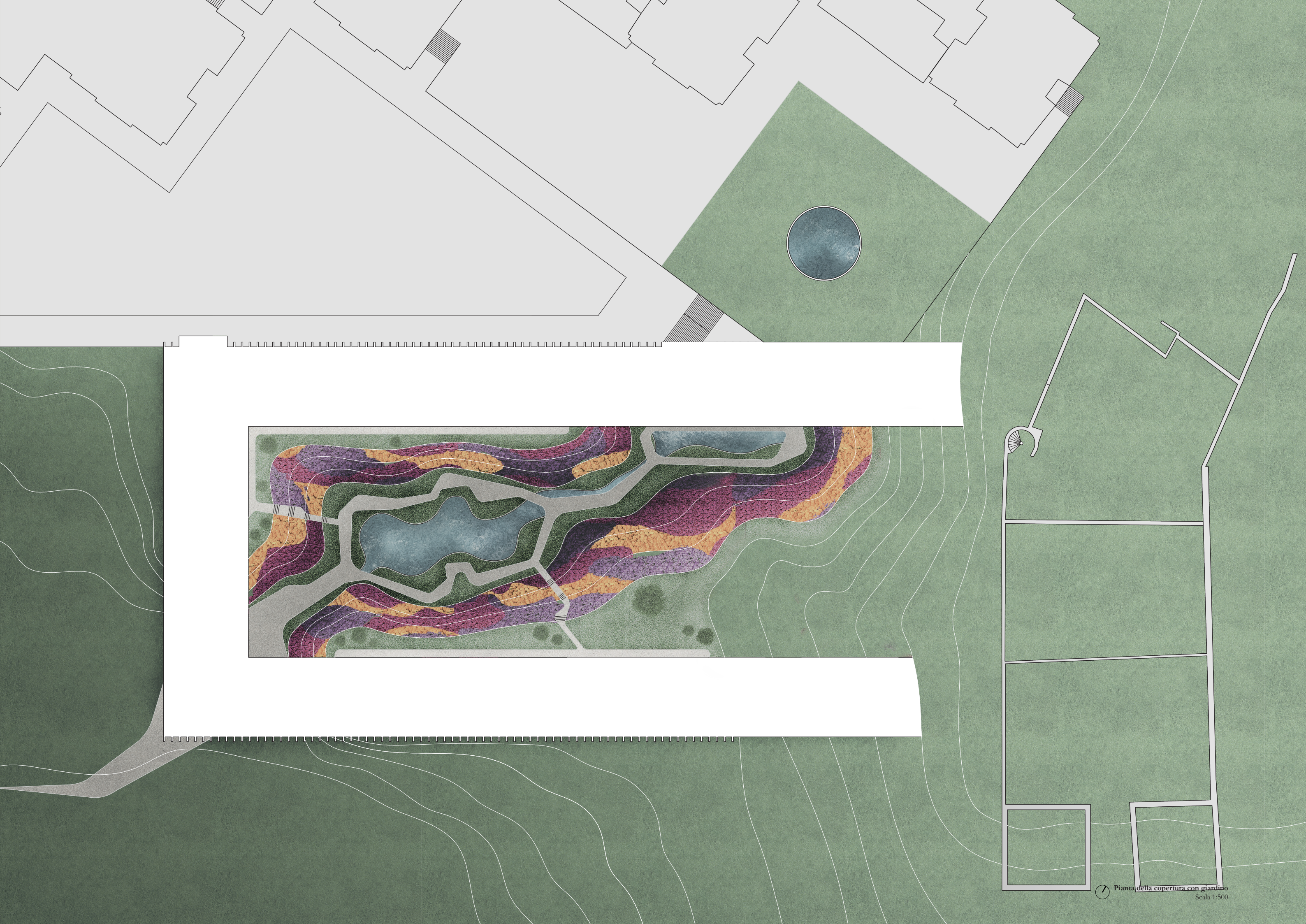




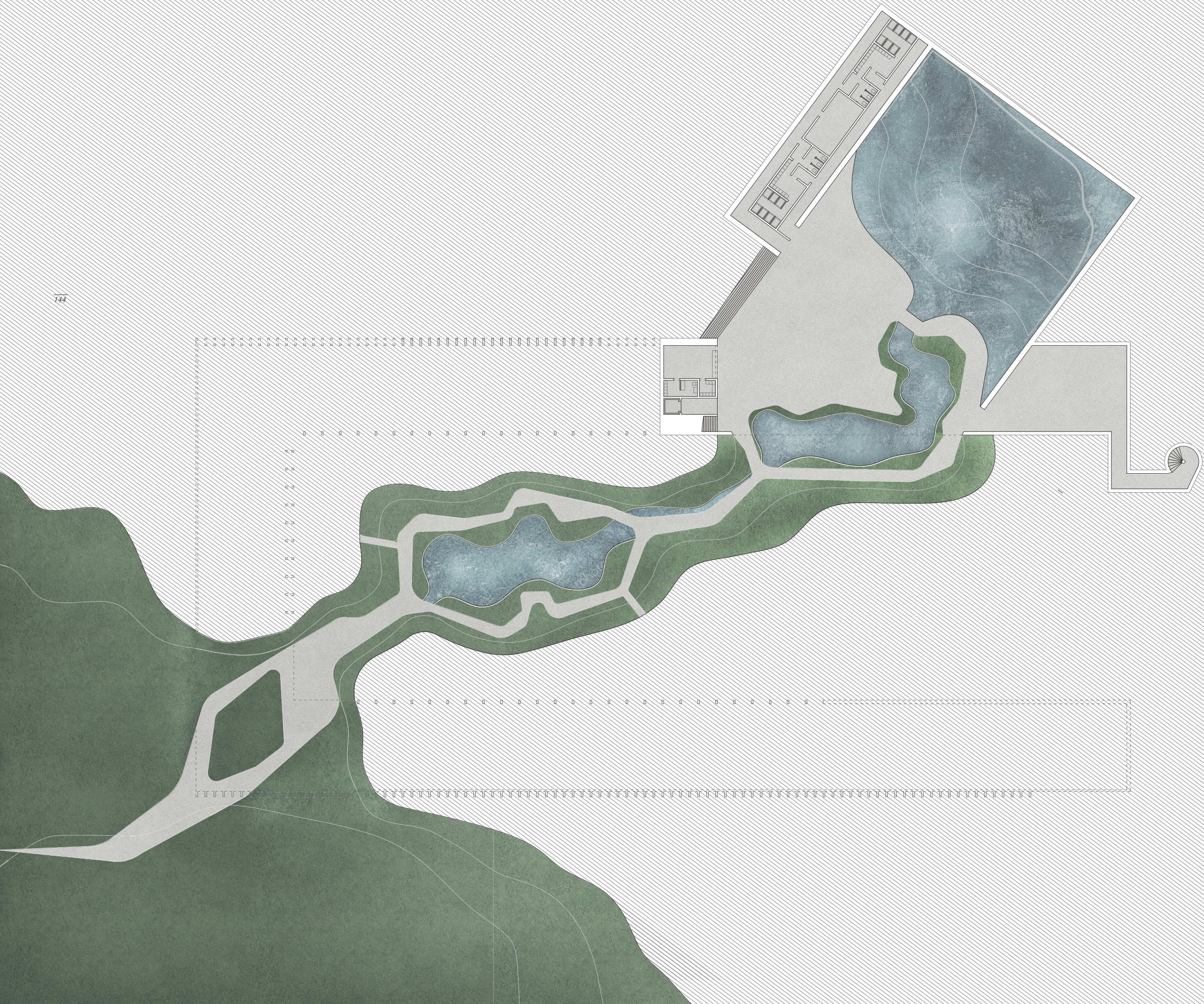




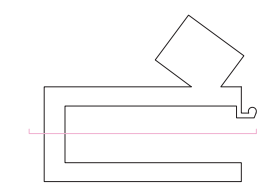
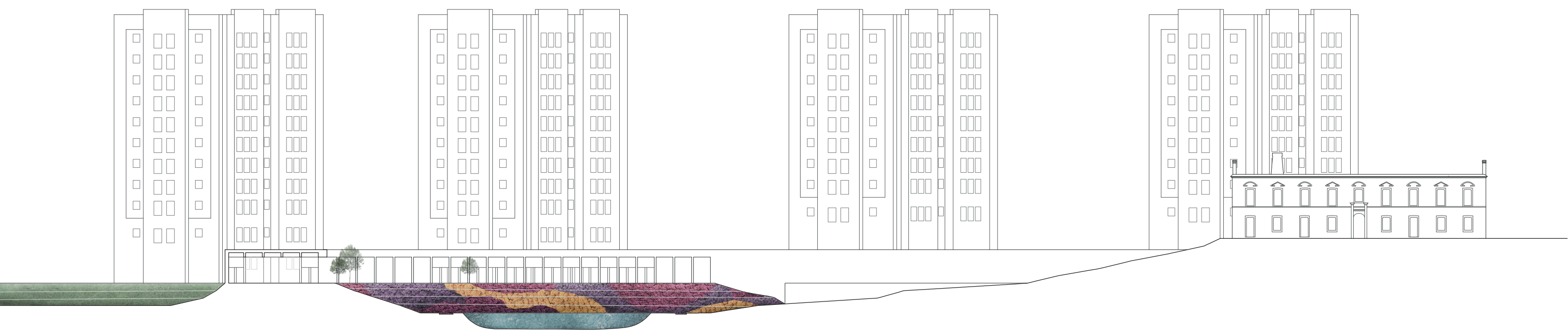






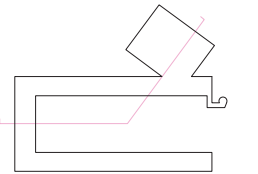
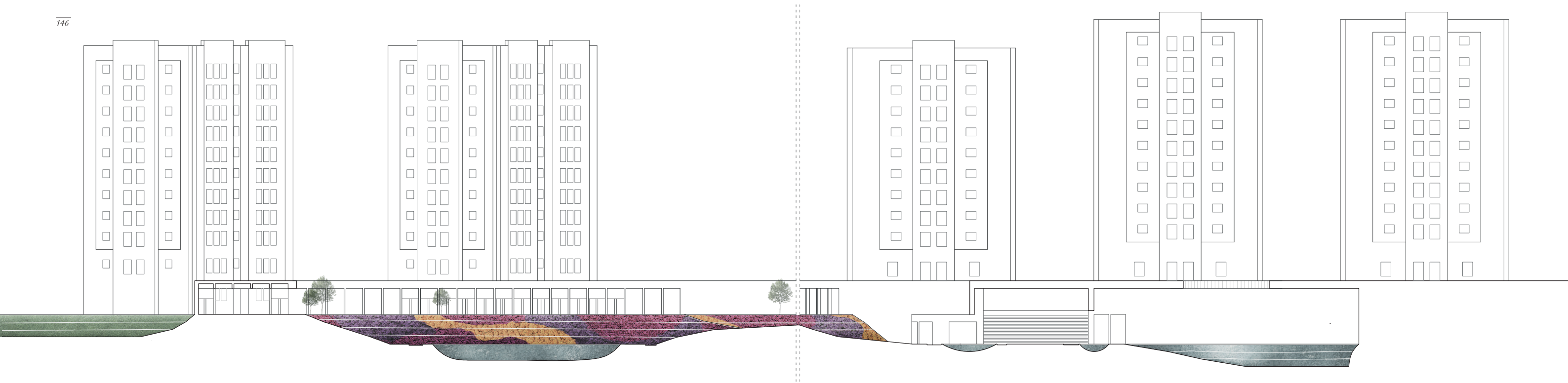




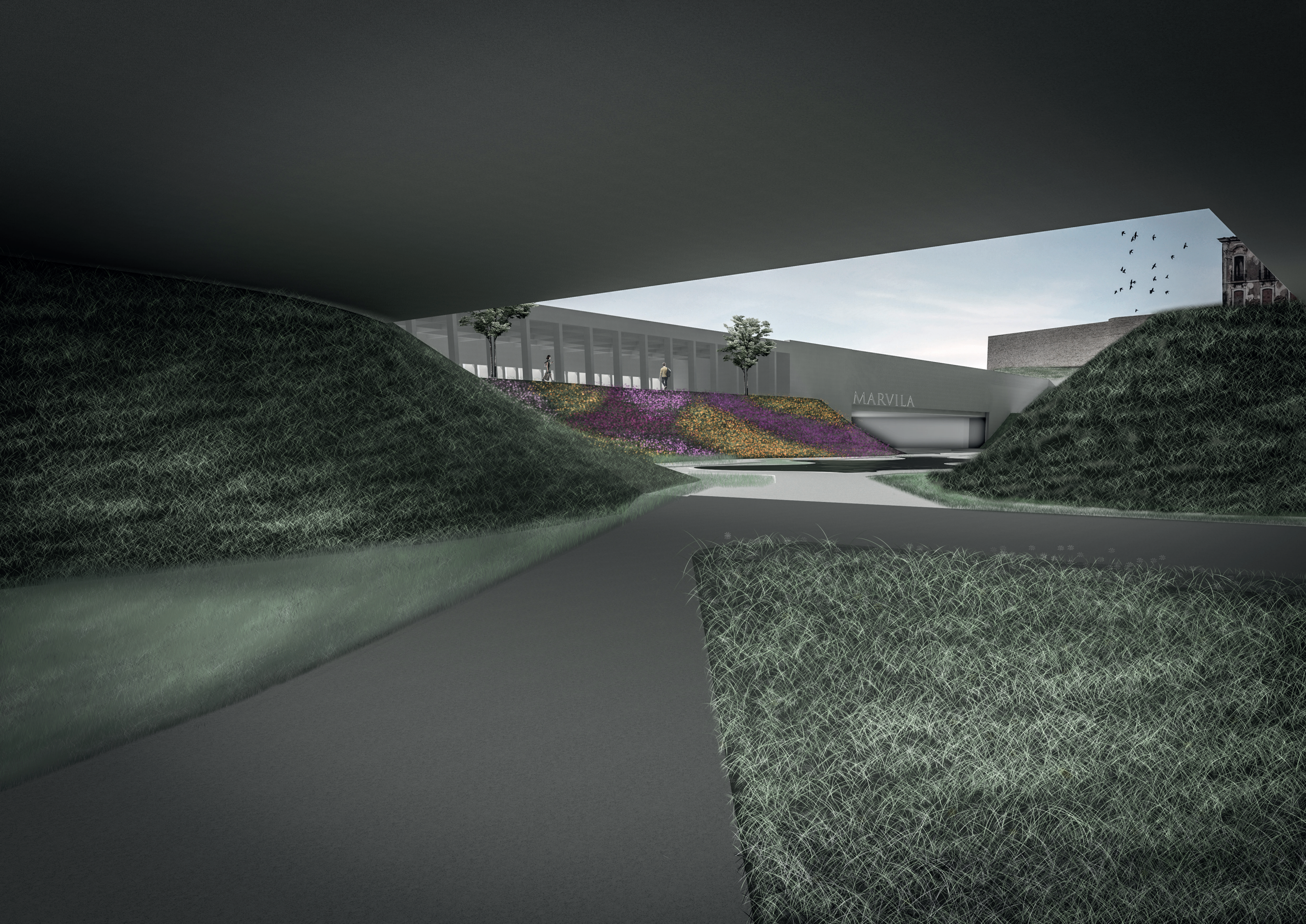


Sezione A-A'  
Scala 1:500













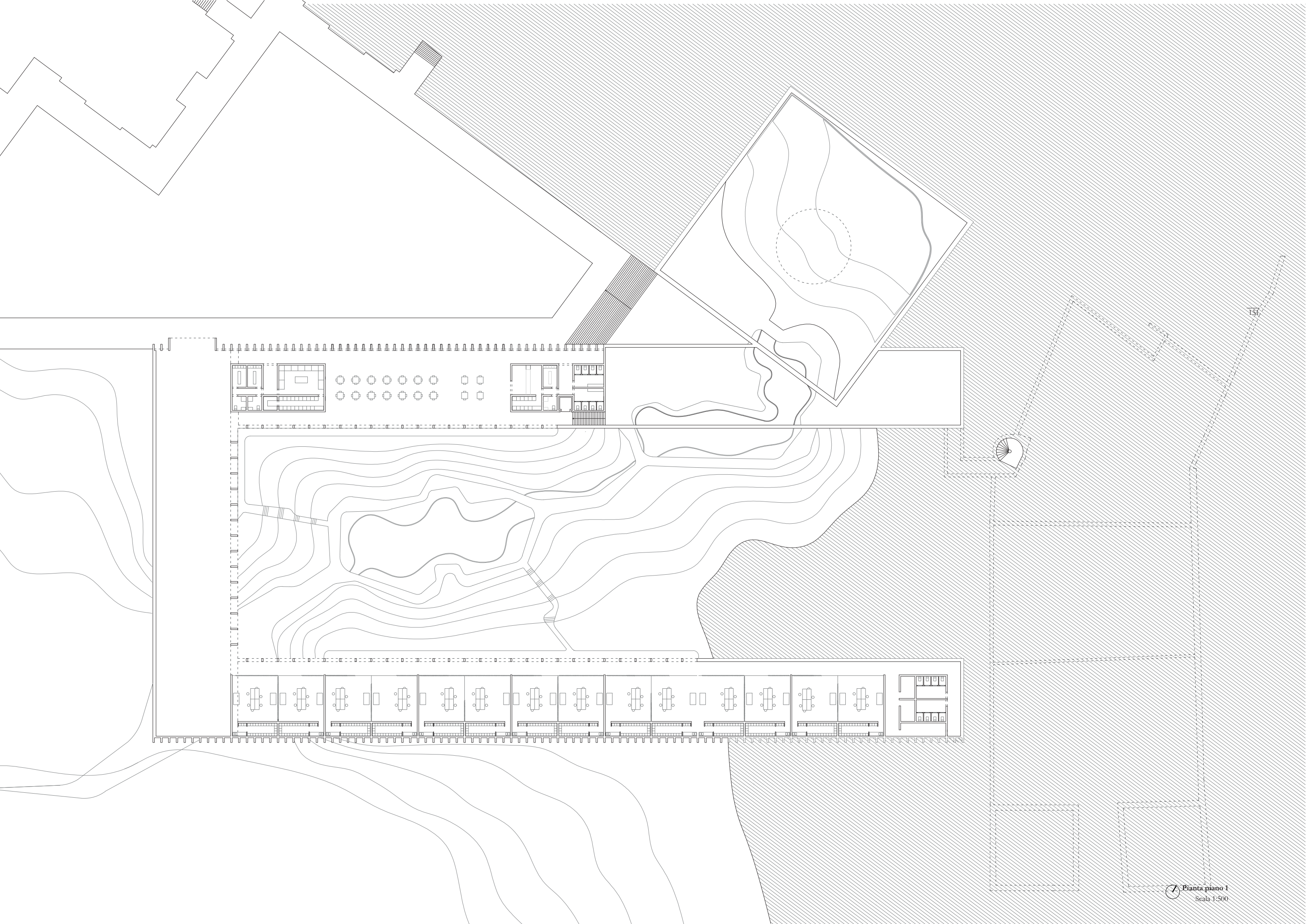




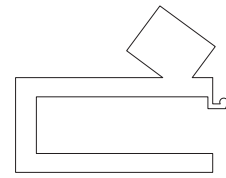
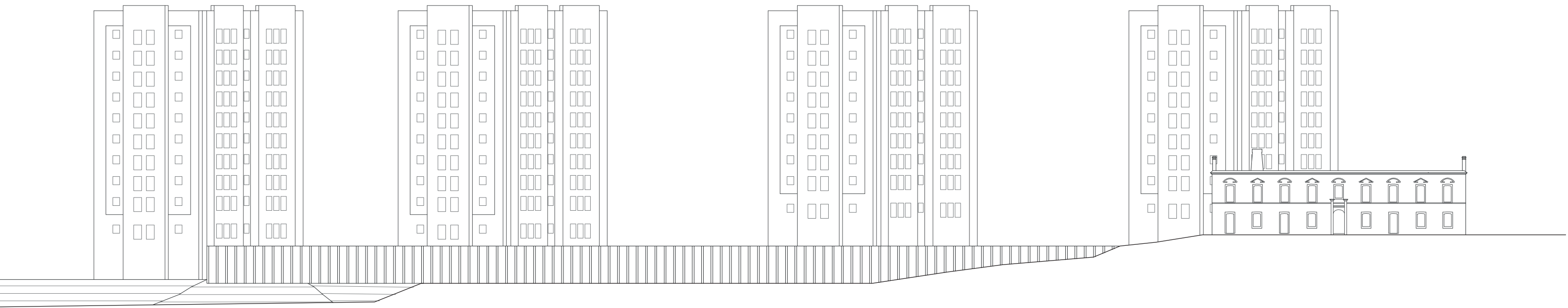






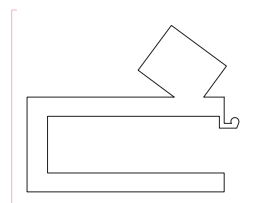






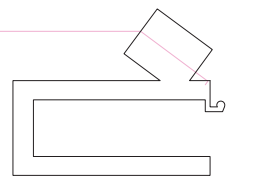
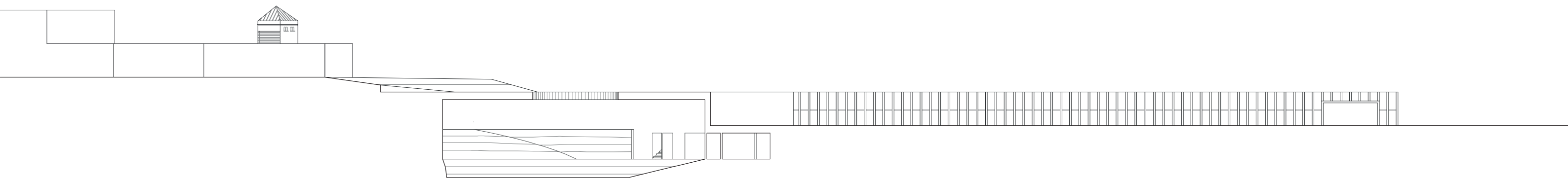
Prospetto Sud-Est  
Scala 1:500





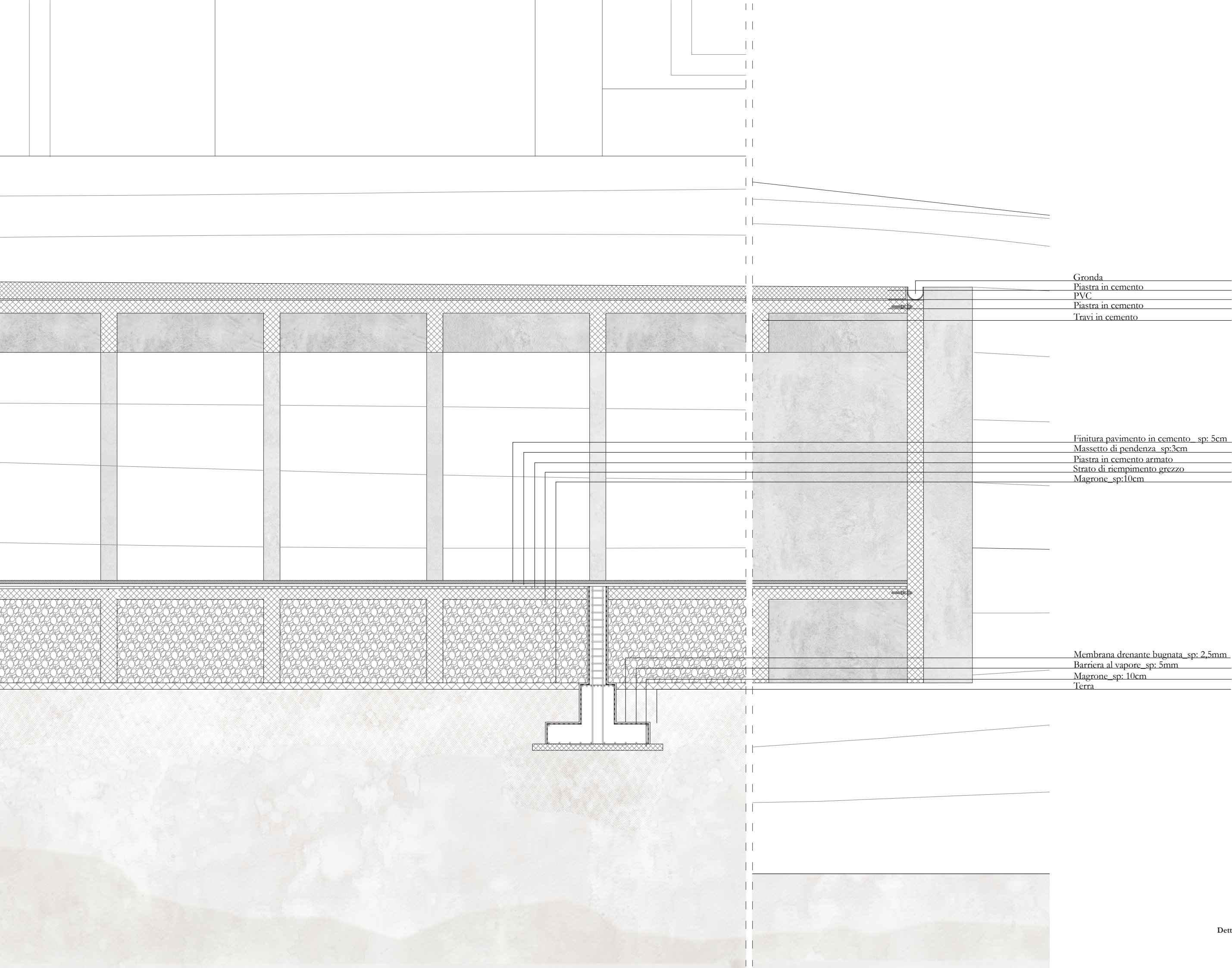
Prospetto Sud-Ovest  
Scala 1:500





Prospetto Nord-Ovest  
Scala 1:500



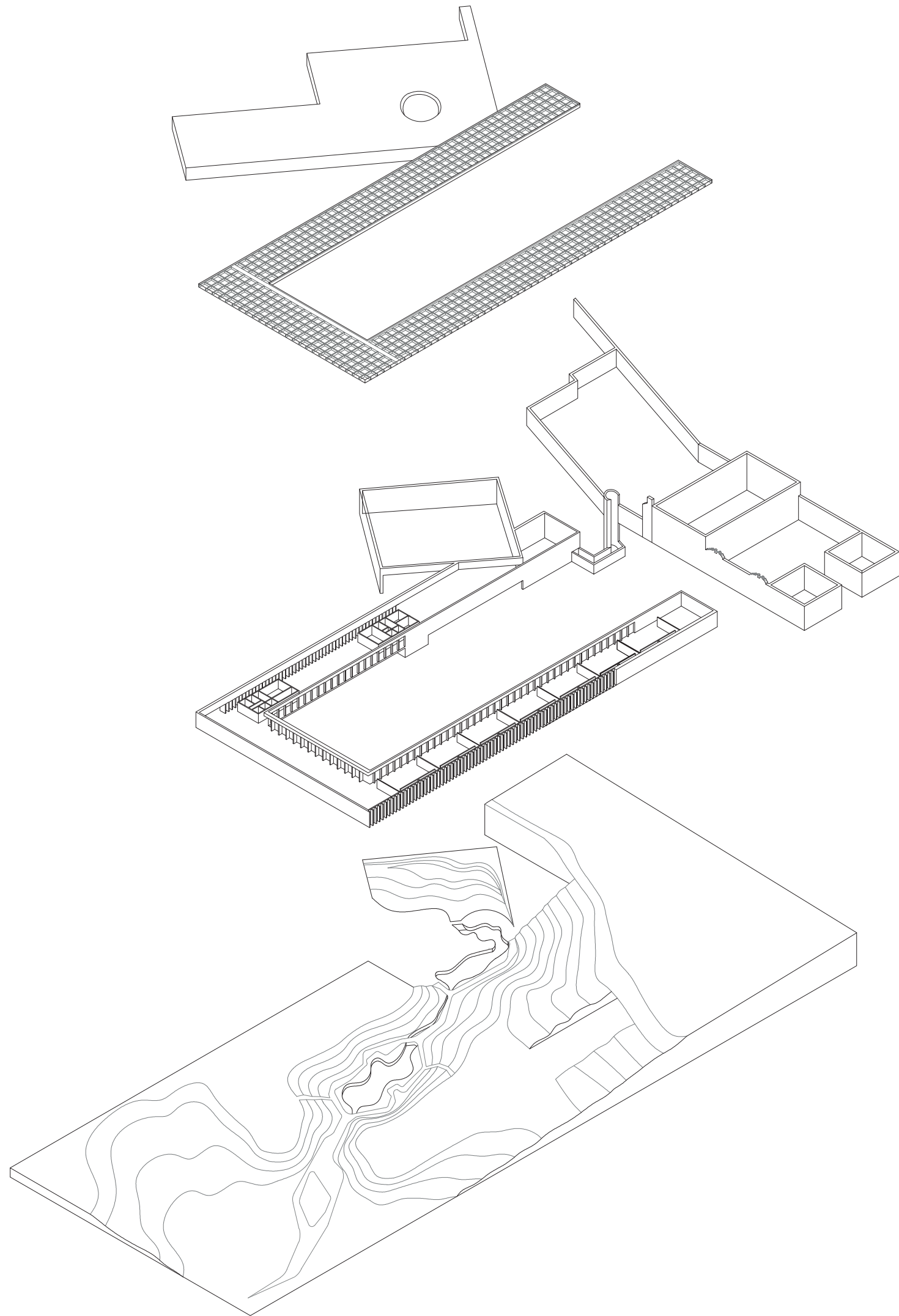


Gronda  
Piastra in cemento  
PVC  
Piastra in cemento  
Travi in cemento

Finitura pavimento in cemento sp: 5cm  
Massetto di pendenza sp:3cm  
Piastra in cemento armato  
Strato di riempimento grezzo  
Magrone sp:10cm

Membrana drenante bugnata sp: 2,5mm  
Barriera al vapore sp: 5mm  
Magrone sp: 10cm  
Terra























Indice delle tavole

|                                                                                  |                   |                                      |
|----------------------------------------------------------------------------------|-------------------|--------------------------------------|
|                                                                                  | <i>Analisi</i>    |                                      |
| Tav. 1- Analisi ecologica - Uso del verde                                        |                   | Tav. 16- Prospetto Sud-Ovest 1:500   |
| Tav. 2- Analisi ecologica - Sistema delle acque e della vulnerabilità dei flussi |                   | Tav. 17- Prospetto Nord-Ovest 1:500  |
| Tav. 3- Analisi ecologica - Qualità del suolo                                    |                   | Tav. 18- Dettaglio costruttivo 1:20  |
| Tav. 4- Mappa delle aree verdi 1:5000                                            |                   | Tav. 19- Esploso assonometrico 1:500 |
|                                                                                  |                   |                                      |
|                                                                                  |                   | <i>Mappa di sintesi</i>              |
|                                                                                  |                   | Tav. 20- Mappa di sintesi            |
|                                                                                  | <i>Outside</i>    |                                      |
| Tav. 5- Pianta topografica 1:25000                                               |                   |                                      |
| Tav. 6- Strategia urbana 1:5000                                                  |                   |                                      |
| Tav. 7- Strategia con piano idraulico 1:5000                                     |                   |                                      |
| Tav. 8- Sezioni territoriali 1:5000                                              |                   |                                      |
|                                                                                  |                   |                                      |
|                                                                                  | <i>Inside</i>     |                                      |
| Tav. 9- Pianta delle coperture con giardino 1:500                                |                   |                                      |
| Tav. 10- Pianta idraulica piano 0 1:500                                          |                   |                                      |
| Tav. 11- Sezione A-A’ 1:500                                                      |                   |                                      |
| Tav. 12- Sezione B-B’ 1:500                                                      |                   |                                      |
| Tav. 13- Vista                                                                   |                   |                                      |
|                                                                                  |                   |                                      |
|                                                                                  | <i>In-between</i> |                                      |
| Tav. 14- Pianta piano 1 1:500                                                    |                   |                                      |
| Tav. 15- Prospetto Sud-Est 1:500                                                 |                   |                                      |







Bibliografia

|     |                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                 |                                                                                                                                                                                    |                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                   |  |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| 1-  | <b>AA.VV.</b> , <i>Recinti</i> , in Rassegna n.1, 1979.                                                                                                                                                                                  | Cairo, Ministry of Culture of the Arab Republic of Egypt, 1969. | 21-                                                                                                                                                                                | <b>PICONE, Adelina.</b> <i>La casa araba d'Egitto</i> , Jaca Book, Milano, 2009. |                                                                                                                                                                                                                                                                                   |  |
| 2-  | <b>ABEN, R., DE WIT, S.</b> , <i>The Enclosed Garden: history and development of the Hortus Conclusus and its reintroduction into the present-day urban landscape</i> . 01 edizione NAI Uitgevers/Publishers Stichting, Rotterdam, 1999. | 12-                                                             | <b>FATHY, Hassan.</b> <i>Natural Energy and Vernacular Architecture: principles and examples with reference to hot arid climates</i> , University of Chicago Press, Chicago, 1986. | 22-                                                                              | <b>PONTI, Gio.</b> <i>Amate l'architettura</i> , Rizzoli, Segrate, 2015.                                                                                                                                                                                                          |  |
| 3-  | <b>BAUSANI, Alessandro</b> (a cura di). <i>Il Corano</i> , Milano, BUR, 1996.                                                                                                                                                            | 13-                                                             | <b>GOTHEIN, Marie Luise.</b> <i>A history of garden art</i> , Hacker, New York, 1979.                                                                                              | 23-                                                                              | <b>ROSSI, Aldo.</b> <i>Autobiografia scientifica</i> , Pratiche Editrice, Milano, 1990.                                                                                                                                                                                           |  |
| 4-  | <b>BOERI, Stefano.</b> <i>L'anticittà</i> , Editori Laterza GLF, Bari, 2011.                                                                                                                                                             | 14-                                                             | <b>INDOVINA, Francesco.</b> <i>Dalla città diffusa all'arcipelago metropolitano</i> , FrancoAngeli, Roma, 2009.                                                                    | 24-                                                                              | <b>ROWE, Colin.</b> <i>Collage City</i> , Il Saggiatore, Milano, 1981.                                                                                                                                                                                                            |  |
| 5-  | <b>BRANDI, Cesare.</b> <i>Viaggi e Scritti Letterari</i> , Bompiani, Milano, 2009.                                                                                                                                                       | 15-                                                             | <b>KAHN, Louis.</b> <i>Silence and Light</i> , in Alessandro Vasella (a cura di), Park Books, Zurigo, 2013.                                                                        | 25-                                                                              | <b>SALVADè, Anna Maria. Deserti.</b> <i>Rappresentazioni geografiche e letterarie</i> , Mimesis, Milano, 2016.                                                                                                                                                                    |  |
| 6-  | <b>CACCIARI, Massimo.</b> <i>L'arcipelago</i> , Adelphi Edizioni, Milano, 1996.                                                                                                                                                          | 16-                                                             | <b>KOOLHAAS, Rem &amp; BRUCE, Mau.</b> <i>S M L XL</i> , The Monacelli Press, 1997.                                                                                                | 26-                                                                              | <b>SIMMEL, Georg,</b> <i>Brücke und Tür</i> , Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst, und Gesellschaft, Stuttgart, K. F. Koehler, 1957 (traduzione inglese di Mark Ritter, “Bridge and Door”, in AAVV, Theory, Culture and Society, London, SAGE, 1994, vol. 11). |  |
| 7-  | <b>CALVINO, Italo.</b> <i>Le città invisibili</i> , OscarMondadori, Trento, 1993.                                                                                                                                                        | 17-                                                             | <b>LEOPARDI, Giacomo.</b> <i>Zibaldone di pensieri</i> , A cura di Giuseppe Pacella, Milano, 1991.                                                                                 | 27-                                                                              | <b>SMITHSON, Alison Margareth Gill.</b> <i>Team 10 primer</i> , Studio Vista London, 1968.                                                                                                                                                                                        |  |
| 8-  | <b>CANTAL-DUPART, Michel, DUTHILLEUL, Jean Marie &amp; NOUVEL Jean.</b> <i>Naissance et renaissances de milles et un bonheur parisien</i> , Mont-Boron, 2009.                                                                            | 18-                                                             | <b>MANGANELLI, Giorgio.</b> <i>Viaggio in Africa</i> , Adelphi, Milano, 2018.                                                                                                      | 28-                                                                              | <b>VENTURI, Robert.</b> <i>Complexity and Contradiction in Architecture</i> , Museum of Modern Art, 1977.                                                                                                                                                                         |  |
| 9-  | <b>DE SAINT-EXUPERY, Antoine.</b> <i>Terre des hommes</i> , La Bibliothèque électronique du Québec, 1939.                                                                                                                                | 19-                                                             | <b>NIETZSCHE, Friedrich.</b> <i>The Joyful Wisdom</i> , 208 “Architecture for Thinkers”, Jovian Press, 1882.                                                                       | 29-                                                                              | <b>WENDERS, Wim.</b> <i>L'atto di vedere. The Act of Seeing</i> , Ubulibri, Milano, 1992.                                                                                                                                                                                         |  |
| 10- | <b>DORFLES, Gillo.</b> <i>Natura e Artificio</i> , G.Einaudi, 1968.                                                                                                                                                                      | 20-                                                             | <b>NORBERG-SCHULZ, Christian.</b> <i>Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture</i> , Academy Editions Ltd (a division of John Wiley & Sons Ltd.), New York, 1980.       | 30-                                                                              | <b>ZANINI, Piero.</b> <i>Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali</i> , Mondadori, Milano, 1997.                                                                                                                                                              |  |
| 11- | <b>FATHY, Hassan.</b> <i>Colloque International sur l'Histoire du Caire</i> , Il                                                                                                                                                         |                                                                 |                                                                                                                                                                                    |                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                   |  |



31-       **ZUMTHOR, Peter.** *Atmospheres: Architectural Environments, Surrounding Objects*, Birkhäuser, Basilea, 2006.



Iconografia

|     |                                                                                                                                                        |     |                                                                                                               |     |                                                                                                                      |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1-  | Illustrazione di Gustave Dorè, in Adventures of Baron Munchausen, The flight to the moon, 1868. p.16                                                   | 14- | William Congdon Grosvenor, New York City (Explosion), Buccinasco, 1948. p.28                                  | 27- | Francisco Gómez, Madrid, Archivio Paco Gómez / Fundación Foto Colectania,1973. p.38                                  |
| 2-  | Sebastião Salgado, Baobab Trees on a Mushroom Island in the Bay of Moramba, Madagascar, 2010. p.17                                                     | 15- | Sebastião Salgado, Africa. p.29                                                                               | 28- | Gabriele Basilico, Beirut, 2003. p.39                                                                                |
| 3-  | Tsibin Konstantin, Cruising on the Silver Seas. p.18                                                                                                   | 16- | Georg Gerster, Paradise Lost: Persia from Above, Persia, 1976-78. p.30                                        | 29- | Alberto Burri, Cretto, 1973. p.42                                                                                    |
| 4-  | Sebastião Salgado, Sahara, Algeria, 2009. p.18                                                                                                         | 17- | Caravanserraglio abbandonato, deserto di Dasht-e Lut, Iran, 2009. p.31                                        | 30- | Rob Strok, natural basketball court. p.42                                                                            |
| 5-  | Karina Puente Frantzen, Illustrazione della Città Invisibile di Isaura. p.18                                                                           | 18- | Caravanseraglio, deserto di Dasht-e Lut, Kerman Province, Iran, 2015. p.32                                    | 31- | Alberto Burri, Bianco Cretto, 1973. p.43                                                                             |
| 6-  | Luigi Ghirri, Il profilo delle Nuvole, Argine Agosta, Comacchio, 1989. p.19                                                                            | 19- | Sconosciuto. p.32                                                                                             | 32- | Marguerite Nahkla, Scene in the Park, 1940 ca. p.44                                                                  |
| 7-  | Georg Gerster, Qanat Watering Garden in Fars, Iran 1976, Fujicolor crystal archive gloss paper, 130 x 100 cm. p.20                                     | 20- | Vincent van Gogh, La siesta, Musée d’Orsay, Parigi, 1890. p.33                                                | 33- | Lucas Cranach, Adamo ed Eva, 1526. p.44                                                                              |
| 8-  | Paul Gauguin, Ta Matete, Kunstmuseum Basel, 1892. p.21                                                                                                 | 21- | Nilo Azzurro, Etiopia, Google immagini. p.34                                                                  | 34- | Claude Monet, Colazione in giardino, Museo d’Orsay, Parigi, 1873. p.45                                               |
| 9-  | Eugène Delacroix, A Meknez. Il Mellah e Sidi Said (acquerello, penna e inchiostro), Album del Marocco, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, 1832. p.24 | 22- | Foto del Palazzo Municipale, Sunset in Khartoum, Sudan, 2013. p.35                                            | 35- | Claude Monet, Impressione, levar del sole, 1872. p.46                                                                |
| 10- | Sebastião Salgado, Sand Dunes, Namib-Naukluft National Park, Namibia, 2005. p.25                                                                       | 23- | Alterazioni video, Incompiuto siciliano, Sicilia, 2017. p.36                                                  | 36- | Valerio Olgiati, Villa Além, Archivio Olgiati, Portogallo, 2014. p.47                                                |
| 11- | Vivian Maier, Untitled, n.d. p.26                                                                                                                      | 24- | Alterazioni video, Incompiuto siciliano, Viadotto, Mussomeli (CL). p.36                                       | 37- | Gio Ponti, Terrazze e piscine sul tetto, “Domus” 92 (agosto 1935), pp. 11-12, agosto 1935. p.48                      |
| 12- | Vivian Maier, New York, 1954. p.27                                                                                                                     | 25- | Henri Cartier Bresson, Napoli. p.37                                                                           | 38- | Gio Ponti, Terrazze e piscine sul tetto, “Domus” 92, pp. 10-12, agosto 1935. p.49                                    |
| 13- | William Congdon Grosvenor, Sahara 12, Buccinasco, post                                                                                                 | 26- | Francisco Gómez, Barrio de la Concepción, Madrid, Archivio Paco Gómez / Fundación Foto Colectania, 1966. p.38 | 39- | William Congdon Grosvenor, Subianco - Luna 8, The William G. Congdon Foundation, Buccinasco, Milano, post 1967. p.50 |
|     |                                                                                                                                                        |     |                                                                                                               | 40- | William Congdon Grosvenor, Sole bianco, The William G. Congdon Foundation, Buccinasco, Milano, post 1990. p.50       |



|     |                                               |     |                                                                      |     |                                                                      |     |                                                     |     |                                                   |     |                                                           |     |                                                                   |     |                                                                                 |     |                                                                 |     |                                                                                                                           |     |                                                  |     |                                                                                               |     |                                                                      |     |                                                              |     |                                                                                                                                                                           |     |                                                              |     |                                                         |     |                                                         |     |                                                  |     |                                                          |     |                                     |     |                                                                     |     |                                                                                                     |     |                                                            |     |                                                                                 |     |                                  |     |                                                                                                |     |                                                                                                                                                  |     |                                                                                                                                                  |     |                                                        |     |                                                        |     |                                          |     |                                          |     |                                                                                                                                                                  |     |                                                                                                                                                                             |     |                                                                                                                                                                             |     |                                                                                                                                                                             |
|-----|-----------------------------------------------|-----|----------------------------------------------------------------------|-----|----------------------------------------------------------------------|-----|-----------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------|-----|-----------------------------------------------------------|-----|-------------------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------------------------------|-----|-----------------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|----------------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------|-----|----------------------------------------------------------|-----|-------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------------------|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------------------------------|-----|----------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------|-----|------------------------------------------|-----|------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 41- | Franco Fontana, Seascape, Liguria, 2005. p.51 | 42- | Gio Ponti, L'infinito Blu, La Ceramica Francesco De Maio, 1960. p.52 | 43- | Gio Ponti, L'infinito Blu, La Ceramica Francesco De Maio, 1960. p.52 | 44- | Franco Fontana, Paesaggio, South Dakota, 1990. p.53 | 45- | Le Corbusier, schizzo di Villa le lac, 1952. p.54 | 46- | Oliver Martin-Gambier, Villa le lac, Corseaux, 2005. p.55 | 47- | Appartement de M. Charles de Beistegui, Paris, France, 1929. p.56 | 48- | Lucien Hervé, Appartement de M. Charles de Beistegui, Paris, France, 1929. p.57 | 49- | Vista del patio interno, Casa del Mantegna, Mantova, 1502. p.58 | 50- | James Turrell, Twilight Epiphany, The Suzanne Deal Booth Centennial Pavilion, Rice University, Houston, Texas, 2012. p.58 | 51- | Luigi Ghirri, Kodachrome, Ile Rousse, 1976. p.59 | 52- | Caspar David Friedrich, Monaco in riva al mare, Alte National galerie, Berlino, 1808-10. p.60 | 53- | Caspar David Friedrich, The Times Of Day: The Middyay, 1821-22. p.61 | 54- | Wim Wenders, Written in the West, Stadtische Galerie Schwar- | 55- | Wim Wenders, America, lo scatto fa parte di una serie di foto realizzate tra la fine degli anni 70 ed il 2003, esposte dal FAI - Fondo Ambiente Italiano - nel 2015. p.63 | 56- | pillow shot in Il gusto del sakè by Yasujiro Ozu, 1962. p.64 | 57- | pillow shot in Good Morning by Yasujiro Ozu, 1959. p.64 | 58- | pillow shot in Good Morning by Yasujiro Ozu, 1959. p.65 | 59- | David Heald, Architecture of Silence, 2000. p.66 | 60- | Arne Maasik, Phillips Exeter Academy Library, 2016. p.66 | 61- | John Cage's Empty Words, 1974. p.67 | 62- | Enzo Mari, The big stone game, campo da giochi in marmo, 1968. p.70 | 63- | Aldo Van Eyck, Circle Terrace, dall'archivio di Aldo Van Eyck, Amsterdam Orphenage, 1958-1961. p.70 | 64- | Aldo Rossi, Cimitero di San Cataldo, Modena, 1971-84. p.71 | 65- | Tenda in armatura su muri a secco nei quartieri estivi sopra Masula, 1970. p.72 | 66- | Paolo Monti, Procida, 1968. p.73 | 67- | Louis Kahn, edificio dell'Assemblea Nazionale e dell'ospedale centrale Ayub, Dhaka, 1975. p.74 | 68- | Louis Kahn, edificio dell'Assemblea Nazionale e dell'ospedale centrale Ayub, Dettaglio pagine interne Domus 548 / luglio 1975, Dhaka, 1975. p.74 | 69- | Louis Kahn, edificio dell'Assemblea Nazionale e dell'ospedale centrale Ayub, Dettaglio pagine interne Domus 548 / luglio 1975, Dhaka, 1975. p.75 | 70- | Peter Zumthor, Serpentine Gallery Pavilion, 2011. p.76 | 71- | Peter Zumthor, Serpentine Gallery Pavilion, 2011. p.77 | 72- | Henri Matisse, I pesci rossi, 1911. p.78 | 73- | Mario Giacomelli, Pretini, 1961-63. p.79 | 74- | Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Strip, The MoMA Archive online. p.80 | 75- | Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Allotments, The MoMA Archive online, 1972. p.80 | 76- | Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Allotments, The MoMA Archive online, 1972. p.80 | 77- | Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Allotments, The MoMA Archive online, 1972. p.80 |
|-----|-----------------------------------------------|-----|----------------------------------------------------------------------|-----|----------------------------------------------------------------------|-----|-----------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------|-----|-----------------------------------------------------------|-----|-------------------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------------------------------|-----|-----------------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|----------------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------|-----|----------------------------------------------------------|-----|-------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------------------|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------------------------------|-----|----------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------|-----|------------------------------------------|-----|------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|



|     |                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                     |                                                                                                                    |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 78- | Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, Exodus or voluntary prisoners of architecture: The reception Area, The MoMA Archive online, 1972. p.81           | In-between, 1991. p.89                                                                                                              | p.105                                                                                                              |
| 79- | Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, The Bath, Exodus or voluntary prisoners of architecture, The MoMA Archive online. p.82                           | 89- Ettore Sottsass Jr, Metafore, Disegno di uno dei mille corridoi in cui consumerai i tuoi passi, Bañolas, 1973. p.90             | 103- Mercato di Xabregas, linea ferroviaria caminho de ferro e Scuola Industriale Afonso Domingues, 1939-07. p.106 |
| 80- | Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, e Zoe Zenghelis, The strip (aereal perspective),Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture, The MoMA Archive online. p.83 | 90- Luigi Ghirri, Paris, 1972. p.91                                                                                                 | 104- Praia da Matinha, Lisboa, 1940. p.107                                                                         |
| 81- | Marcel Duchamp, Porta di Rue Larrey 11, 1927. p.84                                                                                                                                   | 91- Vista panoramica della zona orientale di Lisbona. In primo piano , sul lato destro il Palácio da Mitra, 1949-06-12. p.95        | 105- Vista aerea della zona Orientale. p.110                                                                       |
| 82- | Herman Hertzberger, De Overloop care home, Almere, Netherlands. p.85                                                                                                                 | 92- Quinta da Matinha no Archivo Pittoresco de 1846. p.96                                                                           | 106- Vista aerea della zona Orientale. p.111                                                                       |
| 83- | Ettore Sottsass Jr, Metafore, Disegno di una porta per entrare nell'ombra, Aigua Brava, 1973. p.86                                                                                   | 93- Fabrica di filato e tessile di Xabregas, comunemente conosciuta come Fábrica da Samaritana. p.97                                | 107- Foto del quartiere di Marvila. p.112                                                                          |
| 84- | Ettore Sottsass Jr, Metafore, C'è sempre una porta attraverso la quale incontri il tuo amore, Dolomiti, 1976. p.86                                                                   | 94- Linea ferroviaria, Archivo Pittoresco, 1857. p.98                                                                               | 108- Foto del quartiere di Marvila. p.113                                                                          |
| 85- | Aurelio Amendola, Alberto Burri Grande Cretto Gibellina, Aurelio Amendola. Courtesy Magonza, Arezzo, 2018. p.87                                                                      | 95- Anonimo, Vista della Chiesa del Convento Madre de Deus, n.d. p.99                                                               | 109- João Paulo Feliciano, Scatti realizzati per il libro XABREGAS CITY, 2017. p.114                               |
| 86- | Henri Cartier-Bresson, Simiane-la-Rotonde, France, 1969. p.88                                                                                                                        | 96- Judah Benoliel, Rua principal do Bairro Chinês, vista del campo sportivo del Clube Oriental di Lisbona, Marvila, 1950 ca. p.100 | 110- João Paulo Feliciano, Scatti realizzati per il libro XABREGAS CITY, 2017. p.115                               |
| 87- | Enzo Mari, Il posto dei giochi, Italia, 1967. p.88                                                                                                                                   | 97- Mercato di Xabregas, linea ferroviaria e Scuola Industriale Afonso Domingues, 1939-07. p.100                                    | 111- Arnold Bocklin, Isla of Life, 1888.                                                                           |
| 88- | Herman Hertzberger, in Lessons for Students in Architecture,                                                                                                                         | 98- Vista Panoramica della zona orientale di Lisbona. p.101                                                                         | 112- Robert Moris, Observatory, 1997.                                                                              |
|     |                                                                                                                                                                                      | 99- Fotografia aerea della zona di Olivais, 1950. p.102                                                                             | 113- Sebastiao Salgado, Genesi, Amazzonia, Brasile.                                                                |
|     |                                                                                                                                                                                      | 100- Sconosciuto. p.103                                                                                                             | 114- Jhon Cage, 2012.                                                                                              |
|     |                                                                                                                                                                                      | 101- Sconosciuto. p.104                                                                                                             | 115- Scatto tratto da uno spettacolodo di Pina Bausch.                                                             |
|     |                                                                                                                                                                                      | 102- Bairro Cinese vicino al campo di calcio Orientale, 1950 ca.                                                                    | 116- Scatto tratto da uno spettacolodo di Pina Bausch.                                                             |



