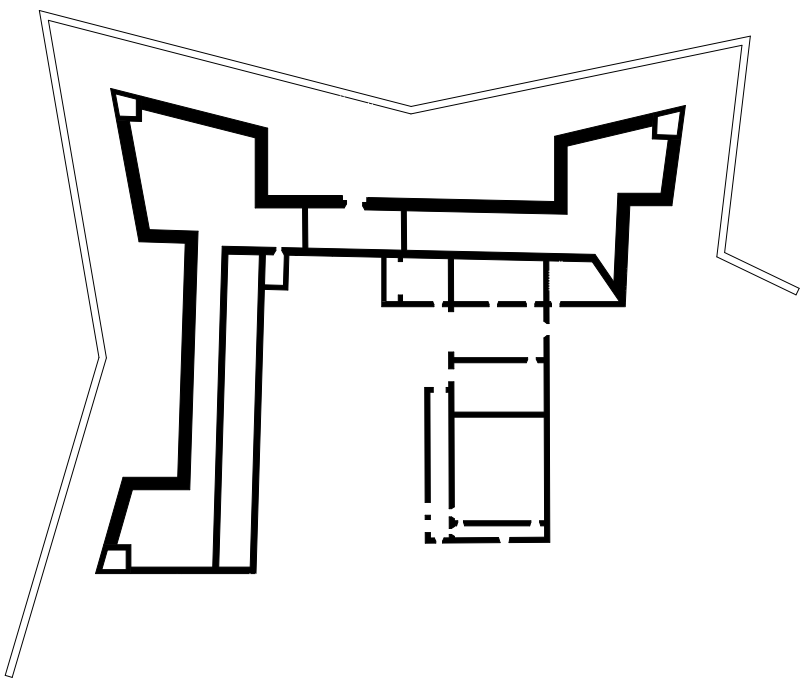
I LUOGHI DELLA MEMORIA. LE ROVINE MILITARI IN PORTOGALLO

Uno spazio per le arti performative per il Forte di São Sebastião da Caparica



Francesco Pino

I LUOGHI DELLA MEMORIA. LE ROVINE MILITARI IN PORTOGALLO

Uno spazio per le arti performative per il Forte di São Sebastião da Caparica

Universidade Autónoma de Lisboa Departamento de Arquitectura

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura

Orientadores: Arquitecto Francisco Aires Mateus I Professor Doutor Joaquim Moreno

Lisboa, **[?] 2017**

Francesco Pino

Ringraziamenti

A te, la mia complice.

A voi due, il mio sostegno.

A mio nonno, il mio pilastro.

A tutti voi, i miei compagni di avventura.

Resumo I PT

A tese centra-se na tendência da arquitetura nas últimas décadas para a incessante densificação da construção urbana, esquecendo a integração do imenso patrimônio do costruido histórico no estado de abandono presente no território. A reflexão diz respeito ao relacionamento com ruínas militares e a tentativa de transformação desses lugares numa possibilidade real que os coloca em uma arquitetura ativa e participativa. A tradição da costrução militar foi considerada uma arte verdadeira, dada pelo critério e conhecimento, em resposta a necessidades reais. É, portanto, uma questão bastante relevante no contexto atual, demonstrando uma possível chave para uma nova abordagem ao projeto. Falamos sobre uma conservação destinada a manter um valor que pode durar ao longo do tempo através de uma intervenção que se relaciona diretamente com a existente, provocando uma transformação. A abordagem sugerida baseia-se no respeito da história construída, memória e reutilização de espaços originais e materiais de construção, às vezes com a implementação de figuras arquitetônicas novas. Esta abordagem faz parte do mundo da composição arquitetônica e aprofunda os aspectos espaciais e funcionais que caracterizam a estrutura e a impressão desses edifícios em relacionamentos, em diferentes escalas, com homem e a paisagem. Para um espaço de dança teatral, considere o Forte de São Sebastião da Caparica em Porto Brandão, ao longo da borda Sul do Rio Tejo, atualmente num estado grave de negligência. Exemplo de grande valor arquitetônico e cultural, é colocado numa incrível posição elevada de domínio absoluto da paisagem marítima. A Torre Velha, o edifício mais antigo do complexo (século XIV), é um dos dois primeiros exemplos de arquitetura de defesa construída em Portugal.

O projeto adere à ruína com que se baseia e, mantendo a distância dele, respeita a história e a geometria dela, re-emergindo a força monumental que ao longo do tempo se perdeu.

Esta abordagem ao projeto reconfirma o seu significado para este lugar, anteriormente concebido como um puro domínio sobre o Rio, hoje é um elemento de demarcação do território. O trabalho do arquiteto implica a consideração e a preservação desta herança, e a busca de uma solução para reviver esses espaços, contra qualquer tipo de embalsamamento.

Palavras-chaves: *ruína; significado; memória; abandono*

Riassunto I IT

La tesi focalizza l'attenzione sulla tendenza dell'architettura degli ultimi decenni all' incessante attivitá di densificazione del costruito urbano, trascurando l'integrazione dell'immenso patrimonio storico in stato di dismissione e abbandono oggi presente sul territorio. La riflessione riguarda il rapporto con le rovine di carattere militare, e del tentativo di trasformazione di questi luoghi in una reale possibilità, che le riporti ad essere architettura attiva e partecipativa. La tradizione costruttiva bellica era considerata una vera e propria arte, nata da criterio e conoscenza, in risposta ad esigenze reali. Risulta essere quindi una tematica piuttosto rilevante nel contesto attuale, dimostrandosi una possibile chiave per un nuovo approccio alla progettazione. Si parla di una conservazione intesa come mantenimento di un valore che possa permanere nel tempo tramite un intervento che si rapporti direttamente con l'esistente, innescando una trasformazione. L' approccio suggerito é basato sul rispetto del costruito storico, della memoria e del riutilizzo degli spazi e dei materiali costruttivi originari, a volte con l'implemento di figure architettoniche nuove. Questo approccio che é parte del mondo della composizione architettonica e approfondisce gli aspetti spaziali e funzionali che caratterizzano la struttura e l'impronta di questi edifici nei rapporti, a scale differenti, con l'uomo e con il paesaggio. Per uno spazio per la danza si considera il Forte di São Sebastião da Caparica di Porto Brandão, lungo il margine Sud del Rio, attualmente in grave stato di abbandono. Esempio di gran valore architettonico e culturale, si pone in una incredibile posizione elevata di assoluto dominio del paesaggio marittimo. La Torre Velha, la più antica costruzione del complesso (XIV secolo), è uno dei primi due esempi di architetture di difesa realizzate in Portogallo. Il progetto si pone con osservanza nei confronti della rovina con cui si relaziona e, mantenendo la distanza da questa ne rispetta la storia e la geometria, facendo riaffiorare quella forza monumentale che nel tempo é andata perduta. Questo approccio progettuale riconferisce il proprio significato a questo luogo, anticamente concepito come puro dominio sul Rio, e oggi elemento di demarcazione del territorio. Il mestiere dell'architetto implica la considerazione e la conservazione di questo patrimonio, e la ricerca di una soluzione per far rivivere questi spazi, contro qualsiasi tipo imbalsamazione.

Parole chiave: *rovina; significato; memoria*; *abbandono*

Abstract I EN

The thesis focuses on the tendency of architecture over the last decades to the incessant densification of the urban construction, neglecting the integration of the immense historical heritage in state of dispossession and abandonment, today present in the territory. The reflection concerns the relation with military ruins, and the attempt to transform these places into a real possibility that puts them into an active and participatory architecture. The constructive wartime tradition was considered a true art, born out by criterion and knowledge, in response to real needs. It is therefore a rather relevant issue in the current architectural context, demonstrating a possible key to a new approach to design. The talk is about a conservation meant to maintain a value that can live over the time through an intervention that relates directly to the existing one, introducing a transformation. The suggested approach is based on respecting the historical built, memory and reuse of original spaces and building materials, sometimes with the implementation of new architectural shapes. This approach is part of the world of architectural composition and goes deep into the spatial and functional aspects that characterize the structure and the meaning of these buildings in relationships, on different scales, with man and landscape.

For a dancing space, as the intervention area is considered the Fort of São Sebastião da Caparica placed in Porto Brandão, along the southern edge of the Rio Tejo, currently in a state of neglect.

Is an example of great architectural and cultural value, placed in an incredible high position of absolute control over the maritime landscape. The Tower, the oldest building of the complex (XIV century), is one of the first two examples of defense architecture built in Portugal.

The project face the ruin with respect, and keeping the distance away from it, respects history and geometry, re-emerging the monumental strength that over the time has been lost.

This design approach reconfirms the meaning of this place, formerly conceived as a pure domain over the river, and nowadays a demarcation element of the territory.

The job of the architect must imply the consideration and preservation of this heritage, and the search for a solution to revive these spaces, against any type of embalming.

Parole chiave: *ruin; meaning; memory; abandonment*

Indice dei Contenuti

Riassunto I Resumo p. 6

Introduzione p. 13

[01] L'Architettura del dominio del mare

1.1. Le fortificazioni portoghesi come meccanismo di difesa del territorio p. 17

1.2. Il controllo della costa: le sentinelle dell'estuario del Rio Tejo p. 20

1.3. Lisbona accesso marittimo: il sistema difensivo come struttura della città p. 24

[02] Ricomporre la memoria

02.1. Lugubre e Malinconico: l'atto di commemorare p. 32

02.2. La memoria: parte strutturale della collettività p. 44

02.3. Sostituto e Sostituito: il residuo come punto di partenza p. 52

02.4. Intervenire sulle architetture fortificate p. 59

[03] Il Forte di São Sebastião di Caparica: uno spazio per la danza

03.1. Territorio p. 65

03.2. Rovina p. 82

03.3. Progetto p. 93

Conclusioni p. 177

Indice delle figure e delle tavole p. 180

Bibliografia consultata p. 184

Risorse online p. 185

Collaborazioni p. 185

"[...] Scrutiamo le case abbandonate chiedendoci che vite le abitava, perché la nostra è sufficiente appena, ne mescoliamo inconsciamente il senso; siamo gli attori ingenui sulla scena di un palcoscenico misterioso e immenso" .

GUCCINI, Francesco, *"Vite",* di Francesco Guccini, Album Ritratti, Etichetta Capitol/EMI, 2004



001

Introduzione

Questo studio tratta di Architettura, nello specifico di quella Militare, e del valore delle realtà dismesse presenti sul territorio nazionale portoghese, circoscrivendo la zona di interesse nell'estuario del Rio Tejo, dove questi esempi sono oggi presenti in numero elevato data la dimensione e l'importanza dell'area. Queste costruzioni, anticamente punti di controllo sul mare di immenso valore storico ed architettonico, sono state pianificate per assumere il ruolo di difesa dei confini nazionali e della città di Lisbona, antico cuore pulsante del Rio.

Avendo avuto la possibilità di studiare in una città portoghese come Lisbona, ho concluso che molti aspetti della condizione di questa realtà riguardo le preesistenze storiche sono simili a quelli tipici del contesto italiano e, più genericamente, del continente europeo. Nello specifico, la proposta progettuale di uno spazio per la danza si pone in relazione diretta con il Forte di São Sebastião da Caparica, nome con cui é conosciuta la fortificazione che Re D. João II (1481-1495) fece costruire sul declivio del margine Sud del Rio Tejo nei pressi di Porto Brandão, all'inizio del suo regno. Era il momento in cui cominció a pianificare uno dei più rivoluzionari ed efficaci sistemi per la difesa dell'accesso marittimo alla capitale portoghese. Oggi questo momumento, posto sotto Tutela Nazionale dal 1995, dovrebbe essere soggetto di un'attenta considerazione, intesa come lezione culturale ed architettonica da assorbire.

Per la sua funzione, conformazione ed originalità costruttiva impone un interesse archeologico ed architettonico complesso, specchio del suo incalcolabile valore.

Penso che intervenire in situazioni di questo genere sia determinante per il mestiere dell'architetto, inteso come rigeneratore di città; il quale non dovrebbe limitarsi a costruire su un terreno già saturo, ma indirizzare le potenzialità che l'Architettura possiede verso la valorizzazione del patrimonio di pregio che ci è stato lasciato.

Pensare di attribuire, una seconda volta, il significato ad un luogo che evidentemente é andato perduto nel tempo, è un obiettivo tanto arduo quanto importante per la vita, la rigenerazione e lo sviluppo delle città. Si puó dire che la pianificazione dell'architettura bellica fosse uno dei principi fondanti della città, che permisero la sua crescita ed espansione. Si approfondiscono quindi le modalità con cui questi esempi fossero in grado di impossessarsi del territorio collocandosi in posizioni di elevato interesse strategico in grado di controllare e difendere degli attacchi via mare, e l'incidenza della loro importanza nel contesto attuale.

Forse è proprio questo che si è perso oggi, si riesce ancora ad attribuire all'architettura il suo significato?

[01] L’Architettura del dominio del mare



002

1.1. Le fortificazioni portoghesi come meccanismo di difesa del territorio

Nei primi anni del XV secolo, il Portogallo avviò la costruzione di una serie di fortificazioni lungo le coste africane, delle isole conquistate nell'area Atlantica, e successivamente in America, dopo la conquista del Brasile. Questo processo fu incoraggiato durante il periodo dei *Descobrimentos Portugueses* [1], viaggi iniziati durante il regno di Dom João I.

Nonostante questo, lo stato portoghese non abbassó la guardia riguardo il suo territorio originario, provvedendo a mantenere la sua frontiera ben protetta dagli attacchi nemici.

Percorrendo tutto il territorio nazionale, ancora oggi, è possibile trovare traccia di ció che una volta costituiva un'invalicabile difesa, psicologica e fisica, dei confini del territorio. Con il passare del tempo, sorse l'esigenza di migliorare le fortificazioni esistenti a causa dell'evoluzione tecnologica nell'approccio alla guerra, dato il nascente utilizzo delle armi da fuoco.

Più precisamente fu verso la fine del XV secolo che molte delle costruzioni fortificate soffrirono alterazioni; alcune acquistarono un carattere residenziale, non dimenticando il loro carattere iniziale, anche se hanno perso il loro aspetto fortificato. Altri invece, per opposto, potenziarono proprio la loro origine bellica.

Ma il filo conduttore in questo, é che tutti nacquero per rispondere ad una questione ben precisa: come difendere il territorio?

Diventava quindi necessaria la riprogettazione di questi forti, terrestri e marittimi, gestendo il territorio con una serie di soluzioni più sicure, che implicavano strategie e comunicazioni più efficaci.

Nel caso dell'architettura militare gran parte delle strutture fortificate cessarono di essere necessarie quando la guerra cambió a tal punto, che si tornó ad avere la necessità di costruire qualcosa ripartendo da zero. Nessun periodo storico ha rinunciato al patrimonio legato a queste strutture, e quando il problema della difesa fu ormai risolto, vennero lasciate completamente in stato di *abbandono* [2] fino all'arrivo di un nuovo quesito, cosa fare con queste strutture?

É fondamentale riconferire loro un nuovo uso, altrimenti si andrebbe incontro ad una condanna verso l'abbandono, della storia e del ricordo. Riconferire un nuovo *significato* [3], mantenendo viva la loro presenza, vale a dire evitare di voler perdere la memoria.

Il ruolo cruciale delle architetture militari nel territorio portoghese si puó ricondurre alla figura del re *D. João II* [4], grande riformatore che avvió la più grande opera di strategia difensiva dei confini nazionali. L'idea era quella di espandere i limiti dello Stato e portarlo ad assumere una posizione influente a livello mondiale, stravolgendo le leggi politiche presenti, e riformando tanti aspetti dello Stato.

Il primo interesse era chiaramente quello economico, innalzare perció la qualità delle produzioni interne e introdurre una riforma economica che esplorava i metodi differenti di commercio con gli altri paesi del continente. Oltre a questo impose numerosi cambiamenti a livello politico, prefissando il raggiungimento di importanti obiettivi, come l'incremento degli ausili per la popolazione in base alla professione, soprattutto mercanti e costruttori e il lancio di svariate riforme legislative con incidenza in tutti i settori della vita economica e sociale.

La riforma più rilevante fu sicuramente la riorganizzazione del sistema e delle tecniche difensive del Portogallo a livello di fortificazioni ed armamenti, grazie alle scoperte tecnico-scientifiche avvenute dopo le esplorazioni oceaniche. Portó a termine quindi un'immensa opera di costruzione di strutture fortificate nel territorio nazionale che agivano come un sistema unitario e solido con la collaborazione delle navi all'interno del Rio; aveva realizzato quindi una rete impenetrabile per il controllo del regno.

Questo complesso quadro permise al Portogallo di crescere da tutti i punti di vista, continuando la produzione e la vendita di beni di qualità, i quali ricavi permettevano di perfezionare e ampliare l'industria navale e militare.

Riguardo le costruzioni difensive il Portogallo trasse insegnamento dalle scuole italiane, fiamminghe e francesi, con una chiara influenza nella pianificazione e nella costruzione in questo campo.

L'ideale di formazione di professionisti militari portoghesi si intende in un contesto in cui le strutture fortificate erano concepite maggiormente da ingegneri europei, principalmente provenienti dalla Italia, Francia e Paesi bassi. L'abbandono del modello italiano a favore di quello dei paesi nordici come Germania e Olanda portó i forti ad essere organizzati in forme poligonali, esternamente e all'interno, completamente integrati con il territorio in cui si collocavano. Questo periodo dettó, per ragioni politiche e strategiche, un rinforzo delle frontiere, avviando numerose proposte di difesa delle zone costiere, dove sorsero molteplici progetti.

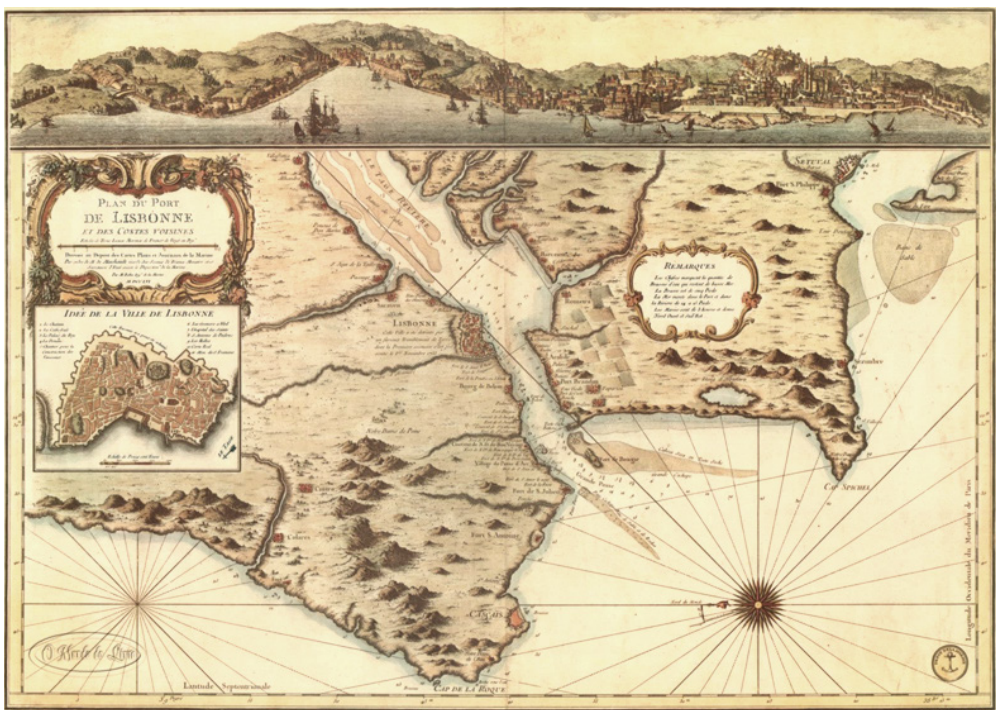
Presentavano allo stesso tempo considerazioni a livello interdisciplinare dal punto di vista geografico, sociale e politico. La localizzazione e la conservazione di questo patrimonio costruito sono elementi che aiutano la comprensione dell'attuale dinamica del litorale portoghese.

Il carattere multidisciplinare dell'architettura bellica permetteva di stabilire una visione globale della superficie terrestre e lo sviluppo degli strumenti di analisi indispensabili per la formulazione di politiche di coordinamento e gestione del territorio.

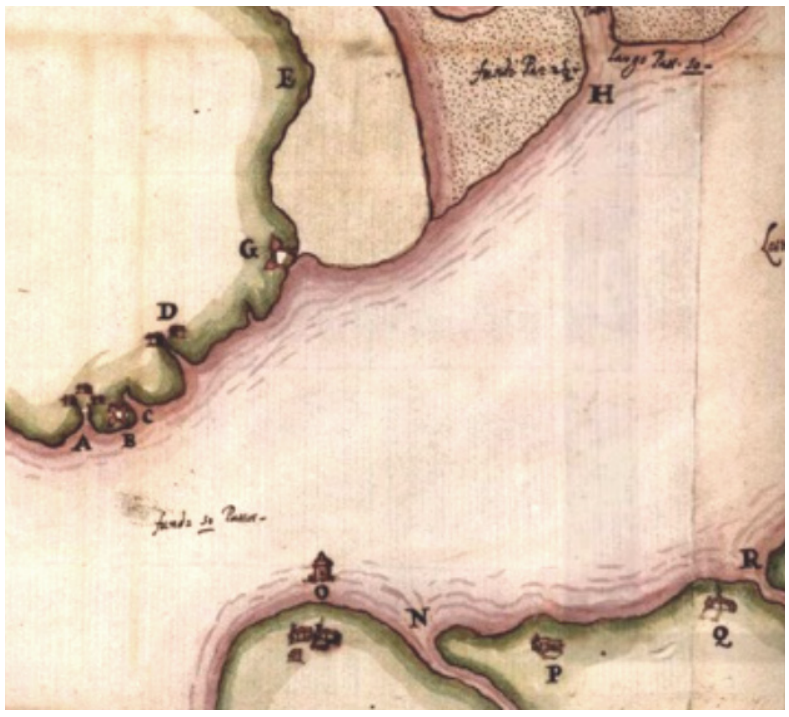
Da questo ne deriva l'importanza del luogo e della posizione delle costruzioni occupate dalla presenza umana; di riflesso si evidenzia l'interdipendenza fra lo spazio, il tempo e la funzione.

La natura degli interventi difensivi programmati fu sinonimo di esigenza a livello costruttivo e organizzativo, implicando la conoscenza delle nuove tecniche e strategie militari, evolvendosi nel tempo in forma e tipologia. Venivano costruite lungo la costa, in corrispondenza dei punti di ingresso dei fiumi, con una o piú strutture. La posizione, adattandosi al terreno e alla direzione del fuoco fronte mare, permetteva di porsi come punto di riferimento nel territorio.

Ma é ad una scala maggiore che svolgevano l'importante ruolo strutturale della città, perché intesi come simboli di dominio spaziale ed elementi costitutivi della fitta rete difensiva portoghese.


Plan du Port
de Lisbonne
et des Costes voisines
Idée de la Ville de Lisbonne
Remarques
Lisbonne
Setuval
Cap Spichel
Cap de la Roque
Colares
Fort S. Antoine
Fort S. Julien
Longitude Occidentale des Meridiens de Paris
Latitude Septentrionale

003


E
H
G
D
A
B
C
O
N
P
Q
R

004

1.2. Il controllo della costa: le sentinelle dell'estuario del Rio Tejo

L'occupazione umana dell'estuario del Rio Tejo risale all'antichità, prima la caccia, poi la pesca e l'agricoltura a fini commerciali permisero la presenza della popolazione *ribeirinha* [5]. Lisbona costituiva un prospero nucleo cittadino già in età romana con l'occupazione cristiana e con il suo porto che funzionava come rifugio e via di accesso all'Oceano, la città assistette alla sua progressiva e inevitabile nomina a sede principale del giovane regno portoghese.

Le condizioni del corso del Rio favorivano la navigazione, infatti veniva già assicurato il trasporto di persone e merci fra i due margini.

Nel contesto internazionale, per la sua posizione singolare, l'estuario del fiume era un luogo piuttosto richiesto, finchè, con l'epoca dei Descobrimentos, Lisbona smise di funzionare come porto internazionale per affermarsi in qualità di polo privilegiato dove confluivano le nuove rotte che il grande commercio coloniale stava generando. Lisbona fiorí cosí, convertendosi in una laboriosa e attiva città europea.

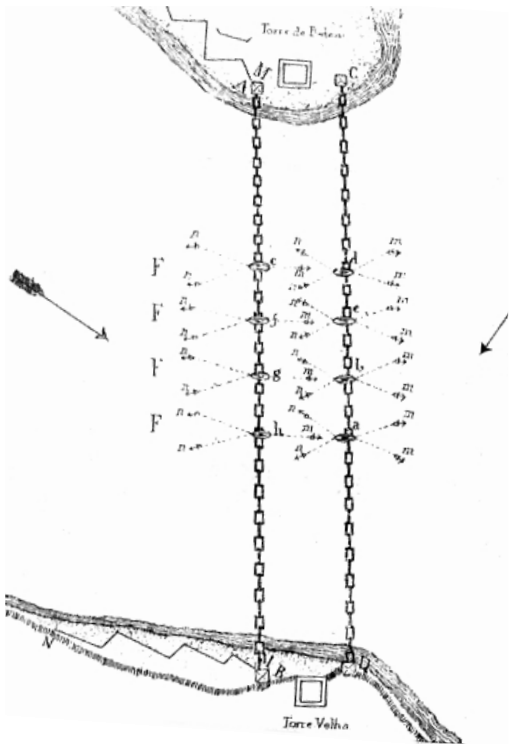
Le acque del Rio collaborarono a rafforzare il valore difensivo e militare, innegabilmente in relazione allo sviluppo della capitale. L'estuario, con la sua struttura idrografica irregolare, condizionó profondamente i metodi di navigazione. Fu soprattutto nel punto di contatto fra il fiume e l'Oceano che confluí l'importanza del piano di difesa.

Oltre al controllo puramente marittimo, a costruire la rete di sicurezza nazionale partecipavano anche le opere fortificate, le torri, i castelli e le cinte murarie, che ovviamente costituivano una delle prime necessitá dell'uomo sin dal periodo romano. Quelle più antiche usavano disposizioni naturali che offrissero riparo con la loro conformazione, come il meandro di un fiume, le pendici di una montagna o una cima impervia; in questi casi esse divenivano un rafforzamento delle difese naturali del luogo, costituendo una grande possibilitá per il dominio del territorio. Era l'introduzione di un grande cambiamento nell'arte della guerra marittima, per quanto riguarda l'artiglieria usata e il suo posizionamento, i collegamenti all'interno dei complessi fortificati servivano a diminuire i tempi di risposta in caso di attacco e alla fitta rete di poli militari che in congiunto tenevano monitorata l'attività all'interno delle acque del Rio e sulle sue coste. Furono costruite anche in ambienti facilmente accessibili che presentavano condizioni maggiormente favorevoli all'insediamento; in questo caso la fortificazione, che é completamente artificiale, era in grado di modificare e impadronirsi radicalmente del paesaggio.

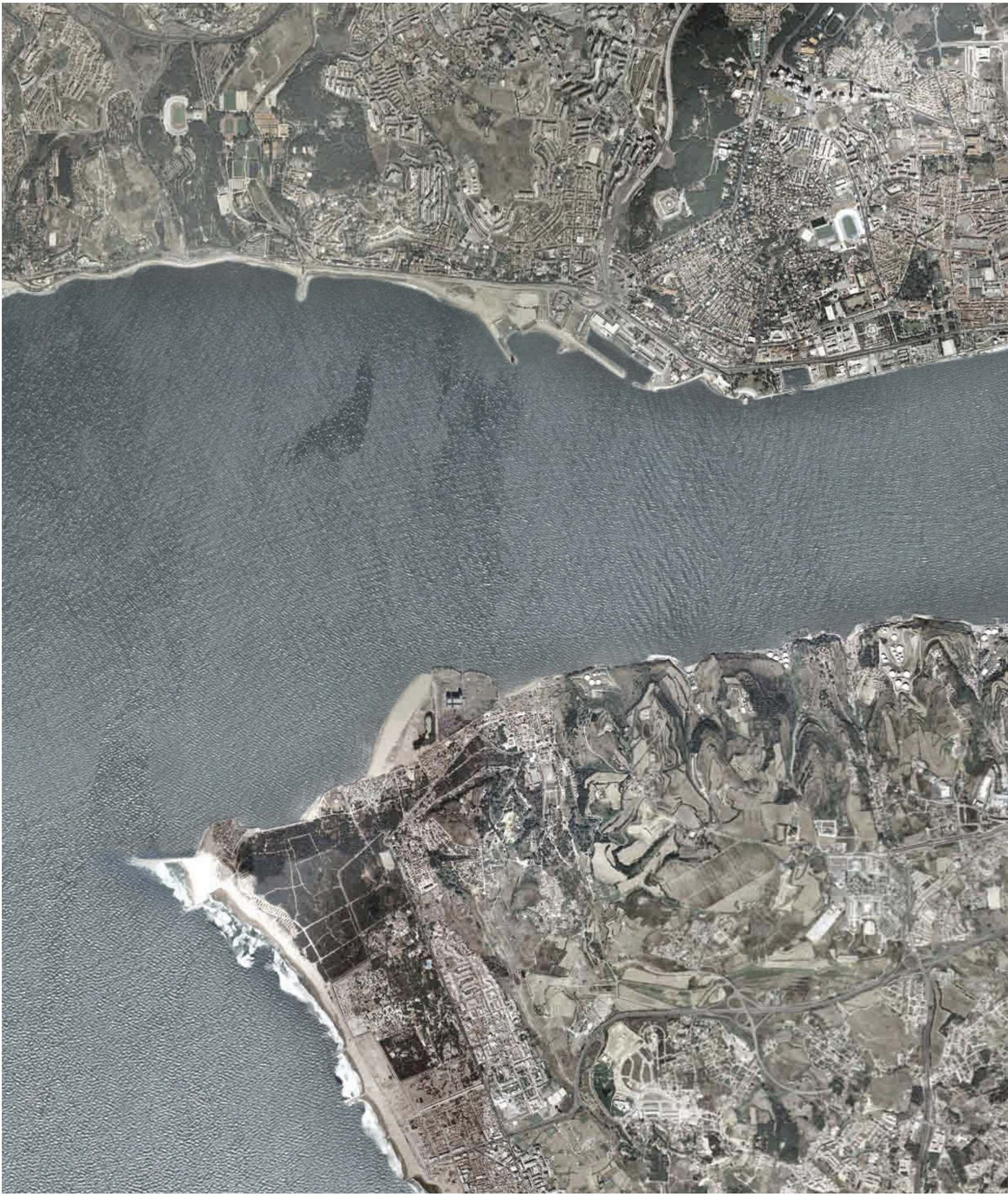
Le fortificazioni stabili cominciarono a venir abbandonate perché non più in grado di resistere alla potenza delle nuovi armi. Saccheggiate, lasciate a se stesse e al degrado, queste architetture rappresentano oggi un patrimonio che occorre studiare, recuperare e a volte riutilizzare.

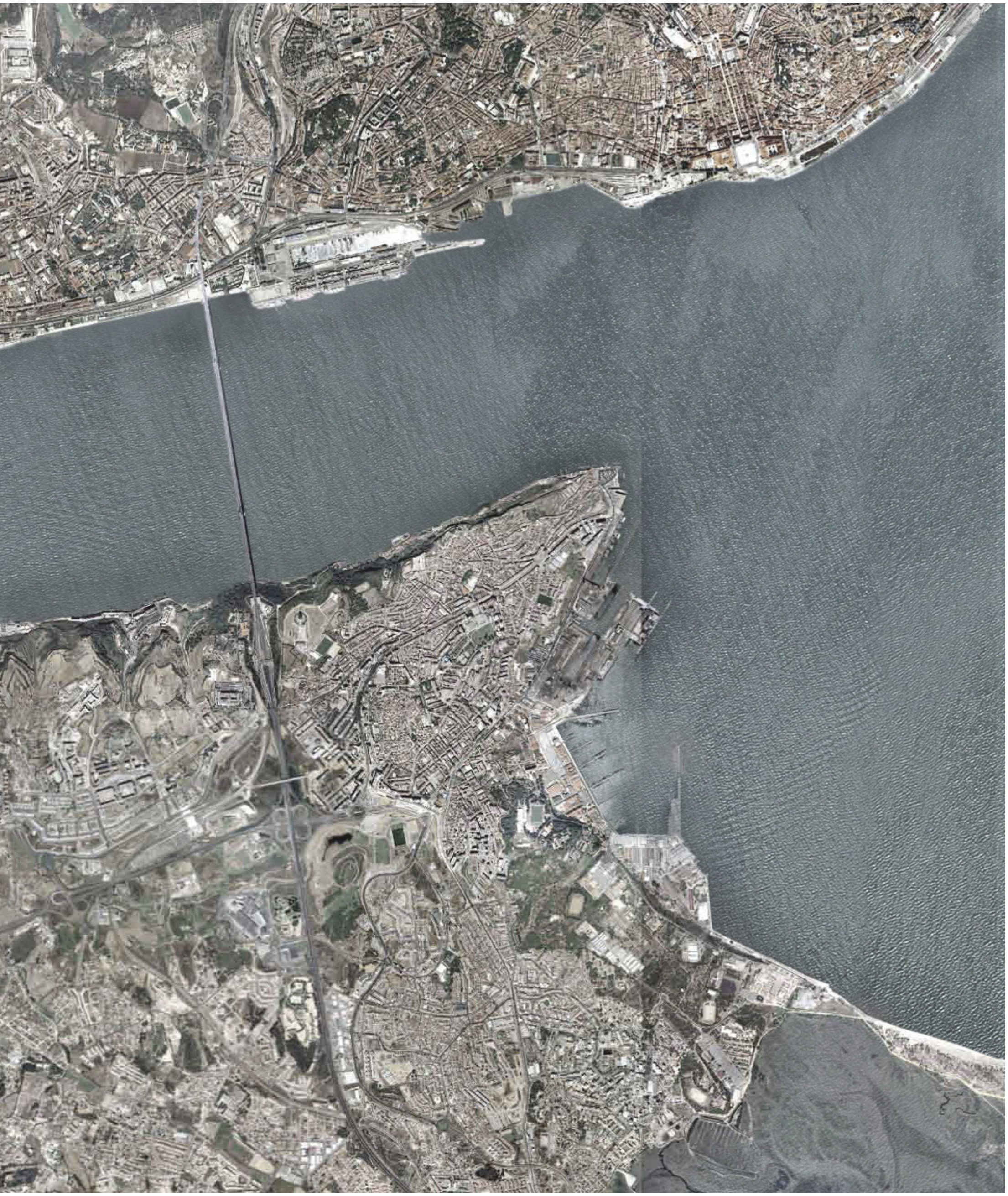

Igreja da Ajuda
Igreja da Memoria
Palacio Real
Caes de Belem
Bateria do Bom Successo
Torre de Belem
Trafaria
Medo Inglez

005


Torre de Belem
Torre Velha

006





1.3. Lisbona accesso marittimo: il sistema difensivo come struttura della città

La presenza delle costruzioni descritte ha lasciato un segno non solo nella storia della difesa militare, ma soprattutto nel disegno della struttura urbana della cittá.

La loro esistenza ha dimostrato di essere stata cruciale per lo sviluppo delle aree che definiscono i margini della cittá, rappresentando una linea di crescita ed espansione. Le modifiche, così come la costruzione di nuovi limiti murari, sono state fatte in modo che queste strutture potessero svolgere il loro ruolo di protezione.

Tuttavia, in altri casi, l'estensione delle mura non riusciva più a tenere il passo della rapida crescita demografica e urbana, quindi la necessità di costruire nuove aree fortificate divenne di maggiore importanza.

Con l'aumento della popolazione, le esigenze difensive andarono al di là della semplice delimitazione, ed é in questo senso che la difesa della città cominció ad essere ricostruita attraverso sistemi militari. Così i muri come parte del sistema difensivo divennero obsoleti, e cominciarono ad essere distrutti nel corso degli anni, e le stesse pietre vennero utilizzate per la costruzione di nuovi edifici.

Le mura erano l'elemento strutturante, perché oltre alla loro massivitá si sono adattate all'evoluzione della città con attraverso i suoi ingrandimenti, estensioni e riutilizzi. Da questo nasce la necessità di riflettere sull'evoluzione della capitale portoghese, attraverso i suoi cambiamenti e la crescita per la città corrente.

Sebbene si sia a conoscenza che le prime fortificazioni sulle colline di Lisbona siano state erette a partire dal II secolo a.C., ricerche archeologiche hanno mostrato che l'occupazione di questi luoghi risale almeno al VI secolo a.C., originariamente con tribú autoctone di Celtici e Iberi.

Ma il periodo fondamentale per la nascita della capitale risale alla costruzione del Castello di São Jorge, nucleo fondante della città. Eretto su uno dei colli più alti, dominava il territorio sottostante ed era punto di controllo estremamente strategico, verso terra e fronte mare.

Intorno al Castello le strutture di difesa venivano cambiate e rafforzate in base alle esigenze urbane, a partire dalla cinta muraria, in modo da proteggere la città da eventuali attacchi o invasioni. Successivamente, data la mancanza di un piano urbanistico, si cominciarono a creare nuovi insediamenti al di fuori delle mura, come nel caso dei quartieri di di Alfama e Graça. La grande intensificazione di Lisbona è avvenuta nel XIII secolo. La crescita esponenziale della città, in particolare ad est e ovest verso il fiume, necessitó la costruzione di nuovi limiti per la città in espansione.

Oltre alla difesa del suolo di Lisbona si è reso necessario difendere la zona marittima del Rio in tutta la sua lunghezza, essendo questo il principale punto di accesso per gli attacchi via mare. Fu indicata infatti la volontà di costruire una linea fortificata di difesa per la costa del fiume, divisa in tre grandi Piazze di Guerra. La prima, ad Ovest, incorpora il Forte da Nossa Senhora da Luz a Cascais; la seconda ad Est con il Forte di São Julião da Barra e più tardi anche il Forte di São Bruno a Oeiras; mentre la terza si estendeva da Algés a Belem, con la Torre di São Vicente.

Queste linee di difesa sono state supportate da fortificazioni più piccole in tutta la lunghezza del Rio, per un totale di circa 30 fortificazioni di geometria e dimensioni differenti, erette per l'obiettivo comune.

Questo garantiva alla cittá di Lisbona un sistema di difesa piuttosto efficace contro gli attacchi marittimi e terrestri. Tuttavia l'invasione francese, la guerra civile e altri numerosi tentativi di invasione del Portogallo hanno causato il ripensamento della strategia di difesa della città in relazione al centro di Lisbona, capitale e centro economico.

Durante l'invasione francese, infatti, lo Stato aveva messo a punto una nuova strategia che consisteva in un sistema di fortificazioni nell'intera area periferica di Lisbona. La protezione svolta da questo sistema è stato uno dei più complessi ed efficaci per la difesa del paese.

Le fortificazioni furono integrate con trincee, miniere, barricate e alcuni mulini a vento situati nel punto più alto del territorio, che successivamente vennero convertiti in fortificazioni, usate come magazzini e depositi.

Nel periodo compreso fra il 1828 e il 1834, durante la *Guerra Civile* [6], è stata riattivato il sistema di fortificazioni attorno alla città, seguendo il modello precedente. Vennero così create tre linee difensive: la prima composta da un forte autonomo, la seconda formando un arco intorno a quello di Caxias con la presenza di diverse torri; e una terza linea all'interno della città che consisteva in un anello forte. Oltre a questo sistema, si creó un altro asse fortificato sulla riva sud di Lisbona, che ha garantito la protezione dagli attacchi provenienti dal fiume; questa linea includeva le fortificazioni di Cacilhas, Trafaria, Pragal e Monte de Caparica.

L’ultimo sistema di difesa fu il Campo Trincerato, sulla base di una difesa realizzata attraverso la costruzione di numerose fortificazioni aggiuntive che coinvolsero il limite urbano di Lisbona creando una vera e propria barricata.

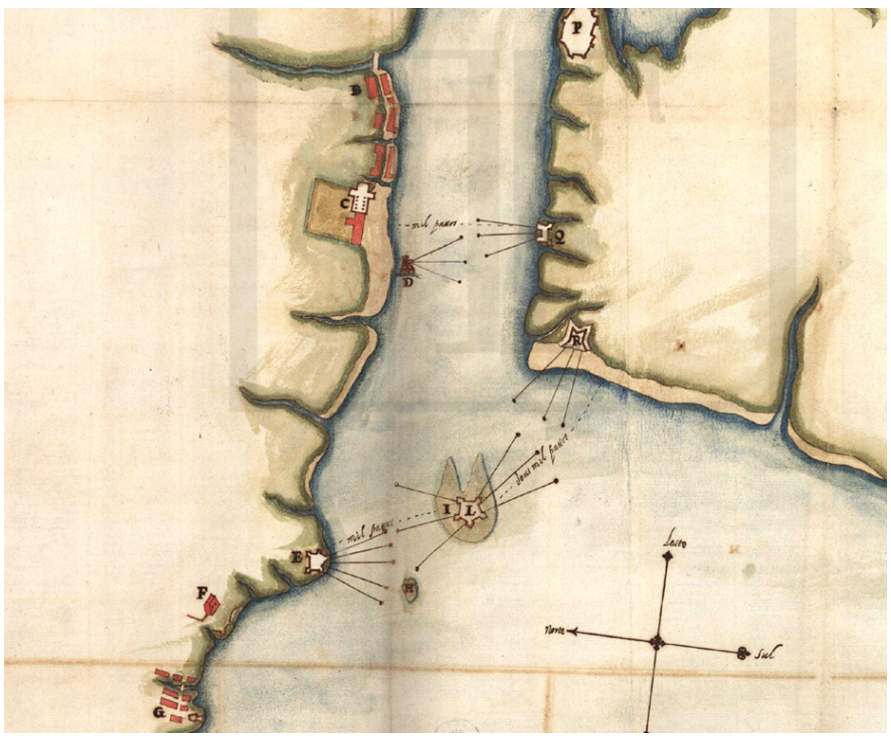
Si sarebbe formato un anello tra il Forte di São Julião da Barra e quello di Sacavém, costituendo la difesa più concentrata ed efficace mai vista, completata poi dall’aggiunta da una fortificazione centrale situato nel punto più alto di Lisbona, la Sierra de Monsanto. Oltre a questo si rafforzó questo sistema con un’altra linea difensiva che aveva lo scopo di proteggere la riva sud del Tejo, concentrando le sue forze ad Almada.

Anni più tardi, il sistema fortificato di Lisbona delimitó il perimetro di Lisbona, che coinvolge e disegna allo stesso tempo i confini della città, in parte visibili ancora oggi. La strategia di difesa della Capitale perse gradualmente il suo ruolo nel corso degli anni, e la maggior parte delle fortificazioni cessarono di svolgere le funzioni per cui erano state costruite; vennero quindi modificate e trasformati in magazzini, ripostigli e prigioni. I resti di queste strutture come i muri, le recinzioni e le rovine delle fortificazioni riflettono il lungo processo di nascita e crescita delle città. Sono infatti tracce della memoria di un tempo che altrimenti sarebbe impossibile ricordare e confrontarvisi.

La definizione spaziale creata dalle mura è un elemento importante nella morfologia urbana indipendentemente dalla loro forma, dimensione o perimetro. Erano in tutte le città il manifesto della difesa dei propri confini, delle proprie tradizioni, del proprio popolo. Appaiono nel territorio come elementi suggestivi grazie alla loro dimensione, forma e monumentalità, facendo sí che l’Architettura Militare si distingua da qualsiasi altra struttura esistente in città.


R
M
D
W.
N
T
Torre de Bellem.
S.
N.
Porto Brandão

008


P
C
D
E
F
G
Leste
Norte
Sul

009



010

Note al testo

[1] conquiste realizzate da parte dello Stato portoghese in viaggi di esplorazione marittimi tra il 1415 e 1543

[2] *abbandóno* (ant. abandóno) s. m. - L'atto, il fatto di abbandonare; l'essere abbandonato; condizione in cui rimane chi o ciò che è stato abbandonato

[3] *significato* s. m. [dal lat. significatus -us «senso, indizio», der. di significare «significare»]. Indica il contenuto espressivo di qualsiasi mezzo di comunicazione (parole o frasi, gesti, segni grafici)

[4] Re del Portogallo e dell'Algarve (1455 – 1495), promotore dei viaggi di scoperta avvenuti fra il 1474 e il 1495 chiamati "Descobrimentos joaninos" e della costruzione della rete di fortificazioni per la sicurezza dei confini nazionali

[5] che vive o staziona lungo un corso d'acqua o nelle sue prossimità

[6] conflitto fra liberali costituzionalisti e assolutisti in Portogallo riguardo la successione reale, tra il 1828 e il 1834, furono coinvolti anche il Regno Unito, Francia, Spagna e la Chiesa Cattolica

---

000 Foto in copertina: *ridisegno schematico del Forte di São Sebastião*

001 *Torre cimeira, terraço*

002 *Sguardo sul Rio, La Torre Velha*, vista dal lato Ovest

003 *Plan du Port de Lisbonne et de ses Costes Voisinnes*, Jacques Nicolas Bellin, 1756

004 *Vista norte: Porto Brandão (A), Torre Velha (B), Porto da Torre Velha (C), Torre de Belém (O)*. Descrição e plantas da costa (detalhe). Felippe Tersio, 1590

005 *Carta Topográfica Militar da Península de Setúbal (detalhe)*. José Maria das Neves Costa, 1813

006 *A defesa da barra*, segundo A. Gregório de Freitas, 1868

007 *Estuario del Rio Tejo*, margine Nord e Sud

008*Configuração da entrada da Barra do Porto de Lisboa (detalhe)*. c. 1700

009 *Torre de Belém (D), Castello de Almada (P), Torre Velha (Q), Forte da Trafaria (R)*. Descrição e plantas da costa (detalhe). Felippe Tersio, c.1590

010 *Accesso al Rio Tejo*, la Torre di Belém e quella di São Sebastião da Caparica

[02] Ricomporre la memoria

02.1. Lugubre e malinconico: l'atto di commemorare

L'Architettura della *rovina* [1] é relazionata al concetti legati ai monumenti funerari infatti, data la loro funzione, queste costruzioni dovevano provocare sensazioni di tristezza ed oscurità. Come per la fisionomia di un individuo, l'aspetto di un edificio indicava la sua natura, in conformità a ciò che doveva trasmettere. Generalmente le rovine si presentano come il simbolo ovvio di un abbattimento, legato all'atto del collasso; e mostrandosi come architetture appartenenti ad un passato frammentato oggi abbandonato corrispondono all'aspetto legato alla concezione dell'Architettura *funebre* [2], tramite il quale si riesce a definire una categoria immediata all'interno del concetto estetico della morte: il *lugubre* [3]. Non è l'oggetto che appare lugubre, bensì la sua intensità, che risulta essere un ornamento oscuro sia nell'ambiente fisico che in quello mentale. L'aspetto inquietante dell'architettura funeraria rispecchia attitudini ben precise di fronte all'idea della morte, traducendosi in un riconoscimento passivo di questa, rendendo evidente il fatto che qualcosa ha cessato di esistere fissandosi sul ricordo e sull'oggetto con cui si relaziona, implicando la malinconia come sentimento di risposta, e trasformandosi in un palco per il rimpianto.

Le rovine sono sempre state guardate come effetto pratico della malinconia, e l'introduzione di questi temi fece della rovina un emblema, carico di forte significato simbolico. L'incisore veneto Giovanni Battista Piranesi invertí le convenzioni stabilite, mostrando chiaramente il concetto di lugubre e malinconico con le sue opere oniriche e visionarie delle *Carceri* e delle *Vedute di Roma* [4], esaltando l'anatomia e gli elementi costruttivi, pone l'attenzione sull'elemento strutturale che diviene tema spaziale e compositivo dell'architettura. Nelle sue incisioni, le costruzioni reali e immaginarie provocavano sensazioni di ombra e sublime; gli edifici davano forma alle idee e alle sensazioni, superando i limiti fisici, esaltando e stimolando i limiti della ragione umana e i suoi poteri. Stabilitosi a Roma, produsse una serie di tavole fortemente drammatiche ed evocative, risultato di una immensa fantasia e conoscenza della forma e della fabbrica architettonica. Preso dal loro fascino, creó la visione di nuove rovine che rimandassero all'eterno. Le sue figure non imitavano una realtà ideale ma erano pura apparenza, con lo scopo di produrre uno spettacolo simbolico e teatrale di qualcosa di cui si avverte la presenza. L'opera grafica di Piranesi tracció le basi del cammino verso l'approccio alla rovina; si parla quindi di simbolismo ed elementi come lapidi e ingressi porticati impossibili che riconducono direttamente alla concezione funeraria.

Quindi la malinconia risulta essere la reazione diretta all'assenza di un elemento della memoria e la sua conseguente perdita. Per Marc Augè la rovina é interpretata come un "*invito a sentire il tempo per credere alla storia*", essendo un'alternativa storica in cui si raccolgono piú passati, esperienze e differenti rappresentazioni. "*[...] rivivere una moltitudine di passati e le loro perdute funzionalità, e percepirne il tempo al di fuori della storia*" [5].

Il malinconico si presentava come aspetto con la finalità di provocare una sensazione di ombra e terrore. Questo concetto era legato al contesto sociale e culturale, particolarmente associato ad esempi di prigioni o cimiteri; proprio qui infatti, si pensava che l'architettura dovesse esprimere tristezza e malinconia. Era come se la fisicità delle cose, in questo caso dell'architettura, fosse investita da pathos proprio del suo fine.

Durante il XIX secolo la malinconia stabilí un dialogo di grande prossimità con lo spazio urbano, soprattutto riguardante la possibilità che le rovine potessero costituire parte integrante dalla città del futuro, tramite la continua relazione fra morte e progresso. Come scrisse Charles Baudelaire riguardo Parigi: *"ci si riferisce alla perdita di identità culturale all'interno del quale il progresso si ritrovi una posizione intrusiva. Vagando attraverso i detriti del passato, l'uomo faceva fronte alle prospettive oscure del futuro, avvertendo il senso di malinconia"* [6]. Per le problematiche sorte legate allo sviluppo della modernità ci si pose quindi un problema non trascurabile: come può la vita aver luogo, o *persistere* [7], in uno stato di crisi permanente?

É per questo che il senso della rovina viene accompagnato dagli interrogativi riguardo il futuro. Il pessimismo che caratterizzó quasi la totalità del XIX secolo rappresenta la concezione estrema in cui le tracce del passato rimangono gli unici elementi in grado di opporsi all'opera distruggitrice del tempo con grande resistenza, destinata peró a non durare in eterno.

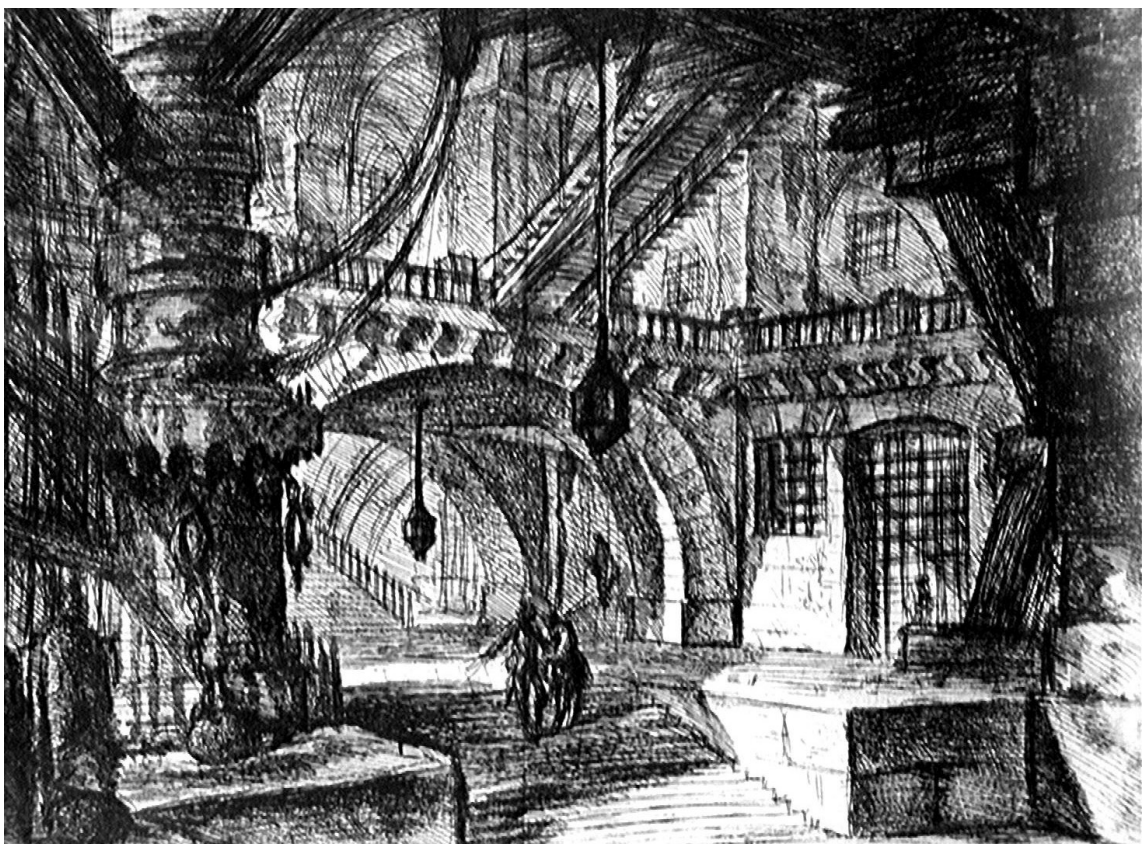
Questo ragionamento risulta essere legato al contesto e alla visione architettonica, essendo chiaro che l'abbandono del patrimonio costruito storico esistente non risponde alla necessità dei membri di una società di far valere la propria identità e cultura tramite gli elementi della tradizione. Tali luoghi sono destinati a proteggere il sentimento di lutto legato alla perdita e ad indicare, attraverso una rappresentazione simbolica ed estetica, una via possibile di consolazione, di speranza, di rassicurazione e del sentimento del ricordo: facendo sí che la memoria custodisca e rassicuri.

Al concetto funebre si lega quello del *Cimitero* [8], riscoperto dagli architetti come proprio tema progettuale, e l'atto di commemorare, inteso come necessità propria dell'uomo di ricordare, in grado di mantenere viva l'esigenza di una comunità nel rievocare il proprio passato.

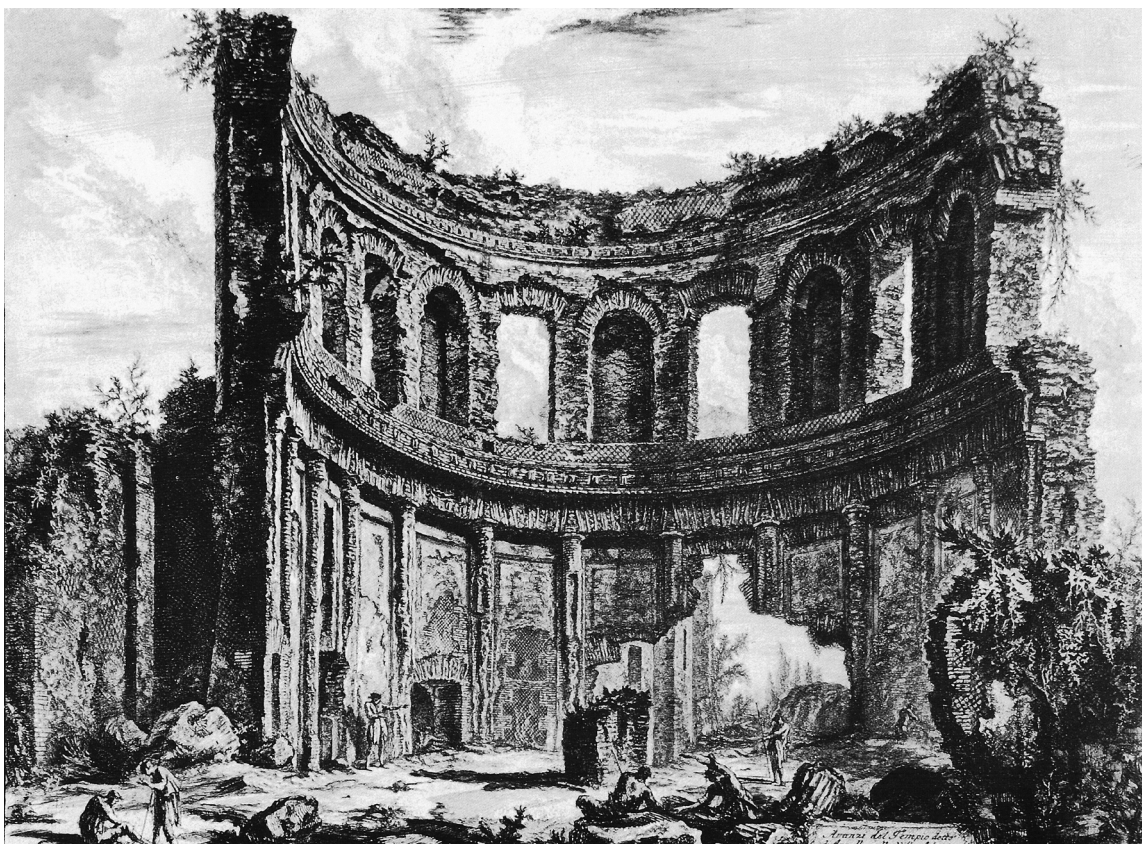
Uno degli esempi principali della progettazione consapevole dell'architettura cimiteriale, legata alle sensazioni di lugubre e malinconico, è il risultato di anni di lavoro da parte dell'architetto italiano Aldo Rossi per il Cimitero di San Cataldo a Modena. Per la sua funzione e simbolismo, fu deliberatamente concepito come il luogo della malinconia. Rossi creó uno spazio del Lutto, tanto per i morti quanto per i vivi. Nel suo progetto gli edifici del complesso contrastavano con la presenza del contesto urbano. Componeva quindi una realtà e una visione mentale del funebre che viaggiavano per vie parallele, da qui un edificio che era il risultato di estrema chiarezza e naturalezza nella concezione della morte. Da qui sarebbe stato possibile trarre la conclusione che la malinconia è un sentimento che domina l'uomo attraverso l'architettura.

.

"Di mesta ma grande importanza è il tema del cimitero in architettura; come crescevano le città tanto crescevano i cimiteri ma è in questi ultimi che si stabiliscono i ricordi, gli affetti, i resti fisici delle persone, ma anche delle città" [9].



011



012

Il Cimitero di San Cataldo, Modena . Aldo Rossi

Nel 1971 Aldo Rossi e Gianni Braghieri parteciparono al concorso di idee per l'ampliamento del cimitero di San Cataldo, nei pressi di Modena, progetto che riuscí a condensare il senso e le riflessioni del progettista sul rapporto fra architettura e cittá. La domanda di ampliamento del cimitero preesistente, terminato nel 1858 dal progettista Cesare Costa, venne risolta attraverso la costruzione di una nuova città dei morti, come duplicazione dell'antico fabbricato. Negli anni, questo si trovò ad essere isolato dal suo contesto, come una cittadella.

Il progetto di Rossi tentó di trovare una soluzione progettando una *città in negativo* [10], non eliminando del tutto l'imbarazzo nei confronti della morte, ma piuttosto canalizzandolo razionalmente verso i concetti chiave di memoria, monumento, esclusione e protezione.

Fondamentale si trattava di porsi con rispetto nei confronti della preesistenza, il cui perimetro aveva assunto un'impostazione formale. Immaginato come catalizzatore urbano, si trovava situato a nord-est del centro storico. Parve quindi come migliore soluzione la duplicazione morfologica, elogiando la qualità atmosferica della visione del cimitero, predisponendo un edificio porticato che formava un recinto rettangolare in congiunto ad un grande cubo rosso, che rispecchiava l'immagine di una casa abbandonata senza tetto e trapassato da aperture, a fronte del quale avviene la città dei morti.

Il nuovo corpo architettonico sarebbe cresciuto, invecchiato e trasformato, se non addirittura deformato. Questo si traduce nell'aspetto progettuale come identificazione della morte, traducendo la malinconia in forma architettonica. Si trattava di un atteggiamento e di un accorgimento poetico, utile a creare un riferimento emozionale, quanto alla costruzione di un'immagine complessiva, riflettendo sui temi della vita e della morte delle cose.

Il cimitero fu una tappa fondamentale all'interno del percorso che vedrà la memoria e la perdita come i principali attori della scena architettonica. Inizialmente concepito nel 1971, fu un esempio architettonico che si sviluppò in congiunto al concetto di malinconia. San Cataldo è un edificio malinconico perché crea un'atmosfera di ombra e induce una certa disposizione a chi visita il complesso funerario. Il lutto è la traccia distintiva di una società e della sua cultura.

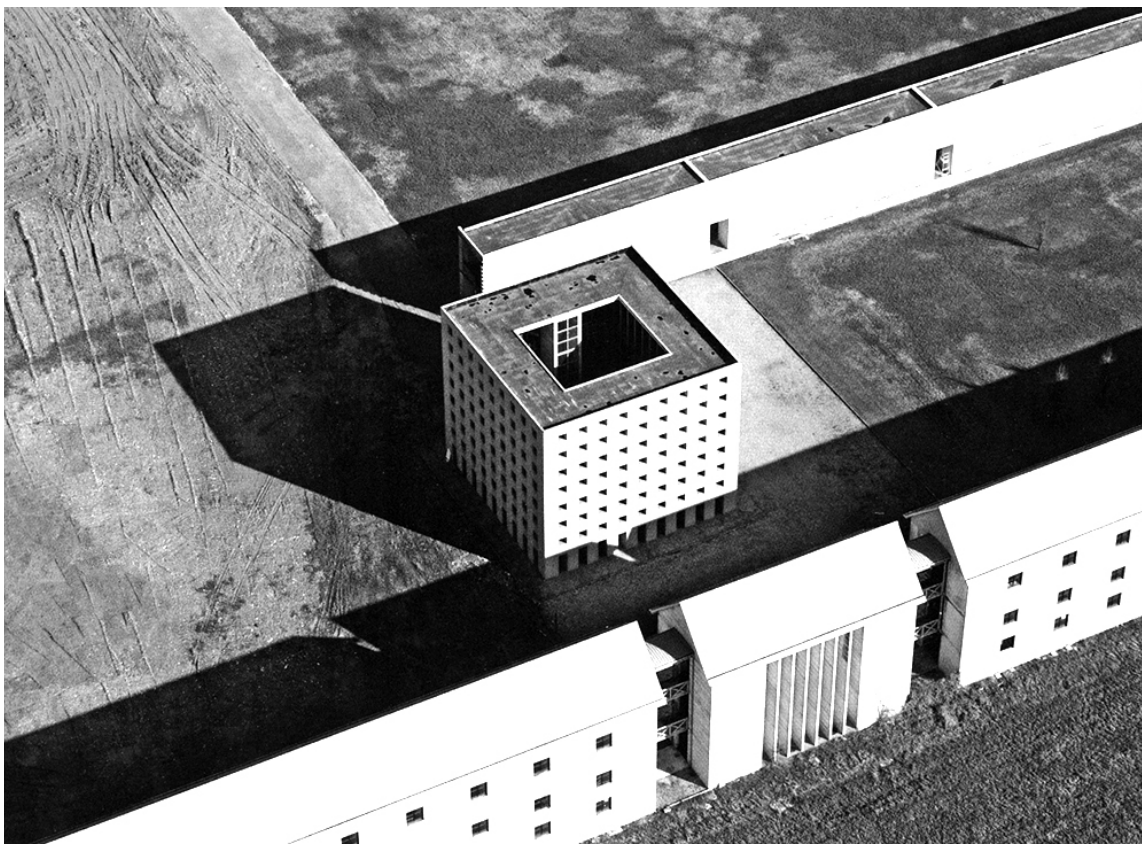
Il cimitero aveva la funzione di trasmettere un significato pubblico riguardo la morte e di far fronte alle esigenze dell'architettura, provvedendo alle condizioni adeguate per l'alloggiamento dei morti, e allo stesso tempo essere monumento investito da un forte simbolismo. Da qui nacque un progetto che riuniva ed evocava sotto un'unica veste storia e trasformazione, una architettura capace di esprimere i valori collettivi riguardanti la morte, che Rossi considerava fondamentali fin dai primordi della civiltà. Credeva fermamente che l'architettura avesse il potere di recuperare il significato dimenticato di un luogo, in questo caso di un complesso funerario.

In definitiva, il cimitero è una città per i morti e come tale va progettata, pur tenendo in considerazione le differenze dalle città dei vivi. La malinconia perció diviene il tema che lo separa dagli altri edifici pubblici, il suo ordine e la sua collocazione comprendono l'aspetto burocratico della morte, tentando di risolvere le principali questioni architettoniche come avviene normalmente per qualsiasi edificio, ma a differenza di questi, dove la vita modifica il progetto e la costruzione nel tempo, qui possiede tutt'altra misura.

La sua visione architettonica aveva l'intenzione di condividere un messaggio profondo e di fondamentale importanza, ovvero che ció che aveva esaurito il proprio ciclo vitale si disponeva alla trasformazione, alla degradazione e alla scomparsa. Ed è proprio per questo che ci si chiede é possibile fare in modo che la morte possa avvenire nella vita?



013





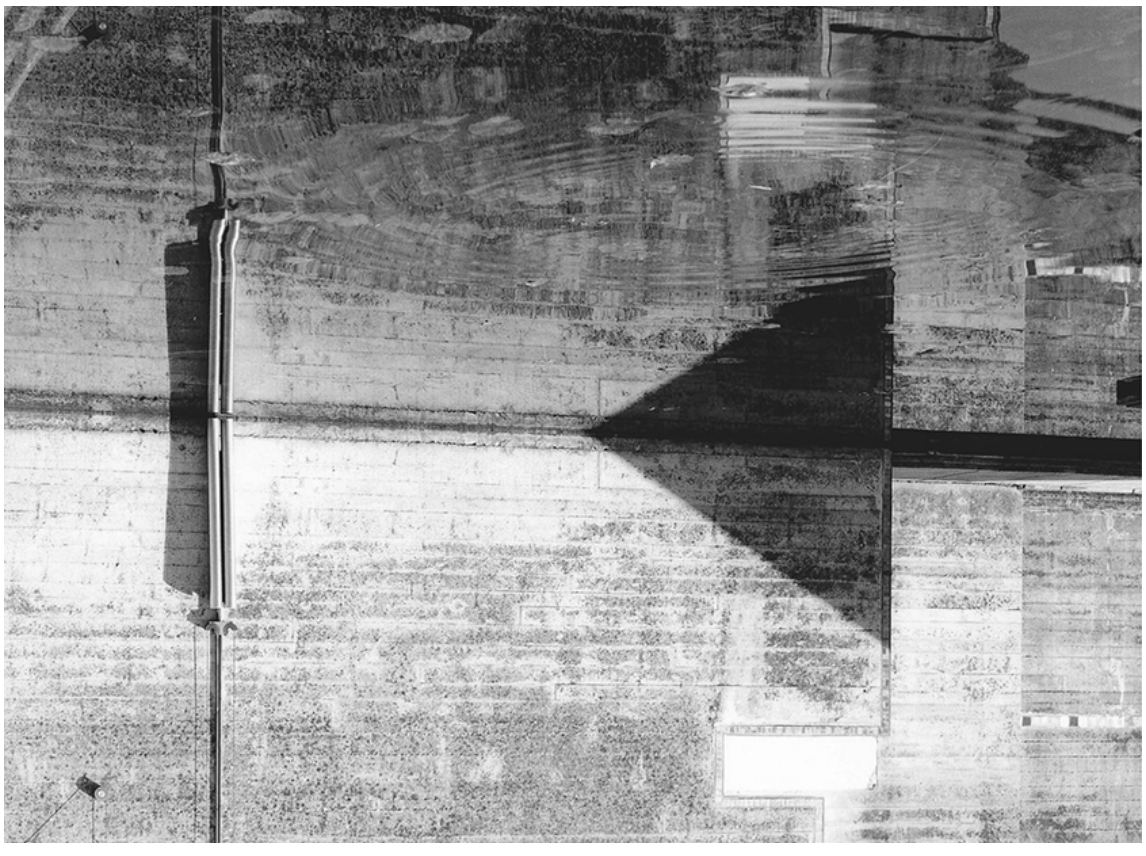
015

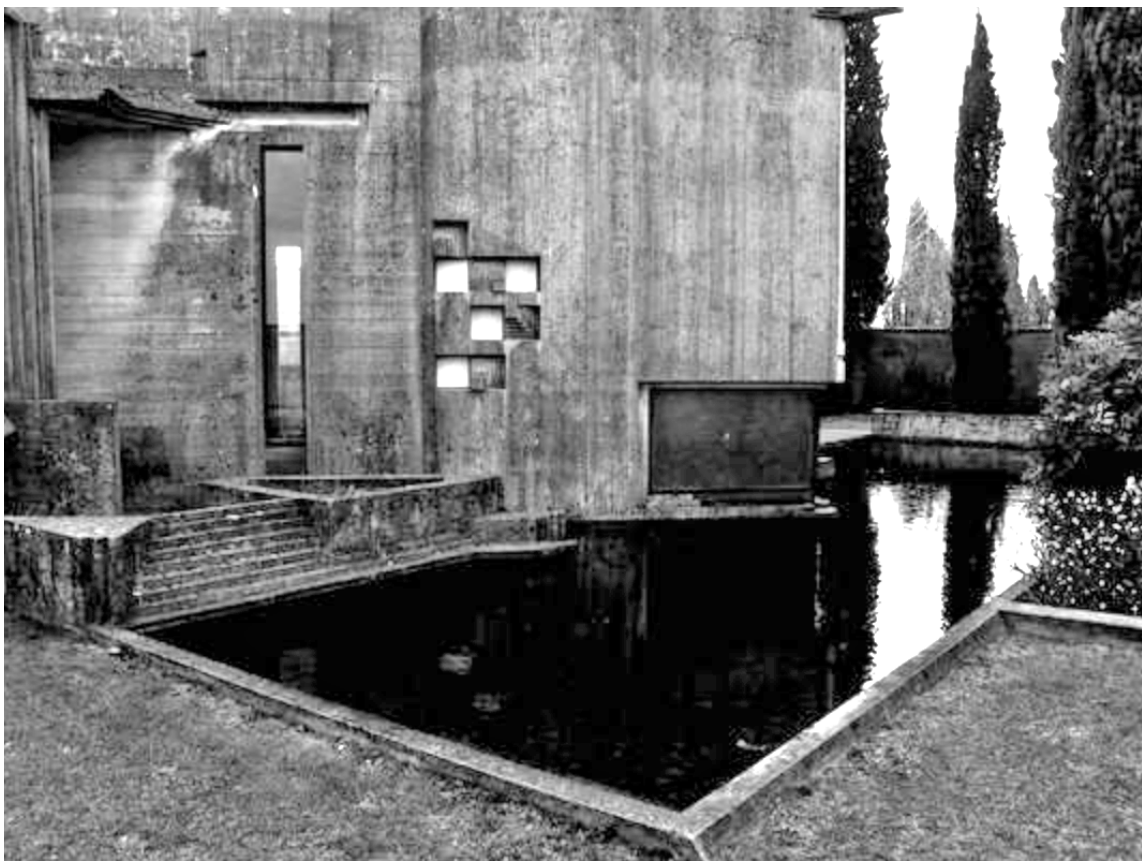
Il Cimitero San Vito di Altivole, Tomba Brion . Carlo Scarpa

Il *cimitero di San Vito di Altivole* [11], nelle colline di Asolo, ospita il progetto della Tomba per i coniugi Brion, realizzata dall'architetto veneto Carlo Scarpa a cavallo fra il 1969 e il 1978. Si pone come un recinto di circa duemila metri quadrati, conseguenza dell'ampliamento del camposanto di un villaggio, e corrisponde alla risposta del maestro all'architettura cimiteriale. Qui la pesantezza del cemento a vista, l'atmosfera evocativa e le forme opprimenti degli edifici riportano costantemente alla gravità della condizione cimiteriale. Tuttavia risulta potente il fascino poetico e il potenziale contemplativo all'interno di questo luogo, percorso da specchi d'acqua e di luce.

Ció che conferisce al progetto di Scarpa la profonda potenza poetica sono proprio i dettagli, dalla lavorazione seriale del cemento, all'opera decorativa utilizzata in maniera molto sobria e minimalista. La città che cerca di evocare con questo progetto è in realtà un giardino urbano chiuso da limiti ben precisi, uno spazio intimo e riservato. Il risultato é un luogo denso di illusioni e citazioni, che racchiude un intreccio di frammenti, percorsi e oggetti che inducono lo smarrimento meditativo in un gioco di rimandi architettonici e concettuali. Lungo i sentieri che lo attraversano si mescolano infatti sensazioni di inquietudine e smarrimento che assumono, di fronte alla morte, una tragica dimensione riflessiva e malinconica.

016





017



02.2. La memoria: parte strutturale della collettività

La città è un complesso meccanismo risultato di cambiamenti, luogo in cui mutano funzioni, la loro collocazione, i ritmi della vita, e il modo di impossessarsi dello spazio, processo che richiede di essere rappresentato dalla forme legate all'architettura. Nel concetto urbano continua a essere presente l'idea di luogo di mutamento e teatro della sua propria rappresentazione, contemporaneamente conservazione di memorie e invenzione del nuovo. La produzione architettonica ha il compito di dovere tenere viva, in coloro che la contemplano, la presenza del passato.

Saper trattare l' architettura in questo modo permette di focalizzare le *memorie collettive*[12] in un fulcro, che non corrispondono unicamente ad un insieme di ricordi, bensì sono la testimonianza tangibile di una cultura identitaria.

Il termine fondamentale collegato alla memoria è sicuramente quello di *conoscenza* [13], che fa fronte alla condizione umana di rendere proprie le esperienze e di richiamarle in campo progettuale, all'interno del quale non è possibile agire su un luogo senza conoscerne la storia, la tradizione ed il passato. L'atto mnemonico in architettura corrisponde al conoscere un luogo, e ad analizzarlo per poterci operare con riguardo. É necessario quindi che l'architetto imponga una scelta solida e consapevole, da addizionare al contesto come ulteriore scrittura di un palinsesto già complesso.

Occorre raggiungere un compromesso di integrazione fra il nuovo e l'antico. In campo artistico, questo approccio è stato avviato per esempio nella *Metafisica* [14] di De Chirico, Sironi e Carrá, e successivamente con il *Futurismo* [15] di Marinetti, Boccioni e Balla. Nel primo caso l'ambiente metafisico risultava essere un prodotto di un estremo interesse verso il valore della tradizione italiana e della cultura, per questo motivo le visioni di De Chirico pongono al centro il paesaggio italiano, in scorcio e prospettiva, rendendo la figura umana infinitamente piccola rispetto alla maestosità del contesto architettonico in cui si colloca. La città diventa quindi elemento di celebrazione, costituendo un freno verso la modernità. Contrapposto, il Futurismo celebrava la *"città che sale"* [16] tramite l'insieme di elementi derivanti dallo sviluppo industriale: la centrale elettrica, la diga, la macchina. Si parla quindi del progresso, in grado di azzerare totalmente la memoria in favore di una visione esclusivamente in avanti. Si riflette quindi nel contesto architettonico con un imponente rinnovamento che vedrà come fulcro la fabbricazione di nuove città, senza emulare i modelli di quelle precedenti.

Il concetto di memoria viene inteso come proprietà di archiviazione e protezione di informazioni, riferendosi all'insieme di funzioni grazie al quale l'uomo é in grado di attualizzare impressioni e informazioni appartenenti al passato. Il fatto che la memoria potesse costituire una parte necessaria dell'esperienza architettonica è apparso sotto differenti forme a partire dal XVIII secolo, dimostrandosi uno dei concetti più influenti per il cambiamento del pensiero progettuale. La concezione della memoria come categoria architettonica, infatti, si imponeva come pura manifestazione dell'estetica dell'architettura, concetto sviluppato durante il XVIII secolo e generalmente legato alla capacità di resistere alla frammentazione causata dalla perdita della totalità di qualcosa, nello specifico di una cultura o di una identità. Oltre a questo garantiva una libertà al soggetto; mentre fino ad ora le qualità architettoniche erano governate dalle norme della proporzione, il valore attribuito alla memoria cominció a conferire ad ogni individuo la libertà di trarre il proprio piacere.

Nonostante la scoperta della memoria derivi da un'origine filosofica, viene considerata come unione dei processi mentali proposti da *John Locke* [17] nel suo Saggio sulla comprensione umana del 1690. Secondo l'autore il piacere deriva non solo dalla vista e dai sensi, ma soprattutto dalla contemplazione di ciò che è immaginario. Il potere delle opere d'arte, per esempio, nasce dalle associazioni di idee che queste evocano.

Questa visione venne trasformata in un concetto piú stabile e duraturo da John Ruskin all'interno del suo testo *Seven Lamps of Architecture* [18] pubblicato nel 1849, in cui la nozione di memoria era profondamente legata a quella di storia. Entrambi i concetti all'interno della sua teoria vedevano come protagonista la conservazione degli edifici antichi. Il significato era quello di sottolineare che il prodotto architettonico non appartenesse a nessuno in particolare, tanto meno solo al presente, ma rappresenta un obbligo per proprio di tutti i tempi. Scrisse infatti: *"non è una questione di opportunità o sensazione se conserveremo gli edifici del tempo passato o no. Non abbiamo alcun diritto a toccarli. Non sono nostri. Appartengono in parte a coloro che li hanno costruiti, e in parte a tutte le generazioni dell'umanità che ci seguono"* [19].

La differenza maggiore tra la concezione di memoria per Ruskin e quella dei suoi predecessori del XVIII secolo é sicuramente il fatto che questa non riguardi il singolo individuo, bensí risulti essere collettiva e sociale. Infatti, come la Letteratura e la Poesia, l'Architettura rappresenta uno dei mezzi attraverso il quale la comunità é in grado di costruire la sua propria

identità attraverso ricordi condivisi. Anche il XX secolo è stato ossessionato dalla presenza della memoria come mai era avvenuto prima; il gigantesco investimento in musei ed archivi era il sintomo di una cultura che sembrava terrorizzata dal dimenticare. Durante il Novecento riemerge la relazione fra storia e memoria, principalmente sostenuta dal critico tedesco *Walter Benjamin* [20], secondo il quale questa costituiva il mezzo per i frammenti passati con il quale attraversare il presente, ponendosi come il modo principale con cui l'individuo potesse resistere alla storia.

La memoria era una questione centrale, l'architettura si dimostrò essere il ricordo delle cose essenziali che si fondavano su forme ed idee, e che avesse la capacità ed il dovere di risolvere le questioni concrete legate alla città, producendo soluzioni ed alternative. Partendo da questo, l'architettura veniva intesa come il modo più completo di comprendere la città.

La memoria era quindi intesa come carattere costituente di una società, e diventa un carattere essenziale, come testimoniato dell'opera letteraria del filosofo francese Gaston Bachelard *The poetics of space* [21] del 1958, il cui tema potrebbe essere meglio esplicato come memoria, piuttosto che spazio. Lo scopo era quello di mostrare che attraverso l'integrazione di pensieri e ricordi, la memoria si sarebbe fatta portatrice di valori storici e culturali, affermandosi come elemento costituente di un'identità collettiva.

Dirigersi verso ció che é stato significa perció proporre nuovi metodi di esistenza di una parte del passato, con riferimento alla perdita di referenze come qualcosa di inscindibile da un significato collettivo, il quale crea un sentimento comune di preservazione e continuitá di una società.

Questo discorso vale per quei luoghi che posseggono un valore intrinseco carico di simbologia ed evocazione, che quando vengono estirpati producono un forte senso di sradicamento e non-appartenenza. Si parla quindi di pura dipendenza dal passato, che si presenta come contrapposizione all'azione disintegratrice del presente; perché fino ad ora, invece che preservare l'antico nella forma in cui era, ci si incaricó il compito di riscriverlo completamente.

Delle figure legate alla reinvenzione della memoria la piú nota é quella dell'architetto italiano Aldo Rossi il quale, nel suo libro *L'architettura della città* [22] del 1966, suggeriva che il modo migliore per sviluppare nuove forme architettoniche urbane fosse quello di studiare il costruito esistente. Non solo gli edifici di ogni città rivelano un modello di permanenze specifiche, bensí costituiscono il cuore della civiltà perché rappresentano la loro memoria collettiva. Sosteneva inoltre che *"la città stessa è la memoria collettiva della sua gente, e come la memoria è associata a oggetti e luoghi. La città è il luogo della memoria collettiva. Questa relazione tra il locus e la cittadinanza diventa allora l'immagine predominante della città, sia dell'architettura che del paesaggio, e come certi manufatti diventano parte della sua memoria, emergono nuove. In questo senso completamente positivo grandi idee scorrono attraverso la storia della città e ne danno forma. […] La memoria è la coscienza della città"* [23].

Risulta essere la vocazione del mestiere dell'architetto quella di ritrovare la memoria, concepita come strumento di costruzione sociale in direzione della produzione di un significato, che non sia solo frutto di interpretazioni coerenti dei fatti accaduti; ed uno dei fenomeni più tragici della società post-moderna sarebbe la perdita o l'assenza della memoria, individuale o collettiva che sia, perché senza questa non esisterebbe alcuna storia.

La memoria fu quindi accolta come difesa di ciò che é stato pensato, immaginato e costruito. Senza memoria, oggi, la nostra civiltà si muove completamente disorientata, senza una guida, perché non in grado di approfondire la conoscenza del passato e del suo presente, non progettando quindi una prospettiva di futuro. Occorre perció recuperarla per attribuire, una secondo volta, un significato.



019



020

I Sassi di Matera, Basilicata, Italia

Il borgo di *Matera* [24], nel Sud Italia, risulta essere uno dei primi iscritti nella lista del patrimonio storico conservato dall'UNESCO sin dal 1993.

Gli elementi fondanti della città rappresentano la testimonianza di una civiltà scomparsa. La prima presenza umana nella regione visse in abitazioni sotterranee celebrando il culto in chiese rupestri, costruite in modo da essere da esempio per le generazioni future.

Gli aspetti fondanti caratteristici della tradizione erano le modalità di inserimento nel territorio naturale e l'utilizzo consapevole delle sue risorse. Prima fra tutte il tufo, la roccia che costituisce interamente il pendio su cui il borgo si è insediato. Si parla di un complesso insieme architettonico e paesaggistico che testimonia la tradizione e la cultura identitaria di una civiltà, fatta di artigianato e agricoltura, infatti le primitive abitazioni sotterranee scavate nelle facciate di pietra divennero presto la base per la struttura urbana, realizzata tramite lo scavo.

É quindi un esempio di insediamento umano derivante dal dialogo fra uomo e territorio, rappresentativo di una cultura che ha mantenuto l'armonia con il suo ambiente naturale. L'equilibrio tra l'intervento umano e il territorio ha posto in evidenza una forte continuità per diversi secoli, durante i quali le modifiche si adattarono alle necessità degli abitanti locali.

La sovrapposizione di diverse trasformazioni urbane all'interno della morfologia originaria instaura il legame fra roccia e architettura, creando una maglia complessa addizione di edifici costruiti e la griglia dei labirinti sotterranei.

Questo patrimonio, una volta, rappresentava il cuore dell'identità culturale contadina, soprattutto tramite la figura della grotta. È proprio questa che costituisce la cellula originaria di questo luogo, sintomo di riparo e protezione, che ha contribuito a creare uno dei più grandi centri storici abbandonati d'Italia.



021

Recupero strade e aree adiacenti a Piazza Alicia, Salemi, Sicilia, 1991-1998 . Alvaro Siza;

Il progetto dell'Architetto Alvaro Siza Vieira si colloca nel piccolo borgo di *Salemi* [25], in provincia di Trapani, nell'Italia meridionale. Questo venne quasi completamente distrutto nel gennaio del 1968 a causa di un violento terremoto ha colpito gran parte della regione Sicilia. All'inizio degli anni Novanta venne avviata la predisposizione per un progetto di trasformazione del centro storico, affidando l'incarico all'architetto portoghese. L'approccio che venne proposto fu quello di assoluto rispetto e coerenza nei confronti delle rovine, che ora costituivano gli unici elementi di memoria di un luogo completamente raso al suolo.

Il carattere di "osservanza" che rende questo progetto un caso studio adatto al tema del dialogo fra rovina e architettura corrisponde al valore, più che del costruito storico, del vuoto. Sia ridefinisce quindi la geometria delle pavimentazioni e gli elementi di dislivelli, come le scale. Il pensiero del vuoto risulta essere quindi un tema di estrema importanza all'interno dell'agir progettuale, questo infatti diventa lo spazio residuo fra ció che é andato distrutto, riconferendovi un un significato ancora comprensibile.

Anche per la Chiesa Madre, crollata anch'essa al centro del borgo, l'architetto ha deciso di riconferire il valore alle sue rovine trasformando in uno spazio esterno, nel quale alcuni elementi della strutture sopravvissuti, come le colonne, sono stati riutilizzati per il loro intenso valore simbolico ed evocativo.

La nuova pavimentazione in pietra, invece, ridefinisce ora la soglia fra l'antico spazio interno e quello nuovo appartenente all'esterno.

Uno degli episodi più coerenti dell'intervento avviene con l'inserimento della piccola scala che connette due percorsi che si intersecano, infatti la precisa geometria dei gradini che regola il collegamento con la via sottostante genera una intensa tensione e una intenzione delicata, completamente in equilibrio con la presenza storica con cui si relaziona.



022

02.3. Sostituto e Sostituito: il residuo come punto di partenza

Il passato produsse un numero enorme di monumenti in rovina, che oggi sono condannati all'abbandono e alla mancanza di attenzione a quest'evidenza per ristabilire la dovuta importanza e forma solida al fabbricato. Il passato costituirebbe una lezione di forte identità culturale, ma nell'epoca odierna, i monumenti antichi si pongono soltanto come atto di dimenticare e di perdere.

La forma della città si rivela attraverso la costruzione del proprio paesaggio, avviando la narrazione di se stessa, dell'architettura e dello spazio abitato e di conseguenza, anche i modi di abitare. Può essere perció considerata come un grande archivio storico, che porta sulle spalle il peso e i segni della propria storia. Il prodotto architettonico contiene molteplici informazioni sulla cultura che l'ha realizzata, dalle tecniche costruttive, alle modalità d'uso degli spazi e le funzioni della vita a questi associate. Per questo ogni azione di cancellazione del passato è considerato un rischio troppo grande da correre. Il tema principale è quello della *cancellazione* [26], che obbligatoriamente accompagna il percorso progettuale, soprattutto perchè spesso si fraintende l'integrazione con la semplice sostituzione di un luogo esistente con uno nuovo. La riflessione riguarda propriamente la selezione degli elementi e dei valori da cancellare e quelli da mantenere, che sono parte del passato, e di agire sulla conservazione del patrimonio rimasto per contrastare ogni tipo di processo che tende alla sua cancellazione.

La soluzione non deriva unicamente dalla storia, bensí dall'attenta analisi del rapporto fra passato e presente, e soprattutto fra memoria e progetto.

L'Architettura ha sempre indotto un forte legame con la presenza della rovina, contribuendo quindi ad arricchire la sfera progettuale sul piano teorico e costruttivo. Gli oggetti architettonici che appartengono al passato, arrivati fino al presente, si possono svelare sotto differenti vesti, tra cui la principale è la rovina, che si possono interpretare come veri e proprio palinsesti di complessi trasformativi dovuti ai cambiamenti delle condizioni storiche e sociali.

Le rovine sono frammenti materici di un tempo passato, testimonianza concreta della storia dell'uomo, e si presentano con la perdita e la decomposizione della materia impedendo quindi la visione completa della sua forma primitiva. Il significato della parola si riferisce all'effetto di un collasso, alla perdita di materiale, di morale o di significato. La rovina puó essere quindi ricondotta all'archeologia della memoria, alle discendenze di una comunitá, alla storia e alla tradizione. Alcuni esempi sono diventati monumenti storici, beni culturali, ma continuando ad essere ignorati pur continuando a far parte di quel grande patrimonio architettonico storico di valore.

Il fattore che dà la possibilità di contemplare le rovine sono i segni del tempo e degli interventi realizzati nei secoli; sono quelli del trascorrere degli anni, l'usura provocata nei materiali, di forte valenza poetica. Occorre quindi che queste tracce non vengano semplicemente lasciate al tempo, ma valorizzare la loro bellezza e la loro poesia. Infatti, nonostante l'abbandono, le rovine risvegliano nell'uomo un fascino potente, che porta a salvarle e a tenerle visibili da ammirare, e a ricordarle. Questo nasce dai sentimenti che esse trasmettono, la prova fisica che una volta esisteva una storia e una vita, o d'altro canto il fatto che qualcosa in quel luogo è andato perso e tralasciato, sottolineando la caducità e il limite delle cose.

La presenza di un *frammento* [27], inteso come parte di una totalità, è qualcosa che affonda le sue radici nel passato e riconduce ad esso, cosa che nelle architetture funebri risulta essere la pura testimonianza di una assenza, ponendosi come stralcio di qualcosa che già é stato, probabilmente anche già concluso.

Per trattare di questo tema si prende in considerazione la concezione settecentesca di frammento per lo scultore e pittore italiano *Antonio Canova* [28], le cui opere rispecchiavano profondamente il concetto di frammentario e di scomposto. L'operazione macabra avviata dal Canova era interpretata come trasformazione della rovina in un oggetto-ricordo fa riaffiorare il procedimento piuttosto corrente nell'arte occidentale, del frammento che indica la perdita di una totalità scomparsa attraverso la sostituzione di una parte del corpo. La parte del tutto, infatti, costituisce uno dei temi più frequenti all'interno del linguaggio poetico, riferendosi alla figura retorica della *sineddoche* [29].

Anche per Sigmund Freud il termine sostituito è allo stesso tempo negato ed evocato dal suo sostituto, ed é dal riferimento negativo che nasce il profondo potenziale poetico di cui viene investita l'oggetto concreto. Il frammento si identifica come prodotto di una scomposizione, risultato di un'esperienza di frazionamento, ovvero di separazione e discontinuità, ció nonostante non rappresenta un'opera incompiuta, e si predispone all'atto di un compimento. All'idea di rovina corrisponde l'ampliarsi dei concetti di recupero e riuso, tradizionalmente connessi alle opere di carattere storico, sono infatti questi i caratteri che spiegano le



023



024

condizioni uniche di questi modelli architettonici: l'attenzione che essa ha sempre posto verso la memoria e alla storia, il suo operare in un rapporto tra tradizione ed innovazione. La trasformazione progettuale offre perció la possibilità di un rapporto tra l'architettura del presente e quella legata al passato. É importante capire la centralitá del costruito storico esistente nella sua materialità, perché il riconoscimento di ciò che esiste è la condizione alla base di ogni ipotesi progettuale. Il progetto deve analizzare e indagare i fenomeni e le componenti, senza perdere di vista, peró, la sua interezza e la sua identità. E per identità si intende non solo un'autenticità che rimandi ad una ricerca nelle origini, ma soprattutto il suo esistere nel presente e il suo permanere nel tempo come prodotto di una costruzione storica. Un edificio di interesse si identifica sempre in relazione ad un luogo, che puó essere definito da precise forme fisiche, frutto della conoscenza degli elementi concreti di quel luogo: materialitá, luogo e identità; sono queste le condizioni di esistenza delle architetture da recuperare. É come se attraverso il riuso e l'immissione di forme e materiali nuovi, l'edificio iniziasse una nuova vita rispetto a quella preesistente, si produce così una diversità che il progetto deve affrontare, componendo il nuovo con l'esistente, nascondendo o mostrandone le differenze. Anche Ignazio Gardella nel 1995 paragonó l'architettura ad un fiore che affonda le sue radici nella terra; altrimenti risulterebbe essere solamente un fiore di carta.

Per rovina si dovrebbe intendere un'opera incompiuta da cui trarre grande insegnamento e che trasmetta emozioni, corrispondendo essa ad un processo di una realtà ben strutturata e consolidata, che rimanda alla sua distruzione e deperimento. I resti che rimangono nel tempo sono la testimonianza di qualcosa che una volta è avvenuto, e puó rappresentare una vera e propria possibilità di ripercorrere una strada già intrapresa, in modo da recuperare le proprie radici e la propria identità.

La rovina non è solo la voce di un passato che è ormai andato perduto, ma rafforza il suo significato trasformandosi in generatore di memorie. Il suo fascino sta anche nella capacità di sfuggire al presente, riuscendo esse a sfuggire alla contemporaneità poiché risvegliano nell'osservatore la "coscienza della mancanza". La loro bellezza dipende dalla loro inafferrabilità, ma il fascino che esercitano è dovuto anche al fatto che, nelle rovine, l'opera dell'uomo viene sovrapposta a quella compiuta dalla natura.

Le opere dell'antichità, oggi come in passato, emozionano e restano nella memoria, non per la loro immagine e spazialità originaria, ma per il loro stato di rovina che, eliminata la funzione, ne esalta la qualità estetica: la massa, la matericità e la plasticità messe in evidenza dall'interazione con la luce e dalla contaminazione con la natura. Questo sentimento delle rovine ha posto l'uomo di fronte alla propria condizione di precarietà, di fragilità ma anche nella certezza del continuo trasformarsi, divenire di sé e del mondo.

"Giro tra le rovine di Milano. Perchè questa esaltazione in me? Dovrei essere triste, e invece sono formicolante di gioia. Dovrei mulinare pensieri di morte, e invece pensieri di vita Wmi battono in fronte, come il soffio del più puro e radioso mattino. Perchè? Sento che da questa morte nascerà nuova vita. [...] sento che da queste rovine sorgerà una città più forte, più ricca, più bella" [30].

La memoria è un tema profondamente legato nei suoi concetti all'architettura di carattere militare, essendo la distruzione bellica della città del nemico non solo il segno più evidente della sua sconfitta, cioè la privazione della propria casa, ma il modo più efficace per eliminarne l'identità culturale. La perdita della propria cultura e tradizione lascia solamente una tradizione orale, dimenticando qualsiasi altra forma di conoscenza.

La consapevolezza del tempo passato diviene perció la guida fondamentale all'azione presente, e qualunque siano le ragioni della costruzione di questi monumenti o degli scopi, si posano sull'ipotesi che dimenticare, individualmente o collettivamente, costituirebbe uno dei pericoli più grandi della società moderna. Questo lezione, quindi, insegna che ciò che rimane non è affatto un residuo, bensí il punto di partenza da cui le cose possono ricominciare ad essere, anche modificando il loro significato.



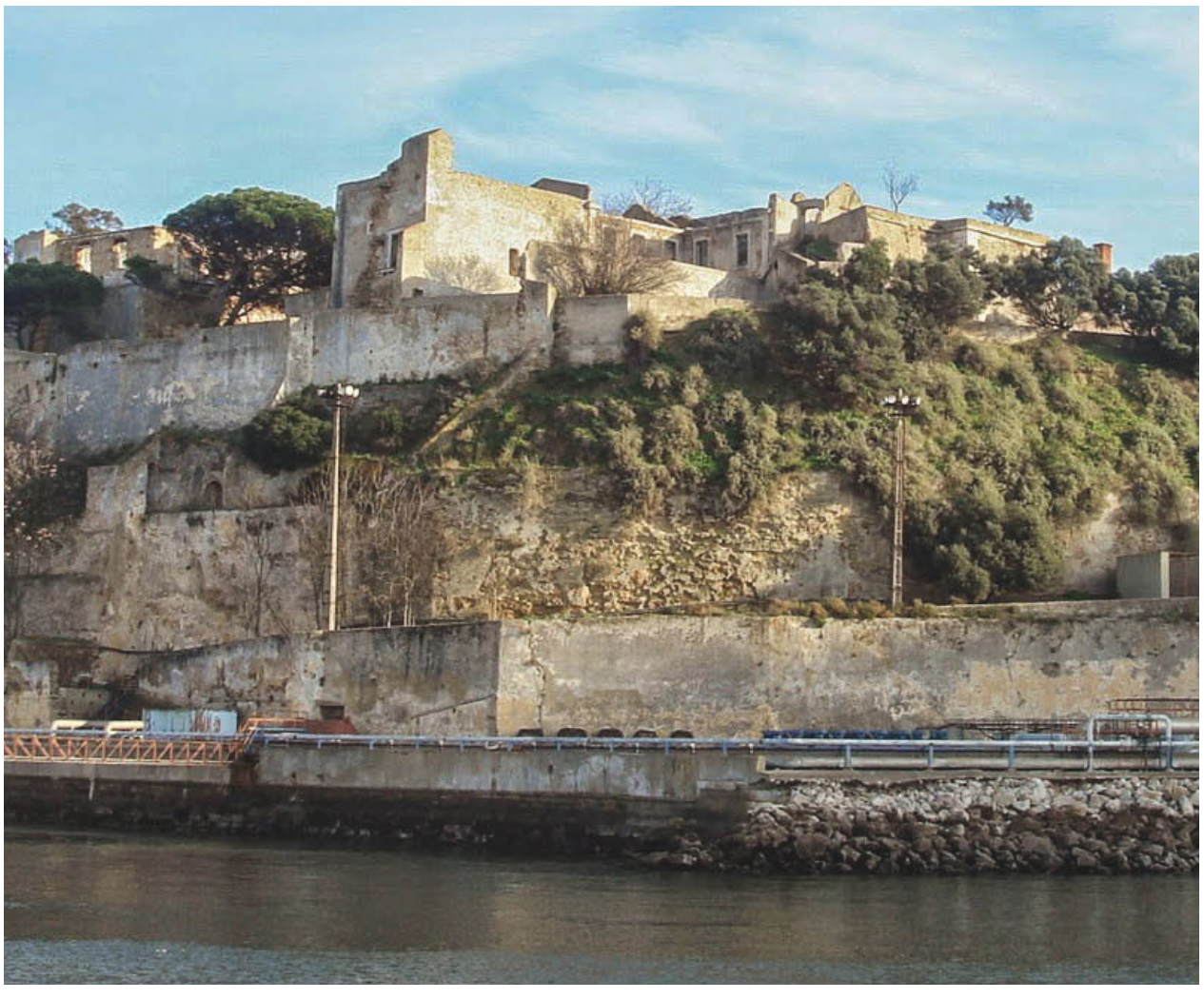
025

“A memória é a mente. Por isso, os desmemoriados são denominados sem mente.

[…] Quando o conhecimento existe, é mente;

Quando recorda, é memória; quando julga o reto, é razão;

Quando espira, é espirito; quando sente, é sentido” [31].



026

02.4. Intervenire sulle architetture fortificate

Con il passare del tempo, la maggior parte delle fortificazioni militari si trovarono ad essere obsolete di fronte ai nuovi metodi di guerra e l'evoluzione dei mezzi offensivi portó alla perdita del valore strategico di queste strutture, cominciando a perdersi gradualmente anche l'importanza assegnata alla conservazione di questi luoghi, causa principale della loro dismissione. Attualmente lo stato di conservazione di queste strutture è piuttosto vario. Molti degli elementi costruiti sono andati scomparsi, e quelli che rimangono sono soggetti al trascorrere del tempo, spesso senza interventi di consolidamento, destinati quindi ad un irreversibile processo che espropria della sua morale il carattere di questi luoghi. Tali infrastrutture quali forti, rocche, torri e bastioni rappresentano, soprattutto oggi, un patrimonio storico e culturale di inestimabile importanza. Le costruzioni fortificate sono infatti i simboli di un passato in cui il territorio ha assunto un ruolo importante, essendo stato strumento di consolidamento, protezione e delimitazione dei confini della nazione.

Il processo di riconversione di alcuni di questi luoghi é legato all'evoluzione dello sviluppo culturale, alla necessitá di individuare alternative per i luoghi abbandonati e tralasciati dallo sviluppo economico, oltre che alla vera e propria esigenza di conservare. Indagando nella stratigrafia di queste situazioni si scoprono i valori racchiusi fra le mura di pietra ed i rapporti, a scale diverse, con gli elementi del paesaggio.

É importante che si colga l'importanza del significato delle costruzioni storiche e del loro valore, della conservazione del patrimonio architettonico presente sul territorio. Preservarlo è fondamentale per la memoria collettiva 9 della società e implica salvaguardare un insieme di monumenti, rifacendosi allo stesso tempo alle tradizioni, agli aspetti culturali, politici, sociali di una comunità. Le strutture militari non sono solo frammenti che appartengono al passato; per le ragioni intrinseche che esse posseggono, per le relazioni spaziali e funzionali che propongono e per i nuovi interventi che completano le forme e i materiali antichi, possono costituire i luoghi di una nuova contemporaneità.

Date le premesse, nasce l'esigenza di intervenire per proteggere questo patrimonio stabilendo una relazione tra il costruito storico e l'intorno, e con la perdita del senso viene a mancare l'utilità ed il significato. L'obiettivo è ora quello di valorizzarlo architettonicamente, garantendo così la continuità dei suoi e, allo stesso tempo, sfruttare le potenzialità del contesto attuale.

Occorrerebbe quindi prendere coscienza del contrasto fra la grandezza del passato ed il decadimento presente, e che il valore del ricordo è uno dei fattori dominanti della cultura. Nell'affermare l'idea di trasformazione si deve agire non solo su un edificio preesistente, ma si dovrebbe essere in grado di riqualificare intere aree, lungo fiumi o sul mare, per la vita pubblica delle città; che porti l'uomo ad interagire, fra coetanei e con il territorio. Intendendo agire sul territorio, reinventandolo, valorizzare oggi significa più che mai recuperare il carattere di una cultura che nel tempo ha perso la sua importanza ed integrità, da qui il processo di modifica, sostituzione ed integrazione.

Note al testo

[1] rovina (ant. o letter. rüina) s. f. [lat. rŭīna, der. di ruĕre «precipitare»]. – Grave distruzione e crollo, totale o parziale, di edifici e strutture

[2] fùnebre (poet. funèbre) agg. [dal lat. funĕbris, der. di funus -nĕris «funerale»]. – 1. Che riguarda un defunto o le onoranze che si rendono ai defunti. 2. Mesto, doloroso, che richiama l'idea della morte: un ambiente, un'atmosfera

[3] lùgubre agg. [dal lat. lugŭbris, der. del tema di lugere «piangere, essere in lutto»]. – Che esprime o suscita nell'animo una profonda tristezza, che evoca immagini di dolore, di sventura, di morte: visione, spettacolo l.;

[4] Serie di tavole incise dall'architetto e teorico Giovan Battista Piranesi (Mogliano Veneto, 4 ottobre 1720 – Roma, 9 novembre 1778), Le Carceri d'invenzione (16 incisioni realizzate fra il 1745 e il 1750), e Le vedute di Roma (serie di 135 incisioni realizzate fra il 1750-1778)

[5] AUGÉ, Marc, Rovine e macerie. Il senso del tempo, Torino, Bollati Boringhieri, 2004 p. 97, 4 Marc Augé, op.cit. p.124

[6] BAUDELAIRE, Charles, *La malinconia di Parigi. Poemetti in prosa*, Aquaviva, 2010, p.141

[7] persìstere v. intr. [dal lat. persistĕre, comp. di per-1 e sistĕre «fermarsi»] (aus. avere). – 1. Con soggetto di cosa, permanere costantemente, durare nel tempo oltre il previsto o oltre il normale

[8] cimitèro (ant. e poet. cimitèrio, ant. ceme-tèr[i]o) s. m. [dal lat. tardo coemeterium, «dormitorio, cimitero», – 1. a. Luogo destinato alla sepoltura dei morti sia per inumazione sia per tumulazione (detto anche, quando indica i cimiteri dei cristiani, camposanto)

[9] ROSSI, Aldo, *Relazione al progetto per il cimitero di Rozzano*, in: Alberto Ferlenga (a cura di), Aldo Rossi, Opera completa. 1993-1996, Electa, Milano 1996

[10] *"Una cripta, si crede, nasconde sempre un morto. Ma per proteggerlo da cosa? Da che cosa si conserva intatto un morto, se non dal tempo stesso, dalla vita e dalla morta che potrebbero venirgli dall'esterno? E per far si che la morte non possa aver luogo nella vita?"* ROSSI, Aldo, L'Architettura della cittá, 1966

[11] Progetto commissionato nel 1969 all'architetto Carlo Scarpa da Onorina Brion Tomasin in memoria dell'amato coniuge Giuseppe Brion. I lavori terminarono nel 1978

[12] memòria s. f. [dal lat. memoria, der. di memor -ŏris «memore»]. – 1. a. In generale, la capacità di conservare traccia più o meno completa e duratura degli stimoli esterni sperimentati e delle relative risposte. Indica la capacità di ritenere traccia di informazioni relative a eventi o immagini di cui si sia avuto esperienza e di rievocarle quando lo stimolo originario sia cessato, riconoscendole come stati di coscienza trascorsi; richiamare, rievocare alla m.;

[13] conoscènza (ant. cognoscènza o cognoscènzia e canoscènza) s. f. [dal lat. tardo cognoscentia, der. di cognoscĕre «conoscere»]. – 1. a. L'atto del conoscere e dell'apprendere una cosa

[14] corrente pittorica del XX secolo che rappresentava ciò che va oltre l'apparenza fisica della realtà, oltre l'esperienza sensoriale. Il termine significa "dopo la fisica". Il pittore Giorgio de Chirico, durante un suo soggiorno a Parigi, usó per primo questo appellativo parlando di luoghi, dipinti propri e delle opere dei grandi maestri del passato

[15] movimento artistico e culturale Italiano dell'inizio del XX secolo. Ebbe influenza su movimenti affini sviluppatisi in Europa, Stati Uniti e Asia. La denominazione ufficiale si deve al poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, fautore del suo manifesto (1909)

[16] la *Città che sale,* olio su tela, 199,3 x 301 cm. Fu realizzato a cavallo tra il 1910 ed il 1911 dal pittore italiano futurista Umberto Boccioni. Movimento, dinamismo, progresso,

[17] John Locke (Wrington, 29 agosto 1632 – High Laver, 28 ottobre 1704) è stato un filosofo e medico britannico, considerato il padre del liberalismo classico e uno dei più grandi anticipatori dell'illuminismo e del criticismo. Autore anche del *Saggio sull'intelletto umano* (1689)

[18] The Seven Lamps of Architecture è un saggio esteso, pubblicato per la prima volta nel maggio 1849 e scritto dal critico e teorico d'arte inglese John Ruskin. Le "lampade" del titolo sono i principi di architettura di Ruskin.

[19] RUSKIN, John, The Seven Lamps of Architecture, 1849, capitolo VI, SXX

[20] Walter Benjamin (Berlino, 15 luglio 1892 – Portbou, 26 settembre 1940) è stato un filosofo, scrittore, critico letterario e traduttore tedesco. Pensatore eclettico che si è occupato di estetica, sociologia e materialismo storico.

[21] The Poetics of Space (La Poétique de l'Espace in francese) è un libro datato 1958 scritto da Gaston Bachelard, il quale applica il metodo della fenomenologia all'architettura basando la sua analisi sull'esperienza vissuta nei luoghi architettonici e nei loro contesti in natura.

[22] L'architettura della città è un saggio di Aldo Rossi con prima edizione nel 1966, nel quale l'architetto affronta lo studio dello spazio urbano partendo dagli aspetti di carattere architettonico. La città viene cosi descritta come un organismo di fatti architettonici dal ruolo di essere la "scena del teatro della vita umana".

[23] ROSSI, Aldo, L'architettura della cittá, Quodlibet, 1966, pp.130-131

[24] Matera è un comune italiano della Basilicata, nota come "Città dei Sassi" o "Città Sotterranea", è conosciuta per gli storici rioni, che fanno di Matera una delle città più antiche al mondo. I Sassi sono stati riconosciuti il 9 dicembre 1993 Patrimonio dell'umanità dall'UNESCO, primo sito dell'Italia meridionale a ricevere tale riconoscimento.

[25] Salemi è un comune italiano di circa 10.000 abitanti della provincia di Trapani in Sicilia, nell'Italia Meridionale.

Situato nel cuore della Valle del Belice, è una città arabo-medievale, di importante rilievo urbanistico. La cittadina è inclusa nel gruppo dei Borghi più belli d'Italia, l'associazione dei piccoli centri italiani che si distinguono per la grande rilevanza artistica, culturale e storica.

[26] cancellazióne s. f. [der. di cancellare]. – 1. Atto ed effetto del cancellare, anche nel sign. fig. di annullamento, estinzione

[27] framménto (ant. fragménto) s. m. [dal lat. fragmentum, der. di frangĕre «rompere»]. – 1. Ciascuno dei pezzi in cui s'è rotto un oggetto, o, più genericam., piccola parte staccatasi o tolta da un oggetto

[28] Antonio Canova (Possagno, 1 novembre 1757 – Venezia, 13 ottobre 1822) è stato uno scultore e pittore italiano, massimo esponente del Neoclassicismo in scultura. Svolse il suo apprendistato a Venezia, dove scolpì le sue prime opere con l'aiuto del suo maestro, nel 1779 si trasferì a Roma, e qui risiedette per il resto della sua vita.

[29] La sineddoche è la figura retorica che risulta da un processo attraverso cui, dopo avere mentalmente associato due realtà differenti, si sostituisce la denominazione dell'una a quella dell'altra. La relazione tra i due termini coinvolge i rapporti parte-tutto; es. una vela per indicare la barca

[30] SAVINIO, Alberto, *Ascolto il tuo cuore città*, Biblioteca Adelphi, 1984, in CARDI, Maria Virginia, Le rovine abitate: invenzione e morte in luoghi di memoria, Alinea, 2000, p. 215

[31] Isidoro de Sevilha (c. 560-636), Etimologias, XI, 1, 13

---

011 *Le carceri d'invenzione*, G. B. Piranesi, 1745-1750.

012 *Vedute di Roma*, G. B. Piranesi, 1748.

013 *Vista aerea del Cimitero di San Cataldo nel suo contesto, Modena,* A. Rossi, G. Braghieri, 2017

014 *Vista dall'alto del Cimitero di San Cataldo, Modena,* A. Rossi, G. Braghieri, 2017

015 *Vista frontale del Cimitero di San Cataldo, Modena*, A. Rossi, G. Braghieri, 2017

016 *La tomba Brion di Carlo Scarpa, vista sud-est*, di G. Guidi, Esposizione Invasioni [pervasioni] di Elena Caponi, Milano, 41,5 x 46,5, 20 Ottobre 2015

017 *Carlo Scarpa e la tomba monumentale Brion a San Vito di Altivole, Asolo*, C. Scarpa, 2011

018 *Tomba Brion a San Vito di Altivole, Asolo*, C. Scarpa, 2010

019 *Piazza d'Italia*, G. De Chirico, Olga's Gallerya, 1913

020 *La città che sale*, U. Boccioni, olio su tela, 199,3 x 301 cm, Museum of Modern Art, New York, USA, 1911

021 *I sassi di Matera*, Basilicata, Italia.

022 *Recupero strade e aree adiacenti a Piazza Alicia, Salemi, Sicilia*. Arch. Alvaro Siza; Robero Collovà, Fotorafia di Roberto Collová, 1991-1998.

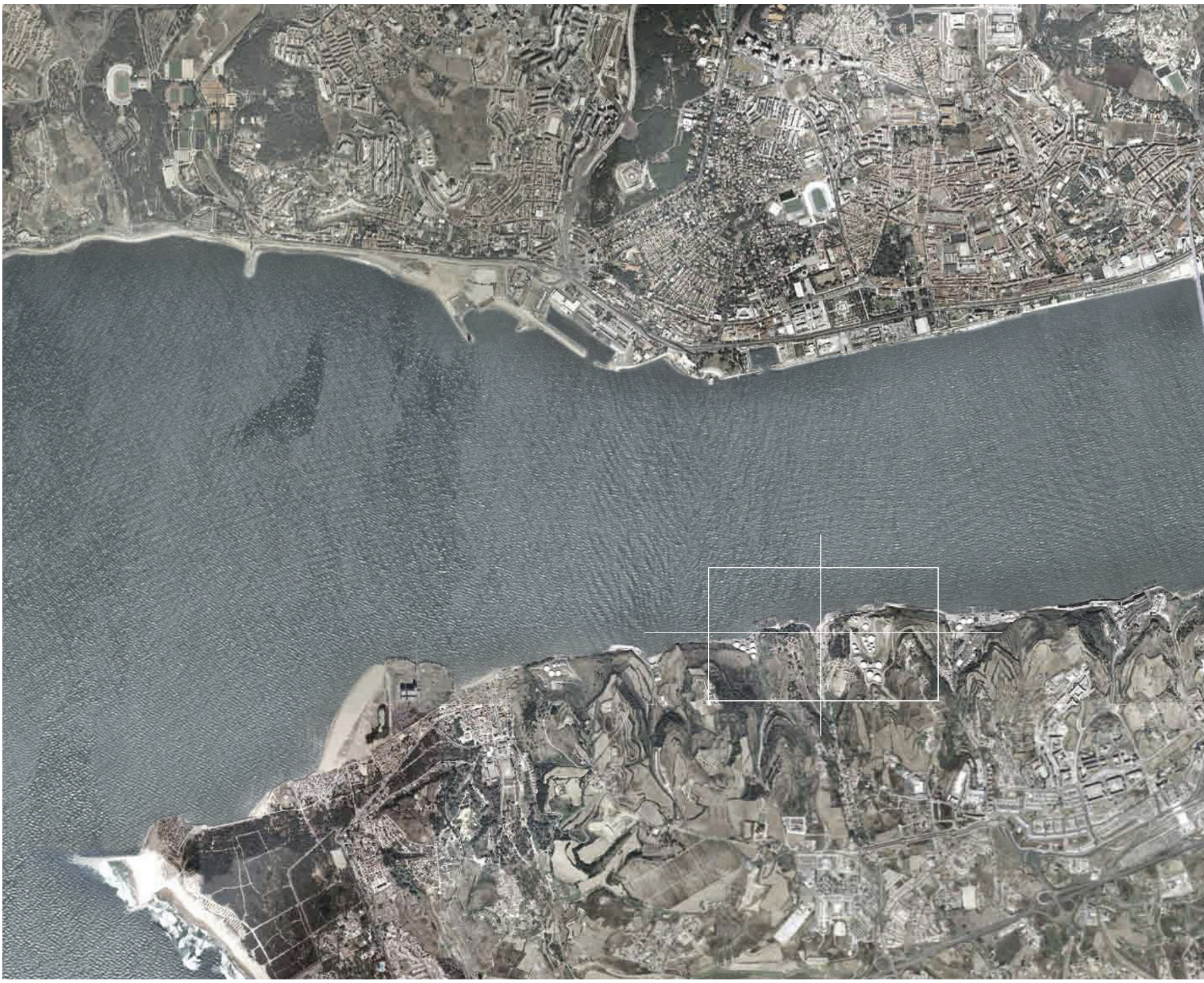
023 *Scultura nel giardino nella casa di Canova a Possagno*

024 *L'artista disperato di fronte alla grandezza delle rovine antiche*, J. H. Füssli.,1778-1780

025 *Parte della rovina del Forte di São São Sebastião da Caparica*, foto dell'esposizione Ruin'Arte, dicembre 2009

026 *Il Forte di São São Sebastião da Caparica*, *vista dal Rio Tejo*

[03] Il Forte di São Sebastião da Caparica: uno spazio per la danza



027



03.1. Territorio

Territorialmente *Porto Brandão* [1] si trova sulla costa Sud del Rio Tejo, fra Trafaria ed Almada, luogo chiave per la sua vicinanza con il secondo Centro Universitario di Lisbona che rappresenta la più grande area di ricerca e sviluppo esistente nella zona. Risulta essere uno dei tre principali centri urbani consolidati, oltre ad Almada ad Est e Caparica a Ovest. Il valore intrinseco di questo luogo è dato ancora oggi dalla sua tradizione ittica, completata dalla presenza di costruzioni di valore storico e patrimoniale tra cui quelli considerati nella tesi: il Forte di São Seabstião da Caparica e il Lazzareto. Nonostante il potenziale riconosciuto, Porto Brandão si configura come una realtà piuttosto condizionata, in primo luogo dalla sua morfologia, incorporato tra due pendii robusti, e da una intensa occupazione industriale di stoccaggio di combustibili petroliferi lungo il margine del Rio. Questo fattore limita la durata e la qualità degli spazi urbani e il godimento del rapporto con il fiume, quello naturale delle scogliere e quello urbano di Lisbona. Non è solo a scala locale che si nota l'importanza del complesso del Forte di São Sebastião, in quanto questo venne edificato in risposta ad un intuito strategico che incorporava una fitta rete di connessioni fra strutture fortificate per la protezione di Lisbona, città e porto principale del regno portoghese. Venne costruita nella sua posizione perché già naturalmente possedeva straordinarie qualità difensive grazie alla conformazione del territorio, ed è chiara la scelta della localizzazione anche per la presenza del Porto de Paulina, collocato a circa 350 m a Ovest da Porto Brandão.

Da quanto si sá la presenza di abitanti in prossimità della Torre Velha risale almeno al XVI secolo; soprattutto nella zona di Paulina si registrava la collocazione di un agglomerato urbano medio-grande e infatti, in uno degli ultimi disegni del XVII secolo si riportano alcuni piccoli complessi abitativi nella zona del Forte. In una monografia riguardo Porto Brandão, si parla di questa zona come una delle zone del Tejo dove si costruivano barche di tutti i tipi, anche per lunghi viaggi; infatti la popolazione era composta per la maggior parte da carpentieri navali e artigiani. L'attività lavorativa nel margine Sud del Rio alimentó ben presto la popolazione che continuó a risiedere qui, sempre in numero crescente, perché con il loro lavoro serviva da appoggio logistico alla navigazione e alle attività militari. In questo contesto anche la Torre Velha si poneva come infrastruttura di appoggio agli affari marittimi ed era la chiave strategica per il controllo del territorio e del riconoscimento delle "navi amiche", oltre a rimanere, ed oggi purtroppo si è perso, un importantissimo punto di riferimento nel Rio.







029



030

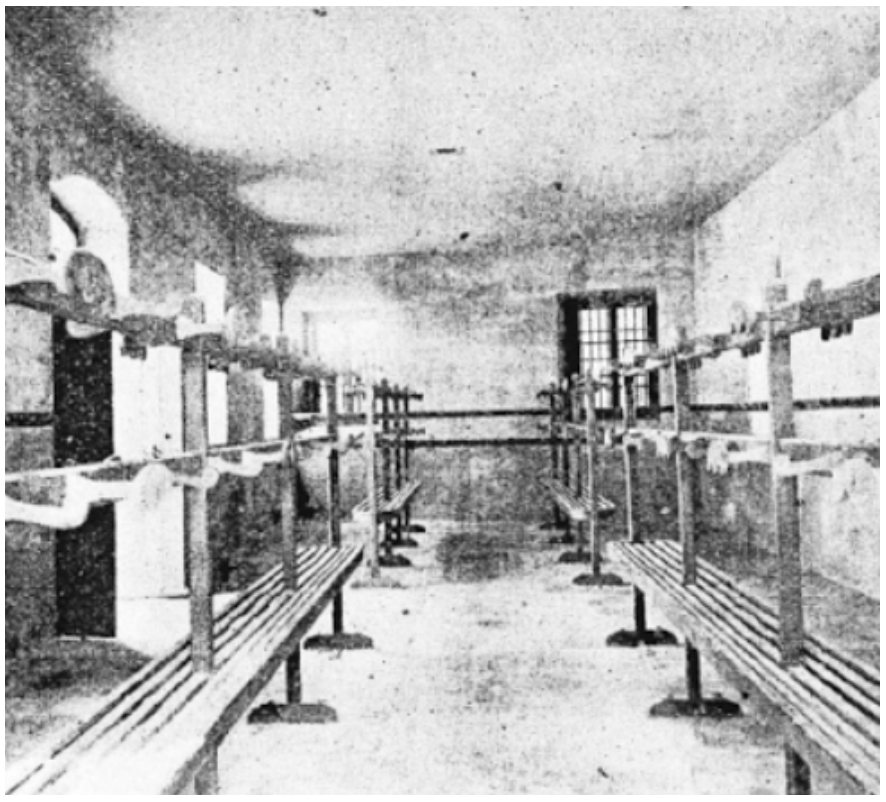


031



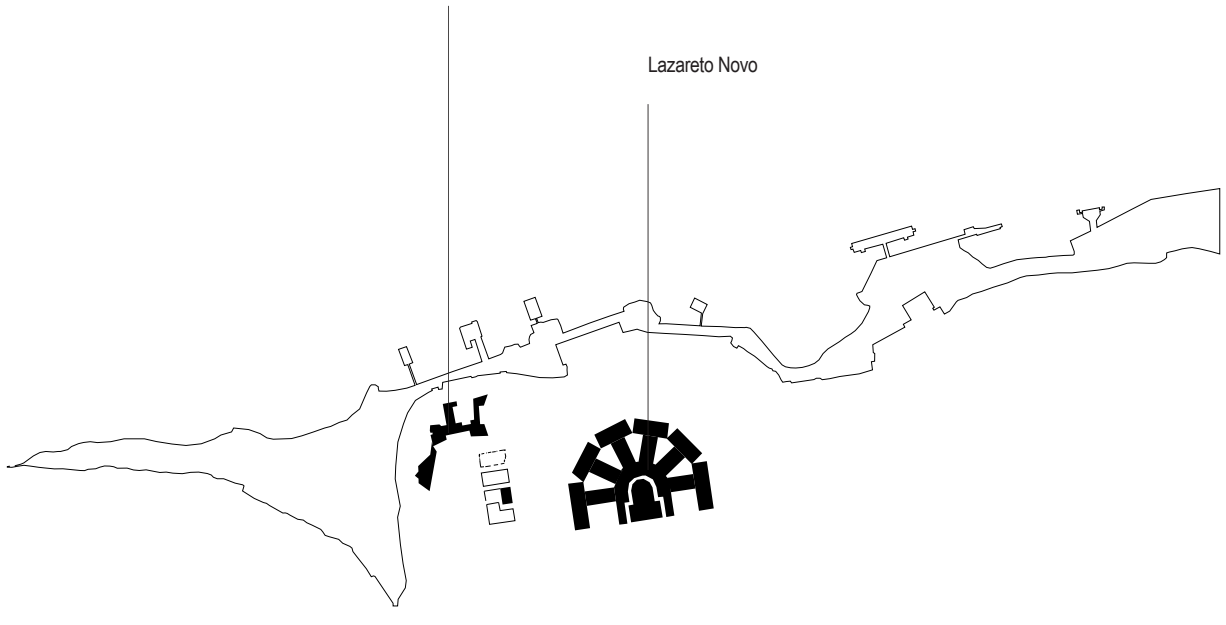


033

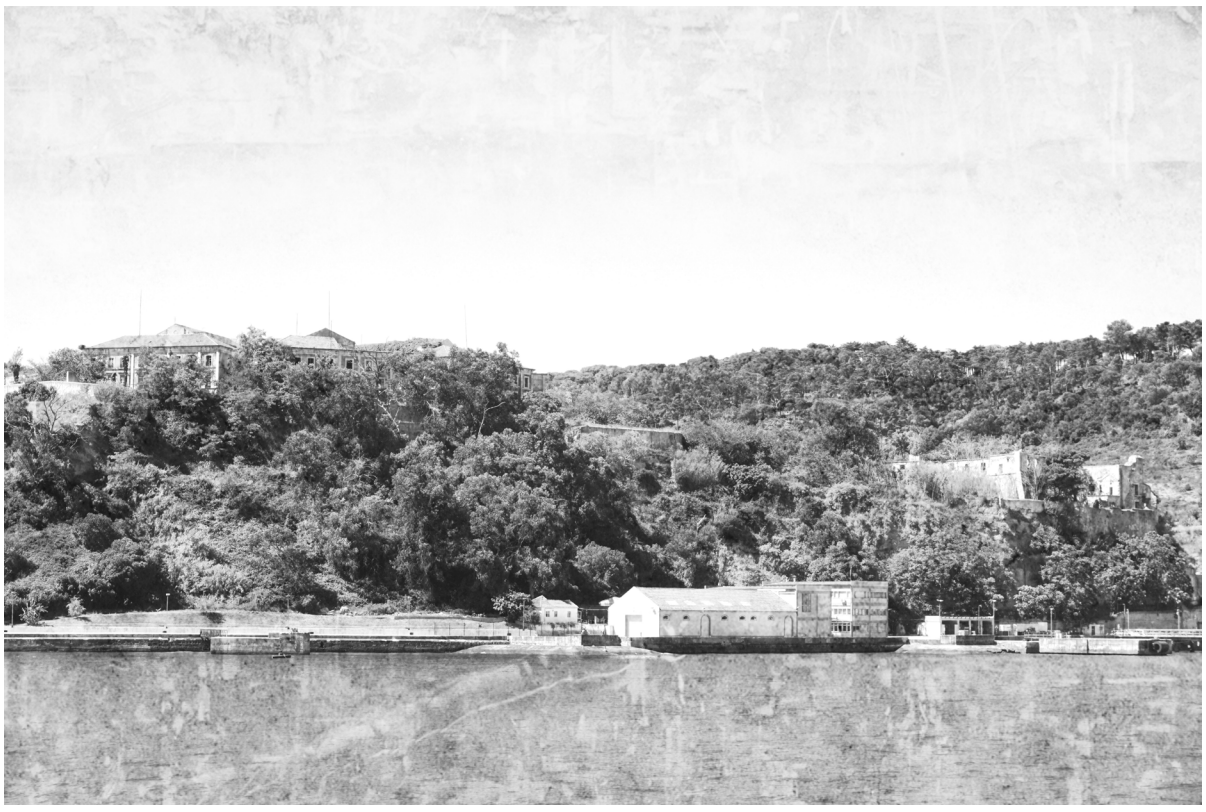


034

edificato storico del Forte di São Sebastião da Caparica



TAV. 1

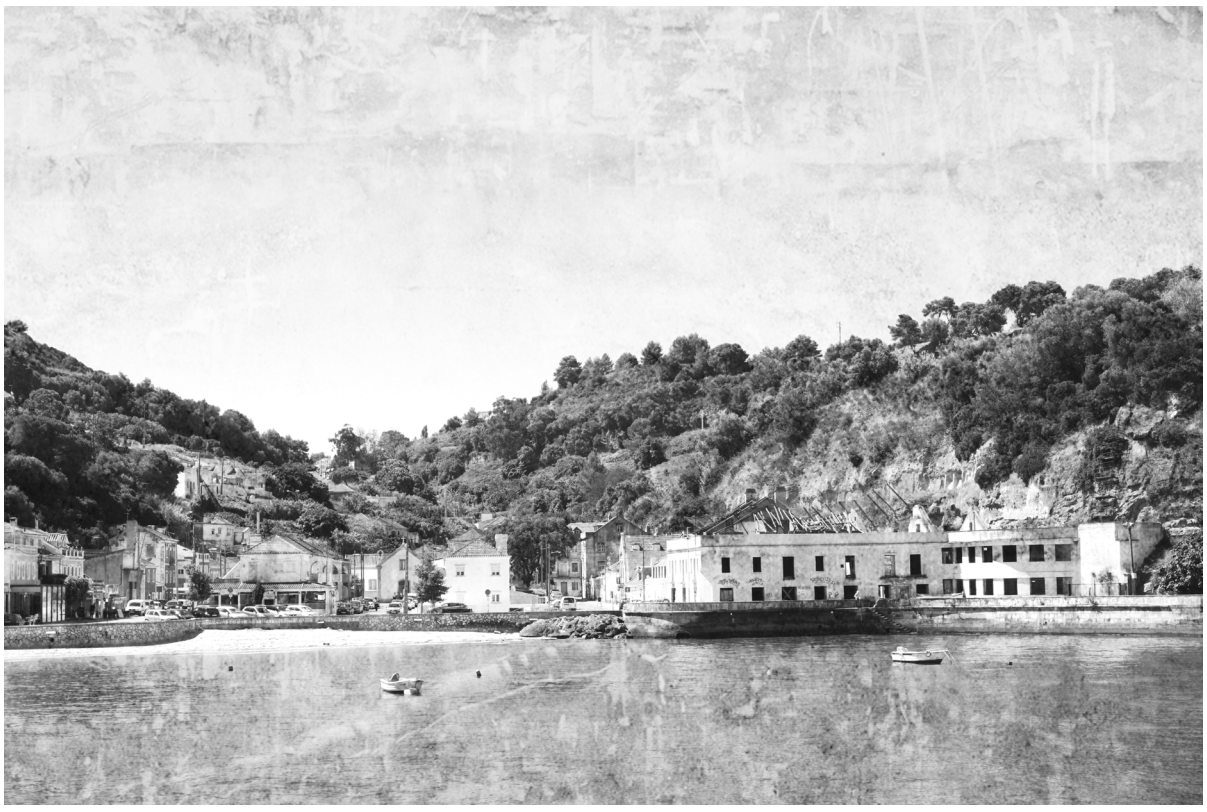


035

edificato attuale di Porto Brandão



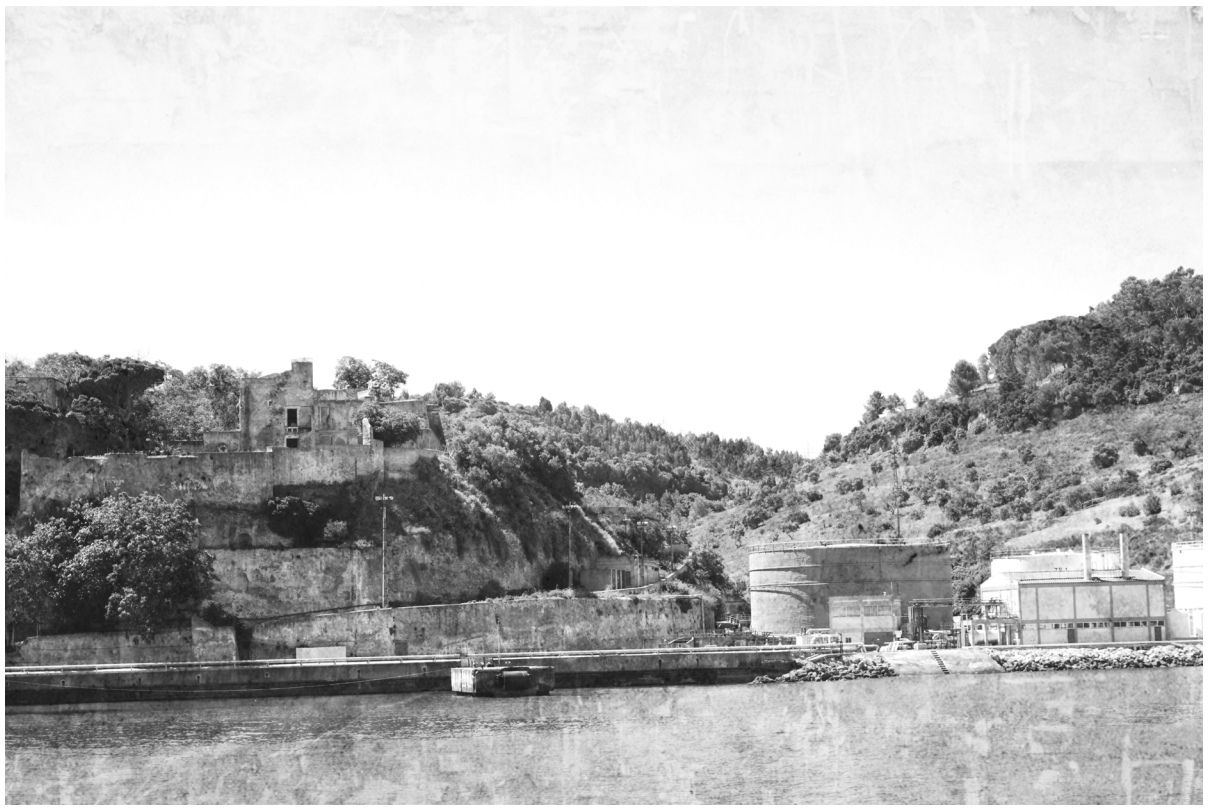
TAV. 2



lungo-rio ad uso industriale



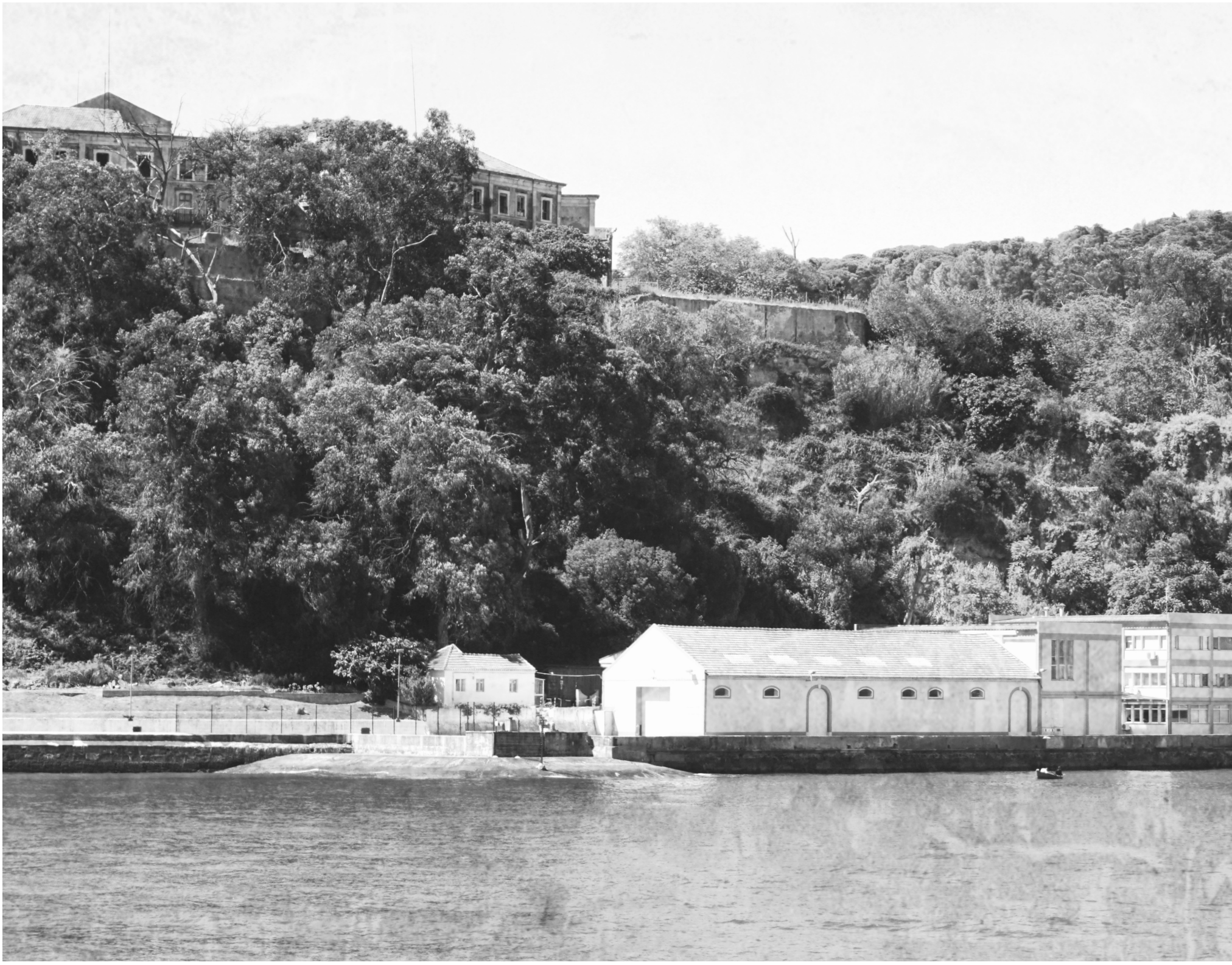
TAV. 3



037


MONTINHOSO
A
112,5
Quinta da Tagus
Quinta da Tagus


Escola Primária
Porta Brandão
GALP Energia



038



“ [...[No destricto desta villa fica a Torre Velha, chamada de S. Sebastião, situada defronte dade Belem, a qual pela banda da terra tem cava com ponte levadiça, donde de entra em hum pateo, em que está a Igreja de S. Sebastião, que dá o nome à Torre, e as casas do Capitão. Daqui se desce por huma escada de vinte degraos à Torre, que tem uma só plataforma, donde joga a artilharia ao lume da agoa ” [2].

03.2. Rovina

Il Forte di São Sebastião di Caparica, anticamente chiamato *Torre Velha* [3] o Fortaleza da Torre Velha, si localizza nel margine Sud del Rio Tejo, nella zona di Almada. Configurandosi come landmark in un sistema paesaggistico molto ampio costituito dal fiume e dalle sue sponde, instaura strette relazioni con il suo intorno. L'adattamento e la simbiosi con il territorio fece del complesso protagonista del panorama architettonico nazionale di interesse, in quanto esempio di architettura militare di spiccata originalità ed efficacia. É considerata una delle più antiche fortificazioni portoghesi destinate alla difesa marittima e precorritrice di una lunga serie di costruzioni belliche che vennero erette a partire dal XV secolo fino al XX. Sotto il regno di João II di Portogallo (1481-1495) fu proposto un nuovo piano di difesa dell'area marittima del Tejo e del Porto della capitale, basato inizialmente sulla costruzione di tre strutture, adattate in base alla disponibilità e alle capacitá dell'artiglieria del tempo. Oltre a quello di São Sebastião, quelle di Santo Antonio di Cascais e di *São Vicente a Belem*[4], quest'ultima costruita nel 1514 esattamente in corrispondenza nell'altra fascia costiera per poter fare fuoco incrociato sulle navi che avrebbero tentato di attaccare la città. Questi cooperavano con la nave artigliata di vigilanza e difesa della ancorata al centro del fiume.

La Torre e il Baluardo si situavano in un terreno scosceso e roccioso lungo il margine di Porto Brandão, dove oggi sono presenti gli attracchi alle imbarcazioni mercantili. Nel 1488, conclusa la fortezza che re João II aveva mandato a costruire, si avviarono diversi

levantamenti per la produzione di disegni dell'area a testimonianza del costruito, ma le informazioni sulle modifiche del progetto originale sono ancora oggi incomplete e poco documentate, ma si sa per certo che la prima costruzione era costituita solo dalla Torre Velha e dal Baluardo, posto a livello del mare, da cui avveniva il vero e proprio attacco militare con i mezzi di artiglieria. Nel 1566 l'attacco del corsaro francese Pierre Bertrand de Montluc a Funchal espose il problema e la fragilità della difesa portoghese e il Governo ordinó un levantamento cartografico delle zone più esposte nella costa portoghese, come traccia per le nuove fortificazioni per la protezione di Lisbona.

La prima vera riforma della Torre Velha fu attribuita all'architetto *Afonso Alvares* [5] in un progetto che amplió le sue dimensioni, iniziando nel 1570 e concluso nel 1575, anno in cui il complesso passò ad essere chiamato Forte de São Sebastião de Caparica.

L'accesso al forte avveniva dall'entroterra tramite il portale d'ingresso ed il ponte levatoio, arrivando così all'interno del patio in cui vi era la casa del Capitano e la cappella di São Sebastião. La pianta era sviluppata ad "U" e composta da tre corpi orientati a Sud dentro i quali si trovava la Batteria. A Est invece il fossato, oggi reinterrato quasi completamente. Il corpo centrale della Torre presentava una pianta quadrangolare ampia e ribassata, addossata alla Casa del Governatore, di cui rimangono oggi solo le feritoie e parte della muraglia.

Uno degli aspetti più originali del progetto era la rapida connessione fra la torre e il baluardo tramite una scala obliqua scavata nel dirupo. Questo sistema di comunicazione interna si mantenne innovativo per quasi cinque secoli. Successivamente, nel periodo compreso fra il 1580 e il 1640 il Forte passó nella mani degli Spagnoli e dei Filippini, accogliendo diverse modifiche, ancora oggi indefinite, e arriva ad essere conosciuta temporaneamente come la Torre dos Castelhanos, per poi essere ceduta nel 1640 fino al secolo XVIII alla famiglia Tavora di Caparica, governatori della zona di Almada. Nel secolo XVII il monumento soffrí ulteriori opere di miglioramento che trasformarono il complesso, ma le parti fondamentali tracciate nella pianta di questa epoca sono arrivate ai giorni nostri: la Torre del XV secolo, la conformazione a "U", i tre baluardi ed il fosso ad Est. Nel 1801 avvenne la disattivazione ufficiale della fortezza del margine Sud, data la fine della *Guerra das Laranjas* [6].

In questa epoca una delle priorità fu la costruzione di un Lazzaretto provvisorio, destinato alla quarantena dei passeggeri delle navi e alle persone sospette di aver contratto malattie contagiose, evitando così possibili epidemie a bordo.

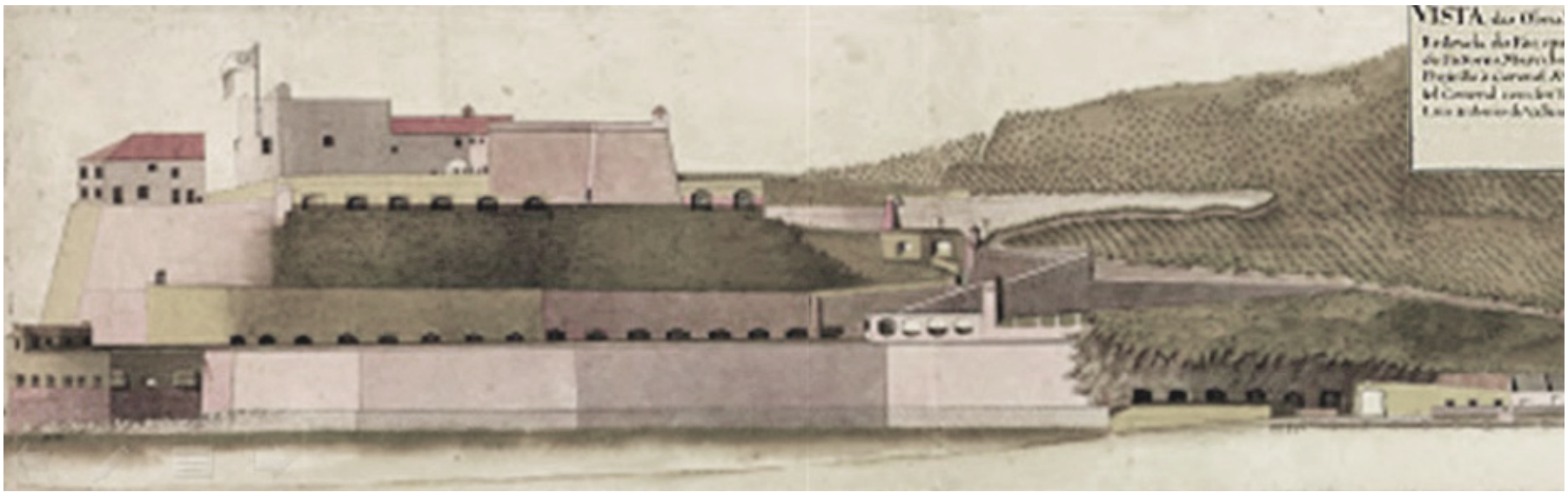
Il 1815 fu l'anno dello smantellamento di gran parte del Forte per ordine del Governo, conservandone solo una porzione per alloggiare il personale che faceva da guardia alla quarantena.

Nella seconda metá del XIX secolo il complesso viene dichiarato senza interesse e passó ad essere utilizzato unicamente come deposito e alloggiamento annesso al deposito di munizioni di Porto Brandão. Nel 1859 venne abbattuto il Lazzaretto che fino ad allora era provvisorio, per favorire la costruzione di quello Novo, più ampio a breve distanza.

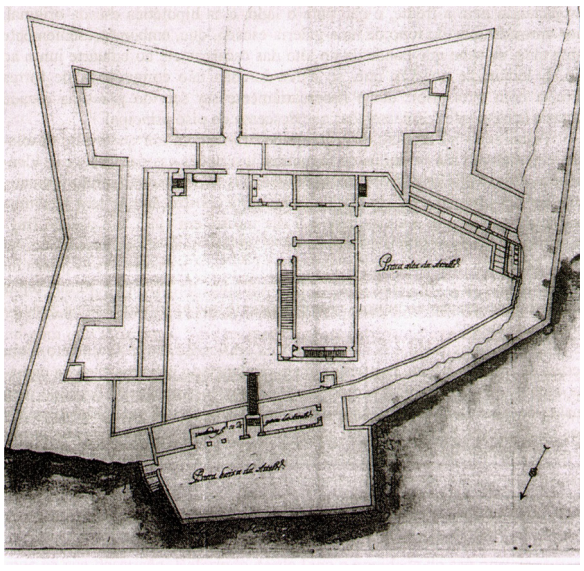
La storia e le modifiche del Forte di São Sebastião di Caparica si interrompe nel 1995, anno in cui viene classificato Monumento posto sotto Tutela Nazionale.



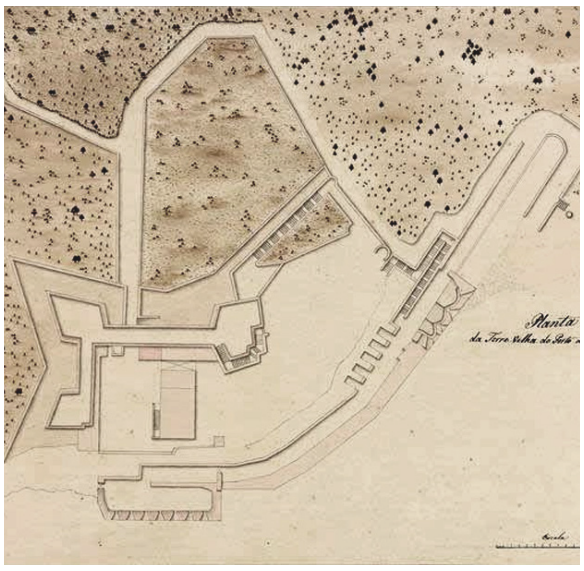
039



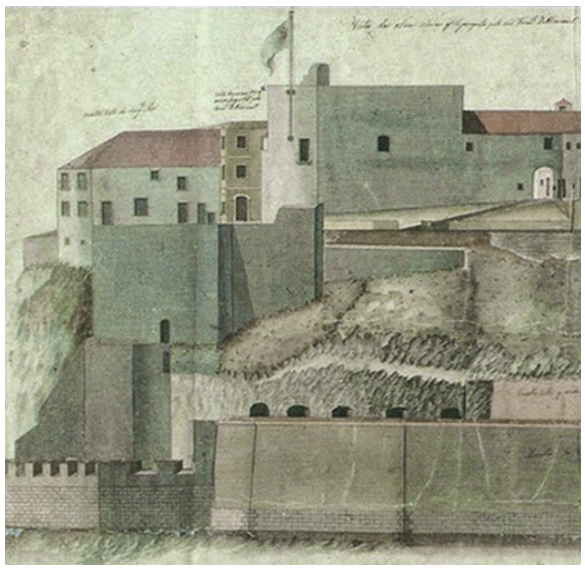
040



041



042



043

La Torre

La Torre Velha corrisponde al primo corpo edificato dell'intero complesso del Forte di São Sebastião da Caparica. A pianta rettangolare, senza alcuna decorazione, é un esempi di architettura allo stato puro dotata di immenso valore e significato.

A questo volume, ancora oggi esistente, si accedeva dal piano terra tramite una piccola scala esterna che, arrivata a circa metá dell'altezza della torre, diveniva interna e di dimensioni ridotte, arrivando così alla copertura, in passato fondamentale piazza di avvistamento, oggi un palcoscenico che guarda sul Rio.

Si tratta della parte originaria dell'intero complesso, realizzata in cima al declivio roccioso in cui si colloca l'area di intervento. La sua funzione primaria era proprio quella, data la sua posizione, di avvistare con anticipo l'ingresso delle navi nemiche all'interno del fiume. Il volume della Torre é estremamente puro, e si definisce come un parallelepipedo a sezione quadrata di circa 10 x 10 m, con una lunghezza di 15 m.

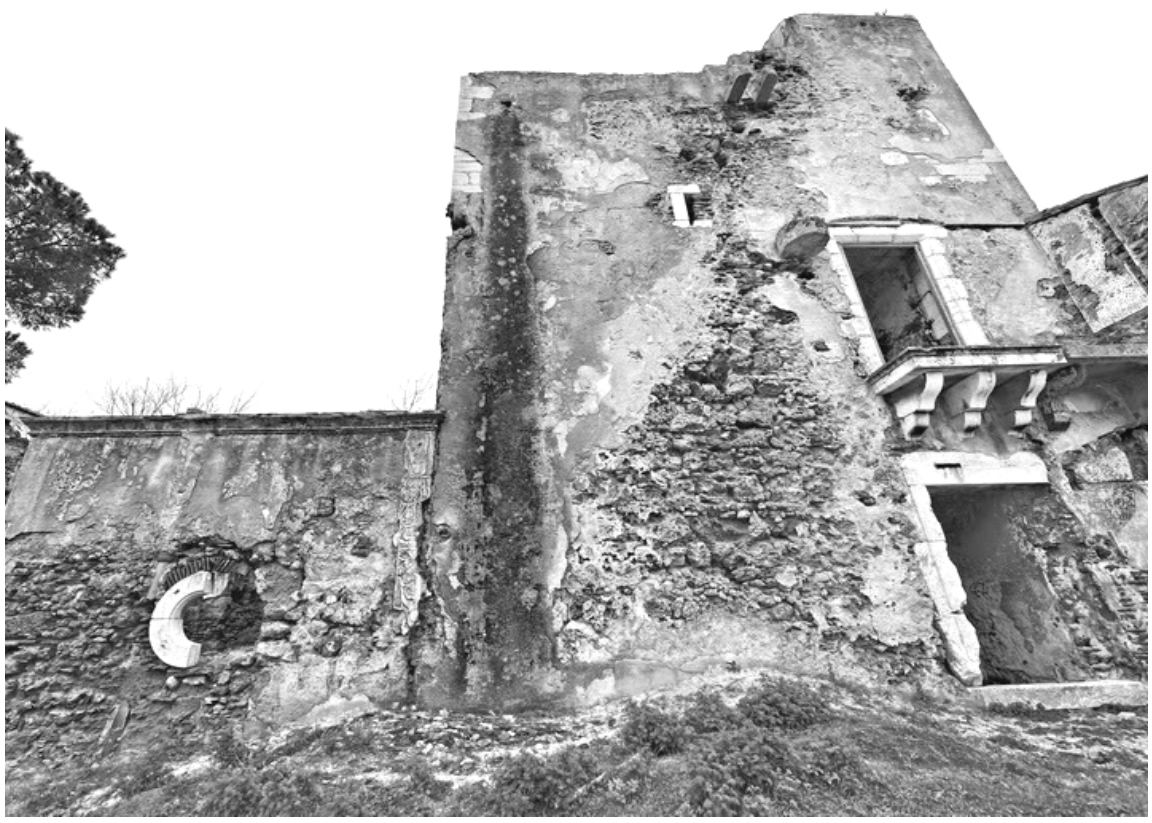
Essendo presente una forte gerarchia funzionale, questo era considerato il cervello dell'intera struttura difensiva, concentrando qui tutte le informazioni necessarie per la sicurezza e per l'efficienza del fuoco d'artiglieria; oltre al fatto che permetteva una rapida comunicazione con gli altri spazi.

In origine, corrispondeva all'unica presenza costruita nel territorio, e ciò conferiva maggiore importanza alla sua forma e alla sua funzione.

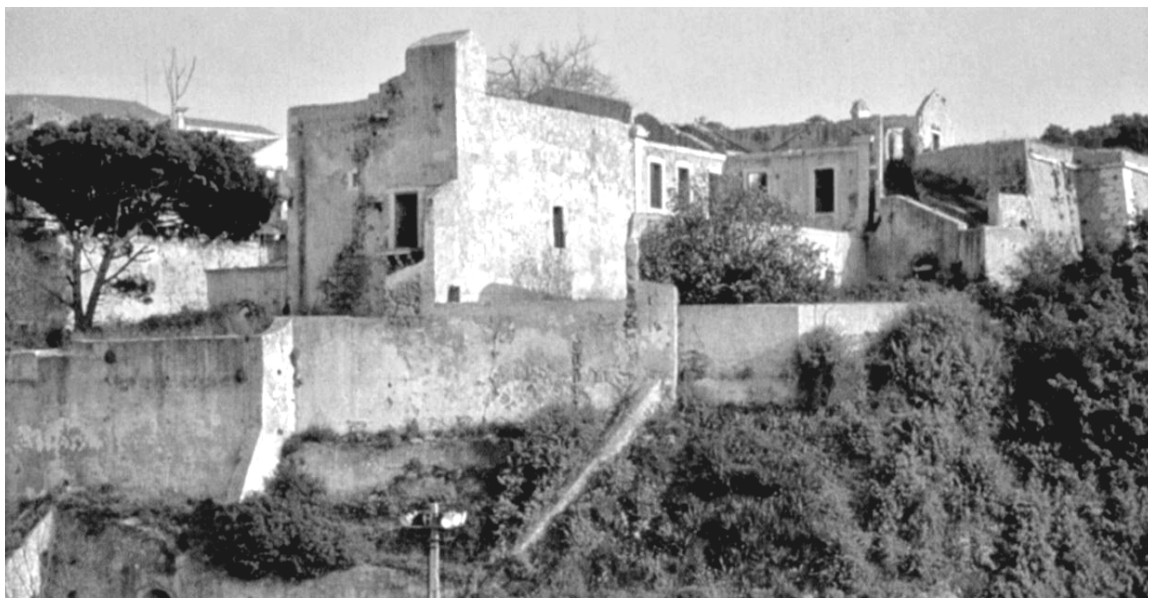
Successivamente, le numerose azioni di modifica, in particolare nella seconda metá del XVI secolo, e in seguito tra il secolo XVIII e XIX, previdero l'annessione di altri corpi come quello intermedio e il baluardo. Questi interventi consistettero nel dialogo architettonico tra gli elementi, e di conseguenza fra epoche differenti.

Le funzioni che la torre ricoprí nel corso della sua vita sono piuttosto varie, passando per numerose variazioni durante i secoli, come casa del governatore, magazzino per le munizioni o la sala del governo.

Queste indicazioni indicano una forte multifunzionalità, che probabilmente corrisponde proprio al suo punto di forza e al carattere profondamente affascinante di uno degli esempi più importanti dell'architettura bellica portoghese, oggi posta in uno stato che non le rende giustizia.



044



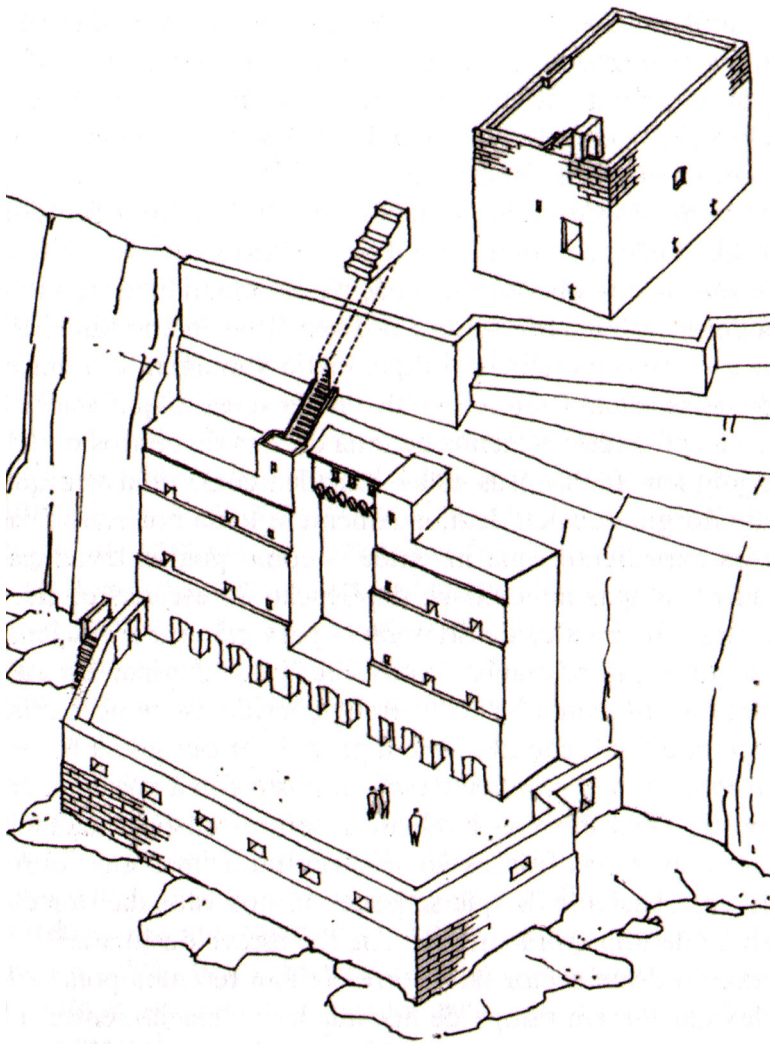
045

Il dispositivo intermedio

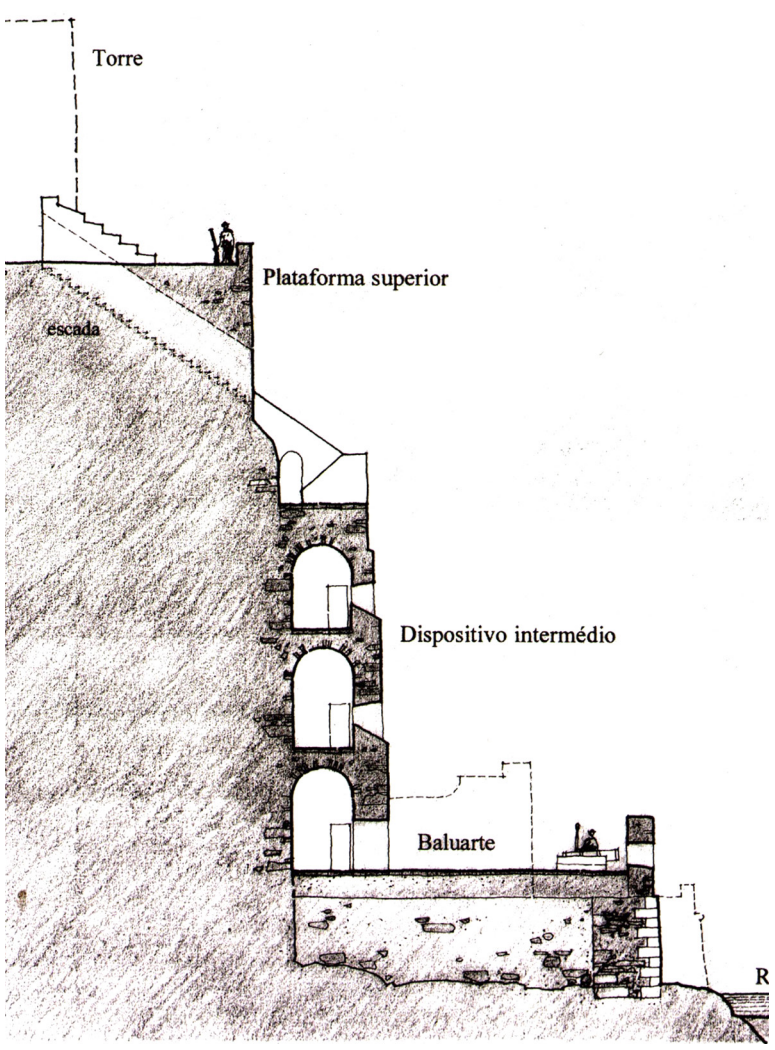
Una delle molteplici anessioni al complesso difensivo volute dal re D. João II fu quella riguardante un ulteriore corpo lungo la parete rocciosa, ai piedi della Torre. Questo venne eretto addossato verticalmente al declivio, assicurando la comunicazione tra le difese più alte e quelle a disposizione a livello del rio. Si tratta di un volume di circa 26 m di altezza diviso in tre piani ed estremamente integrato con il territorio naturale in cui si colloca, implementando la connesione tramite sistemi di scale e rampe che facilitavano gli spostamente e garantivano un grande risparmio in termini di tempo durante le azioni militari. Uno di questi impianti di risalita riguardava la connessione con la Torre vera e propria, fulcro della struttura bellica. Ma forse la principale connessione era proprio quella che avveniva fra questo e il baluardo, o piazza d'armi bassa a livello delle acque del fiume, da cui avveniva il vero e proprio fuoco d'artiglieria, a livello dell'acqua del rio. Il Forte si presentava come una composizione architettonico-archeologica a cui si addizionavano parti per potenziare la sua efficacia e le sua protezione. Questo parte del costruito continua oggi ad essere presente, anche se assente alla vista perché parzialmente distrutta e ricoperta da detriti, ma risulta oggi come un esempio perfettamente calzante riguardo il punto di contatto fra l'opera del costruito umano e l'integrazione con il territorio, un aspetto che, con il senno di poi, si sarebbe rivelato la piú grande potenzialità per l'intero assetto difensivo.

Il baluardo

L'ultimo elemento aggiunto al Forte di São Sebastião é il baluardo, collocato nella posizione piú in basso, ad appena 2 m dal livello delle acque del fiume. Corrispondeva all'ultimo tassello mancante al completamento del complesso programma fortificato, che aveva come scopo rendere impenetrabile la sua azione difensiva. Questa terrazza di 30 m di larghezza garantiva la messa in atto del fuoco d'artiglieria, quindi la vera e propria risposta difensiva agli attacchi delle navi nemiche presenti all'interno del rio. Costituiva il completamento, costruttivo ed ideale, di quella che sarebbe diventata una delle piú grandi costruzioni ingegneristiche militari nel territorio portoghese. In termini morfologici, la sua pianta delineava uno spazio trapezoidale, profilo geometrico non casuale, ma che era in grado di rispondere a ragioni difensive, avendo la conformazione adatta per attaccare e allo stesso tempo rimanere protetto dall'azione nemica. Questa porzione del Forte oggi si trova completamente in uno stato di completa inaccessibilitá, in seguito ai lavori di riconversione del *lungo-rio industriale*[7], infatti, lo stoccaggio e la lavorazione di materiali combustibili si é impossessato dell'intera area.



046


Torre
Plataforma superior
escada
Dispositivo intermédio
Baluarte
R

047



048



049



050

Il luogo fa la differenza

La pianificazione del territorio è fondamentale per l'interazione tra uomo e natura. Le fortificazioni sono strutture che caratterizzano l'architettura militare, essendo grandi elementi che trasmettono sensazioni di imponenza e rigidità in termini di costruzione, così come il modo in cui si riferiscono al territorio.

Il fatto importante è che questa tipologia architettonica nasceva propriamente dalla scelta del sito, dalla collocazione nell'ambiente naturale per adempiere determinati scopi, come accade per gli esempi bellici quella della difesa e del controllo.

La scelta del luogo, quindi, insaura il primo legame diretto fra il prodotto dell'uomo e la città.

Queste caratteristiche descrivono un lungo tratto della storia e l'evoluzione dei complessi urbani, e attraverso i manufatti storici di questo genere possiamo concluderne il loro tempo, che permetta una migliore comprensione dei metodi di costruzione, del significato, ed utilizzarle come grande lezione da assumere.

La costruzione dei forti costituiva un elemento molto importante per il successo in campo difensivo, così sepolti nel terreno o in superficie circondato da fossati, avevano la finalità di sfruttare al meglio le qualità che forniva il territorio, principale influenza sulla loro geometria e dimensione.

Il corpo nello spazio

Lo spazio teatrale è un luogo di rappresentanza, luogo di incontro tra attore e spettatore, in breve, è il luogo dove il corpo e i suoi movimenti sono correlati allo spazio e trasmettono sensazioni. Il XIX e il XX secolo è il punto di svolta nella storia del rapporto tra attore e spettatore, con l'interruzione dei modelli spaziali e formali. Fino a poco tempo fa la tela dipinta creava un palcoscenico bidimensionale, forma di rappresentazione per eccellenza, per poi abbandonare questa dimensionalità e presupporre che la scena dovesse essere tridimensionale. Vale a dire che lo spazio era l'elemento che funzionava come legame tra il pubblico e l'attore, la scena infatti funziona solo se vi è una relazione con lo spazio del corpo. Come nella performance dell'artista Marina Abramovich, il corpo diventa il protagonista dello spazio di rappresentazione, anzi diventa il vero e proprio Spazio. Avviene quindi un'esperienza diretta fra il proprio corpo e quello estraneo, che si trasforma in soglia, impossibile da ridicolarizzare, ma diviene elemento con cui doversi confrontare. In altre parole, il confronto tra l'architettura ed il corpo rivela il percezione dello spazio; misura l'attore con lo spazio e si rende perció comprensibile. Nello spazio teatrale contemporaneo, una delle caratteristiche principali è lo spazio di rappresentazione che non deve avvenire solo in edifici teatrali, ma si espande anche in situazioni non convenzionali come cave, fabbriche, musei, spazi pubblici, o rovine, come nel lavoro proposto dalla tesi. É la tipologia di danza teatrale sperimentata dalla coreografa *Pina Bausch* [8] negli anni Settanta, in cui la scenografia diventa qualcosa di estremamente dinamico e vivo, in grado di adattarsi e assumere la propria dimensione spaziale e sensoriale.



Muoversi

Alla base dell'armonia fra l'uomo e il suo spazio vi é il rapporto indissolubile fra il movimento e l'esperienza del proprio corpo. Gli spazi in cui ci si muove sono determinati dalla tridimensionalità, quindi da un sopra e da un sotto, da una direzione, e tutto si muove secondo queste dimensioni.

L'uomo quindi si colloca all'interno di ogni spazio ed instaura un legame estremamente intimo, con lo spazio e con se stesso, con il proprio centro. Muoversi nello spazio vale a dire esplorare questo rapporto, andare nel profondo della questione, e soprattutto crearlo. Nel campo teatrale della danza, infatti, lo spazio è dato dai passi e dai movimenti dei danzatori, dai movimenti degli arti, o dai suoni, che si ripetono all'interno di un ambiente.

L'individuo creatore dello spazio alimenta una connessione intensa fra interiorità ed esteriorità, proprio come lo spazio e il tempo, sempre inscindibili.



052

Spazio rivelato

Da sempre la luce é una certezza, la prova dell'esistenza di tutto. La luce crea una identità e il suo impatto sulle cose conferisce una forma; qualunque sia il tipo di luce, questa imposta il tempo, lo spazio e il soggetto.

La sua incidenza sulle superfici dimostra l'esistenza di uno spazio e di un oggetto e, in ambito teatrale, stimola le sensazioni.

Nella simbologia creata dall'uomo la luce è conoscenza, ed essendo punto di grande influenza sul pensiero umano, ha acquisito molteplici significati e valori simbolici come la creazione della vita, la morte. Ma la luce, in particolare, è movimento.

Lo spazio diviene quindi un complesso di sovrapposizioni e uguaglianze, infatti non può esistere uno spazio senza la presenza della luce ed é quindi quest'ultima che rivela il primo. Una luce errata non é in grado di rivelare correttamente lo spazio, bensí lo deforma.

Naturale o artificiale che sia, la luce imposta il ritmo della vita dell'uomo, e diviene lo strumento per sostenere la visione, presente nella maggior parte delle attività umane, soprattutto nella disciplina architettonica. L'uomo cerca di controllare la luce, manipolandola attraverso l'Architettura, per arrivare al suo controllo.

L'architettura è un insieme di idee, costruite o meno, che suscitano sensazioni nei singoli spettatori, risula chiaro quindi che oltre alla struttura della materia c'è anche la sensazione che può essere definita come forma di espressione propria dell'uomo.

Si tratta di un modo di pensare e di esprimere la vita, come la teatralità. La luce diviene uno dei punti chiave per l'architettura, mostrando un profondo e indissolubile legame che dimostra che una non puó esistere senza l'altra.

Qualsiasi oggetto o spazio architettonico senza luce non è nulla di più che una materia senza vita, perché rivelato solo tramite di essa.

É l'elemento che provoca tensione nello spazio architettonico grazie al movimento, al dinamismo e alle sue variazioni, l'architettura infatti sorge quando viene raggiunto il dialogo tra lo spazio e la luce che lo abita.



Note al testo

[1] area situata lungo il margine sud del Rio Tejo. Era uno dei fulcri del mercato e ingegneria navale portoghese. Oggi presente come un piccolo bairro, caratterizzata dalla presenza da un polo universitario e da preesistenze storiche come il Forte di São Sebastião da Caparica, il Cimitero e il Lazzaretto Nuovo

[2] CARDOSO, P. Luiz, Diccionario Geographico, 1747, tom. 1, p.328

[3] primo elemento edificato all'interno del complesso del Forte, si colloca in una posizione elevata rispetto al fiume. Uno dei primi due esempi più importanti di architettura militare rinascentista del paese, il primo ad avere un sistema di artiglieria integrata per la difesa del Tejo

[4] si localizza nella citta di Belem, nel margine Nord del Tejo. É un monumento icona dell'architettura del regno del re portoghese Manuel I per il controllo e la protezione del porto della capitale.

[5] architetto portoghese (1501-1580), progettista della Cattedrale di Leiria (1551) e della chiesa di S. Maria di Alaçovas (1565). Fu incaricato del completamento del Forte di São Sebastião da Caparica.

[6] conflitto che oppose Portogallo e Spagna e Francia nel 1801. Il Portogallo fu invaso dagli spagnoli nel 1801, terminó il 6 giugno di questo anno con la perdita del territorio di Olivença da parte del Portogallo. Permise l'espansione delle frontiere nel Rio Grande del Sud

[7] zona che corre lungo il margine sud del Rio Tejo, specialmente nei pressi di Porto Brandão, ove si colloca la preesistenza storica tema dell'elaborato di tesi. L'area é stata completamente occupata dalla presenza di attività di produzione e lavorazione di materiali combustibili

[8] Philippine Bausch (Solingen, 1940 – Wuppertal, 2009) è stata una coreografa, ballerina e insegnante tedesca. Direttrice dal 1973 il Tanztheater Wuppertal, con sede a Wuppertal, in Germania. Il suo nome è legato al termine Tanztheater (teatro-danza), adottato negli anni Settanta per indicare un progetto artistico che includeva elementi recitativi, come l'uso del gesto teatrale e della parola.

---

027 L'estuario del Rio Tejo: i due margini

028 *L'area di Porto Brandão,* Almada, Portogallo

029 *Porto Brandão oggi,* Almada, Portogallo

030 *Fabrica de conservas de sardinhas*

031 *Porto Brandão no início do século XX*

032 *Vista dall'alto del Forte e del Lazzaretto, oggi*

033 *Trasporto della quarantena*

034 *Lazzaretto Nuovo, area disinfettante per l'acido sulfurico*

035 Porto Brandão: la preesistenza storica

036 Porto Brandão: l'edificato attuale

037 Porto Brandão: il lungo-rio industriale

038 *Il Forte, vista dal Rio Tejo*

039 *Vista del complesso del Forte*

040 *Torre di S. Sebastião de Caparica o Torre Velha a fine XVIII secolo*

041 *Planta da Torre Velha de Caparica*, Mateus do Couto, 1692

042 *Caparica Torre Velha em Porto Brandão*,

043 *Torre Velha ou Torre de S. Sebastião da Caparica*, Francisco de Alincourt,1794

044 *Il Forte di São Sebastião da Caparica, dettaglio della Torre*

045 *Il Forte di São Sebastião da Caparica, dettaglio della Torre*

046 *A Torre de Caparica no secúlo XV, vista conjectural*

047 *Corte pela falésia*

048 *Il Baluardo*, Foto dell'esposizione Ruin'Arte, dicembre 2009

049 *Il rapporto con il Rio*, Foto dell'esposizione Ruin'Arte, dicembre 2009

050 *La scala*, Foto dell'esposizione Ruin'Arte, dicembre 2009

051 *Performance di Marina Abramovic e Ulay*, Bologna, 1977. Foto di Mario Carbone, fotografia bianco/nero, dim. 42.2 x 59.5 cm

052 *Agua*, par Pina Bausch, ottobre 2014

053 *Armory Show*, The International Exhibition of Modern Art, New York, USA, 1913

TAV. 1 Disegno schematico della presenza del costruito storico

TAV. 2 Disegno schematico dell'edificato nell'area adiacente al Forte

TAV. 3 Disegno schematico del margine industriale a livello del Rio

TAV. 4 Localizzazione della Fortificazione all'interno dell'area, scala 1:2000

Elaborati grafici





L’interesse verso l’area del Forte di São Sebastião nasce dalla storia intrinseca di questo frammento di residuo militare, dalla morfologia del suo territorio, dalla condizione di completo abbandono e disinteresse in cui si trova oggi, fino ad arrivare alla complessa geometria dell’agglomerato in sé, un intreccio di terrapieni, rampe, dislivelli e fossi, posto in risalto dalle tracce degli antichi muri di pietra.

Il progetto di uno spazio per le arti performative si pone come un nuovo polo attrattivo in cui possano avere atto eventi culturali di qualsiasi genere, come presentazioni di libri, dibattiti pubblici, spettacoli, mostre fotografiche, e quello di carattere artistico nel campo della musica e della danza.

In prossimità del Forte di São Sebastião da Caparica, il nuovo spazio ha l’intenzione di risultare visibile sia dal Rio che dalla cittá di Lisbona, e di essere di facile accesso dall’area portuale di Porto Brandão, sebbene l’arrivo al teatro sia possibile solo tramite i sentieri naturali giá esistenti, percorribili attraversando la natura che caratterizza quest’area.

La proposta prevede due inserimenti geometricamente semplici, che si approcciano alla rovina in una condizione di rispetto ed osservanza, in grado di rianimarne il valore storico e culturale. Le due aree del Forte rispondono ora a funzioni differenti. La prima, pensata come una *esplanada* panoramica con vista sul Tejo e la costa, é collocata in cima alla parte piú alta dell’elemento originario dell’intero complesso, ovvero la terrazza della Torre Velha, trovandosi questa in una posizione elevata in corrispondenza della città della capitale, tornando cosí a far riferimento alla funzione originaria della torre quale punto di dominio sul mare, ora riattivandosi in un’ottica differente, come *landmark territoriale*.

Tramite il conferimento di un nuovo significato al Forte tramite il progetto quindi, il residuo militare torna ad essere una rovina visitabile attraverso l’opera di ristrutturazione della costruzione originaria in pietra e la posa di una pavimentazione minerale negli spazi ora infestati dalla natura selvatica, riaffiora di conseguenza il profondo rapporto che legava l’insediamento umano all’interno del suo paesaggio.

Il teatro vero e proprio, ospitante gli eventi, si mostra come un oggetto cubico di 30 m di lato, che prende le sue distanze dalla rovina, pur relazionandocisi in altezza. Al suo interno uno spazio gradonato libero, racchiuso da una copertura sospesa che permette il distaccamento dalle pareti perimetrali. Essendo queste sollevate rispetto agli appoggi strutturali interni, si crea dal terreno un distacco di 1 m che rende il volume un elemento leggero appoggiato delicatamente a lato di una presenza ben piú importante, a non voler invadere gli spazi della rovina. Inoltre la scelta corrisponde alle esigenze per un corretto funzionamento dal punto di vista termico ed energetico.

Lo spazio interno, atto agli spettacoli, dimensionato di circa 20 m x 20 m, è racchiuso fra tre pareti in vetro laminare suddivise in tre moduli; quello minore di 3 m di altezza che permette l’apertura dei collegamenti, e i maggiori di 5 m di altezza, a garanzia di un ambiente riscaldato e luminoso, efficiente dal punto di vista energetico.

L’intera struttura é prevista essere realizzata in cemento armato a vista, materiale che permette una buona regolazione della temperatura, risultando così fresco d’estate e mite durane i mesi invernali; ed oltre alle proprietá termiche il cemento, essendo di natura minerale, risponde alle esigenze acustiche dello spazio per la danza.

Porto Brandão
38° 40’ N 9° 12’ O







055

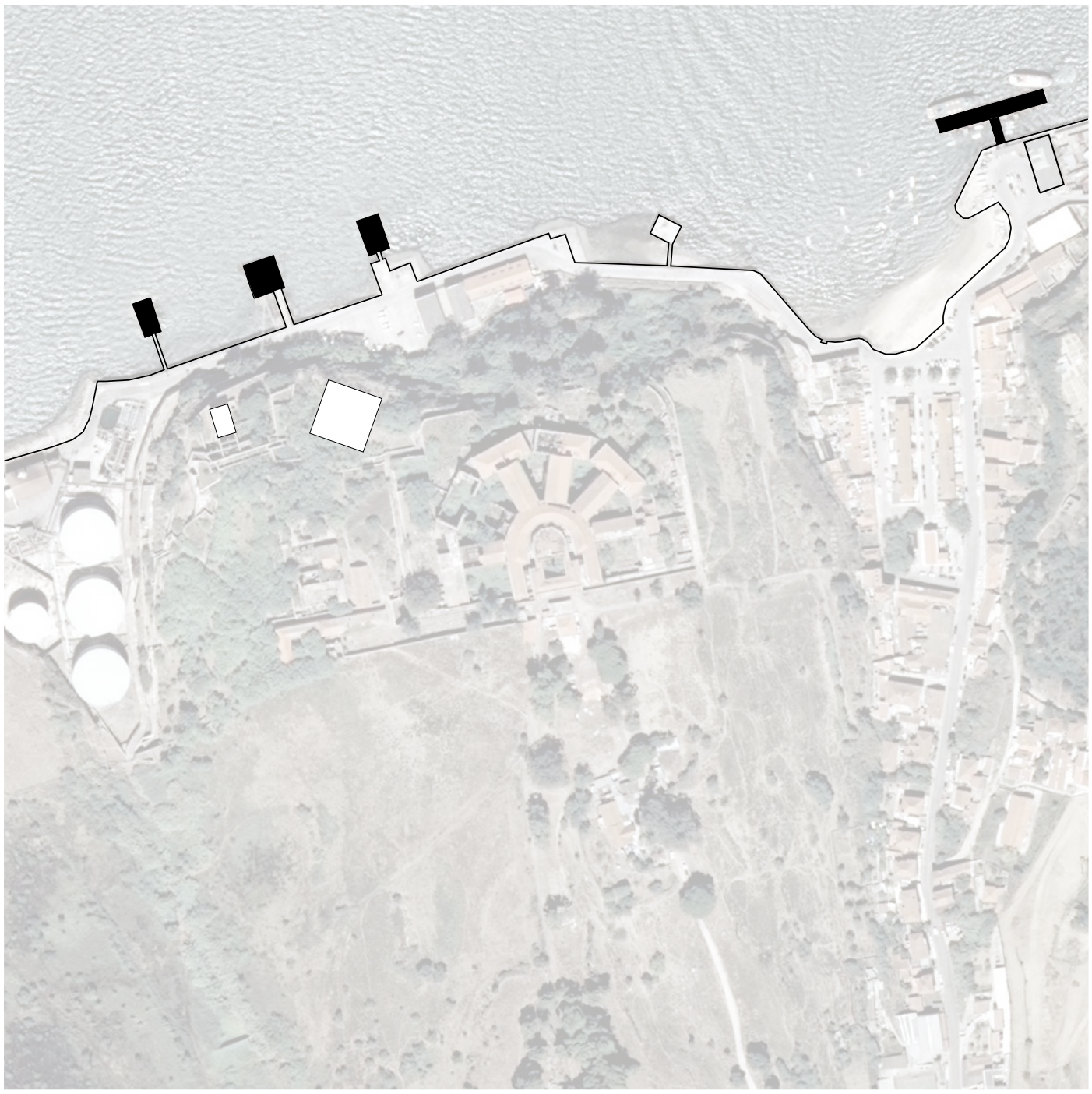
111

MONTINHOSO
⛰
112.5

Quinta do Tagus

Quinta do Tagus

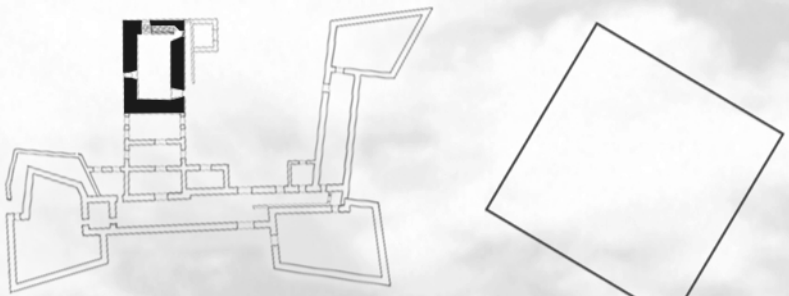

Escola Primária
Porta Brandão
GALP Energia

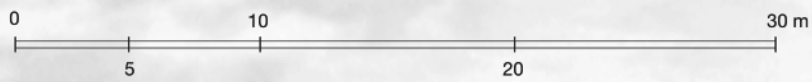


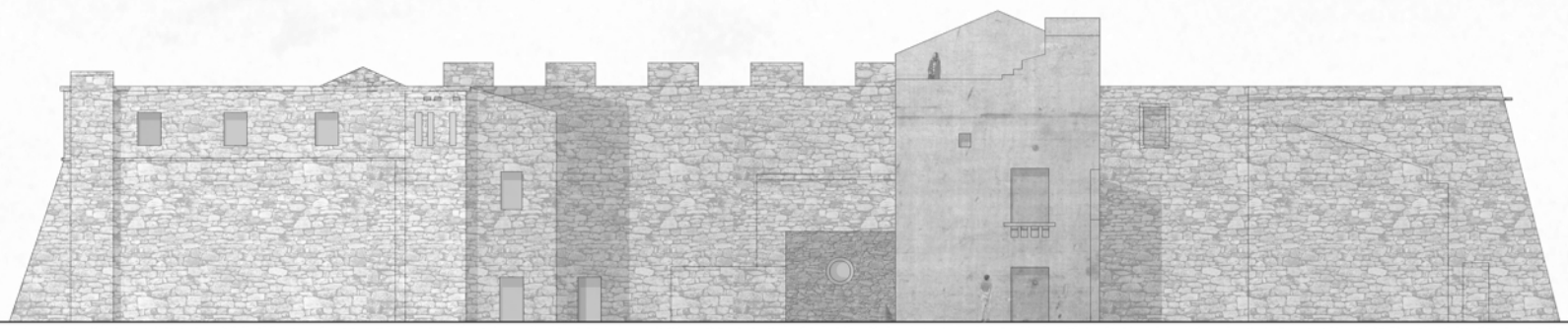
TAV. 8



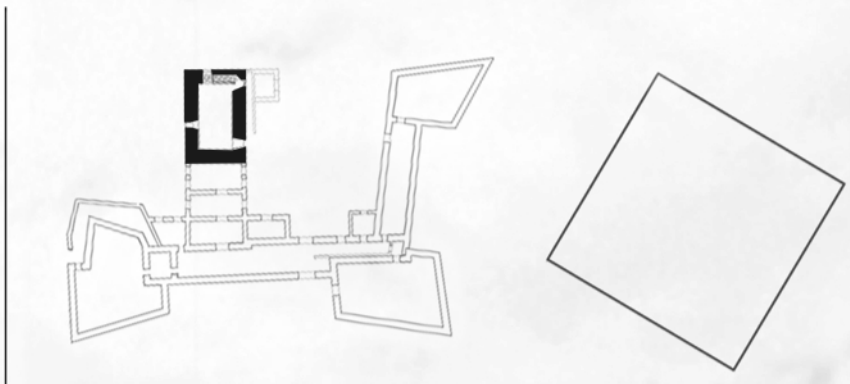
TAV. 9





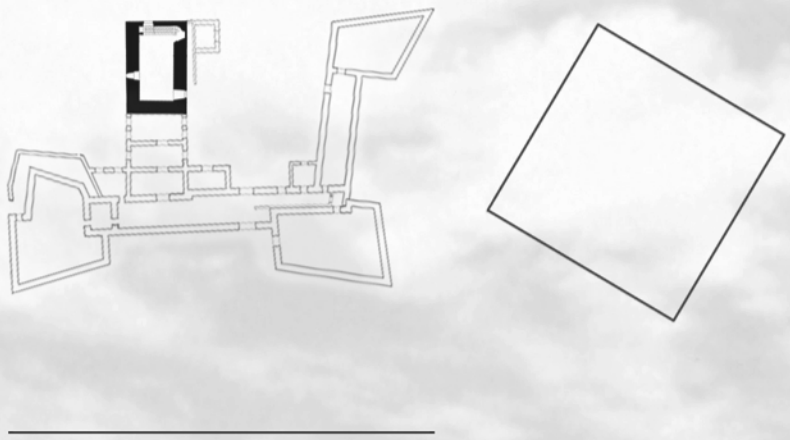


TAV. 10

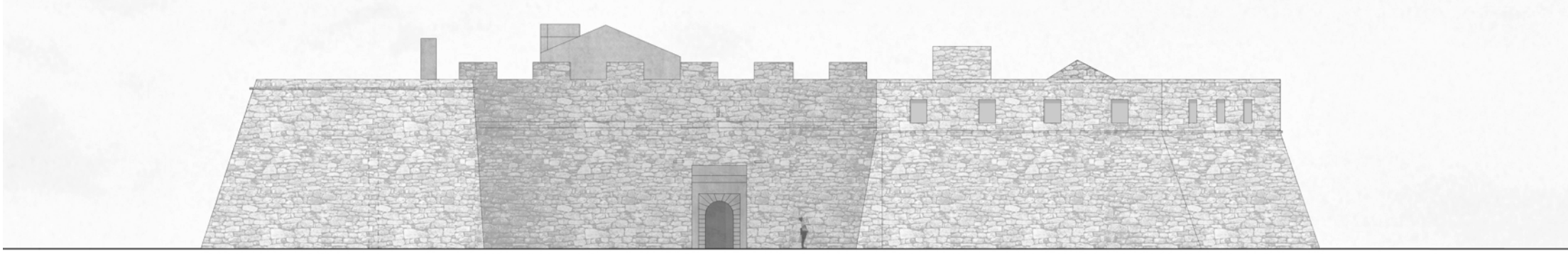




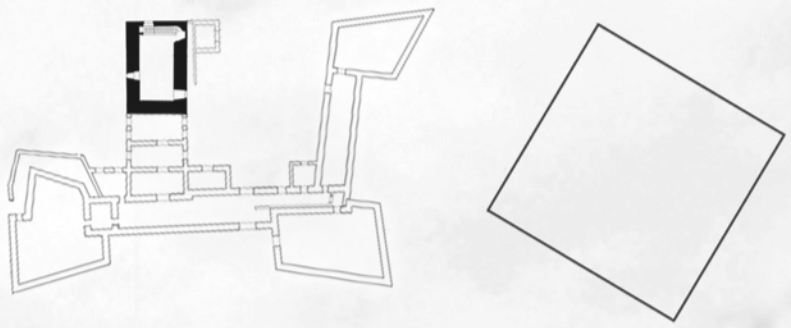
TAV. 11





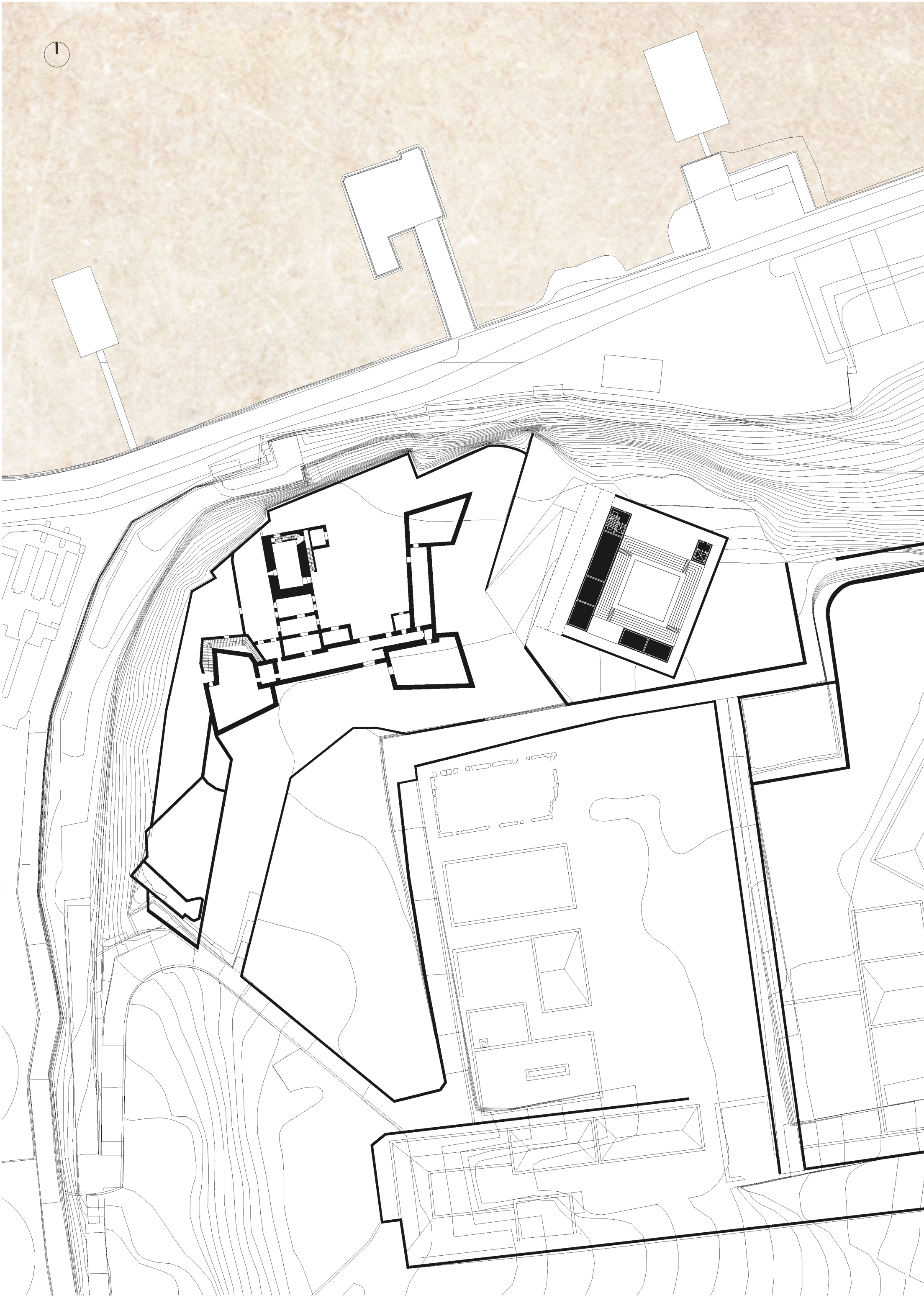


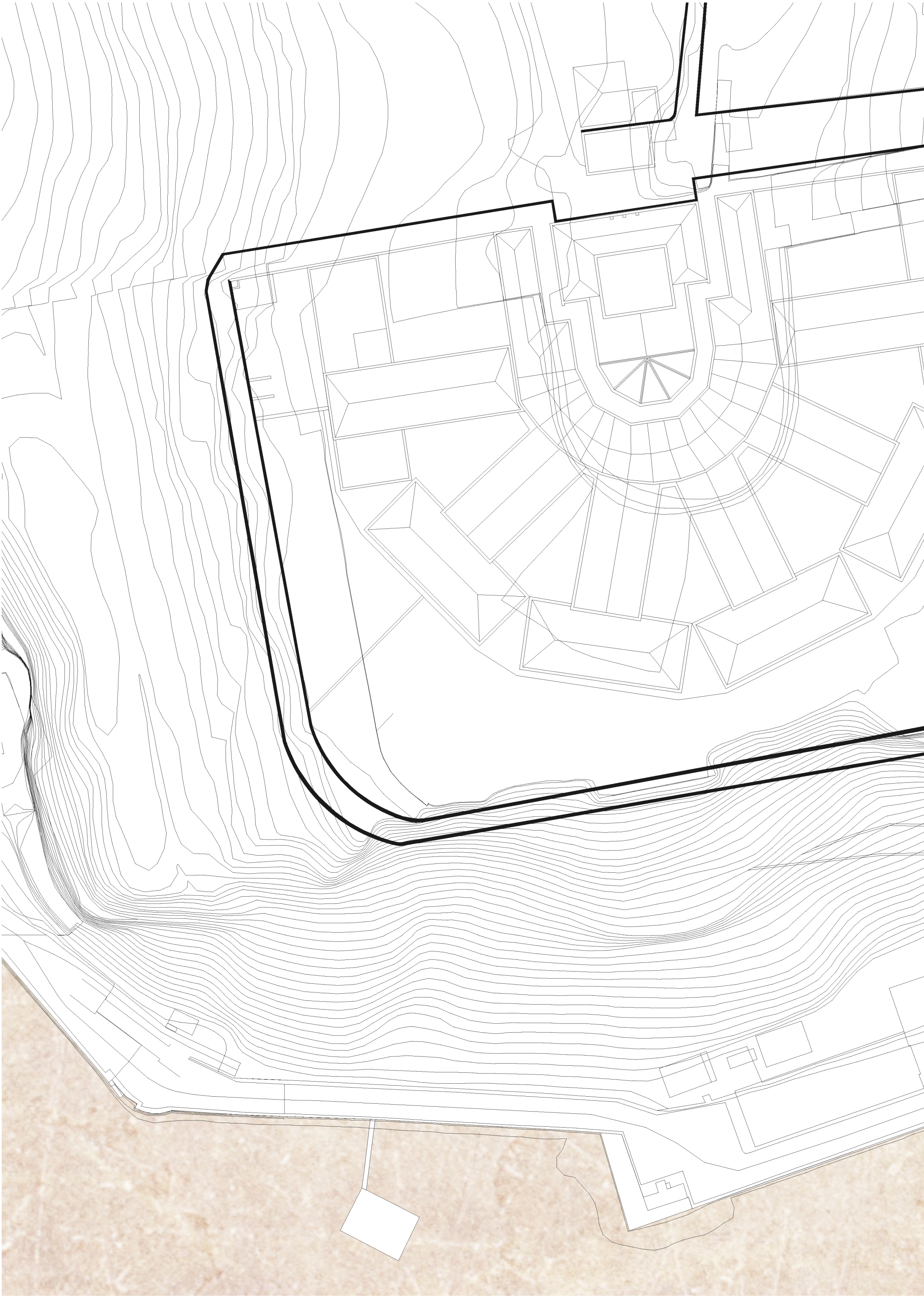
TAV. 12

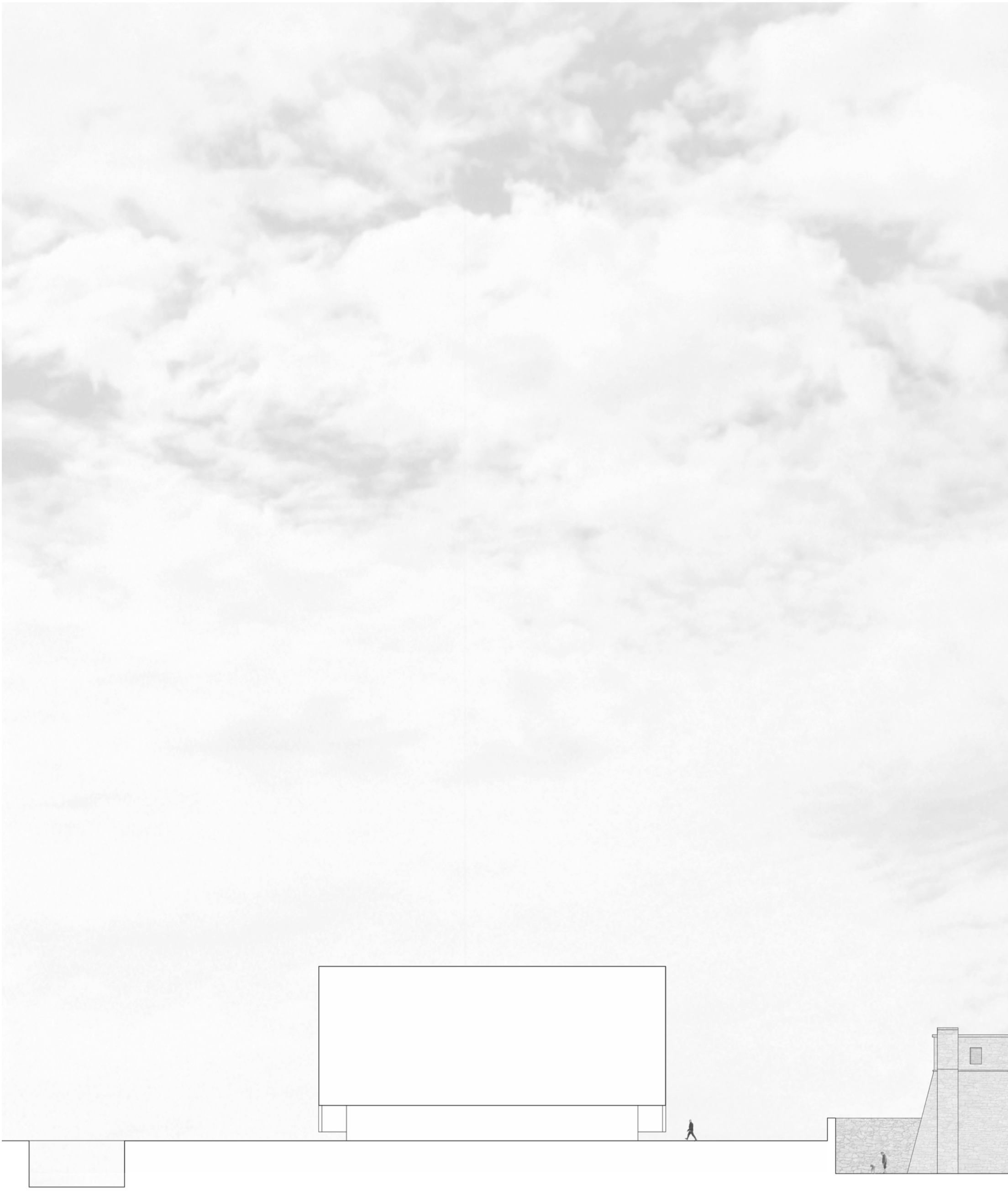


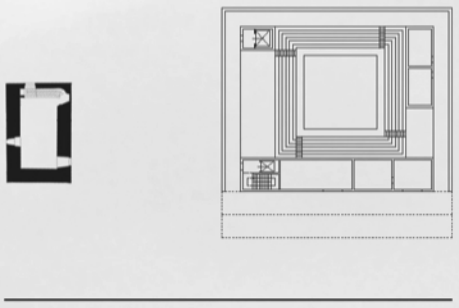


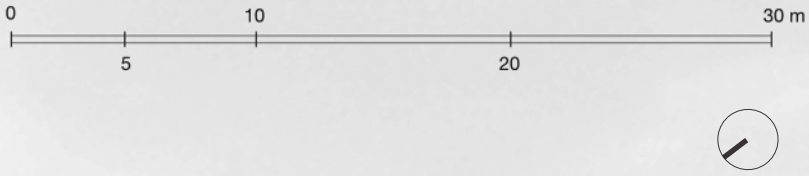
TAV. 13











TAV. 15


Porto Brandão
Escola Primária



01 *connessione verticale*

02 *entrata alla torre*

03 *Torre Velha, piano terra*

04 *ambienti interni del complesso del Forte*

05 *giardino esterno*

06 *cortile interno*

07 *belvedere panoramico*

pianta piano terra

scala 1:100




+ 3.00
01
+ 29.50
07
02
05
03
01
06
+ 27.00
+ 29.50
+ 30.00
+ 29.50
04
+ 30.00
+ 31.00

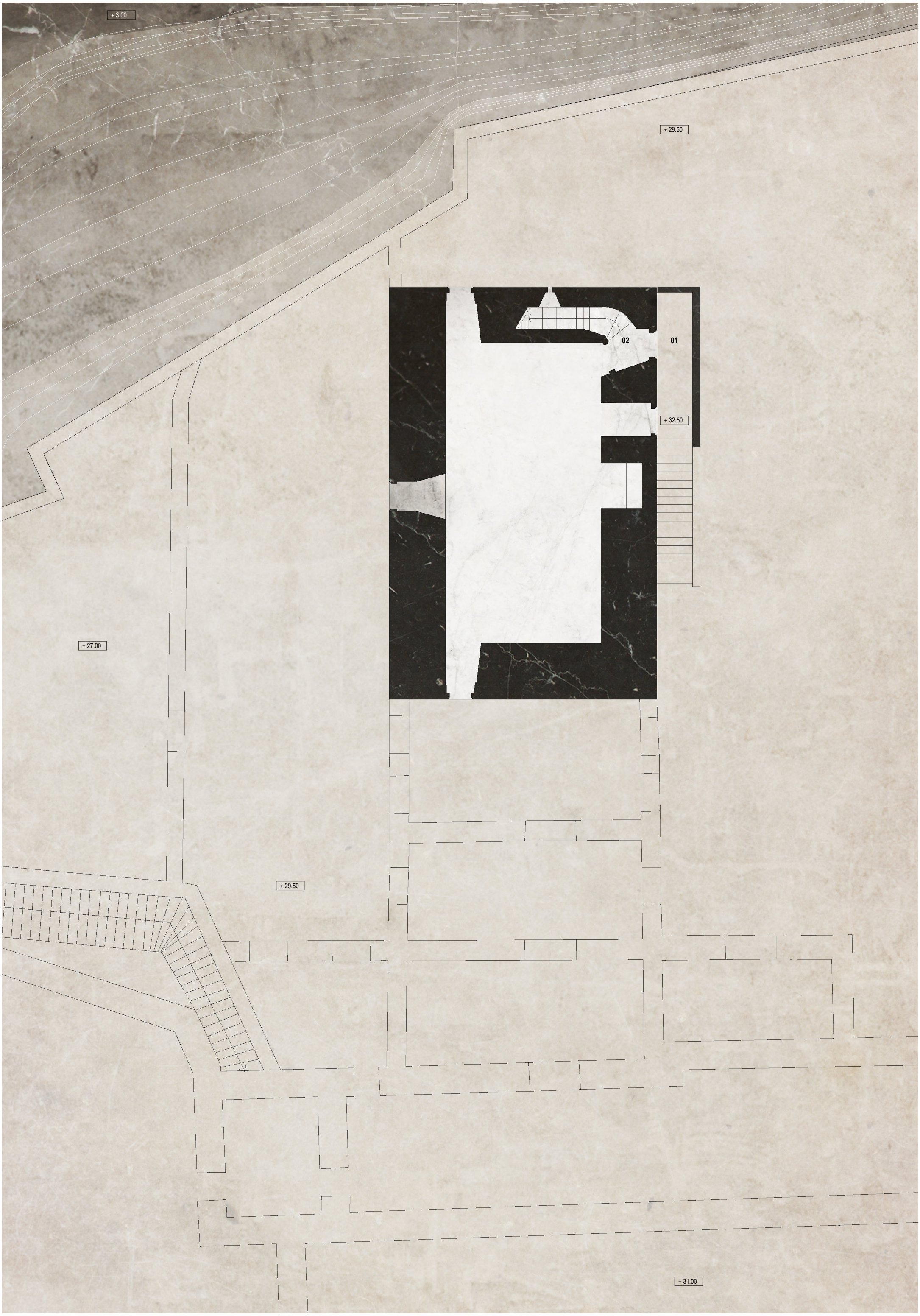
01 *accesso al primo piano*

02 *connessione verticale con la terrazza panoramica*

pianta piano primo

scala 1:100




+ 3.00
+ 29.50
02
01
+ 32.50
+ 27.00
+ 29.50
+ 31.00

01 *uscita*

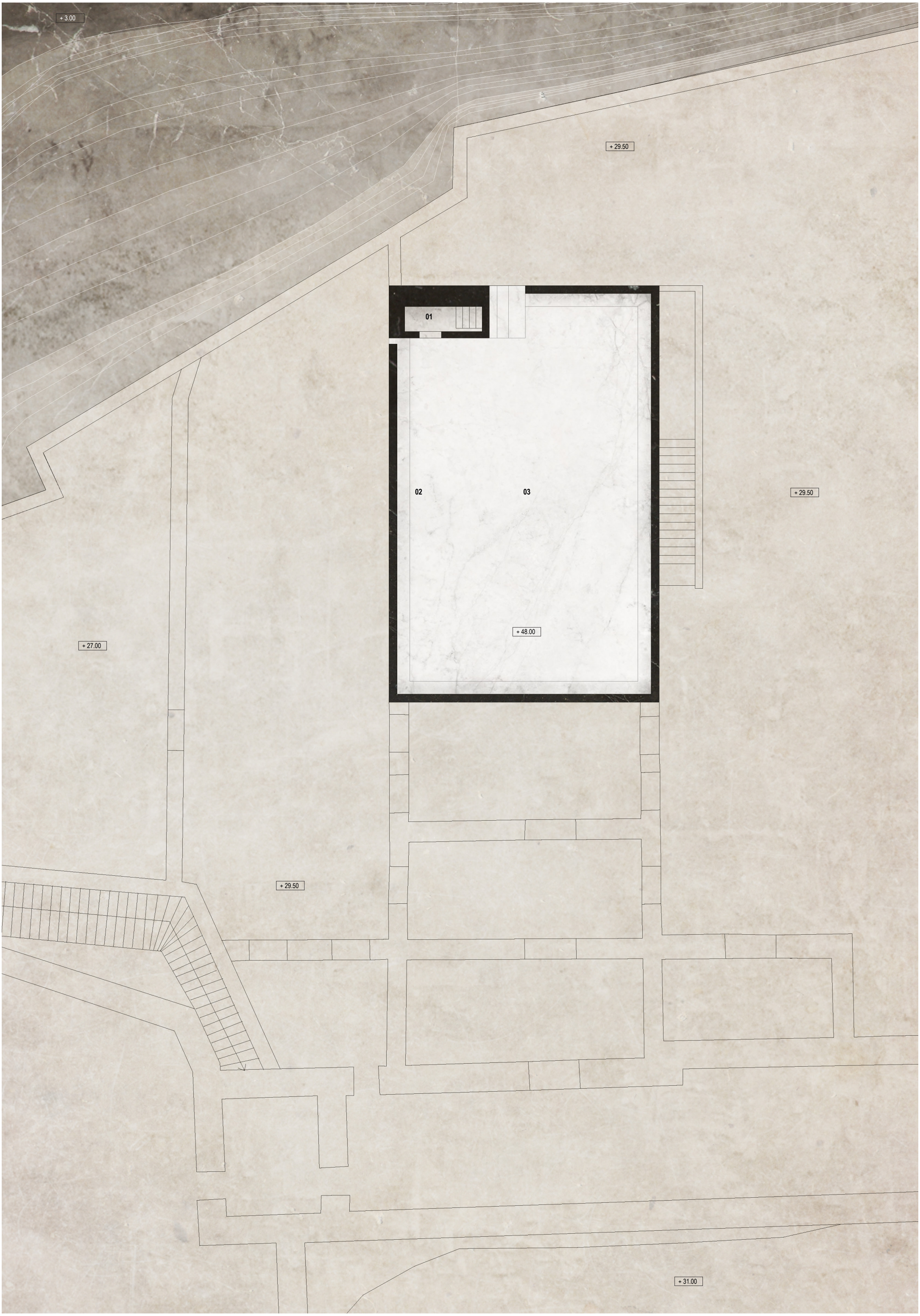
02 *gradone continuo per la sosta*

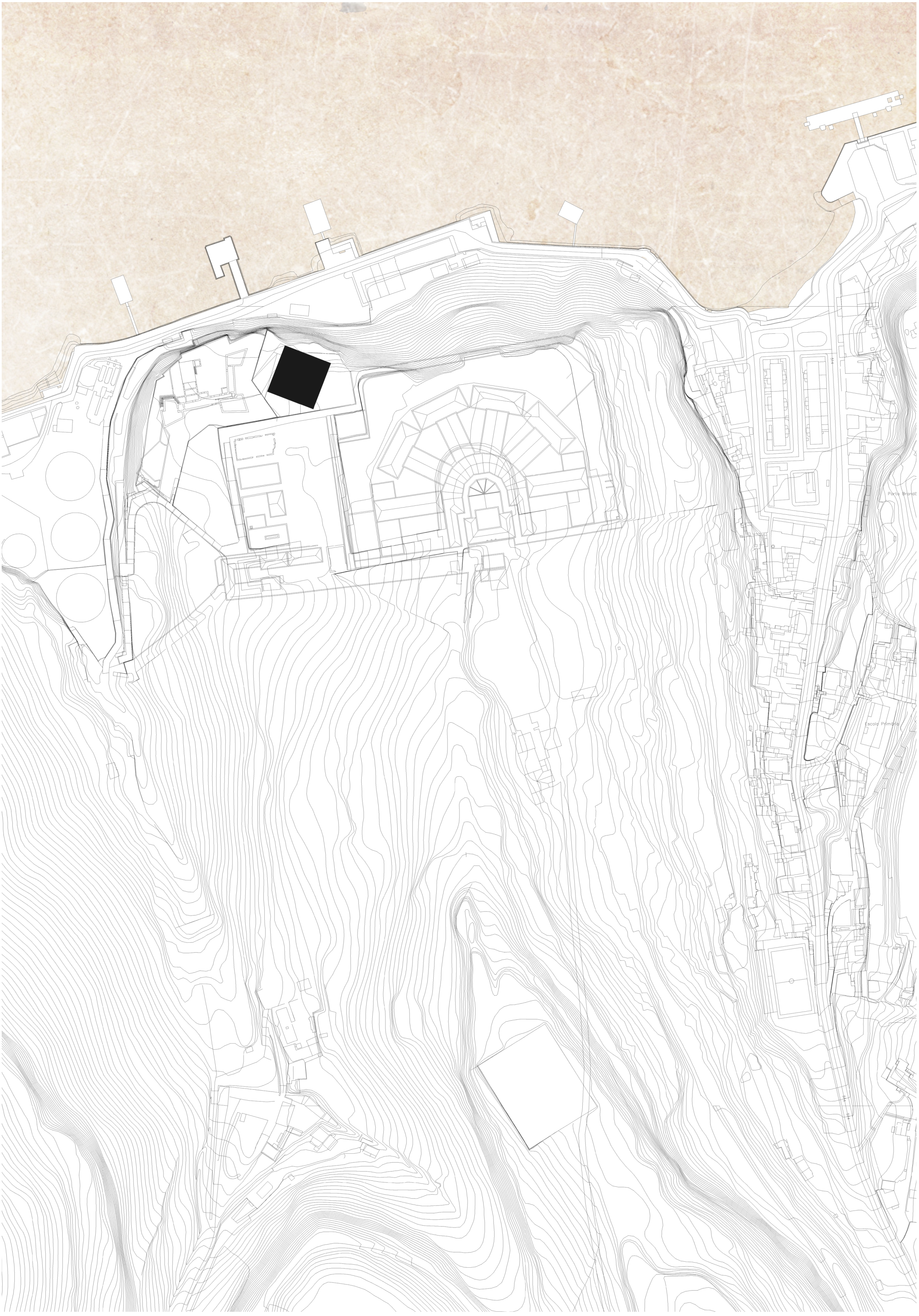
03 *spazio panoramico*

pianta piano secondo

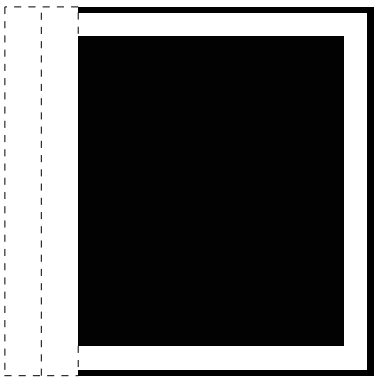
scala 1:100



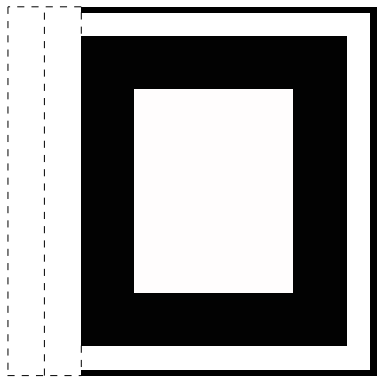

+ 3.00
+ 29.50
01
02
03
+ 29.50
+ 48.00
+ 27.00
+ 29.50
+ 29.50
+ 31.00


Porta Brandè
Escola Primària

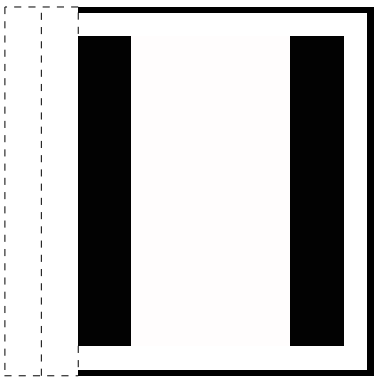




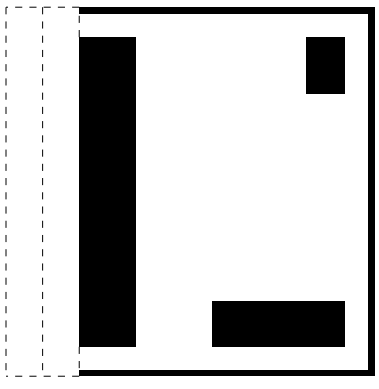
TAV. 21



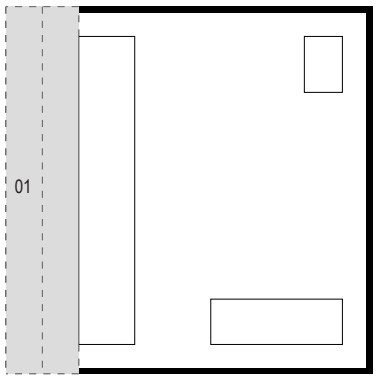
TAV. 22



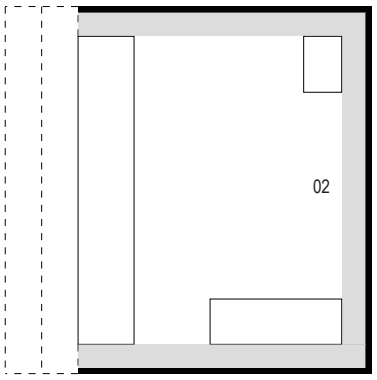
TAV. 23



TAV. 24



TAV. 25



TAV. 26

01. *foyer*

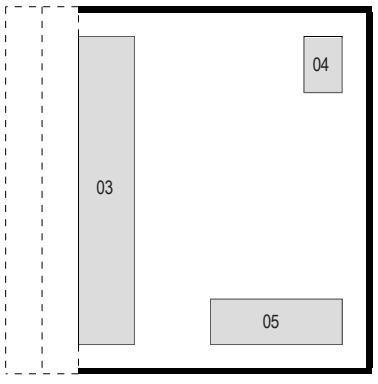
02. *galleria espositiva*

03. *bar / caffetteria; biglietteria; ufficio tecnico*

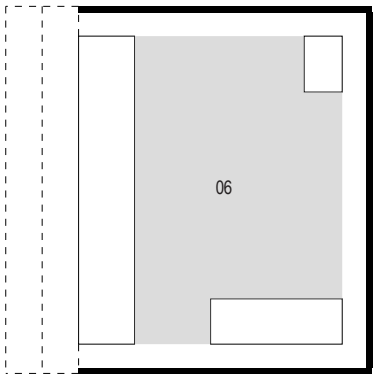
04. *ascensore*

05. *servizi igienici*

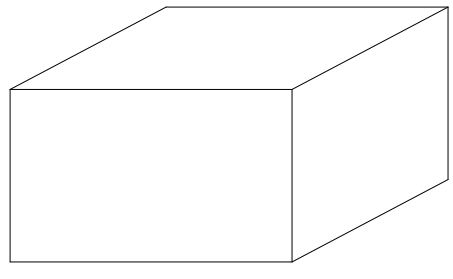
06. *palco per la danza; gradoni platea*

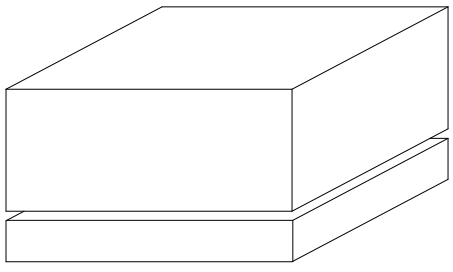


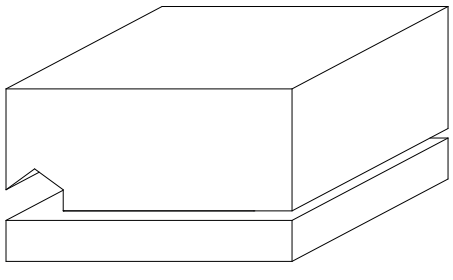
TAV. 27

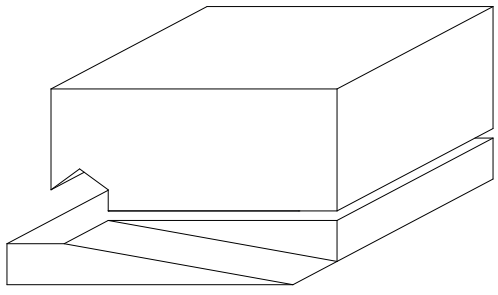


TAV. 28

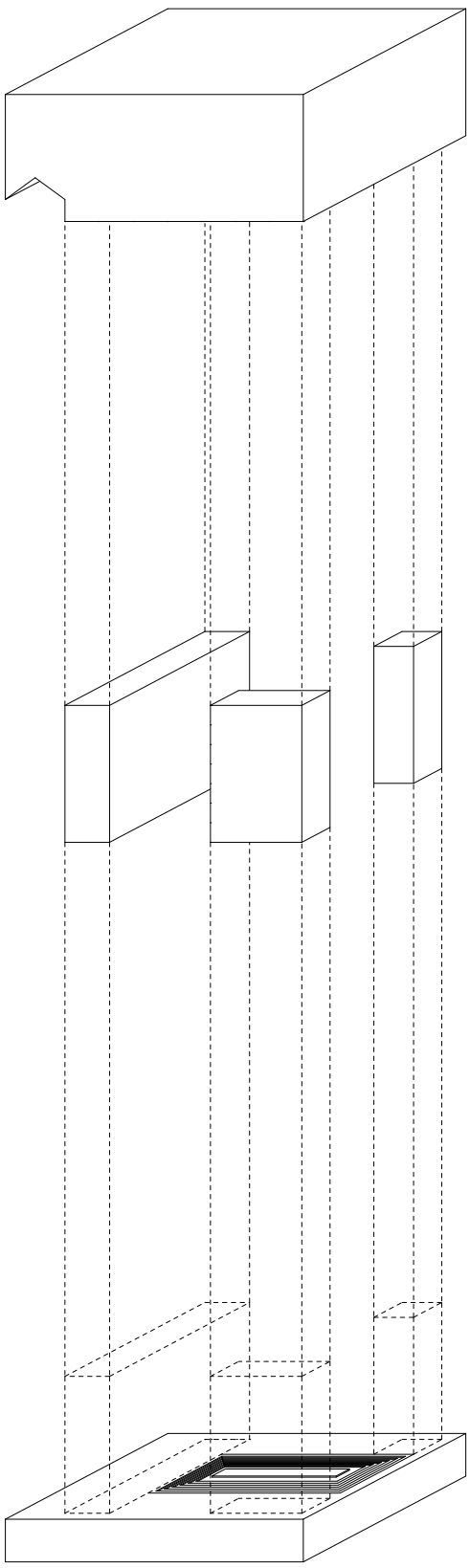








TAV. 29



TAV. 30

01 *rampa di accesso*

02 *foyer*

03 *ascensore / montacarichi*

04 *bar / caffetteria*

05 *biglietteria*

06 *ufficio tecnico*

07 *servizi igienici*

08 *galleria espositiva*

09 *gradoni platea*

010 *palco per la danza*

011 *belvedere panoramico*

pianta piano terra

scala 1:200



+ 3.00

011

+ 34.00

+ 34.00

03

+ 34.00

03

+ 34.00

04

02

+ 32.50

+ 34.00

010

09

05

06

07

07

08

01

+ 34.00

+ 29.50

+ 29.50

+ 34.00

01 *ascensore / montacarichi*

02 *foyer*

03 *sala prove musica*

04 *sala tecnica luci*

05 *sala prove danza*

06 *servizi igienici*

07 *camerini*

pianta piano primo

scala 1:200



+ 3.00

+ 34.00

+ 34.00

+ 39.50

01

02

03

04

05

06

07

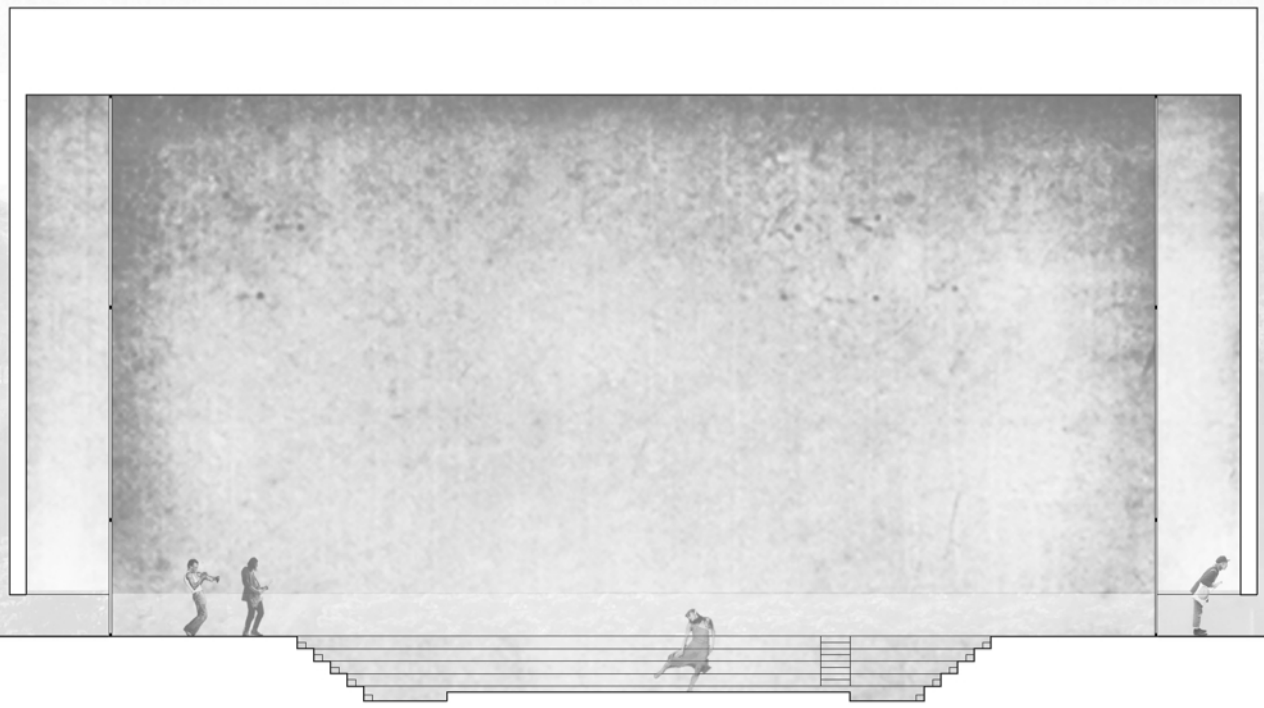
01

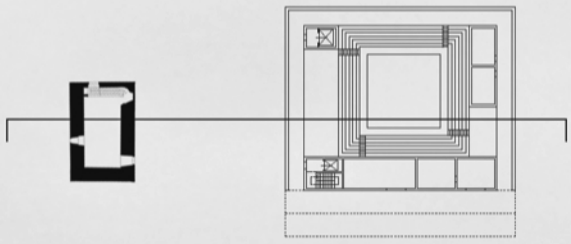
+ 34.00

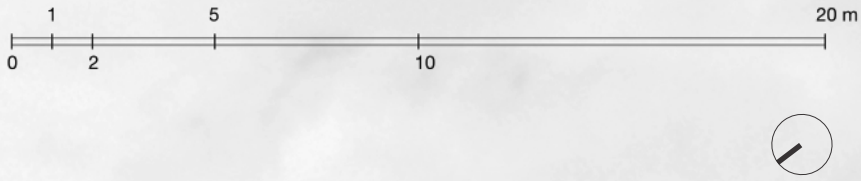
+ 34.00

+ 29.50

+ 34.00

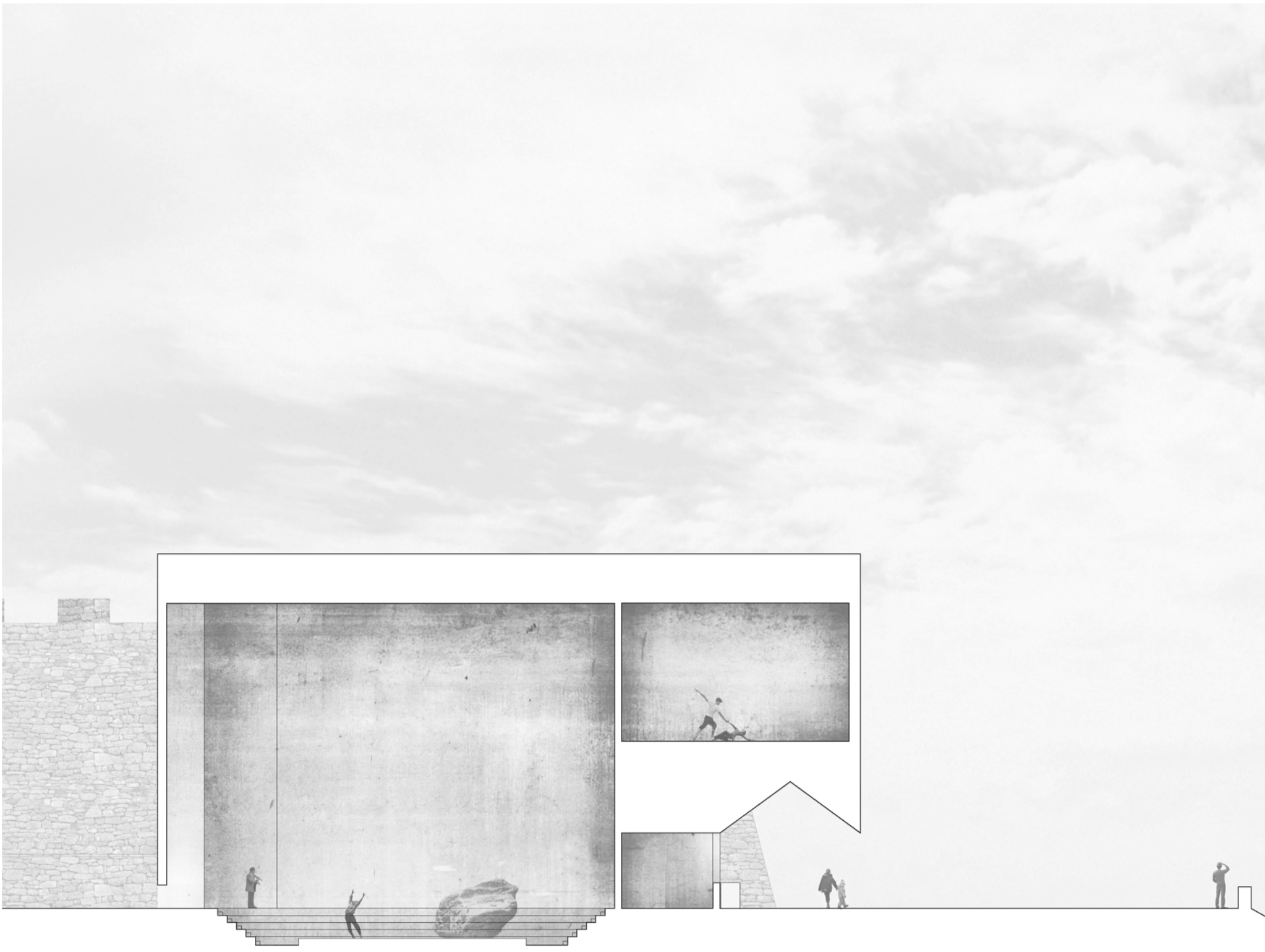




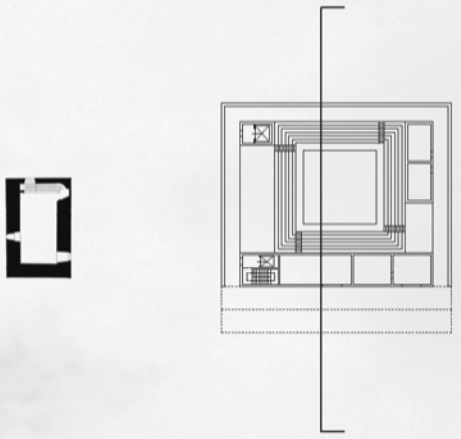


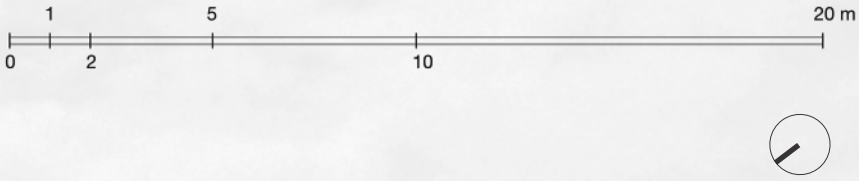


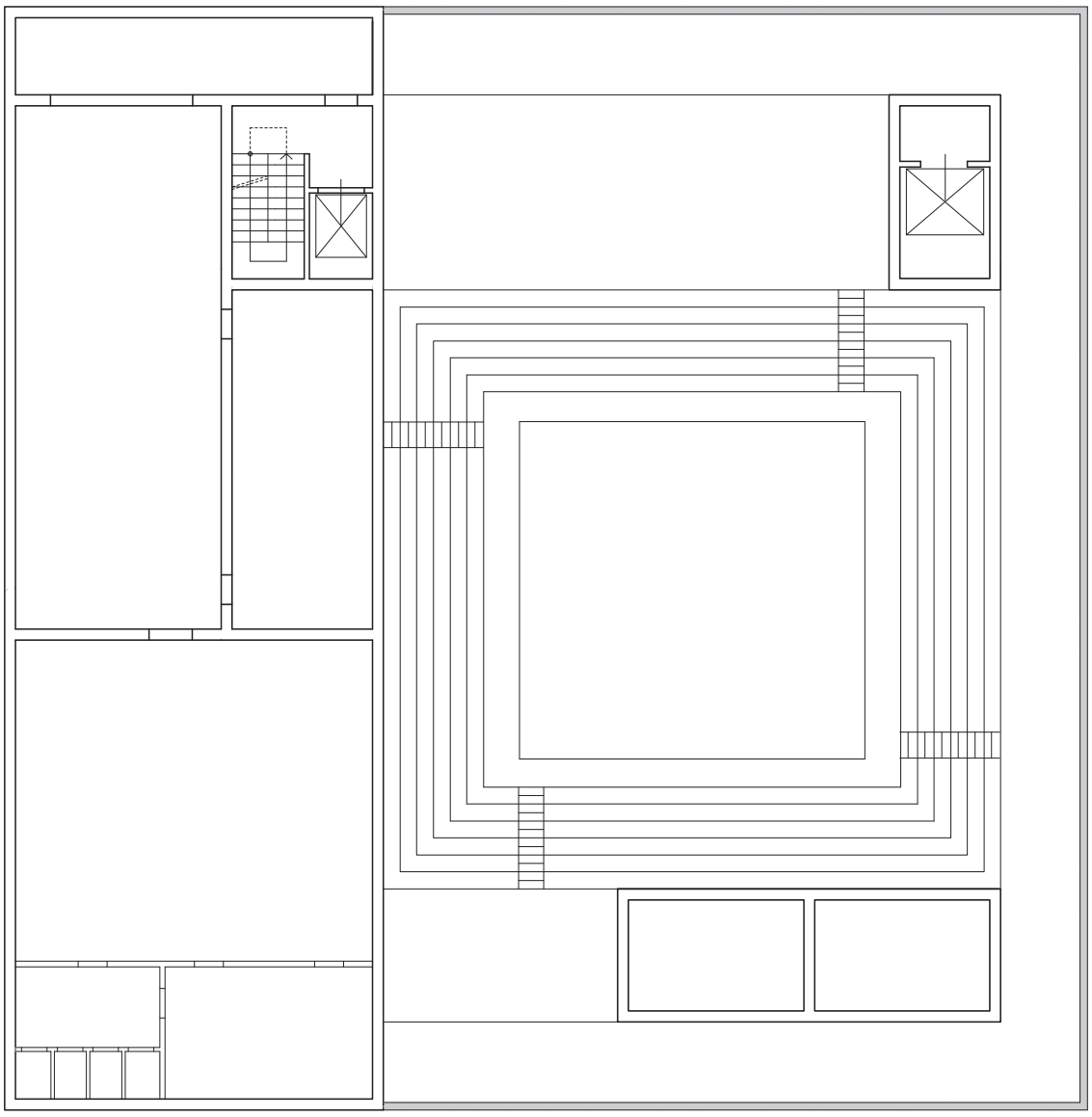
TAV. 33



TAV. 34

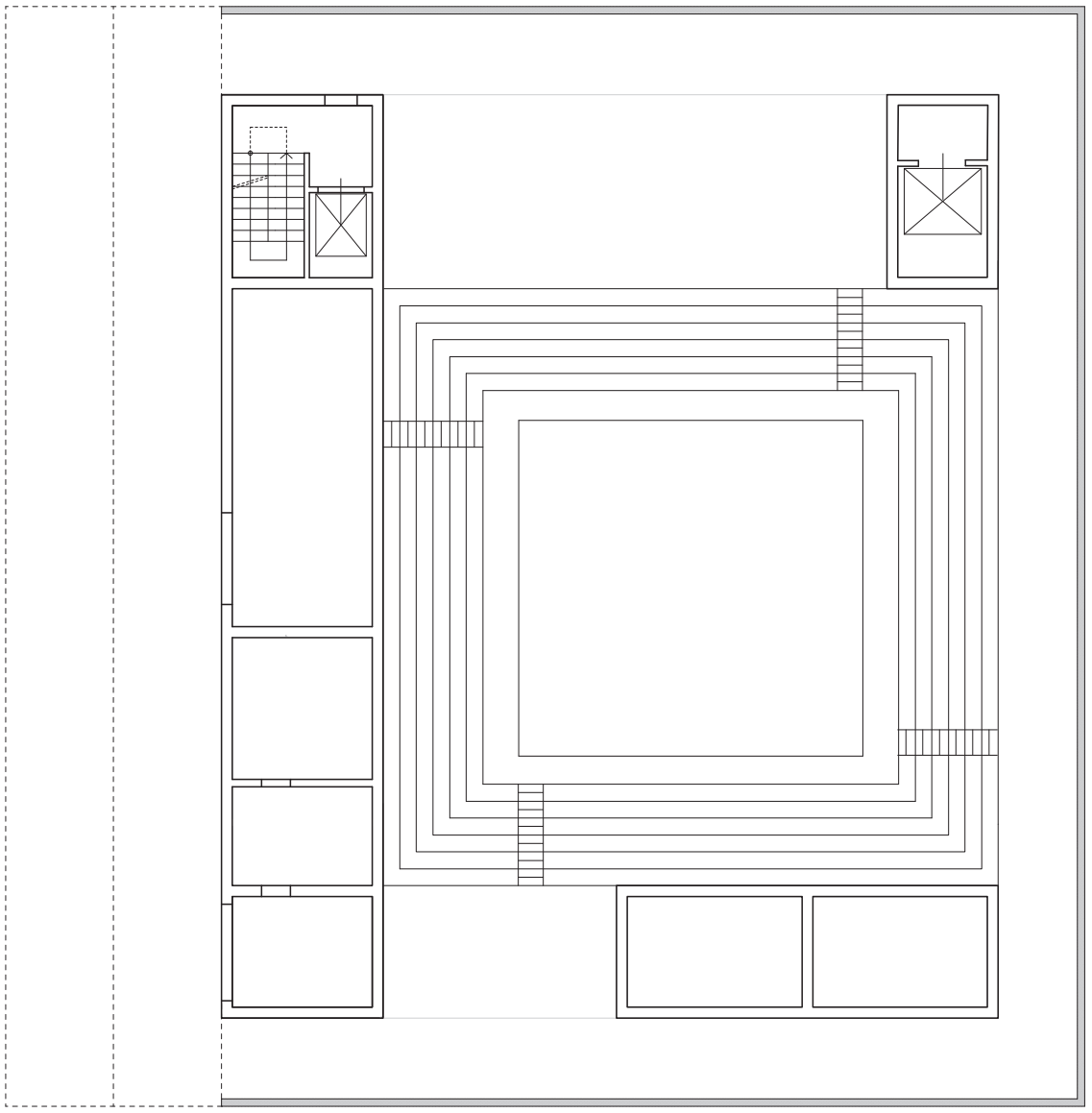



1
5
20 m
0
2
10



elemento strutturale

elemento prefabbricato sospeso





01. *terreno resistente*

02. *angolare cementizio sostegno pavimentazione*

03. *elementi di rivestimento rigido*

04. *strato di allettamento cementizio*

05. *massetto di c.a.*

06. *terreno di riempimento*

07. *riempimento con ghiaione*

08. *tubatura drenante del terreno*

09. *zoccolino in alluminio*

010. *elemento di rivestimento rigido*

011. *strato di allettamento a base cementizia*

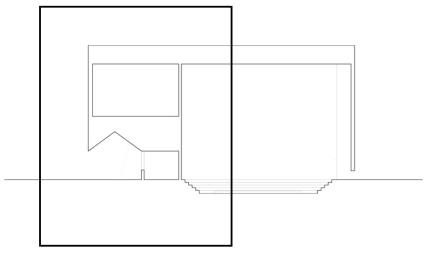
012. *impianto di riscaldamento a pavimento*

013. *strato di isolamento termico Celenit*

014. *strato di isolamento acustico*

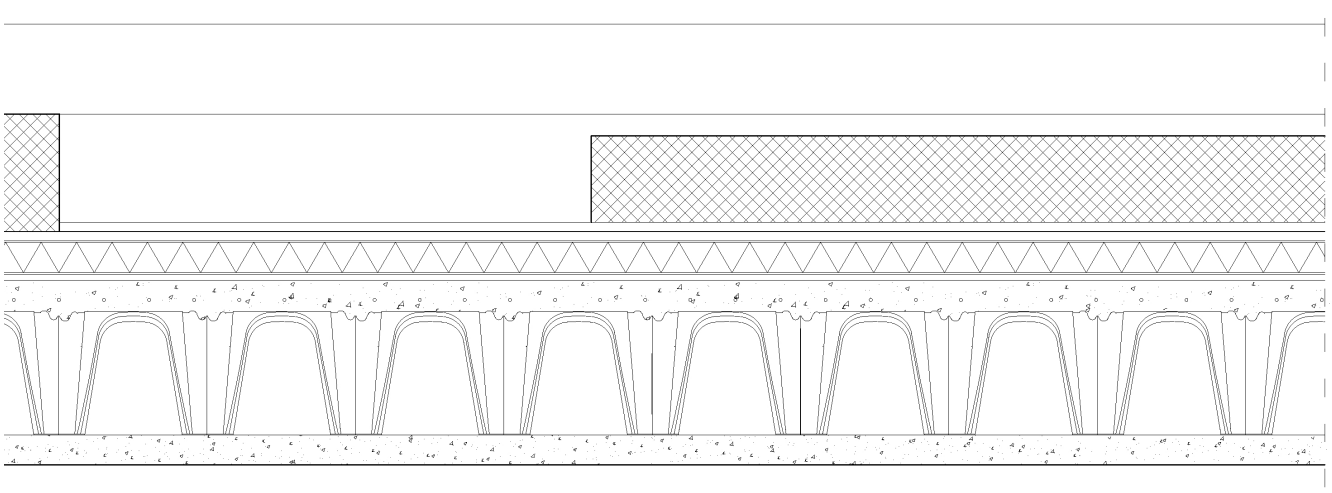
015. *solaio gettato in c.a.*

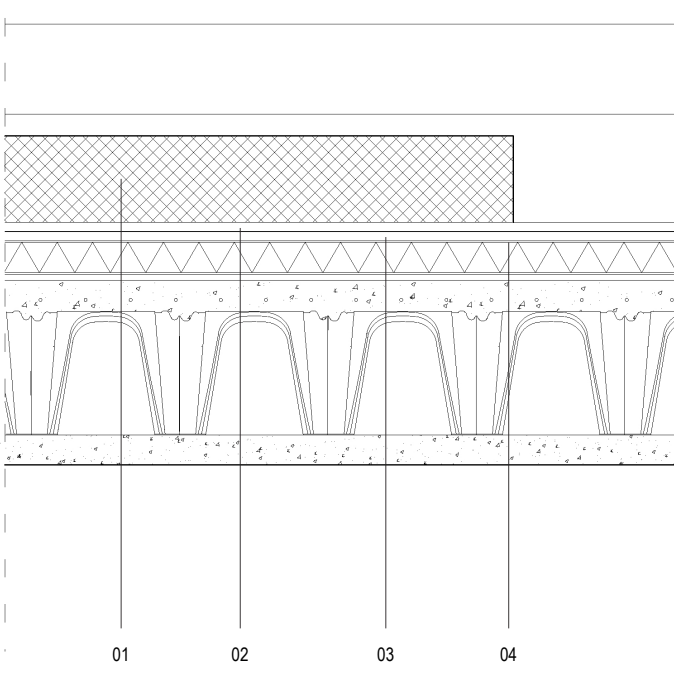
010 011 012 013 014 015











01. *elemento prefabbricato in calcestruzzo*

02. *elementi di rivestimento in calcestruzzo*

03. *impianto di riscaldamento a pavimento*

04. *barriera al vapore*

05. *strato di isolamento termico Celenit*

06. *strato anti Radon DuPont*

07. *strato di livellamento e lisciatura del solaio*

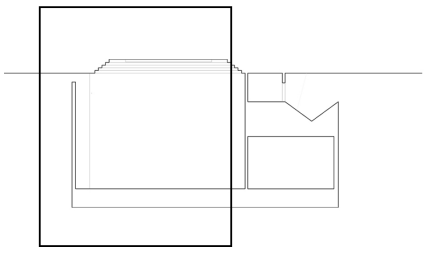
08. *getto di completamento con rete elettrosaldata 150x150*

09. *vespaio aerato con intercapedine ventilato tipo Iglu*

010. *strato di magrone 10 cm*

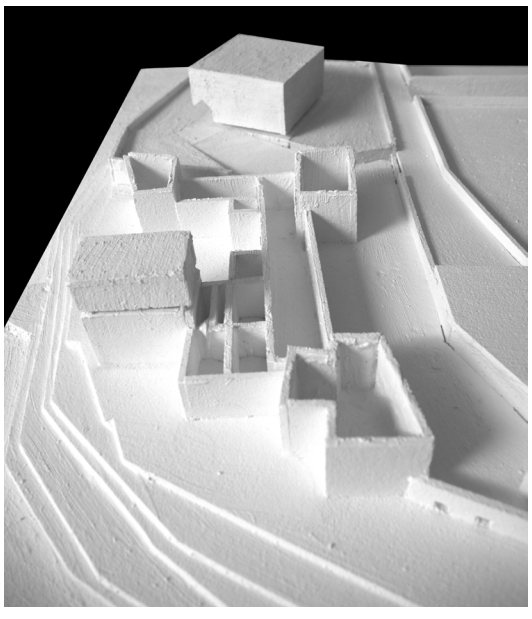
011.*pilastro gettato in c.a.*

012. *parete sospesa in calcestruzzo prefabbricato*



05
06
07
08
09
010
011
012

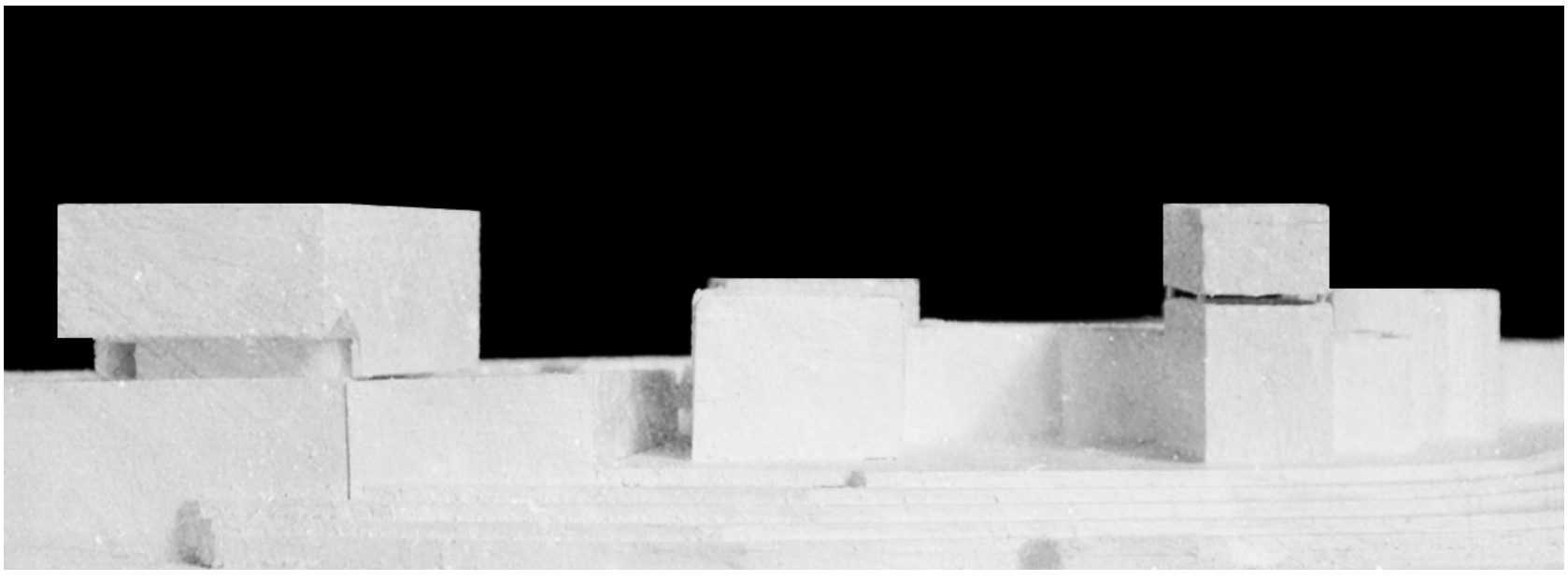
Maquettes



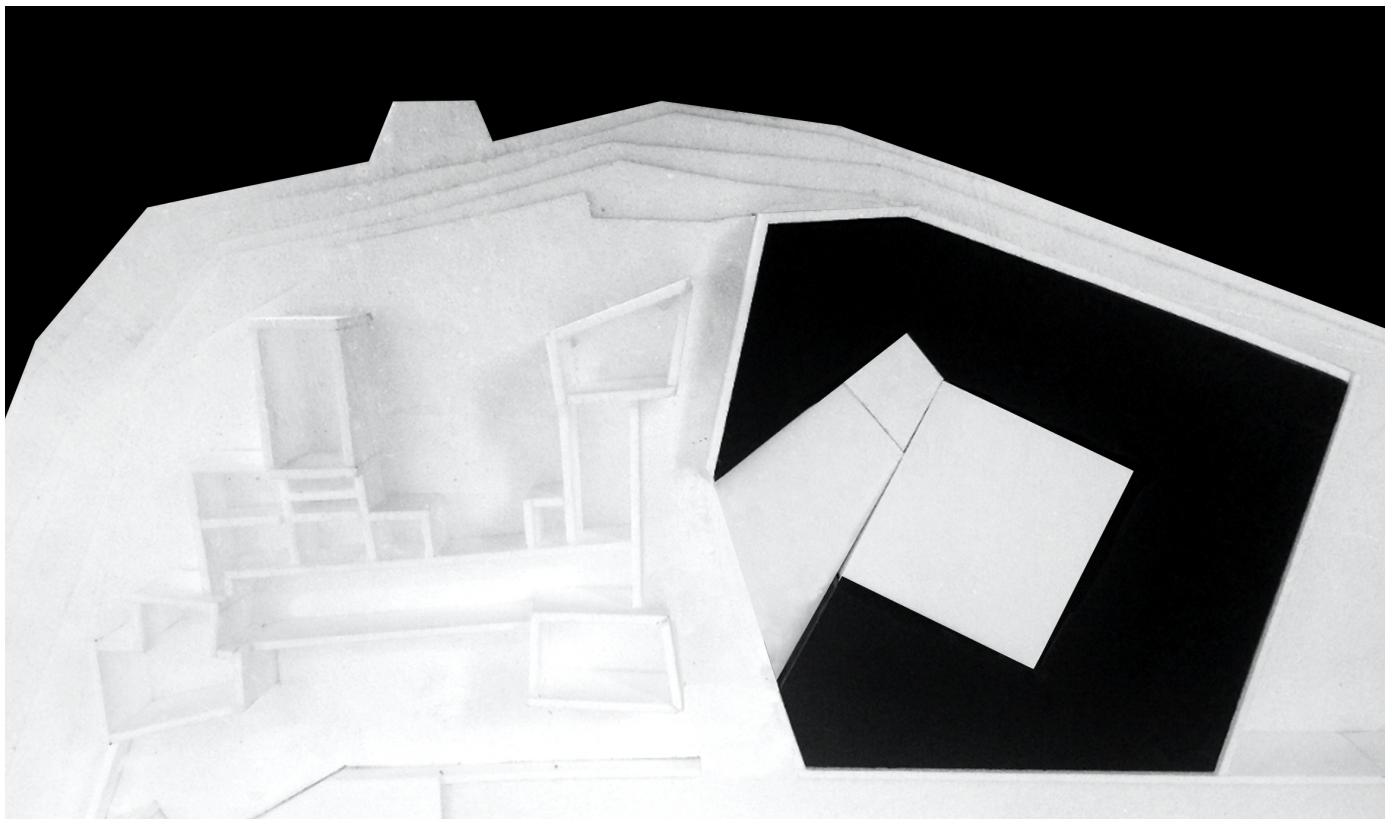
058

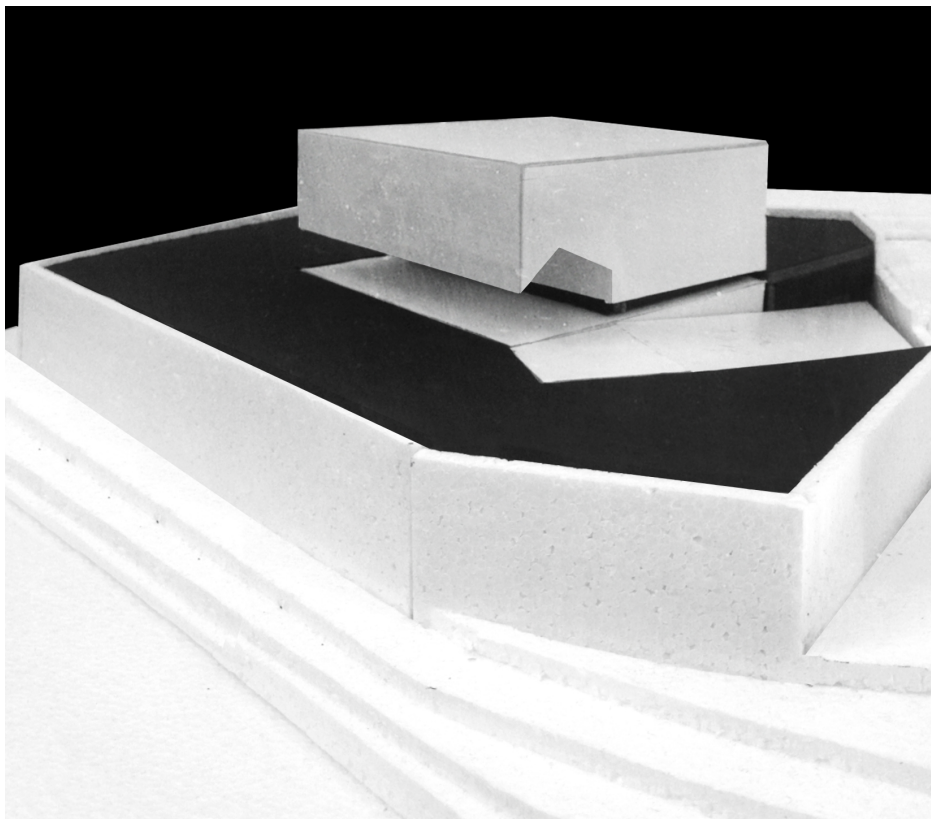


059



060







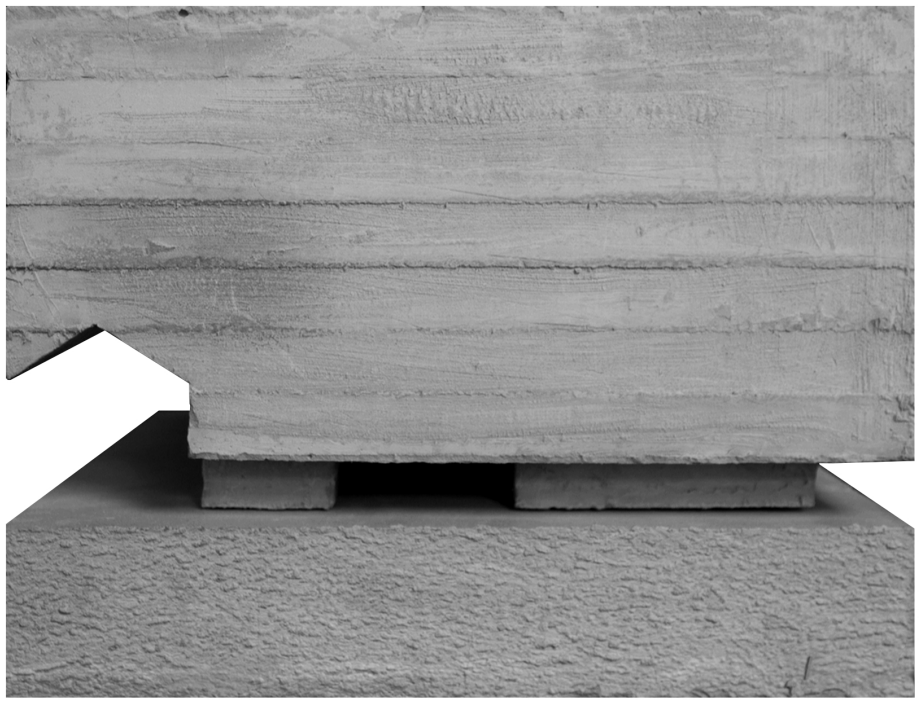
063

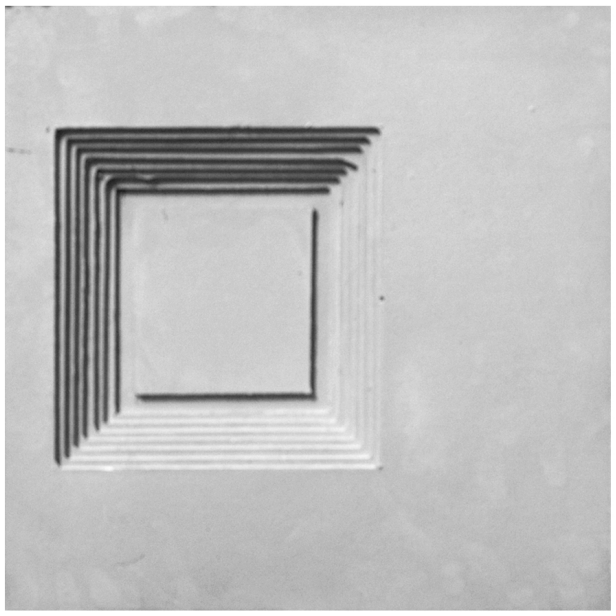


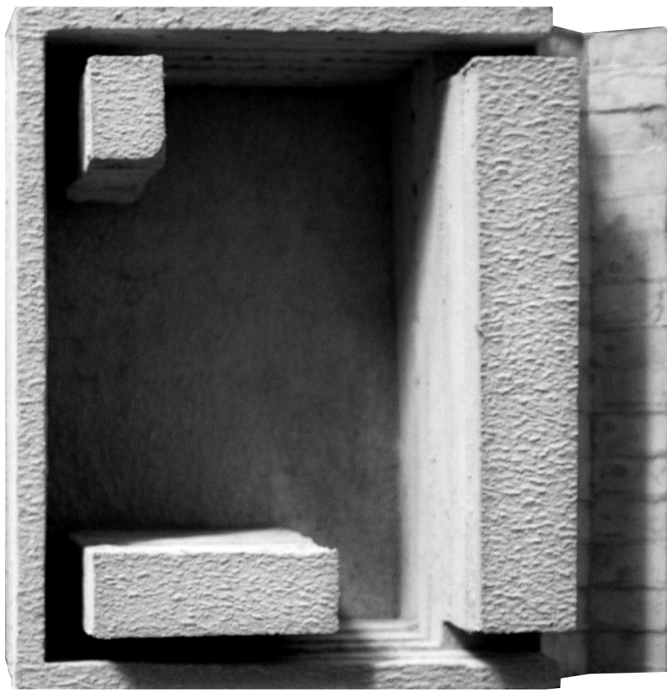
064

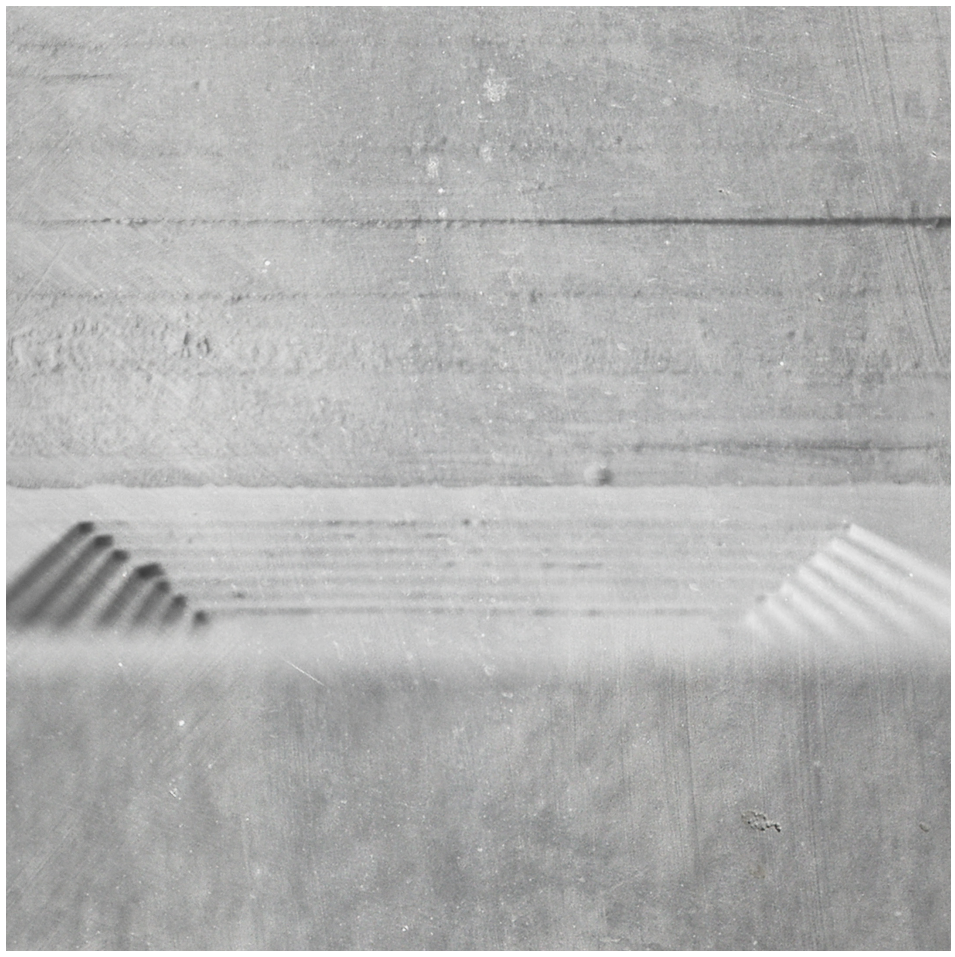




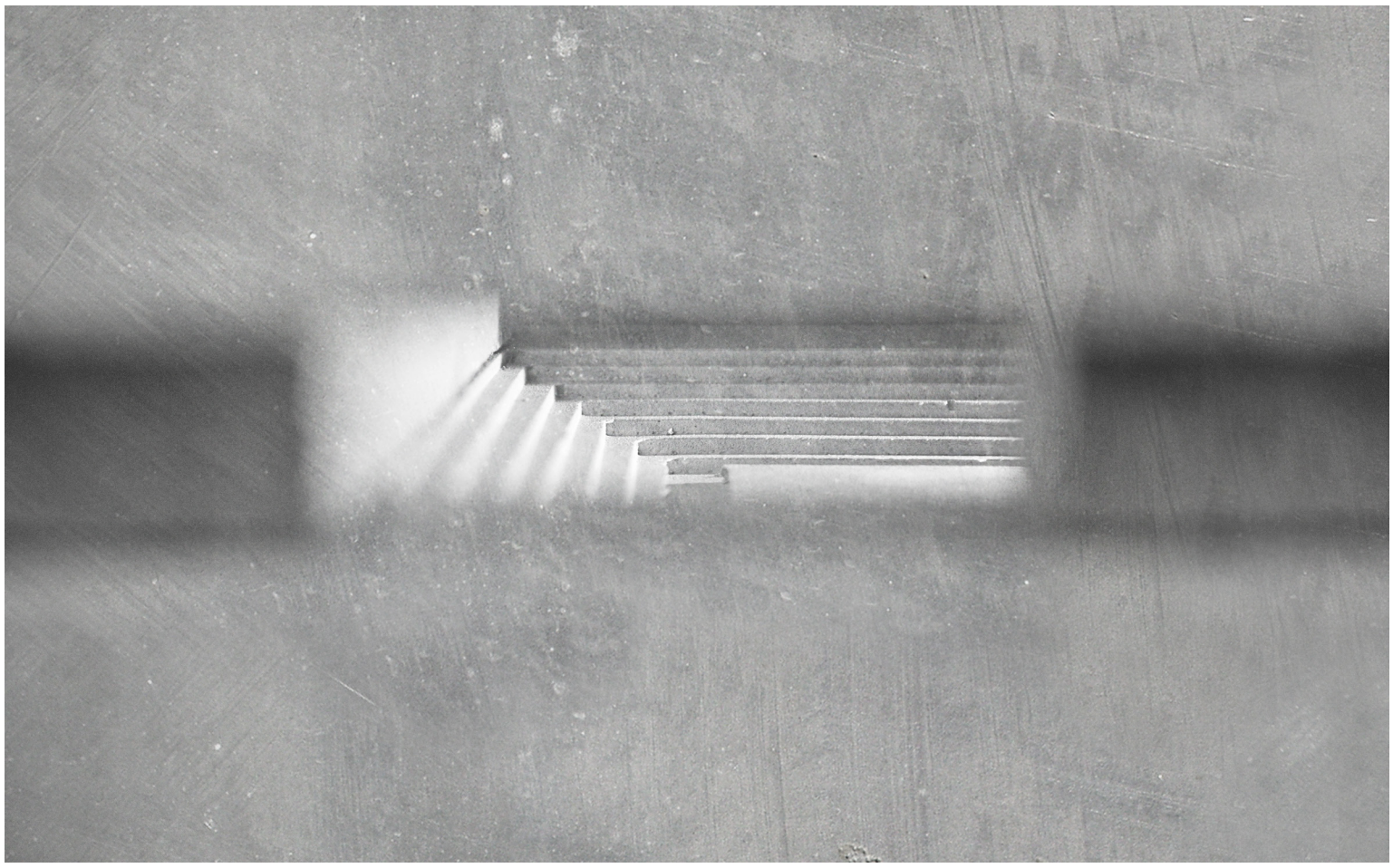


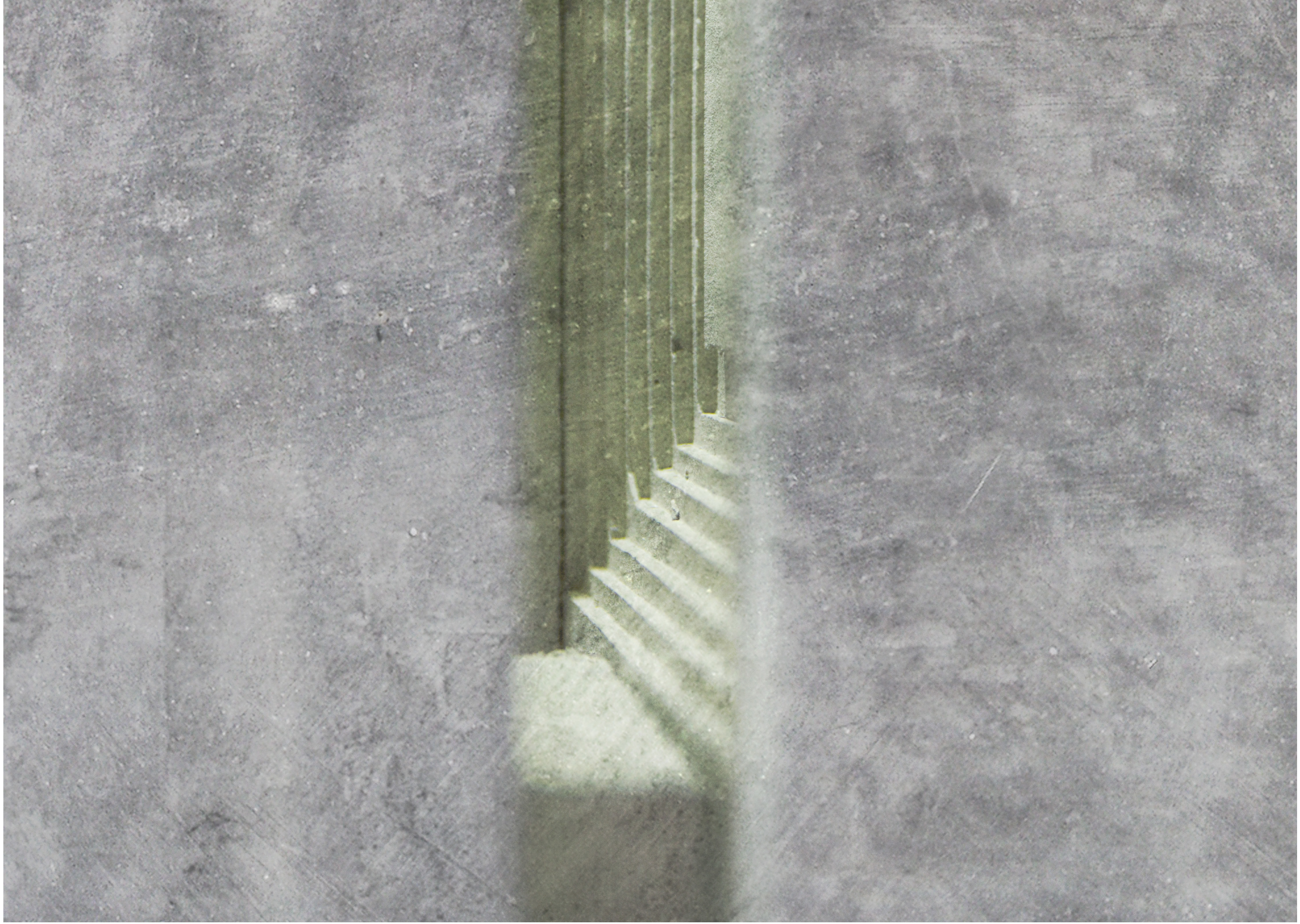


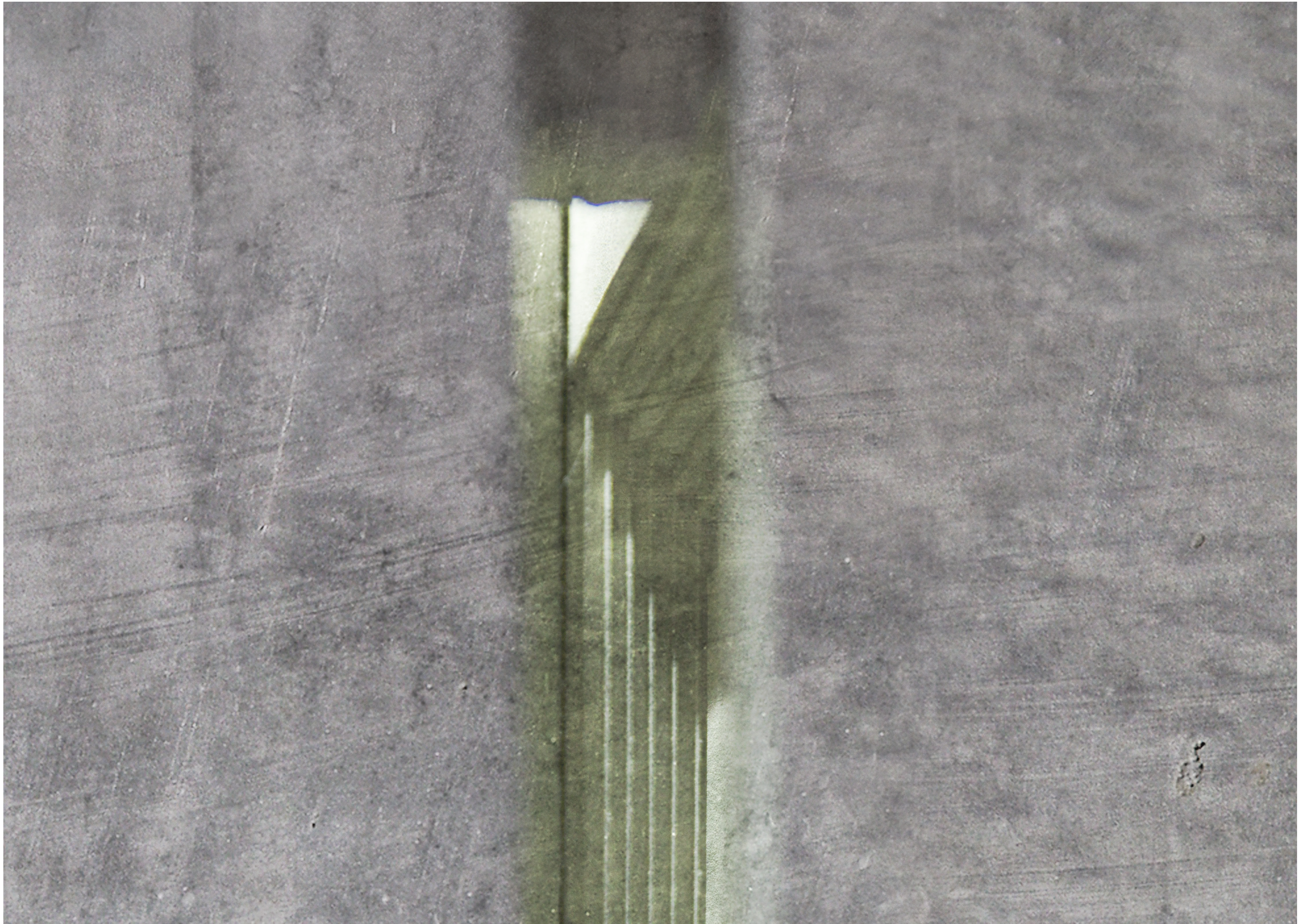




070











TAV. 39



TAV. 40



TAV. 41



TAV. 42



TAV. 43

Indice delle immagini e delle tavole

054 Porto Brandão e l'entroterra della costa Sud

055 Individuazione del progetto del teatro

056 la terrazza: maquette. polistirolo e cemento bianco

057 il teatro: maquette. polistirolo e cemento bianco

058 vista della terrazza e del teatro: maquette. polistirolo e cemento bianco

059 vista in pianta della terrazza e del teatro: maquette. polistirolo e cemento bianco

060 vista in prospetto della terrazza e del teatro: maquette. polistirolo e cemento bianco

061 inserimento progettuale del teatro: maquette. polistirolo e poliplat nero

062 vista del teatro: maquette. polistirolo e poliplat nero

063 vista esterna del teatro: maquette. cemento grigio

064 vista esterna del teatro: maquette. cemento grigio

065 vista esterna del teatro: maquette. cemento grigio

066 vista esterna del teatro: maquette. cemento grigio

067 prospetto del teatro: maquette. cemento grigio

068 spazio per la danza: maquette. cemento grigio

069 gli elementi strutturali: maquette. cemento grigio

070 lo spazio della danza: maquette. cemento grigio

071 vista esterna dello spazio: maquette. cemento grigio

072 vista dall'esterno dello spazio: maquette. cemento grigio

073 Il teatro: maquette. polistirolo e cemento grigio

074 vista interna dello spazio per la danza: maquette. polistirolo e cemento grigio

075 La terrazza, vista esterna: maquette. polistirolo e cemento grigio

076 La terrazza, vista interna sul Rio Tejo: maquette. polistirolo e cemento grigio

---

TAV. 5 ridisegno della Fisiografia dell'esturaio del Rio Tejo, scala 1:50.000

TAV. 6 skyline del margine Sud

TAV. 7 il complesso del Forte e i due progetti, scala 1:2000

TAV. 8 schema dei punti di approdo presso la costa Sud

TAV. 9 schema dei percorsi naturali, principali e secondari

TAV. 10 il Forte: ridisegno del prospetto Nord

TAV. 11 il Forte: ridisegno del prospetto Ovest

TAV. 12 il Forte: ridisegno del prospetto Sud

TAV. 13 il Forte: ridisegno del prospetto Est

TAV. 14 l'inserimento progettuale: planimetria piano terra, scala 1:500

TAV. 15 prospetto della terrazza panoramica e del teatro, scala 1:50

TAV. 16 planimetria inserimento del progetto della terrazza panoramica, scala 1:2000

TAV. 17 pianta piano terra, scala 1:100

TAV. 18 pianta piano primo, scala 1:100

TAV. 19 pianta piano secondo, scala 1:100

TAV. 20 planimetria inserimento del progetto del teatro, scala 1:2000

TAV. 21 percorso morfologico: la copertura

TAV. 22 percorso morfologico: lo spazio interno

TAV. 23 percorso morfologico: i due sostegni

TAV. 24 percorso morfologico: i tre elementi strutturali

TAV. 25 schemi funzionali: il foyer

TAV. 26 schemi funzionali: la galleria espositiva

TAV. 27 schemi funzionali: i tre corpi

TAV. 28 schemi funzionali: lo spazio per la danza

TAV. 29 schema assonometrico del percorso progettuale

TAV. 30 esploso assonometrico del progetto

TAV. 31 pianta piano terra, scala 1:200

TAV. 32 pianta piano primo, scala 1:200

TAV. 33 sezione verticale dei due progetti, scala 1:50

TAV. 34 sezione verticale dei due progetti, scala 1:50

TAV. 35 pianta piano terra: gli elementi strutturali

TAV. 36 pianta piano primo: gli elementi strutturali

TAV. 37 sezione verticale tecnologica per il funzionamento dell'edificio, scala 1:25

TAV. 38 sezione verticale tecnologica per il funzionamento dell'edificio, scala 1:25

TAV. 39 il complesso del Forte e del Lazzaretto e l'inserimento progettuale: *vista dal Rio*

TAV. 40 Il teatro: vista esterna

TAV. 41 Il teatro: vista interna dello spazio per la danza

TAV. 42 La terrazza: vista esterna

TAV. 43 La terrazza: vista interna sul Rio Tejo

Conclusioni

Lasciato completamente in stato di abbandono, il complesso del *Forte di São Sebastião da Caparica* costituisce uno dei numerosi tesori del patrimonio storico sparsi all'interno del territorio portoghese.

Il principale motivo di interesse verso l'area di progetto è lo stretto contatto fra una preesistenza storica e il suo stato di dismissione, e la curiositá verso quegli esempi di architetture intelligenti, ben pensate. Ci si sofferma sull'importanza di queste tipologie di residui architettonici, individuando la fragilitá di questi luoghi. É il caso di questa fortificazione, che oltre al sapere costruttivo si fa specchio di un valore storico e culturale che si ha il dovere di non dimenticare.

Si parla di rovine militari, frammenti di un passato che non esiste piú, di cui spesso rimangono solo i ruderi, a testimonianza di una vita passata che si é fermata, secondo alcuni solo messa in pausa, e che corrisponde alla prova tangibile di una storia che non va tralasciata, dalla quale sempre occorrerebbe attingere. Sono il simbolo di un passato che é rimasto immobile, come congelato, indirizzato verso un dimenticatoio sociale.

L'approfondimento del tema del recupero, quindi, riguarda l'aspetto propriamente architettonico, ma principalmente indaga in termini di significato del luogo.

Lo scopo ultimo della tesi rimane quello di aprire un dibattito e un confronto sul tema, con l'obiettivo di evitare che queste realtá perdano la propria ragion d'essere ed il loro significato. Quello dell'abbandono e della rinascita diventano argomenti che necessitano di attenzione e consapevolezza, a partire dalla considerazione dei piccoli resti in grado di creare un nuovo sguardo sul passato.

Di fronte al quadro complesso di questa situazione che si trascina diversi problemi, ma allo stesso tempo ricca di potenzialitá, diviene importante pensare alle strategie di rivitalizzazione di questi luoghi, con obiettivo quello di risvegliare una memoria in grado di fornire nuove prospettive.

Non si dubita dell'idea che l'Architettura debba produrre risultati che abbiano il proprio tempo, ma é fondamentale capire, soprattutto oggi, che apprendere una lezione dal passato, restituendo dignitá e significato al patrimonio di valore che nel corso degli anni é stato accantonato e messo da parte in completo stato di abbandono, dovrebbe costituire il principale motivo di interesse per il ruolo che l'Architetto ricopre.

“ I muri non sono soltanto quello che sono. Sono anche quello che vorremmo che fossero: supporto di speranze, protezione dal presente, cassaforte di memorie ”.

Ettore Sottsass, *Foto dal finestrino*, India Hampi, Adelphi, 2006 p.15

Indice delle figure e delle tavole

000 *Foto in copertina: ridisegno schematico della struttura del Forte*
fonte: ridisegno dell'autore

001 *Torre cimeira, terraço*
fonte: opuscolo di visita all'area di Porto Brandão, marzo 2017

002 *Sguardo sul Rio, La Torre Velha, lato Ovest*
fonte: opuscolo di visita all'area di Porto Brandão, marzo 2017

003 *Plan du Port de Lisbonne et de ses Costes Voisinnes*, Jacques Nicolas Bellin, 1756.
fonte: almada-virtual-museum.pt

004 *Vista norte: Porto Brandão (A), Torre Velha (B), Porto da Torre Velha (C), Torre de Belém (O). Descrição e plantas da costa (detalhe)*. Felippe Tersio, 1590.
fonte: almada-virtual-museum.pt

005 *Carta Topográfica Militar da Península de Setúbal (detalhe). José Maria das Neves Costa*, 1813.
fonte: almada-virtual-museum.pt

006 *A defesa da barra*, segundo A. Gregório de Freitas, 1868.
fonte: DE ABOIM INGLEZ CID, Pedro, A torre de S. Sebastião da Caparica e a arquitectura militar do tempo de D. João II, 1998, p.164

007 *Estuario del Rio Tejo, margine Nord e Sud*
fonte: LIOZ Arquitetos (Lisboa)

008 *Configuração da entrada da Barra do Porto de Lisboa (detalhe)*. c. 1700.
fonte: almada-virtual-museum.pt

009 *Torre de Belém (D), Castello de Almada (P), Torre Velha (Q), Forte da Trafaria (R).* Descrição e plantas da costa (detalhe). Felippe Tersio, c.1590.
fonte: almada-virtual-museum.pt

010 *Accesso al Rio Tejo, la Torre di Belém e quella di São Sebastião da Caparica.*
fonte: LIOZ Arquitetos (Lisboa)

011 *Le carceri d'invenzione*, G. Battista Piranesi, 1745-1750.
fonte: tgtourism.tv

012 *Vedute di Roma*, G. Battista Piranesi, 1748.
fonte: wikiart.com

013 *Vista aerea del Cimitero di San Cataldo*, Modena, A. Rossi, G. Braghieri, 1978
fonte: tumblr.com

014 *Vista dall'alto del Cimitero di San Cataldo*, Modena, A. Rossi, G. Braghieri, 2017
fonte: wikiart.com

015 *Vista frontale del Cimitero di San Cataldo*, Modena, A. Rossi, G. Braghieri, 2017
fonte: andreapirisi.com

016 *La tomba Brion di Carlo Scarpa,* di G. Guidi, *vista sud-est,* 41,5 x 46,5, Esposizione Invasioni [pervasioni] di Elena Caponi, Milano, 20 Ottobre 2015
fonte: invasioni.net

017 *Carlo Scarpa e la tomba monumentale Brion a San Vito di Altivole*, Asolo, C. Scarpa, 2011
fonte: www.magicoveneto.it

018 *Tomba Brion a San Vito di Altivole*, Asolo, C. Scarpa, 2010
fonte: altrospaziophotography.com

019 *Piazza d'Italia*, G. De Chirico, 1913, Olga's Gallerya
fonte: chechar.wordpress.com

020 *La città che sale*, U. Boccioni, 1910-1911, olio su tela, 199,3 x 301 cm, Museum of Modern Art, New York, USA
fonte: artsy.net

021 *Foto del sassi di Matera*, Basilicata, Italia.
fonte: www.toccacielo.it/

022 Fotorafia di Roberto Collová. *Recupero strade e aree adiacenti a Piazza Alicia*, Salemi, Sicilia. Arch. Alvaro Siza; Robero Collovà, 1991-1998.
fonte: espazium.ch

023 *Scultura nel giardino nella casa di Canova a Possagno*
fonte: Lotus Funebre / Funerary Lotus, n. 38 (1983), p. 15

024 FÜSSLI, J. H., *L'artista disperato di fronte alla grandezza delle rovine antiche*, 1778-1780
fonte: Lotus Funebre / Funerary Lotus, n. 38 (1983), p. 15

025 *Parte della rovina del Forte di São São Sebastião da Caparica*, foto dell'esposizione Ruin'Arte, dicembre 2009
fonte: ruinarte.blogspot.pt

026 *Il Forte di São São Sebastião da Caparica, vista dal Rio Tejo*
fonte: na.advisor.travel

027 *L'estuario del Rio Tejo, l'accesso al porto*
fonte: LIOZ Arquitetos (Lisboa)

028 *L'area di Porto Brandão, Almada, Portogallo*
fonte: LIOZ Arquitetos (Lisboa)

029 *Porto Brandão oggi,* Almada, Portogallo
fonte: caa.org.pt

030 *Fabrica de conservas de sardinhas*.
fonte: caa.org.pt

031 *Porto Brandão no início do século XX*.
fonte: caa.org.pt

032 *Vista dall'alto del Forte e del Lazzaretto, oggi*.
fonte: frammento di video realizzato con drone, youtube.it

033 *Trasporto della quarantena*.
fonte: caa.org.pt/

034 *Lazzaretto Nuovo: area disinfettante per l'acido sulfurico*
fonte: caa.org.pt

035 Porto Brandão: la preesistenza storica
fonte: foto dell'autore

036 Porto Brandão: l'edificato attuale
fonte: foto dell'autore

037 Porto Brandão: il lungo-rio industriale
fonte: foto dell'autore

038 *Il Forte di São Sebastião da Caparica, vista dal Rio Tejo*.
fonte: foto dell'autore

039 *Vista del complesso del Forte*.
fonte: kuentro.blogspot.pt

040 *Torre de S. Sebastião de Caparica ou Torre Velha em finais do séc. XVIII*
fonte: arqnet.pt

041 *Planta da Torre Velha de Caparica*, Mateus do Couto, 1692.
fonte: almada-virtual-museum.pt

042 *Caparica Torre Velha em Porto Brandão*
fonte: almada-virtual-museum.pt

043 *Torre Velha ou Torre de S. Sebastião da Caparica*, Francisco de Alincourt,1794.
onte: almada-virtual-museum.pt

044 *Il Forte di São Sebastião da Caparica, dettaglio della Torre*.
fonte: lugaresesquecidos.pt

045 *Il Forte di São Sebastião da Caparica, dettaglio della Torre.*
fonte: lugaresesquecidos.pt

046 *A Torre de Caparica no secúlo XV, vista conjectural.*
fonte: DE ABOIM INGLEZ CID, Pedro, A torre de S. Sebastião da Caparica e a arquitectura militar do tempo de D. João II, 1998, p.202

047 *Corte pela falésia*.
fonte: DE ABOIM INGLEZ CID, Pedro, A torre de S. Sebastião da Caparica e a arquitectura militar do tempo de D. João II, 1998, p.254

048 *Il Baluardo,* Foto del Forte dell'esposizione Ruin'Arte, dicembre 2009
fonte: ruinarte.blogspot.pt

049 *Il rapporto con il Rio*, Foto del Forte dell'esposizione Ruin'Arte, dicembre 2009
fonte: ruinarte.blogspot.pt

050 *La scala*, Foto del Forte dell'esposizione Ruin'Arte, dicembre 2009
fonte: ruinarte.blogspot.pt

051 *Performance di Marina Abramovic e Ulay*, Bologna, 1977. Foto di Mario Carbone, fotografia bianco/nero, dim. 42.2 x 59.5 cm.
fonte: artnet.com

052 *Agua*, par Pina Bausch, ottobre 2014.
fonte: manifesto-21.com

053 *Armory Show*, The International Exhibition of Modern Art, New York, USA, 1913.
fonte: nytimes.com

054 *Porto Brandão e l'entroterra della costa Sud*
fonte: LIOZ Arquitetos (Lisboa)

055 *Individuazione del progetto del teatro*
fonte: LIOZ Arquitetos (Lisboa)

056 *la terrazza:* maquette. polistirolo e cemento bianco
fonte: *foto dell'autore*

057 *il teatro:* maquette. polistirolo e cemento bianco
fonte: *foto dell'autore*

058 *vista della terrazza e del teatro:* maquette. polistirolo e cemento bianco
fonte: *foto dell'autore*

059 *vista in pianta della terrazza e del teatro:* maquette. polistirolo e cemento bianco
fonte: *foto dell'autore*

060 *vista in prospetto della terrazza e del teatro:* maquette. polistirolo e cemento bianco
fonte: *foto dell'autore*

061 *inserimento progettuale del teatro:* maquette. polistirolo e poliplat nero
fonte: *foto dell'autore*

062 *vista del teatro:* maquette. polistirolo e poliplat nero
fonte: *foto dell'autore*

063 *vista esterna del teatro:* maquette. cemento grigio
fonte: *foto dell'autore*

064 *vista esterna del teatro:* maquette. cemento grigio
fonte: *foto dell'autore*

065 *vista esterna del teatro:* maquette. cemento grigio
fonte: *foto dell'autore*

066 *vista esterna del teatro:* maquette. cemento grigio
fonte: *foto dell'autore*

067 *prospetto del teatro:* maquette. cemento grigio
fonte: *foto dell'autore*

068 *spazio per la danza:* maquette. cemento grigio
fonte: *foto dell'autore*

069 *gli elementi strutturali:* maquette. cemento grigio
fonte: *foto dell'autore*

070 *lo spazio della danza:* maquette. cemento grigio
fonte: *foto dell'autore*

071 *vista esterna dello spazio:* maquette. cemento grigio
fonte: *foto dell'autore*

072 *vista dall'esterno dello spazio:* maquette. cemento grigio
fonte: *foto dell'autore*

TAV. 1 *disegno schematico della presenza del costruito storico*

TAV. 2 *disegno schematico dell'edificato nell'area adiacente al Forte*

TAV. 3 *disegno schematico del margine industriale a livello del Rio*

TAV. 4 *localizzazione della Fortificazione all'interno dell'area,* scala 1:2000

TAV. 5 *ridisegno della Fisiografia dell'esturaio del Rio Tejo, scala* 1:50.000

TAV. 6 *skyline del margine Sud*

TAV. 7 *il complesso del Forte e i due progetti,* scala 1:2000

TAV. 8 schema dei punti di approdo presso la costa Sud

TAV. 9 schema dei percorsi naturali, principali e secondari

TAV. 10 *il Forte: ridisegno del prospetto Nord*

TAV. 11 *il Forte: ridisegno del prospetto Ovest*

TAV. 12 *il Forte: ridisegno del prospetto Sud*

TAV. 13 *il Forte: ridisegno del prospetto Est*

TAV. 14 *l'inserimento progettuale: planimetria piano terra,* scala 1:500

TAV. 15 *prospetto della terrazza panoramica e del teatro,* scala 1:50

TAV. 16 *planimetria inserimento del progetto della terrazza panoramica,* scala 1:2000

TAV. 17 *pianta piano terra, scala 1:100*

TAV. 18 *pianta piano primo, scala 1:100*

TAV. 19 *pianta piano secondo, scala 1:100*

TAV. 20 *planimetria inserimento del progetto del teatro,* scala 1:2000

TAV. 21 *percorso morfologico: la copertura*

TAV. 22 *percorso morfologico: lo spazio interno*

TAV. 23 *percorso morfologico: i due sostegni*

TAV. 24 *percorso morfologico: i tre elementi strutturali*

TAV. 25 *schemi funzionali: il foyer*

TAV. 26 *schemi funzionali: la galleria espositiva*

TAV. 27 *schemi funzionali: i tre corpi*

TAV. 28 *schemi funzionali: lo spazio per la danza*

TAV. 29 *schema assonometrico del percorso progettuale*

TAV. 30 *esploso assonometrico del progetto*

TAV. 31 *pianta piano terra, scala 1:200*

TAV. 32 *pianta piano primo, scala 1:200*

TAV. 33 *sezione verticale dei due progetti,* scala 1:50

TAV. 34 *sezione verticale dei due progetti,* scala 1:50

TAV. 35 *pianta piano terra: gli elementi strutturali*

TAV. 36 *pianta piano primo: gli elementi strutturali*

TAV. 37 *sezione verticale tecnologica per il funzionamento dell'edificio,* scala 1:25

TAV. 38 *sezione verticale tecnologica per il funzionamento dell'edificio,* scala 1:25

TAV. 39 il complesso del Forte e del Lazzaretto e l'inserimento progettuale: *vista dal Rio*

TAV. 40 *Il teatro: vista esterna*

TAV. 41 *Il teatro: vista interna dello spazio per la danza*

TAV. 42 *La terrazza: vista esterna*

TAV. 43 *La terrazza: vista interna sul Rio Tejo*

Bibliografia consultata

DE ABOIM INGLEZ CID, *Pedro, A torre de S. Sebastião da Caparica e a arquitectura militar do tempo de D. João II*, 1998, Dissertação de Mestrado em Historia de Arte da Idade Moderna, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - UNL

UGOLINI, Andrea, *Ricomporre la rovina*, Alinea Editrice, 2010

USTÁRROZ, Alberto, Prefacio de Rafael Moneo, *La lecciòn de las Ruinas, Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*, Colección Arquithesis num. 1, Caja de Arquitectos, 1997, pp. 19-48, 225, 267-279

PICON, Antoine, *La ville et la guerre*, Les Editions de L'Imprimeur, 1996

HESSE, Herman, *Camminare*, Piano B Editore, Gangemi Editore, 2015

BATTAINO, Claudia, *Forti: architettura e progetti*, Nicolodi Editore, dicembre 2006

VITRANO, Rosa M., *Architettura e Memoria Storica: recupero e fruizione del patrimonio edilizio antico*, 2000

ARRIGONI, Fabrizio, DINELLI, Amelio, *Il sogno della rovina*, Cassa di Risparmio di Lucca, Fondazione Ragghianti, 1992

MARINO, Angela, *L'Architettura degli ingegneri: fortificazioni in Italia fra '500 e '600*, Gangemi Editore, 2005

BARBANERA, Marcello, *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Bollati Boringhieri, 2009

CORONA, Mauro, *I fantasmi di pietra*, Mondadori, 2008

DECANDIA, Lidia, *Anime di luoghi*, Franco Angeli, 2004

DE SETA, Cesare, *Luoghi e architetture perdute*, Laterza, 2000

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, Electa, prima edizione 1979

NUCIFORA, Sebastiano, *Le forme dell'abbandono*, Kappa, 2001

TETI, Vito, *Il senso dei luoghi. Memoria e storia dei paesi abbandonati*, Donzelli, 2004

DE VILHENA BARBOSA, Inácio, *Novo Lazareto da Torre Velha*, Archivo Pittoresco, vol. 12, Lisboa, 1864

VIEIRA JUNIOR, Duarte J., *Villa e Termo de Almada*, Caparica, 1894

MAGALHÃES, Fátima, *À Descoberta das Sentinelas: Roteiro de Castelos e Fortalezas da Região de Lisboa e Vale do Tejo*, Lisboa: Comissão de Coordenação da Região de Lisboa e Vale do Tejo, 1998

MEYER, D., LE NORMAND-ROMAIN, A., VOVELLE, M., TEYSSOT, G., L'Architecture et la Mort, Edit. Du Moniteur Monuments Historiques, n. 124, 1982, pp. 1-4

FORTY, A., *Words and Buildings: A vocabulary of Modern Architecture*, Edit. Thames & Hudson, 2004, pp. 206-219

LOTUS FUNEBRE / FUNERARY LOTUS, Lotus International, Rivista trimestrale di architettura, n. 38, Editoriale Lotus, 1983

SEIXAS LOPES, D., traduzione João Colaço, *Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi*, Edit. ORFEU NEGRO, 2016

ROSSI, Aldo, *L'architettura della cittá*,Quodlibet, 1966

FLORA, N.; CRUCIANELLI, E.; *I borghi dell'uomo: Strategie e progetti di ri/attivazione*, LetteraVentidue Editore, 2013, pp. 10-55; 66-178

PANDAKOVIC, D; DAL SASSO, A.; *Saper vedere il paesaggio*, seconda edizione, Cittá Studi Edizioni, 2013, pp. 5-112; 167-216; 309-374

Risorse online

Europan Portugal: www.europanportugal.pt

Ruin'Arte: www.ruinarte.blogspot.pt

SIPA - Sistema para o Património Arquitectónico: www.monumentos.pt

DGPC - Direção-Gerál do Património Cultural: www.patrimoniocultural.gov.pt

Fortalezas.org online: www.fortalezas.org

Câmara Municipal de Almada: www.m-almada.pt

BNP - Biblioteca Nacional de portugal: www.purl.pt

Enciclopedia Treccani Online: www.treccani.it

Homolaicus Online: www.homolaicus.com

Collaborazioni

LIOZ Arquitetos, Lisbona, Portogallo

ULTRA Architettura, Roma, Italia

I LUOGHI DELLA MEMORIA. LE ROVINE MILITARI IN PORTOGALLO

Uno spazio per le arti performative per il Forte di São Sebastião da Caparica

UAL
UNIVERSIDADE
AUTÓNOMA
DE LISBOA