

POLITECNICO DI MILANO

Scuola di Architettura Urbanistica Ingegneria delle costruzioni

Corso di Studio in Architettura

A.A.2016/2017

INCIDERE LA MEMORIA

Progetto di una scuola di musica in Alfama

Relatore: prof.ssa Barbara Bogoni

Candidato: Fabio Bonaventura

LA COSTRUZIONE DI UN'IDEA

TEMATICHE

Memoria	pag. 07
Traccia	pag. 13
Frammento	pag. 17
Rovina e archeologia	pag. 21

MEMORIA POETICA

<i>Memória Montagem</i> , Herberto Helder	pag. 28
---	---------

IL LUOGO

IL CASO SPECIFICO

Lisbona <i>evolução</i>	pag. 35
Alfama	pag. 41
Patio Dom Fradique	pag. 47

OPERE CONTEMPORANEE

COSTRUZIONE DELL'IDEA DI ARCHITETTURA

J.L. CARRILHO DA GRAÇA Recupero delle rovine di San Paolo Recupero delle rovine del Castello di Sao Jorge	pag. 53 pag. 55
EDOUARDO SOUTO DE MOURA Riconversione convento das Bernardas	pag. 57
MANUEL E FRANCISCO AIRES MATEUS Museo del faro di Santa Marta	pag. 59
GONÇALO BYRNE E BARBAS LOPES Teatro Thalia	pag. 61
ÁLVARO SIZA VIEIRA Terraços de Bragança	pag. 63

IL PROGETTO

LE RAGIONI DELL'IDEA

Analisi	pag. 65
Strategie	pag. 77
Elaborati	pag. 79

ABSTRACT

Questa tesi sostiene l'idea che l'architettura possa configurarsi come corretto strumento di modificazione di un luogo, attraverso la realizzazione di un progetto in grado di stabilire strutture di relazione e di significato fisiche e concettuali nel contesto della città storica.

Volutamente intesa come spazio urbano che unisce fenomeni eterogenei, città storica è una integrazione complessa di spazi fisici costruiti ma in una struttura dinamica che muta continuamente le proprie caratteristiche sistemiche con il procedere della storia.

I suoi significati si costituiscono e mutano attraverso accumulazioni e stratificazioni di retaggi, di interpretazioni e di culture. Frammenti di memoria.

Memoria-Materia come fonte da cui il progettista può attingere per selezionare gli elementi costituenti il progetto attraverso il proprio giudizio critico.

Grazie all'attività professionale svolta nel corso di un anno presso l'atelier dell'architetto Carrilho da Graça ho avuto modo di vivere, approfondire, "mescolarmi" alla città di Lisbona e alla sua affascinante realtà, emblematica per il tema progettuale scelto.

La prima fase del processo ha riguardato l'interpretazione e il significato dei termini che si ritiene siano correlati con il tema generale di progetto, in maniera sintetica e non sistematica.

Si è considerato quindi il caso specifico attraverso lo studio, l'osservazione e l'analisi che ha permesso un inquadramento interpretativo del luogo a diverse scale.

L'intenzione di leggere il tessuto storico come strumento intrinseco all'atto progettuale ha portato alla consultazione dell'opera contemporanea di progetti che dimostrano questo processo.

Infine vengono rappresentate le considerazioni e gli studi sul contesto in forma grafica, utili a sintetizzare i principi di progetto, costituito come una forma di limite che, facendo propri i principi insediativi del luogo, delinea un grande vuoto destinato a spazio pubblico.

MEMORIA

“Stiamo trattando di argomenti incerti, di concetti che ogni generazione ha considerato e sui quali la riflessione prosegue. (...) Ogni generazione cercherà di rispondere in un proprio modo al problema del significato nell’opera di architettura: ciò che noi chiamiamo la realtà dell’edificio. Per alcuni questa realtà potrà essere trovata nel soddisfacimento dei temi funzionali individuati, per altri nell’interpretazione del programma o nella ricerca tipologica. Per altri ancora, la realtà dell’edificio dovrà essere cercata in una tangibile, duratura presenza, che parli dei principi architettonici che stanno dietro la costruzione. E’ dalla parte di costoro che vorrei stare.”¹

Rafael Moneo

¹ R. Moneo, *L’idea di durata e i materiali della costruzione*, La solitudine degli edifici e altri scritti, 2004

² *“Storia che noi stessi siamo”*

³ Dante, *Divina Commedia*, Paradiso, V, 40–42,
“Apri la mente a quello che ti spiego e fissalo nella memoria; infatti l’aver ascoltato non produce conoscenza, se non si rammenta”

⁴ F. Gottardo, P. Portoghesi, *Architettura e Memoria, Teoria, progettazione, dibattito sulla città, artivisive*, Ed. Gangemi, Anno edizione: 2006

Progettare in un’area appartenente al centro storico e in presenza di rovine, obbliga a esplicitare un punto di vista rispetto al passato cioè alla storia che viene qui intesa come memoria nell’evoluzione del tempo e come testimonianza del passato, un concetto ben espresso dal termine tedesco *Geschichte*².

“Apri la mente a quel ch’io ti paleso e fermalvi entro; ché non fa scienza, senza lo ritenere, avere inteso”³

In questa citazione, Dante qualifica la memoria come una virtù e la considera elemento formativo della conoscenza, proseguendo la tradizione di Seneca e Platone secondo cui ogni sapere è reminescenza. In questo senso il concetto di memoria può essere interpretato come fonte da cui attingere informazioni che se poste in rapporto dialettico e sinergico a un principio trasformativo, possono costruire una metodologia progettuale.

“Storia come luogo della memoria, in cui il continuo fluire di informazioni che senza soluzione di continuità invade le nostre menti sia dominato però da una necessaria valutazione critica.”⁴

E’ importante specificare come nel concetto di memoria sia sottinteso un processo di selezione. Questo meccanismo infatti è un necessario principio classificatore di una moltitudine di informazioni, che ci impedisce di cadere nella confusione come per il personaggio di Borges, Funes el memorioso, uomo incapace di dimenticare e di procedere verso il futuro.

“giungo allora ai campi e ai vasti quartieri della memoria dove riposano i tesori delle innumerevoli immagini di ogni sorta di cose introdotte dalle percezioni, dove sono pure depositati tutti i prodotti del nostro pensiero e ciò che vi fu messo al riparo”⁵.

Questa metodologia progettuale che attinge dalla memoria implica una visione della storia come un insieme frammentato ed eterogeneo di informazioni, caratteri, e fenomeni, frammenti che si sono stratificati nel tempo. Se si guarda alla città come risultante di stratificazioni, è possibile capire come alcuni suoi elementi costituenti possano talvolta essere in conflitto fra loro, legittimando un principio di alterazione.

*“L’*aime de la cité*” diventa la storia, il segno legato alle mura dei municipi, il carattere distintivo e nel contempo definitivo, la memoria. In *La Mémoire Collective*, Halbawacks ha scritto: “Allorchè un gruppo si insedia entro una certa zona, opera un processo di trasformazione rispetto ad una propria immagine, ma al contempo esso si conforma ai fatti fisici specifici che resistono. Il gruppo si chiude entro l’ambiente che ha costruito. L’immagine apparente di “centro” e dei rapporti stabili che il gruppo definisce in relazione al proprio nuovo contesto si forma primariamente sul piano dell’idea che, dello stesso suo ambiente, s’è fatto”.*

Ampliando la tesi di Halbawacks vorrei dire che la città stessa è la memoria collettiva dei popoli; e come la memoria è legata a dei fatti e a dei luoghi, la città è il locus della memoria collettiva.

(...) il locus, l’architettura, le permanenze e la storia ci sono serviti per cercare di chiarire la complessità dei fatti urbani. Infine la memoria collettiva diventa la stessa trasformazione dello spazio ad opera della collettività. (...)

La memoria, intesa in questo modo, diventa il filo conduttore dell’intera e complessa struttura; in questo l’architettura dei fatti urbani si stacca dall’arte in quanto elemento che esiste di per sé stesso; anche i maggiori monumenti dell’architettura sono intimamente legati alla città.”⁶

In passato il Modernismo ha abbandonato radicalmente i valori legati all’eredità storica sostenendo una concezione edipica del passare del tempo. Tutto ciò che viene dopo uccide ciò che viene prima. Ma l’io non esisterebbe senza la memoria e dunque una sua rinuncia corrisponderebbe a una inevitabile perdita di identità.

questo interesse per la memoria storica caratterizza il periodo del dopoguerra.

Lo stesso Corbusier confessa verso la fine della sua carriera di aver avuto come maestro il passato e di aver praticato il suo studio come una disciplina.

L’intento dei maestri italiani degli anni ‘50 è stato quello di arricchire ed ampliare le possibilità del linguaggio per recuperare dei codici storici con una forte pregnanza nella memoria collettiva. Il fine dell’epoca consisteva nel restituire all’architettura la sua capacità di comunicare a tutti i livelli del corpo sociale e di farsi strumento di promozione delle qualità ambientali e delle esigenze di vita.

Alla memoria viene associata spesso una dimensione spaziale.

“...E tuttavia non smetto mai di costruirmi luoghi per la memoria”⁷

Secondo Paolo Portoghesi, misurarsi con la memoria è come abitare uno spazio, in cui ci si muove e si agisce. I percorsi al suo interno non sono lineari nè sequenziali ma organizzati in modo reticolare e analogico per associazioni continue tra percezioni e processi cognitivi. Solo osservando in un unico sguardo lo spazio della memoria, l’uomo raggiunge la consapevolezza di trovarsi in una incessante trasformazione alla quale il tempo lo sottopone insieme ai suoi costrutti.

“Il tempo, inteso come successione di istanti meccanicamente determinati, viene messo in discussione proprio dalla memoria umana che del tempo e dello spazio ha una percezione totalmente irrazionale in balia di principi di contrazione e dilatazione, nella quale il prima e il dopo si mescolano e lo scorrere del tempo accelera e rallenta a seconda della sensibilità soggettiva.”⁸

⁵ Sant’Agostino, *Confessioni*, Libro X

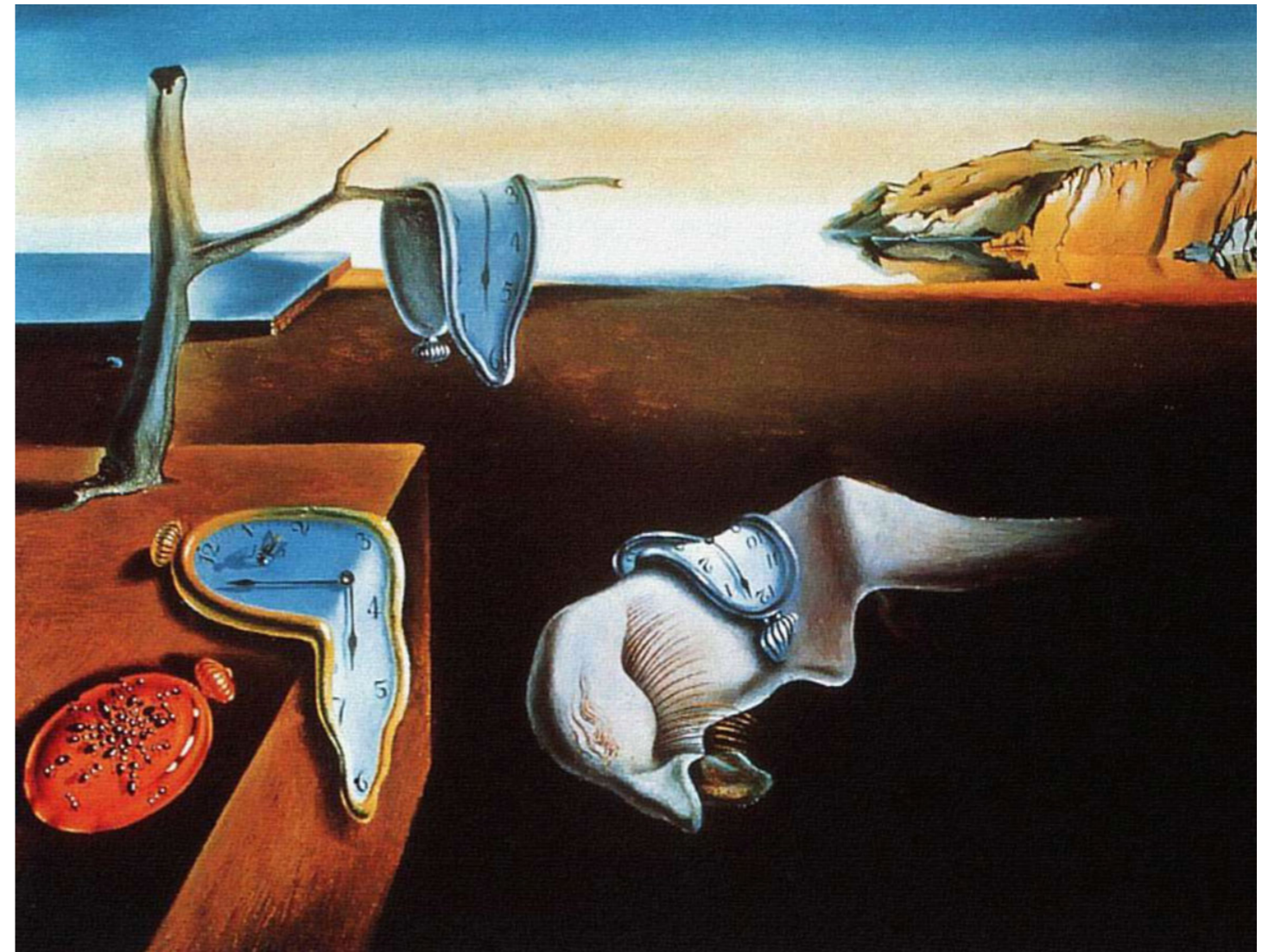
Come aveva ben visto Sant’Agostino nel libro X delle Confessioni, senza la simultanea compresenza di più momenti alla coscienza, il tempo non esisterebbe e non ci sarebbe neppure un io: un presente come polvere di istanti si dissolverebbe nel nulla, il passato sarebbe inconcepibile e così pure il futuro.

⁶ A. Rossi, *L’architettura della città*, Quodlibet, 1966

⁷ Pietro da Ravenna, *Phoenix sive artificiosa memoria*, Venezia, 1491

⁸ F. Gottardo, P. Portoghesi, *Architettura e Memoria, Teoria, progettazione, dibattito sulla città, artistiche*, Ed. Gangemi, Anno edizione: 2006

“La memoria è un Thesaurus⁹ che conserva il ricordo del tempo passato, paragonabile ad un gomitolo e, man mano che cresce, c’è sempre un filo nuovo che vi si aggiunge, senza però che quello che c’era sparisca, ma resta nascosto, anzi racchiuso dal filo che vi si è aggiunto e il gomitolo nella sua interezza non potrebbe esistere senza il filo racchiuso in precedenza.”¹⁰



⁹ Maierù A., Memoria in: *Enciclopedia Dantesca*, III, Roma, 1995

¹⁰ Bergson H., *Materia e memoria*, a cura di Adriano Pessina, Laterza, Roma-Bari, 1996

TRACCIA

“La traccia è un passato che non è mai presente”

Emmanuel Lévinas

Una interessante tesi di Jacques Derrida individua un'altra forma di memoria, che riguarda più frammenti, rappresentazioni o astrazioni; qualcosa che egli definisce traccia: *“la presenza di una assenza”*.

Con questa definizione si intende la dimensione di una alterità che non si è mai presentata né potrà presentarsi. Per comprendere meglio questo concetto è utile rifarsi ad una immagine come esempio: le orme di un uomo sulla sabbia. Il suo passaggio è evidente ma le orme rappresentano solo il lascito di una realtà che è stata e non sarà più.

“Quest'ultimo punto è la scoperta più importante del Poète; le città permangono sui loro assi di sviluppo, mantengono la posizione dei loro tracciati, crescono secondo la direzione e con il significato di fatti più antichi, spesso remoti, di quelli attuali. A volte questi fatti permangono essi stessi, sono dotati di una vitalità continua, a volte si spengono; resta allora la permanenza della forma, dei segni fisici, del locus. La permanenza più significativa è data quindi dalle strade e dai piani; il piano permane sotto elezioni diverse, si differenzia nelle attribuzioni, spesso si deforma, ma in sostanza non si sposta. (...)

Intorno a questo punto il problema delle permanenze presenta due fronti; da un lato gli elementi permanenti possono essere considerati alla stregua di elementi patologici, dall'altro come elementi propulsori. O noi ci serviamo di questi fatti per cercare di comprendere la città nella sua totalità o finiamo per restare legati a una serie di fatti che non potremo collegare oltre con un sistema urbano.”¹²

Nel rapporto che lega la scala urbana architettonica alla morfologia urbana, la traccia assume la dimensione di tracciato urbano. Esso è inteso come proiezione nel territorio di una delle forme più continue del lavoro umano ed elemento storicamente fra i più resistenti alle trasformazioni della città.

¹¹ S. Malka, Emmanuel Lévinas. La vita e la traccia, Jacabook, 2003

¹² Aldo Rossi, *L'architettura della città*, 1966

FRAMMENTO

“Dipende da noi rompere l'incanto che tiene prigioniere le cose, portarle sino a noi e impedire che cadano per sempre nel nulla”¹³

Marcel Proust

La figura concettuale della frammentazione ha connotato in Italia il pensiero che si contrapponeva al Movimento Moderno, il quale ha basato le proprie formalizzazioni su precisi proporzionamenti.

Esistono pratiche progettuali contemporanee che fanno ricorso a questa figura ma che mancano di reale condizione interpretativa verso il contesto. Il risultato ottenuto è un oggetto auto-isolato, proclamato libero poichè ritenuto indipendente e autoaffermato ma in realtà è tutt'altro che frammento. Questo tipo di progetti sono figli di una realtà informatica che non opera alcuna selezione critica e che creano uno scenario oligarchico e dispersivo incondizionato di progetti decontestualizzati.

“Questa nozione di appartenenza (ad una tradizione, ad una cultura, ad un luogo, e così via) si oppone progressivamente all'idea di tabula rasa, di ricominciamento, di oggetto isolato, di spazio infinitamente ed indifferentemente divisibile.

A questa stessa nozione di appartenenza si deve fare riferimento anche per spiegare, nella stessa avanguardia, l'attenzione per i materiali della memoria, certo in una versione non nostalgica, ma di contrapposizione, di collage, di “object trouvè”, di costituzione di nuovi ordini e collezioni attraverso lo spostamento contestuale.”¹⁴

Nel concetto di frammento esiste dunque una dualità interpretativa paradossalmente contrapposta. Nel primo caso è possibile considerarlo come una figurazione autoriferita ed estetizzante che rinuncia alla totalità poichè elemento isolato, estraneo a un possibile riordino.

Nel secondo caso invece, il frammento, è un elemento carico di informazioni, un indizio da cui riprogettare un intero. In questo caso quindi diventa parte di una nuova forma, costruita sulla base delle relazioni che sono insite nella individualità del frammento.

¹³ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Mondadori, Milano, 1995

¹⁴ V. Gregotti, *Modificazione*, in Casabella n. 498/9, gennaio\febbraio, 1984.

Durante la fase di ricerca di un progetto che possa operare una trasformazione del contesto, le modalità di riflessione messe in atto sono volte a costituire un nuovo punto di vista che si basa su un potenziale sistema di relazioni.

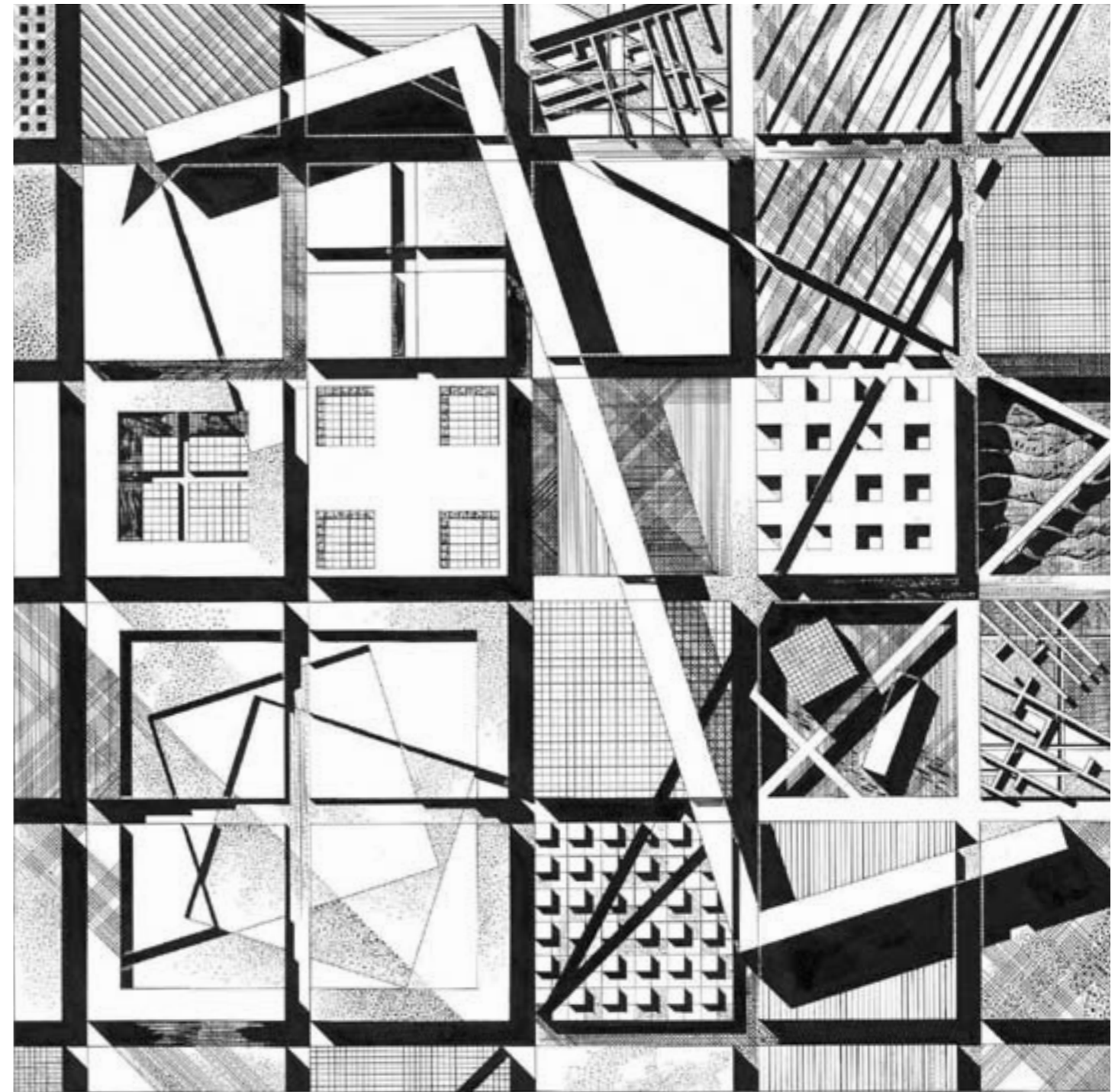
La frammentazione della realtà dunque è una condizione necessaria per ricercare le possibili relazioni tra le parti. Per non cadere nell'operabilità diretta di ogni singolo frammento è necessario mantenere una certa "distanza critica", una visione più ampia in grado di cogliere una logica nel caos di un determinato contesto.

Logica trasformativa guidata da un desiderio, un progetto relativo al campo specifico.

Il progetto come processo di costruzione del nuovo, tende a utilizzare in questo modo una tecnica del montaggio tipica delle avanguardie, che da neutro schema di lettura della realtà diventa schema orientato alla trasformazione.

Montaggio come tecnica interpretativa della realtà urbana che operativamente seleziona le figure, riconosce differenze, crea tra le condizioni indagate uno spazio che diventa margine di azione del progetto.

Montaggio come sequenza, un ordine delle sequenze spaziali stabilito da gerarchie, che restituisce un nuovo luogo in grado di definire un senso relazionale, una temporalità, un valore di scala e una appartenenza dimensionale.



LA ROVINA

“Tradizione non è il culto delle ceneri ma la custodia del fuoco”

Gustav Mahler

“La distruzione dell’Impero, la fine del mondo antico, costituirà, con le sue rovine, tesoro di memoria accumulato, risorsa di perenne rinascita.”

Petrarca

Il progetto di architettura è un processo di trasformazione che si configura come una sorta di montaggio critico che seleziona e sistemizza gli elementi del contesto per creare nuovi sistemi di significato. Una definizione che porta allo scontro con un punto di vista opposto rispetto al tema del frammento, inteso come rovina e tipico dell’archeologia. Questa scienza, nata nel 1810, si propone di ricostruire attraverso i resti del passato la storia e l’arte di tempi remoti. Le riflessioni, ricostruzioni, congetture, in materia sono interessanti e di fondamentale importanza ma assolutamente infeconde rispetto all’architettura.

“Roma disgiunta da un concetto dell’universale, non è immaginabile.

Esaurita la funzione politica, giuridica, militare, morale, mistica e religiosa del latino sull’incivilimento dell’Europa, come fu bella Roma a riconquistare il suo prestigio per le strade antiche, del metafisico ed estetico del sapere.

Fu ancora una città, l’universo; ma era una città morta da mille anni, (...) e fu universale perchè morta da mille anni, perchè memoria, perchè universo di fantasmi”.

In una lezione del 1943 Ungaretti cita questo scritto di Petrarca per parlare del valore universale insito nella rovina. E secondo Francesco Venezia, l’architettura ha sempre una doppia componente: una attuale, contingente, immersa nella contemporaneità; l’altra universale, eterna. Si capisce dunque come vi sia una potenziale sinergia tra il mondo della rovina e dell’architettura.

Il già citato Agostino ci consente di utilizzare il grande lascito del mondo antico, ma anche la possibilità di valutare l’azione della progettazione come connaturata al mondo della stratigrafia delle rovine.

L’archeologia invece cristallizza la rovina, declinandola a oggetto per la mera contemplazione. Ciò implica considerare la città storica come insieme omogeneo finito per sottrarre la preesistenza al processo storico “dinamico” di trasformazione insito nelle città.

Georg Simmel nel suo saggio *La Rovina*, tratta il tema da un punto di vista prettamente estetico, come una forma rovescio speculare dell'architettura. E' una terza interpretazione del termine che non appartiene all'archeologia né a quella dell'architettura.

S. riconosce all'architettura la capacità di ripartire precisamente ciò che chiama "la gravità e la resistenza della materia" secondo un piano possibile solo grazie allo spirito del progettista. Osservando una rovina, l'equazione tra natura e spirito, rappresentata dall'edificio, si sposta sulla natura. Ciò che deriva dalla sua osservazione è un sentimento prima di "tragicità cosmica" e poi di malinconia data dalla inconscia consapevolezza emersa che il processo storico finisce con un graduale impadronirsi della natura.

La rovina nel testo citato è assunto come una unità più significativa dei singoli frammenti che derivano dalla distruzione delle opere.

Il frammento viene definito come elemento in grado di rimandare ad una unità estetica e il suo valore dipende da quanto ancora sussiste in esso della forma artistica o del progetto.

Parlare di rovina invece implica nella fase di distruzione dell'opera, l'azione di altre forze, altri tempi e altre forme. In essa quindi conviverebbero ancora dell'arte insieme alla viva natura, dalle quali scaturirebbe un intero, una unità caratteristica. La rovina sotto questa lente non rimanda nient'altro che a se stessa poichè mantiene una unità formale.

Simmel nella rovina vede la risultante di due agenti apparentemente contrapposte, le antitesi presente/passato, la visione corporea/spirituale. Questa trattazione ha il fascino del declino tipico e contemporaneo all'autore, che spinge al di là di un momento meramente negativo attraverso grazie a una cultura ricca e molteplice dell'epoca fa convivere differenti correnti antagoniste.

*"Il rudere non è soltanto un luogo mentale e poetico caro agli architetti perchè in esso si riassume una profonda meditazione che ha come oggetti il tempo, la sconfitta delle illusioni umane, la natura che si riappropria della terra che era stata violata dalla costruzione: la sua centralità enigmatica derivata dalla stessa definizione vitruviana di architettura come combinazione di utilitas, firmitas, venustas, (...). Questa celebre definizione comporta come conseguenza che la bellezza non può essere mai apprezzata da sola, perchè è accompagnata sempre dalla funzione e dalla stabilità strutturale. Per contemplarla davvero in un isolamento che la metta in evidenza occorre che la costruzione non abbia più una funzione e che sia distrutta. E la condizione della rovina è proprio questa. In essa i tempi del progetto si incurvano attorno a una sovrapposizione di infanzia e vecchiezza, in una ideale e misteriosa sospensione."*¹⁶

Franco Purini

¹⁶ F. Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, 2001



MEMÓRIA POÉTICA

Memória, Montagem
Herberto Helder

O poema é um animal;
nenhum poema se destina ao leitor;
ou, como um quadro, assume o poder dos fetiches, objectos mágicos ou instrumentos de esconjurar os espíritos, ou a emoção, ou o inconsciente, guardando o homem de uma oculta dependência de tudo;
porque se vive dos lucros da superstição;
e é forçoso existir a natureza, outorgada às nossas violações;
ou que as regras de organização do poema são as mesmas da natureza, mas os elementos com que o poema se organiza não estão na natureza;
e o poeta não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo.
São as casas de Aristóteles, Walter Benjamin, Picasso, Huidobro, Malraux.
Casas para onde se entra e de onde se sai, por portas travessas ou janelas, por telhados e escadas derradeiras, pela frente, abrindo túneis nas caves, escrevendo torto em linhas direitas, ateando fogos, pelas traseiras.
Ou ficando imóvel no meio dos móveis, um vulto na travessia dos quartos aglomerados.
Nenhuns contrários vão morrer à guerra; partem e voltam;
são como a cor amarela perscrutada por Steiner: expande-se e reflui para o centro, com uma terrível energia cardíaca.
Eu penso que a memória entra pelos olhos.
Há umas partes inflamáveis nas paisagens, as que regressam quando vemos a memória a mover-se de fora para dentro.
Ou então o poema vitaliza a vida, se a toca nalguns pontos.
O poema gera uma vida nesses pontos tocados.
É um colar de pérolas, as pérolas todas juntas, circuito vibrante que se pode sentir à roda do pescoço com uma viveza de autónoma de bicho.
Como a droga torna sensível aos dedos essa espécie de deliberada e independente palpitação de um copo, um lenço, uma pedra.

MEMORIA POETICA

Memoria, Montaggio
Herberto Helder

Il poema è un animale;
nessun poema è destinato al lettore;
o come un quadro, assume il potere dei feticci, oggetti magici o strumenti per scongiurare spiriti, o emozioni, o l'inconscio, salvando l'uomo da una oculta dipendenza del tutto;
perchè si vive del lucro della superstizione;
ed è forzoso esistere la natura, concessa alla nostra violazione;
o che le regole dell'organizzazione del poema sono le stesse della natura, ma gli elementi con cui il poema si organizza non appartengono alla natura;
e il poeta non trascrive il mondo, ma è suo rivale.
Sono le case di Aristotele, Walter Benjamin, Picasso, Huibdobro, Mairaux.
Case da dove si entra e da dove si esce, per porte di passaggio o finestre, per i tetti e le ultime scale, davanti, aprendo tunnel negli scantinati, scrivendo storto??? in linea dritta, appiccando incendi, dal retro.
O rimanendo immobili nel mezzo dei mobili, un volto nel passaggio delle stanze agglomerate.
Nessun contrario??? va a morire in guerra, partono e tornano;
sono come il color giallo esplorato per Steiner; si espande e contrae verso il centro, con una energia cardiaca terribile.
Io penso che la memoria entra dagli occhi.
Ha una parte infiammabile nei paesaggi, che ritornano quando vediamo la memoria muoversi da fuori a dentro.
O allora il poema vitalizza la vita, se la tocca in qualche punto.
Il poema genera una vita in questi punti toccati.
E' un colare di perle, perle tutte unite, circuito vibrante che si può sentire la "roda do pescoco"????
con una vitalità autonoma di una bestia.
Come la droga torna sensibile alle dita questa specie di deliberata e indipendente palpitazione di un bicchiere, un lembo, una pietra.

Mas tudo isto reproduz a relação pessoal com o espaço e o tempo; quero eu dizer: uma montagem, uma noção narrativa própria.

Homero é cinematográfico, Dante é cinematográfico, Pound e Eliot são cinematográficos.

Baudelaire disse: acabou a narração; porque Poe falara dos poemas instantâneos ligados por faixas vertebrais mortas.

Não nos acercamos da prosa; a prosa não existe; a prosa é uma instância degradada do poema; a prosa não presume uma qualidade particular de visão e execução; especula um modo extensivo e extrapolado de desgaste do tempo, do espaço.

Não se trata propriamente de montagem, diga-se: uma cuidada maneira de receber a memória, assistir à ressurreição do que foi morrendo, e morre, e vai morrer.

Baudelaire confundiu a sua memória, a montagem, com as exigências de um certo código narrativo.

Rimbaud partiu de todos os seus lugares para dimensões paralelas, e fez no poema presente a montagem do poema ausente; aparece um pouco como o discípulo ancestral de Godard.

A inteligência de Welles, por exemplo, está em desembaraçar os fulcros de energia da inerte matéria que os estrangula, e seguir a sua irradiação.

Essa irradiação cria a montagem, a história, a vitalidade do imaginário.

Welles aprendeu em Shakespeare, e exemplifica assim a leitura de Shakespeare, não como cinema, mas como poesia.

Quando Apollinaire leu «Les Pâques à New York» ou «La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France», de Cendrars, percebeu depressa que a simultaneidade era o estúdio pormenorizadamente sonhando pela sua gramática tão inquiridora.

A paciência tinha enfim acesso a uma extrema intensidade da memória. Era simples ser múltiplo; bastava ter o centro em toda a parte.

Depois fundou o modelo: os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos.

Mas o desmembramento não esgota o ritual, nem a máquina de filmar suprime as moviolas esferográficas.

A intuição vinha de Delaunay, o pintor.

Tudo isto era cinematográfico.

Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exactamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo.

Não existe outra metáfora que não seja o espaço; aquilo a que chamam metáforas são linhas de montagem narrativa, o decurso da alegoria, o espectáculo.

Ma tutto questo riproduce la relazione personale con lo spazio e il tempo;

voglio dire: un montaggio, una propria idea narrativa.

Omero è cinematografico, Dante è cinematografico, Pound e Eliot sono cinematografici.

Baudelaire disse: la narrazione è finita; perchè Poe parlava di poemi istantanei legati da fasce vertebrali morte.

Non ci avviciniamo alla prosa; la prosa non esiste; la prosa è una istanza degradata del poema; la prosa non presume una qualità particolare di visione ed esecuzione; specula un modo estensivo e estrapolato di erodere il tempo e lo spazio.

Non si tratta propriamente di montaggio, ne si dica: una attenta maniera di ricevere la memoria, assistere alla resurrezione di quel che morì, muore, e morirà.

Baudelaire confuse la sua memoria, assemblata, con l'esigenza di un certo codice narrativo.

Rimbaud partì da tutti i suoi luoghi per dimensioni parallele, e fece nel poema presente il montaggio del problema assente; somiglia vagamente al discepolo ancestrale di Godard.

L'intelligenza di Welles, per esempio sta nello sbarazzare il fulcro di energia dall'inerte materia che lo strangola, e seguire la sua irradiazione.

Questa irradiazione crea il montaggio, la storia, la vitalità dell'immaginario.

Welles apprese da Shakespeare, e illustra così la lettura di Shakespeare, non come fosse cinema, ma come poesia.

Quando Apollinaire lesse «Les Pâques à New York» o «La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France», di Cendrars, capì in fretta che la simultaneità era lo studio nel dettaglio sognando attraverso la sua grammatica così indagatrice.

La pazienza aveva infine accesso a una estrema intensità della memoria. Era semplice essere multiplo; bastava avere il centro dappertutto.

Poi fondò un modello: i poeti futuri con macchine da ripresa nelle mani.

Ma lo smembramento non esaurisce il rituale, ne la macchina da ripresa sopprime la moviola stilografica.

L'intuizione veniva Delaunay, il pittore.

Tutto questo era cinematografico.

Qualche poema è un film, e l'unico elemento che importa è il tempo, e lo spazio è la metafora del tempo, e ciò che si narra è la resurrezione dell'istante esattamente anteriore alla morte, la folgorante agonia di un nervo che irrompe dal poema e fa saltare la vita dentro la massa irreal del mondo.

Non esiste altra metafora che non sia lo spazio; ciò che chiamano metafore sono linee di montaggio narrative, il decurso dell'allegoria, lo spettacolo.

O tempo de Deus é um espaço de uma forma luminosa narrativa de tal excedência que o tempo assimila a perenidade mítica; uma sustida agonia; uma ressurreição, digamos, mortífera.

Esta seria a montagem total; a memória como tecido ininterrupto ou a permanência rigorosa do imaginário no tempo; e a ilusão do mundo, inesgotável.

Por isso disse alguém que, medido com Holderlin, Goethe era apenas um génio.

Holderlin seria então o poeta impossível que foi possível.

O terror agora avizinado traduz que a memória se ganha arduamente, através de uma montagem sempre mais audaciosa, da morte cada vez mais real e da ressurreição multiplicada no poder de formular a ilusão integral do mundo.

Se há aqui excesso de nomes e referências, sejam eles tomados como montagem, concebida num apoio cultural estilisticamente irónico.

O jogo remete para a solidão e revela que, cumprido o trabalho devastador da ironia, o poema escrito não se destina ao leitor, mas é o destino pessoal na sua narração, no esforço para criar o mundo, fabula ultim de uma espécie de montagem planetária segundo o medo sagrado e o exorcismo dentro das trevas.

O filme projecta-se em nós, os projectores. O corte das linhas (não as designemos por versos), as correspondências fonéticas, os ecos e mesmos às repetições de volumes numa pintura, não são os só motores do ritmo.

Nem o são apenas as distorções, inversões e deslocações da apresentação iconográfica; as discontinuidades criando precipícios entre fortes massas de representações; as sobrecargas súbitas, como se um íman fizesse afluir a certo instante vocal todo o rumor de um cortejo de homens e animais, enquanto o inquebrantável veio do tempo escorre subterraneamente; e depois o vazio, onde desemboca uma espécie de luz completa que afoga a imagem pronunciada num grande cintilação unida, única, como uma sua própria cegueira.

Pense-se ainda que os substantivos não são palavras, mas objectos distribuídos; e os adjectivos, por exemplo; as qualidades e circunstâncias da colocação dos objectos no espaço. E são até por vezes poderosos substantivos, eles mesmos - objectos rompendo pela sua pressão as membrana morfológica: são substantivos inventados por circulações imprevistas, por pesos novos.

Tudo isto instiga à percepção do ritmo. É um quadro. A pintura tem um movimento potencial. Seria possível por um quadro a mover-se? Eu sei que a pintura anda de um lado para outro; o segredo da sua trajectória refere-se à nossa intensidade mágica, ao que chamamos o milagre ou maravilha orgânica do mundo.

O cinema extrai da pintura a acção latente de deslocação, de percurso.

Il tempo di Dio è uno spazio dalla forma luminosa narrativa di quella eccedenza che il tempo assimila la perennità mitica; una apparente agonia; una resurrezione, diciamo, mortifera.

Questa sarebbe il montaggio totale; la memoria come tessuto ininterrotto o permanenza rigorosa dell'immaginario del tempo; e l'illusione del mondo, inesauribile.

Per questo qualcuno dice che, misurato??? con Holderlin, Goethe era semplicemente un genio.

Holderlin sarebbe dunque il poeta impossibile che fu possibile.

Il terrore ora avvicinato traduce che la memoria si guadagna arduamente, attraverso un montaggio sempre più audace, dalla morte ogni volta più reale e dalla resurrezione moltiplicate nel potere di formulare l'illusione integrale del mondo.

Se si ha qui un eccesso di nomi e riferimenti, siano essi presi come montaggio, concepiti come un supporto culturale stilisticamente ironico.

Il gioco rimanda alla solitudine e rivela che, compreso il lavoro devastatore dell'ironia, il poema scritto non si destina al lettore, ma è il destino personale nella sua narrazione, nello sforzo per creare il mondo, ultima favola di una specie di montaggio planetario secondo la paura sacra e l'esorcismo dentro alle tenebre.

Il film si proietta in noi, i proiettori. Il taglio delle linee (definite versi), la corrispondenza fonetica, gli echi e anche le ripetizioni dei volumi in un dipinto, non sono i soli motori di ritmo.

Ne lo sono solo le distorsioni, inversioni e dislocazioni della rappresentazione iconografica; le discontinuità creando precipizi entro forti masse di rappresentazioni; il sovraccarico subito, come se un imam facesse affluire in un istante vocale tutto il rumore di un corteo di uomini e animali, fino a che l'inesorabile venuta del tempo scorre sotterraneamente; e dopo il vuoto, dove sfocia una sorta di luce completa che affoga l'immagine pronunciata in un grande unico scintillio, come una sua propria cecità.

Si pensa ancora che i sostantivi non siano parole, ma oggetti distribuiti; e gli aggettivi, per esempi; la qualità e circostanza della collocazione degli oggetti nello spazio. E sono alle volte poderosi sostantivi, essi stessi - oggetti rompendo per la sua pressione la membrana morfológica: sono sostantivi inventati per circolazioni? impreviste, per pesi nuovi.

Tutto questo instiga alla percezione del ritmo. Un quadro. La pittura ha un movimento potenziale. Sarebbe possibile per un quadro muoversi? Io so che la pittura va da un lato all'altro; il segreto della sua traiettoria si riferisce alla nostra intensità magica, a quel che chiamiamo il miracolo o meraviglia organica del mondo.

Il cinema estrae dalla pittura l'azione latente di dislocazione, di percorso.

Tome-se um poema: não há diferença. E agora a pontuação, vejamos. Vejamos que, para assinalar metaforicamente o tempo no espaço, a pontuação promove rupturas, acelera ou retarda o movimento das figuras simbólicas, adensa ou aligeira a luz sobre esse rosto, essa gárgula, propulsionados. Esse objectos: o rosto do século, o da ausência.

A pontuação é uma caixa de velocidades. Andar de automóvel pode obviar ao entendimento do espaço e ganhar-se e perder: o tempo.

Mas que a morte acompanhe; o pensamento da morte.

E como as coisas vêm todas as partes até nós; a história morta que ressuscita para tornar-se mortífera. Porque digo a uma luz cinematográfica. Quanto mais subtil, furtiva, secreta, desentida, complexa e ambígua for a montagem, mais penetrante e irrefutável a sua força hipnótica.

Em "Figures in a Landscape", de Losey, quase não dá por nada. Mas é atingido em cheio. Percebe-se tudo: a nossa mesma agonia.

Por exemplo: como a fluidez pode ser cruel. Enigmática coisa esta, muito.

Regista-se a docçura sanguínea a avançar pelos seus meandros até ao coração, viscera por onde também se morre. Porque se morre por todos os órgãos do corpo, a todo o momento, com a delicadeza, a ferocidade, pela química do oxigênio e do carbono, arterialmente, venosamente.

Morre-se de ver a nossa cara no nosso espelho: a gárgula a arrancar-se à biografia do corpo e trazendo na hipérbole do horror o nosso sangue, o sexo os pulmões, as tripas, o coração; ligando a noite ao dia, o oculto ao revelado, ao pressentimento ao acontecimento, tudo no mundo, na história.

A poesia propõe a história do mundo.

Temos então o filme, o tempo.

Si prenda un poema: non ha differenza. E ora la punteggiatura, vediamo. Vediamo che, per segnare metaforicamente il tempo nello spazio, la punteggiatura promuove rotture, accelera o ritarda il movimento delle figure simboliche, addensa o alleggerisce la luce sopra questo volto proiettato.

Questo oggetto: il volto del secolo, o della assenza.

La punteggiatura è una cassa di velocità. L'andare di automobile può obviare la comprensione dello spazio e guardarlo e perderlo: il tempo.

Ma che la morte accompagna: il pensiero della morte.

E' come cose vengono tutte le parti fino a noi; la storia morta che resuscita per tornare ad essere mortífera.

Perchè dico ha una luce cinematografica. Quanto mai sottile, segreta, disonesta, complessa e ambiguo fu il montaggio, più è penetrante e irrefutabile la sua forza ipnotica.

In "Figures in a Landscape", di Losey, quasi per niente. Ma è attinto in pieno. Si capisce tutto: la nostra stessa agonia.

Per esempio: come la fluidità può essere crudele. Enigmatica questa cosa, molto.

Evidente la sorpresa??? sanguigna all'avanzare per i suoi meandri fino al cuore, viscera nella quale anche si muore. Perchè si muore per tutti gli organi del corpo, in ogni momento, con la delicatezza, la ferocia, per la chimica dell'ossigeno e del carbone, arterialmente, venosamente.

Si muore nel vedere la nostra faccia nel nostro specchio: GARGULA a sradicarsi la biografia del corpo e portando nell'iperbole dell'orrore il nostro sangue, il sesso, i polmoni, le budella, il cuore; legando la notte al giorno, l'oculto al rivelato, il presentimento all'evento, tutto nel mondo, nella storia.

La poesia propone la storia del mondo.

Abbiamo dunque la pellicola, il tempo.

IL LUOGO

LISBOA EVOLUÇÃO

“(…) la semplice osservazione delle curve di livello di Lisbona, immaginando dove e come la città si possa insediare, ci permette di costruire un intervallo di contemplazione. Ci permette di pensare al territorio come struttura scheletrica di supporto iniziale, nell’evidenza della città su di essa, nella sua costruzione come divenire, e ci permette di immaginare anche la trasformazione di questo territorio in città. Analisi successive riguardano un processo di decodificazione, “invenzione di radiografia”, identificazione delle regole.”¹⁷

J.L. Carrilho Da Graça

Questo capitolo non ha la pretesa di descrivere sistematicamente la storiografia della città di Lisbona fin dai suoi albori. Il tentativo è quello di individuare le logiche, le linee guida e i punti notevoli entro cui Lisbona ha realizzato i propri processi di trasformazione.

A questo proposito è stato preso a riferimento un testo dell’architetto Joao Luis Carrilho da Graça il quale ha basato molti delle sue ricerche, scritti ed analisi su questa tema.

Il primo elemento fondamentale per la comprensione della città è il supporto sulla quale essa si posa: il territorio e la sua topografia. L’ipotesi è che i percorsi per raggiungere i primi insediamenti siano stati, come primo segno dell’attività umana, fondamentali elementi alla base della città. Questa “teoria del territorio” si rifà ad alcuni testi teorici di Saverio Muratori e Gianfranco Caniggia.

Applicando queste teorie su Lisbona, città dall’orografia molto accentuata e caratteristica, è possibile individuare degli elementi fondamentali.

I percorsi più utilizzati dall’alba dei tempi furono le linee di cresta che definivano le valli sottostanti. Il motivo è da ricercare nella facilità di percorrenza data dalla regolarità di quota, nell’assenza di corsi d’acqua da dover attraversare, e nel ruolo strategico che questi punti visivamente dominanti assumevano sul territorio circostante.

“Le linee, geografiche e topograficamente consacrate a percorsi di attraversamento e accesso, hanno necessariamente un carattere più pubblico e tendono a registrarsi fisicamente sul territorio e a definire i limiti e la struttura formale dello spazio antropizzato.”¹⁸

Per queste ragioni i promontori, per definizione con una sola via di accesso, furono le prime sedi delle più svariate forme di insediamenti come accampamenti, case, conventi e castello. La necessità di allacciare i promontori ha determinato i successivi tracciati a quota intermedia, creando un sistema secondario alle linee di cresta.

Più tardi ancora con lo sviluppo del commercio vengono colonizzate anche i fondo valle,

¹⁷ J.L Carrilho Da Graça, *La poesia del pragmatico. una conversazione con JLCG*, intervista di Antonio Jiménez Torrecillas, *El Croquis*, n.170, 2014, p.22

¹⁸ JLCG, *“Metamorfose”*, *Jornal arquitectos*, n.206, Maio-Junho de 2002, p. 8-11

terre ricche e fertili in cui è presente l'agricoltura e la vita rurale. Percorsi lungo le valli, paralleli, diagonali e trasversali alle linee di acqua, vanno ad alacciare sequenzialmente punti marcati precedentemente.

Questa maglia di percorsi disegnata è il primo limite della compartizione del territorio, e costituisce il sistema embrionale all'origine dello spazio pubblico, al di là del quale l'uomo ha ritagliato successivamente i suoi spazi privati sul suolo a scale differenti.

La matrice costituita segna profondamente lo spazio "rurale" quanto la forma della città. In un registro bidimensionale la suddivisione fondiaria avviene per sistemi di equazione elementari, come l'utilizzo di reticoli ortogonali, assi e allineamenti. Ma in una città come Lisbona, la relazione tra forma della città e topografia è inscindibile; questo genera una rete distorta dovuta alla forte orografia, che ha la necessità di percorrere la naturalezza del terreno e che unitamente alla regole dell'edificazione genera momenti e soluzioni geniali nel tessuto della città.

Lisbona nacque sulle cime e sui fianchi di un monte brusco che domina a margine del Tejo - in direzione della meno scoscesa Baixa. Sulle alture di Sao Francisco, Carmo, Trindade, Graca, Sao Vicente de Fora, tra il XII e il XIV secolo vennero fondati conventi importanti, attorno ai quali sorsero piccoli nuclei urbani. Attorno al castello, alla Baixa e al loro circondario, si formarono ramificazioni attraverso le linee di cresta, densamente costruite e punteggiate da oliveti. Queste linee di cresta erano separate da fertili terreni alluvionali coltivati. Nell'area centrale si apriva una valle larga e profonda (la Baixa) che, per l'altezza di Rossio, si biforcava in due rami (Avenida da Liberdade e Rua da Palma/Avenida Almirante Reis), in cui le alluvioni supportavano le colture irrigate. Alla fine del XIV secolo, la Cerca Nova si ritenevano queste due valli: per non esporre il perimetro urbano agli attacchi e per lasciar fuori terre ricche di acqua, coperte di almuinhas o orti.(?) A partire dal XV secolo, i manieri signorili dominavano il paesaggio. Se ricorriamo alla toponimia verifichiamo una profonda analogia e logica di occupazione iniziale di questo territorio: i punti alti erano villaggi, il fondo delle valli era agricoltura con oliveti, vigneti e orti. Non è una coincidenza il fatto che, all'inizio del XVII secolo, i principali ingressi alla città a partire dai campi, erano situati precisamente in questi villaggi di struttura rurale: Enxobregas (l'attuale Xabregas), Arroios, Andaluz e Alcantara. Mentre l'agricoltura urbana fu progressivamente assorbita dal costruito, le coltivazioni fuori le mura resistettero fino al XVIII secolo, quando la città finalmente si prolungò lungo le valli che oggi portano ad Avenida da Liberdade e a Avenida Almirante Reis.



IL LUOGO

ALFAMA

“Le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni d’un linguaggio; le città sono luoghi di scambio come spiegano tutti i libri di storia dell’economia, ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desideri, di ricordi.”¹⁹

Italo Calvino

“Adesso, finalmente, il viaggiatore va ad Alfama, pronto a perdersi dietro il secondo angolo della via e deciso a non domandare la strada. È la maniera migliore di conoscere il quartiere. C’è il rischio di mancare qualcuno dei luoghi selezionati [...], ma, camminando a lungo, finirà per passarci e, nel frattempo, avrà avuto il guadagno di imbattersi mille e una volta nell’inatteso.”²⁰

Josè Saramago

¹⁹ I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, 1996

²⁰ J. Saramago, *Viaggio in Portogallo*, Feltrinelli, 2015

²¹ L. Benevolo, *Storia della città*, Perspectiva, 1993

L’area di progetto appartiene al tessuto dell’Alfama, quartiere tra i più antichi della città. La caratteristica tipologica più evidente di questo Bairro antico è la diramazione di strade strette e tortuose che si aggrappano all’orografia della collina del castello di San Jorge. Un labirinto di strade e vicoli che incentiva l’esplorazione ma che nega una facile lettura e l’orientamento anche a causa degli edifici, costruiti uno sull’altro e che alle volte invadono la strada rompendo la visuale.

Queste caratteristiche trovano le proprie ragioni sicuramente nell’accentuata orografia del luogo ma anche per dei motivi storico insediative derivanti dall’antica dominazione arabo-islamica. Questa tipologia insediativa è tipiche delle città mediterraneo-iberiche.

A Lisbona in particolare, il dominio dell’impero musulmano è durato quattro secoli, compresi fra il VII e il X secolo. L’Alfama ha integrati nel suo tessuto i segni di questa cultura, lasciati durante l’espansione della città nel periodo medievale.

La crescita di questi nuclei, formalmente irregolari, furono molte volte giustificate per l’adattamento alla topografia esistente e alla costruzione di un edificato che rispondesse alle necessità, senza avere un piano preesistente di disegno della sua maglia oltre ai tracciati principali. Secondo Nasser Rabbat, la religione influenza l’architettura, poiché si riflette nei fattori culturali, sociali e politici di una società. Nel mondo cristiano europeo il fattore religioso si manifesta in forma e in funzione di chiese, conventi, case, palazzi, e nel proprio modo di fare città. Così anche il mondo islamico ha le proprie manifestazioni all’interno della città ed ha riferimento nel Corano.

“La semplicità del nuovo sistema culturale, tutto contenuto nel Corano, produce una riduzione delle relazioni sociali. Per questo le città musulmane perdono la complessità delle città ellenistiche e romane: non hanno dei fori, basiliche, teatri, anfiteatri, stadi, ginnasii, ma solamente abitazioni particolari - case o palazzi- e due tipi di edifici pubblici: i bagni per le necessità igieniche che corrispondono alle term antiche e le moschee per il culto religioso(...)”²¹

Come scrive Benevolo, di fatto la città islamica ha una riduzione dello spazio pubblico, non per la poca necessità ma per le differenti dinamiche sociali, inerenti ai modi di vita. I pochi spazi che hanno sono puntuali e sufficientemente grandi per gli scambi commerciali. Gli spazi di incontro e convivio che nelle città occidentali corrispondono ai diversi spazi dati alla città, come larghi, piazze e giardini, nella città musulmana corrispondono alle moschee, dove si uniscono per una credenza religiosa comune, e ai bagni pubblici.

L'idea di potersi isolare in pubblico è estranea alla cultura musulmana. Tutto ciò che succede in uno spazio pubblico è diritto e dovere di tutti poter intervenire. Spingere e sgomitare in pubblico sono tratti caratteristici della cultura del Medio Oriente (...). Il tocco non è così offensivo come lo è per la cultura americana o europea. Abituati al contatto con la folla negli spazi pubblici, essi si sentono un po' disorientati in vasti spazi. In questa maniera, la sua città è ben definita tra ciò che riguarda la differenziazione dello spazio pubblico da quello privato. Avendo anche una profonda trasformazione nel limite di questi due spazi.

42 *“Queste città senza piani, affollamento di edifici e case, con strade piene di vita, cambiando di larghezza e direzione, che si ramificano fino a sfociare nelle strade principali o terminare in vicoli senza uscita (...) E' così che le città more, in seguito all'espulsione dei mori, furono aperte le grandi piazze e create nuove strade conformi alla tradizione europea.”²²*

Nelle città dell'Islam non esiste un regolamento urbano, ma sono disciplinate dalla tradizione e dallo sforzo individuale. Questo è dovuto al modo in cui vedono la casa, uno spazio sacro, dove ritirarsi e meditare. La strada d'altro lato è appena lo spazio che delimita piazza e abitazione, non un luogo di convivio come per la cultura cristiana.

Questa forma di organizzazione è troppo spesso tollerante, e dà spazio a usurpazioni dei cammini pubblici in particolare, alla chiusura di strade trasformate in *bicos* (vicoli) o all'improvviso il restringersi di una arteria per l'azione di un ampliamento di qualche casa. E' da specificare che nelle città medievali occidentali, le strade sono altrettanto irregolari e intricate come in quelle musulmane, ma pur mantenendo la continuità nello spazio alle volte si mescolano le frontiere tra ciò che è pubblico e ciò che è effettivamente privato.

Ancora accentuando il contrasto, nella città islamica, le “pseudo strade”, come le chiama l'autore Fernando Chueca Gitia, sono spazi indispensabili per l'accesso agli spazi privati,

alle case, condizionanti lo spazio pubblico. Conosciuto come *beco* o *cul-de-sac* ha una carta fondamentale nelle città del mediterraneo influenzate dalla cultura araba: trattasi di una strada senza uscita, che crea un legame tra una strada e una zona residenziale più privata. Spesso per acquisire spazio, le case sono costruite un piano al di sopra della strada sovrastandola creando sottopassaggi.

²² E. Dickson Robert, *The west European city*, Londres, 1951



L'AREA DI PROGETTO

PÁTIO DOM FRADIQUE

“É molto difficile spiegare, e quasi impossibile rappresentare chiaramente, anche con sovrapposizione di piante, come fosse la disposizione del muro in questo sito, (...) oggi completamente affogato all'interno del palazzo Belmonte, che gli architetti li accumularono, per la difesa della porta fortificata che si apriva in quel punto.”²³

Antonio Silva Vieira

Nel periodo dell'occupazione mora il patio basso era solo una zona periferica appena fuori le mura. Allora attorno alla città andavano stabilendosi gruppi di persone di origine nomade che diedero origine a dei nuclei di piccole case.

Lixbuna, nome della città durante l'occupazione musulmana, era popolata per una diversità di popoli di differenti culture e religioni. In questo periodo di genesi della città medievale l'esistenza di questo spazio extra muro, nonostante fosse residuale era certamente popolato. Affiancarsi alle mura del castello e alla cerchia annessa era quasi una costante, come attestano successivi ritrovamenti archeologici nella zona di questo perimetro, come abitazioni singole o anche strutture più complesse.

I primi documenti riguardanti questo terreno risalgono al 1449 quando un consigliere del Re D. Manuel, Braz Afonso Correia comprò il terreno e l'edificio corrispondente al palazzo Belmonte e al patio alto. Questa proprietà rimase in possesso della famiglia passando ai vari discendenti che hanno trasformato l'edificio in palazzo fino al XVI secolo. Nello stesso secolo il patio basso era chiamato *Hortas de Dom Fradique*, appartenente a D. Fradique Manuel fidato del Re Manuel. Lo storico Vieira da Silva afferma che fu Manuel ad assegnare il nome alla porta di Dom Fradique della cerchia mora, che permetteva il passaggio all'interno della città attraverso la sua *Hortas*. Questa porta è inclusa nel passaggio che si attraversa al di sotto del palazzo Belmonte e che mette in connessione i due patii. Nelle piante prospettiche di Jorge Braunio, compare la rappresentazione di questa porta chiamata allora di Santa Maria da Alcacova. Chiamata successivamente Porta di Dom Fradique, con la costruzione del palazzo al di sopra, accadde che nelle successive rappresentazioni della città non fosse menzionata nella cerchia mora.

Nel 1684 D. Luis Manuel, nipote di D. Fradique, decise di vendere la casa e i terreni dell'*Hortas* a un discendente di Braz Correia. Da questo momento il patio alto servirà esclusivamente il palazzo mentre il patio basso è riferito alle nuove residenze lì create.

Una prima conformazione dell'edificato può provenire da questo periodo ma non è possibile confermarlo con certezza poichè non essendo edifici nobili non sono mai stati

²³ A. Silva Vieira, *A Cerca Moura de Lisboa: Estudo Histórico Descritivo*, 3 ed. Camara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1987, pag.181

registrati in documenti storici. Possono essere altresì relazionate con la comparsa di piante ad L e a U soprattutto nel post terremoto. La prima rappresentazione grafica di questo disegno è restituita dal topografo Felipe Folque nel 1858, dove entrambi i patii presentano la stessa configurazione di oggi.

L'inerzia abitativa di questo luogo sembra essersi interrotta quando, così come nel resto della città, con lo sviluppo industriale del XIX secolo si registra un enorme aumento demografico. La mancanza di spazio e di sostentamento obbliga la popolazione rurale rifugiata ad accamparsi, in condizioni di vita indescrivibili, nei vuoti urbani alloggiando nei cortili, nei conventi o nei palazzi, scaricandoli dai tratti originali.

I proprietari di questi terreni traevano beneficio da questi patii "operai" affittando a bassi prezzi, comunque fuori portata per la prima generazione della classe operaia.

Una ricerca, *Inchiesta sui patii di Lisbona*, ha riconosciuto le condizioni ragionevoli di abitabilità a solo 63 patii su 233, descrivendo le restanti soluzioni con troppi difetti di costruzione, fatiscenti e insicure. Il caso di Palazzo Belmonte non è una eccezione.

Gli eredi del palazzo, in difficoltà economica, hanno permesso in quel periodo accampamenti senza alcuna condizione per un ritorno monetario. Il palazzo stesso è stato diviso in numerosi partizioni e alcune di queste affittate. Parte del palazzo era anche stato adibito ad ospedale.

Il patio rappresentava un micro universo comunitario che si rispecchia nell'associazione fondata dai residenti del patio intorno agli anni '30 chiamato "*Gruppo ricreativo Speranza futura*", col fine di promuovere una attività interna attraverso una biblioteca e uno spazio di gioco.

Nel 1972 la società Constancel acquista il Patio basso con l'intenzione di convertirlo in una struttura turistica ma mai realizzata. In uno stato di semi abbandono nella gestione del costruito, gli abitanti si lamentano delle condizioni delle abitazioni. La Camera Municipale decide quindi di acquistare l'area nel 1979 e di affidare all'architetto Bartolomeu da Costa Cabral il progetto di restauro. L'intento era quello di recuperare gli edifici installando i servizi minimi che ancora mancavano per poi ricollocare i residenti.

L'architetto disegna per la zona nord dello stesso cortile un nuovo complesso abitativo, dietro al Menino de Deus, collegato con una piccola scala alla Rua do Recolhimento, all'epoca facente parte della zona del Castello. Nemmeno questa proposta ha avuto successo.

Nel 1994, il Settore per la Riabilitazione urbana della Camera di Lisbona ha lanciato un programma di valorizzazione e rivitalizzazione della zona del Castello, il quale prevede una serie di azioni a livello architettonico, economico, sociale e culturale. In questo piano la priorità è data alla ristrutturazione degli edifici più degradati e con assenza di infrastrutture ma anche all'epoca nulla si è realizzato.

La proprietà dell'area oggi è del signor Frederique Coustol, che nel 1999 ha acquistato Palazzo Belmonte e l'area del patio basso. Il palazzo è stato riconvertito in struttura alberghiera di lusso e di grande successo anche a livello internazionale.

Sul Patio dom Fradique vi è stato un acceso dibattito con la CNL. Il proprietario fin da subito incentivato la collaborazione con diversi enti e corsi universitari, lasciando aperto al pubblico quest'area per mantenerne vivo il carattere. L'unico progetto approvato è stato quello che prevede la fedele ricostruzione, con degli adeguamenti, sulla base di un rilievo, previo alla demolizione confrontato con fotografie storiche.

Sarebbe ingiusto negare il carattere rurale che quest'area ancora oggi trasmette, ma questo tipo di metodologia mimetica rappresenta esattamente il rovescio del fare architettura.

Con il seguente progetto si vuole mettere in discussione questa pratica che non è nemmeno definibile archeologia ma piuttosto come una fiction.





LA COSTRUZIONE DELL'IDEA DI ARCHITETTURA

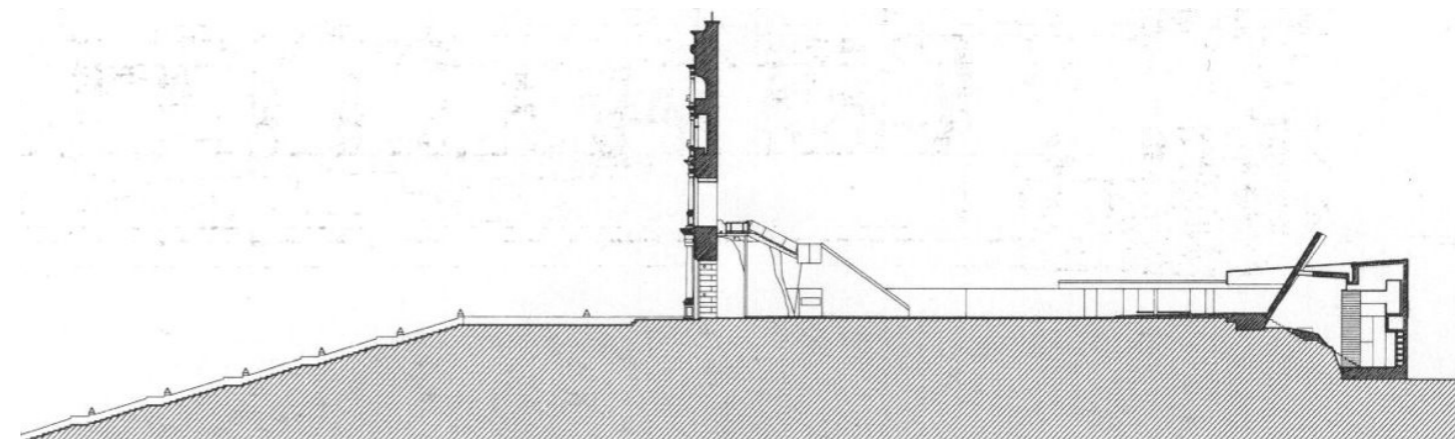
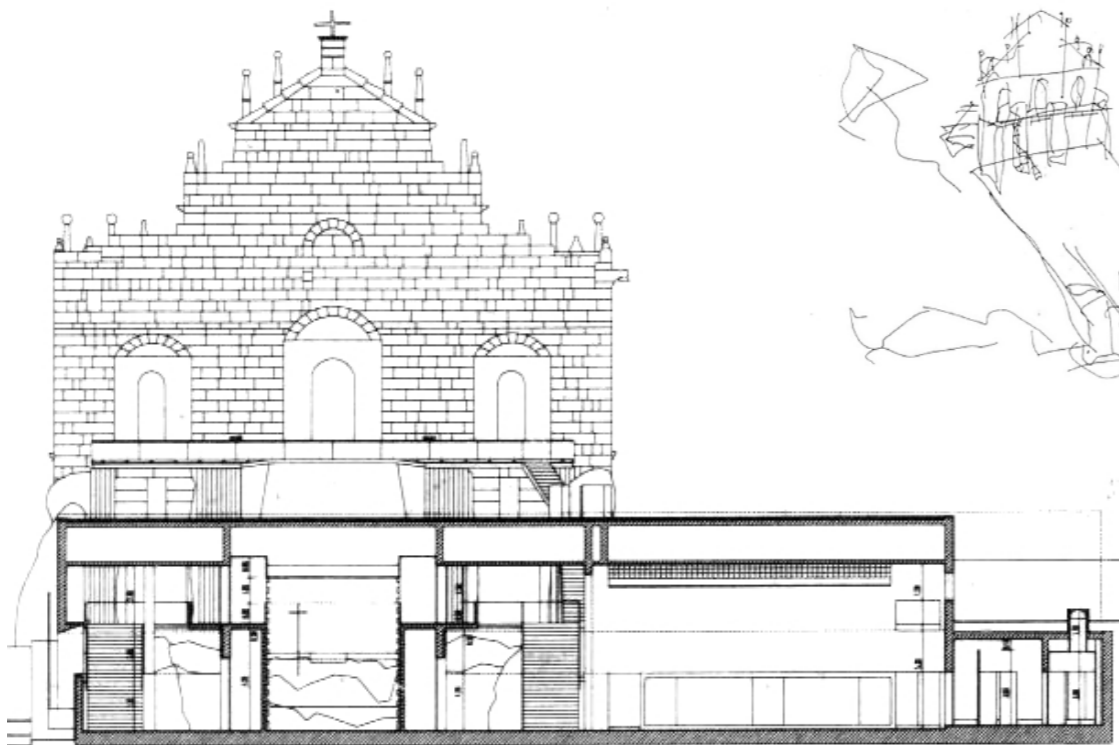
OPERE CONTEMPORANEE

J.L. CARRILHO DA GRAÇA

RECUPERO DELLE ROVINE DI SAN PAOLO, MACAO, CINA, 1995

Il progetto si definisce come principio di costruzione di un recinto vuoto, isolato dalla caoticità della città di Macao. Lo spazio vuoto segue il perimetro dell'orma dal complesso religioso preesistente. La memoria di questo spazio riaffiora attraverso un confine vuoto, che annulla la materia dell'impianto religioso e si costruisce per differenze, attraverso annullamenti progressivi. Il suolo interno si separa da quello della città e da esso si isola, attraverso un margine sottile, che conserva il passaggio obbligato fra interno ed esterno, ovvero il fronte mantenuto della chiesa esistente. Questo spazio si dilata annullandosi in uno spazio aperto, non più coperto e vuoto. Lo spazio si costruisce secondo un doppio registro, l'orizzontalità del suolo e del muro perimetrale, elementi fondamentali nella resa del vuoto centrale. Il muro del perimetro ospita le cappelle e i passaggi e impedisce allo sguardo di superare questo confine. Lo spazio si include e si separa dalla città, mentre il luogo che costituisce la cripta si dilata a contenere uno spazio collettivo per la preghiera, e ammette una continuità spaziale e visiva solamente attraverso la copertura che diviene, il luogo entro cui filtra la luce e lo spazio di ingresso. Il progetto unisce le parti frammentate, memorie archeologiche e frantumi morfologici della precedente unità urbana attraverso uno scavo, uno spazio vuoto capace di mettere a sistema e unire gli elementi. Osservando dalla quota superiore si percepisce la diversità dello spazio aperto scavato rispetto a quello urbano. Si ricostruisce così una ragione complessiva del disegno del vuoto e del suolo, associando ad essi il limite costituito dal muro di bordo.

53





J.L. CARRILHO DA GRAÇA

**RECUPERO DEL SITO ARCHEOLOGICO DEL CASTELLO DI SAN JORGE,
LISBONA, PORTOGALLO, 2009**

Questo luogo è un segno notevole nella topografia ondulata di Lisbona. Il sito domina la pianura alluvionale e l'ingresso della costa oceanica. Nel corso della storia l'uomo è intervenuto più volte sul sito, restituendolo nella contemporaneità come confusa accumulazione di elementi. Compito dell'architetto consisteva nel restituire questa complessità in maniera comunicabile e tangibile e risolvere un problema spaziale di contraddizione geometrica e altimetrica, attraverso un quadro architettonico e paesaggistico. Il progetto di recupero del castello di S. Jorge si configura come un esperimento progettuale di musealizzazione. L'abilità di Carrilho nel calibrare l'intervento, ci ha restituito un interessante esempio di come architettura e memoria possano convivere in una sapiente dialettica nel paesaggio. Il progetto rende fruibile il sito archeologico al pubblico, attraverso la costruzione di elementi come infrastrutture, camminamenti e coperture dell'area archeologica. Ciò che risulta è un chiara intenzione di creare una dialettica tra antico e moderno, attraverso l'uso di materiali contemporanei posti in continuità con le rovine stesse, come a voler risaltare l'idea di storia come stratificazione. La luce è l'elemento fondamentale che enfatizza questo scarto, luogo della storia. Il basalto nero della preesistenza, l'arancione della sabbia e l'acciaio rosso ossidato, contrastano con il verde olivastro dei pini, formando un nuovo luogo in cui il 'tempo accumulato' si affaccia all'immensità del cielo azzurro, dell'estuario e della pianura alluvionale.





EDOUARDO SOUTO DE MOURA

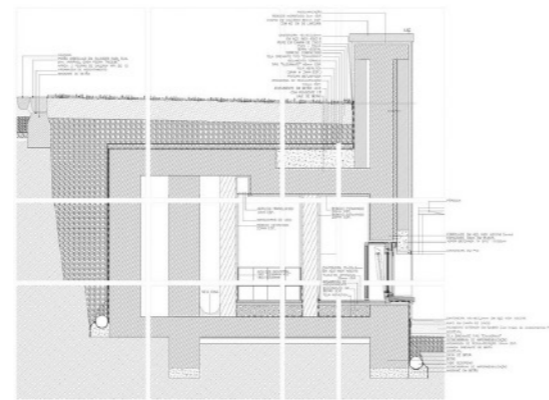
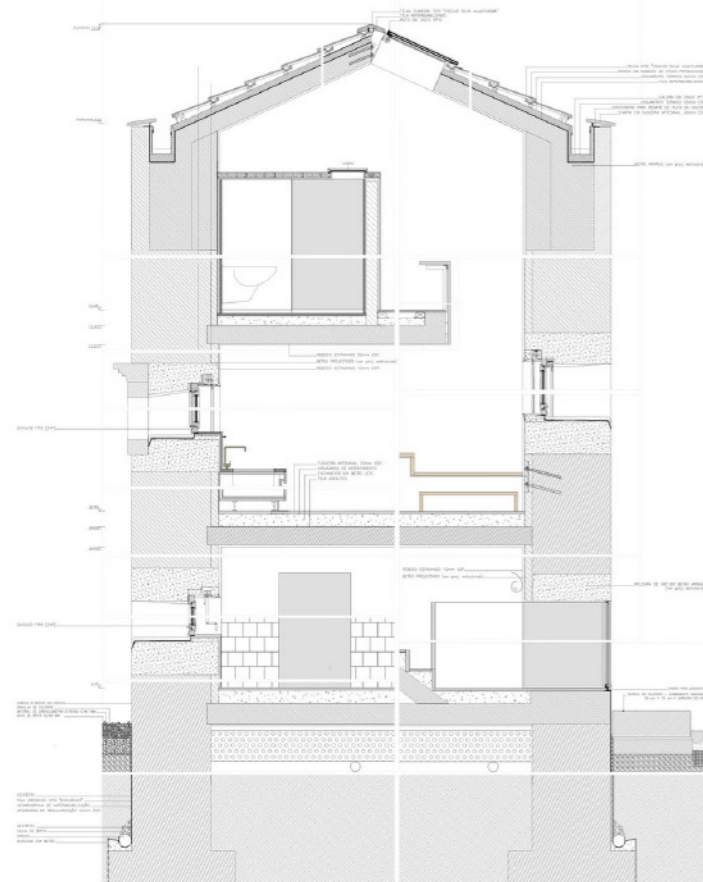
RICONVERSIONE CONVENTO DAS BERNARDAS , TAVIRA, PORTOGALLO, 2012

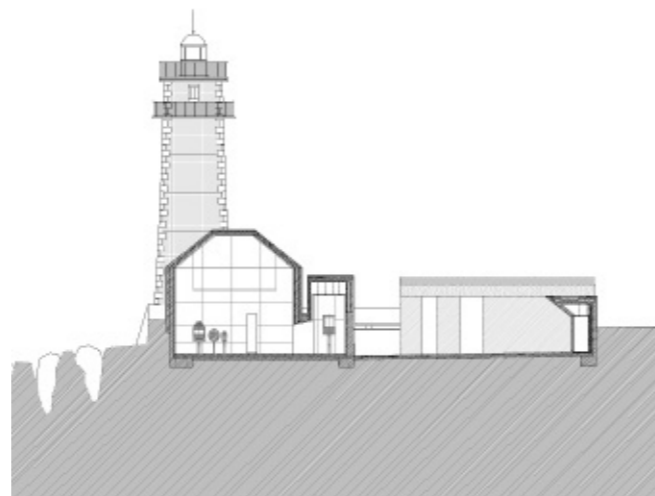
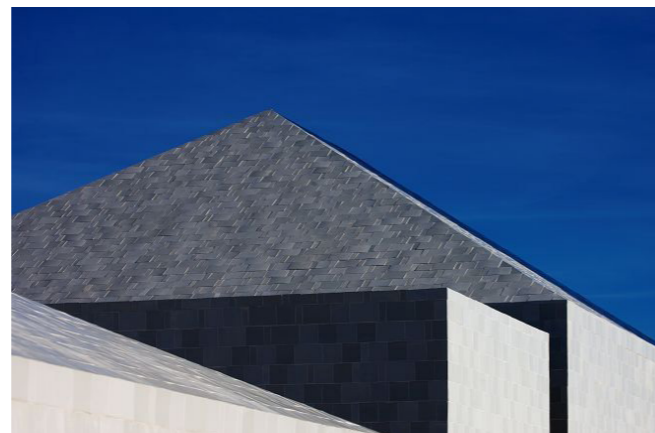
Questo progetto è una prova convincente della potenziale dialettica tra preesistenza storica e nuova architettura. Sempre attento al contesto, al luogo, al tempo e alla funzione, l'architetto rafforza il senso della storia, amplificando al contempo l'espressione contemporanea.

La costruzione risale al 1509 e dal 1530, per più di tre secoli, ha ospitato monache di clausura per poi essere convertito, dopo un lungo periodo di abbandono, a sede di una fabbrica a vapore rimasta funzionante fino agli anni '60.

Il restauro del Convento das Bernardas non riconduce l'edificio all'ipotetico stato originario, ma attua una nuova trasformazione che va a sommarsi a quelle già avvenute nei secoli, sfruttandole come opportunità. Il complesso è stato così trasformato in residence con 78 abitazioni preservando murature e pavimenti in pietra e volte in mattoni e l'involucro esterno dei diversi corpi di fabbrica è stato ridisegnato. La grande corte centrale 75x32m è divisa in due aree: a nord una piazza pavimentata con quattro alberi ai quattro angoli che rimanda gli antichi chiostri cistercensi, a sud un'ampia vasca d'acqua 20x20m che si ispira ai grandi serbatoi posti a sud.

Il progetto non delinea scissione tra nuovo ed esistente ma restituisce al contrario un senso di "normalità" che è frutto di una intelligenza e un serio approccio alla professione. Non vi è nulla di pittoresco né di scontato ma è una architettura che *"si rivela senza sforzo, serena, semplice, curata e poetica"*.



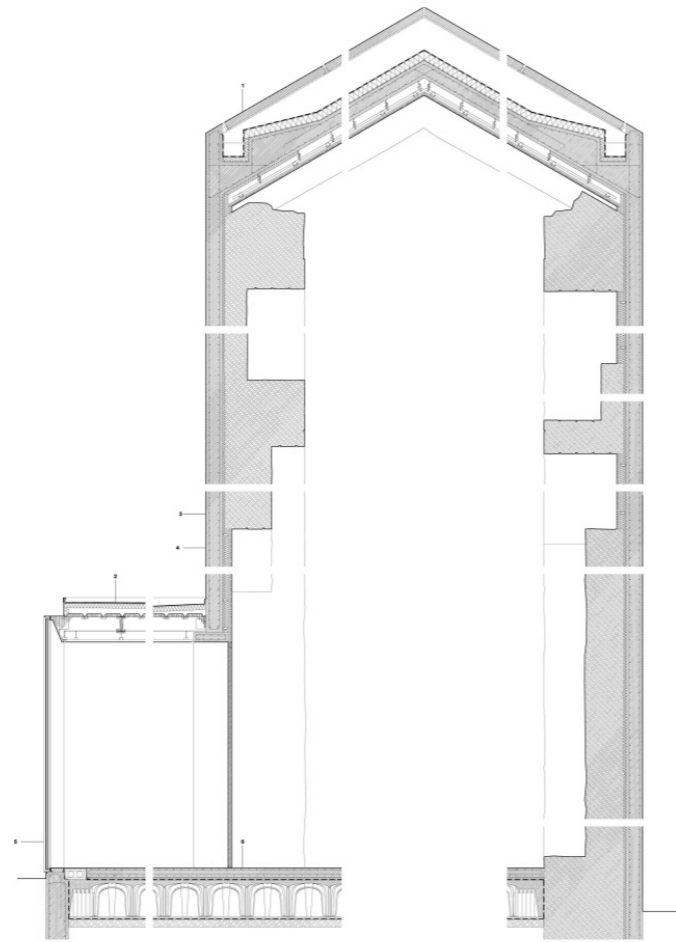


MANUEL E FRANCISCO AIRES MATEUS

MUSEO DEL FARO DI SANTA MARTA, CASCAIS, PORTOGALLO, 2003-2007

L'area di progetto si trova su una striscia di terra compresa tra la terra e il mare, un'area in continuo cambiamento che ha subito diverse modificazioni e stratificazioni nel corso della storia da parte dell'uomo. L'alterazione e il decadimento di alcune delle parti è il risultato di un processo di selezione naturale che il progetto cerca di trarre a suo vantaggio come materia per la progettazione. Dopo aver individuato gli elementi di maggiore permanenza e valore poetico, è stata realizzata la proposta. Il progetto ricostruisce e dà alla selezione degli elementi, un ordine di fondazione. L'effetto è ottenuto abbracciando e isolando l'area attraverso la costruzione di un limite abitato che si apre e si frastaglia solo verso l'oceano. La messa a sistema degli elementi aiuta il visitatore nella lettura del luogo, facilitando il suo nuovo utilizzo come un museo del faro.





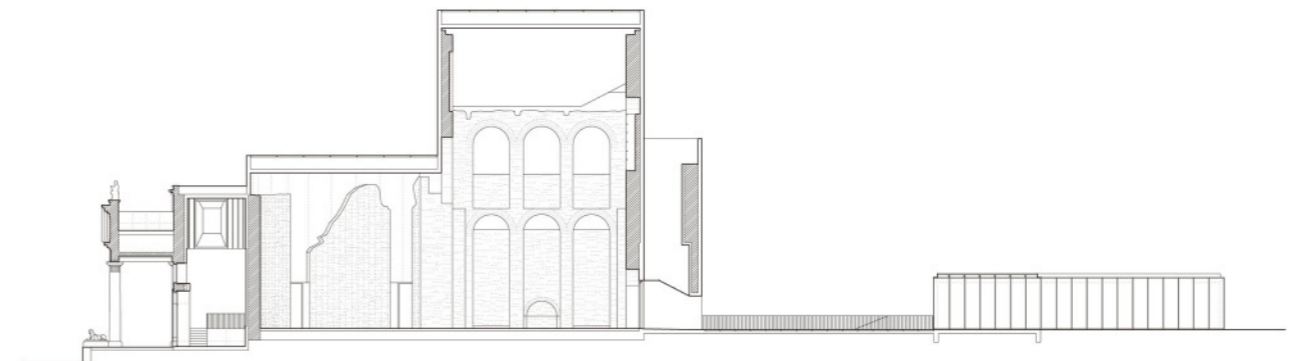
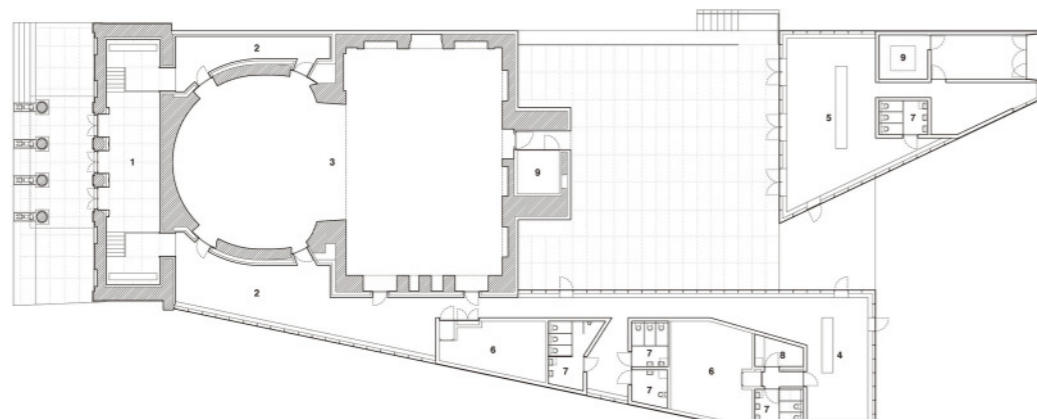
GONÇALO BYRNE e BARBAS LOPES

TEATRO THÁLIA, LISBONA, PORTOGALLO, 2008

Il teatro Thalia nasce nel 1820 per volontà del secondo barone di Quintela, il quale decide di intitolarlo alla musa della commedia e della satira. Il teatro continua ad operare con un certo successo fino al 1862 a causa di un incendio. E' il Ministero della Scienza che nel 2005, decide di appropriarsene per realizzare una struttura polifunzionale utilizzabile per conferenze, seminari, ricevimenti, concerti e rappresentazioni teatrali.

I due architetti sostengono che intervenire sulla preesistenza sia una costante sfida/dialogo tra continuità e discontinuità che si realizza attraverso la contaminazione l'uno dell'altra. Il primo intervento è stato la pulitura dei paramenti murari di scena e platea, scarnificati per ridurli ad una unica unità spaziale. In questo modo il pubblico durante le rappresentazioni diventa attore e parte della scenografia.

La seconda operazione ha riguardato il consolidamento, un offset di 22cm tra pareti esistenti e nuova struttura. Questa capsula, involucro, in cemento armato funge da fondale di scena e contrasta le spinte orizzontali della nuova copertura. Il colore del cemento è neutro e trattato per minimizzare i segni delle casseformi, così da esaltare l'esistente e la geometria del rudere. Dal lato ovest dell'involucro si apre una fenditura nell'involucro che permette l'ingresso di un fascio di luce che squarcia l'oscurità in maniera molto drammatica, appunto teatrale. La rovina diventa così metafora di un vuoto attorno al quale gravità il complesso e allo stesso tempo si realizza in quanto frammento evocativo.





ÁLVARO SIZA VIEIRA

TERRAÇOS DE BRAGANÇA, LISBONA, PORTOGALLO, 1992-2004

Il complesso residenziale, commerciale e dotato di alcuni servizi, occupa una superficie di 5000 m². L'area in cui si trova è a ridosso del quartiere storico del Chiado. Dopo il terremoto che ha sconvolto Lisbona nel 1755, quest'area è andata progressivamente urbanizzandosi fino a quando la fabbrica di birra Jansen ha costruito alcuni suoi stabilimenti. Successivamente alla chiusura della fabbrica questo spazio è rimasto vuoto per all'incirca venti anni ed è stato tema progettuale di numerosi laboratori di progettazione nelle scuole del Paese. Le demolizioni hanno portato alla luce un importante tratto della muraglia Fernandina risalente al XIV secolo, un torrione e una delle porte di accesso alla città nell'estremità sud-occidentale. I resti dividono il lotto approssimativamente in due metà, in senso longitudinale e rappresentano il punto di partenza dell'intervento di Siza. La sfaldatura geografica e storica è assunta dal progetto in termini sia morfologici sia programmatici. In continuità con l'edificato esistente di via Alecrim, il progetto si materializza in tre edifici separati tra loro ma allineati con la pendenza della strada. La profondità di questi volumi è di 15,5 metri. Gli altri due edifici destinati ad abitazioni, sono rivolti verso Rua San Antonio Maria Cardoso, ad una quota più elevata. Nell'interno del lotto vi è una fascia destinata a verde che include le rovine storiche. In questo progetto il progetto non interviene direttamente sulla rovina ma piuttosto si atesta ad esse per marcare la regola insediativa del luogo e mostrarle nella loro interezza. Il tutto è magistralmente ottenuto grazie alla capacità di lettura del sito di Alvaro Siza, che esalta la topografia del sito con questo intervento solo apparentemente semplice.





- 1_castelo
- 2_encarnação
- 3_madalena
- 4_mártires
- 5_são cristovão
- 6_são miguel
- 7_são nicolau
- 8_sacramento
- 9_santa justa
- 10_santiago
- 11_sé
- 12_socorro

LE RAGIONI DELL'IDEA - PROGETTO

ANALISI

INQUADRAMENTO

Questa sezione è dedicata alla fase di studio e analisi della città che ha preceduto il progetto. La fotografia realizzata dalla sponda opposta del fiume Tejo descrive in uno scatto il rapporto tra l'orografia e il costruito che produce l'inconfondibile immagine di Lisbona.





OROGRAFIA E ASSI DI SVILUPPO

Questa rappresentazione riguarda gli elementi fondamentali che hanno caratterizzato fortemente la conformazione della città. L'elemento base è il supporto su cui si sono verificate le prime attività umane, ossia il territorio trasmesso dal disegno dell'orografia.

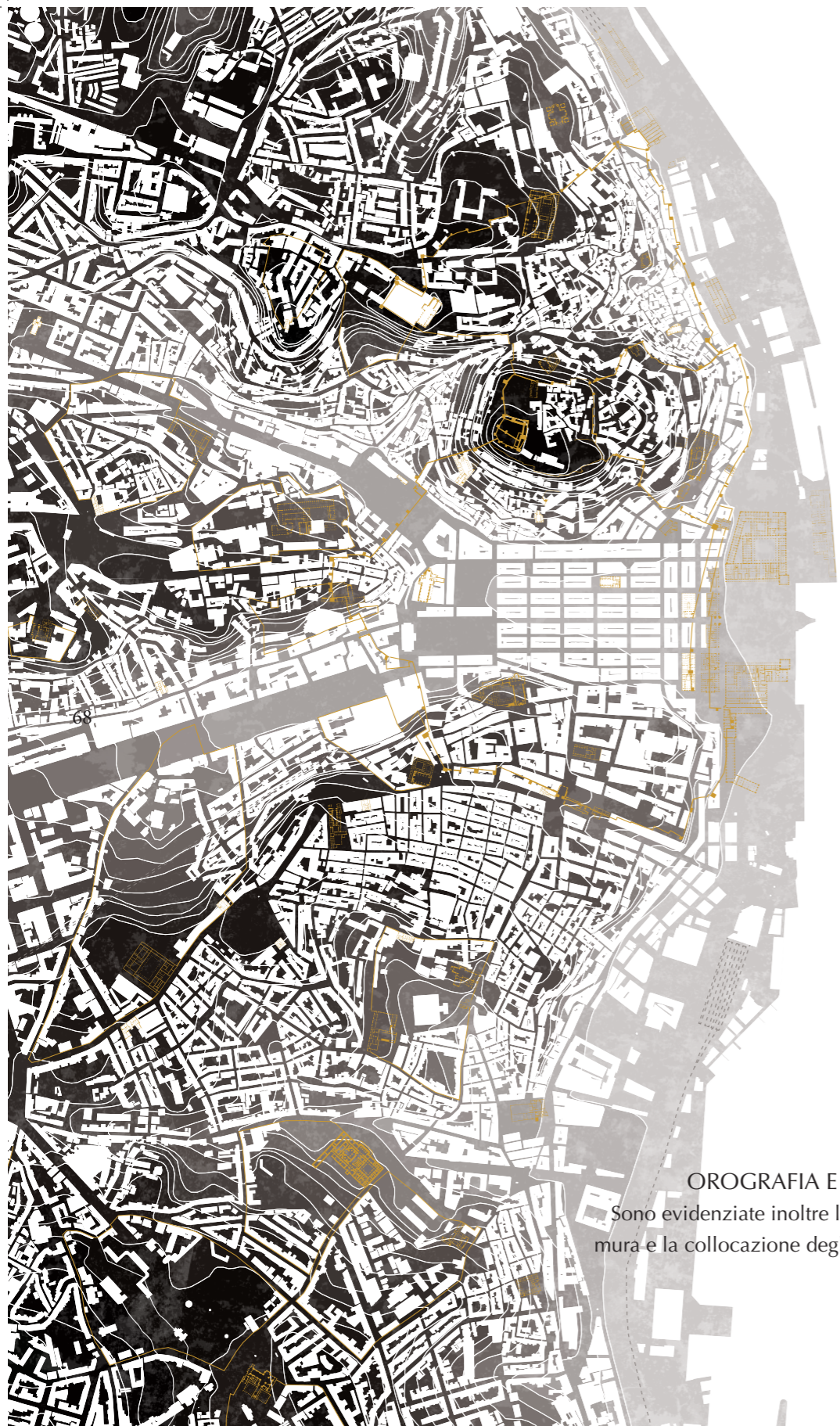
Il secondo elemento sono i percorsi, in rosso quelli di cresta e in blu quelli di valle, che hanno costituito l'elemento primario della città che da qui si è sviluppata.



LA CINTA DELLE MURA

Un terzo elemento fondamentale che ha determinato soprattutto l'organizzazione degli spazi aperti pubblici sono le mura storiche. Sviluppatesi in tre fasi, dallo scuro al chiaro, si dividono in cerchia Moura, cerchia Velhia, muraglia Dionisina e Fernandina.

Hanno un ruolo importante poichè in alcuni punti strategici, come le porte o i torrioni, hanno determinato alcuni importanti vuoti della città, oltre ad aver influenzato l'andamento del costruito poiche si adattavano alla orografia.



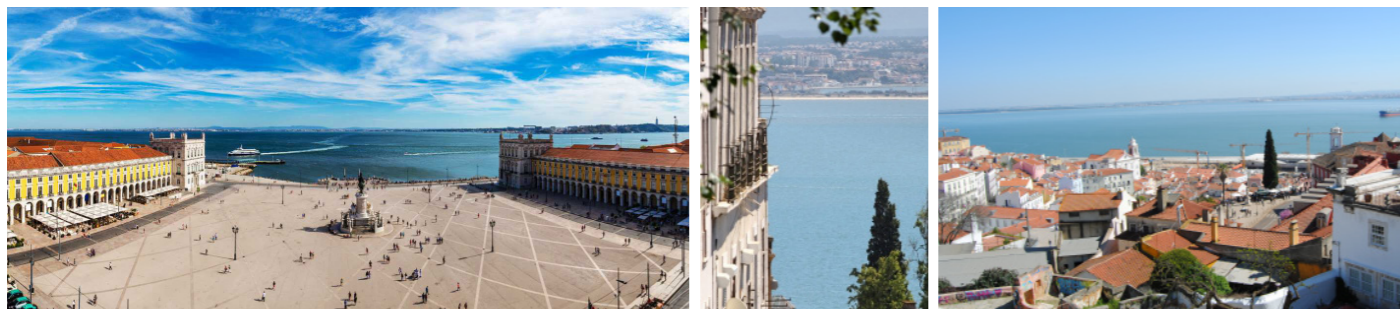
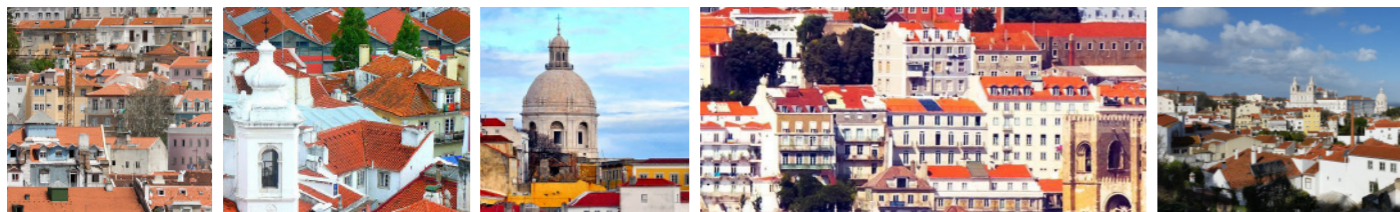
OROGRAFIA E COSTRUITO

Sono evidenziate inoltre la cerchia delle mura e la collocazione degli edifici storici



MORFOLOGIA ASSI DI SVILUPPO

In grigio scuro sono segnati i percorsi così detti di valle mentre in grigio chiaro i percorsi di cresta

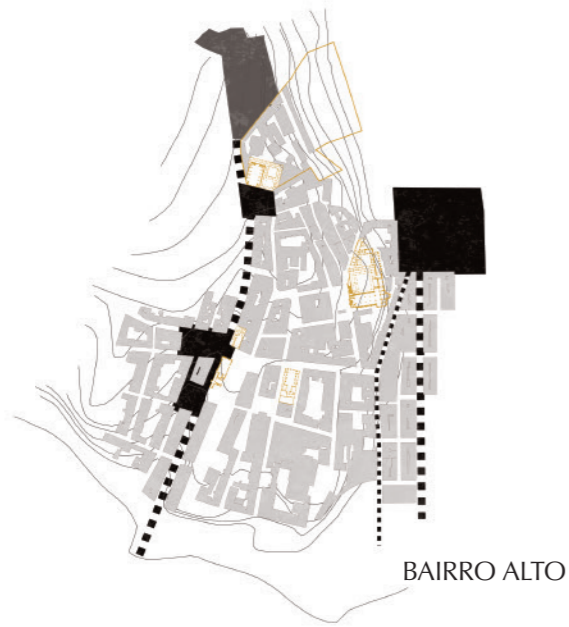


INVARIANTI

Ogni quartiere di Lisbona ha caratteristiche morfologiche proprie che derivano sia dall'orografia sia da delle ragioni storiche. E' possibile però, almeno nella città storica, risalire a degli elementi e alcuni principi che vengono ripetuti e che producono un senso di continuità nel percorrerla.

Le fotografie raggruppano per grandi categorie le invarianti individuate (dall'alto al basso):

- azulejos, elemento decorativo più famoso del Portogallo costituito da una ceramica decorate con cromie tendenti al blu;
- finestre, porte e portali hanno proporzioni sempre simili fra loro incorniciate dalla pietra locale; la variante incontrata consiste nella forma che alle volte trasmette una influenza derivante dalla cultura araba;
- rampe e scale sono gli elementi di connessione verticale di servizio allo spazio pubblico senza le quali non sarebbe possibile affrontare le forti differenze di quota;
- l'elemento della facciata su strada costituita come una cortina da una immagine sempre mutevole della città, crea viste sempre differenti nell'interruzione tra gli edifici e si costituisce come limite tra spazio pubblico e patii privati;
- il *telhado*, le coperture in coppi rossi ripetute in tutta la città sono un elemento caratterizzante che, quando interrotte, incorniciano e rafforzano l'immagine dei monumenti;
- il fiume come principale riferimento per orientarsi tra le strade della città; detta le distanze e le aperture, ancora visuali ed è meta verso la quale sfociano tutti i percorsi di valle.



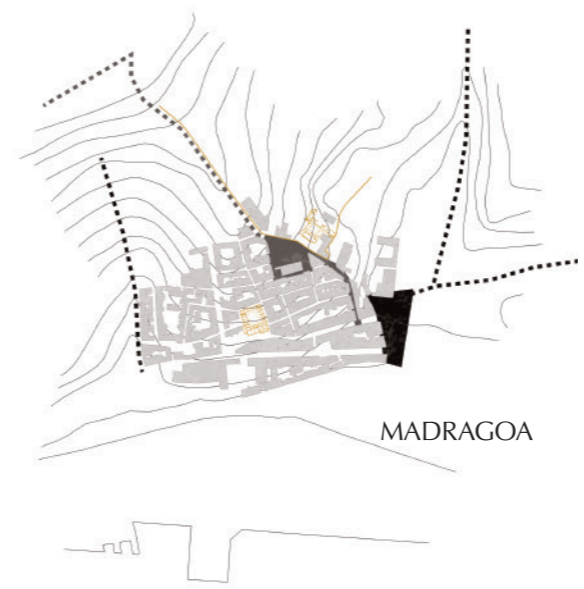
BAIRRO ALTO



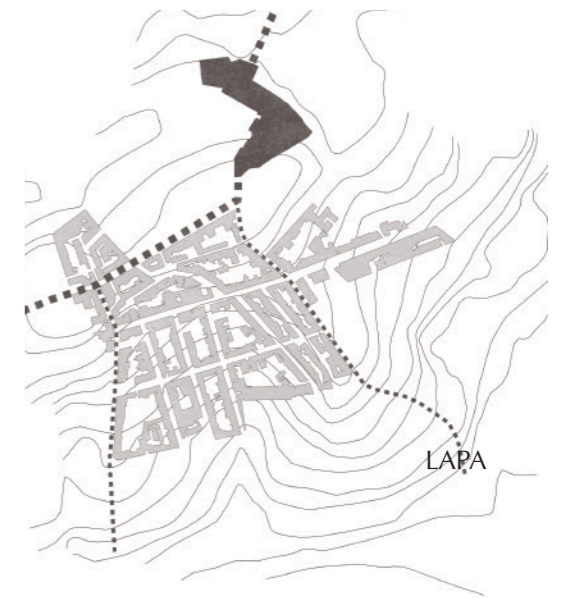
GRAÇA

LE CONFIGURAZIONI DEL TESSUTO

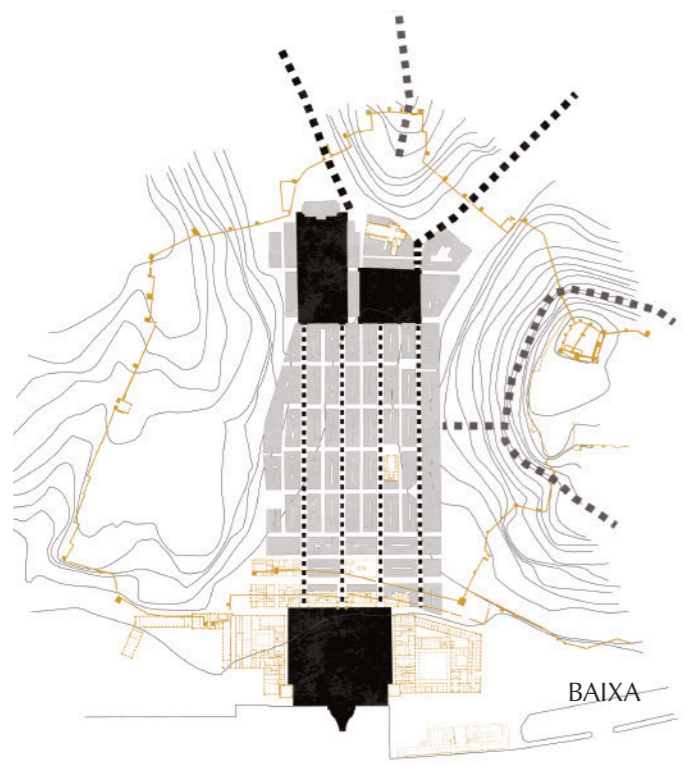
Il costruito si sviluppa oltre i segni che delineano percorsi e generano lo spazio pubblico. Ma la diversa orografia, la presenza di edifici storici, porte, o elementi paesaggistici rilevanti, operano una azione che crea una molteplicità di configurazioni del tessuto. Questo si dilata in presenza di monumenti, si distorce in base al supporto orografico, gravita attorno alle alture e agli edifici rilevanti, si rivolge al fiume,... Questa moltitudine di situazioni sono quelle che rendono Lisbona una città così articolata e di non immediata lettura.



MADRAGOA



LAPA



BAIXA



CHIADO



ESTRELA

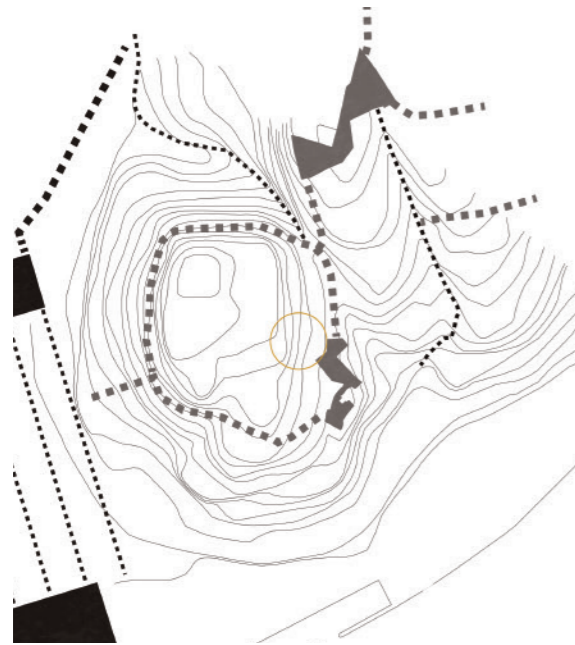


BICA

ANALISI

ALFAMA

Il quartiere in cui è presente l'area di progetto è il più antico di Lisbona. Il suo tessuto gravita attorno alla collina del castello di Sao Jorge. L'area archeologica adibita a parco pubblico per i residenti si affaccia sull'intera città in ogni direzione. L'altro spazio pubblico di dimensione rilevante è lungo il tracciato storico e si costituisce come un Belvedere chiamato Porta do Sol. Queste analisi oltre a trasmettere le caratteristiche dell'Alfama, hanno determinato in seguito una strategia di progetto rispetto all'intorno e la selezione di alcuni elementi nel progetto. L'area di progetto si trova proprio al di sotto di un nodo tra antica cerchia mora e quella nuova, punto in cui si è andata a costituire un passaggio strategico al di sopra del quale, nel corso del tempo, è stato costruito il palazzo Belmonte.



TRACCIATI STORICI



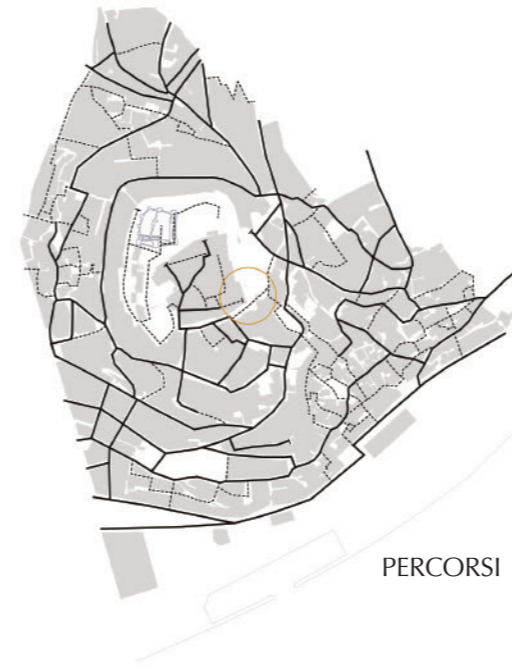
VUOTI E SPAZI INTERNI



MURA ED EDIFICI STORICI



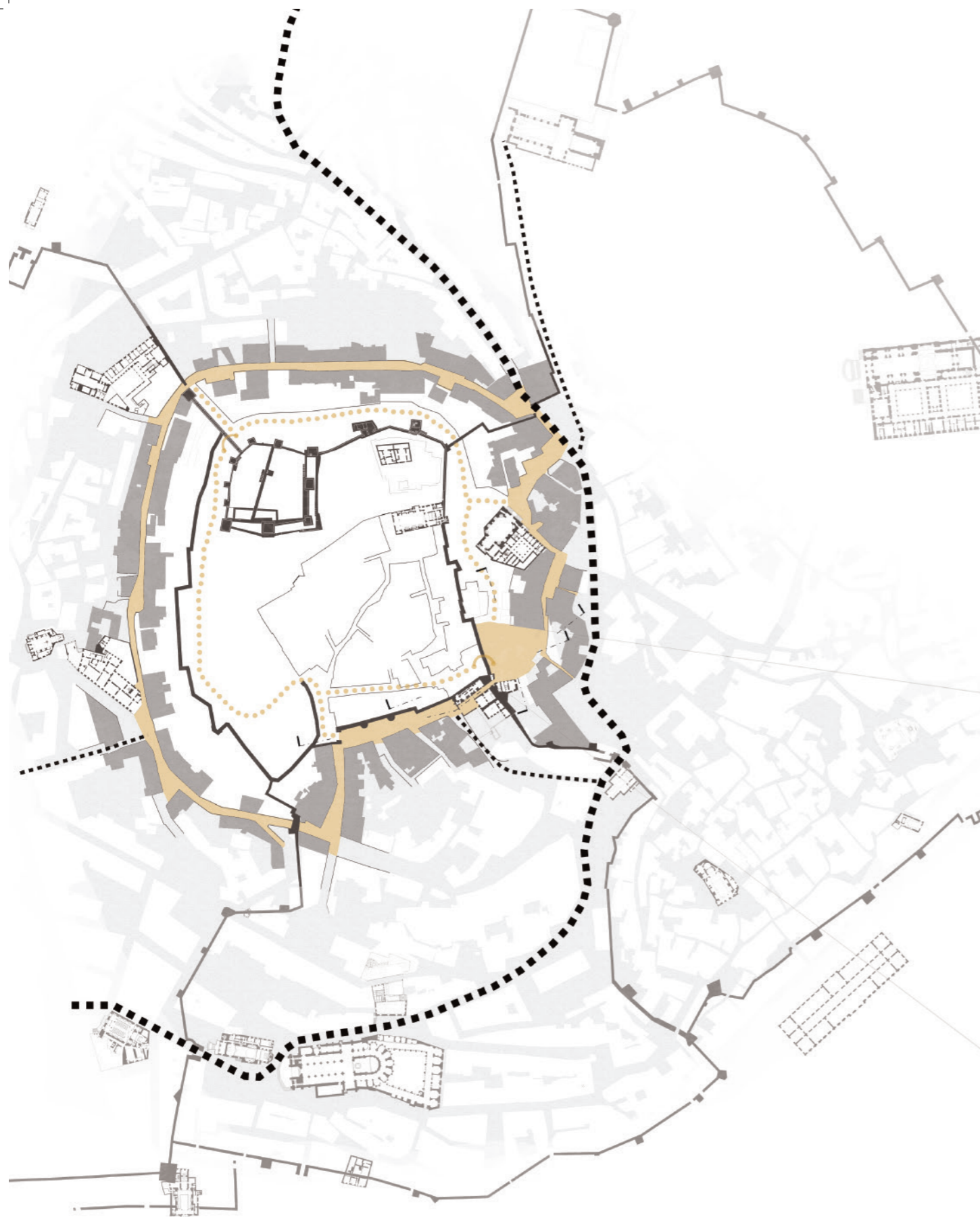
CONNESSIONI VERTICALI



PERCORSI



TIPOLOGIA AREE VERDI



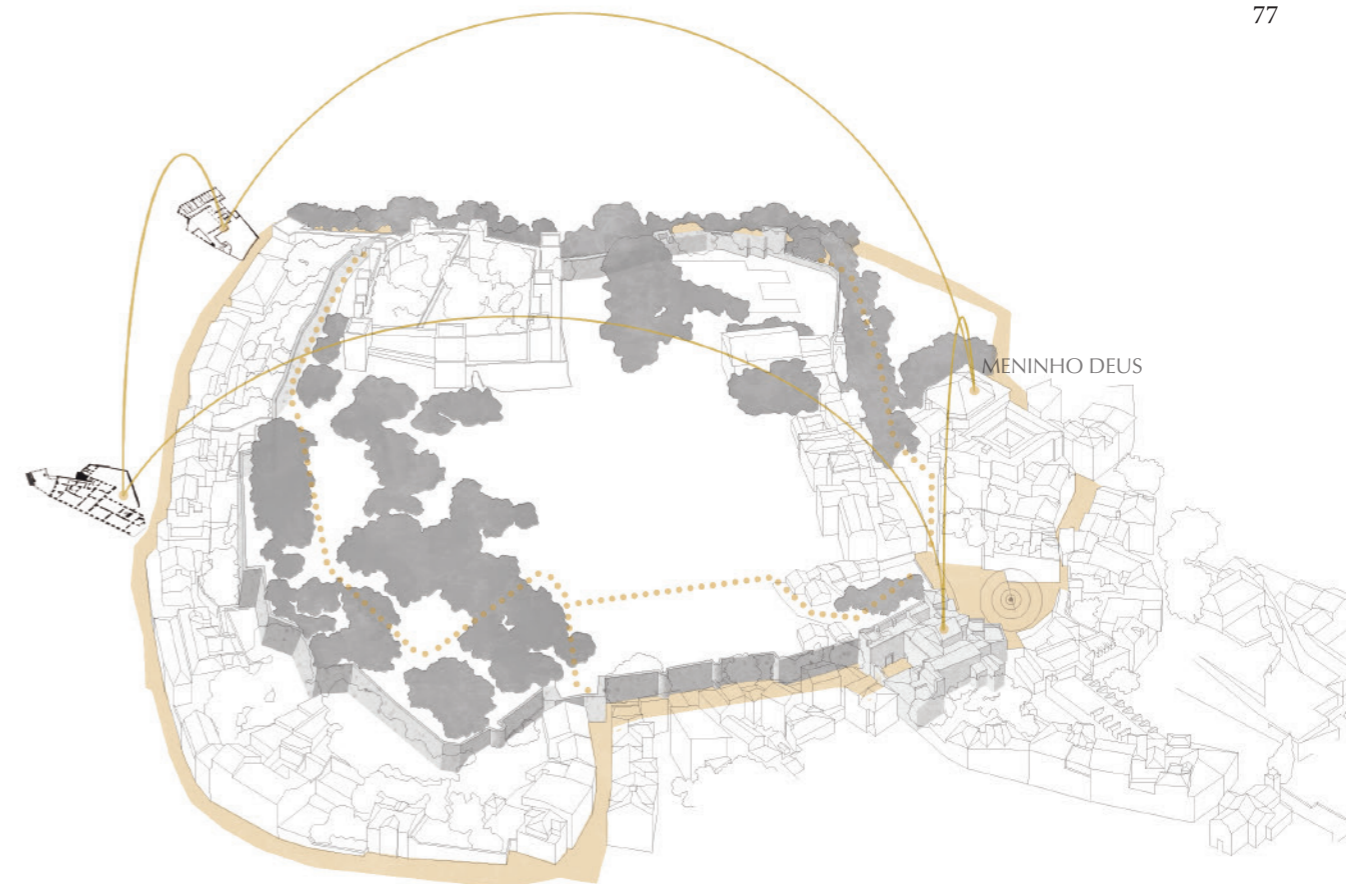
LE RAGIONI DELL'IDEA - PROGETTO

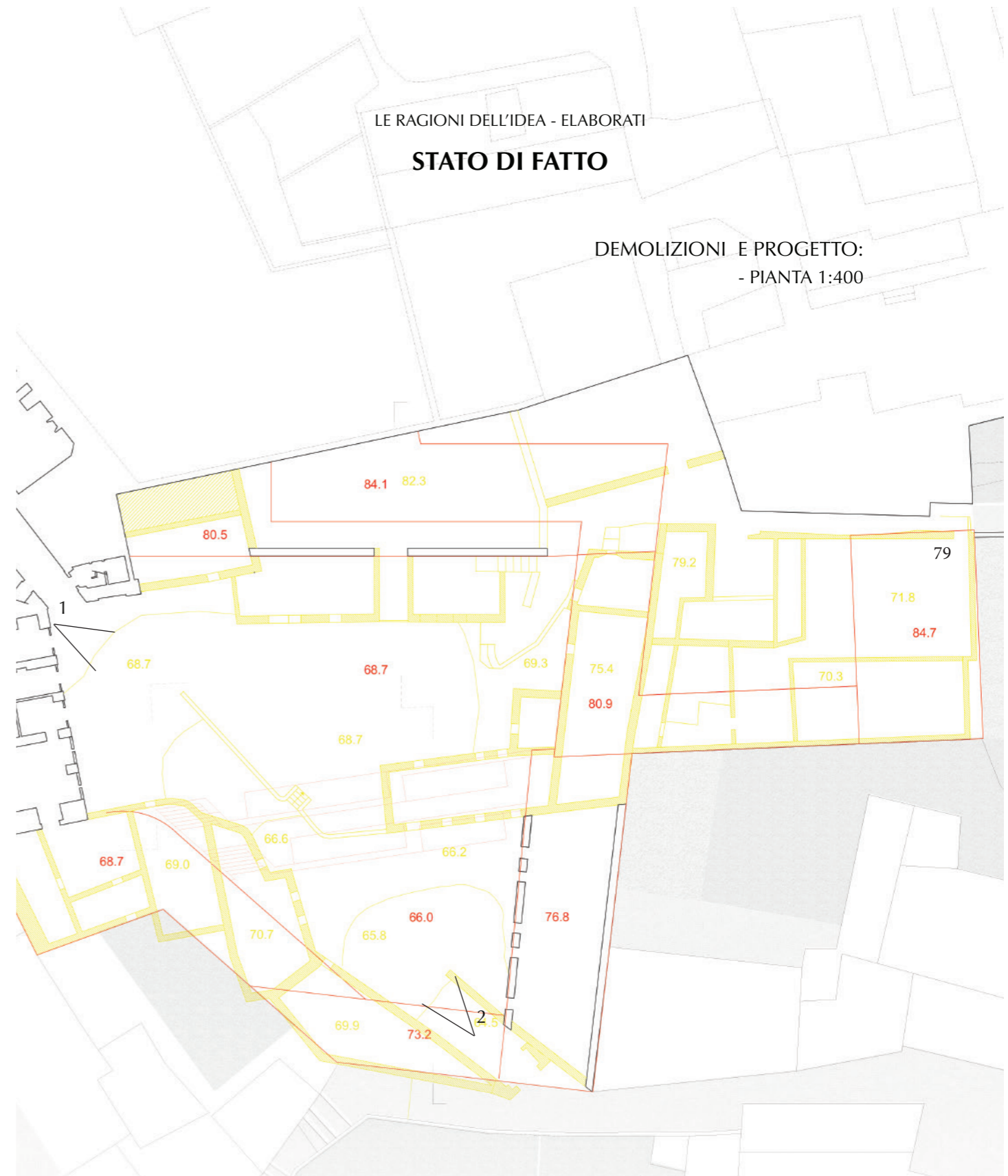
STRATEGIA

ANELLO DELL'ALFAMA

Questa strategia è un'ipotesi di come il progetto possa legarsi ad altre funzioni nel contesto per creare una nuova condizione alla scala del quartiere. L'obiettivo è di contrastare il fenomeno della crescita di attività legate esclusivamente al turismo che sta snaturando i quartieri storici e sottraendo spazio alle funzioni per i residenti.

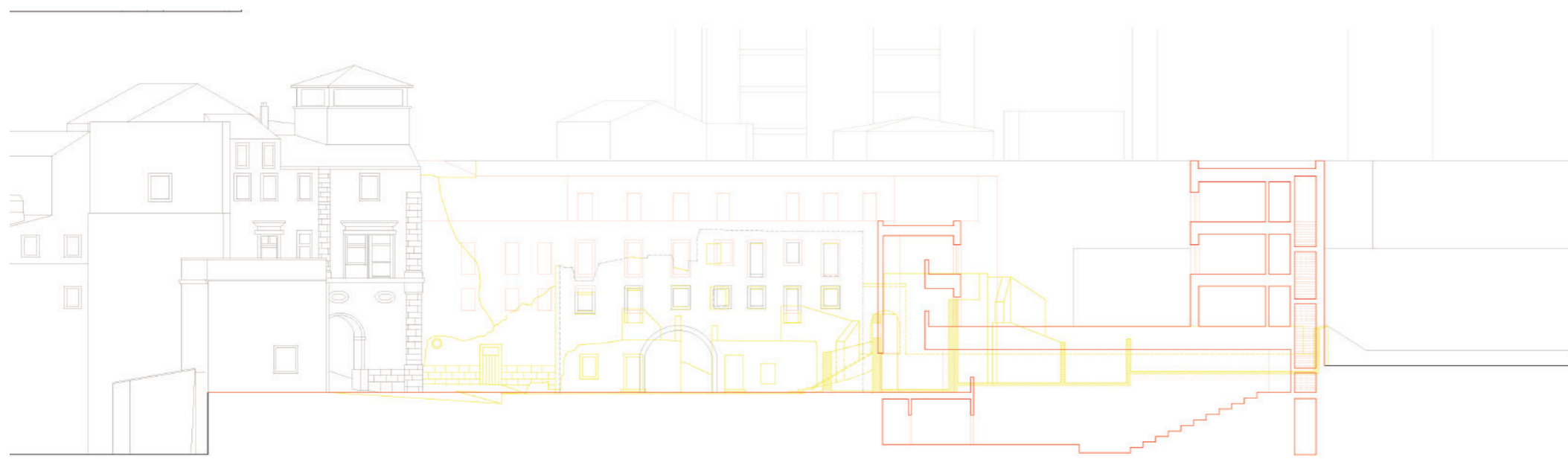
Il progetto consiste in una scuola di musica dotata di auditorium e di uno spazio per esibizioni all'aperto. Sono stati individuati altri tre edifici storici attorno alle mura che potrebbero costituire insieme al progetto i punti strategici sui quali ancorare un percorso pubblico continuo. Il progetto infatti si pone l'obiettivo di connettere la quota delle mura a quella sottostante e garantire una connessione con l'area verde sul retro della chiesa Meninhos Deus, oggi chiuso al pubblico.

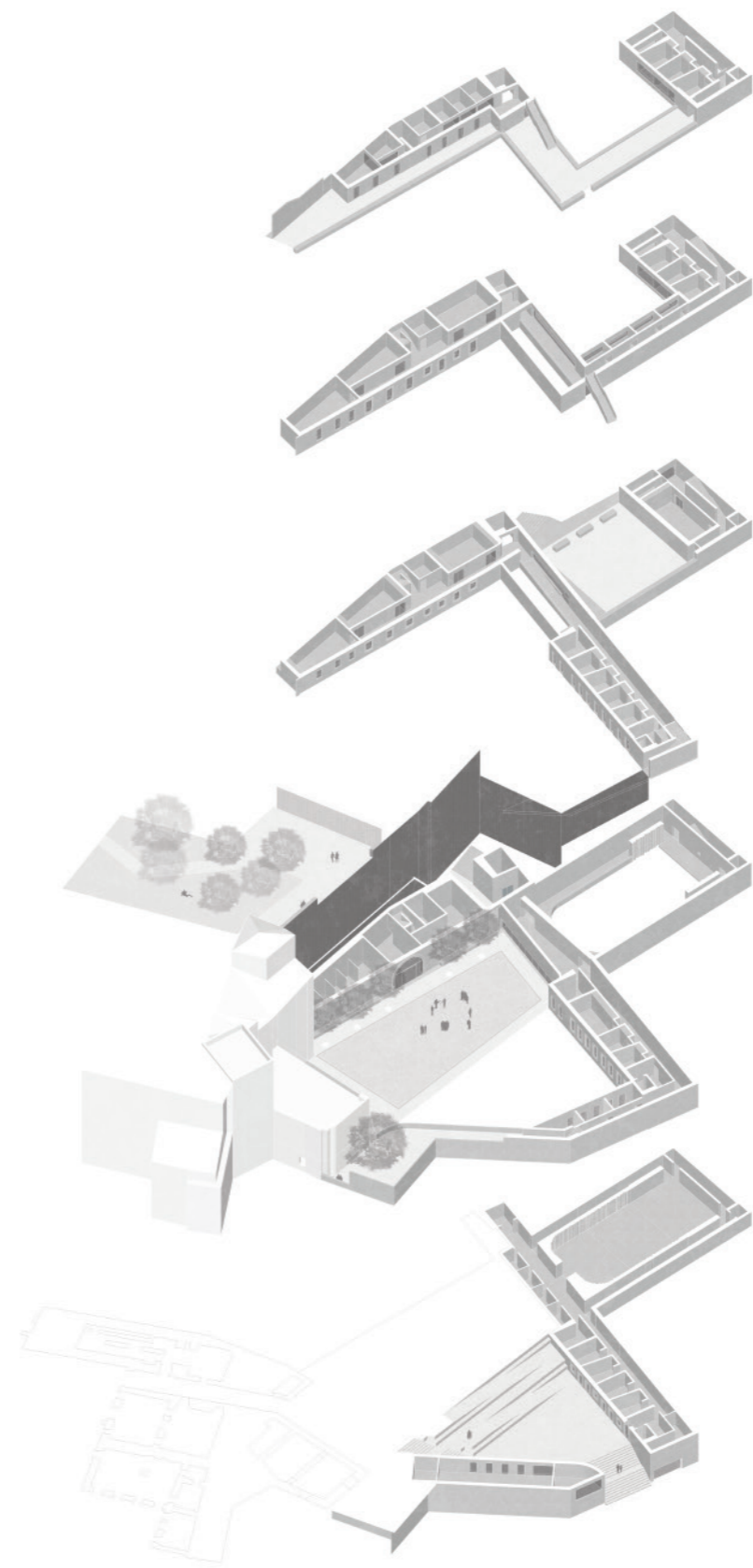
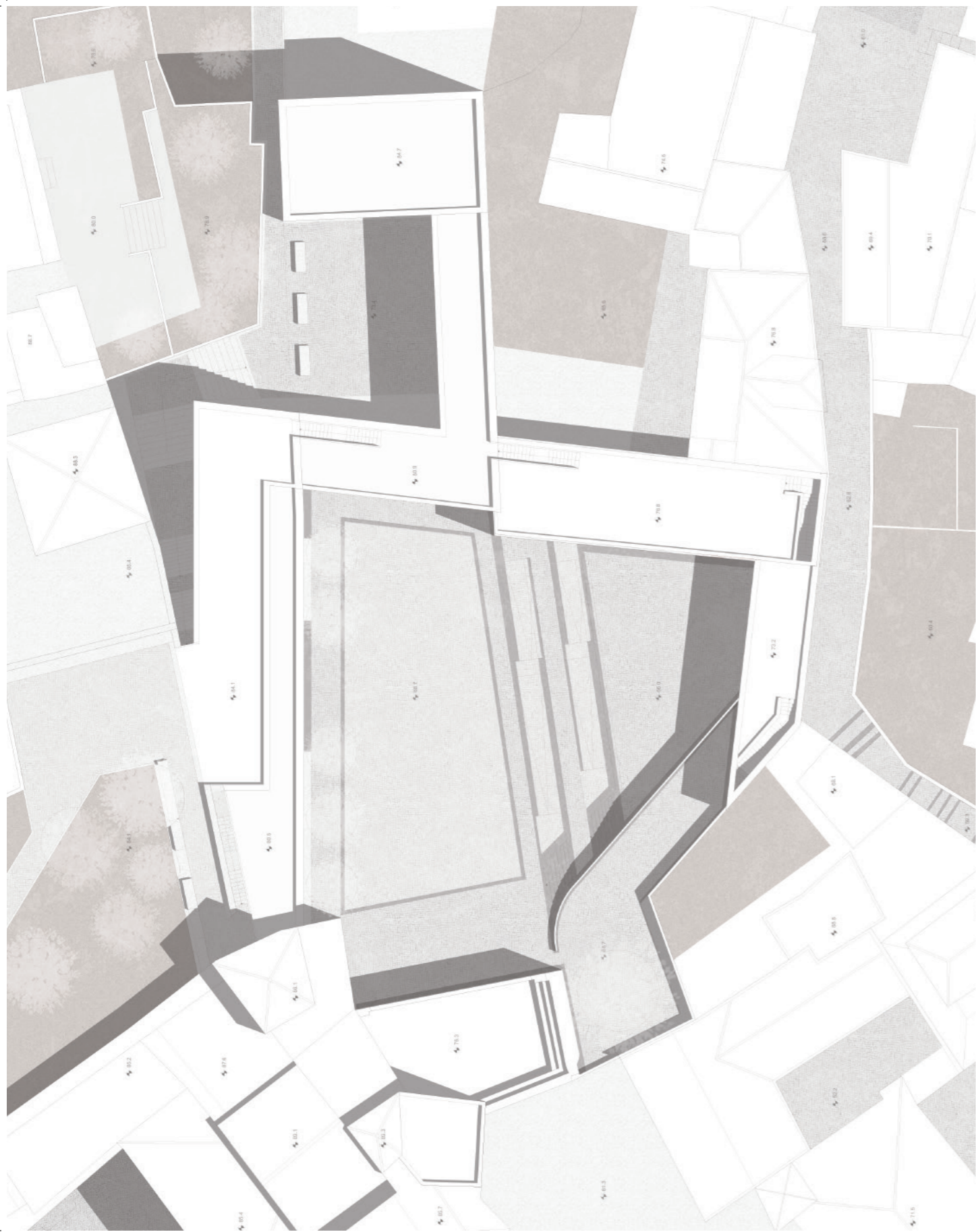




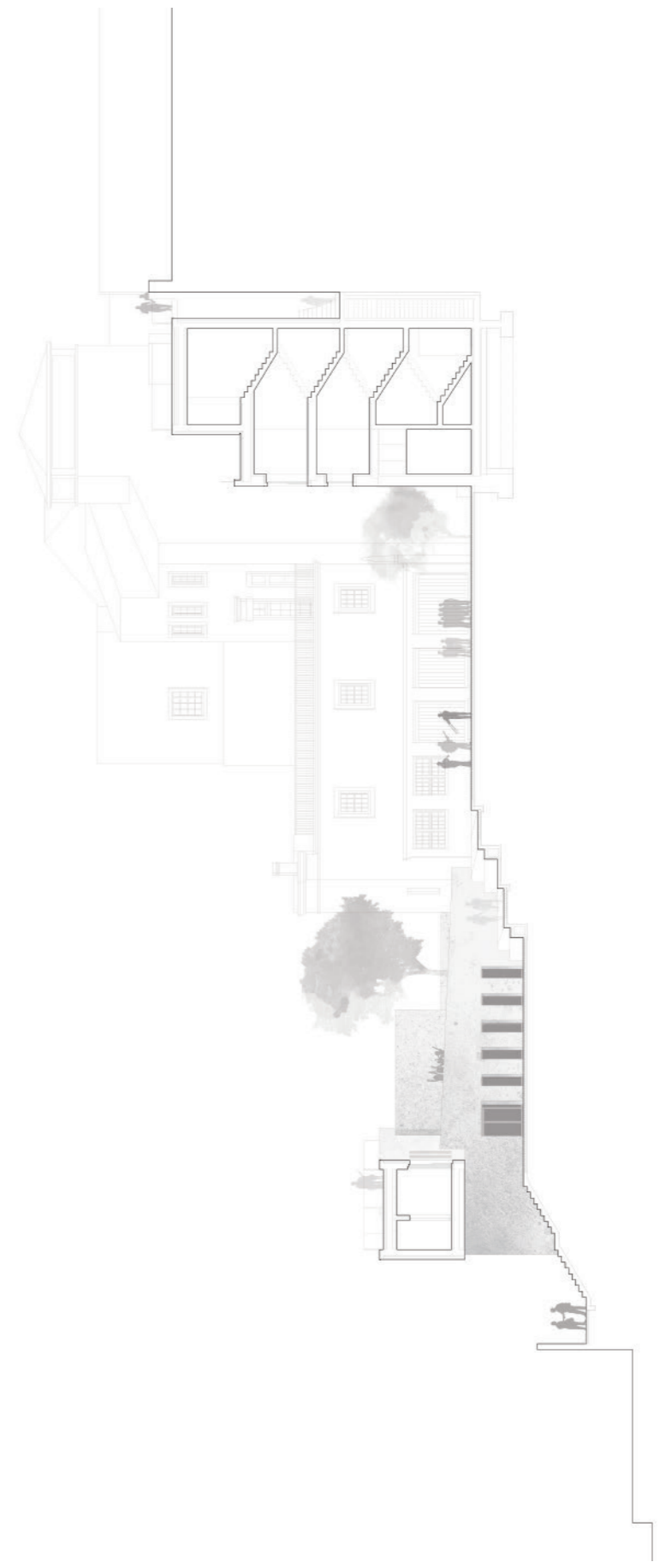
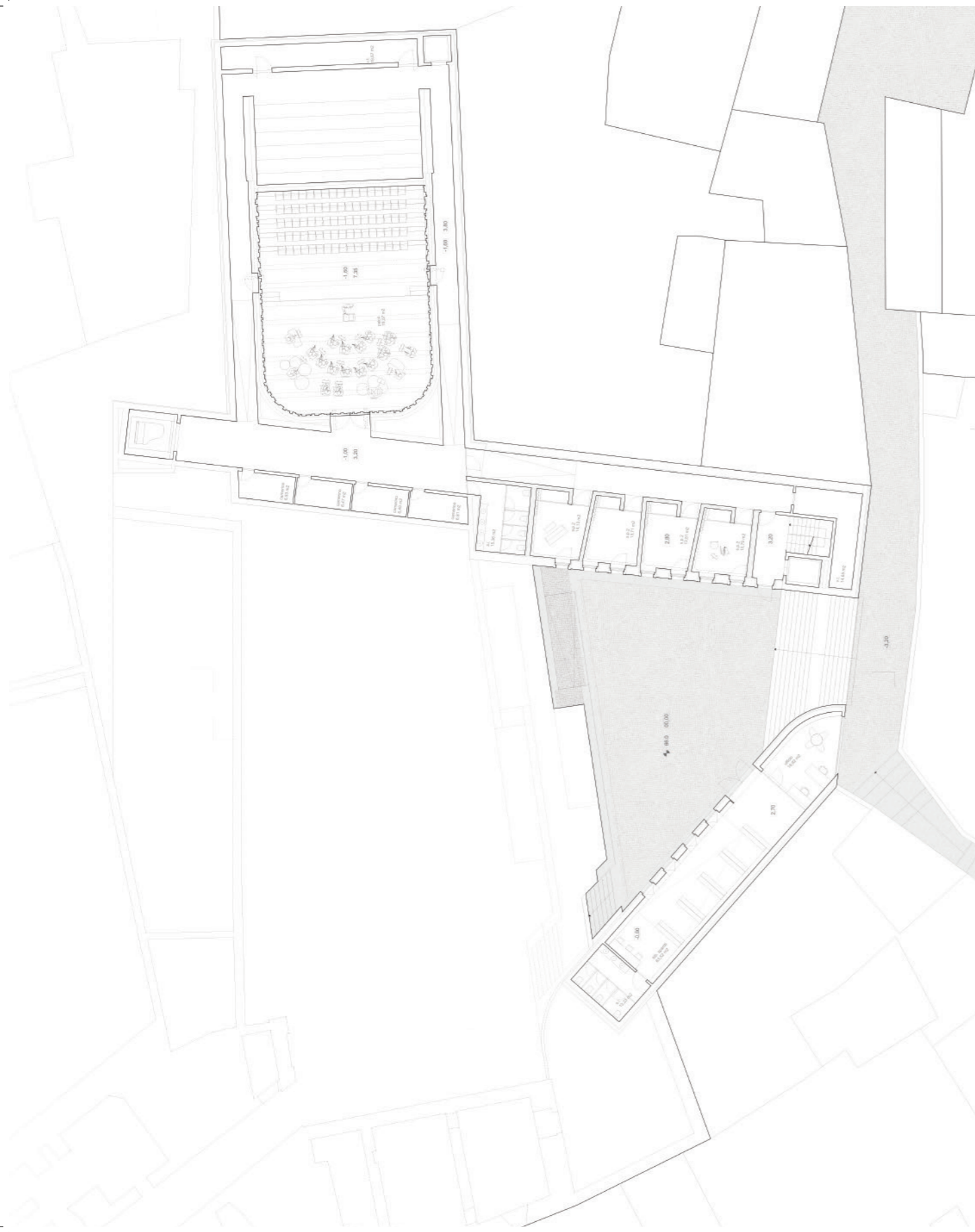


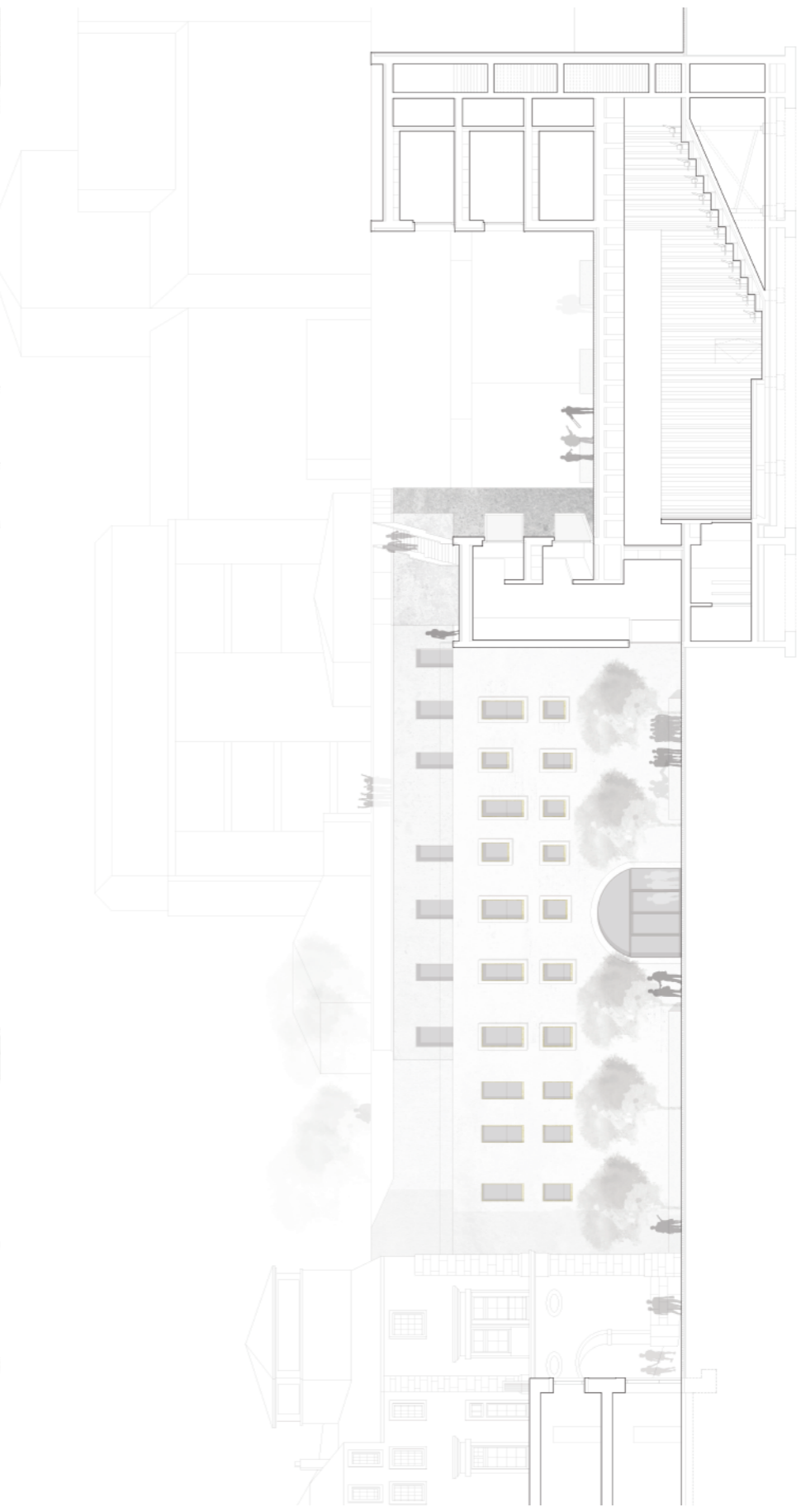
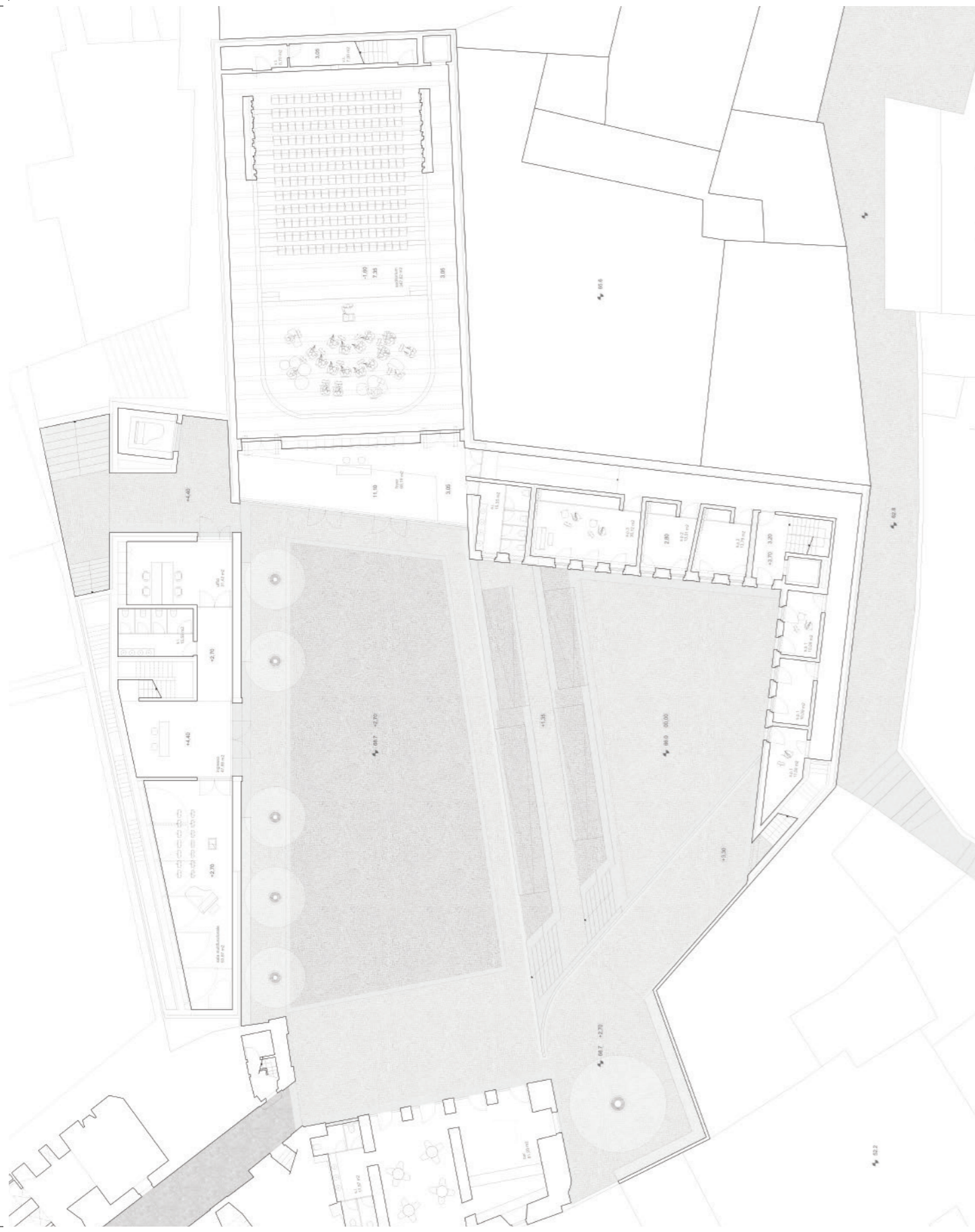
DEMOLIZIONI:
- SEZIONI 1:400

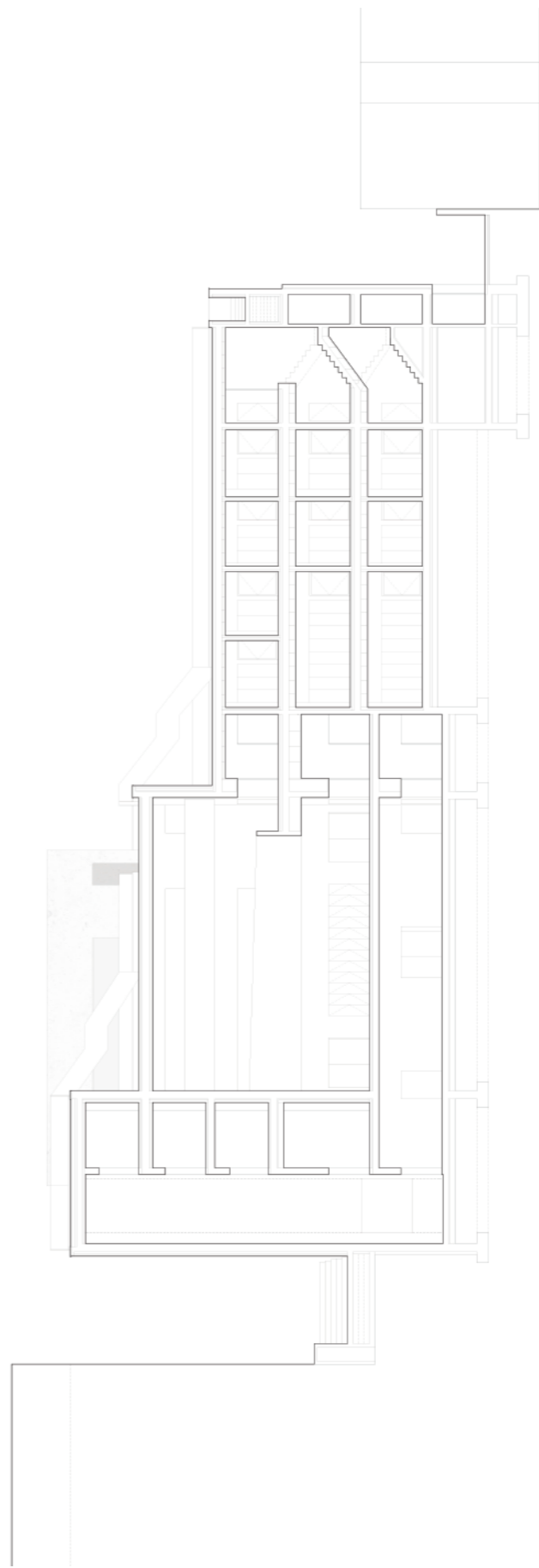


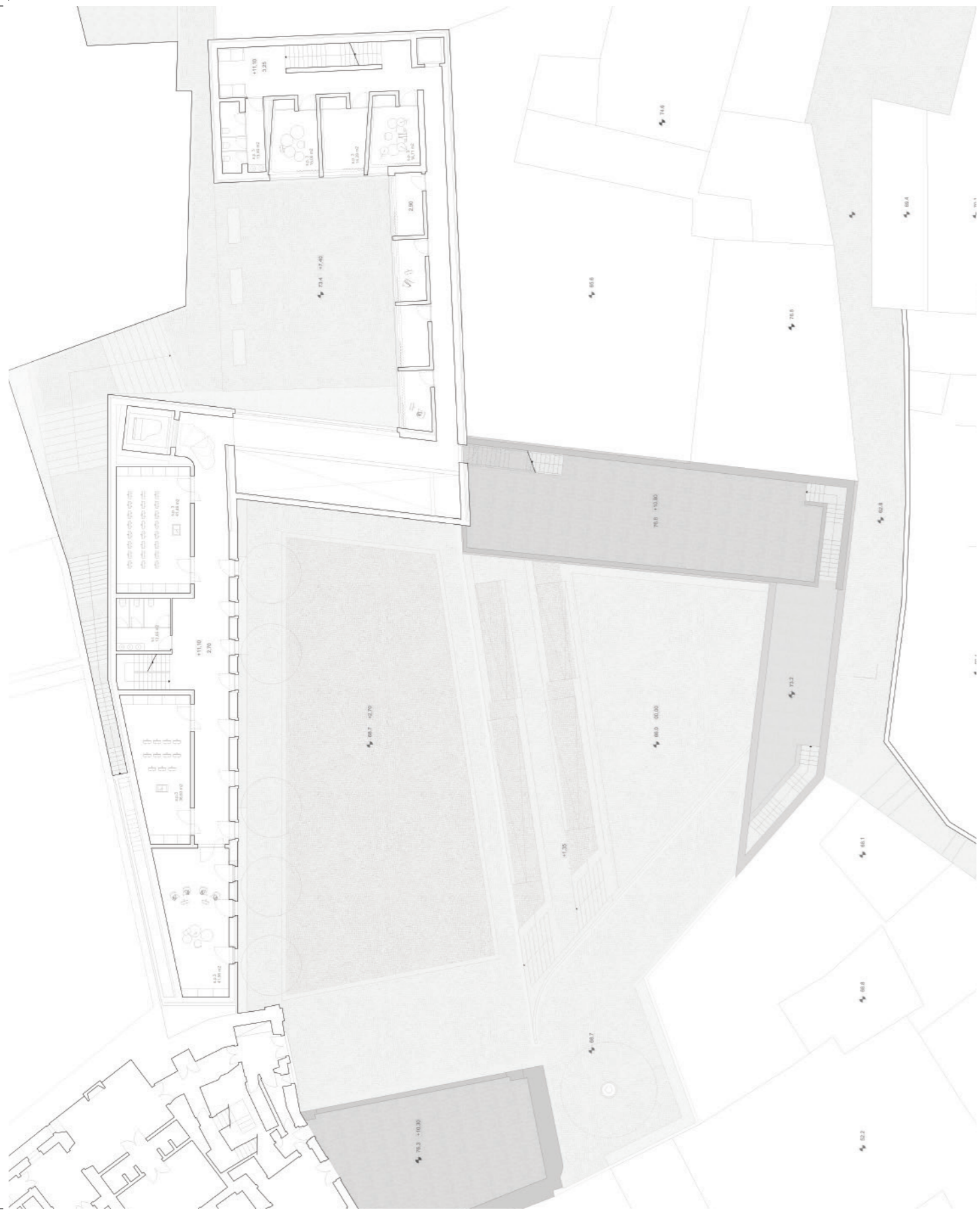


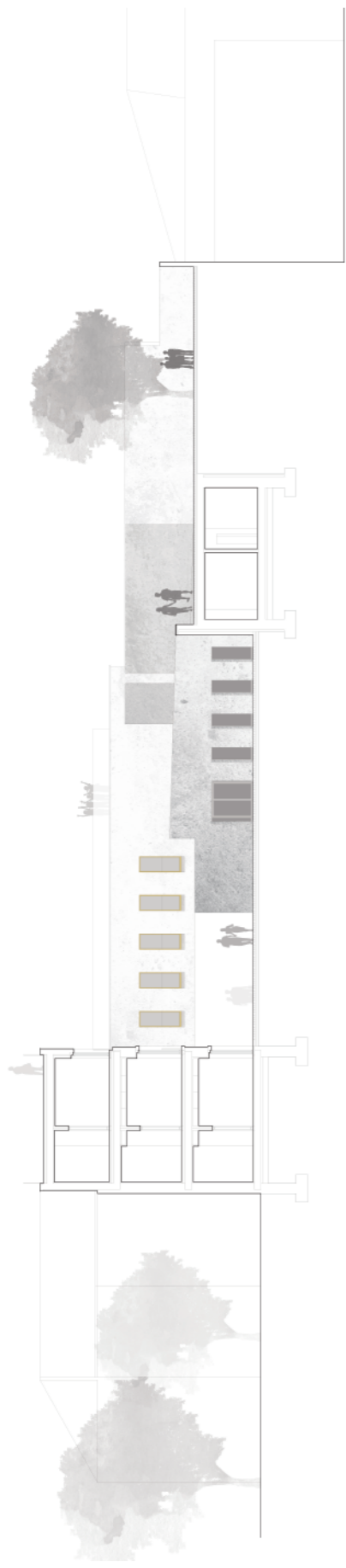
PROGETTO
(scale adattate)











BIBLIOGRAFIA

- Silva Vieira A., *A Cerca Moura de Lisboa: Estudo Historico Descritivo*, 3 ed. Camara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1987
 - DiFranco A., *Agorà quota Zero - Termini per il progetto dello spazio pubblico*, Politecnica, Maggioli editore, Milano, 2008
 - Maierù A., Memoria in: *Enciclopedia Dantesca*, III, Roma, 1995)
 - Frampton K., *Alvaro Siza. Tutte le opere*, Mondadori Electa, Milano, 2005
 - Gottardo F., Portoghesi P., *Architettura e Memoria, Teoria, progettazione, dibattito sulla città, attivisive*, Ed. Gangemi, Anno edizione: 2006
 - Purini F., *Comporre l'architettura*, Laterza, 2001
 - Leoni G., Esposito A., *Edouardo Souto De Moura*, Mondadori Electa, Milano, 2003
 - Roca M., *Forme del mutamento*, tesi di dottorato, F.A.M.L., Politecnico di Milano, Milano, XVII ciclo
 - Moneo R., *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano, 2005,
 - Redaelli G., *I paesaggi Invisibili. Tre conversazioni portoghesi*, Politecnica, Maggioli Editore, Milano, 2007
 - Speroni F., *La rovina in scena*, Meltemi, Roma, 2002
 - Calvino I., *Le città invisibili*, Mondadori, 1996
 - Bergson H., *Materia e memoria*, a cura di Adriano Pessina, Laterza, Roma-Bari, 1996
 - Albiero R., Simone R., *Joao Luis Carrilho da Graca, opere e progetti*, Mondadori Electa, Milano, 2006
 - Rossi A., *L'architettura della città*, Quodlibet, 1966
 - R. Moneo, *L'idea di durata e i materiali della costruzione*, La solitudine degli edifici e altri scritti, 2004
 - L. Benevolo, *Storia della città*, Perspectiva, 1993
 - Reggiani E., *Tracce dell'antico segni del nuovo interventi contemporanei sul patrimonio preesistente a Lisbona dalla ricostruzione del chiado ad oggi*, Aracne, Roma, 2016
 - J. Saramago, *Viaggio in Portogallo*, Feltrinelli, 2015
- riviste:
- Casabella n. 498/9, V. Gregotti, *Modificazione*, in gennaio\febbraio, 1984.
 - Casabella 575-576, *Progetto di paesaggio*, Gennaio-Febrero 1991
 - El Croquis n.170 , J.L Carrilho Da Graca, *La poesia del pragmatico. una conversazione con JLCG*, intervista di Antonio Jiménez Torrecillas, 2014, p.22
 - Elcroquis, num. 154, *Aires Mateus 2002-2011, Building the mould of space*, F. Mánquez Cecilia e Richard Levene ed., 2011