

ALMA MATER STUDIORUM, UNIVERSITA' DIO BOLOGNA
CAMPUS DI CESENA
SCUOLA DI INGEGNERIA E ARCHITETTURA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE A CICLO UNICO IN ARCHITETTURA

Riabi(li)tare *Rua de São João*

Proposta di intervento sulla preesistenza architettonica
nel centro storico di Porto

Tesi in:
COMPOSIZIONE ARCHITETTONICA

Relatore:
Antonio Esposito

Presentata da:
Giacomo Valzania

Correlatore:
Francisco J. Barata Fernandes

Correlatore:
Andrea Ugolini

Sessione II
Anno Accademico 2013/2014

A Walter e Carla

INDICE

<i>Architettura e preesistenza: una premessa</i>	5
I MAESTRI	
<i>Indagine nell'architettura portoghese contemporanea</i>	7
1 Fernando Távora	9
1.1 <i>Il progetto sulla preesistenza in Fernando Távora. Intervista con Carlos Martins</i>	9
1.2 <i>L'eredità di Fernando Távora. Intervista con Francisco Barata</i>	22
2 Alcino Soutinho	29
2.1 <i>La riconversione del Convento di São Gonçalo ad Amarante (1973, 1980-83)</i>	29
2.2 <i>I luoghi e il tempo. Intervista con Alcino Soutinho</i>	32
3 Álvaro Siza	39
3.1 <i>Il recupero del Mulino della Carta di Leiria (2003-08)</i>	39
3.2 <i>Intervenire in continuità. Intervista con Álvaro Siza</i>	42
4 Eduardo Souto de Moura	45
4.1 <i>La riconversione del Monastero di Santa Maria do Bouro (1989-97)</i>	45
5 Francisco J. Barata Fernandes	53
5.1 <i>Il recupero e la riconversione del Castello di Santa Maria da Feira (1991-2006)</i>	53
BIBLIOGRAFIA	59
L'ESERCIZIO	
<i>Un progetto possibile per il centro storico di Porto</i>	61
1 L'intervento di riabilitazione nel centro storico di Porto: i recenti indirizzi	63
2 L'evoluzione e le costanti dell'abitare nel centro storico di Porto	66
2.1 <i>La casa borghese monofamiliare settecentesca: il modello</i>	66
2.2 <i>La degenerazione del modello nella conversione della casa monofamiliare in edificio plurifamiliare</i>	70
3 Contesto urbano di analisi e intervento: il quartiere São João	72
3.1 <i>Inquadramento storico</i>	72
3.2 <i>Inquadramento urbanistico</i>	74
4 I casi studio approfonditi: caratteristiche e criticità.	77
4.1 <i>Caso insediativo 1 - L'edificio a tutta profondità: particelle P9, P8, P7</i>	77
4.2 <i>Caso insediativo 2 - L'edificio frammentato: particelle P6, P5, P4</i>	86
4.3 <i>Caso insediativo 3 - L'edificio d'angolo: particelle P3, P2, P1</i>	94
5 Relazione di progetto	100
5.1 <i>La definizione del programma</i>	100
5.2 <i>Caso insediativo 1 - Abitazione plurifamiliare e casa per gli studenti</i>	102

<i>5.3 Caso insediativo 2 - Ostello</i>	104
<i>5.4 Caso insediativo 3 - Abitazione unifamiliare e abitazione per giovani lavoratori</i>	106
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	109
<i>INDICE IMMAGINI</i>	111
<i>RINGRAZIAMENTI</i>	115

Architettura e preesistenza: una premessa

“ [...] Tuttavia il recupero, a me pare un gesto normale dell’architettura, sia che io restauri un edificio esistente, sia che l’edificio ancora non esiste; se c’è uno spazio, un luogo, io sto riqualificando quel luogo”.

Fernando Távora¹

Il progetto di architettura sull’esistente rappresenta, nella società contemporanea, un aspetto più che mai presente.

È trascorso più di un secolo da quando la civiltà occidentale, alla ricerca di una propria identità, si proclamava *moderna*, proponendo una rottura (solo apparente) con tutto ciò che fosse *passato*.

Il tempo ha poi mostrato la velleità di questa ambizione, ricordandoci quanto continuamente a dipendere, in ogni aspetto della nostra vita, da quello che ci lasciava chi veniva prima di noi, nel bene e nel male di ogni eredità possibile.

Una sorta di continuità congenita, un’impossibilità a dimenticare ripartendo da zero.

Da qui la necessità della scelta su ciò che dalla realtà adottiamo: un centro definito *storico*, un quartiere *residenziale*, il primo terreno agricolo ai margini precari di un’area di *espansione*.

Tutto ciò già esiste, portando al paradosso che, in ogni caso, un progetto di architettura è inevitabilmente un progetto su una preesistenza, per quanto possano seguire definizioni che indirizzino, spesso limitatamente, la disciplina in chiave specialistica.

Ma le differenze, quelle fondamentali, risiedono esclusivamente nella realtà su cui la scelta ricade, dipendendo in parte da *dove* avviene questo confronto.

L’aspetto *locale* della realtà ancora oggi ha la capacità di caratterizzare la stessa, di emozionarci nella scoperta, di arricchirci al ritorno da un viaggio.

Il Portogallo e Porto altro non sono che una delle infinite possibilità di viaggio.

Gli architetti che ne rappresentano l’espressione più colta hanno fatto propria la riflessione su come intervenire nella realtà sapendo coglierne le specificità.

Rinunciando all’ossessiva affermazione personale, hanno restituito e continuano a restituire cultura nel fare architettura, insegnando come lo sguardo alla tradizione non limiti la contemporaneità dell’operare, ma al contrario la nobiliti, evitandone l’appiattimento della globalizzazione dei linguaggi.

Tutto ciò in un panorama di sensibilità differenti, di convergenze metodologiche mai piene, di inquietudini e di dubbi comuni, di cui l’unico filo conduttore, esteso al progetto personale che ne fa seguito, è quello dell’inscindibile rapporto tra intervento contemporaneo e preesistenza.

¹ ESPOSITO, A., LEONI, G. (a cura di), *Fernando Távora: opera completa*, Electa, Milano, 2005, pag.10.

I MAESTRI

Indagine nell'architettura portoghese contemporanea

1 Fernando Távora

1.1 Il progetto sulla preesistenza in Fernando Távora. Intervista con Carlos Martins

Matosinhos, 23 Marzo 2013

Fernando Távora, insieme ai suoi collaboratori nel corso degli anni, ha mostrato quanto fare architettura debba presupporre un confronto attento con il contesto. Questo aspetto è ancora più vero nel caso in cui il progetto si trovi a stretto contatto con la preesistenza, l'edificio (i conventi di Guimarães e Refoios de Lima) oppure ciò che di un edificio rimane (le mura del *Paço do Conselho* a Porto). Da quali peculiarità era caratterizzato il progetto sulla preesistenza all'interno dello studio?

Ho lavorato nello studio di Fernando Távora dal 1976 al 2002, e durante questo periodo l'architetto Távora fece molte operazioni, trasformazioni, adattamenti, alterazioni di edifici esistenti. Certi più nobili, certi più comuni. Alcuni con programmi identici, una casa antica rimodellata, altri con alterazioni significative di programma, come il convento di Refoios de Lima convertito in una scuola agraria. Egli non aveva un'idea preconfezionata dei modi di intervento sull'edificio già esistente. Era una persona totalmente libera e disponibile. Per lui tutto dipendeva dalla natura dell'edificio, dalla sua storia, dallo stato in cui si trovava, dal suo valore nei luoghi e nel tempo, come dipendeva dal programma che era proposto e dalle condizioni finanziarie degli interventi. Tutto questo era un dato che entrava, che era importante per l'idea di progetto e di intervento. Diciamo che egli non aveva nessun metodo previo, nessuna ricetta, l'unica cosa che aveva come principio era che non aveva modelli, risposte uniche. Esiste una memoria descrittiva molto importante, quella del Convento de Santa Marinha da Costa, che è pubblicata, in cui è spiegata questa idea.

Il primo intervento in un edificio antico, trasformato, è della fine degli anni '40: il collegio *Nun'Alves* a Santo Tirso. Non si individua, guardando lungo il percorso di vita in merito al problema specifico, un principio che adotta come regola per intervenire nel patrimonio, ma si deduce che sono infinite le ipotesi adottabili.

Abbiamo casi estremi, in cui tutto o niente si conserva, ed in mezzo si inseriscono tutte le ipotesi.

Il primo è la sua casa a Covilhã, dove porta all'estremo l'esercizio del recupero, al punto in cui nel dotare di elettricità la casa, lo fa senza quasi ferire le pareti o il legno, con il minimo effetto di trasformazione. Il controsoffitto era povero, tutto chiuso, ma non lo voleva cambiare: lo fece smontare tutto, lo girò al contrario, levigò tutto il legno e lo ripose nella stessa posizione. I coppi non voleva cambiarli perché erano molto antichi, ne aveva alcuni inutilizzabili e andammo ad Oleiros insieme a scegliere i materiali dalle demolizioni o dalle opere antiche, li portammo in cantiere e li mettemmo in opera. Gli elementi in ferro sono antichi. Il bagno lo rifecce nuovo, ma è un caso molto puntuale. Questo è un caso estremo in cui volle recuperare, valorizzando un edificio antico così come era.

Egli consentì alcune alterazioni spaziali, sovvertì un po' l'organizzazione, la maniera in cui la casa era divisa. Avrebbe avuto bisogno di aprire un altro spazio, ovvero agire sull'edificio, ma non ci fu ragione, tant'è che la casa ha solo una camera da letto. Alzò una mansarda per ricavarvi una camera minima e secondo un'operazione molto tradizionale, che poteva essere fatta da un carpentiere alla maniera antica e che apparentemente non avesse

disegno! Sono interventi che decise lì per lì con i muratori. Per esempio il piano superiore aveva i balconi, ogni vano ne ha uno, aspetto molto caratteristico dei secoli XVI e XVII, i quali non avevano i parapetti. Non era difficile incontrarne dei casi simili, varie case di Guimarães ne avevano ed egli sapeva perfettamente quale era il modello, ma scelse di non rifarli. Immagina di aprire la porta e sporgerti sul bordo!

Egli non voleva, come pure Eduardo Souto de Moura nel convento di *Santa Maria do Bouro*, far vedere che era intervenuto.

All'estremo opposto, sempre una casa: il cliente era di una famiglia molto ricca della valle del fiume Ave. Una famiglia di industriali molto tradizionale, legata alla terra. Comprarono un fattoria tipica del XVII secolo, con una casa in stato relativamente buono, in cui c'era tutto, con delle pareti di pietra pulitissime. Il programma era enorme, una casa di otto stanze, due cucine, sei bagni, quattro sale, una cappella, un garage, tutto in una casina piccola.

La fattoria era grande, ma Távora pensò che il sito adatto per la casa nuova era dove già c'era la casa antica, solo che non c'era conformità tra il programma e l'edificio esistente. Fece demolire la casa: la smontarono e usò la pietra per farci una nuova casa, con superficie maggiore e con disegno attuale. Io stavo nel suo studio, ed era per me inimmaginabile: un casa, tenuta in buono stato, molto ben fatta, ma niente da fare!

Altro esempio, il Convento *de Santa Marinha da Costa*. Aveva delle stanze come ogni convento, con a fianco una chiesa. Delle celle per i frati, una cucina, un refettorio per mangiare e una sala per riunirsi; tra un convento e un hotel c'era una grande prossimità programmatica, dunque in termini di programma non era un esercizio difficile.

Ma lo stato fu molto esigente, era un tipo di *pousada* con un programma molto rigido, la cucina di un hotel come questo sarebbe stata una macchina complessa, non fu facile. C'erano le pareti di granito, non c'erano i coppi, non c'era il tetto, era quasi tutto scomparso. Fece un lavoro meticoloso di tipo archeologico per la conoscenza storica dell'edificio, per ricostruire la storia dell'edificio dal suo inizio, e fece così una mappa con le fasi storiche: è un'interpretazione sua, non scientifica, proviene dai dati che riunì dagli archeologi e dagli studiosi dei documenti.

Egli li interpretò in questa maniera, partì dalla loro conoscenza per fare il progetto, senza una vera separazione tra i due momenti: operava in simultanea, conosceva e progettava. Una conoscenza operativa, diretta alla trasformazione dell'edificio, in cui pesa molto lo stato dello stesso, il programma proposto e il modo in cui questo programma si lega alla preesistenza.

Era un edificio dello Stato, il quale valorizzava molto il patrimonio, con grande premura per quello che era il suo valore e la sua carica monumentale. Per questo Távora aveva alcune condizionanti per le quali dovette recuperare molto dell'edificio.

Tuttavia, in termini costruttivi, i solai furono rifatti in cemento, ridando solidità alle pareti grazie alle nuove travi e assicurando l'edificio contro gli incendi. Non aveva problemi ad usare metodi costruttivi del suo tempo, come non aveva problemi a rivestire poi il cemento con un rivestimento in legno nel soffitto e con un tavolato l'estradosso, usando nel soffitto un disegno che è un'interpretazione del disegno antico senza esserne una copia.

Quindi non c'era bisogno che Venturi scrivesse "Complessità e Contraddizione nell'Architettura" perché Távora visse in pace con tutto questo. Nonostante tutto Venturi diceva proprio questo: fare tutto senza la sensazione che si stesse facendo, ovvero operare con naturalezza. Távora non aveva alcun tipo di preconcepito per il quale qualcosa non si poteva fare. Non aveva senso, solo perché si voleva ricostruire la forma spaziale del corridoio, rifiutare l'uso del cemento.

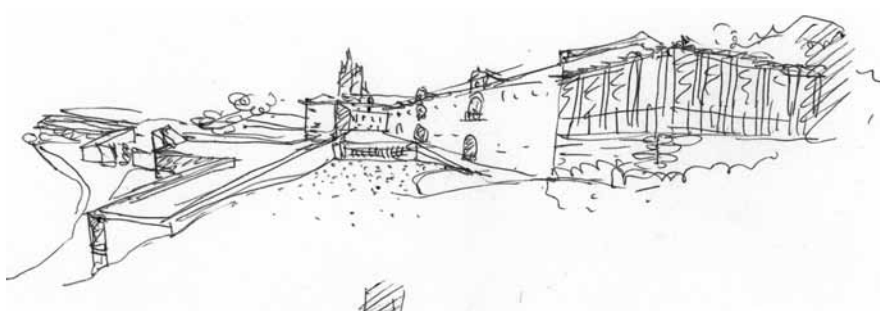
Gli infissi che disegna per un edificio antico sono ispirati dal disegno di quelli tradizionali, ma hanno un tipo di dettaglio che non è copia; li disegnò con molta cura, ma il suo



1- Convento di Santa Marinha da Costa. Il connettivo al primo piano prima dell'intervento.



2- Convento di Santa Marinha da Costa. Fase di cantiere.



3- F. Távora, schizzo di progetto per la Pousada di Santa Marinha da Costa



4- Pousada di Santa Marinha da Costa. Passaggio tra la preesistenza e il nuovo annesso

problema non era se avevano due o tre battute, ma la relazione proporzionale negli infissi, tra la dimensione del telaio rispetto alla superficie vetrata e la dimensione dei piccoli montanti che sostengono i vetri.

Nel caso del Convento di Refoios de Lima incontrò una situazione significativamente differente.

Non era un progetto per un *pousada* o un hotel, ma per una scuola agraria; inoltre il finanziamento era molto basso. Il voler riproporre una spazialità originale doveva avvenire in una forma molto contenuta, non estendibile a tutto l'edificio. Doveva prendere decisioni molto forti. L'esercizio di trasformazione, quando la preesistenza è grande, comporta molte alterazioni, come accadde nel Convento *da Costa* in cui, al contempo, ci fu un esercizio molto grande di ricostruzione.

A Refoios de Lima, in forma differente, si verificarono differenti operazioni in simultanea: un esercizio di ricostruzione delle spazialità originali con al contempo piccole trasformazioni come per esempio nel caso del grande corridoio della sala principale, in cui Távora inserisce i due pozzi di luce nuovi, che originariamente non esistevano. Ma nell'essenzialità volle riproporre la spazialità originale e pertanto, in una forma modesta, egli ripropose il disegno originale del tetto, che reinterpretò a partire dai dati posseduti. Egli riuscì in questo anche nelle pareti quando necessitò del disegno originale, ricavato attraverso i rilievi e gli elementi della rovina, in maniera tale che non ebbe bisogno di inventare molto o di ricorrere a trattati correnti.

Pertanto abbiamo da un lato lo spazio che egli volle riportare al carattere originale, da un altro lato uno spazio che alterò completamente con la maggiore libertà: uno spazio che era cubico egli lo trasformò in uno spazio allungato ed eliminò una porta aprendone un'altra su un altro lato.

Pure Eduardo Souto de Moura fece questo tipo di operazione quando ebbe bisogno di uno spazio maggiore, ma Távora voleva allo stesso tempo mantenere la struttura: questa è forse la sua caratteristica più costante lungo gli anni, rispettare la natura dell'edificio su cui interveniva.

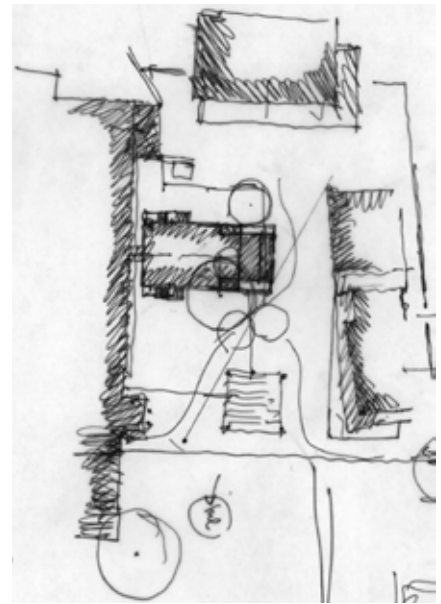
Poteva ampliarlo, trasformarlo, ma lo faceva comprendere, lo lasciava leggere e lo rendeva immaginabile. La trasformazione non era mai tale da non lasciarti comprendere la struttura compositiva originale, a questo aspetto fu molto sensibile.

A Refoios fece varie alterazioni. Ripropose lo spazio originale nel corridoio, nel chiostro, nel refettorio antico. Dopodiché abbiamo spazi trasformati che sono ibridi: non si sa cos'è antico e cos'è nuovo. Per esempio, nel corpo con lo scalone, l'entrata principale all'edificio non era ben caratterizzata, la scala che portava al grande corridoio del piano superiore non serviva come entrata. Pertanto trasportò la porta, allargò lo spazio lasciando il collegamento alla biblioteca al piano superiore, tolse un muro, disegnò una nuova porta e inserì un oculo in alto. Io doveti disegnare l'oculo con il suo angolo calibrato in base alla lettura desiderata. E' uno spazio nuovo in quanto ibrido, dove l'antico è alterato.

Dopodiché abbiamo spazi, come per esempio quello per la mensa, che sono completamente trasformati. Egli decise che il refettorio antico non era sufficiente per il numero di alunni. Era molto decorato e ben conservato, e avrebbe potuto trasformarlo in mensa, con a lato l'antica cucina, ma decise di non farlo. Lo fece solo pulire, senza definire un programma specifico.

Trasportò la mensa in un corpo il cui piano basso era impiegato per la vendita di cereali e prodotti agricoli, mentre il piano superiore come deposito del grano: uno spazio grande che viene mutato completamente, con l'inserimento di un lucernario per tutta la lunghezza.

Per quanto riguarda i materiali, non ebbe la possibilità di usare i pavimenti in legno in tutto l'edificio, allora pose un pavimento in cotto. Un materiale attuale, non particolarmente



5- F. Távora, schizzo di progetto per la Scuola di Agraria di Refoios de Lima



6- Scuola di Agraria. Passaggio tra l'ex monastero e il nuovo auditorium



7- Scuola di Agraria. Inserimento nel contesto.

nobile, ma che passava come economico.

Per Távora la demolizione di una parete in un edificio antico era sempre un'azione ponderata, dettata dal buon senso e non per capriccio. Poteva avere ragioni di necessità, principalmente quando c'era un programma che imponesse alterazioni profonde, ma la mai si collocava nella posizione di colui che, per la propria volontà, potesse trasformare tutto. C'era, normalmente, una posizione di riserva, pure quando dovesse trasformare profondamente come a Refoios: un edificio fatto interamente con cemento armato, in cui non c'è parete preesistente, copertura, scala, solaio, ascensore in cui non sia usato il cemento e allo stesso tempo non si ha l'impressione che vi si è inteso con nuovi ingressi, oppure che fosse stata fatta una trasformazione di quello che prima era una rovina.

Un altro aspetto che si possa definire come costante, pur a diverso grado, era quello di non cancellare i segni del tempo. Per Távora recuperare non era rifare ex-novo. Il caso di Refoios fu un'operazione molto forte, e pertanto quando l'edificio fu pronto, tinteggiato, l'aria era quella di un edificio nuovo. Ma nell'entrare nell'edificio, si scopre la pietra una volta tombata, da lui smontata e rimontata, come pure la cura adottata nella scelta delle malte, perché fossero a base di sabbia all'antica per mantenere una lettura che non desse l'impressione di un intervento nuovo.

Entrando in questo grande corridoio di Refoios appaiono i resti delle murature antiche che egli mantenne non intonacate per mostrarne i segni.

Pertanto, per concludere il tutto, il senso che caratterizza il pensiero di Távora nell'operare in materia di preesistenza consiste nella comprensione del luogo, nella comprensione della preesistenza nel suo senso, significato, struttura spaziale, forma e sistema compositivo, nel processo storico nel corso del tempo. Per lui guardare ad un edificio non era semplicemente valutare lo stato di fatto, ma guardare a come si è evoluto, inserendosi nel processo e pensando a chi sarebbe venuto dopo. Non progettò mai pensando che stesse fissando uno stato definitivo.

Io credo che anche nel *Paço do Conselho* di Porto avesse questa ambizione: è un edificio molto piccolo, quasi oggettuale, difficilmente tende ad un processo di trasformazione, ma egli incorporò questo aspetto in termini di uso. È evidente come in termini di uso un edificio possa mutare, ma in questo caso specifico in non so se egli affrontasse in una forma così lieve la questione della trasformazione dell'edificio. Io penso che la questione fosse quella per cui dovesse essere trasformato in un monumento, e come ogni monumento è fisso, è atemporale.

La realizzazione del *Paço do Conselho* di Porto, terminata nel 2003, si può in realtà considerare come l'esito di un lavoro che iniziò, da parte di Távora, molto più indietro nel tempo, a partire dagli anni '50 col progetto urbanistico per l'*Avenida do Ponte*, luogo della città che continua a evocare ancora oggi un intervento mai verificatosi.

Sotto quali aspetti questo lungo periodo di riflessione ed esperienze ha contribuito al progetto della torre? Quali principi indirizzarono il progetto?

Nonostante sia stata un'operazione più pesante di quella di Refoios, la sua preoccupazione di non cancellare il tempo è presente anche nella Torre della *Sé* a Porto, in una forma un po' aggressiva. Ci fu nello studio una discussione, poiché suo figlio aveva un'idea differente: la posizione di Távora sul *Paço do Conselho* era quella di rifare tutto. Partiva da un'idea urbana, non era interessato a quello che si faceva là dentro o ad un interno, egli pensava all'importanza urbana di quel volume, partendo da un'idea di città.

Ma quando dovette pensare a come fare questo in termini di costruzione, egli si confrontò

con un problema serio: gli archeologi andarono là ad investigare e non sapevano quale era la vera forma della torre, della quale, pur sapendone l'altezza antica, non se ne conosceva il tracciato in pianta.

Pertanto Távora poteva inventare a partire da un'ipotesi, ma non avendo elementi sufficienti andò per questa strada: una torre, per principio, è quadrata, e allora quadrata deve essere nel progetto!

E' un'opzione molto astratta, in un certo senso inevitabile. Egli spingeva molto per questa ipotesi.

Dopodiché scelse di farla alta 22 metri, il dato che aveva dalla fonte storica. Ma non conosceva la quota di partenza e anche in questo caso la logica adottata fu astratta, tornando a rilevare le pareti contemporaneamente sul lato interiore e quello esteriore. Nello studio si valutava l'ipotesi che potesse essere fatta con lo stesso metodo costruttivo degli antenati: con blocchi massicci in granito, due apparecchiature di pietra, una interna e una esterna, con blocchi puntuali trasversali a legarle.

Ma c'era un problema di carico. Lo stesso edificio antico crollò a causa del sovraccarico! Perciò non poteva essere solo un esercizio di rifacimento di ciò che c'era prima, bisognava fare qualche cosa per evitare che si ripresentasse la stessa situazione. Ammettendo l'ipotesi che Távora conoscesse l'edificio antico, avesse l'iconografia che gli avesse permesso di rifare tutto, l'utilizzare un sistema costruttivo medievale, pur essendo possibile (nel Minho tuttora continua questa tradizione secolare), sarebbe stato un esercizio archeologico. Nella sua casa lo fece, ma qui non era possibile e perciò non avrebbe avuto senso. Per lui essere architetto moderno implicava pensare in accordo con il suo tempo, allo stesso modo in cui Alberti è architetto moderno, nel suo tempo. L'"essere moderni" possiede un duplice senso: per un lato l'essere in accordo con l'architettura cosiddetta moderna, di cui egli fu un partecipante attivo, per altro lato l'essere moderno nel senso di appartenere al suo tempo, essere contemporaneo.

Távora pensava che l'operazione nella Torre della *Sé* dovesse partire dalla comprensione della struttura dell'edificio, della logica spaziale interna all'edificio.

C'era in passato un piano interrato, mentre il livello principale era quello alla quota della cattedrale, contenente la sala del consiglio, pertanto due spazi a due quote differenti. Non si sapeva esattamente qual era l'interpiano, che tuttavia doveva essere ai tempi elevato. Non c'era nessun resto sulla parete, dalla quota inferiore fino in cima, che indicasse dov'era il pavimento che separava i due spazi.

A Távora interessava che ci fosse un'idea di verticalità e che la sala in alto, il salone nobile dove si riuniva il senato del municipio, avesse un tetto d'oro. Voleva una carica drammatica che verticalizzasse questo spazio interno. Se avesse introdotto una scala quello spazio sarebbe diventato un piccolo atrio per il passaggio in cima e sarebbe stato strano. Quello che voleva era un impatto, trasformando il tutto in un belvedere sopra la valle del Rio da Vila, le pendici della collina della *Vittoria* di fronte, la parte di città costruita dopo quella della *Sé*. C'è qui un dialogo tra un colle e l'altro, con la città rinascimentale e con quella barocca, con la città antica in genere e con la valle del Rio da Vila dal quale la città nasce, alla quota bassa nel suo incontro con il Douro e a quella alta.

Io credo che l'importanza di questa opera sia fondamentale urbana, non c'è alcun progetto uguale a questo, che possa indurre a dire che Távora avesse già fatto in questa maniera.

Perciò egli affronta il tutto, cominciando dal principio, come se facesse un progetto *ex-novo*, in cui è necessario fare delle scelte. È evidente come si partisse da un'anima già esistente, un edificio da erigere pur non avendo materia ha sempre dei segnali, una via, un albero, una collina, una fotografia, c'è sempre qualcosa, mai si incontra lo zero assoluto. Per lui, come architetto, in termini di esercizio, ho lavorato in diversi progetti di edifici nuovi, come l'auditorium di Viana do Castelo, pur essendo aggregato ad un edificio anti-

co e inserito in un sito urbano antico; egli non faceva alcuna differenza in termini di processo, di disegno, di lavoro, tra un progetto di recupero di un edificio antico e uno nuovo. Diceva che era tutta architettura.

Nel raccontare la storia del progetto, Távora parlò dell'importanza della fonte storica nell'indirizzare quelle scelte che sintetizzano l'intervento, nello specifico l'altezza, il numero dei piani, i materiali, il colore del soffitto: tutte informazioni rivisitate in chiave contemporanea.

Oggi la fonte storica più tangibile è data dai lacerti della muratura in granito sui quali il nuovo si imposta.

Come si è operato per la loro conservazione? Quali furono i problemi maggiori nell'intervento?

Non si fece praticamente niente, se non lavare la pietra dal muschio tramite un getto d'acqua.

Si trattò un po' con la malta, tranne in alcune parti delle pareti originali, con i giunti a secco, in cui non si pose niente: rimasero come erano e non si smontarono.

La parete di pietra era molto spessa, c'erano blocchi trasversali a legare i due paramenti. Il problema fu strutturale, in quanto le pareti andavano ora a ricevere il carico di tutta la nuova costruzione, ma non se ne conosceva la capacità di resistenza.

Il lavoro dell'ingegnere strutturista fu molto interessante: collocò una cintura di cemento, con una trave collegata. Lo spessore della parete era di un metro e dieci centimetri, pari a cinque palmi portuensi, ovvero una *vara*. Prima di mettere la trave, si fecero perforazioni sulla parete con la stessa macchina usata per opere come i garage sotterranei, ecc., fino ad incontrare la roccia pura, dopodiché si gettò il cemento.

Non c'è alcuna deformazione, perché il carico distribuito sulla trave va direttamente al suolo.

La nuova pietra di rivestimento ha 6 centimetri di spessore, ed è agganciata alla parete in granito. Quello che importava a Távora era la dimensione, la relazione dell'apparecchio murario con la *Sé*, e con i resti della torre stessa.

Le pareti preesistenti erano irregolari, ed egli non andò a completare i bordi con pezzetti nuovi: la nuova pietra si adatta a quella esistente ma senza una differenziazione dei giunti. Oggi è diminuito il contrasto cromatico tra antico e nuovo, ma ai tempi questa decisione per lui non aveva narrativa né retorica, era una cosa semplicemente evidente. Non aveva niente da dire tramite questa decisione, è una questione molto pragmatica: si doveva continuare a partire dai giunti rimasti.

La misura della pietra, 88 per 44 centimetri, è un dimensionamento medio ricavato dalla lettura delle pietre preesistenti, che si avvicinavano al formato due palmi portuensi in lunghezza per uno in altezza, pertanto non c'è contrasto tra apparecchiature nuove e antiche. Quando fu trovata la struttura di copertura c'era una deformazione massima di dodici centimetri. Con la struttura di controventamento, quella che l'ingegnere João Maria Sobreira chiamava "spina ventosa", si ridusse a circa uno e mezzo.

Inserita nel corso della storia, assunto il ruolo di patrimonio della città, la torre continuerà nel futuro a subire come ogni architettura gli effetti del trascorrere del tempo, effetti che porteranno a interventi necessari alla sua sopravvivenza.

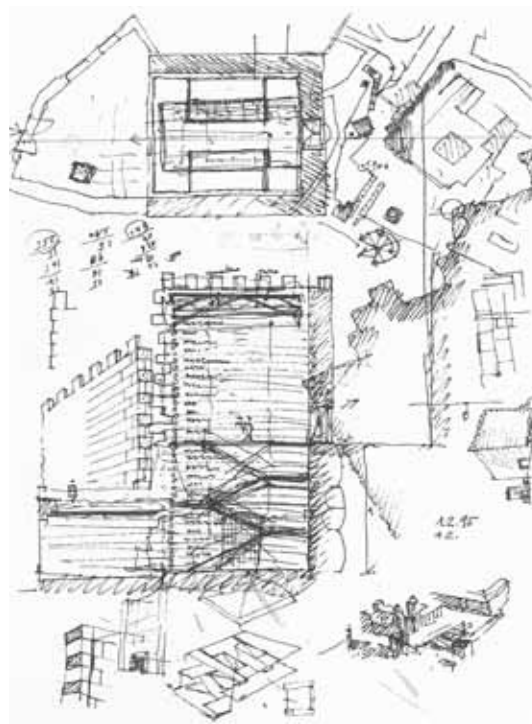
Dovrà essere l'immagine complessiva dell'edificio ad essere salvata (capace di quell'astrazione che ha fatto parlare di una dimensione atemporale), oppure la materia stessa, quella delle lastre di rivestimento, richiederà la stessa cura con cui oggi si restaura il patrimonio monumentale delle nostre città?

Partiamo con l'idea che nessuna pietra cadrà, che non ci sarà nessun accidente tale da avere una ragione per sostituire una sola pietra. L'invecchiamento sarà dato dal tempo.

Accadde un fenomeno a questo proposito interessante: quando l'opera era in fase di realizzazione fu molto criticata, alla vista del cemento, ma quando si pose la pietra l'opposizione diminuì un poco, pur rimanendo. Una delle critiche era dovuta all'uso della pietra nuova, come se non fosse un materiale destinato ad invecchiare rapidamente. Ironicamente successe che a quei tempi entrò in restauro l'area della Sé, e si pulirono le pietre, che a causa dell'umidità della zona erano ricoperte di muschio. Quando conclusero i lavori quelle pietre sembrano quasi più nuove di quelle della torre! Perciò abbiamo qui un effetto che è un po' imprevedibile.

Ipotizziamo che tra cinquant'anni la pietra della parte nuova della torre sia completamente sporca, allora la si dovrà pulire. A Santiago di Compostela, una zona umida, Siza per il suo museo usò pietra solo di rivestimento e fu criticato per non aver utilizzato pietra massiccia, ora è completamente verde per la patina.

Perciò io credo che la questione riguardi quello che il tempo detta. Per me sarà strano il giorno in cui si penserà che sia necessario smontarne per porne della nuova. Avranno un problema, che riguarda questo aspetto e nello specifico un tema di progetto che, a quei tempi, credo lo si sarebbe dovuto affrontare in una maniera un po' differente. È noto come lo spessore di questa pietra cor-



8- F. Távora, schizzo di progetto per il Paço do Conselho di Porto



9- Paço do Conselho. Fase di cantiere

risponda a quello che desideri: poteva essere anche solo di rivestimento con dieci cm di spessore, o con quattro. Noi la posammo di sei, poiché avevamo poco spazio. Più la pietra è fine di spessore, più è porosa e permeabile. Un blocco di pietra, avendo uno spessore maggiore, riceve meno verde che quella.

Ad oggi, con una maggiore esperienza, quella pietra sarebbe stata scelta con dieci cm di spessore, poiché è di un tipo di granito non molto duro, che si degrada più facilmente, ma lo si scelse perché fosse somigliante a quello della *Sé* e dei resti della torre.

Quel tipo di pietra invecchia un po' più in fretta e ponendo il caso che si decomponga a tal punto da essere sostituita, credo non ci sia nessun problema a farlo, si dovrà solamente trovare un campione somigliante, con la stessa *texture*.

Il problema grande che accadde nella torre, e che ha a che vedere con un errore di costruzione, riguarda il riflesso interno. La grande facciata vetrata ha oggi i vetri molto opachi per la condensa, cosicché l'idea iniziale di belvedere scompare; un altro problema sorge in estate con l'orientamento ad ovest della parete, per risolvere il quale usarono delle tende orribili, sembra una discoteca!

Tutto ciò distrugge una tra le idee-chiave del progetto, quella di entrare e vedere tutto, la morfologia, la topografia e la forma della città. Tu, in un balcone, hai la vista della città tutta intorno, ma lì no: tu hai un inquadramento, c'è un'altra forza, è come una finestra che inquadra il paesaggio.

Il vetro ha un altro problema: è tutto opaco. L'infisso in ferro fu eseguito male ed alcuni dei vetri montati si infossarono un po', ed essendo doppi, contenevano un isolamento termico, un gas sotto vuoto all'interno. La piega del vetro per la cattiva esecuzione ha fatto sì che entrasse l'aria con la relativa condensa. Si pone un problema: è molto importante intervenire su quella facciata ma senza porre dei vetri nuovi, perché succedrebbe di nuovo la stessa situazione.

Oggi la torre accoglie un punto di informazioni turistiche, disattendendo completamente il programma funzionale che lo stesso Távora propose, dando il via ad una gestione della stessa che consentisse scelte di gestione contrastanti con la natura dell'opera, l'ultima delle quali ha portato alla rimozione della statua ottocentesca del guerriero, simbolo della città, originariamente pensata come parte integrante dell'architettura.

In verità Fernando Távora pensò ad un programma che non è quello che sta lì attualmente, che è la negazione di quello che lui voleva, poiché occupa l'unico spazio che doveva rimanere libero a tutti i costi, ovvero il centro. Lo spazio eletto per restare pubblico.

In verità l'architetto Távora pensò al progetto senza una funzione, dopodiché cambiando idea pensò che tale funzione dovesse essere quella di "memoriale alla città".

Egli diceva che il programma di un memoriale dovesse consistere nel fatto che le persone entrassero e guardassero. Non è che non avesse funzione, l'unica cosa è che essa non era specifica, con un programma specifico. Si preoccupò di questo aspetto e vi lavorò, proponendo, in accordo con il sindaco di quei tempi, il seguente concetto: essendo un memoriale alla città, sede dei primi consigli comunali, sarebbe dovuto essere un omaggio a tutti gli abitanti della città, che dagli uomini che un tempo vi lavoravano erano rappresentati. Távora pensò che, in quanto memoriale, poteva essere tale in molti modi, pertanto volle collocare elementi nell'edificio che esprimessero questo significato simbolico del luogo di governo della città.

Solo due o tre proposte si concretizzarono: la prima era quella di collocare iscrizioni, di cui una sta nella porta (*Antiga Mui Nobre Leal Sempre Invicta Cidade do Porto*), con l'edificio che già parla all'esterno; dopodiché non poté inserire una lista delle date-

chiave della città di Porto, gerarchizzando i momenti di maggior valore per la città, da porre nelle pareti interiori.

Collocò all'esterno l'emblema del XIX secolo, che contiene tutte le iconografie della città, non essendo molto antico.

Tentò così di incorporare tutti i tempi della città, non solo un tempo presunto come originale:

l'emblema postumo alla rivoluzione liberale, la statua del guerriero che la precede, prelevata dal *Palacio de Cristal*, ma che inizialmente stava nel frontone dell'antica camera municipale su Praça da Libertade.

Essendo trattato come monumento, l'edificio doveva ricevere una vigilanza permanente, e contenere la prima carta delle antiche proprietà della città, addirittura anteriore ad *Afonso Henrique*, il nostro primo re, che oggi è vigilata a tal punto che la gente non la può vedere, contenuta in una cassaforte per la conservazione nell'eternità.

L'architetto Távora l'avrebbe voluta visibile, nello spazio centrale della torre, non necessariamente per sempre, anche solo temporaneamente, ogni tanto, perché la gente potesse vederla.

Il palazzo del comune contiene due arazzi tra i migliori del Portogallo, risalenti al XVII secolo, rarissimi, che vengono spediti in occasione delle grandi esposizioni per l'Europa. Questi arazzi potevano stare appesi alle due pareti, uno per ogni lato, anche non definitivamente.

Che cos'era in fondo: la torre permaneva nel contenere oggetti preziosi che mutavano, non era l'esposizione della signora Maria con i quadretti del fine settimana. Non era un'esposizione qualunque.

Egli pensava che la Torre dovesse avere una carica, un valore culturale e patrimoniale per i quali sembrasse di entrare in un luogo sacro, non in un senso religioso ma laico.

Il sindaco di quegli anni, per la felicità di Távora, propose che l'inaugurazione prevedesse un atto della camera municipale, conferendo all'edificio un carattere simbolico.

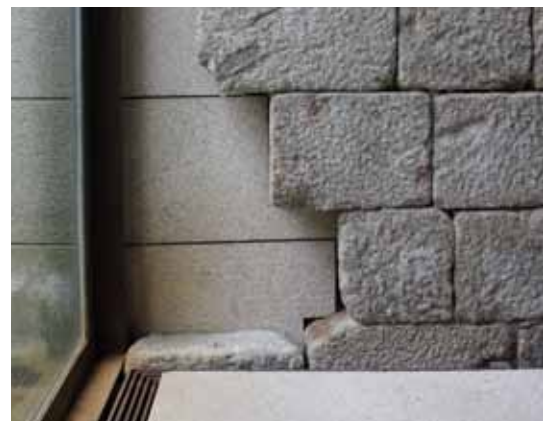
Quello che poi entrò in carica e fece l'inaugurazione, disse che l'edificio non era interessante, fu offensivo e Távora ci rimase malissimo.



10- Paço do Conselho. Inserimento nel contesto



11- Paço do Conselho. Scala interna in acciaio e legno



12- Paço do Conselho. Contatto tra gli antichi blocchi in granito e le nuove lastre.

Ma io credo nelle parole dell'architetto Álvaro Siza, il quale considera la torre come l'ancora di un possibile recupero di tutta l'area, che dall'*Avenida da Ponte* arriva alla *Rua Escura* salendo per la *Rua de São Sebastião*, ancora oggi una ferita nella città, aperta nel XIX secolo quando si fece il ponte *Dom Luiz*, incrementata poi dalle demolizioni dello "Stato nuovo" negli anni quaranta e completata con l'apertura dell'*Avenida da Ponte*.

Pertanto siamo in questo buco, per il quale Álvaro Siza fece due progetti dei quali probabilmente non se ne farà niente. Ma nonostante tutto la torre è un monumento posto lì a dare un segnale, e per quanto l'ambizione che Fernando Távora aveva di conferire alla torre un carattere di memoriale alla città si perse, io credo che il suo significato si salvi nell'edificio stesso.

Carlos Martins, architetto, insegna nel Dipartimento di Architettura dell'Università di Coimbra. Collabora con F. Távora dal 1976 al 2002.

Porto, 3 Luglio 2013

Ai fini di un approfondimento sulla figura di Fernando Távora, è interessante comprendere come egli svolgesse il mestiere, dalle visite all'area di progetto, ai giorni ordinari di lavoro passati in studio con i collaboratori.

In che misura le scelte progettuali dipendevano dall'esperire direttamente la preesistenza, dal percorrere il luogo e prefigurarne la trasformazione? Quanto influivano le visite al sito nel modificare il progetto o i lavori in corso di realizzazione?

Lo sviluppo di un progetto in Fernando Távora, già dallo studio che lo precede, si appoggia molto sulla visita al luogo, sulla sua conoscenza, non solo fisica ma anche legata alla memoria, allo studio della storia della costruzione.

Nel caso, per esempio, del Convento di *Santa Marinha da Costa* a Guimarães, si studiò come esso si era trasformato, ovvero la memoria del luogo e dell'edificato, con i suoi cambiamenti di funzione; in fondo, è sulla base di questa conoscenza e interpretazione, esplicitata nel programma proposto per intervenire, che egli costruì il progetto.

Di solito accadeva che, a partire da un dato momento, egli presentasse una proposta con principi generali, una filosofia di base, tale come una maglia di intenzioni, significati, concetti e informazioni che riusciva ad integrare, servendosi da base per le risposte alle questioni concrete che lo sviluppo stesso del progetto, del disegno, chiamava a risolvere. Ed è con base in questo principio, in questo concetto, in questa filosofia di intervento che, in un'opera come quella per il *Convento di Santa Marinha* da Costa, si arrivò a risolvere caso per caso il progetto, ma sempre con la preoccupazione di avere come riferimento una logica generale.

A volte Fernando Távora si permetteva di mettere in dubbio tale logica generale in determinati punti, poiché il risultato finale, complessivo, era tale da non negarla: poteva dare risposte differenti ma, nel suo complesso, nella sua essenza, si manteneva sempre una continuità.

Questa sua maniera di fare un progetto di architettura continuava l'opera in corso, in quanto egli non separava il progetto dall'opera, e in generale ciò che era teoria dal disegno e dalla realizzazione. Penso che la grande ricchezza e complessità del suo lavoro consista nel fatto che, iniziando l'opera, già si sapesse che il progetto ad essa legato, fatto col massimo rigore e ambizione di precisione, entrando in contatto con la situazione reale necessitasse di dare nuove risposte.

Ed erano sempre questioni molto concrete, come nel caso dei rilievi puntuali che solo si verificavano in una determinata fase d'opera, oppure come nel caso di difficoltà di esecuzione. Poteva verificarsi che, in certe situazioni, fosse vantaggioso modificare quello che originariamente era dato da progetto, come per una porta prevista in un punto e spostata in un altro, perché la somma delle piccole alterazioni che egli introduceva in un determinato spazio obbligava, essa stessa, a correggere la localizzazione di un elemento per mantenere la struttura globale; nel caso difficile del convento di Guimarães è così per una buona parte dell'opera.

Ricopre un aspetto molto importante questa capacità di Távora nel continuare il progetto con nuovi attori, in questo caso muratori e carpentieri, nelle nuove situazioni ed esperienze dirette, fisiche dell'opera. Questi aggiustamenti erano sempre fatti in una stessa "sinfonia" che si andava ad arricchire, e in un'opera di riabilitazione e conoscenza di una preesistenza tale aspetto è fondamentale, è la natura del progetto.

Negli interventi di Guimarães e Refoios, secondo quanto riportato nelle relazioni di progetto, risultarono importanti i contributi di figure professionali (archeologi e storici) con le quali, secondo le parole di Fernando Távora, si collaborò come tra “udenti che desiderano comprendersi”. Quale contributo lasciarono queste ricerche collaterali? In che modo la conoscenza storica diventa materia di progetto nel suo lavoro?

Durante l’opera, man mano che si andava a scoprire quello che c’era, come nel caso dei ritrovamenti archeologici, si guadagnavano informazioni che, nel caso di Távora, servivano sempre per essere integrate nel progetto. Le scoperte in corso d’opera, per le quali occorreva disseppellire, lavare, ecc., per lui erano informazioni per arricchire il progetto e grandi fonti di apprendimento.

Già i ritrovamenti delle escavazioni archeologiche, fatte anticipando l’opera, nella parte di realizzazione del progetto, fornirono dati importanti fin da subito.

In Távora la storia della città, la storia dell’architettura, quella di un’opera, la storia di una vita in fondo, era il punto di partenza, la porta di entrata per farne una lezione.

Egli, per esempio, aveva una maniera di iniziare a parlare della storia della città di Porto caratterizzata da un forte senso dell’umorismo ma, allo stesso tempo, da un significato molto profondo. Diceva: “Iniziamo oggi a parlare della storia della città di Porto. Come ognuno di voi sa, la città di Porto cominciò col non esistere!” e tramite questa frase, che è ovvia, coglieva l’attenzione di ogni studente. Dopodiché faceva una sezione della valle del Douro, con il colle della *Sé*, il fiume e l’altro margine di Gaia e con una linea curva, fatta per mostrare la valle, collocava immediatamente l’importanza del fatto che, pur nella sua trasformazione, tale linea si fosse mantenuta senza smettere di esistere.

Pertanto, la prospettiva che collocava nella storia, sempre associata al processo di trasformazione della tipologia architettonica, della forma in fondo, deve sempre essere tenuta presente. E intesa non solo come curiosità: sia nel caso in cui i processi di tra-



13- Guimarães. Largo Cónego José Maria Gomez



14- Guimarães. Casa di Rua Nova

sformazione dei luoghi in cui interveniva riguardassero spazi pubblici, come nel centro storico di Guimarães o di Porto, o un'opera isolata, come la casa alla *Quinta da Cavada* a Briteiros o i conventi di Guimarães e Refoios, l'analisi storica non appare semplicemente come la prima parte del lavoro.

Egli conosceva la storia e quando la trasmetteva ai collaboratori, era come se costruisse il filo conduttore della storia dell'opera fino al progetto: c'era una linea di pensiero che era realmente legata all'interpretazione di quello che Távora faceva, frutto di una ricerca sulla storia e di una conoscenza che gli dava sedimento nell'intervento contemporaneo. Era come se la storia cominciasse ad essere materiale di progetto. In varie situazioni, come nella Casa da Rua Nova a Guimarães, una delle case a lotto stretto più antiche del centro storico, Távora lascia a vista l'apparecchiatura mista in granito e laterizio delle murature, definendo una circonferenza aperta nell'intonaco.

Il dimensionamento di questa circonferenza ha un controllo architettonico e spaziale, tale che non si riduca ad una sommatoria di informazioni storiche.

Questo aspetto è molto importante. Noi tutti conosciamo opere il cui risultato non è niente di più e niente di meno che una sommatoria, un'addizione dei diversi tempi e situazioni di trasformazione di un edificio, senza un legame di questo processo con un momento posto dal progetto.

Ed è la questione che si pone oggi, poiché molte volte il solo evidenziare le fasi storiche che attraversò un edificio, paradossalmente esclude la possibilità di comprendere il processo di trasformazione, il filo conduttore, perché è tutto nello stesso registro, come se fosse una sommatoria.

Távora era molto attento a questa questione: a partire dal registro che l'edificio accumulava nel corso del tempo, sotteso alla sua esistenza, contenente lo stesso tempo e le azioni degli uomini sull'edificio, rimaneva il compito di selezionare e dare un significato a tutti questi elementi, con l'idea che noi siamo un intervento in più in questo processo.

La lettura di un progetto di Fernando Távora non può prescindere da uno sguardo sul contesto, inteso non solo come immediato intorno ma come luogo geografico, con le sue tradizioni legate all'architettura e alla vita dei suoi abitanti. Quanto l'architettura del Minho (terra in cui era cresciuto), nelle sue costanti costruttive e insediative, influì nell'operare, sia negli interventi di recupero che di progetto del nuovo a fianco dell'antico?

Fernando Távora permanentemente parlava e inquadrava il suo discorso nella regione di appartenenza, ma non nel senso di un'intenzionalità regionalista. Allo stesso tempo possedeva un pensiero umanista globale e aveva un entusiasmo, nel discorso, tale che poteva parlare di una casa rurale del Minho, facendo analogie con case che poteva aver visto in Italia o in Grecia.

Il registro del discorso architettonico di Távora aveva sempre questa ampiezza.

Quello che aveva era la curiosità permanente sull'oggetto al quale stava lavorando, pertanto l'entusiasmo con il quale lui parla dell'architettura del Minho, di Porto, dal litorale fino alla regione di Tras os Montes, è lo stesso con il quale parla di un'architettura di Lisbona, delle Azzorre o di altra area qualsiasi.

Quando ci fu il terremoto nelle Azzorre fu chiamato per orientare gli interventi successivi, e quando rientrò tutta la gente dello studio arrivò a conoscere come era l'architettura di là. Spiegò tutto, dall'immagine fino, fondamentalmente, al sistema costruttivo, per far comprendere la relazione tra le Azzorre e il nord del Portogallo. Entusiasmato per la storia dell'architettura e del luogo, come per il problema del terremoto, è in questo senso che orientò il suo intervento.

Pertanto Fernando Távora fu un uomo di mondo, con una grande conoscenza e passione per la sua terra, ovvero appartenne simultaneamente al mondo e al luogo dove nacque.

La sua partecipazione all'*Inquerito* dell'architettura popolare ha questa grande ricchezza: per un lato mostrare, trasmettere ai colleghi e ai più giovani, a tutto il gruppo, l'importanza di conoscere l'architettura locale, e allo stesso tempo non difendere che il futuro fosse il regionalismo. Ovvero nell'apprendere dall'architettura rurale regionale, per quanto potevamo trarne un insegnamento, il nostro progetto contemporaneo se ne doveva defilare.

Fernando Távora nel 1960, grazie alla borsa di studio promossa dalla “Fondazione Calouste Gulbenkian”, compì un giro intorno al mondo che lo portò ad indagare come l'architettura cambia in base al luogo, ma anche ciò che dell'architettura si ritrova in luoghi tra loro lontani, ovvero le sue costanti.

Da quali interessi fu contraddistinto il viaggio? Quali episodi rappresentarono le fonti di maggiore arricchimento ?

Il Portogallo fu sempre un paese molto chiuso, ricordo molto bene la mancanza d'aria, di respiro. Nel 1960 l'uscire da qui, il passare le frontiere, era una conquista sotto il punto di vista culturale.

Gli Stati Uniti, con la loro cultura d'avanguardia, offrivano il massimo esempio di contemporaneità, perciò c'era, nel viaggio, il grande desiderio di conoscere l'architettura americana e allo stesso tempo l'estremo oriente, il Giappone, con tutta la relazione che aveva con Wright e con il resto della storia dell'architettura. In più c'era l'interesse che sempre Távora ebbe per Wright in relazione agli sviluppi dei gruppi integrati nel movimento moderno, ovvero gli indirizzi più recenti.

Fu per lui un periodo di riflessione, la possibilità di respirare aria nuova e stare a contatto con ciò che si faceva di più contemporaneo in quel momento.



15- F. Távora. Schizzo di viaggio (Kyoto)



16- F. Távora. Schizzo di viaggio (Atene)

Ciò che è curioso è che Távora nel 1960 andò negli Stati Uniti e in Giappone con quella attitudine, che è sempre stata sua, di vedere la storia e la contemporaneità. La conoscenza che feci del suo viaggio risale a molti anni dopo ma la relazione che egli scrisse mostra sempre questa doppia prospettiva: comprendere la storia propria degli Stati Uniti, ovvero delle città senza limiti, dell'avanzamento a Ovest, dell'architettura delle prime torri, basata su materiali che non usavamo qui, come le strutture in metallo e vetro. Dopodiché vi era descritto tutto l'impatto che ebbe con l'opera di Frank Lloyd Wright, colmando il vuoto del confronto tra quello che conoscevamo dello stesso tramite i libri e quella che è la conoscenza diretta dell'opera, della materia; documentando lo spazio, nelle descrizioni che faceva, molto ricche e dettagliate, ci rendeva prossimi all'opera.

Riusciva a trasmettere tutta una serie di nuovi dati, di contraddizioni, in un inquadramento, in una maniera che, chi aveva la fortuna di sentirlo parlare, apprendeva come l'opera di architettura si potesse vedere in una prospettiva più complessa di analisi. In questo fu un maestro di vita.

Francisco Barata nasce nel 1950 a Porto e si forma nella ESBAP, Facoltà di Belle Arti dell'Università di Porto (attualmente FAUP), dove insegna dal 1979 parallelamente all'attività professionale. Collabora con F. Távora dal 1971 al 1978.

2 Alcino Soutinho

2.1 La riconversione del Convento di São Gonçalo ad Amarante (1973, 1980-83)

Il convento cinquecentesco di *São Gonçalo*, ad Amarante, è segnato da una vicenda costruttiva che nel corso dei secoli lo ha condotto alla configurazione architettonica attuale: un sistema di tre chiostri differenti per carattere ed epoca di realizzazione, sviluppati in direzione sud-nord a partire dalla cattedrale, dedicata al patrono della città.

Evento storico determinante ai fini della comprensione del progetto di Alcino Soutinho (1973, 1980-83) fu la demolizione a metà ottocento del corpo di separazione tra il secondo e il terzo chiostro, i quali furono posti in continuità spaziale in seguito alla conversione del convento in caserma militare.

Il primo intervento di Soutinho, datato 1973, riguardò il restauro dell'ala terminale a nord, destinata a sede della camera municipale e degli uffici pubblici annessi. Nell'occasione si operò ad una semplice riconversione degli spazi preesistenti, senza alcuna alterazione morfologica che mutasse spazialmente l'architettura come era giunta.

L'intervento tuttavia più noto riguarda la seconda fase realizzativa (1980-83), nella quale l'esigenza di convertire la restante parte del convento nel museo dedicato a *Amadeo de Souza Cardoso*, una tra le massime espressioni pittoriche dell'avanguardia portoghese del primo novecento, originario di Amarante, portò al progetto del nuovo corpo di divisione tra i due chiostri suddetti.

Il progetto comprese inoltre la riconversione delle restanti ali dei due chiostri, per ospitare gli spazi espositivi e quelli di servizio necessari.

Nella mancanza di fonti che testimoniassero l'antico corpo demolito, intervenire sulla preesistenza significò per Soutinho, secondo le sue parole, "attingere alla verità dell'architettura", ovvero restituire il significato dell'opera, negato dalla demolizione ottocentesca.

Il nuovo corpo, sviluppato su due livelli, pone in continuità i lati maggiori del convento ed ospita al piano terreno la caffetteria del museo, mentre l'ambiente al primo piano, destinato alla raccolta delle opere di Cardoso, è il momento culmine dell'itinerario museografico.

La lettura che Soutinho effettua della preesistenza non è presupposto ad una mimesi che formalmente neghi l'attualità dell'intervento, è al contrario operazione critica indirizzata al riconoscimento di elementi, ricorrenti nella storia dell'architettura e raccolti dall'immediato intorno, che ritornano nel nuovo corpo rivisitati nella contemporaneità dell'intervento.

Questo dialogo tra antico e nuovo parte dal riconoscimento delle differenze nell'intorno immediato, ovvero al diverso carattere dei due spazi il progetto risponde con un diverso trattamento dei fronti. Sul fronte nord, prospiciente l'austero chiostro settecentesco, la consonanza tra antico e nuovo si esplicita nella ripresa della linea di imposta delle arcate, continuata come accenno nel progressivo arretramento dei pilastri nel nuovo corpo.

La riflessione, da parte di Soutinho, sul ritmo tra pieni e vuoti, si traduce in un'astrazione formale la cui contemporaneità è liberata dalla dimensione prettamente linguistica ereditata dall'architettura moderna. In questo aspetto si comprende la predilezione di architetti come Asplund e Aalto, i cui progetti non prescindevano dal confronto critico con l'intorno prima di esprimersi nella propria attualità.

Nella gestione di questo fronte si riconosce inoltre quell' "attaccamento quasi morboso con la terra e l'intorno intesi prima di tutto come pietre e erba o acqua", di cui ha parlato Alberto Farlenga.

I nuovi infissi, a contatto diretto coi pilastri settecenteschi, grazie al loro arretramento sul

profilo interno preservano la lettura della successione delle superfici, pur nella ridefinizione del confine tra interno ed esterno.

Nel rapportarsi al portico cinquecentesco, dal quale emergono la snellezza del colonnato e la ricchezza dell'ordine, Soutinho sviluppa un'articolazione del fronte più tridimensionale rispetto al lato nord del corpo.

Ritornano anche qui, nel nuovo, le linee orizzontali che raccontano la misura dell'antico: le imposte delle arcate in granito sui "dadi", il marcapiano del secondo livello, il profilo delle finestre e della copertura, sono ripresi nell'arretramento e nei tagli dei piani verticali intonacati di bianco. Per quanto il trattamento superficiale sia in debito con l'atteggiamento "epurativo" del moderno e con la sua dimensione più prettamente figurativa, è necessario considerare il legame con l'architettura storica del luogo, nella quale gli intonaci bianchi contrastano fortemente gli elementi architettonici in granito.

La riflessione sulla costante architettonica del portico è qui il presupposto al progetto dello spazio filtro al piano terra, coperto ed esterno al contempo.

L'uso della doppia parete, ricorrente in altre architetture più recenti di Soutinho, è qui essenziale al racconto della spazialità e del suo modo di viverla percettivamente, ovvero di abitarla.

L'aspetto rivoluzionario dell'intervento risiede nel fatto che sia la sospensione della parete ad assicurare i connotati spaziali, in un ribaltamento dei ruoli tra elementi portati e portanti dove all'unico pilastro ellissoidale, per quanto matericamente presente e solidale col suolo, viene conferito il ruolo dell'archetipo.

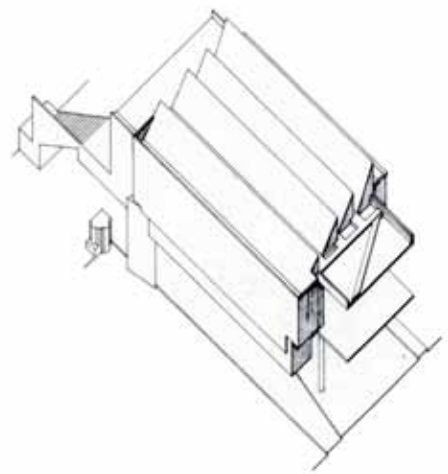
In entrambi i fronti, sia pure con profondità differenti, il contatto tra il corpo inserito e la preesistenza è "negato" su un lato dall'inserimento dell'infilso a tutta altezza. L'atteggiamento riflette un'attenzione alla storia del luogo che non dimentica la continuità spaziale, seppure innaturale, che ha caratterizzato i chiostri negli ultimi due secoli. Viene così ricordata e al contempo filtrata in maniera critica la permeabilità visiva, che entra nel progetto del nuovo come ennesimo stimolo tratto dalla storia del convento.



17- Museu Amedeo Souza Cardoso. Piano primo



18- Museu Amedeo Souza Cardoso. Sezione longitudinale.



19- Museu Amedeo Souza Cardoso. Corpo aggiunto.



20- Museu Amedeo Souza Cardoso. Sequenza dei tre chiostri dell'ex Convento di São Gonçalo

Porto, 5 Marzo 2013

Nel 1961, grazie alla borsa di studio finanziata dalla “Fondazione Calouste Gulbenkian”, compì un viaggio in Italia che risultò fondamentale per il suo modo di intendere l’architettura. Visitare l’Italia per un architetto significa in primo luogo confrontarsi con la storia millenaria della disciplina.

Nel corso del viaggio, ebbe la possibilità di confrontarsi con architetti italiani fortemente interessati alla dialettica progettuale tra antico e nuovo e al tema dei luoghi in cui l’architettura contemporanea si inseriva, come Gardella, Albini e Rogers.

Cosa cercava allora nell’architettura del passato? Quale fu l’arricchimento più importante di quel viaggio?

Vissi quasi un anno in Italia, ci feci la mia tesi, quando ancora avevo i capelli, viaggiando dal Piemonte alla Sicilia. La base del mio studio erano principalmente i musei. Un tema che, ai tempi, era ben praticato dagli architetti italiani come Gardella, Albini e altri, era il riadattamento degli edifici storici e rispettabili.

Ma la verità è che io ne approfittai per divertirmi e per vedere tanta architettura, per entrare in contatto con studi di progettazione: parlai con Gardella, Albini, Rogers. Passai le settimane in un soggiorno molto diversificato che mi portò a iniziare a conoscere l’Italia. Ai tempi quel viaggio fu molto importante per la mia formazione e per la mia vita. Avevo ventiquattro anni ed erano molto in voga in Portogallo, tra i giovani architetti e gli studenti, gli architetti italiani, per la loro ispirazione tratta dall’architettura storica italiana. La Torre Velasca dei BBPR è il paradigma della riflessione sull’architettura gotica per esempio, come pure l’intervento di Gardella alle Zattere di Venezia; anche Aldo Rossi stava cercando le stesse cose.

Fu importante incontrare concetti e principi attuali senza riserva o mimetismi, soggiacenti l’architettura storica italiana, e approfittare della ricchezza culturale che l’Italia aveva e ha tuttora. Andavo per le scuole italiane e apprendevo la lingua leggendo i giornali tutti i giorni, parlando con le persone; i portoghesi hanno la tendenza a mangiarsi le ultime sillabe, e come è noto i genovesi hanno la stessa tendenza, cosicché quando mi vedevano dicevano “è arrivato il genovese!”.

Poi feci altri viaggi, tra cui uno molto interessante in Siria, in cui ero già stato, poiché io ho sempre difeso l’idea che l’architettura è tale quando le si può posare una mano sopra, la si può vedere e guardare; è bene leggere i libri e le riviste ma quella non è architettura, è rappresentazione dell’architettura.

Io ho per l’Italia un’ammirazione molto grande, non dico questo per demagogia, diciamo che l’Italia è per me una seconda patria. E ho sempre avuto una relazione e soprattutto una comprensione molto forte di quello che di buono e di male in Italia c’è, come in tutti i paesi e, nonostante il male stesso, è tanto piena di incanto.

Per me fu molto interessante, quando stavo là, essere solo: ero un *globe trotter* che andava lì, visitava musei, faceva fotografie e dal quale andavano le persone a chiedere cosa stesse facendo; ed io stavo lì a parlare, a prendere un caffè. Quando una persona è in gruppo tende a chiudersi all’interno, quando invece è sola ha la necessità di comunicare con gli altri.

Il progetto sull’antico porta al confronto con due aspetti importanti dell’architettura: da una parte le sue costanti, destinate a prevaricare le distanze geografiche e temporali, dall’altra le specificità della fabbrica su cui si interviene. Ad Amarante,

nel Convento di *São Gonçalo*, la costante principale era quella del chiostro, nel suo rapporto tra spazi interni ed esterni e nel canonico sviluppo su due livelli, mentre la specificità principale era la mancanza del corpo centrale demolito nell'ottocento, da lei ripensato in chiave contemporanea.

Quali furono i fondamenti che guidarono il progetto sul monumento?

Il convento di Amarante serve da Museo *Amedeu de Souza Cardoso*, un pittore per il quale ho un'ammirazione immensa. Visse a Parigi, legò un'amicizia fortissima con Modigliani, proviene da una famiglia di provincia, vicina ad Amarante, e morì abbastanza presto, infelicamente.

Produsse opere interessantissime e rivoluzionarie per l'epoca.

Non stava là che una parte molto piccola della sua opera. Il fatto era che bisognava far dialogare la figura di Amedeu de Souza Cardoso con molti pittori portoghesi, ed ero sempre là anche per comporre l'esposizione del museo di arte moderna, un museo che doveva vivere in un antico convento.

Il convento di *São Gonçalo* era formato da tre chiostri: il chiostro della camera municipale, che è interessante ma modesto, seguito da un chiostro rinascimentale, poi da un altro chiostro unito alla chiesa.

Solo che tra il chiostro del comune e quello del futuro museo, l'elemento separatore che io definii spazialmente dove oggi è, era scomparso a causa della conversione in caserma militare. Si propose quindi il problema di riporre la verità spaziale, e non solo in quanto erano due chiostri completamente differenti dal punto di vista architettonico.

Feci un'indagine e cercai di sapere se c'erano elementi su questo corpo, ma non riuscii ad ottenere niente, né tramite relazioni verbali faccia a faccia, né qualcosa di scritto, né residui fotografici, disegni o diari, niente!

Il fatto di non avere elementi, pose una questione importante: il riporre la verità iniziale ricorrendo alla propria creatività, alla propria immaginazione e al proprio contributo attuale.

Così feci un progetto nel quale insediai una piccola area che avrebbe accolto la collezione *Souza Cardoso*, mantenendo nella parte antica del convento le qualità spaziali originali. Ho un'affettività speciale per questa opera, che si confronta, senza mimetismi, col valore della preesistenza. Fu conseguita, attraverso un intervento chiaramente moderno, una ricerca di relazioni di prossimità, di inserzione, di incasso con la preesistenza.

Collaborai con un ingegnere, una persona speciale, molto interessante; aveva comprensione e partecipazione. C'è un soluzione strutturale molto complessa a per far stare in piedi l'edificio, nonostante sia piccolissimo.

Quando cominciai a realizzare l'opera la comunità amarantina si rivoltò, dicevano che ero un vero rozzo. Quella che era una sovversione, ovvero la demolizione, la comunità voleva mantenerla!

Intanto le persone dicevano che era il muro della vergogna. Ed io, una volta, fui là con un amarantino e, non per fare della pedagogia ma solo per stare ad ascoltare, gli chiesi: "Ma perché reagite tanto male?". Mi rispose: "Perché è orribile tutto questo cemento!".

Io dissi: "Ma come si può fare una considerazione critica su un'opera che non è finita!?" Ai tempi doveva ancora essere intonacato tutto di bianco. Poi, una volta finito, il museo fu visitato molto, e ancora oggi ha un'attrazione fantastica.

Devo raccontare una cosa interessante: siccome la gente aveva questa paranoia delle relazioni visuali, io, forse un po' demagogicamente, pensai che sarebbe stato interessante se nell'incastro col convento ci fosse stata una doppia trasparenza che permettesse alle persone di avere una visione da un lato per l'altro, e viceversa, degli spazi claustrali. Ho sempre pensato che fosse un'opera piena di referenze alla preesistenza. Un'opera esemplare rispetto alla comprensione della stessa, un intervento senza complessi né co-

pie, nella ricerca delle referenze che proprio l'edificio preesistente ci forniva. Funzionò, ed è una delle ragioni per cui provo grande affetto per quest'opera, la quale è come una specie di guida, a livello di principi, di concetti e di ognuna delle attitudini che mi servirono per altri progetti successivi, seppure con carattere completamente differente.

Quello che inoltre è interessante, a mio avviso, è l'accettazione senza riserva di una risposta in cui l'edificio non perda la sua autenticità e la sua unità. Una risposta formale per il lato di un chiostro e un'altra risposta formale per l'altro, poiché sono differenti: uno è modesto ma tiene un ritmo molto marcato, più portoghese, l'altro è più sofisticato.

Voglio raccontare questo episodio: quando "Lotus" decise di pubblicare l'opera, mandò un dei suoi fotografi. Ai tempi in cui venne, le macchine fotografiche non erano quelle di oggi, ed aveva un'artiglieria fantastica! Una volta i fotografi facevano cinquanta fotografie per pubblicarne due, ed egli iniziò a montare tutto nel chiostro della Camera Municipale per fotografare l'angolo con il confronto tra le due realtà; aspettò un attimo e mi disse: "Ma tu sei furbo!" L'aspetto interessante è che, per il suo vizio professionale, solo attraverso l'obiettivo si accorse dell'allineamento tra le imposte delle arcate e le linee di rientranza dei pilastri. Da lì iniziammo a discorrere, perché lui non era architetto ma aveva una grande esperienza nella fotografia dell'architettura.

Ai quei tempi ebbi questo coraggio, ma pensai molto su tutto questo: se fosse giusto fare un intervento che consistesse in un edificio unico ma che desse risposte diverse a situazioni tanto differenziate, come erano quelle dei due lati. E per me fu molto complicato, ebbi esitazioni, ma come si dice, il migliore amico di un architetto è il suo stesso foglio.

Questo è un edificio modesto, in termini di volumetria, di dimensioni. Dal mio punto di vista, il mio affetto nei confronti di questa opera si deve, come prima cosa, al fatto che fu realizzata in un'epoca speciale; per seconda cosa, al fatto che tiene come patrono, diciamo così, un pittore che io considero superiormente notevole, di cui conosco bene le opere e delle quali c'era una bella collezione. E, infine è stato l'esercizio di un architetto che interviene in un edificio preesistente, utilizzando i mezzi che controlla, appresi e quelli vigenti in termini di modernità. Pertanto questa convergenza di cose mi porta a comprendere perché per la prima volta parlo così, in questa maniera, di un'opera da me prodotta, per quanto essa fu per me anche una riflessione sulle esitazioni. Non voglio dire che non riuscivo a dormire la notte, ma avevo qualche preoccupazione.

Tutte queste cose furono alla fine compensate dall'opera in sé e, soprattutto, dell'insieme di principi, di concetti e di riflessioni che erano lì soggiacenti e che mi costituirono uno spazio nella microstoria di questa specialità, se così la possiamo chiamare, di intervenire sugli edifici preesistenti.

Nell'intendere la preesistenza in maniera estesa come luogo carico di significati storici in cui il progetto si inserisce, risulta inevitabile un confronto con le sue peculiarità, architettoniche ed etiche. Le periferie delle nostre città, a causa della globalizzazione nei linguaggi e delle tecniche di costruzione, perdono gli aspetti locali dei nuclei storici senza i quali non esisterebbero neppure.

Qual è la strada per continuare ad indagare, nel progettare inseriti in questi scenari urbani, la specificità dei luoghi?

I centri storici sono zone che mantengono, per le ragioni più diverse, la loro autenticità, la loro configurazione architettonica. Qui a Porto lavorai in un consultorio per l'area del centro storico qualche anno fa e constatammo delle cose interessanti: gli edifici che costituiscono il paesaggio urbano del centro storico di Porto sono segnati da una serie di interventi, che furono fatti lungo la loro vita, e che risultarono fondamentalmente dalla necessità di creare maggiore area abitazionale.

Le persone non possedevano capacità o intendimento per uscirne fuori, approfittavano della situazione preesistente e inserivano nuovi elementi per creare più stanze e maggior area di alloggio; questa è la conseguenza dell'immigrazione dalla provincia per Porto con la prima industrializzazione, che attrae la popolazione rurale.

Nel frattempo, per le necessità reali o per motivi speculativi, si verifica l'ampliamento di ciò che già esisteva, e invece di uscire per fare qualcosa di nuovo, fu reimpiegato ciò che già c'era e ampliato con interventi il più delle volte genuini, altre volte no. E si constatò che, ai tempi, c'era un posizione di salubrità, interessante dal punto di vista umano, ma allo stesso tempo c'era l'atteggiamento per il quale si buttava via quello che non era veramente "originale".

E si constatò che, nonostante tutto, gli interventi erano considerati come elementi integranti, quando utilizzavano materiali tradizionali. Si ebbe così una nuova ottica riguardo alla manutenzione e al recupero degli spazi antichi. Dall'altro lato deve rimanere aperta quella che è la manutenzione di una determinata area che è interessante dal punto di vista architettonico e che è in condizioni di abitabilità.

Per un altro verso occorre adottare un principio proposto da André Malraux, che fu ministro della cultura, e che difende un punto di vista che io considero quasi ovvio: che un insieme di elementi architettonici diversi, per la sua successione, per la sua giunzione, per la maniera in cui sono articolati, costituisce di per sé un valore architettonico tanto segnalabile quanto un convento pieno di referenza storica e architettonica, più rilevante dal punto di vista culturale.

Oggi sembra una cosa così ovvia, ma quando fu annunciata destò una certa sorpresa, le persone constatarono che così effettivamente era.

Feci un intervento nel 1976-77, la *Pousada di Dom Diniz* a Vila Nova de Cerveira, che ora purtroppo è chiusa. È interessante il fatto che quell'intervento proponga l'applicazione di questa teoria di Malraux, che consiste nell'accettare l'insieme modesto insieme a quelli che sono gli interventi attuali, nei pun-



21- Museo. Chiostro settecentesco



22- Museo. Chiostro cinquecentesco



23- Museo. Spazio filtro del chiostro cinquecentesco

ti in cui erano resi necessari dal programma funzionale, così come era previsto. Quindi abbiamo due aspetti: il primo è quello di avere una piazza fortificata, in mezzo ad un villaggio che aveva case ancora abitate e il secondo che è il monumento nazionale. Il governo difendeva il punto di vista di sistemare e mettere nel mezzo un edificio con matrice moderna, e noi con grande sofferenze ed esitazioni dicemmo di no, che bisognava mantenere lo iato che comportava la costruzione attuale, in maniera molto ponderata. Perciò questa è la giunzione di due apprendistati della mia vita, il primo fatto ad Amarante con il Museo *Souza Cardoso*, e il secondo attraverso l'influenza culturale, diciamo così, di André Malraux: da lì nasce effettivamente l'intervento che oggi è.

Io penso che le città si trasformino, si evolvano, c'è tuttavia una cosa che mi perturba: gli architetti e gli urbanisti che sono chiamati a fare trasformazioni significative nelle città a livello urbanistico, per costruirne nuove parti, lo fanno spesso, come io stesso, con la ricerca di riferimenti storici: il Campidoglio, l'architettura medievale, con tutta quella che è la città medievale, la più costruita. Questo perché hanno un loro incanto, il *genius loci*, questo spirito che va oltre la presenza fisica dell'inserimento architettonico che la definisce: i pavimenti, le costruzioni, la dicotomia che esiste, come tutto quello che fa vivere alle persone questo spazio con incanto. Cercano queste cose, e ne risultarono opere fatte in maniera moderna ma mantenendo il principio di articolazione spaziale, i piccoli misteri dati dagli scorci.

Lo fanno con le migliori intenzioni e cercando soluzioni che promuovono la felicità delle persone nel loro vivere la città. E' un fatto che queste intenzioni la maggior parte delle volte non trovino conseguenza pratica. Io ho visto due viali, senza alcun carattere, e tuttavia con bambini e persone tutte lì a conversare, a fianco di vie con spazi ben fatti lasciati lì. Accade questo fenomeno, magari sto generalizzando, sono forse un po' eccessivo, ma succede.

Pertanto quello che mi interessa è il tempo, un elemento molto importante nella definizione e nella creazione di questi spazi. Ho un esempio paradigmatico rispetto a tutto ciò: recentemente, da un anno a questa parte, una zona della città che non si teneva in minima considerazione è un'attrazione per la vita notturna, pur essendo in passato una zona in cui nessuno andava perché non aveva una forza significativa, di notte chiudeva tutto. Tuttavia di recente ha avuto un'esplosione di persone, che la utilizzano con vitalità ed io, che ho avuto un incontro alla casa della gioventù, avanzavo questo tema di cui pure le persone parlavano. Sono stati necessari non so quanti anni, perché nella zona cambiassero le cose. Allora, delle due, l'una: o non ha a che vedere con niente, oppure riguarda la capacità misteriosa del tempo di cambiare i luoghi: a me non piacciono tanto i misteri, ma qui c'è qualcosa sotto. Questo solo per comunicare l'idea che ho, del tempo, come fattore fondamentale nel far maturare la città, capace di arricchire o conferire nuovamente a determinate zone quella forza che persero.

Alcino Soutinho nasce a Vila Nova de Gaia nel 1930 e si forma nella ESBAP, Facoltà di Belle Arti dell'Università di Porto (attualmente FAUP), dove ha insegnato dal 1972 al 1999.

Ottiene il Premio AICA (Associazione Internazionale Critici di Arte, sezione portoghese) nel 1984 con il progetto della Biblioteca-Museo Amadeu Cardoso e la Camera Municipale di Amarante.

3 Álvaro Siza

3.1 Il recupero del Mulino della Carta di Leiria (2003-08)

Il *Moinho do Papel* di Leiria fu il primo mulino impiegato per la produzione della carta in Portogallo, iniziando ad accogliere l'attività di macinazione delle fibre vegetali, preparazione della pasta ed essiccazione dei fogli già nel 1411. Il complesso, sfruttante la forza matrice del fiume Liz al quale è addossato, è tuttavia antecedente a questa data, essendo già in epoca medievale (XII secolo) impiegato per la produzione della farina, a partire dalla macinazione di cereali come il grano e il miglio. Tale attività non ha trovato sosta nel corso della storia del sito, fino a che nel XX secolo l'ambiente maggiore del complesso fu convertito in frantoio, per la produzione dell'olio di oliva.

Tale cambiamento d'uso causò varie modifiche che negarono l'impianto spaziale preesistente, specificatamente nell'innalzamento della quota di calpestio, nell'occlusione di aperture precedentemente impiegate per l'aerazione dell'ambiente e nell'inserimento di due volumi addossati all'edificio sul fronte acqua, impiegati come bagno e deposito.

Gli scavi archeologici, svolti a partire dal 2003 sul sito in avanzato stato di rovina, hanno inoltre permesso di comprendere, oltre alle differenti fasi di uso, le posizioni delle ruote motrici scomparse, nonché i vari sistemi produttivi, dagli ingranaggi idraulici ai macchinari impiegati negli ambienti ed ad essi collegati.

A fianco dell'edificio propriamente identificabile come *Moinho do Papel*, vennero scoperti i resti di un altro mulino, il *Moinho do Lagoa*, anticamente impiegato a scopi produttivi e per la canalizzazione delle acque verso l'adiacente convento dell'ordine di Sant'Agostino. A favore di una visione unitaria dell'area e data la sua importanza storica, questo secondo elemento fu incluso nel programma di recupero del sito, che lo studio di Álvaro Siza svolse tra il 2003 e il 2008, incaricato dal Comune di Leiria.

La particolarità del programma di intervento consistette nella scelta di porre una continuità funzionale rispetto alla storia del luogo: esclusa a livello produttivo, ma non informativo, la recente fase di macinazione delle olive, si è voluto reiterare nella contemporaneità le attività di produzione della carta e della farina, attualizzate e rivisitate in chiave didattico-museale. Grazie alla collaborazione di una persona esperta del settore, a cui fu affidato l'incarico di collaborare con i progettisti nonché di gestire il nuovo processo produttivo a partire dalla nuova entrata in funzione del mulino, ad oggi il museo accoglie gruppi scolastici e visitatori coinvolgendoli nell'attività produttiva artigianale di carta e farina, arrivando persino a vendere i prodotti stessi di tali attività.

La volontà di una continuità storica in termini di funzione inserita, si traduce nell'intervento di Álvaro Siza in un'adesione completa all'organizzazione spaziale che l'antico mulino aveva. I due ambienti della macinazione dei cereali continuano ad accogliere la stessa funzione, così come l'ambiente principale della produzione della carta. Scelti questi due momenti come fondanti la natura del luogo, vengono riproposte le qualità spaziali e materiche ad essi legate, a partire da uno stato di degrado che, per quanto avanzato, non ne ha pregiudicato la comprensione. Sotto questa maniera di intendere il luogo, viene deciso di ristabilire il livello originale del solaio nell'ambiente maggiore, di eliminare le superfetazioni novecentesche e liberare le strette aperture verticali sul fronte fluviale.

Il sistema organizzativo tradizionale del mulino viene preservato nell'affiancamento del luogo di ricovero del mugnaio agli ambienti della produzione, con la camera da letto e il bagno ricavati nel piano sovrastante la cucina. La cucina stessa è ripensata nell'ottica di essere impiegata per la preparazione di vivande per gli ospiti, ovviando in parte al mancato inserimento di una nuova caffetteria.

Il trattamento degli spazi esterni esistenti rispetta le possibilità connettive preesistenti (come nel caso della sostituzione del ponte in cemento sopra il fiume con uno in legno e acciaio *corten*, posto nella stessa posizione), mirando inoltre ad una certa flessibilità, come nel caso dello spazio pergolato a conclusione del percorso, il quale grazie all'inserimento di una nuova apertura sul fronte strada che ne dà accesso diretto, diventa utilizzabile autonomamente rispetto al resto del museo.

La continuità spaziale rispetto alla storia del luogo ritorna nell'inserimento del nuovo corpo, contenente la piccola hall, uno spazio espositivo di introduzione al museo e i servizi igienici per il pubblico.

Tale corpo, la cui immagine finale mostra come l'architetto tenda ad escludere a priori una differenza di trattamento tra preesistenza e nuovo intervento, si insedia sui resti del *Moinho do Lagoa*, del quale, non essendo possibile una fedele ricostruzione volumetrica e di impianto, vengono adottate la posizione e l'area indicative, ai fini dell'inserimento di un nuovo corpo i cui due volumi accostati concedono nel loro sfasamento la possibilità di contatto tra esterno ed interno. Sul fronte est vi si trova la porta di ingresso, mentre su quello ovest due finestre ad angolo, tra loro in continuità, segnano un appunto di contemporaneità nell'intervento.

Il rapporto tra progetto e preesistenza ben si evince dalla scelta di adottare, anche nel corpo nuovo, tecniche costruttive millenarie, nello specifico l'uso della pietra locale in blocchi per la realizzazione delle pareti nuove e per il consolidamento di quelle preesistenti, in entrambi i casi rivestite nuovamente con intonaco di calce e tinteggiate di bianco. L'omogeneità del trattamento superficiale contribuisce ancora di più all'indistinguibilità tra ciò che è aggiunto e ciò che viene trovato.

Tutte le coperture del mulino sono rifatte con l'impiego degli stessi elementi della tradizione: alle capriate in legno si sovrappone un sistema di travetti su cui poggia l'assitto lasciato a vista. Su di esso uno strato di isolamento termico, una membrana impermeabilizzante e i coppi in laterizio completano il sistema di copertura migliorandone le prestazioni. Le capriate si legano alle pareti grazie ad un cordolo in cemento armato.

Gli infissi esterni in legno, tutti nuovi, ripropongono il disegno originale degli elementi sostituiti, lasciando allo sguardo in dettaglio il privilegio di coglierne la contemporaneità. In questo spirito di anonimato dell'intervento rientrano altre scelte puntuali, le quali mostrano come la fabbrica possa, a volte, indirizzare il progetto: i frammenti di colonne in marmo poste a sostegno della pergola sono stati ritrovati durante gli scavi e riadattati, mentre la semplicissima scala in legno, collegante la sala di produzione della carta a quella di macinazione dei cereali, prende a modello quella costruita da un muratore durante i lavori.

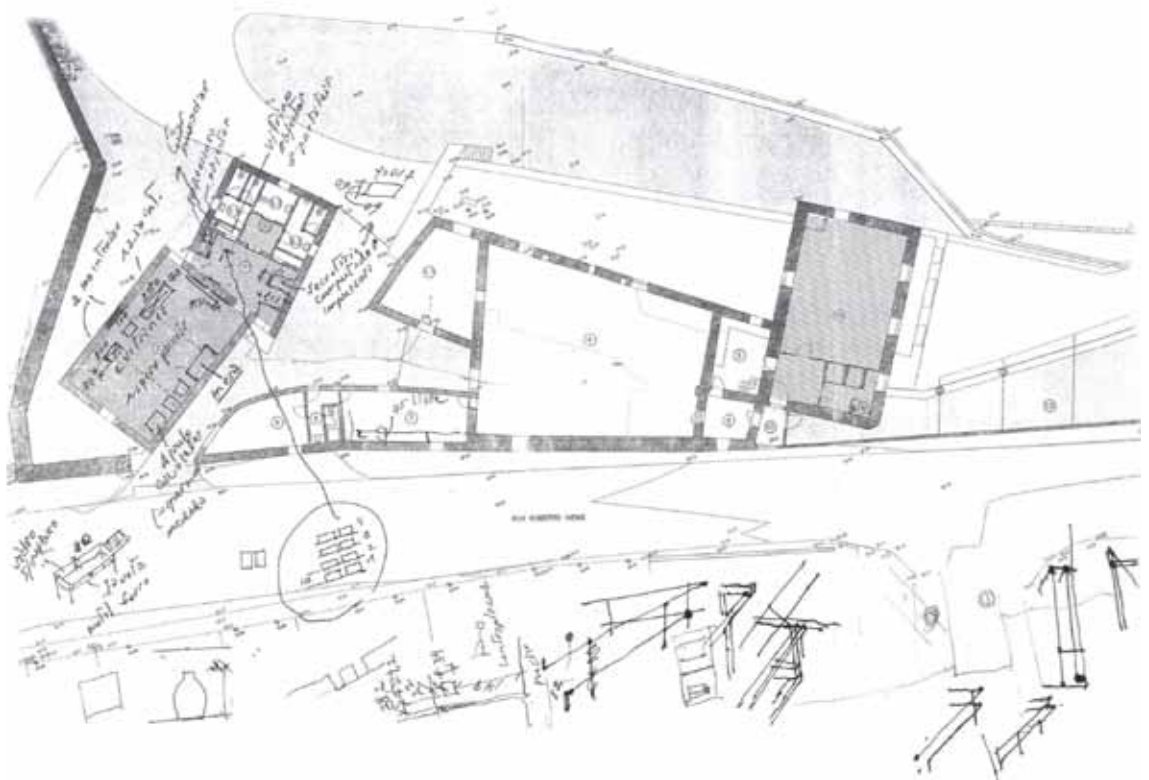
I nuovi macchinari di produzione, progettati in collaborazione col mugnaio, testimoniano come l'attualizzazione dei sistemi tradizionali possa basarsi ancora su una forte componente artigianale, qui evidente nel diffuso uso del legno e nell'attenzione verso il montaggio dei singoli pezzi.



24- Moinho do Papel. Stato prima dell'intervento.



25- Moinho do Papel. Fase di cantiere



26- A. Siza. Pianta di progetto e appunti

Porto, 1 Luglio 2013

Fernando Távora, nel progettare su edifici preesistenti, parlava della necessità di porsi in continuità con la loro storia, ovvero rispettarne la natura in termini compositivi, spaziali e materici, senza rinunciare alla contemporaneità dell'intervento nella tecnica impiegata e nell'immagine finale restituita.

Nel caso del progetto per il *Moinho do Papel* di Leiria, pensa di aver fatto sua questa attitudine di continuità nei confronti dell'antico?

Trattandosi del recupero di un antico edificio, un molino, avevo la necessità, nell'espressione del programma, di preparare la visita di studenti e bambini. Pertanto c'è una parte nuova con una sala per le esposizioni, che è un corpo totalmente nuovo, di ricezione dei visitatori; dopodiché c'è la parte propriamente di fabbricazione dove i visitatori possono sperimentare il processo di fabbricazione della carta. Chi ha organizzato il tutto, ha recuperato o riprodotto le macchine originali, un recupero integrale che comprende anche il sistema motrice dell'acqua.

La parte nuova, quella di ricezione, incorpora lo spirito del sito e nel suo impianto ricerca un'unità con l'esistente. Dopodiché c'è un piccolo ponte che dà accesso ad un'isola molto prossima al mulino.

È un recupero integrale: tutto lo spirito in cui i dettagli sono stati fatti è tradizionale.

La mia preoccupazione in questo caso era che praticamente non si notasse che fosse passata la mano di un architetto. Il progetto del nuovo include una parte di ricezione, come pure una piccola cucina di servizio, una caffetteria elementare, ma sono piccolissimi interventi, tali per cui chiunque alla fine possa dire che non si vede niente.

Nel caso in cui il programma dell'edificio includa una trasformazione di uso che implichi nuovi elementi per il funzionamento dell'edificio e che naturalmente abbiano una ragione nell'intervento, può accadere che questi siano meno "invisibili", ma in questo caso c'è molto poco.

Nel caso in cui si tratti per esempio di adattare un edificio per una *pousada*, cosa che si fa spesso, l'intervento è necessariamente più pesante, più marcato, ma anche lì bisogna avere un forte controllo nelle parti rappresentative dello spirito dell'edificio, in modo da poter avere elementi nuovi ma che, nella mia prospettiva, non debbano affermarsi come una sovrapposizione di una nuova architettura, né essere frutto del capriccio dell'architetto che deve lasciare la firma ovvero essere l'esito della forza interiore del programma di intervento che li determina naturalmente.



27- Moinho do Papel. Snodo tra tra l'ingresso e la sala della produzione della carta



28- Moinho do Papel. Sala principale per la produzione della carta



29- Moinho do Papel. Ingresso visto dal ponte



30- Moinho do Papel. Fronte nord a contatto con il fiume Liz

4 Eduardo Souto de Moura

4.1 La riconversione del Monastero di Santa Maria do Bouro (1989-97)

Il monastero di *Santa Maria do Bouro* si trova ad Amares, piccola località nei pressi di Braga.

Di origine medievale, se ne data la nascita intorno alla fine del XII secolo per ospitare un ordine di monaci cistercensi. Il complesso iniziale, che rifletteva il canonico impianto secondo cui l'edificio claustrale affiancava sul lato meridionale la chiesa, ha visto una completa riedificazione a partire dal 1560. Tale intervento, impostato sulle fondazioni dell'impianto romanico, fu dovuto allo stato di rovina in cui il monastero riversava dopo un secolo di lenta decadenza incominciato con l'abbandono dei monaci cistercensi.

L'insediamento di un ordine legato a S. Bernardo permise, oltre all'estensione e riconfigurazione della chiesa nei suoi apparati ornamentali, un progressivo ampliamento dell'intero sistema nel corso dei secoli XVII e XVIII, tra cui l'inserimento di una nuova aula capitolare a est e la costruzione non conclusa di un secondo chiostro ad ovest, rappresentarono gli episodi più rilevanti.

Come accadde in tutti gli edifici religiosi del Portogallo, anche per il monastero di *Santa Maria do Bouro* il 1834, anno della rivoluzione liberale che sancì l'interdizione degli ordini religiosi, rappresentò l'inizio dell'ultima fase di decadenza, il cui esito è rappresentato dalla situazione trovata da Eduardo Souto de Moura, a partire dalla quale nel 1989 iniziò il progetto per l'attuale *pousada*.

Il programma deciso dal Ministero della Cultura Portoghese prevedeva l'inserimento di una struttura alberghiera di lusso, le cui esigenze funzionali risultarono in parte compatibili con le destinazioni date ai vari ambienti del monastero nella sua storia. Nel progetto di Souto de Moura le celle dei frati diventano le camere da letto, il refettorio la sala da pranzo, permanendo inoltre il sistema di accesso e parte dei collegamenti interni.

Lo stato di rovina in cui il monastero versava influì sulla logica complessiva e contraddittoria dell'intervento proposto, che rimane oggi paradigmatico di un modo specifico di operare in materia di preesistenza architettonica.

Il crollo solo parziale della copertura a due falde, con capriata in legno a sostegno di una seconda struttura su cui poggiavano coppi in laterizio del tipo "alla romana", permise la comprensione del sistema costruttivo della stessa, come pure accadde nel caso dei solai al primo piano, costituiti da travi in legno con luce di 10 metri, su cui poggiavano travetti a sostegno del tavolato, sempre in legno.

Il forte stato di degrado degli elementi orizzontali portò a dichiararne l'inutilizzabilità, ponendo la questione del rifacimento degli stessi, come pure il crollo di alcuni dei muri e l'instabilità statica e il fuori piombo di altri, oltre a rendere disponibile materiale *in situ*, chiamò alla necessità di un forte intervento a livello strutturale sulle pareti verticali.

Partendo da queste problematiche si articola un progetto che mostra, in una semplificazione eccessiva per quanto necessaria, due atteggiamenti differenti, a seconda che si tratti del progetto sull'immagine esterna della nuova *pousada* o quello che è l'intervento al suo interno.

Rispetto all'intervento di Fernando Távora per la *Pousada da Costa*, Souto de Moura include, elevandola a tema progettuale su un livello specificatamente di "immagine", la fase della rovina, intesa come passaggio, momento storico che, per quanto negativo, l'edificio ha attraversato nel corso della sua vita, con una forza tale da non essere escludibile nella contemporaneità.

L'idea di rovina che l'autore mostra, tuttavia, si discosta dall'accezione romantica delle esperienze pittoresche inglesi del Sette-Ottocento, come pure dall'intoccabilità della stessa difesa da John Ruskin, a fronte di un ipotetico intervento di ripristino di uno stato "originale" a cui un restauro, ingenuamente inteso, potrebbe ambire.

In Souto de Moura la dimensione naturale, presenza congenita all'idea di rovina, è restituita con un atto intellettuale, ovvero è discretizzata, filtrata: "Per avere una certa atmosfera naturale, tutto deve essere artificiale". Tale atto mentale restituisce una semplificazione della rovina stessa, rispetto a come essa giunge, facendola approdare ad una dimensione astratta.

Sotto questa intenzione si spiega la "pulizia" del chiostro centrale dai resti della copertura, inquadrabile come un atto di accelerazione temporale necessario al raggiungimento di uno stato che il progetto prevede, superando il semplice "congelamento" di ciò che l'autore trova.

Nel chiostro, l'intervento è fortemente presente nell'inserimento, ai fini del consolidamento statico delle arcate, di un cordolo in cemento armato che viene "picchettato" per simulare la *texture* del granito, a testimonianza dell'ambiguità insita nell'uso che Souto de Moura fa dei materiali, i quali non sono scelti semplicemente per "dire la verità" ma per restituire un'immagine prefigurata che, nonostante il contributo fondamentale della memoria, potrebbe non essere mai esistita.

Il tema della rovina ritorna in altre suggestioni, nell'immagine che la nuova *pousada* dà di sé.

Il telaio dei nuovi infissi in ottone, collocandosi nello spazio libero sul profilo interno delle bucatore, risulta completamente occultato dall'esterno, suggerendo l'idea di buco, essendo il vetro il solo materiale visibile.

Le capriate della copertura non sono ricostruite, bensì sostituite da una struttura piana in cemento armato ricoperta da uno strato vegetale che sovrasta la costruzione, rafforzando la dialettica tra natura e artificio, tema che ritorna nella piantumazione degli aranci nel patio a ovest secondo una griglia regolare.

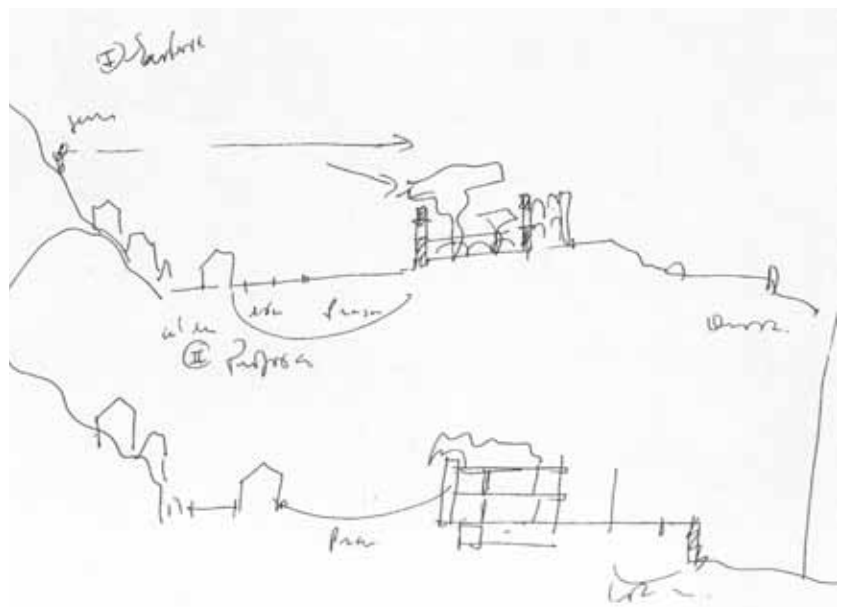
La scelta di non intonacare esternamente la parete in granito, lasciata a vista, denota un approccio antitetico rispetto a quello adottato da Távora alla *Pousada da Costa*: Souto de Moura sa bene che il monastero, nonostante non ne siano giunti i resti a causa del suo stato conservativo, dovesse essere in passato completamente intonacato. Se in Távora questa consapevolezza si traduce nella restituzione di una naturalità atemporale, per certi versi assoluta, che il monumento possiede, insita nell'uso dell'intonaco bianco a rivestire le superfici esterne, alla *Pousada do Bouro* è la contemporaneità dell'immagine che interessa all'autore, insieme al valore materico e semantico che le pietre stesse posseggono. Pietre che vengono tolte, mosse, ricollocate, corrette, ovvero manipolate; hanno un ruolo primario rispetto al monumento in sé: "Non sto restaurando un monastero. Sto costruendo una *pousada* con le pietre di un monastero." Sono le parole dell'autore che meglio chiarificano il suo approccio al tema, soprattutto in relazione ai nuovi elementi costruiti usando la materia antica.

L'intervento sull'opera, che prevarica le reali necessità conservative del monumento andando a ridefinire spazialmente certi ambienti e a modificare, rimuovere o aggiungere elementi strutturali come nel caso di alcuni degli archi al piano terreno, trova un'analogia particolare con la storia del luogo, segnata da forti stravolgimenti dovuti ai cambiamenti d'uso lungo il tempo.

Nel nuovo corpo a sud, ricavato nel piano interrato per ospitare la cucina e gli spazi del personale, le pietre in granito dell'unico fronte libero, spesse 20 cm, nascondono la struttura di sostegno in cemento armato. Questa ambiguità costruttiva è arricchita dal disegno delle bucatore, la cui proporzione e regolarità nel ritmo mostrano, passata la prima impressione, la loro attualità e funzionalità, rendendo malleabile il confine tra tradizione e



31- Santa Maria do Bouro. Il convento abbandonato di prima dell'intervento



32- E. Souto de Moura, schizzo di studio



33- Pousada di Santa Maria do Bouro. Inserimento nel contesto

contemporaneità, ai fini, ancora una volta, di un'immagine prefigurata, di una sensazione di dubbio ricercata.

L'attenzione verso l'aspetto tecnico e costruttivo dell'intervento, all'interno della *pousada* si lega al sorgere di problemi concreti, la soluzione dei quali mostra una volontà di discreto contrasto tra i materiali contemporanei e quelli antichi o, per meglio dire, atemporali per quanto nuovi di fattura.

I solai del primo piano a struttura mista in cemento armato e acciaio *corten*, agganciati alle pareti a due paramenti in granito riempite con malta e sabbia, sono scelti per ridurne al minimo lo spessore e contemporaneamente soddisfare le esigenze strutturali date dal nuovo uso. Tale scelta, ha tuttavia costretto il ribassamento di 20 cm dell'estradosso degli archi del piano terreno (le cui imposte sono rimaste invariate), per la volontà di conservare il livello del pavimento al primo piano e quindi il rapporto spaziale con le finestre.

All'interno le pareti sono intonacate nella maggior parte degli ambienti, senza essere impermeabilizzate o isolate termicamente, il che ha portato a problemi di infiltrazione di umidità già nella prima fase di realizzazione dell'opera, affrontati poco efficacemente con il passaggio di una pellicola trasparente di resina epossidica sulle superfici esterne.

I pavimenti del piano terra, in lastre di granito recuperate dal sito in rovina e affiancate da nuove in caso di necessità, vedono l'inserimento, ai margini degli ambienti, delle griglie per il condizionamento dell'aria e del battiscopa, entrambi in acciaio, il cui disegno essenziale sottolinea il contrasto tra tradizione e contemporaneità sul piano formale e cromatico. A questo proposito il colore in Souto de Moura è affrontato in termini di adesione alla natura dei materiali, come se fosse già scelto, escludendo dal principio una possibile definizione di un linguaggio adottato.

Nel raccontare la storia del progetto, l'autore parla del ripensamento, in termini ideologici, che ha caratterizzato la fase di realizzazione dell'opera, aspetto che racchiude in sé la complessità e le contraddizioni dell'intero processo.

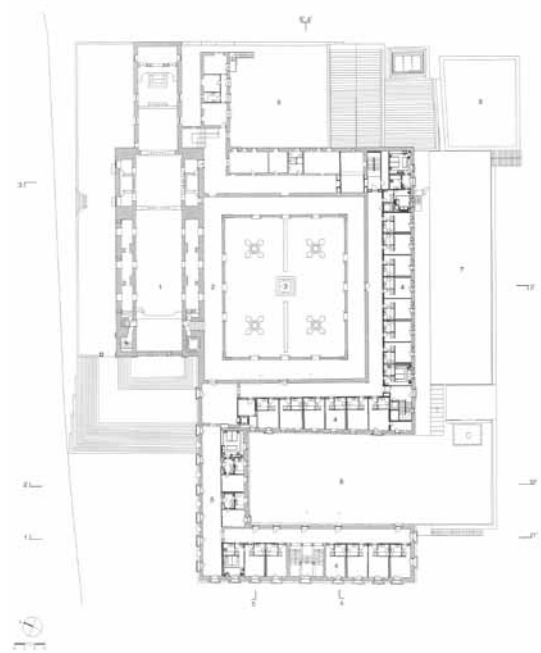
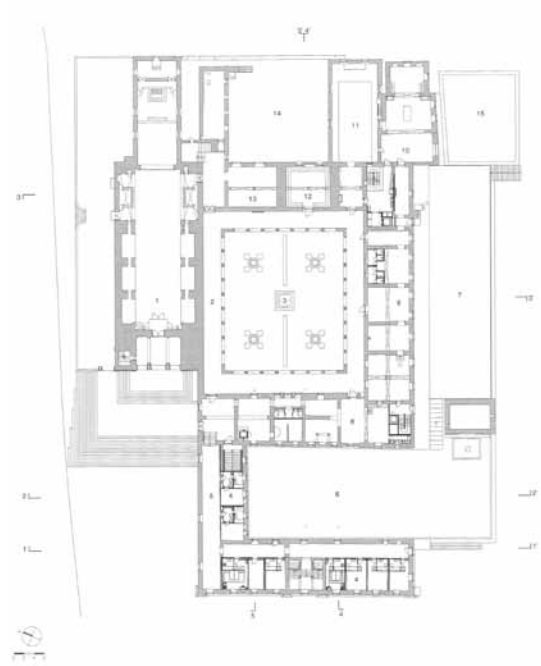
A partire dalla volontà ideologica di accentuare il contrasto tra l'intervento contemporaneo e la preesistenza, alla cui base vi è il tema della tecnica costruttiva in rapporto alla storia, nella *pousada* come nei suoi contemporanei progetti per abitazioni (*Bom Jesus* 1889/94, *Baião* 1990/93), Souto de Moura progressivamente converge verso una maggiore consonanza tra ciò che antico e ciò che è nuovo, che trova origine nel rapporto diretto con Távora ed è sottolineata dall'apprezzamento al progetto coevo di José Paulo do Santos, anche esso di riconversione in *pousada*, del convento di *Nossa Senhora da Assunção* (Arraiolos, Evora 1990-95).

Viene così ridotto l'uso esteso del marmo rosso proveniente dall'Angola, impiegato in monoblocchi per i gradini di collegamento tra i livelli del piano terreno, sostituito in parte dal granito, ai fini di una maggiore consonanza con la preesistenza, preservando la contemporaneità dell'intervento nella stereometria degli elementi stessi. Nei pavimenti dello stesso piano, il già citato inserimento di nuove lastre a fianco di quelle antiche, insieme all'intervento sullo scalone di accesso dove i nuovi gradini che seguono quelli recuperati sono sempre in granito, lo si può leggere come sintomo di una volontà di continuità con la preesistenza.

La storia del luogo, raccolta da ciò che vi resta nella contemporaneità, ritorna nel dimensionamento delle tavole di legno del pavimento al primo piano, simile a quello antico, come nella citazione formale che l'intradosso in *corten* del nuovo solaio fa del soffitto a cassettoni della sagrestia. Gli ingressi alle camere da letto, come accade in Távora, si caratterizzano per l'inserimento del granito, legato alla parete in cemento armato, dando l'impressione che la stessa sia originale e costruita con una tecnica tradizionale, quando in realtà la posizione stessa è mutata per concedere più superficie alle stanze rispetto al corridoio.



34- Pousada. Inquadramento generale



35- Pousada. Piante piano terra e primo



36- Pousada. Chiostro



37- Pousada. Giardino degli aranci

All'interno delle stesse, il bagno è, come anche in Távora, una scatola inserita in uno spazio dotato di una propria unità che deve prevalere nella lettura.

Oltre una questione di attualità e tradizione, sono le immagini con le suggestioni ad esse legate, ad indirizzare le scelte nel progetto, superando la semplice esigenza di definire una natura della preesistenza, alla quale mantenersi coerenti.

L'attenzione verso l'immagine si estende alle differenti scale dell'intervento, comprendendo un universo che va dal dettaglio costruttivo al paesaggio in cui l'opera si inserisce. Nel rapporto con l'intorno il progetto di Souto de Moura trova una consonanza con quello di Fernando Távora, il quale nella *Pousada da Costa* colloca il nuovo annesso delle camere in posizione tale da preservare il rapporto visivo tra l'ex convento e il paesaggio circostante.

Anche ad Amares l'inserimento del nuovo corpo dei servizi, il quale si addossa al resto della costruzione adeguandosi al dislivello del terreno e la cui copertura funge da terrazzo alla *pousada*, implementa il rapporto visuale con l'intorno geografico; la stessa logica fa sì che il bar e i servizi di appoggio alla piscina si inseriscano, più a sud, sempre per escavazione del terreno, per questo invisibili dall'edificio.

Questo rapporto col sito conferma ancora una volta come non si possa parlare di intervento minimo su di esso, come pure accade per l'edificio stesso, nonostante il valore geografico e la storia del luogo entrino in maniera colta nella riflessione che il progetto implica. Ancora una volta torna il rapporto tra artificio e natura come tema cardine, dove il primo è esercitato con la consapevolezza di modificare, caratterizzando, la seconda, ma rinunciando ad un'imposizione gratuita che ne pregiudichi il valore potenziale.



38- E. Souto de Moura. Schizzo di progetto



39- Pousada. Distribuzione alle camere



40- E. Souto de Moura. Schizzo di progetto



41- Pousada. Sala comune



42- E. Souto de Moura. Schizzo di progetto



43- Pousada. Interno di una camera tipo

5 Francisco J. Barata Fernandes

5.1 Il recupero e la riconversione del Castello di Santa Maria da Feira (1991-2006)

Il castello di Santa Maria da Feira, città a 30 km a sud di Porto, rappresenta ancora oggi uno dei maggiori esempi di architettura militare portoghese.

Fondato nel XI secolo, deve l'attuale conformazione ad un processo di ampliamento per il quale, tra i secoli XV e XVI, fu costruito il maschio, l'edificio più importante dell'intero complesso. Usato come sede del potere civico nonché abitazione governativa fino al XVII secolo, gli viene affiancato in questo periodo, all'interno della piazza d'armi, dal Palazzo dei Conti, essendo ormai superate le esigenze difensive dell'epoca precedente.

La demolizione di quest'ultimo, avvenuta nel 1929 sotto la propaganda medievalista del governo nazionale, è stata seguita dalla ricostruzione all'interno del maschio di un solaio "in stile" tra il piano terra e il primo, come pure di una parte dell'apparato militare all'esterno.

Il progressivo processo di abbandono e disuso dell'ultimo secolo ha portato alla necessità di intervento dell'intero complesso, il quale comprende anche un doppio sistema di cinta difensiva e, addossati allo stesso, una cappella dedicata alla Madonna dell'Incarnazione e il presbiterio annesso.

Il progetto di Francisco Barata, incominciato nel 1991 e concluso dall'inaugurazione del 2006, è consistito nella conservazione del complesso e nella sua riabilitazione, lungo un iter segnato da una progressiva ridefinizione delle esigenze di programma, degli indirizzi culturali e delle possibilità economiche da parte della committenza pubblica.

La consapevolezza, costante nell'intero processo, di intervenire su un monumento trasformatosi fisicamente e funzionalmente nel corso del tempo in rapporto alle varie esigenze, ha condotto ad un intervento segnato da un carattere di forte necessità, non solo sotto l'aspetto funzionale, ma soprattutto culturale, in relazione alla società contemporanea per la quale è pensato.

Ne emerge una dimensione fortemente didattica ed esplicativa legata al sito e al progetto che lo riguarda, nelle scelte spaziali sugli ambienti, nelle suggestioni adottate per i sistemi connettivi e nell'immagine restituita del monumento, unitamente a quella che del paesaggio esso veicola e filtra.

Il contributo archeologico è risultato fondamentale nell'indirizzare le scelte di progetto, oltre a restituire un panorama conoscitivo importante sulla storia del complesso. Ne è seguito un intervento mirabile sul piano conservativo che ha adottato l'immagine e la sostanza del castello, così come esso giungeva, come fondamento di continuità, nel riconoscimento dei particolari specifici che le pietre raccontavano. Il progetto sugli esterni ha portato, nel rispetto del sistema connettivo preesistente, al recupero della rampa di accesso, del selciato della piazza d'armi e degli spazi verdi limitrofi.

La scelta di destinare il maschio, fulcro dell'intero complesso, a spazio espositivo e sala per conferenze ha posto l'uso culturale come prioritario, in consonanza con l'interpretazione che l'autore ha fatto del castello per la contemporaneità.

L'ambiente del piano terreno, che accoglie i visitatori, si distingue per l'alta flessibilità, essendo i pannelli espositivi organizzati lungo le pareti in maniera tale da liberare l'intero spazio, gestibile in maniera differente a seconda delle esigenze specifiche.

La separazione verticale dall'ambiente soprastante viene da Barata mantenuta, sostituendo il solaio degli anni '40 con uno nuovo in acciaio che costruttivamente adotta, pur nella sua attualità, lo stesso principio di quello originale, inserendosi nelle pareti in granito senza alcun sostegno verticale ad occupare l'ambiente.

Il piano superiore, convertito in sala polivalente, giungeva in fase pre-progettuale come ambiente unico voltato, pur denunciando il sistema di bucatore e la scala a chiocciola preesistente e gli sporti sulle pareti, la presenza in passato di un ulteriore solaio a nascondere l'estradosso della copertura.

In questo caso la volontà di trapiantare il paesaggio attraverso le aperture più alte, senza rinunciare alla spazialità di un ambiente unico, ha condotto all'inserimento di una passerella che circonda lo stesso alla quota superiore. Anche in questo caso il solaio in acciaio è sostenuto dalle pareti preesistenti, staccandosi dai costoloni della volta ogivale per preservarne la continuità.

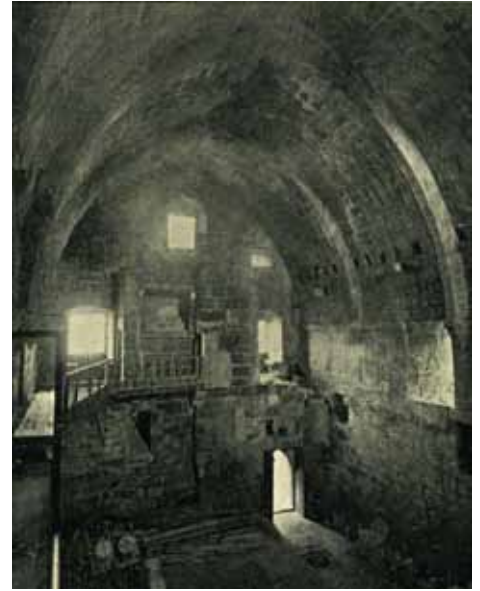
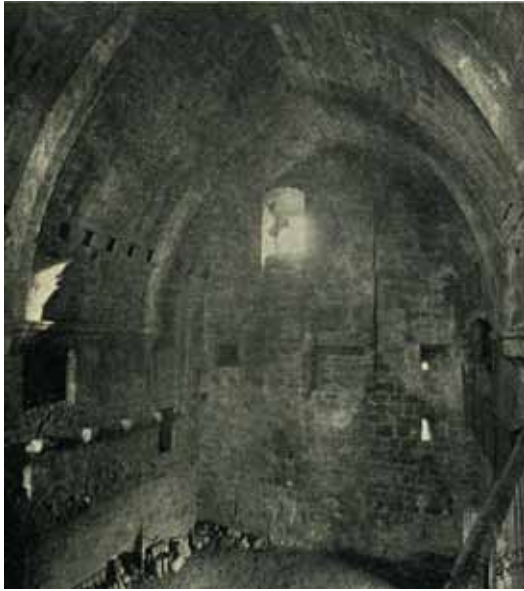
L'evoluzione del progetto nel corso degli anni ha condotto ad escludere l'inserimento di una nuova scala per connettere verticalmente i due ambienti, rimpiazzata da un ascensore, inizialmente non previsto e poi inserito nello spessore di una delle quattro pareti d'ambito. Le pietre derivate dall'apertura della breccia sono state catalogate e in parte reimpiegate per colmare le lacune delle pareti, in particolare quelle dovute alla rimozione di un pluviale che, tamponato in cemento, correva all'interno del paramento murario per far defluire le acque dalla copertura.

Insieme all'ascensore (la cui parete vetrata interna permette di esperire la fisicità del muro in granito), le scale preesistenti assolvono pienamente il compito, in rapporto all'uso che dell'edificio si fa, di connettere i tre livelli fuori terra.

L'avanzare dei lavori ha condotto alla scoperta di una cisterna ottocentesca interrata, contribuendo alla ridefinizione di un progetto in corso d'opera che, come spesso anche in Távora accade, per la propria forza complessiva è stato capace di accogliere l'imprevisto, arricchendosi nell'esito finale.

La nuova rampa di scale in cemento è contornata da un parapetto pieno in legno, che come il coperchio di una botola si solleva per segnare l'accesso al piano interrato. Questo livello, inizialmente pensato per ospitare unicamente i servizi igienici e il deposito, si arricchisce così della dimensione didattica presente nei restanti ambienti, vedendosi la cisterna affiancata da un piccolo spazio espositivo. L'uso diffuso del cemento armato a vista nelle pareti e nel solaio rafforza l'immagine ipogea dell'ambiente e la relazione dello stesso con la cisterna.

Tutti gli infissi progettati da Barata hanno la capacità di contestualizzarsi pienamente al sito grazie all'adesione a due riferimenti specifici: il primo è quello dell'architettura militare, presente nella pesantezza dei portali in legno e nella "nervosità" e simultanea eleganza di quelli in ferro; il secondo è offerto dall'architettura tradizionale del Portogallo del nord, dalla quale l'autore estrae gli aspetti formali ricorrenti e adotta uno tra i vari sistemi di apertura, esaltando la relazione specifica tra parte fissa e parte apribile di una finestra. Nel dettaglio degli infissi emerge a pieno la capacità, propria della suggestione, di far scaturire un ricordo senza sostituirsi ad esso, grazie ad un progetto che trasmette l'eredità lasciata dalla storia senza rinunciare alla propria attualità.



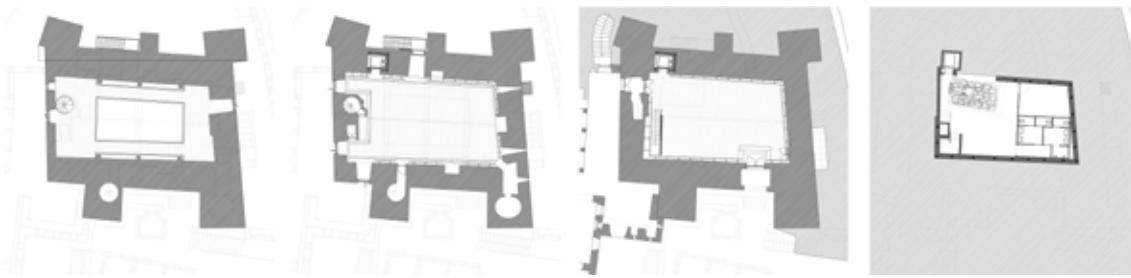
44- Castello da Feira. Interno nel 1939



45- Castello da Feira. Piano terra prima dell'intervento



46- Castello da Feira. Inserimento nel contesto.



47- Castello da Feira. Pianta piani passerella, primo, terra e interrato



48- Castello da Feira. Sala conferenze al piano primo



49- Castello da Feira. Sala espositiva al piano terra



50- Castello da Feira. Finestra al piano primo

BIBLIOGRAFIA

Su Fernando Távora:

ESPOSITO, A., LEONI, G., *Fernando Távora: opera completa*, Electa, Milano, 2005.

FONTE, B., *Pousada de Santa Marinha da Costa*, ELO, Lisboa, 1995.

REAL, M. L., *Pousada de Santa Marinha, Guimarães, (Santa Marinha da Costa. Notícia Histórica)*. Boletim da direcção geral dos edificios e monumentos nacionais 130, DGEMN, Lisboa, 1985.

TÁVORA, F., *Da organização do espaço*, FAUP publicações, Porto, 1963.

TÁVORA, F., *Renovacion Restauro y Recuperacion arquitectonica y urbana en Portugal*, Ed. Javier Gallego Roca, Università di Granada, 2003.

TRIGUEIROS, L. (a cura di), *Fernando Távora*, Blau, Lisboa, 1993.

Su Alcino Soutinho:

FERLENGA, A., *Dal convento al museo, un progetto di Alcino Soutinho*, in «Lotus», n. 46, 1985, p.46-52.

SOUTINHO, A., *Museo-Biblioteca ad Amarante*, in «Casabella», n. 493, Luglio/Agosto 1983, p. 36-37.

SOUTINHO, A., *Museo e Biblioteca ad Amarante*, in «Domus», n. 655, Ottobre 1984, p.

Su Álvaro Siza:

AA.VV., *Moinho do Papel, Municipio de Leira – Câmara Municipal*, 2009.

CAMPUS N., MATOS P., *Guia de Arquitectura, Norte e Centro de Portugal, Traço Alternativo – Architectos Associados Lda*, 2012.

SIZA, A., *A intervenção no Património, praticas de conservação e reabilitação*, Ed FEUP, DGEMN, 2004.

Su Eduardo Souto de Moura:

HERNÁNDEZ LEÓN, J., COLLOVÀ, R., FONTES, L., *Santa Maria do Bouro. Eduardo Souto de Moura: Construir uma Pousada com as pedra de um Mosteiro*, Ed. White and Blue, Lisboa, 2001.

TRIGUEIROS, L., *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Blau, 1996.

L'ESERCIZIO

Un progetto possibile per il centro storico di Porto

1 L'intervento di riabilitazione nel centro storico di Porto: i recenti indirizzi

Quello che è oggi, nella città Porto, il diffuso interesse per l'intervento di riabilitazione urbana nel centro storico, è in realtà l'esito di un processo relativamente recente, la cui nascita è conseguente alla ritrovata democrazia del Paese nel 1974 in seguito alla "Rivoluzione dei Garofani".

Nello stesso anno, difatti, la creazione del CRUARB (*Comissariado para a Renovação Urbana da Área Ribeira Barredo*) ha posto in risalto, per la prima volta nella storia della città, la questione della pianificazione dell'intervento di recupero a scopo abitativo.

In quegli anni la maggior parte dei quartieri del centro storico versava in preoccupanti condizioni relativamente allo stato conservativo, all'igiene e alla salubrità degli edifici, la maggior parte dei quali erano stati oggetto di un processo di densificazione abitativa dovuta al crescente trasferimento della popolazione agricola in città, parallelamente allo sviluppo del settore industriale. Va considerata inoltre una seconda causa, che è in qualche modo dipendente dalla prima. Nei decenni recenti, l'innalzamento dei valori immobiliari del centro storico e l'offerta delle migliori condizioni economiche e sociali lungo l'asse *Boa Vista*, in direzione dell'Oceano Atlantico, hanno determinato l'impoverimento progressivo della *Baixa*¹, provocando l'effetto di un bipolarismo che caratterizza la Porto contemporanea.

Gli interventi cui la nascita del CRUARB ha dato seguito hanno mostrato differenti sensibilità nell'affrontare il tema della riabilitazione urbana, traducendosi spesso in episodi di vera e propria ricostruzione anacronistica che imitavano nella maniera più fedele possibile gli esempi offerti dall'intorno urbano, scadendo in un generico *pastiche*.

Sul fronte opposto, ci furono casi in cui il rapporto con la storia del luogo veniva affrontato in termini di una continuità critica, giungendo ad esiti in cui la contemporaneità dell'intervento nella tecnica impiegata non pregiudicasse il significato nel contesto, essendo la conservazione dell'esistente estesa al contenuto fisico dei manufatti e non puramente alla loro immagine urbana. Su tutti emerge l'intervento di Fernando Távora per due edifici nel quartiere di *Barredo* (1975), la cui relazione di progetto precorre i tempi nell'affrontare una questione metodologica ancora oggi aperta.

La straordinarietà del carattere di Porto, riscontrabile nelle costanze costruttive e insediative delle proprie abitazioni lungo i secoli, nonché l'atmosfera unica che la contraddistingue, ha permesso nel 1996 il riconoscimento del centro storico come patrimonio dell'Unesco, innescando un rinnovato interesse sulla sua salvaguardia e recupero.

La recente istituzione da parte della Camera Municipale di Porto, datata 2004, di "*Porto Vivo SRU*" (*Sociedade de Reabilitação Urbana da Baixa Portuense*), fa seguito alle attività promosse in occasione della nomina della città come Capitale Europea della Cultura nel 2001.

"*Porto Vivo SRU*" ha permesso fin da subito una programmazione strategica degli interventi, raggruppati secondo logiche di collocazione urbana. I meriti dei primi lavori, oggi in fase realizzativa, sono riscontrabili nell'assumere l'intervento di riabilitazione alla scala del quartiere, e non come sommatoria di singoli episodi non coordinati.

Tali interventi hanno mostrato ad oggi un generale atteggiamento di attenzione verso l'immagine urbana che gli edifici recuperati dovessero offrire, preservando il disegno dei fronti nel rapporto tra superficie opaca e aperture, come pure nell'adozione di materiali appartenenti alla tradizione, seppur prodotti secondo tecniche attualizzate.

Sulle superfici dei fronti principali, nella maggior parte dei casi trattate con intonaci tinteggiati, viene perseguito l'obiettivo dell'assonanza materica e cromatica con l'intorno.

1 Termine che indica il centro storico nel suo rapporto diretto con il fiume.

In nessun caso degli interventi analizzati si è riscontrata la conservazione o il recupero degli intonaci di facciata così come essi giungevano prima dell'intervento, sempre rinnovati interamente, in quanto pensati come strato di sacrificio.

Tuttavia, la matrice tipologica dell'abitazione di Porto, nella propria costanza e contemporanea evoluzione lungo la storia, è ancora oggi in molti casi depotenziata da interventi che considerano la facciata e la copertura come uniche testimoni, in quanto "interfacce pubbliche", della cultura architettonica (cosiddetta "minore") del luogo.

Questo atteggiamento fa sì che continui ad essere eluso un ragionamento sulle origini del sistema distributivo interno alle case, sintetizzato dalla natura dei corpi scala (nella loro forma, posizione e sistema costruttivo) in rapporto agli ambienti serviti. Ne è esito evidente la diffusa demolizione delle scale "portuensi" (caratterizzate da una rampa di collegamento tra piano terra e piano primo addossata al muro d'ambito, seguita da un corpo centrale a due rampe a distribuzione dei piani superiori), svolta indipendentemente dallo specifico stato di conservazione e dal valore storico in interventi radicali, che cancellano testimonianze di una tradizione dell'abitare che la città possiede come tratto distintivo. Tale perdita è estesa ai casi in cui le demolizioni, rese necessarie a causa di stati di conservazione precari, sono seguite dall'inserimento di nuovi elementi che rifiutano un confronto, spaziale e costruttivo, con la preesistenza scomparsa.



51- La città di Porto vista da Vila Nova de Gaia



52- Il centro storico di Porto visto dall'alto.

2 L'evoluzione e le costanti dell'abitare nel centro storico di Porto

2.1 La casa borghese monofamiliare settecentesca: il modello

Il tipo di abitazione diffuso nel XVIII secolo a Porto rappresenta un'evoluzione della casa mercantile medievale, abitata dai commercianti della stessa città a partire dal XII secolo, i cui pochi casi superstiti permettono di individuare alcune costanti fondamentali, prima tra tutte la compresenza nello stesso edificio degli ambienti propri dell'abitazione con la bottega al piano terreno di proprietà della famiglia.

La casa borghese settecentesca è inserita in un insieme di particelle, organizzate secondo lotto gotico, largo tra i 5 e 7 metri, e condividenti, a due a due, le pareti d'ambito, in modo tale che gli affacci si riducano a due fronti, di cui uno è quello urbano, comunemente di ingresso all'abitazione, mentre l'altro affaccia sul cortile posteriore.

L'accesso agli ambienti della casa si effettua tramite una scala ad una rampa in legno che a partire dall'ingresso raccorda il piano terra al primo, articolandosi in adiacenza ad uno dei due muri d'ambito. La segue un secondo corpo scala a due rampe, sempre in legno e trasversale al lotto, che al centro dello stesso distribuisce gli ambienti affacciati sui due fronti. In copertura vi è un lucernario, detto *claraboia*¹, che emergendo volumetricamente da profilo di copertura raccoglie la luce e la distribuisce zenitalmente sulla scala centrale. Le pareti d'ambito, costruite in granito con spessore che varia a seconda dei casi tra i 30 e 60 cm, si possono estendere da terra a cielo, come pure essere sovrastate da un piano a sistema *fachwerk*, con struttura interamente in legno (*tabique* semplice) o con telaio in legno riempito da materiale lapideo di scarto (*tabique*² misto).

Nelle pareti d'ambito, con passo di circa 80 cm, si innestano le travi in legno di pino che costituiscono la struttura dei solai, la cui stratigrafia è comunemente conclusa sul lato superiore da un tavolato in legno, mentre su quello inferiore da un soffitto in stucco, più o meno decorato, sostenuto da un sistema in listelli di legno detta *fasquio*.

Le pareti d'ambito al loro interno sono ricoperte con intonaco a base di calce e sabbia, successivamente tinteggiate o, solo a partire dal XX secolo, rivestite con carta da parati. Le stesse sul profilo esterno, nel caso in cui concludano un isolato o emergano in altezza rispetto all'edificio adiacente, per limitare gli effetti delle precipitazioni vengono foderate con intonaco, coppi legati con malta, lastre di ardesia oppure, solo a partire dal XX secolo, con bitume, asfalto o lamiera metallica.

Le pareti dei fronti, solitamente più spesse rispetto a quelle longitudinali, sono sempre realizzate in granito al piano terreno, mentre ai piani superiori, a seconda dei casi, continuano ad essere realizzate sempre in granito o con una struttura lignea. Si incastrano alle pareti d'ambito e sono contemporaneamente legate alla prima trave del solaio di ogni piano, in modo da irrigidire l'intero sistema strutturale. Vengono rivestite da intonaco a base di calce e sabbia poi tinteggiato, oppure da *azulejos*³, piastrelle in ceramica diffuse

1 All'interno del lotto portuense, caratterizzato dall'essere stretto e molto profondo, l'importanza della *claraboia* consiste nell'illuminare zenitalmente lo stesso, collocandosi sempre in sommità alla scala centrale.

2 Tecnica costruttiva anteriore al XVII secolo basata sull'uso del legno. Viene impiegato nei muri divisorii interni o nelle sopraelevazioni delle pareti d'ambito. È definito *semplice* quando è costituito da un telaio di montanti e traversi tra i quali vengono inseriti due tavolati, uno verticale e uno diagonale. Su questa struttura viene applicato su entrambi i lati il *fasquio*, un sistema di listelli orizzontali sul quale viene applicato l'intonaco. Il *tabique misto* lo si ritrova solo nelle pareti d'ambito poiché il telaio è costituito da elementi incrociati che racchiudono un riempimento incoerente che conferisce peso alla struttura, rivestito su entrambi i lati.

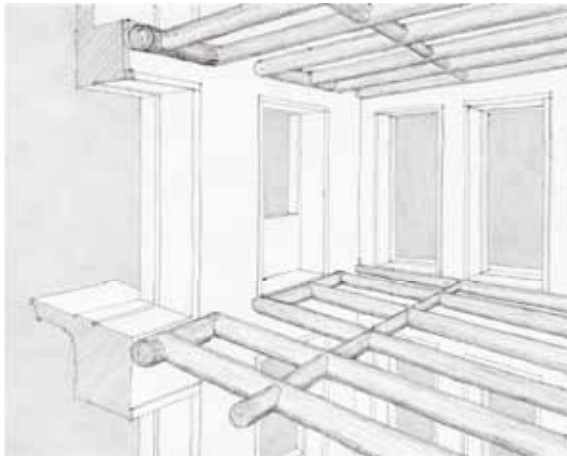
3 La produzione di *azulejos* a Porto incomincia nella prima metà del XVII secolo. Destinati inizialmente



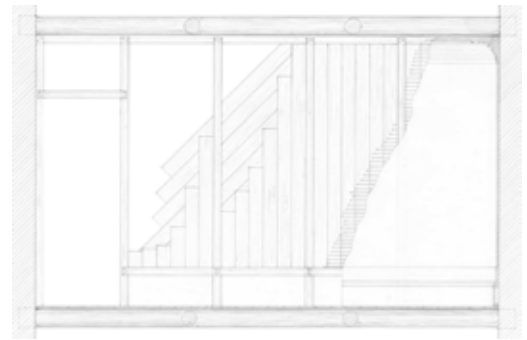
53- Copertura



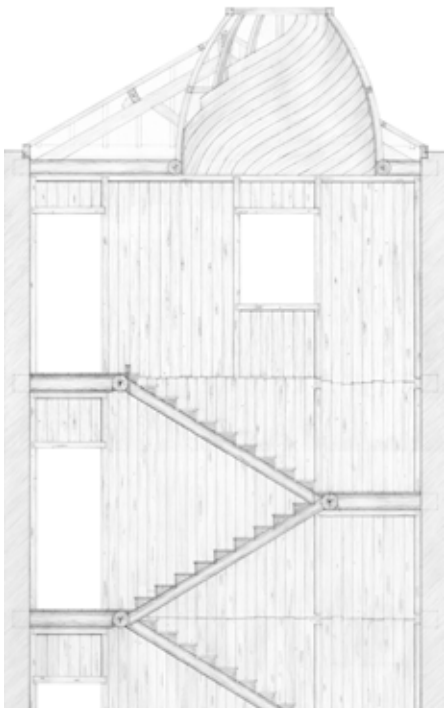
54- Copertura



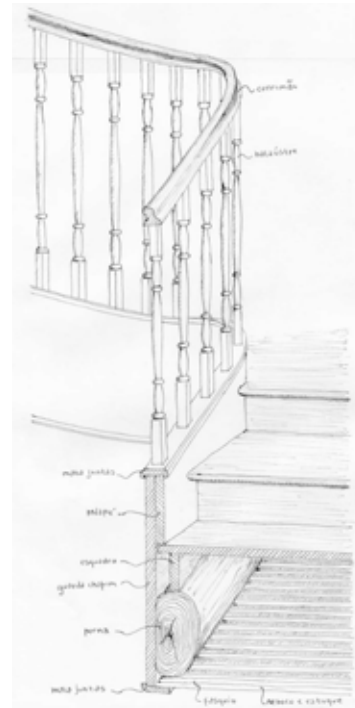
55- Solai e pareti d'ambito



56- Costruzione delle pareti interne



57- Scala centrale e claraboia



58- Dettaglio della scala

in questo contesto geografico.

Generalmente ogni piano mantiene costante l'allineamento verticale delle aperture, le quali non sono solitamente più di tre per ogni unità abitativa, e possono consistere in finestre come in porte-finestre, in entrambi i casi realizzate a telaio in legno verniciato. Queste possono essere del tipo "a battente" o "a ghigliottina", in entrambi i casi con la partizione della parte trasparente in più vetrini, per facilitarne la sostituzione in caso di rottura. Solitamente la proporzione del vuoto è preponderante rispetto al pieno, in alcuni casi quest'ultimo si limita ad un ritto di granito che conferisce alla facciata un ritmo in cui percettivamente predominano gli allineamenti orizzontali: fasce vuote, alternate a fasce piene. Inoltre la posizione della finestra molto prossima al filo di facciata e la presenza di *azulejos* sui pieni (ad esclusione delle cornici in granito), conferiscono una lucentezza particolare alle facciate, cosa che qualifica di conseguenza lo spazio pubblico.

La copertura è in struttura lignea, generalmente a quattro falde, pur tuttavia incontrandosi casi a due falde, inclinate verso i fronti. Il manto di rivestimento può presentare coppi in laterizio o tegole alla marsigliese, con tegole alla romana in prossimità dei cornicioni per favorire lo scolo delle acque non direttamente a contatto con la facciata. È comune infine incontrare casi in cui una balaustra, sempre in granito, concluda in altezza il fronte appoggiandosi sul cornicione e nascondendo la copertura retrostante.

ad essere applicati negli interni degli edifici religiosi, a partire dal 1850 vengono impiegati come rivestimento della facciata urbana delle abitazioni. Consistono in formelle ceramiche, generalmente di forma quadrata, invetriate su uno dei due lati e legate alla parete in granito tramite malta. L'elevata idrorepellenza ne ha diffuso l'utilizzo in un contesto geografico umido e piovoso.

2.2 La degenerazione del modello nella conversione della casa monofamiliare in edificio plurifamiliare

La città di Porto si è vista protagonista di un dilagante processo di popolamento durante l'ultimo secolo, per il trasferimento della manodopera agricola dai territori limitrofi in parallelo al crescente sviluppo del settore industriale. Tale popolamento ha presto evidenziato l'insufficienza dell'offerta abitativa che la città possedeva, in risposta alla quale è mancato un immediato processo di inurbamento a livello periferico.

Da qui l'origine di un fenomeno consistente nell'incrementare il numero di famiglie ospitabili all'interno delle abitazioni monofamiliari preesistenti nel centro storico, le quali si sono viste ampliate e sopraelevate.

Nella conversione della casa monofamiliare in edificio plurifamiliare le tendenze occupazionali del secolo passato possono essere riassunte in tre situazioni differenti:

- *la separazione dell'edificio in tante unità abitative quanti sono i piani dello stesso, a partire dal primo piano fino in cima.*

Questa tendenza ha portato alla frammentazione della casa in due zone (giorno e notte), tra loro separate dallo spazio comune della scala, il cui attraversamento portava con sé evidenti problemi di promiscuità tra i residenti.

Come risposta a questo inconveniente, hanno trovato origine le altre due situazioni riscontrate.

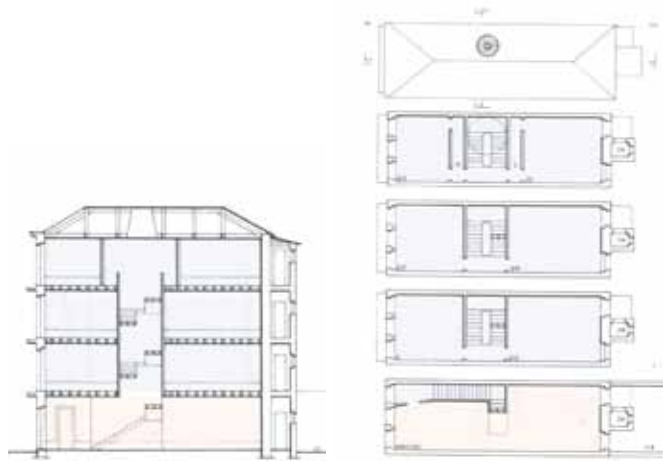
- *la privatizzazione della scala centrale a partire da un determinato piano.*

In questo atteggiamento, frutto di esigenze funzionali, è evidente lo snaturamento dell'elemento connettivo, pensato nella sua percorribilità verticale a livello visivo e fisico. L'inserimento della porta a è difatti sempre accompagnato dall'occlusione del vuoto presente tra le due rampe della scala, impossibilitando il passaggio della luce zenitale proveniente dalla *claraboia*, di cui solo il proprietario dei piani superiori può godere.

- *l'ulteriore frammentazione di ogni livello in due proprietà differenti servite dal corpo scala.*

In questo caso, l'unica possibilità di affaccio rende problematiche le condizioni di salubrità interna, vedendosi le famiglie costrette a collocare la cucina sul corpo scala e ad utilizzare l'ambiente sul fronte sia come camera da letto che come soggiorno.

A queste dinamiche si aggiungano i casi di abbandono completo di abitazioni che, essendo ancora sotto un'unica proprietà, non hanno subito nel tempo un processo di frammentazione in più unità abitative, rimanendo sovradimensionate per un unico nucleo familiare.



59- Il modello dell'abitazione borghese settecentesca

Abitazione monofamiliare



Attività commerciale



60- La degenerazione del modello: caso 1

Abitazione plurifamiliare con scala in comune



61- La degenerazione del modello: caso 2

Abitazione plurifamiliare con privatizzazione della scala

3 Contesto urbano di analisi e intervento: il quartiere *São João*

3.1 Inquadramento storico

Rua de São João è l'esito più importante degli interventi urbanistici che hanno caratterizzato la città di Porto nella sua porzione *intra moenia* durante il XVIII secolo.

Aperta per volere di *João de Almada e Melo*, "Governatore delle forze armate" che a partire dal 1757 instaura il proprio potere in città con il beneplacito del re, deriva da un progetto attribuito a *Francisco Pinheiro da Cunha* (1762), per incarico della neonata *Junta das Obras Públicas*.

Il nuovo tracciato trovò origine dall'interramento del Rio da Vila, fiume che attraversava la città a valle dei suoi due colli (*Morro da Sé* e *Morro do Olival*), immettendosi nel Rio Douro all'altezza di *Praça da Ribeira*, approdo per le navi della città mercantile e centro nevralgico degli scambi commerciali.

È con l'intenzione di collegare la piazza stessa con *Largo de Santo Domingos*, altro importante centro di scambio a quota superiore, che venne disegnato l'ampio asse di *Rua de São João*, intersecante i cortili di una serie di case mercantili a lotto gotico affacciate sulla medievale *Rua dos Mercadores*. La precedente esperienza urbanistica lisboneta della *Baixa Pombalina*¹, condotta in seguito al disastroso terremoto che colpì il Portogallo nel 1755, ne ha rappresentato un innegabile riferimento per la razionalità dell'impianto ortogonale.

Il progetto della nuova via fu essenzialmente legato al disegno del fronte urbano, fattore che causò il riadattamento delle preesistenti particelle medievali, ricostruite a partire dall'estensione del proprio sedime fino alla collimazione col nuovo fronte. Si originò in questo modo un nuovo isolato urbano compreso tra le due vie che, per la mancanza dei cortili interni a causa dalla saturazione dell'edificato, rappresentò fin da subito un'eccezione, pur nella costanza delle tecniche costruttive e dei materiali impiegati.

Lo stile neopalladiano dei due nuovi fronti risente dell'influenza architettonica anglosassone, diffusa a Porto a partire dai consolidati scambi commerciali tra i due paesi, legati alla produzione del celebre vino nella vicina Vila Nova de Gaia.

Il progetto del fronte est di *Rua de São João*, l'unico a noi giunto, possiede un valore documentale fondamentale per intendere il progetto del fronte opposto, il quale doveva prevedere edifici che in altezza non superassero i quattro piani fuori terra. Al centro della serie, come in seconda e penultima posizione, tre frontoni si oppongono ai corrispettivi del fronte est, raggruppando due o tre edifici ognuno, a seconda della retrostante organizzazione dei lotti medievali.

Ogni edificio fu pensato da progetto come casa monofamiliare borghese, comprendente al piano terra uno spazio commerciale di proprietà della stessa famiglia che abitava i piani superiori.

¹ In seguito al terremoto del 1755 la famiglia reale degli Almada ordinò la ricostruzione della parte di città in prossimità del fiume secondo un impianto cardo decumanico che costituì un modello per molti interventi futuri, tra i quali quello del Borgo Teresiano di Trieste.



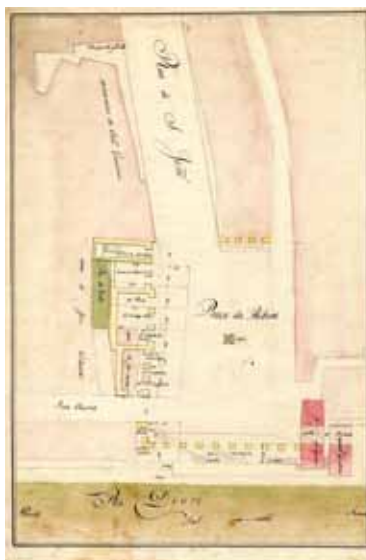
62- Planta do Porto medieval (dett.), L.A. Branco, 1999



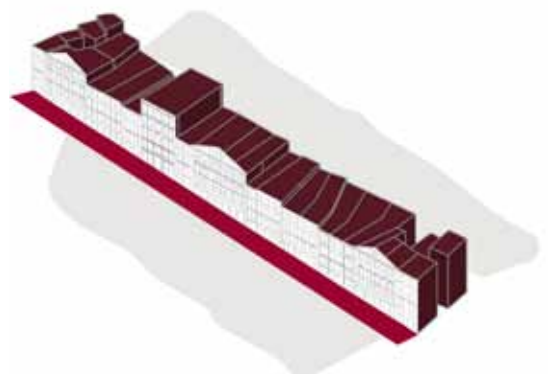
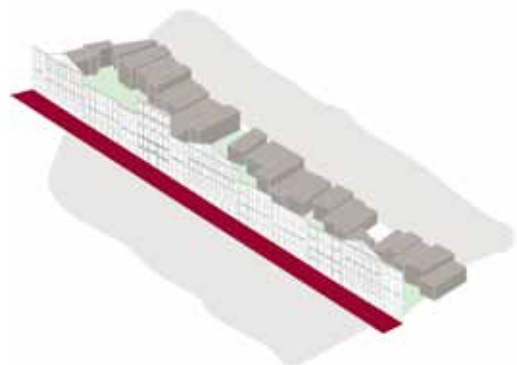
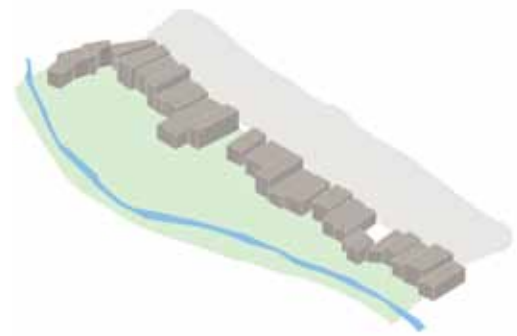
63- Planta Topográfica do Porto (dett.), A.G. Telles Ferreira, 1892



64- Progetto non realizzato per largo São Domingos, 1774



65- Allineamento tra rua de São João e Praça da Ribeira, 17??



66- Genesi del quartiere São João

3.2 Inquadramento urbanistico

L'isolato al quale *Rua de São João* dà nome, è oggi composto da ventisette particelle, il cui insieme risulta confinato entro quattro strade a carattere differente.

Rua de São João e *Rua dos Mercadores* rappresentano gli assi longitudinali, ovvero le strade che accompagnano per tutta l'estensione nord-sud l'isolato. La loro differente quota altimetrica in corrispondenza di ogni edificio fa sì che, generalmente, i piani terra affacciati sulla prima risultino interrati sul lato opposto.

La strada settecentesca ricopre un ruolo da protagonista nello scenario urbano attuale, essendo il percorso più diretto per giungere a *Praça da Ribeira*, il cui richiamo turistico la rende ancora oggi uno dei fulcri della città. *Rua de São João* è percorribile in automobile a senso unico verso nord, fino all'ottocentesca *Rua Mouzinho da Silveira* che la pone in connessione diretta con la stazione ferroviaria di *São Bento*. La via è fornita di parcheggi lungo la carreggiata e ampi marciapiedi su entrambi i lati. Ai piani terra degli edifici vi si trovano attività commerciali, favorite dalla posizione strategica. Nonostante ciò, gli edifici di entrambi i fronti possiedono un alto indice di abbandono dovuto alle dinamiche di occupazione delle abitazioni già descritte.

Tale problema si estende a *Rua dos Mercadores*, incrementato anche dalla ridotta larghezza della via che causa un apporto limitato di luce alle abitazioni che vi si affacciano. È chiusa al traffico, se non per ragioni di emergenza, ed è completamente assente l'offerta ricettiva e commerciale, nonostante la vicinanza con i poli turistici della città; il percorso è inoltre sprovvisto di attrezzature quali sedute, fonti d'acqua, bidoni per la spazzatura.

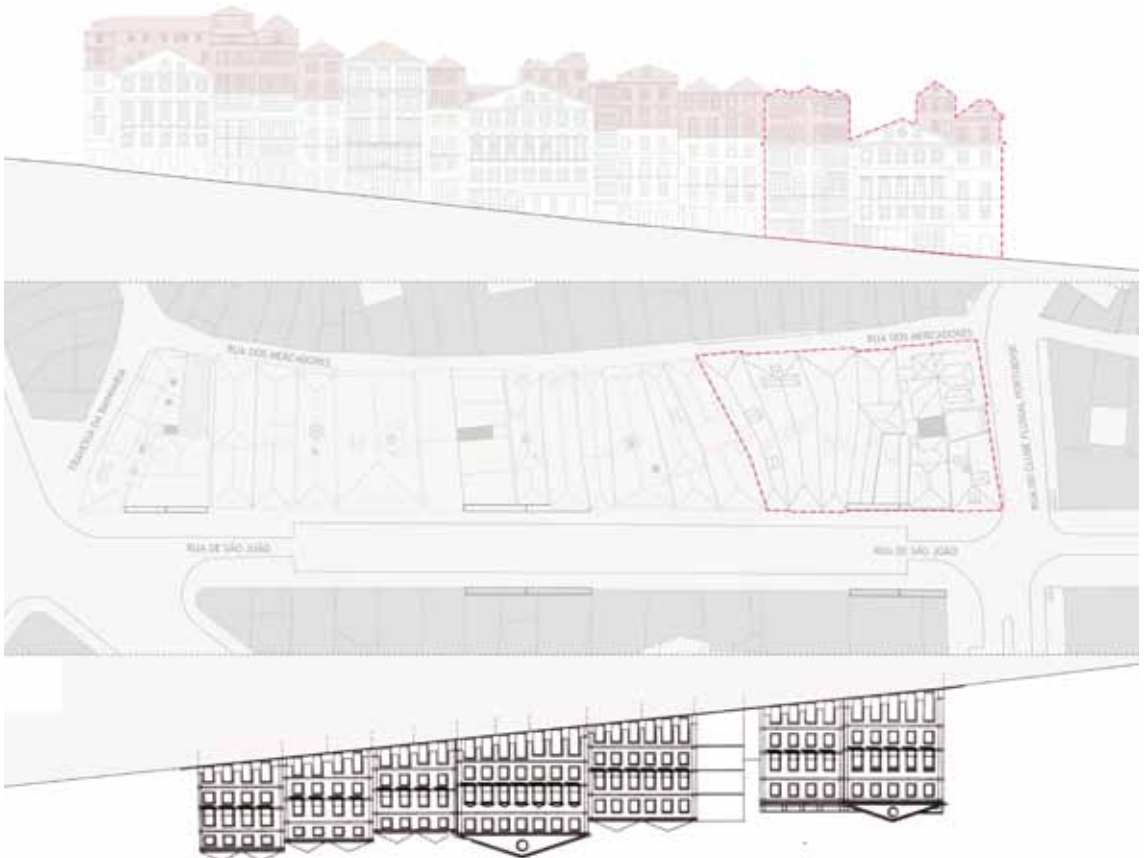
Gli stessi aspetti ritornano nella *Travessa da Bainharia*, che limita l'isolato a nord, la quale tuttavia per la ridotta estensione fa convergere chi la percorre direttamente sulle arterie principali a lei limitrofe.

A sud dell'isolato, *Rua do Clube Fluvial Portuense* interseca *Rua de São João* e *Rua dos Mercadores*, dando continuità a *Rua Infante Dom Henrique* fino al tunnel che raggiunge il piano inferiore del noto ponte in ferro *Dom Luis I*.

La sua percorribilità in entrambi i sensi di marcia la rende una strada altamente trafficata, con un inquinamento atmosferico e acustico incrementato dalla presenza del tunnel.



67- Il quartiere São João visto dal lato di rua dos Mercadores



68- Planimetria generale e relativi fronti su rua de São João



69- Rua de São João



70- Rua dos Mercadores



71- Rua do Clube Fluvial Portuense

4 I casi studio approfonditi: caratteristiche e criticità.

A partire dall'intero isolato urbano sono stati scelti nove dei ventisette edifici presenti, intraprendendo uno studio che ne approfondisse la natura, l'evoluzione storica e le criticità attuali, allo scopo di redigere un programma di riabilitazione per gli stessi.

Gli edifici oggetto dell'intervento sono tra loro consecutivi e concludono l'isolato sul lato sud, essendo delimitati da *Rua de São João*, *Rua dos Mercadores* e *Rua do Clube Fluvial Portuense*.

I nove ricoprono, a tre a tre, tutti i "casi insediativi" riscontrati all'interno del quartiere, offrendo un quadro vario rispetto alla genesi degli stessi e alle dinamiche evolutive che gli hanno caratterizzati nel corso del tempo

4.1 Caso insediativo 1 - L'edificio a tutta profondità: particelle P9, P8, P7

P9

L'edificio è il primo di una serie di tre caratterizzata dal mantenere costante l'altezza nello sviluppo tra i due fronti, quello settecentesco di *rua de São João* e quello medievale di *rua dos Mercadores*.

Si sviluppa complessivamente in sei livelli, a partire dal piano terra sul fronte settecentesco, destinato ad attività commerciale e oggi in disuso, che risulta interrato sul fronte opposto per il dislivello tra le due strade.

Le pareti d'ambito sono realizzate in granito da terra a cielo, intonacate e tinteggiate sul fronte settecentesco e parzialmente intonacate o rivestite con azulejos di scarso valore su quello medievale. La copertura a quattro acque possiede come in tutti i casi una struttura a capriata e travetti in legno, su cui poggiano le tegole marsigliesi, al centro del lotto sostituite da analoghe in vetroceramica per favorire il passaggio della luce sulla scala.

Gli infissi di facciata non possiedono un valore storico o costruttivo, negando i modelli offerti dal contesto nel tipo di materiale, sistema di apertura e sistema di oscuramento (è diffusa su entrambe le facciate la presenza delle tapparelle con cassetta coprirullo esterna).

I solai di P9 su *rua de São João* sono comuni a quelli di P8 e P7, mentre sul lato opposto quote di facciata differenti obbligano un raccordo per mezzo di gradini interni a P9 su due dei quattro livelli fuori terra.

La rimozione del tratto di scala all'interno dell'attività commerciale obbliga oggi l'ingresso alle abitazioni dei piani superiori a partire da *rua dos Mercadores*; inoltre la scala stessa risulta chiusa tra il piano primo e il secondo piano per destinare l'intero livello ad un'unica proprietà, consistente in un'attività commerciale sul fronte medievale con un'abitazione al corrispondente primo piano di *rua de São João*.

A partire dal secondo piano la scala centrale a tre rampe con vuoto centrale distribuisce due unità abitative per fronte. Pur avendo subito diversi interventi di manutenzione, possiede qualità legate all'impiego delle tecniche tradizionali per realizzarla, rispecchiando inoltre il modello cittadino nel collocarsi al centro del lotto e ricevere la luce zenitale dalla copertura.

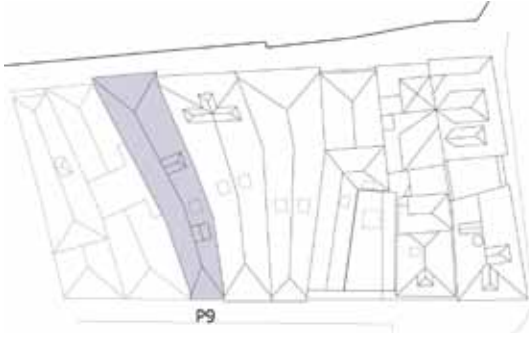
I pianerottoli della stessa hanno subito l'inserimento delle installazioni sanitarie in ogni livello, visti i limiti di superficie che caratterizzano le singole unità abitative.

I solai in legno di ogni livello sono stati generalmente rivestiti con piastrelle ceramiche in appoggio diretto sul tavolato preesistente, o in certi casi su uno strato di allettamento a sua volta steso sul tavolato.

Le condizioni di salubrità delle varie unità abitative risultano problematiche a causa della mancanza di un secondo affaccio, sopperita principalmente con due soluzioni differenti a seconda del fronte. Su quello di *rua de São João* la ridotta dimensione dell'ambiente unico, generalmente stuccato nel soffitto in analogia con gli altri edifici, obbliga alla compartimentazione dello stesso attraverso l'arredo, destinando la porzione prossima al corpo scala a cucina e la restante, sul fronte, a sala - camera da letto. Sul lato opposto la presenza di quattro aperture per ogni livello favorisce l'inserimento di due o tre ambienti illuminati, aspetto che ha portato all'ulteriore frazionamento del livello in due sotto-unità su questo fronte al piano terzo. In generale la cucina trova spazio sempre sul lato interno, rendendo problematico lo smaltimento dei fumi.

Le problematiche legate allo stato di conservazione delle singole unità sono differenti, ma in generale l'abbandono di varie frazioni, soprattutto sul fronte settecentesco, ne ha accelerato la decadenza.

Nel caso di interventi manutentivi recenti, come è accaduto sul fronte opposto, il risultato restituito è privo di interesse alcuno relativamente alle tecniche costruttive e ai materiali impiegati.



72- P9, piano quarto, lato rua de São João



73- P9, piano quinto, lato rua dos Mercadores



74- P9, piano sesto, lato rua de São João

L'edificio, risalente alla fine del XIX secolo, si estende complessivamente per 8 livelli, compresi il sottotetto e la cantina, e trova affaccio su entrambe le strade che delimitano l'isolato, mantenendosi costante in altezza.

Il piano terra sul fronte di *rua de São João* non trova affaccio sul fronte opposto a causa del dislivello tra le due quote stradali.

Le pareti d'ambito dell'edificio risultano realizzate interamente in granito. Quelle di facciata, intonacate, accolgono due bucatore per sei livelli sul fronte settecentesco e tre su quattro livelli sul fronte opposto, concluso in altezza da una terrazza oggi tamponata.

Le finestre possiedono valori differenti per qualità di realizzazione ed epoca di produzione, essendo state sostituite negli ultimi anni una parte di quelle tradizionali in legno con modelli in alluminio che hanno denaturato i fronti urbani.

La copertura a quattro acque accoglie tre abbaini sul fronte di *rua dos Mercadores* e alcuni elementi in vetroceramica a sostituzione delle tegole "marsigliesi", concedenti l'illuminazione zenitale al centro della particella.

L'edificio mantiene un interesse legato al sistema distributivo interno, essendo la scala a due rampe raccordata a partire dalle quote stradali da scale ad una rampa addossate alla parte nord.

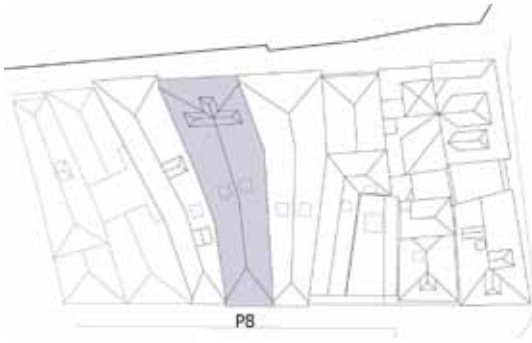
Tutti i solai, ad esclusione di quelli del piano terra e primo, in cemento armato, sono realizzati in maniera tradizionale tramite travi in legno innestate alle pareti d'ambito, con tavolato in appoggio e lato inferiore intonacato o riccamente stuccato a seconda dei casi. Ad ogni livello collimano con tutti i corrispettivi delle particelle P9 e P7 sul fronte settecentesco, mentre sul fronte medievale P9 possiede quote differenti.

Sul fronte di *rua dos Mercadores* si riscontra la presenza di pilastri novecenteschi in ferro che, collocati al centro degli ambienti del piano primo e secondo, ripartiscono i carichi del solaio tramite una trave in appoggio. Gli ambienti su *rua de São João* mantengono ancora oggi una qualità generalmente superiore ai restanti, mantenendo un grande ampiezza, ridotta in certi casi solo dalla presenza dell'alcova addossata alla scala, elemento ricorrente nell'architettura domestica sette-ottocentesca di Porto.

La gestione dell'edificio da parte di un'unica proprietà ne ha evitato la problematica frammentazione dei casi analoghi, lasciando immutata la continuità verticale nonché la qualità del corpo scala centrale. L'abbandono dell'edificio dovuto al suo sovradimensionamento per un nucleo familiare ha accelerato processi di degrado puntuali, principalmente legati alle infiltrazioni d'acqua dai fronti.

Gli ambienti su *rua dos Mercadores*, similmente a quelli del fronte opposto, non hanno subito una frammentazione, pur rivelandosi meno nobili nella cura realizzativa degli apparati decorativi.

La scala centrale termina all'ultimo livello, escludendo il sottotetto, in uno spazio dotato di una forte centralità e ariosità, favorite dalla maggiore quantità di luce in ingresso rispetto ai restanti livelli.



75- P8, piano terra, lato rua de São João



76- P8, piano terzo, lato rua de São João



77- P8, piano quarto, lato rua de São João



78- P8, piano sesto

L'edificio rientra sotto il caso insediativo del corpo unico a tutta profondità, trovando doppio affaccio su *rua de São João* e *rua dos Mercadores* senza alcuna variazione volumetrica rilevante.

È databile intorno al 1780 e mantiene, nonostante il cattivo stato conservativo, ancora la maggior parte degli orizzontamenti in legno originali, come pure le pareti d'ambito in granito. Al centro del lotto trova posto una scala di tipo "portuense".

Il dislivello tra le quote dei due fronti fa sì che il piano terra di *rua de São João* risulti interrato sul fronte opposto per quasi tutto l'interpiano.

L'edificio è costituito da sette piani, compreso quello della cantina, l'unico a non estendersi per tutta la profondità del lotto. Di questi, gli ultimi due si sviluppano a partire dal cornicione in granito, convertito in balcone, che originariamente concludeva in altezza l'edificio, rappresentando ad oggi un caso di sopraelevazione postuma al progetto che, tuttavia, ne mantiene la logica organizzativa di facciata.

La copertura in tegole "marsigliesi" è nascosta sul fronte *São João* da un cornicione in granito, mentre si conclude con una fila di tegole "alla romana" sul fronte opposto. In posizione mediana una parte delle tegole in ceramica sono sostituite da analoghe in polycarbonato, collocate al posto della *claraboia*, oggi scomparsa, continuando a concedere il passaggio della luce zenitale.

Alla scala centrale a due rampe, la quale si sviluppa elicoidalmente tra piano terra e piano primo rappresentando un caso raro e degno di assoluto interesse, si affianca la scala ad una rampa che, accessibile da *rua dos Mercadores*, conduce atipicamente al pianerottolo intermedio della prima, tra i piani secondo e terzo, fatto che fa pensare ad un adattamento postumo al sistema di collegamento centrale.

La facciata di *rua de São João*, costruita in blocchi di granito rivestiti ad azulejos in parte mancanti, possiede due aperture per piano. Al secondo livello, quello ad interpiano maggiore conformemente agli edifici limitrofi, si trovano due porte-finestre affacciate su un unico balcone.

Tutti gli infissi, realizzati in legno, sono ad ante battenti e presentano uno stato conservativo critico.

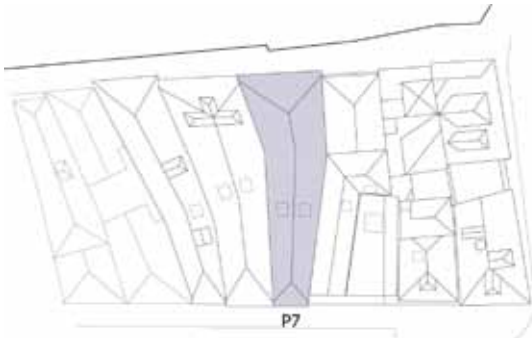
La parete di facciata su *rua dos Mercadores* è sempre realizzata in blocchi di granito ma accoglie quattro aperture per piano ed è rivestita con intonaco a base cementizia, tinteggiato color ocra.

Gli infissi, tutti in cattivo stato di conservazione, risultano differenti per ogni livello a testimonianza degli interventi non coordinati dei singoli proprietari, a causa dei quali la situazione attuale presenta il tipo a "ghigliottina" su tutti i livelli ad esclusione del primo. Internamente, l'ambiente al piano terreno, l'unico a tutta profondità e senza compartimentazioni, è segnato da un arco in granito in posizione mediana al lotto.

Il piano primo su *rua de São João* è anche il piano terra di *rua dos Mercadores*, mantenendo tuttavia su questo lato una quota maggiore rispetto al piano stradale, fatto che ha causato l'inserimento di una rampa interna a forte pendenza per il raccordo. Il pilastro in granito di questo ambiente, a scarico sull'arco sottostante, sostiene una trave longitudinale che riduce la luce del solaio e si innesta nella parete di facciata.

La scala centrale serve ai piani superiori due unità abitative per livello, ognuna delle quali con un unico affaccio. Questo limite causa l'inserimento delle cucine in posizione limitrofa al corpo scala, senza possedere uno scarico dei fumi diretto all'esterno ma solo all'interno dello spazio comune, che non essendo aerato presenta condizioni di forte insalubrità.

L'organizzazione spaziale sul lato *São João* è costante sui vari livelli (distribuiti da un connettivo, si succedono la cucina, un bagno, una sala cieca e l'unica camera da letto), e



79- P7, piano terra, lato rua de São João



80- P7, piano secondo, lato rua dos Mercadores



81- P7, piano terzo, lato rua de São João

nel sistema costruttivo: i solai in legno terminano con un tavolato in appoggio sulle travi, mentre sul lato inferiore il *fasquio* sostiene l'intonaco e lo stucco di finitura. Le tramezzature sono realizzate in *tabique* semplice (doppio tavolato inserito in una struttura lignea a montanti e traversi, con *fasquio*, intonaco e tinteggiatura sui due lati). Lo stato conservativo delle unità su questo lato dell'edificio è generalmente critico, con un abbandono quasi totale, dovuto all'inabitabilità degli spazi.

Sul fronte di *rua dos Mercadores* il primo e quarto livello risultano i meglio conservati, grazie ad interventi di manutenzione recenti; la presenza della cucina sul fondo dell'unità rappresenta tuttavia ancora una causa di insalubrità ineludibile. Le altre due unità si incontrano in uno stato conservativo precario, con alto livello di insalubrità e di degrado superficiale. In ognuna delle unità abitative di questo fronte il solaio ligneo è foderato sul lato inferiore da controsoffittature in cartongesso, mentre i pavimenti alternano il tavolato alla ceramica, a seconda degli ambienti. Le finiture delle pareti interne, indipendentemente dal loro stato di conservazione, derivano da interventi più o meno recenti dell'ultimo secolo che li hanno privati di un valore tale da suggerirne la conservazione.

4.2 Caso insediativo 2 - L'edificio frammentato: particelle P6, P5, P4

P6

Del sistema di particelle riunite sotto il frontone settecentesco, P6 è quella più a nord, e corrisponde all'ultima delle cinque aperture per ogni livello. L'edificio presenta due accessi, uno su *Rua de São João* tramite due porte in legno adiacenti e uno su *rua dos Mercadores*, a servizio di una scala in legno ad una sola rampa che serve ognuno dei piani superiori.

L'edificio possiede cinque livelli, compresa la cantina, di cui quello terreno a causa del dislivello dei piani stradali trova su *rua dos Mercadores* affaccio solo tramite tre finestre alte e di piccole dimensioni, di poco soprastanti il selciato.

Una seconda scala, sempre in legno ma di tipo "portuense" a due rampe, è posta al centro del lotto in adiacenza alla parete conclusiva di P5 e distribuisce dalla quota di *Rua de São João* fino al secondo piano, essendo la scala di *rua dos Mercadores* l'unica a raggiungere l'ultimo livello.

La conformazione volumetrica attuale è l'esito di un articolato processo degli inizi del '900 di riorganizzazione, espansione e sopraelevazione della particella affacciata su *Rua de São João* verso due lotti lasciati liberi sul fronte di *rua dos Mercadores*, il che spiega la differente altezza (inferiore di un piano) e larghezza (circa doppia) della porzione di edificio affacciata sul tracciato medievale.

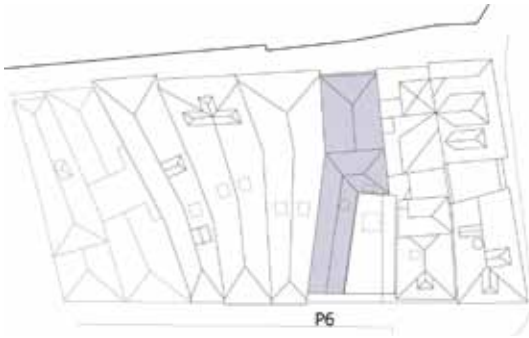
A queste fasi di intervento appartengono i pilastri in ghisa di rinforzo ai solai del piano primo e secondo.

Le due facciate urbane sono rivestite dallo stesso tipo di azulejos, esemplari prodotti in serie risalenti alla seconda metà dell'ultimo secolo e in buono stato di conservazione, mentre la facciata dell'ultimo livello rivolta verso est, arretrata rispetto al fronte, è intonacata e tinteggiata.

Gli infissi, tutti in legno, sono frutto di un recente progetto di riabilitazione dell'edificio per ricavarvi appartamenti turistici e mostrano, nel loro disegno, una volontà da parte dell'autore di rapportarsi, pur nella contemporaneità dell'intervento, con il contesto urbano di appartenenza. Il loro buono stato conservativo si estende agli ambienti interni, ove sono assenti fenomeni di degrado. Anche la copertura, completamente recuperata e caratterizzata da un rivestimento in tegole "marsigliesi", presenta diversi lucernari ad illuminazione zenitale dei corpi scala e di alcuni ambienti all'ultimo livello.

L'intervento citato, dal punto di vista strutturale ha portato all'inserimento di pilastri e travi in cemento armato, a seconda dei casi affiancanti o sostituenti con nuovi solai in laterocemento, i solai in legno preesistenti.

L'organizzazione interna degli spazi, nonostante l'ottimo stato conservativo, continua a presentare tutt'oggi forti limiti spaziali legati al ridotto affaccio su *rua de São João* rispetto alla notevole profondità dell'edificio, la quale priva gli ambienti interni dell'illuminazione e del ricambio d'aria necessari alla funzione ospitata.



82- P6, piano terra, lato rua dos Mercadores



83- P6, piano terra, lato rua de São João



84- P6, piano primo, lato rua dos Mercadores

Insieme alle particelle P4 e P6, con le quali confina condividendo le pareti d'ambito e i livelli dei solai, P5 (datato al finale XVIII secolo) si sviluppa a partire dal frontone settecentesco di *rua de São João*, con una profondità tuttavia limitata alla metà dell'isolato. Su questo lato confina con P6, che delimitandola sul retro aumenta la propria larghezza fino al contatto con P4.

L'edificio comprende sei livelli, compresa la cantina interrata, tutti serviti da un corpo scala a forma di "U" e struttura lignea che si sviluppa all'estremità interna della particella. Sull'unico fronte, quello di *rua de São João*, al piano terra si accede tramite un portale a struttura in ferro di inizio '900, mentre per ognuno dei successivi livelli si incontrano due aperture identiche (finestre "a ghigliottina" ai piani primo e terzo, porte-finestre ad ante battenti al piano secondo), ad esclusione dell'ambiente addossato al frontone, che presenta una porta-finestra con parapetto in ferro e un oculo circolare in mezzeria a nascondere un infisso "a ghigliottina" sul lato interno. Gli infissi, ad esclusione delle porte-finestre al primo piano e del portale al piano terreno, presentano un precario stato di conservazione. Come in P4 e P6, le modanature in granito incorniciano le aperture, mentre il resto della parete è rivestita ad azulejos novecenteschi, con fenomeni locali di distacco.

La parete conclusiva della particella, anch'essa in granito, è rivestita con lamiera ondulata di ferro zincato nella porzione sovrastante P6, mentre la porzione di parete laterale sovrastante la stessa particella è intonacata.

La copertura, la cui forma si adegua al timpano di facciata rimanendo da esso nascosta, è a capriata lignea rivestita con tegole "marsigliesi" e presenta un lucernario in sommità al corpo scala, fonte di illuminazione zenitale fino all'occlusione del vuoto centrale al secondo piano.

Ad eccezione del solaio in laterocemento del piano terra, tutti i restanti sono realizzati con travatura lignea ad innesto nelle pareti d'ambito in granito, su cui poggia unicamente un tavolato e senza che vi sia un soffitto sul lato inferiore.

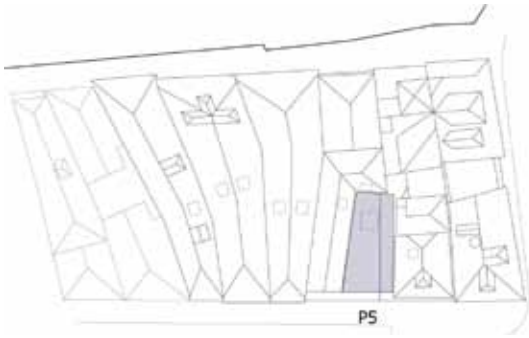
Sempre in laterocemento è la rampa di accesso alla cantina, mentre la porzione di scala che conduce al primo piano, seppur realizzata in legno, presenta le due rampe ravvicinate a tal punto da negare la qualità spaziale dei piani superiori. Il confronto con il rilievo del 1914, fatto sulla particella in occasione del progetto del portale, conferma la sostituzione postuma di questo tratto di scala.

Le pareti sono intonacate e tinteggiate, fino al punto di inserimento delle travi dove viene lasciata a vista la parete in granito.

Al piano terra risulta occluso l'arco che ancora ad inizio '900 collegava l'edificio a P4, come pure l'apertura a fianco della scala al piano primo. Al contrario, nei piani superiori l'attuale organizzazione delle proprietà fa sì che le due particelle siano collegate, sempre a fianco del corpo scala.

Sui pianerottoli intermedi del corpo scala vi si trovano le installazioni sanitarie ricavate nella parete concludente il lotto, ad eccezione dell'ultimo livello in cui tale fornitura è ricavata in un ambiente sovrastante una delle tre rampe.

L'attuale stato conservativo, nonostante i limiti spaziali descritti, è tale da considerare abitabile la particella.



85- P5, piano primo



86- P5, piano terzo



87- P5, piano terzo



88- P5, piano quarto

Insieme alle particelle P5 e P6, l'edificio P4 (datato al finale del XVIII secolo) si estende a partire dal frontone neoclassici di *rua de São João*, possedendo due delle cinque aperture per piano ad esso sottostanti. Ad esclusione del piano terreno, i solai dei piani superiori di questo fronte condividono il livello con i corrispettivi delle altre due particelle. Accessibile anche da *rua dos Mercadores*, P4 è costituito a partire dal secondo piano (lato *rua de São João*) da due unità distinte e con solai a quote disallineate, separate da un patio interno con profondità limitata (detto *saguão*) sul quale entrambe affacciano e trovano collegamento per mezzo di un corridoio addossato a P6. La presenza del patio è testimoniata già in *Carta Topographica da Cidade do Porto* di A.G. Telles Ferreira (1892).

L'edificio possiede sul fronte settecentesco sette piani fuori terra, compreso il sottotetto, ai quali si aggiunge la cantina, e quattro livelli sul fronte medievale, sempre compreso il sottotetto ed esclusi i due livelli interrati.

La differente quota stradale dei due fronti fa sì che il piano terra di *rua de São João* sia ad un livello inferiore, seppure di appena metri 1.60, a quello di accesso su *rua dos Mercadores*.

La facciata in granito su *rua de São João*, caratterizzata da aperture modanate e infissi in legno, è diffusamente rivestita con azulejos dell'ultimo secolo o intonaco di calce e sabbia tinteggiato.

Le finestre sono del tipo "a ghigliottina" e presentano uno stato conservativo critico, mentre le porte-finestre a due ante battenti del piano secondo, affacciate sui balconi in granito, risultano ancora recuperabili. Il portale di ingresso a telaio in ferro e ante in legno è dell'inizio del XX secolo.

La sopraelevazione abusiva su questo fronte, che accoglie gli ultimi tre livelli e presenta uno stato di diffuso degrado a causa delle infiltrazioni dalla copertura parzialmente crollata, oltre a negare la coerenza del disegno settecentesco di facciata aggrava la resistenza statica dell'intero edificio.

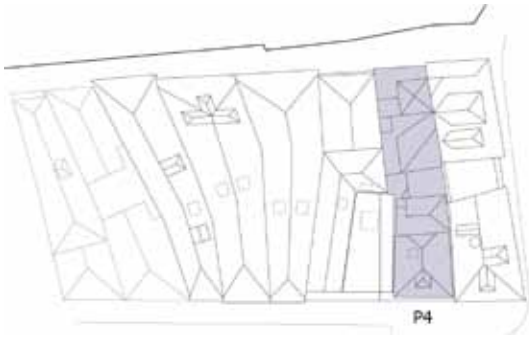
Sul lato di *rua dos Mercadores* si nota il distacco forzato del precedente rivestimento in azulejos, comparando a vista i blocchi in granito con i quali la parete di facciata è realizzata; le finestre "a ghigliottina" sono in stato avanzato di degrado e non recuperabili. Su questo fronte la deformazione della struttura lignea di copertura, anch'essa rivestita da tegole "marsigliesi", è aggravata dalle infiltrazioni continue.

Le restanti pareti d'ambito della particella sono anch'esse costruite in blocchi di granito da terra a cielo, rivestiti sul patio interno da lamiera ondulata (lato *rua de São João*) o intonaco (lato *Rua dos Mercadores*), entrambi in precario stato di conservazione. La copertura del collegamento tra le due unità è in tegole, mentre quella orizzontale a conclusione del patio è in policarbonato, entrambe in stato di avanzato di degrado.

L'accesso principale alle abitazioni è posto su *rua dos Mercadores* ed è immediatamente seguito da una scala in cemento armato parallela al muro d'abito che conduce al centro della particella direttamente al piano secondo; lì, il raddoppio dei sistemi di collegamento verticale testimonia ancora con evidenza la distinzione dei due corpi.

Il piano terra, la cantina e il piano primo, accessibili direttamente da *rua de São João* con due rampe differenti, si estendono tra i due fronti e presentano problematici adattamenti di quota sul lato *Mercadores*. Il piano terra, caratterizzato da un ambiente unico, testimonia con l'occlusione dell'ampio arco il precedente collegamento orizzontale con P5. Il solaio di questo livello è l'unico dell'edificio a struttura in cemento armato, sostenuto da pilastri circolari in mezzera al piano inferiore e rivestito in cotto.

Al piano interrato, P4 si collega sul lato *São João* con P3, mentre all'estremo opposto una scala trasversale al lotto offre l'uscita su *Rua dos Mercadores* passando per il piano terra.



89- P4, piano primo, lato rua de São João



90- P4, piano secondo, lato rua dos Mercadores



91- P4, piano terzo, lato rua São João



92- P4, patio interno

Al piano primo, le partizioni in blocchi laterizi e gli ingombranti canali impiantistici a sfogo sul patio interno sono i residui dell'ultima attività di ristorazione ora dismessa. Qui il solaio in struttura lignea, a sostegno del tavolato nella porzione sul fronte settecentesco, è in precario stato conservativo e rischia il crollo. Anche qui si trova un'apertura (in questo caso occlusa) tra P4 e P5, mentre lo scambio orizzontale ai piani superiori è attualmente assicurato, nella medesima posizione mediana al lotto, dalle porte in funzione. A sostegno delle pareti superiori in granito affacciate sul patio interno, si trovano travi in acciaio a tutta lunghezza che evitano l'impiego di ulteriori elementi strutturali verticali. I piani superiori mostrano, nonostante il precario stato in cui versano, la maggiore qualità spaziale degli ambienti affacciati su *rua de São João* rispetto ai restanti. Qui i solai sono in struttura lignea con tavolato in appoggio, stuccati sul lato del soffitto, mentre le pareti in granito sono intonacate e tinteggiate. Sulle pareti della scala "portuense" che distribuisce questo lato dell'edificio le crepe a 45° testimoniano insieme alla deformazione dei gradini il rischio di crollo in cui la stessa verte. Sull'altro lato delle scale, gli ambienti ai piani terzo e quarto, collegati alla particella P5 e affacciati sul patio interno, risultano mal conservati e inospitali. Sul lato *Mercadores*, lo stato di conservazione ancor peggiore dell'edificio è caratterizzato dalle frequenti infiltrazioni che il suo abbandono ha causato, e dalla precarietà strutturale dei solai e del corpo scala. Infine, l'assenza di un efficace sistema sanitario e impiantistico, unita alla compressione del vuoto centrale a scapito degli ambienti su di esso affacciati rende il complesso altamente inabitabile sotto il profilo della salubrità.

4.3 Caso insediativo 3 - L'edificio d'angolo: particelle P3, P2, P1

P3

La particella si colloca all'angolo tra *rua de São João* e *rua do Clube Fluvial Portuense*, mantenendo sul fronte settecentesco l'accesso per l'attività commerciale (piani terra, mezzanino e cantina), rispetto all'ingresso all'abitazione monofamiliare dei piani superiori (piani primo, secondo, terzo, quarto e sottotetto) che, prima della demolizione della scala tra piano terra e primo, avveniva a partire dal fronte sud, dal portone adiacente alla particella P2.

L'edificio presenta le caratteristiche costruttive tipiche del centro storico di Porto, essendo le pareti d'ambito costruite in granito, i divisori interni realizzati con struttura lignea (*tabique*), i solai con travi a sezione circolare con interasse limitato, sul cui lato inferiore il soffitti intonacati sono stuccati negli ambienti nobili. I fronti urbani sono intonacati e tinteggiati.

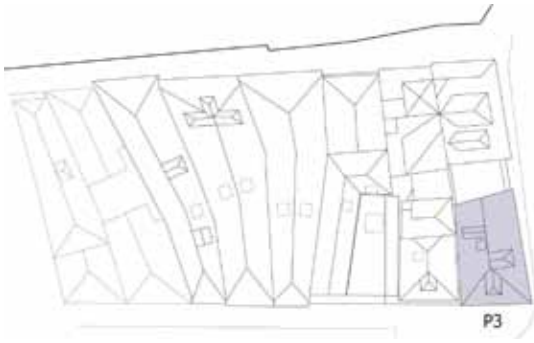
Su *rua de São João* si trovano due aperture per livello, mentre sono tre e allineate alle corrispondenti quelle su *rua do Clube Fluvial Portuense*. Possiedono infissi in legno che sono per epoca e interesse tipologico-costruttivo differenti, pur essendo generalmente non recuperabili.

P3, oltre agli evidenti fenomeni di degrado superficiale, è ad oggi pericolante e disabitato nei piani superiori, accessibili esclusivamente dal mezzanino dell'attività commerciale. Stravolgimenti legati alle proprietà, insieme all'allineamento dei solai hanno fatto sì che P3 e P4 scambiassero puntualmente attraverso la parete d'ambito che li divide, con aperture ai piani interrato, terra e primo.

La scala centrale attorno a cui ogni piano si articola possiede, indipendentemente dal precario stato in cui versa, un valore indiscusso, ricalcando a pieno il modello "portuense" (due rampe con vuoto centrale, struttura e gradini in legno, rivestimento ad intonaco applicato su *fasquio* nel piano inferiore). Essa è inoltre sovrastata dall'unica *claraboia* superstite dell'area d'indagine, essendo state le altre rimosse nell'ultimo secolo.

Ad ogni livello gli ambienti affacciati su *rua de São João* possiedono, per i soffitti stuccati, il numero elevato di aperture e le dimensioni ragguardevoli, una qualità maggiore dei restanti, serventi i primi tramite un connettivo posto sul retro del corpo scala, in maniera tale che risulti raddoppiato lo scambio orizzontale tra i due lati dell'edificio. Tale connettivo consente inoltre, grazie alla presenza di piccole finestre interne affacciate sul corpo scala, l'implementazione dell'apporto luminoso sulla stessa, a partire dalle aperture su *rua do Clube Fluvial Portuense*.

L'altezza notevole dell'interpiano al secondo livello ha causato la frammentazione verticale dello stesso sul lato di servizio, l'apertura di una porta sul pianerottolo intermedio della scala per il collegamento, nonché l'apertura abusiva sul fronte sud di una piccola finestra.



93- P3, piano terra



94- P3, piano terzo



95- P3, piano quinto



96- P3, piano quinto

P2

Dell'intera area, P2 è l'edificio peggio conservato, essendo crollato in parte e restando oggi solo i primi quattro livelli (cantina inclusa) degli otto di appena cinque anni fa.

Confina sul fronte di *rua do Clube Fluvial Portuense* con le particella d'angolo P1 e P3, mentre sul retro delimita il patio interno alla particella P4.

L'edificio è frutto di un processo di congestione dell'isolato, che vedeva prima dell'ultimo secolo libero il lotto per l'accesso dal lato sud, come riscontrabile in *Carta Topographica da Cidade do Porto* di A.G. Telles Ferreira (1892).

P1

L'edificio P1 occupa l'angolo dell'isolato in cui *rua dos Mercadores* e *rua do Clube Fluvial Portuense* si incrociano. Iniziato nella prima metà del XIX secolo, deve la sua conformazione attuale al progressivo ampliamento dell'ultimo secolo, che lo ha condotto oggi a svilupparsi complessivamente su sette livelli, tra i quali la cantina e il sottotetto.

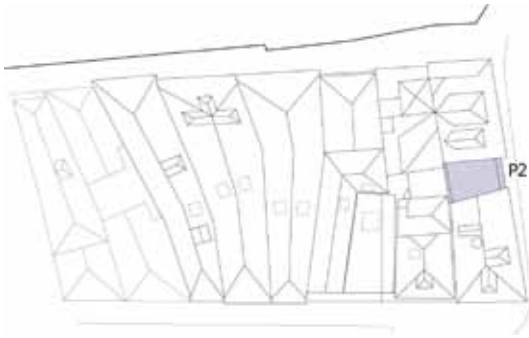
I piani sono distribuiti a partire da una scala in legno, accessibile da *rua do Clube Fluvial Portuense* attraverso la porta adiacente alla particella P2. Tale scala si interrompe al terzo piano, essendo affiancata da una seconda, interna all'unità abitativa, che collega gli ultimi tre livelli.

Delle pareti d'ambito, tutte in granito, quelle dei fronti sono rivestite ad intonaco e tinteggiate; presentano due aperture per piano sul fronte laterale di *rua dos Mercadores* e quattro su quello principale, tutte prive di infisso. Delle due restanti pareti, quella a contatto con la pericolante particella P2 risulta priva di rivestimento, mentre la parete nord, condivisa con la particella P4, nella porzione sopraelevata presenta uno strato di rivestimento in bitume che appare oggi in pessimo stato di conservazione.

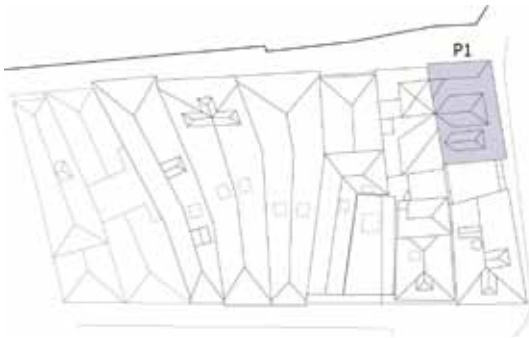
La copertura è caratterizzata da un disegno complesso, dovuto all'apertura di abbaini che rendono il sottotetto abitabile in termini di rapporto illuminante e aerante.

Lo strato di finitura dei fronti urbani risulta mal conservato a causa del generale abbandono che ha caratterizzato l'edificio negli ultimi anni, fino alla recente apertura del cantiere che ne porterà la riabilitazione.

Ad oggi le tramezzature interne alla particella risultano demolite per ogni livello, restando esclusivamente le pareti d'ambito e i solai in legno (travi e tavolato) insieme ai corpi scala, in procinto di essere rimossi anch'essi.



97- P1, piano terra



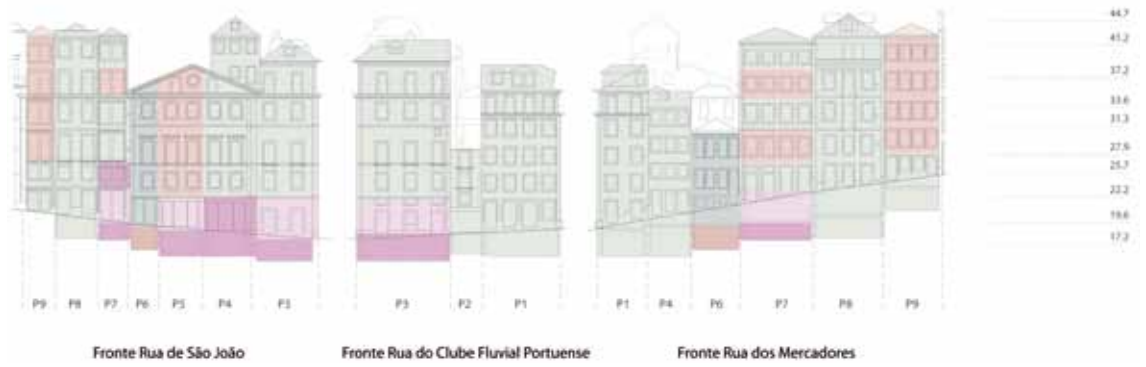
98- P1, piano terzo



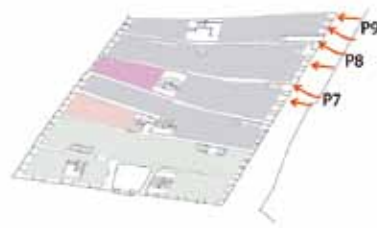
99- P1, piano quarto



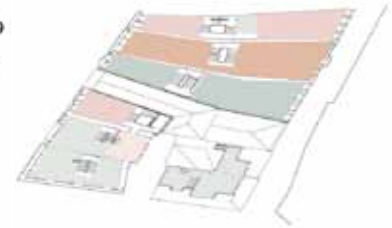
100- P1, piano quinto



17,2



25,7



37,2



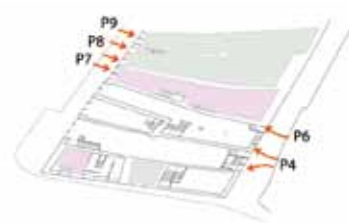
19,6



27,9



41,2



22,2



33,6



44,7

101- Stato di fatto - desinazioni d'uso

5 Relazione di progetto

5.1 La definizione del programma

Il programma di intervento si pone l'obiettivo di perseguire un livello di qualità dell'abitare che, a partire da una visione di insieme dell'intera area, non comprometta le peculiarità degli edifici preesistenti, ovvero ne conservi il significato culturale specifico.

Per questo le scelte adottano un approccio del "caso per caso", svuotato da idealizzazioni previe nella gestione dell'impianto, che tuttavia traguardi verso una visione di insieme dell'intervento senza la quale non è possibile, ad oggi, superare i limiti che le divisioni di proprietà comportano.

Un'analisi attenta alla natura tipologica dei corpi scala (comprendendo nell'idea di tipologia le qualità spaziali, formali e costruttive degli elementi, ovvero architettoniche nel senso più esteso del termine) ha rappresentato il primo passo nella formulazione della proposta. Sotto questi criteri è stato assegnato un valore ad ogni singolo corpo scala, premessa imprescindibile alle decisioni di mantenimento, sostituzione o eliminazione che sono state adottate.

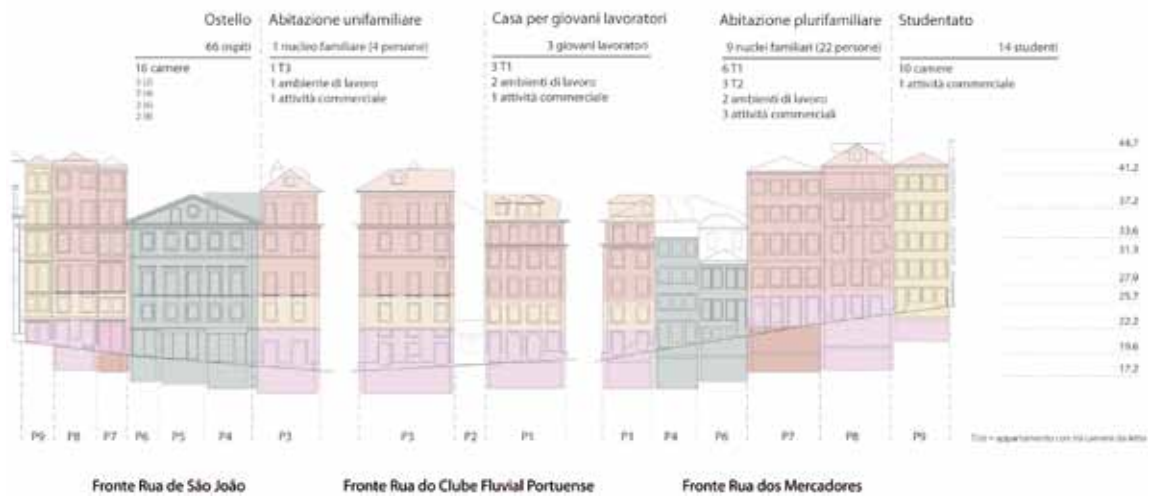
Tra le opzioni, entrambe insoddisfacenti, del ripristino della casa unifamiliare così come pensata dal progetto settecentesco o del mantenimento delle problematiche spaziali che la conversione in casa plurifamiliare ha portato nell'ultimo secolo, si è scelta una strada differente: quella di *riorganizzare* la preesistenza in modo tale che le necessità abitative contemporanee siano ad essa compatibili.

Intendendo, nel caso specifico, la *compatibilità* come il rispetto delle logiche e delle qualità spaziali che, a partire dai sistemi distributivi, gli edifici possiedono. Per questo motivo i corpi scala, quando rispettano il tipo "portuense", vengono mantenuti nella loro continuità verticale come punto di partenza per la gestione degli ambienti distribuiti.

Il recupero a fini abitativi è affrontato in un'ottica di flessibilità e varietà dell'offerta proposta, in termini di estensione fisica, di temporalità dell'abitare e di categorie di individui per i quali l'abitazione è pensata, coinvolgendo i seguenti soggetti:

- *nuclei familiari da due a quattro persone*, per i quali è pensata un'abitazione a lungo termine, con dimensione variabile in funzione del numero di persone;
- *studenti e giovani lavoratori*, alloggiati in abitazioni che per organizzazione interna e rapporto tra spazi comuni e privati prevedono un termine del soggiorno legato all'esperienza professionale;
- *viaggiatori*, per i quali l'ostello rappresenta un caso estremo di abitazione a breve termine.

Costante presente negli edifici, ad esclusione dell'ostello, è l'associazione del luogo dell'abitare a quello del lavoro, pensato come spazio limitato in estensione, utilizzabile come studio, piccolo ufficio o ambulatorio da chi abita lo stesso edificio. Tale spazio trova posto al piano primo, giusto sopra l'attività commerciale del piano terra e collocato in una logica di continuità storica nell'organizzazione verticale delle abitazioni. Il suo inserimento, oltre a costituire un filtro acustico rispetto al livello stradale, è pensato in chiave di incentivo all'uso lavorativo dell'edificio in cui l'attività si esercita.



17,2



25,7



37,2



19,6



27,9



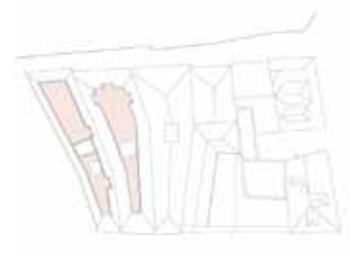
41,2



22,2



33,6



44,7

5.2 Caso insediativo 1 - Abitazione plurifamiliare e casa per gli studenti

La continuità in altezza tra i due fronti di *rua de São João* e *rua dos Mercadores*, insieme alla collimazione dei solai ad ognuno dei livelli, ha condotto ad un intervento unitario sugli edifici P9, P8 e P7, essendo possibile lo scambio orizzontale tra gli stessi.

I tre corpi scala centrali, a causa delle loro qualità spaziali e costruttive vengono assunti come capisaldi del progetto, ovvero mantenuti e riabilitati nella loro continuità verticale. Preso atto della qualità architettonica e artistica degli ambienti affacciati su *rua de São João* in P8, i cui stucchi e rivestimenti in carta da parati arricchiscono l'apparato architettonico, si è scelto di conservarne a pieno la natura, destinando tali ambienti a zona soggiorno, in continuità semantica con il loro ruolo di rappresentanza nella casa borghese. Preservando a livello integrale la successione *corpo scala - filtro - ambiente* che caratterizza il fronte settecentesco, la necessità di collegare privatamente i due fronti è stata assecondata dall'apertura degli armadi retrostanti al corpo scala, che trasformati in connettivo danno accesso alla zona notte affacciata su *rua dos Mercadores*.

La necessità di inserire la cucina ha portato all'apertura puntuale della parete d'ambito tra P8 e P7 sul fronte settecentesco, dando così la possibilità di accesso all'abitazione da un ingresso secondario, in P7, servito dal nuovo ascensore.

La porzione restante di P7 con affaccio su *rua dos Mercadores* ha visto migliorate le condizioni abitative grazie all'inserimento di un patio, coperto ma illuminato e aerato naturalmente, che estendendosi a tutta altezza come un *saguão*¹ portuense offre alla sala-cucina, all'ingresso e al bagno un secondo affaccio di ventilazione naturale.

Tale schema è stato replicato ad ogni piano, trasformando gli edifici P7 e P8 in un unico sistema di abitazione plurifamiliare, caratterizzato da un appartamento T1 e T2² per ogni piano del complesso, di cui il nuovo ascensore inserito e il corpo scala adiacente, rappresentano il canale distributivo principale, accessibile anche da *rua dos Mercadores* in maniera diretta grazie all'inserimento di una nuova rampa.

I due corpi scala conservati trovano collegamento all'ultimo livello, nel quale la spazialità eccezionale dell'ambiente centrale in P8 ha condotto all'organizzazione del piano in due appartamenti T1 distinti, che si aggiungono al T1 in P7, analogo ai corrispondenti dei piani inferiori.

Gli infissi preesistenti sono stati recuperati nei casi in cui il valore era tale da giustificarlo, sempre che lo stato conservativo lo consentisse, e contemporaneamente affiancati sul profilo interno da un nuovo infisso in ferro. Nei casi di sostituzione il disegno, il sistema di apertura e l'uso del legno testimoniano la volontà di armonizzare il nuovo con l'intorno senza rinunciare alle prestazioni tecniche che gli infissi contemporanei possiedono.

La volontà di mantenere e implementare la continuità verticale del corpo scala in P9, oggi pregiudicata dalla suddivisione in più proprietà, ha condotto alla scelta di fare dell'edificio uno studentato, ovvero un'unica abitazione in cui la condivisione dei servizi ne eviti la frammentazione.

Come accade anche in P7, l'inserimento del vuoto interno implementa l'apporto luminoso già offerto dalla scala centrale e favorisce l'aerazione, concedendo un affaccio agli spazi comuni dei vari livelli.

L'accesso allo studentato avviene da *rua dos Mercadores*, nell'intenzione di favorire la

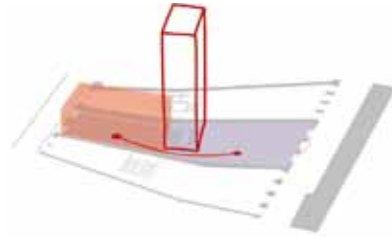
1 Termine che indica un piccolo patio associato alla scala centrale inserita al centro della particella sul quale generalmente affacciano gli spazi di servizio in seguito alla conversione negli anni '30 - '40 della casa unifamiliare in abitazione plurifamiliare per favorire le condizioni di aerazione e illuminazione interne.

2 In Portogallo è comune la classificazione degli appartamenti in base al numero di camere da letto presenti. Ad esempio T1 indica un appartamento con una camera da letto.

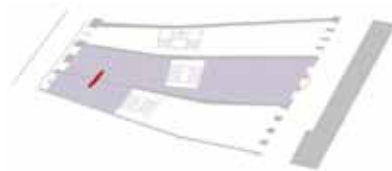
rivitalizzazione della via, oggi in stato di generale abbandono.

Sul piano terra di *rua de São João*, destinato a spazio commerciale, si trova la sala studio, coerentemente con la successione verticale *commercio - lavoro - abitazione* delle particelle limitrofe. Ai piani superiori, la presenza di camere singole e doppie per l'affitto agli studenti rende l'offerta abitativa flessibile.

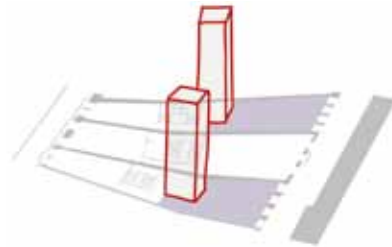
P8 Mantenere la continuità verticale del corpo scala parallelamente a quella orizzontale tra i due fronti



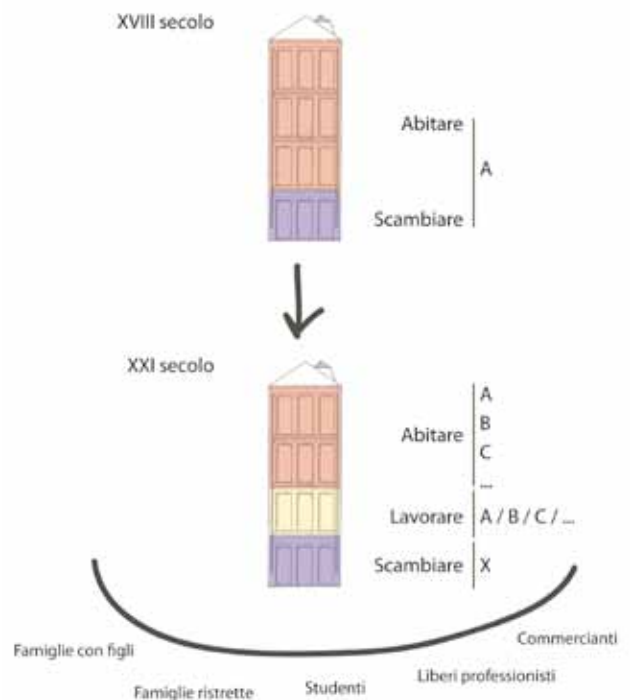
P7 P8 Creare un'apertura per estendere l'unità abitativa



P7 P9 Inserire un vuoto centrale per offrire un secondo affaccio



P9 Destinare ad uso collettivo l'edificio per evitarne la parcellizzazione interna



103- Strategie spaziali P7, P8, P9

5.3 Caso insediativo 2 - Ostello

La presenza del frontone che lega le particelle P4, P5 e P6 su *rua de São João*, come pure la comune frammentazione che le caratterizza nello sviluppo in profondità fino a *rua dos Mercadores*, hanno condotto ad un intervento unitario su di esse, favorito dalla collimazione sul fronte settecentesco dei solai a partire dal primo piano.

La scelta di convertire in ostello le tre particelle è frutto della compatibilità tra l'organigramma di una struttura ricettiva per giovani, esito di un'indagine su casi analoghi in città, e la natura degli edifici in termini di sistema distributivo e caratteristiche degli ambienti. Nello specifico, la compresenza di più accessi, in particolare sul fronte settecentesco, consente la separazione dei percorsi tra quelli comuni e quelli ad uso esclusivo dell'amministrazione.

Al piano terra di *rua de São João*, da cui avviene l'accesso, la *hall* in P5 è conclusa dalla nuova scala che prolunga quella preesistente fino alla quota della strada, la cui centralità, unita alle qualità specifiche, ne fa assumere il ruolo di elemento distributivo principale. Sempre nella *hall*, la riapertura dell'arco in granito preesistente consente l'accesso all'ambiente comune in P4.

La necessità di porre altimetricamente in continuità i piani terra delle tre particelle è soddisfatta dall'inserimento di un sistema di rampe, il cui disegno sottolinea la tracce superstiti delle pareti che concludevano gli edifici affacciati su *rua dos Mercadores* prima dell'estensione settecentesca.

La superfetazione sul fronte di *rua de São João* in P4, a rischio di crollo, è rimossa insieme alla scala che le dava accesso, per ricavarvi l'ascensore e il vano per gli impianti, rispettando la spazialità degli ambienti su *rua de São João* e mantenendo la logica di collegamento verticale.

Il locale per gli impianti, nell'arretramento rispetto al profilo di facciata, nel contenimento in altezza e nel rivestimento omogeneo in lamiera rossa, esprime la volontà di ridefinire l'architettura del fronte senza cadere in logiche anacronistiche. Esso è così posto a termine di un nuovo corpo chiamato a caratterizzare il vuoto interno del terrazzo, insieme al nuovo volume-ponte di collegamento tra i due fronti di P4 e agli edifici preesistenti.

A partire dalla demolizione di ciò che resta dell'edificio P2, la morfologia e il trattamento superficiale dei volumi è esito di un'idea di un *continuum* nella delimitazione del vuoto, inteso come *forma assente*. Gli elementi che lo definiscono si raccordano o giustappongono a seconda dei casi, sono differenti ma in assonanza tra loro nell'uso esteso della lamiera rossa come rivestimento.

Lo spazio ricavato dalla demolizione di P2 assume un carattere specifico, conferito dalle vasche in oggetto per la crescita di piante rampicanti sulle pareti laterali degli edifici P1 e P3, ripensando l'arretramento storico del fronte su *rua do Clube Fluvial Portuense* in chiave contemporanea.

I due fronti principali sono pensati, nel loro recupero, come testimoni della complessità e contraddizione dell'impianto, mostrando il conflitto che storicamente caratterizza la parcellizzazione del sistema e le ambizioni unificatrici del progetto settecentesco, di cui il frontone rappresenta il segno più forte.

Anche in questo caso gli infissi di progetto adottano i materiali e il disegno tradizionale proponendone un'attualizzazione che ne semplifichi il disegno, come nel caso delle nuove finestre "a ghigliottina", private della suddivisione in vetri pur mantenendo il sistema di apertura tradizionale.

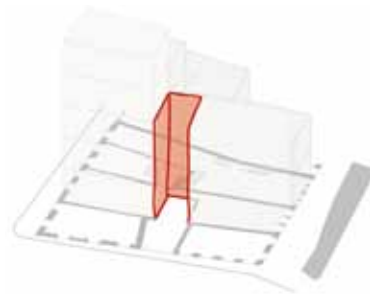
Mantenere e recuperare la qualità e la continuità verticale dei corpi scala di valore



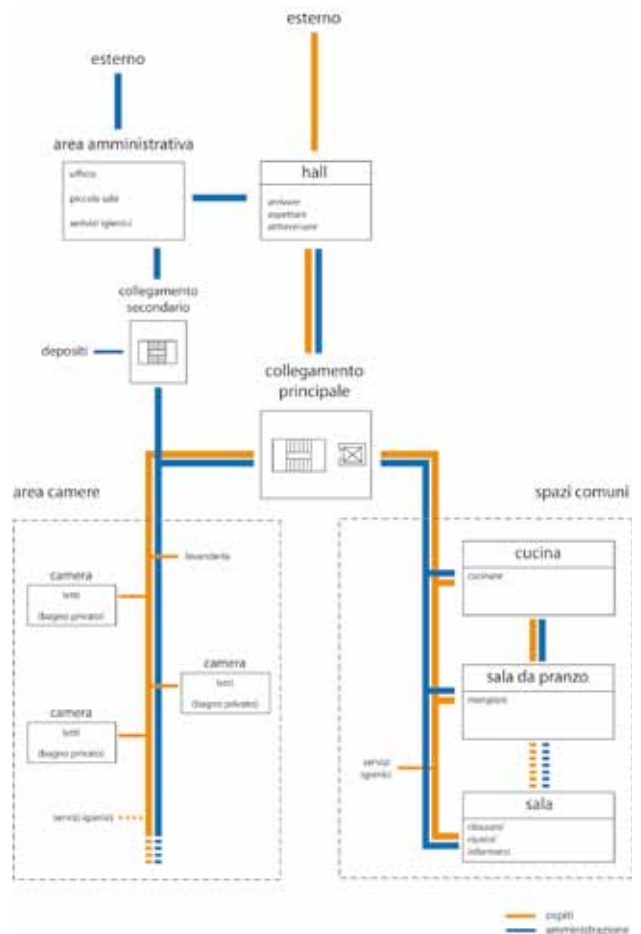
Sfruttare le aperture presenti tra i muri d'ambito e aprirne di nuove per lo scambio orizzontale tra le particelle



Implementare il vuoto interno per favorire l'abitabilità



104- Strategie spaziali P4, P5, P6



105- Organigramma ostello P4, P5, P6

5.4 Caso insediativo 3 - Abitazione unifamiliare e abitazione per giovani lavoratori

Entrambe le particelle P1 e P3, coerentemente con il programma generale, hanno visto l'inserimento della funzione commerciale ai piani terra e nelle cantine. La liberazione del lotto P2 consente un secondo accesso alle stesse a partire dal nuovo spazio che funge da filtro alla trafficata *rua do Clube Fluvial Portuense*.

Nell'edificio P3 la scala "portuense" centrale viene mantenuta nella sua continuità e affiancata dalla nuova scala che la collega alla quota stradale, riproponendo l'accesso naturale dell'edificio sul fronte sud.

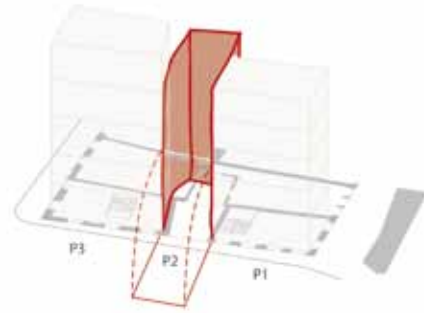
Considerate le ridotte dimensioni in superficie per ogni livello, l'edificio è destinato a partire dal primo piano ad abitazione per una famiglia di quattro elementi (T3), con il primo piano destinato ad attività lavorativa interna alla casa, coerentemente col programma generale.

Gli ambienti affacciati su *rua de São João*, luoghi di rappresentanza nella casa settecentesca, sono spazialmente conservati, apportando nei restanti ambienti le modifiche più sostanziali.

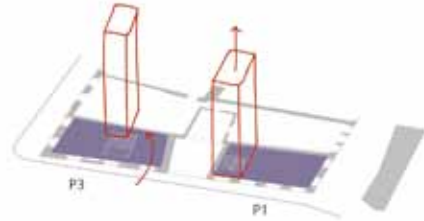
L'edificio P1, considerata la posizione periferica della scala, ne vede implementata la continuità fino al sottotetto, con l'inserimento di un'unità abitativa per piano, le cui ridotte dimensioni suggeriscono una permanenza abitativa limitata, legata ad un'esperienza professionale a termine.

Il primo piano e il sottotetto dello stesso edificio sono pensati per ospitare appunto un'attività di tipo professionale.

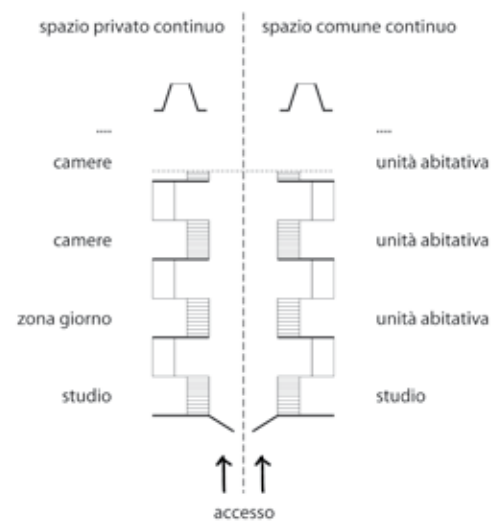
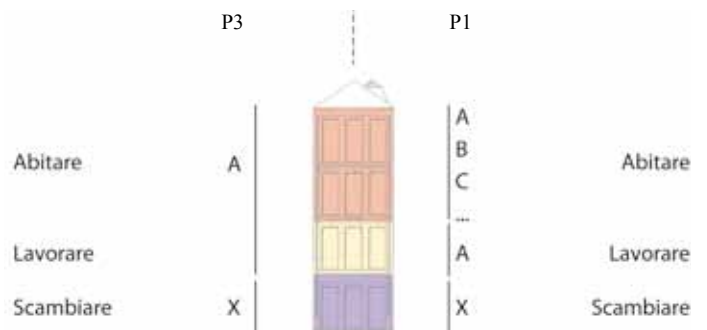
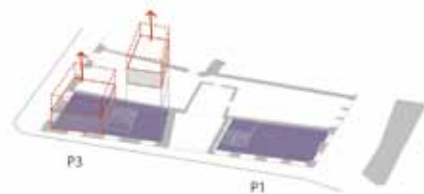
Liberare la particella per estendere il vuoto interno



Recuperare e implementare la qualità e la continuità verticale dei corpi scala



Ripristinare la spazialità degli ambienti frazionati verticalmente



106- Strategie spaziali P1, P2, P3

BIBLIOGRAFIA

APPLETON, J., *Reabilitação de edifícios antigos: patologias e tecnologias de intervenção*, Amadora, Orion, 2003.

BARATA, F., *Centro Histórico (a cura di) COSTA, A., Porto 1901-2001: guia de arquitectura moderna*, Civilização editora, Porto 2001.

BARATA, F., *Transformação e Permanência na Habitação Portuense: As formas da casa na forma da cidade*, Porto: FAUP publicações, 1999.

BERRANCE, L., *Evolução do desenho das fachadas das habitações correntes almadinas: 1774-1844*, Arquivo Histórico Municipal, Porto, 1993.

CAMPANELLA, C., *Obras de conservação e restauro arquitectónico: condições técnicas especiais*, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 2003.

COIAS, Vitor. *Reabilitação estrutural de edifícios antigos: alvenaria, madeira: técnica pouco intrusivas*, Argumentum, Lisboa, 2007 (2 ed).

DELGADO, A. P.; VALENÇA DE QUERIOZ, P. ; GUIMARÃES, M. M., *Eixo Mouzinho Flores: território de recolhimento e do mercadejar*, Porto Vivo SRU, Porto, 2012.

FERRÃO, B. J., *Projecto e transformação urbana do Porto na época dos Almadás: 1758-1813: uma contribuição para o estudo da cidade Pombalina*, Porto: FAUP publicações, 1989.

LOZA, R. (a cura di), *Porto Património Mundial: CRUARB 25 anos de reabilitação urbana*, Câmara Municipal do Porto, Porto, 2000 (1 ed).

NONEL, A.G., TAVARES, R.; DOMINGUES, A.: Porto in GUARDIA BASSOLS, M; OYÓN, J.; MONCLUS, F. (a cura di). *Atlas histórico de ciuidades europeas. Península Ibérica*. CCCB/Salvat Editora, Barcellona 1994.

TEIXEIRA, G.; BELÉM, M. *Técnicas tradicionais de construção – diálogos de edificação*, CRAT, Porto, 1998.

TEIXEIRA, J., *Provas de aptidão pedagógica e capacidade científica “Descrição do sistema construtivo da casa burguesa do Porto entre os séculos XVII e XIX”*, Universidade do Porto, 2004.

VALENTIM, N.; LOPES, R., *Reabilitação de caixilharias de madeira em edifícios do século XIX e início do século XX: do restauro à selecção exigencial de uma nova caixilharia: o estudo do caso da habitação corrente portuense*, Dissertação de mestrado, Universidade do Porto, 2006 (FEUP).

INDICE IMMAGINI

1- Convento di Santa Marinha da Costa. Il connettivo al primo piano prima dell'intervento. Fundação Marques da Silva, Arquivo Fernando Távora.	11
2- Convento di Santa Marinha da Costa. Fase di cantiere. <i>ibidem</i> .	11
3- F. Távora, schizzo di progetto per la Pousada di Santa Marinha da Costa. <i>ibidem</i> .	11
4- Pousada di Santa Marinha da Costa. Passaggio tra la preesistenza e il nuovo annesso. Foto dell'autore.	11
5- F. Távora, schizzo di progetto per la Scuola di Agraria di Refoios de Lima. Fundação Marques da Silva, Arquivo Fernando Távora.	13
6- Scuola di Agraria. Passaggio tra l'ex monastero e il nuovo auditorium. Foto dell'autore.	13
7- Scuola di Agraria. Inserimento nel contesto. Foto dell'autore.	13
8- F. Távora, schizzo di progetto per il Paço do Conselho di Porto. Fundação Marques da Silva, Arquivo Fernando Távora.	17
9- Paço do Conselho. Fase di cantiere. <i>ibidem</i> .	17
10- Paço do Conselho. Inserimento nel contesto. Foto di F. Mariani.	19
11- Paço do Conselho. Scala interna in acciaio e legno. Foto dell'autore.	19
12- Paço do Conselho. Contatto tra gli antichi blocchi in granito e le nuove lastre. Foto dell'autore.	19
13- Guimarães. Largo Cónego José Maria Gomez. Foto dell'autore.	23
14- Guimarães. Casa di Rua Nova. ESPOSITO, A., LEONI, G. (a cura di), Fernando Távora: opera completa, Electa, Milano, 2005, pag. 211.	23
15- F. Távora. Schizzo di viaggio (Kyoto). <i>ivi</i> , p. 310	25
16- F. Távora. Schizzo di viaggio (Atene). Fundação Marques da Silva, Arquivo Fernando Távora.	25
17- Museo Amedeo Souza Cardoso. Piano primo. SOUTINHO, A., Soutinho, museo e biblioteca ad Amarante, in «Domus», n. 655, 1984, p. 26.	31
18- Museo Amedeo Souza Cardoso. Sezione longitudinale. <i>ibidem</i> .	31
19- Museo Amedeo Souza Cardoso. Corpo aggiunto. G.P., Alcino Soutinho, Museo-Biblioteca ad Amarante, in «Casabella», n.493, p. 36.	31
20- Museo Amedeo Souza Cardoso. Sequenza dei tre chiostrini dell'ex Convento di São Gonçalo. Foto dell'autore.	31
21- Museo. Chiostrino settecentesco. FERLENGA, A., Dal convento al museo, in «Lotus», n. 46, 1985, p.46.	35
22- Museo. Chiostrino cinquecentesco. Foto dell'autore.	35
23- Museo. Spazio filtro del chiostrino cinquecentesco. Foto dell'autore.	35
24- Moinho do Papel. Stato prima dell'intervento. AA.VV., Moinho do Papel, Município de Leira – Câmara Municipal, 2009, p. 61	41
25- Moinho do Papel. Fase di cantiere. <i>ivi</i> , p. 64	41
26- A. Siza. Pianta di progetto e appunti. <i>ivi</i> , p. 25	41
27- Moinho do Papel. Snodo tra l'ingresso e la sala della produzione della carta. Foto dell'autore.	43
28- Moinho do Papel. Sala principale per la produzione della carta. Foto dell'autore.	43
29- Moinho do Papel. Ingresso visto dal ponte. Foto dell'autore.	43
30- Moinho do Papel. Fronte nord a contatto con il fiume Liz. Foto dell'autore.	43
31- Santa Maria do Bouro. Il convento abbandonato di prima dell'intervento. ESPOSITO, A., LEONI, G., Eduardo Souto de Moura, Electa, Milano, 2003, p. 305	47
32- E. Souto de Moura, schizzo di studio. COLLOVÀ, R., FONTES, L., LEÓN HERNÁNDEZ, J. (a cura di), Santa Maria do Bouro. Eduardo Souto de Moura: construir uma pousada com as pedras de um mosteiro, Ed. White & Blue, Lisbona, 2001, p. 14.	47
33- Pousada di Santa Maria do Bouro. Inserimento nel contesto. http://www.pousadas.pt/	47
34- Pousada. Inquadramento generale. COLLOVÀ, R., FONTES, L., LEÓN HERNÁNDEZ, J., <i>op. cit.</i> , p. 8.	49
35- Pousada. Pianta piano terra e primo. <i>ivi</i> , pp. 40-41	49
36- Pousada. Chiostrino. Foto di F. Mariani.	49
37- Pousada. Giardino degli aranci. http://www.designmagazin.cz/	49
38- E. Souto de Moura. Schizzo di progetto. COLLOVÀ, R., FONTES, L., LEÓN HERNÁNDEZ, J., <i>op. cit.</i> , p. 65.	51
39- Pousada. Distribuzione alle camere. Foto di F. Mariani.	51
40- E. Souto de Moura. Schizzo di progetto. COLLOVÀ, R., FONTES, L., LEÓN HERNÁNDEZ, J., <i>op. cit.</i> , p. 49.	51
41- Pousada. Sala comune. <i>ivi</i> , p. 51.	51
42- E. Souto de Moura. Schizzo di progetto. <i>ivi</i> , p. 67.	51
43- Pousada. Interno di una camera tipo. <i>ibidem</i> .	51
44- Castello da Feira. Interno nel 1939. Archivio personale Francisco Barata.	55
45- Castello da Feira. Piano terra prima dell'intervento. <i>ibidem</i> .	55
46- Castello da Feira. Inserimento nel contesto. Foto dell'autore.	55
47- Castello da Feira. Pianta piani passerella, primo, terra e interrato. Archivio personale Francisco Barata.	56
48- Castello da Feira. Sala conferenze al piano primo. Foto dell'autore.	56
49- Castello da Feira. Sala espositiva al piano terra. Archivio personale Francisco Barata.	56
50- Castello da Feira. Finestra al piano primo. <i>ibidem</i> .	56
51- La città di Porto vista da Vila Nova de Gaia. Foto dell'autore.	64
52- Il centro storico di Porto visto dall'alto. https://maps.google.it	64

53- Copertura. TEIXEIRA, J., Provas de aptidão pedagógica e capacidade científica “Descrição do sistema construtivo da casa burguesa do Porto entre os séculos XVII e XIX”, Universidade do Porto, 2004, p. 98	67
54- Copertura. <i>ivi</i> , p. 130.	67
55- Solai e pareti d’ambito. <i>ivi</i> , p. 92.	67
56- Costruzione delle pareti interne. <i>ivi</i> , p.110.	67
57- Scala centrale e claraboia. <i>ivi</i> , p.142.	67
58- Dettaglio della scala. <i>ivi</i> , p. 131.	67
59- Il modello dell’abitazione borghese settecentesca. Rielaborazione dell’autore a partire da BARATA, F., Transformação e Permanência na Habitação Portuense: As formas da casa na forma da cidade, Porto: FAUP publicações, 1999, p. 139.	71
60- La degenerazione del modello: caso 1. Abitazione plurifamiliare con scala in comune. <i>ibidem</i> .	71
61- La degenerazione del modello: caso 2. Abitazione plurifamiliare con privatizzazione della scala. <i>ibidem</i> .	71
62- Planta do Porto medieval (dett.), L.A. Branco, 1999. http://gisaweb.cm-porto.pt/	73
63- Planta Topográfica do Porto (dett.), A.G. Telles Ferreira, 1892. http://gisaweb.cm-porto.pt/	
64- Progetto non realizzato per largo São Domingos, 1774. http://gisaweb.cm-porto.pt/	73
65- Allineamento tra rua de São João e Praça da Ribeira, 17???. http://gisaweb.cm-porto.pt/	73
66- Genesi del quartiere São João. Disegno dell’autore.	73
67- Il quartiere São João visto dal lato di rua dos Mercadores. Foto dell’autore.	75
68- Planimetria generale e relativi fronti su rua de São João. Disegno dell’autore.	75
69- Rua de São João. Foto dell’autore.	75
70- Rua dos Mercadores. Foto dell’autore.	75
71- Rua do Clube Fluvial Portuense. Foto dell’autore.	75
72- P9, piano quarto, lato rua de São João. Porto Vivo Sociedade de Reabilitação Urbana da Baixa Portuense, sopralluogo 2007.	79
73- P9, piano quinto, lato rua dos Mercadores. <i>ibidem</i> .	79
74- P9, piano sesto, lato rua de São João. <i>ibidem</i> .	79
75- P8, piano terra, lato rua de São João. Foto dell’autore.	81
76- P8, piano terzo, lato rua de São João. Foto dell’autore.	81
77- P8, piano quarto, lato rua de São João. Foto dell’autore.	81
78- P8, piano sesto. Foto dell’autore.	81
79- P7, piano terra, lato rua de São João. Foto dell’autore.	83
80- P7, piano secondo, lato rua dos Mercadores. Porto Vivo Sociedade de Reabilitação Urbana da Baixa Portuense, sopralluogo 2007.	83
81- P7, piano terzo, lato rua de São João. <i>ibidem</i> .	83
82- P6, piano terra, lato rua dos Mercadores. Foto dell’autore.	87
83- P6, piano terra, lato rua de São João. Foto dell’autore.	87
84- P6, piano primo, lato rua dos Mercadores. Foto dell’autore.	87
85- P5, piano primo. Porto Vivo Sociedade de Reabilitação Urbana da Baixa Portuense, sopralluogo 2007.	89
86- P5, piano terzo. <i>ibidem</i> .	89
87- P5, piano terzo. <i>ibidem</i> .	89
88- P5, piano quarto. <i>ibidem</i> .	89
89- P4, piano primo, lato rua de São João. Foto dell’autore.	91
90- P4, piano secondo, lato rua dos Mercadores. Foto dell’autore.	91
91- P4, piano terzo, lato rua São João. Foto dell’autore.	91
92- P4, patio interno. Foto dell’autore.	91
93- P3, piano terra. Foto dell’autore.	95
94- P3, piano terzo. Foto dell’autore.	95
95- P3, piano quinto. Foto dell’autore.	95
96- P3, piano quinto. Foto dell’autore.	95
97- P1, piano terra. Foto dell’autore.	97
98- P1, piano terzo. Foto dell’autore.	97
99- P1, piano quarto. Foto dell’autore.	97
100- P1, piano quinto. Foto dell’autore.	97
101- Stato di fatto - desistnazioni d’uso. Disegno dell’autore.	99
102- Progetto - Programma funzionale. Disegno dell’autore.	101
103- Strategie spaziali P7, P8, P9. Disegno dell’autore.	103
104- Strategie spaziali P4, P5, P6. Disegno dell’autore.	105
105- Organigramma ostello P4, P5, P6. Disegno dell’autore.	105
106- Strategie spaziali P1, P2, P3. Disegno dell’autore.	107

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio il prof. Francisco Barata della FAUP per aver accolto la sfida, per avermi dato la possibilità di confrontarmi con Porto e col Portogallo e di occuparmi di un tema che ricalcava a pieno i miei interessi, per avermi aiutato nell'affrontare un lavoro di grande complessità.

Ringrazio il prof. Antonio Esposito per aver creduto fermamente in ciò a cui lavoravo, per aver mostrato continuo interesse anche a distanza e aver dato una naturale continuità al lavoro dopo il mio rientro, per aver mostrato una fortissima attenzione nel non rinunciare al miglioramento continuo.

Ringrazio il prof. Andrea Ugolini per aver compreso le mie aspirazioni e per essersi messo in gioco, per aver accompagnato all'interno del laboratorio di sintesi, consigliandomi nel naturale spaesamento precedente alla partenza.

Ringrazio il prof. Giovanni Leoni per avermi parlato dell'architettura portoghese contemporanea, per averne reso entusiasmante lo studio, senza il quale questa esperienza non sarebbe stata possibile.

Ringrazio la mia famiglia, che mi ha spinto alla partenza pur soffrendo il distacco che ne è seguito, che mi ha supportato in questi mesi difficili dopo il mio rientro.

Ringrazio chi a Porto mi ha accolto, donando una naturale quotidianità ai miei giorni in quella città ai confini dell'Europa. Scoprirne i luoghi è stato per mesi un'esperienza di vita fondamentale.

Ringrazio infine chi mi è stato vicino, chi mi ha spinto a tenere duro, chi ha capito, chi mi ha aiutato, chi mi ha confortato, chi mi ha consigliato, chi mi ha aspettato, chi mi ha raggiunto, chi ha condiviso anche per un attimo ciò che vivevo.

Ognuno di loro, intimamente e in maniera specifica, sa quanto io gli sia in debito.



Porto e il XVIII secolo



Rua de São João nella storia

João de Almeida e Manoel de Almeida e Porto come governatore generale della Fozza Amarela nel 1715.
 Nel 1716 Almeida fu "Luogo del Obis" (Luogo); segretario urbanistico il governo portoghese creò allo scopo di programmare nuovi interventi urbanistici a Porto.
 L'implementazione del modello urbano moderno, secondo un progetto della Casa Real, fu in seguito al terremoto del 1755, si concentrò nel progetto della Rua Nova de São João (1762), con l'intento di ampliare e rafforzare il collegamento tra Praça do Labore e Largo de Santa Catarina e creare l'adattamento del Rio de Vila, antico vicinanza del Rio Douro.
 Il progetto di Rua Nova, il cui autore si suppone essere Francisco Pinheiro de Castro, tendeva nei suoi 500 metri a creare un collegamento tra il centro della città e il centro urbano, superando l'altitudine.
 L'intervento si concentrò nel collegamento tra il centro del centro urbano e la canalizzazione medievale della costruzione. Rio de Vila, attraverso, garantendo una continuità di spazio architettonico nei vari sistemi di interventi spaziali con continuità.



Ricardo, L.A. Plano de Porto medieval (1582) ricostruzione del 1999

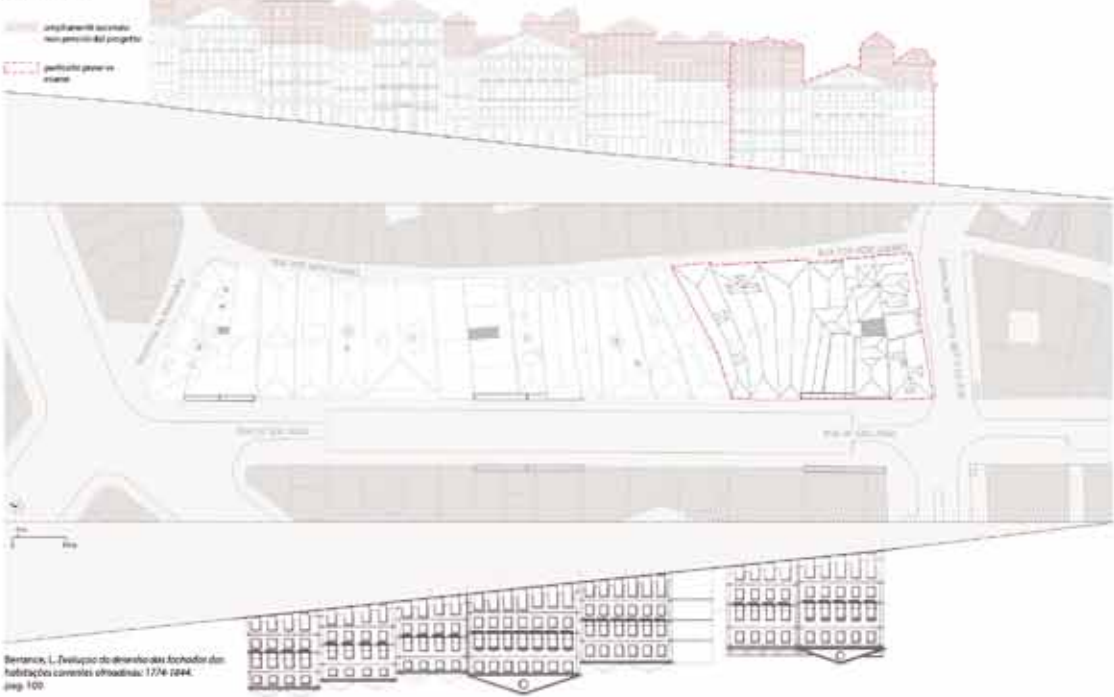


Stack, G. Plano Vila Nova (1811)



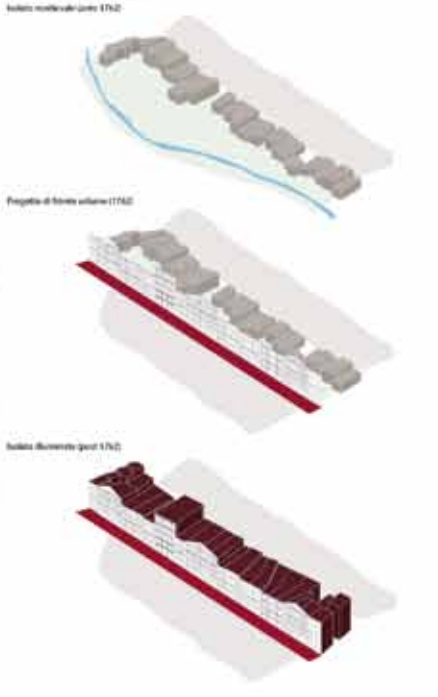
Telles Ferreira, A.G. Plano Topográfico de Porto (1802)

Rua de São João (1762)



Bernardo, L. Projeto do plano das fachadas das habitações comarcas situadas 1774-1784, pag. 100

Carri di fucile settecentesco





Lo spazio pubblico



Rua de São João



Rua do Cláudio Froyel Pereira



Rua dos Mercadores



Caso mediativo 1: particella a tutta profondità
P6, P6, P7



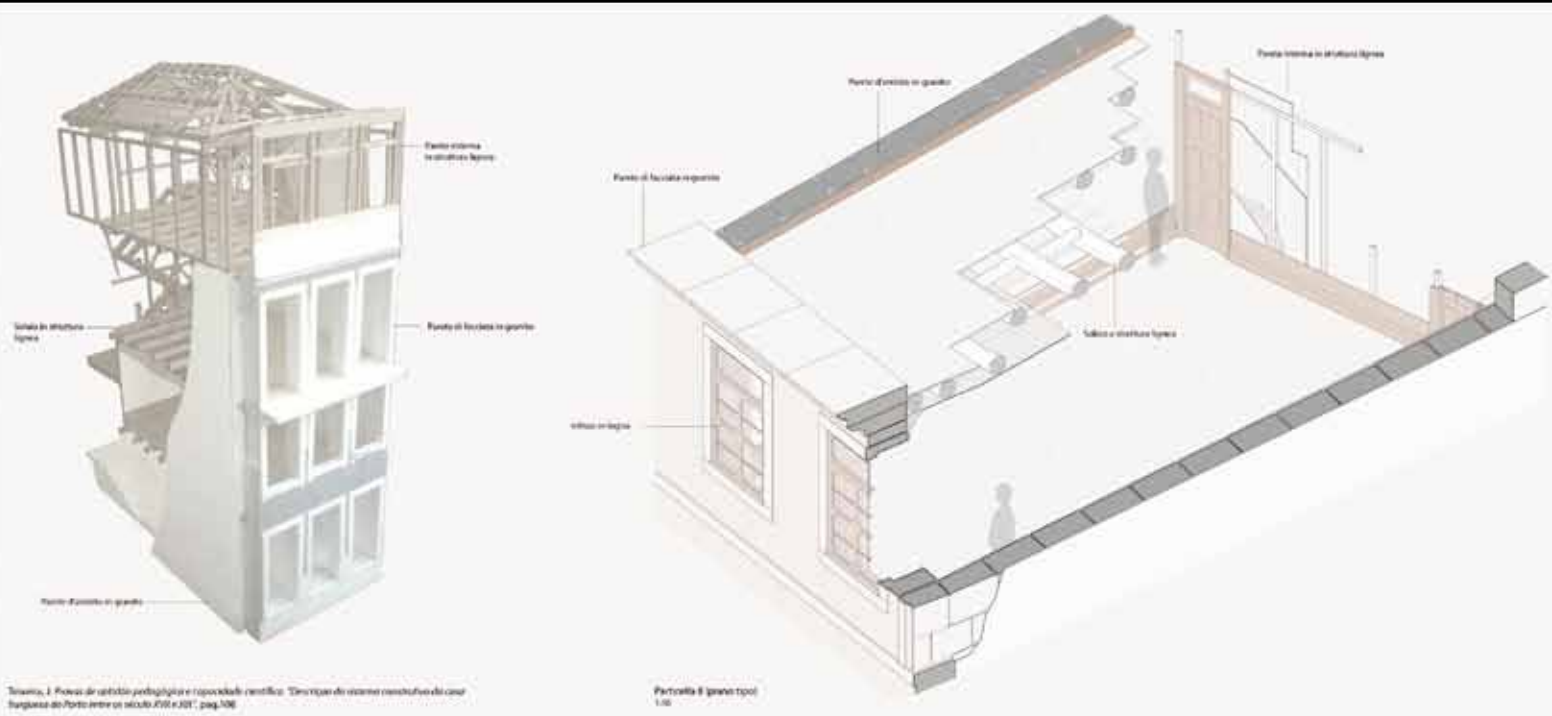
Caso mediativo 2: particella frammentata
P6, P6, P4



Caso mediativo 3: particella d'angolo
P1, P2, P1

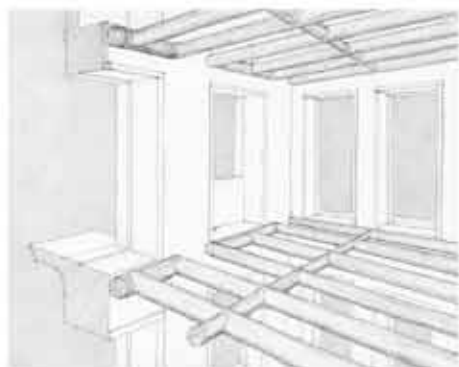


Fonte: Rua de São João / Fonte: Rua do Cláudio Froyel Pereira / Fonte: Rua dos Mercadores



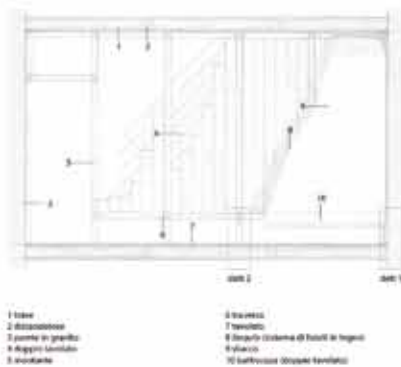
Toscani, I. Proiect de arhitectură pedagogică și rezidențială centrală. "Descrierea de sistem constructiv de casă în jurul de Porto mare în anul XIX e AD", pag. 106.

Solai e pareti d'ambito



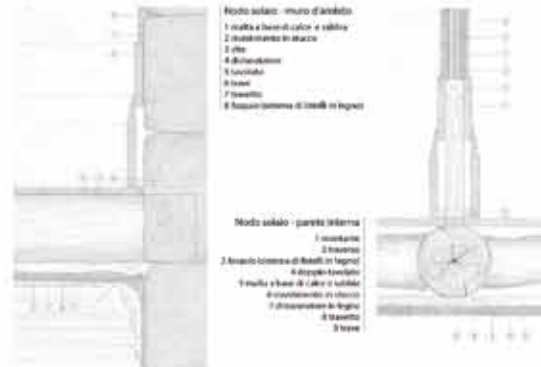
Toscani, I. Proiect de arhitectură pedagogică și rezidențială centrală. "Descrierea de sistem constructiv de casă în jurul de Porto mare în anul XIX e AD", pag. 93, 116, 123.

Pareti interne



- 1 tavola
- 2 dispostivitate
- 3 panza in gresit
- 4 doppiu lamelari
- 5 invelitoare
- 6 traversu
- 7 traversu
- 8 dispozitiv sistem de feru in legu
- 9 feru
- 10 lamelari (dopliu feru)

Detalii

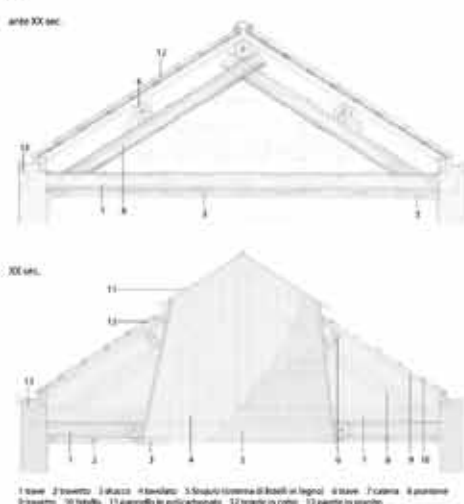


Copertura



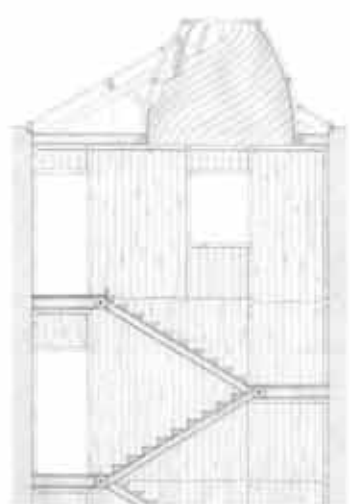
Toscani, I. Proiect de arhitectură pedagogică și rezidențială centrală. "Descrierea de sistem constructiv de casă în jurul de Porto mare în anul XIX e AD", pag. 98, 130, 137, 142.

Sistema di copertura



- 1 tavu
- 2 traversu
- 3 scalfu
- 4 feru sistem de feru in legu
- 5 tavu
- 6 panza
- 7 traversu
- 8 scalfu
- 9 feru sistem de feru in legu
- 10 scalfu
- 11 feru sistem de feru in legu
- 12 feru in cobu
- 13 panza in gresit

Scala centrale e cloroboi



Il modello abitativo settecentesco



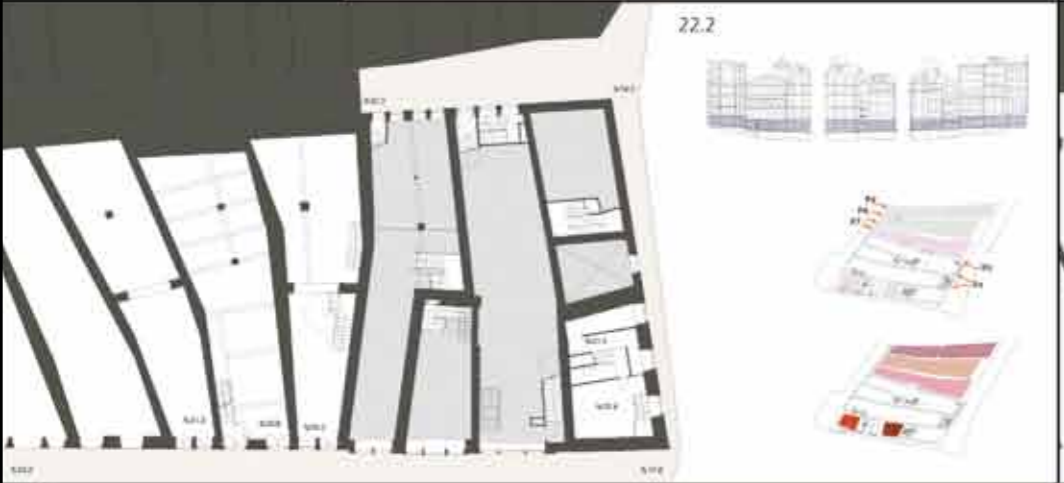
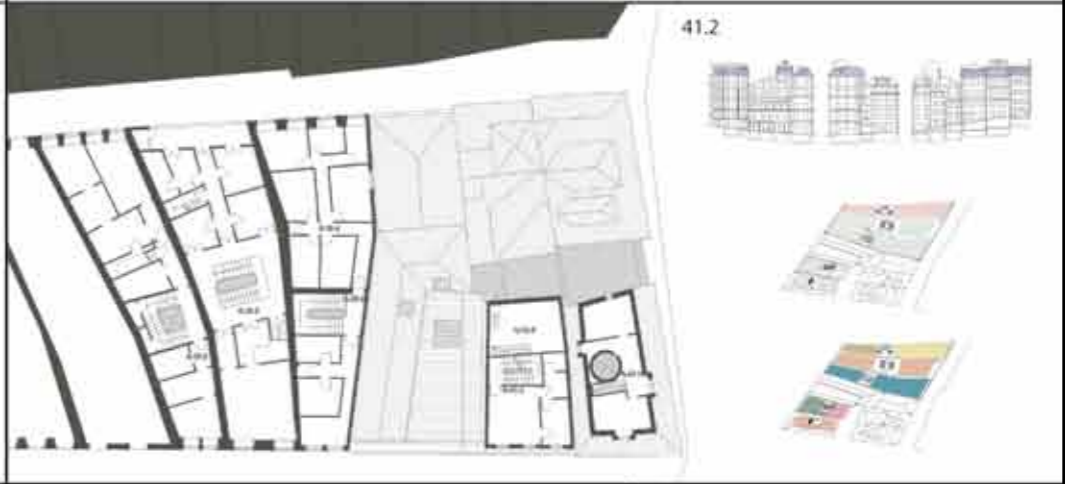
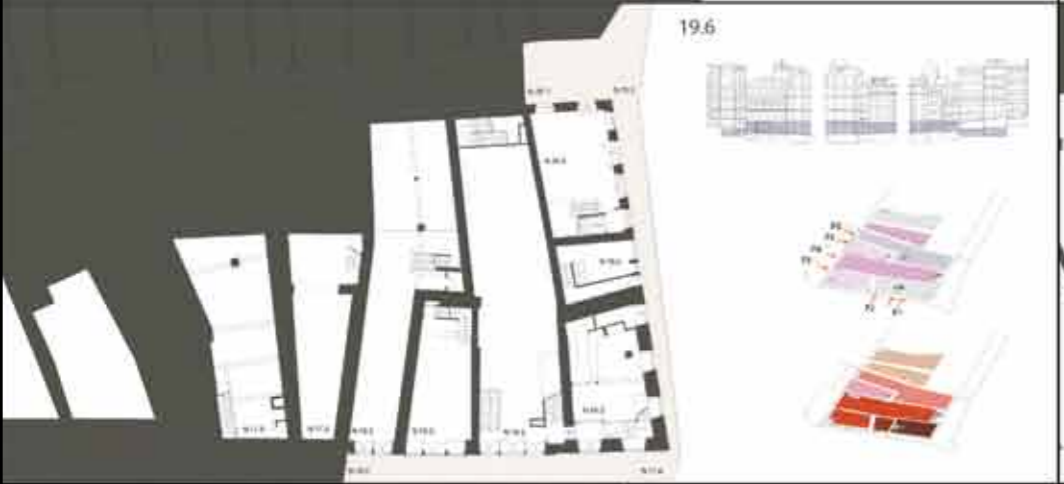
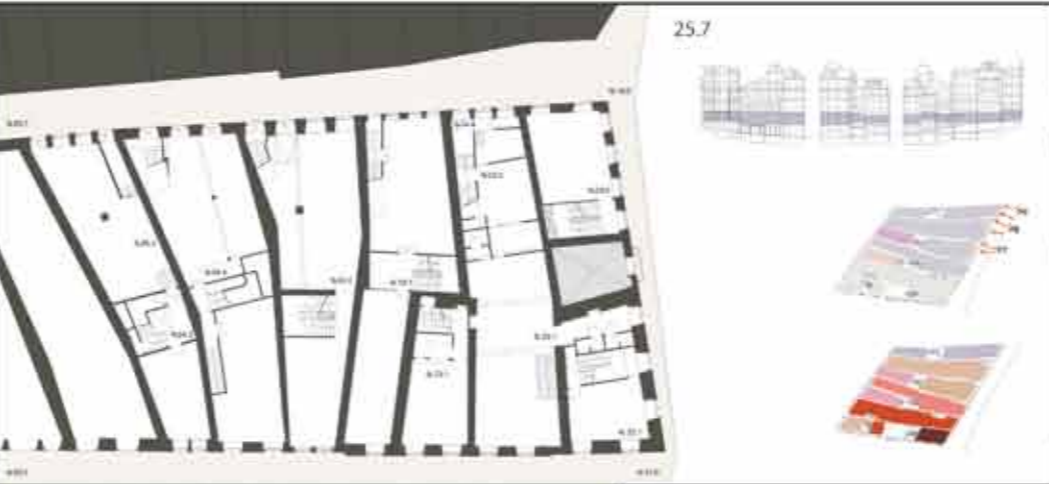
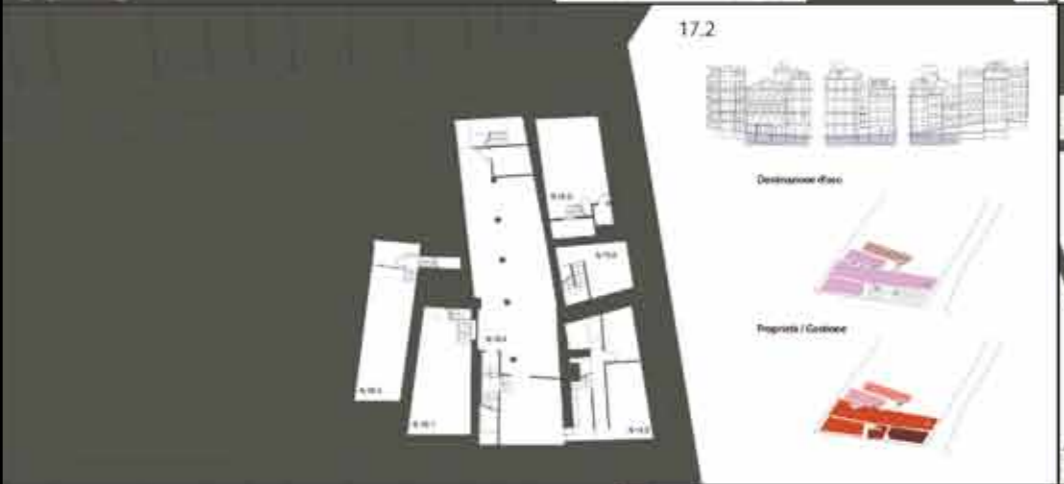
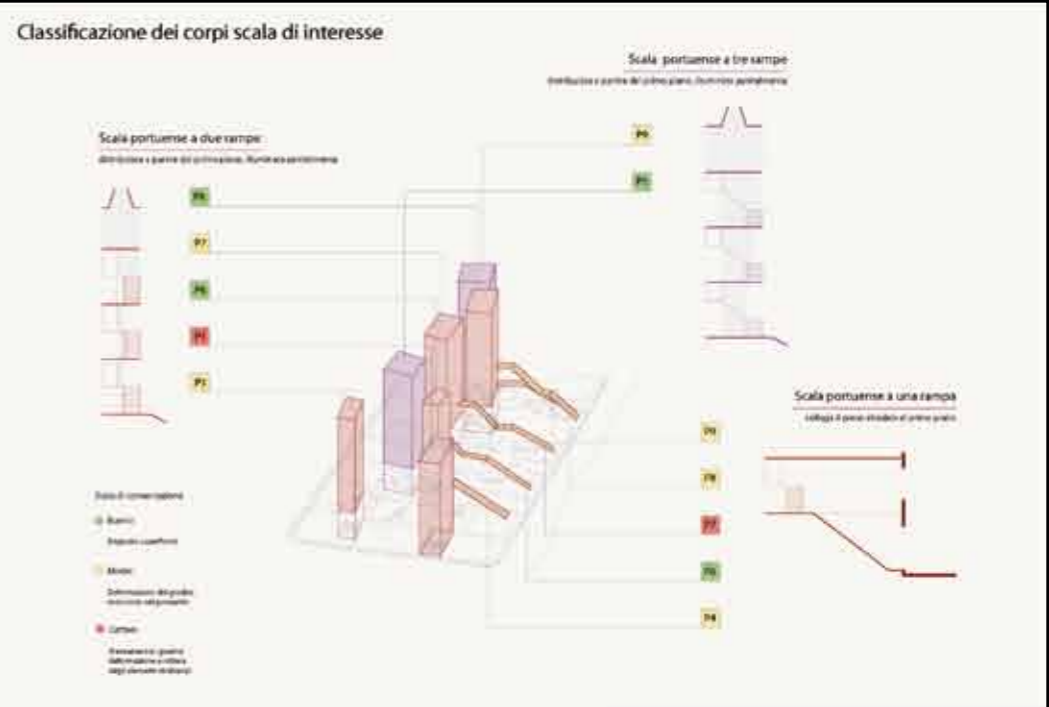
Borcia, T. Transformare și modernizare în reabilitare porțană - casă în jurul de Porto mare în anul XIX e AD, pag. 136.

Fenomene de degenerare del modello abitativo



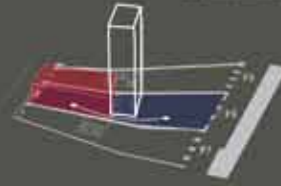
Abitazione plurifamiliare con privatizzazione parziale della scala





Strategie spaziali

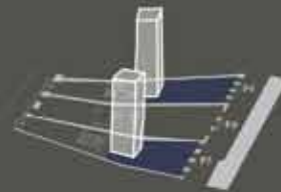
P8. Mantenere la qualità e la continuità verticale del corpo scala parallelamente a quella orizzontale tra i due fronti



P7 P8. Creare un'apertura per estendere l'unità abitativa



P7 P9. Inserire un vuoto centrale per offrire un secondo affaccio



P9. Destinare ad uso collettivo l'edificio per evitare la frammentazione urbana



Abitazione plurifamiliare - Studentato

P7 P8

P9

XVIII secolo



Abitare
Scambiare



progetto per il XXI secolo



A
B
C
Abitare
Lavorare
Scambiare
X



Strategie spaziali

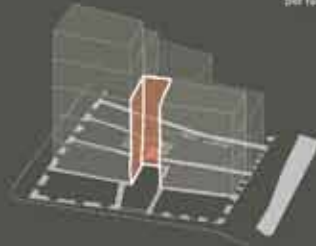
Mantenere e ricoprire la qualità e la continuità verticale dei corpi scala di valore



Sfruttare le aperture presenti tra i muri d'ambito e aperture di nuovo per lo scambio orizzontale tra le particelle



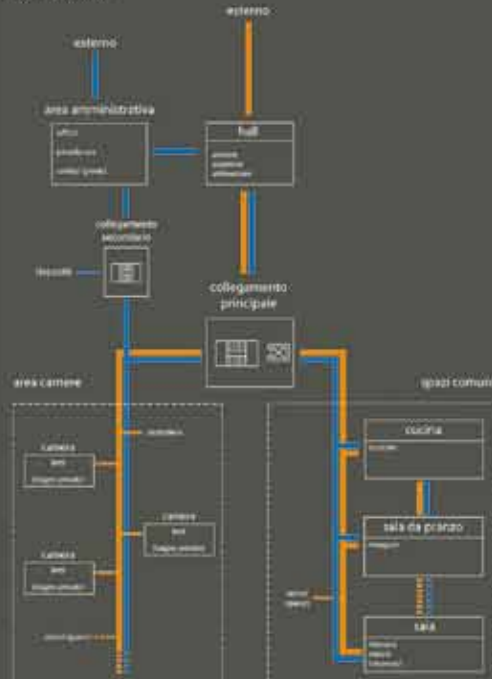
Implementare il vuoto interno per favorire l'abitabilità



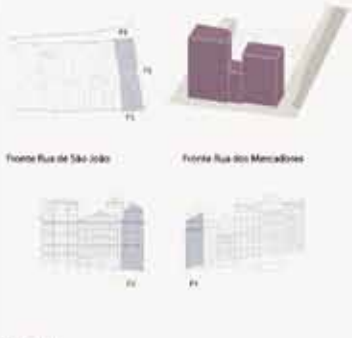
Ostello della gioventù

P4 P5 P6

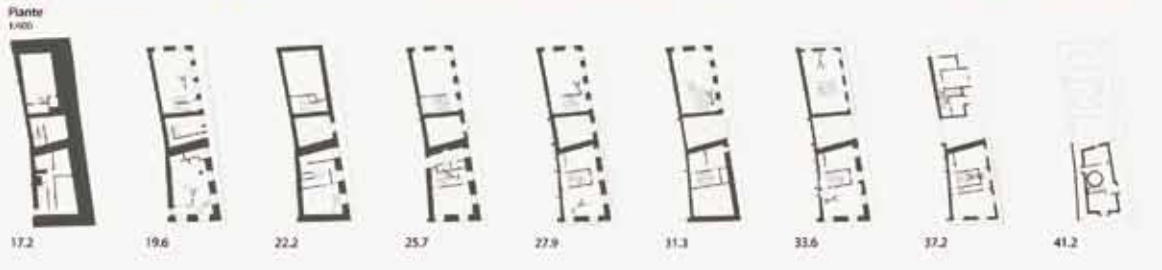
Organigramma



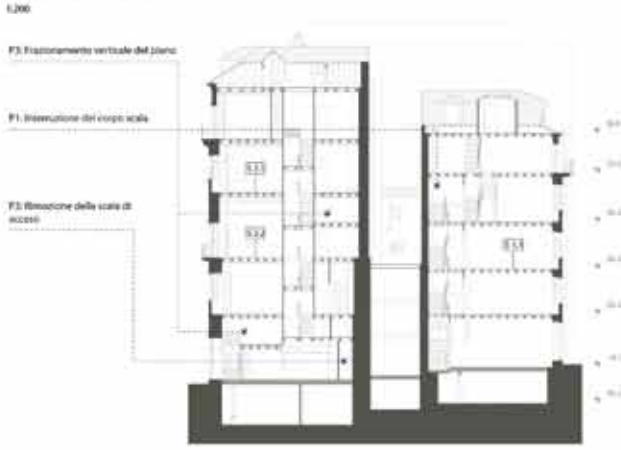
Particelle P3_P2_P1



F3 F2 P1
 Gli edifici circostanti (P3 e P1) sono posti agli angoli del lotto, agli estremi che formano il Club House Perseus con il fronte di Rua de São João e Rua dos Mercadores.
 P3 ha subito la trasformazione verticale del secondo piano in due volumi ad forme di Rucolo e Club House Perseus.
 Sul fronte settentrionale si trovano gli ambienti storici di legno bello, con soffitti alti. La distribuzione dello spazio di accesso dal piano attico ha fatto sì che oggi i piani superiori siano raggiungibili solo passando attraverso l'attico in occasione del piano terreno. Il piano piano, la parata P4, con la quale P3 accende anche al piano terra a sinistra, si ritrova sul lato di Rucolo/Club House Perseus.
 Lo stato di conservazione dell'edificio è in fase di avanzata demolizione. P1 è ad oggi composto in un intervento di costruzione nuovo e parte della demolizione delle imponenti pareti di legno bello, riaccomodando l'accesso in parte d'attico e lo stato di avanzata demolizione. Questo è l'elemento che ha permesso di accedere all'attico in parte d'attico come elemento di collegamento con la Piazza Repubblica di Oporto da Porto (Foto: Franco, 1993) in via d'attacco studio, 1993.



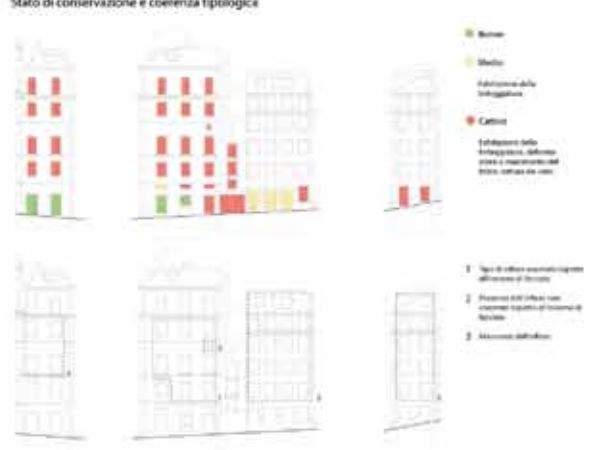
Problematiche spaziali



Solai



Infissi

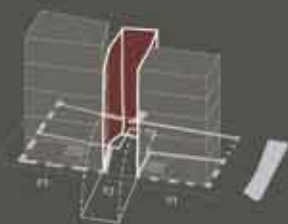


Stato di conservazione delle superfici



Strategie spaziali

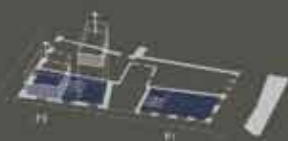
P2. Liberare la particella per estendere il vuoto interno.



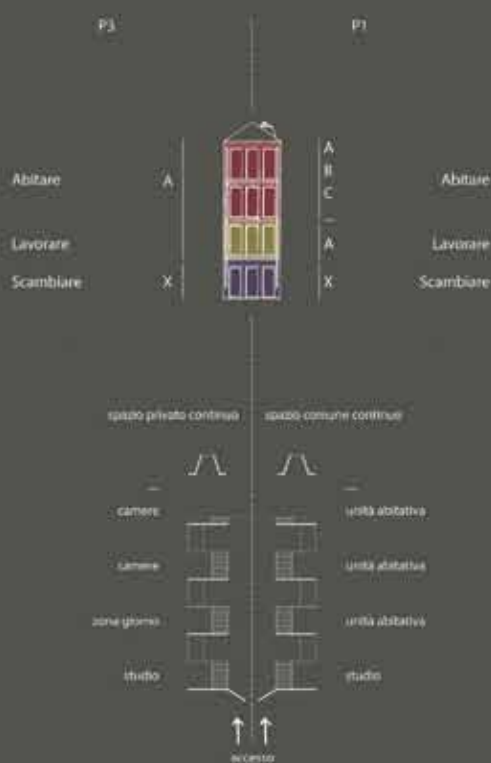
Rilasciare e implementare la qualità e la coerenza verticale del corpo scala.

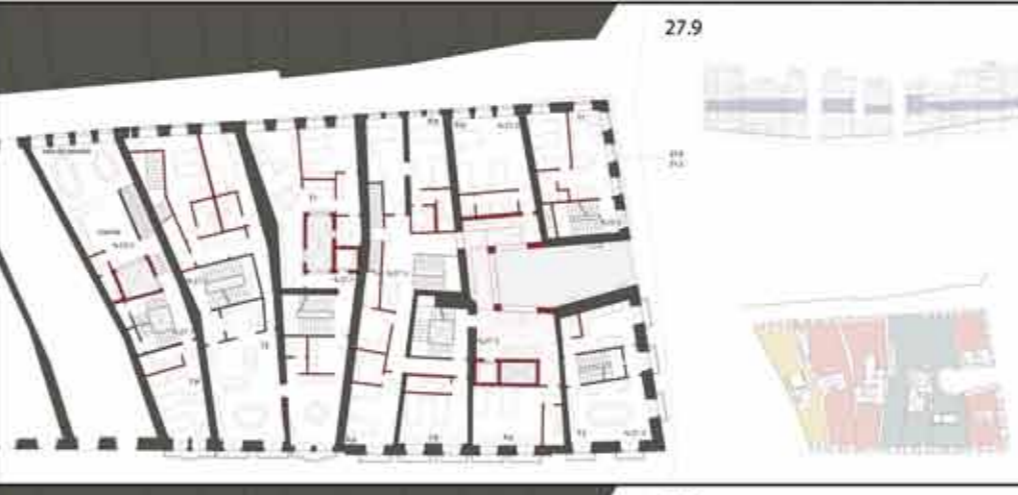
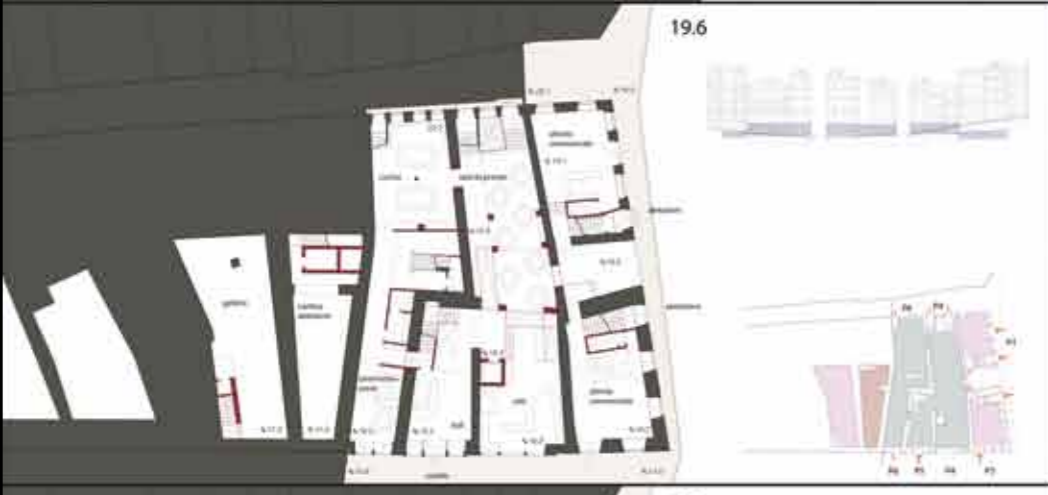
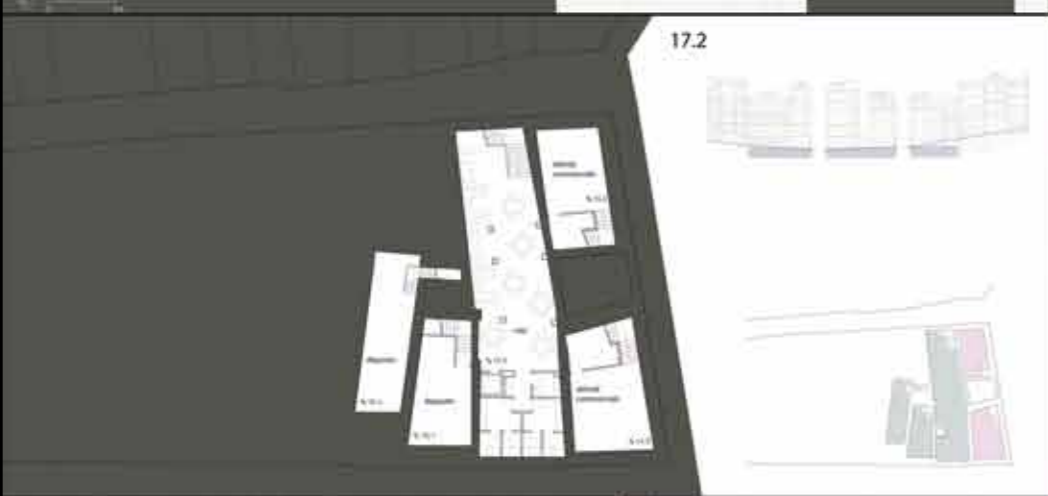
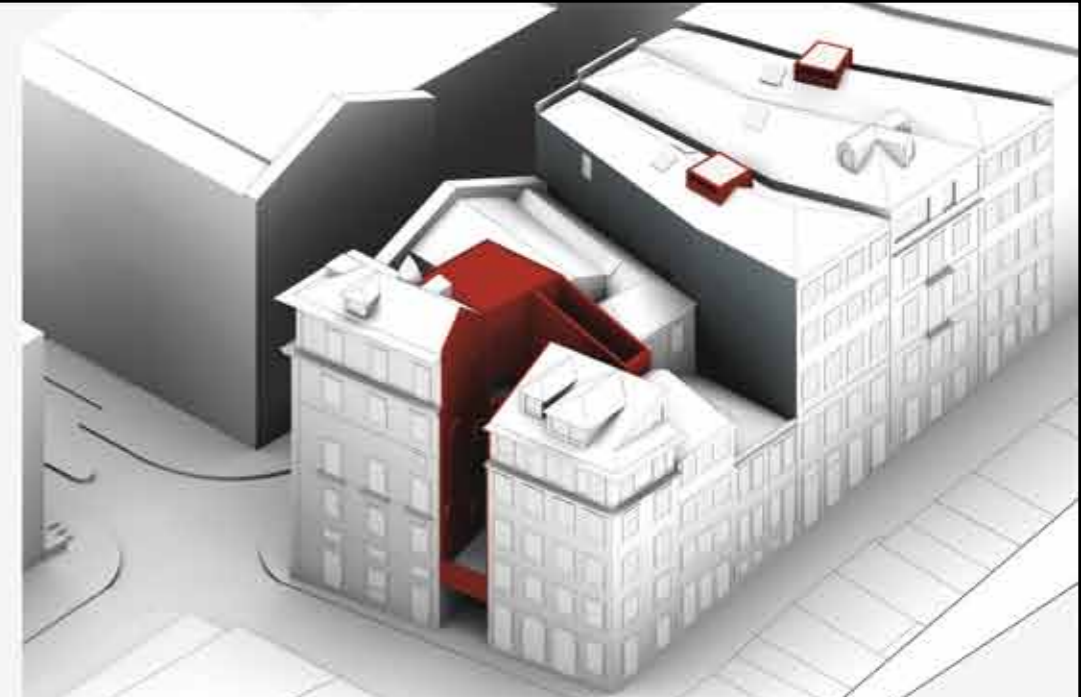
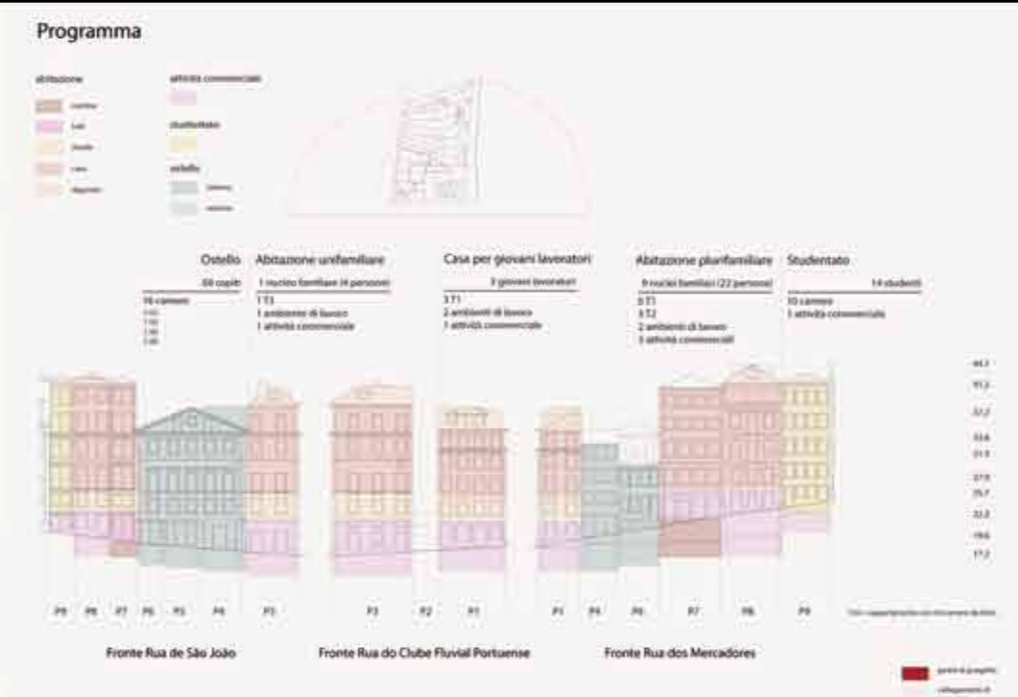
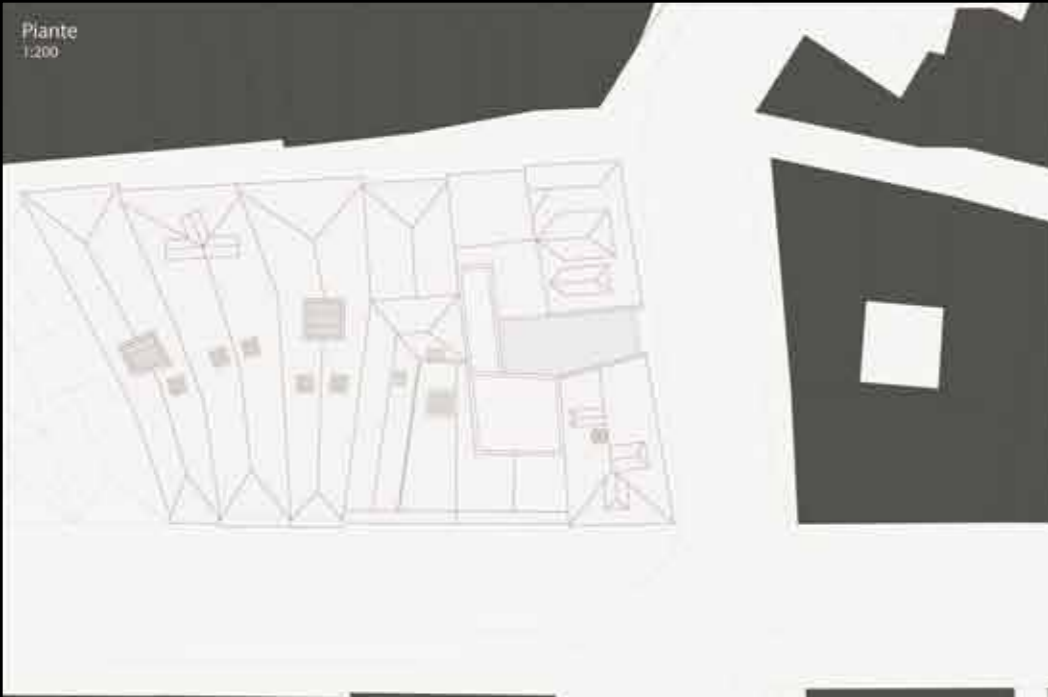


Riprodurre la spazialità degli ambienti frazionati verticalmente.



Abitazione unifamiliare - Abitazione per giovani lavoratori



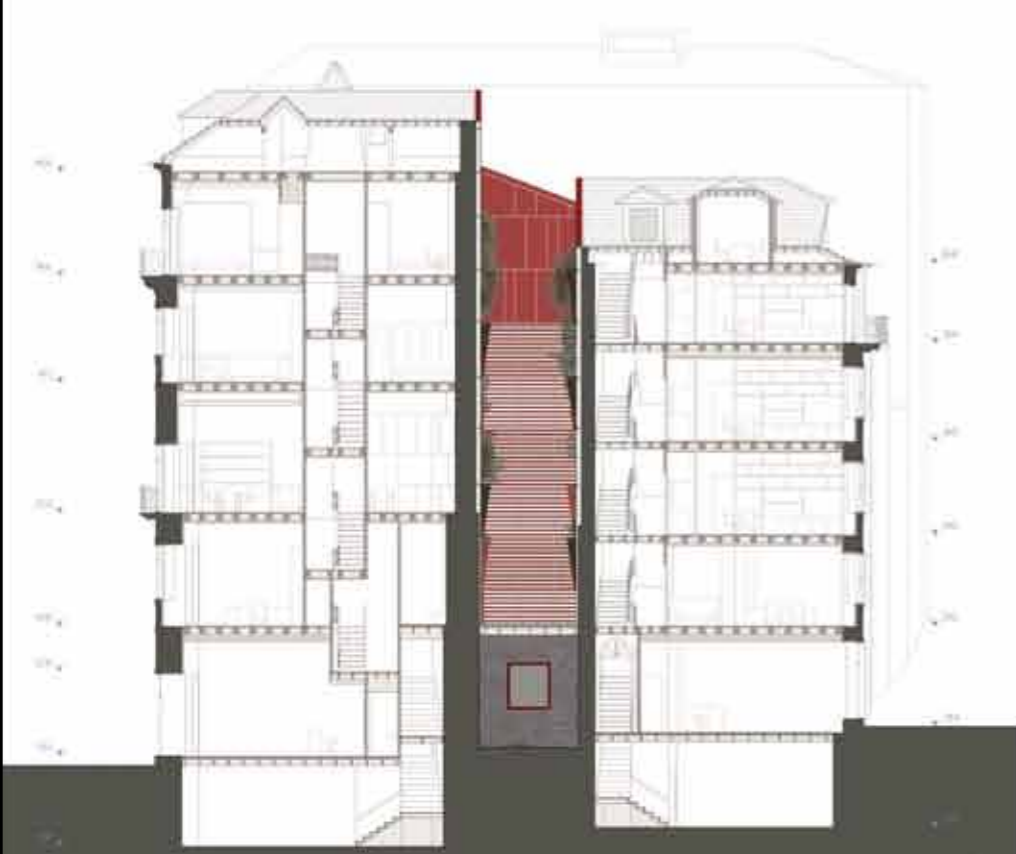




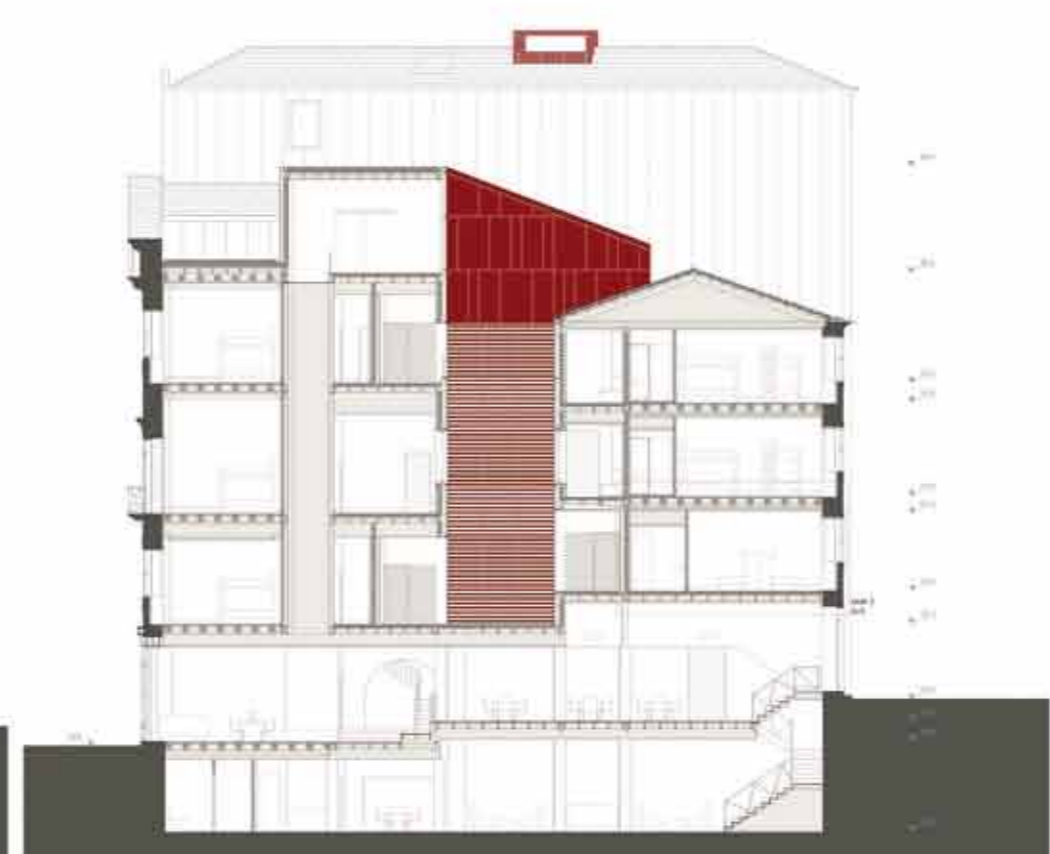
Fronte Rua de São João
1:100

Fronte Rua do Clube Fluvial Portense
1:100

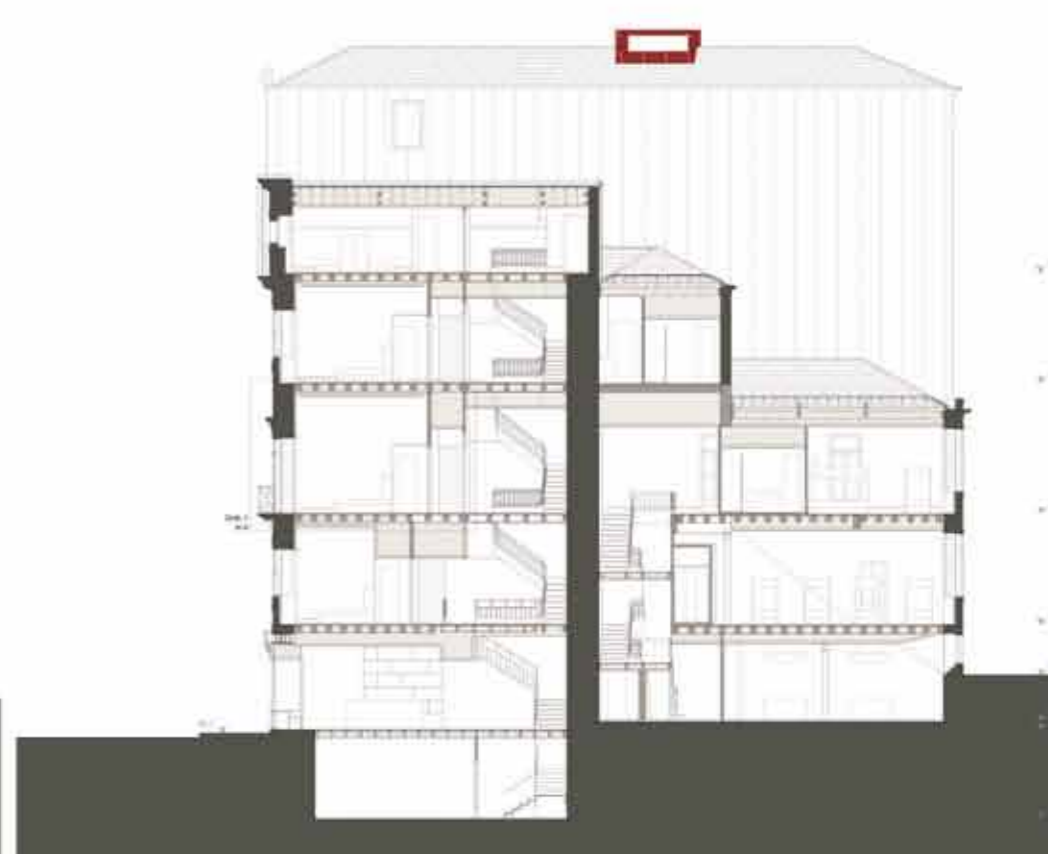
Fronte Rua dos Mercadores
1:100



Parcela P1 P2 P3
1:100

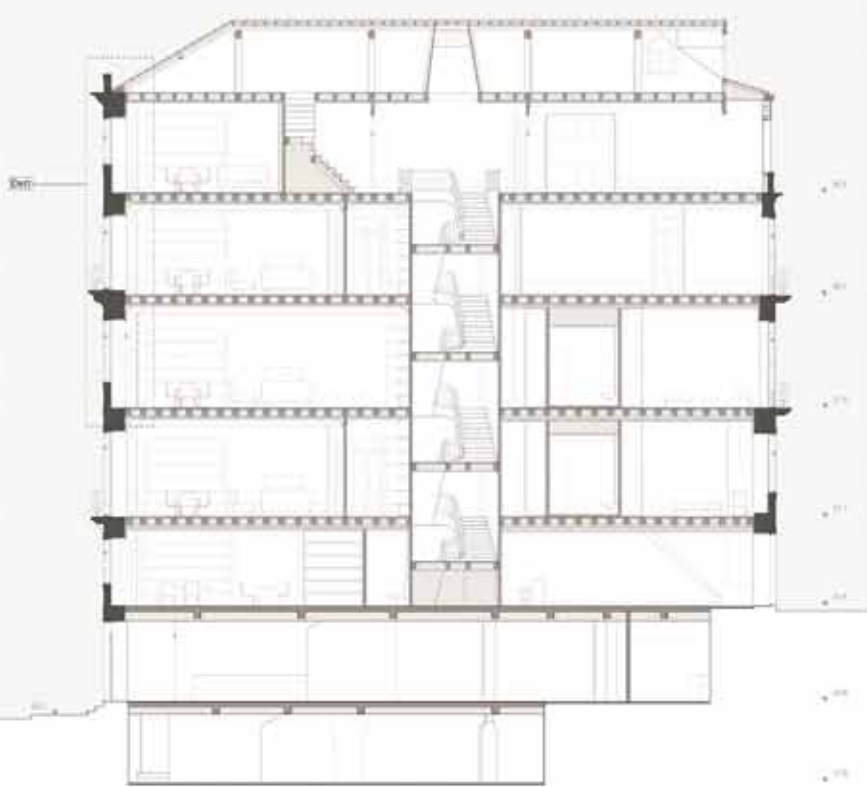


Parcela P4
1:100

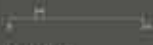
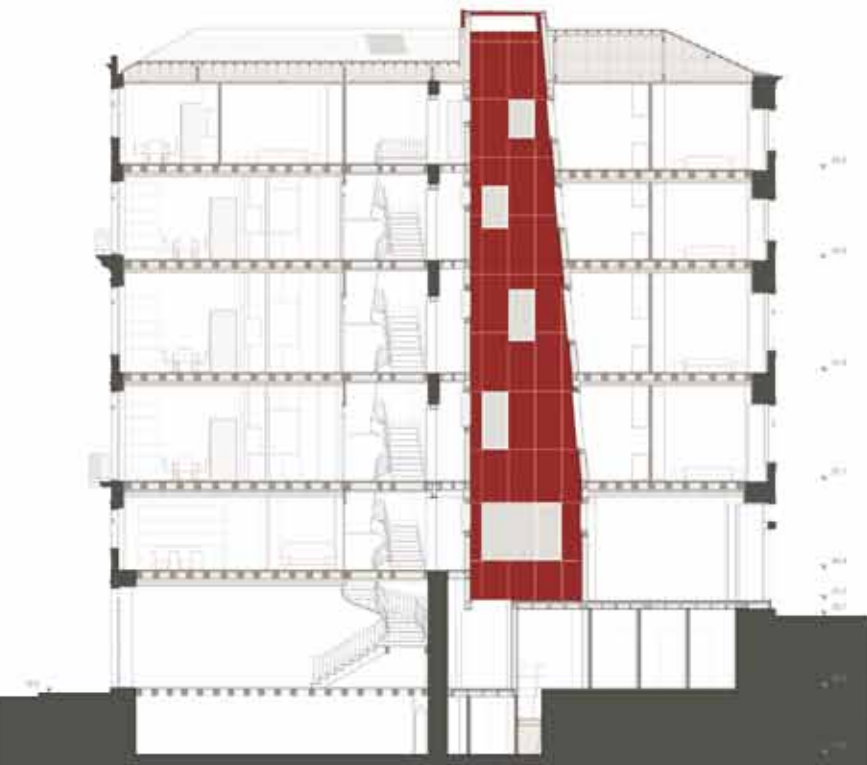
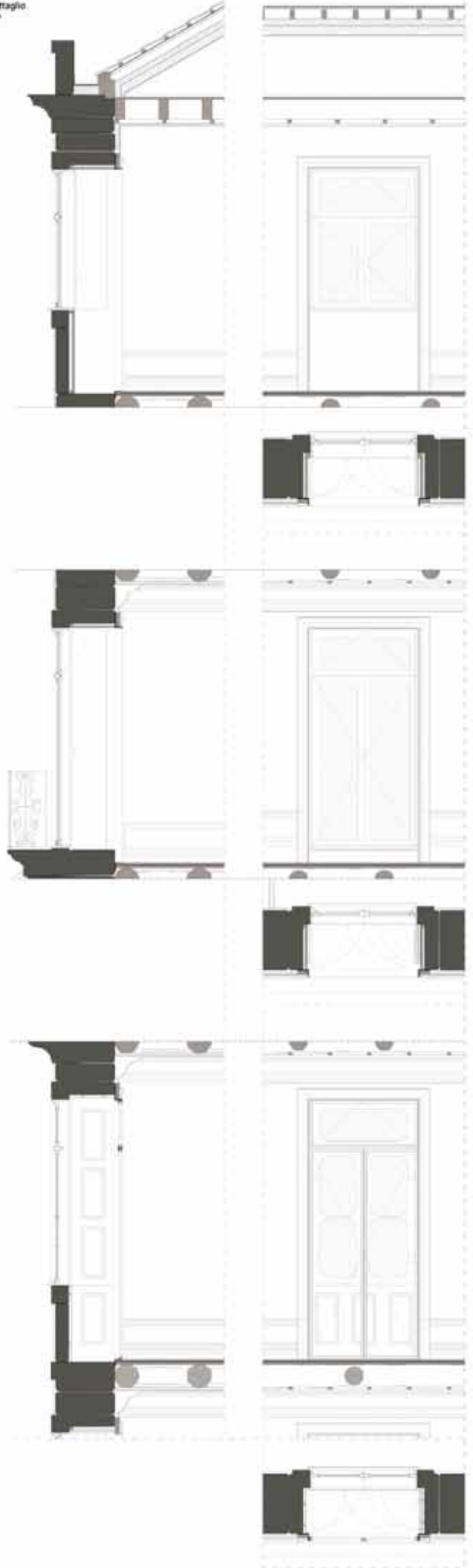


Parcela P5 P6
1:100

Particella P8
1:100



Dettaglio
1:25



Particella P7
1:100



Particella P5: Camera doppia su Rua de São João

Planta

1/30



Posizione nell'insieme dell'edificio

Planimetria (27.5)



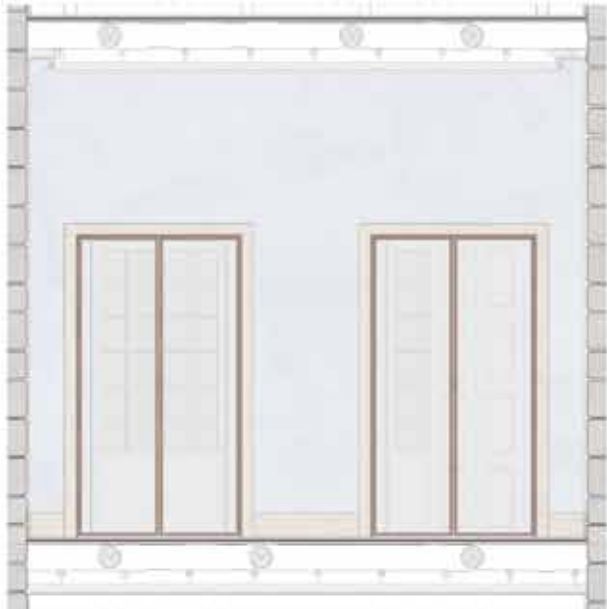
L'ingresso come spazio filtro

tra pubblico e privato



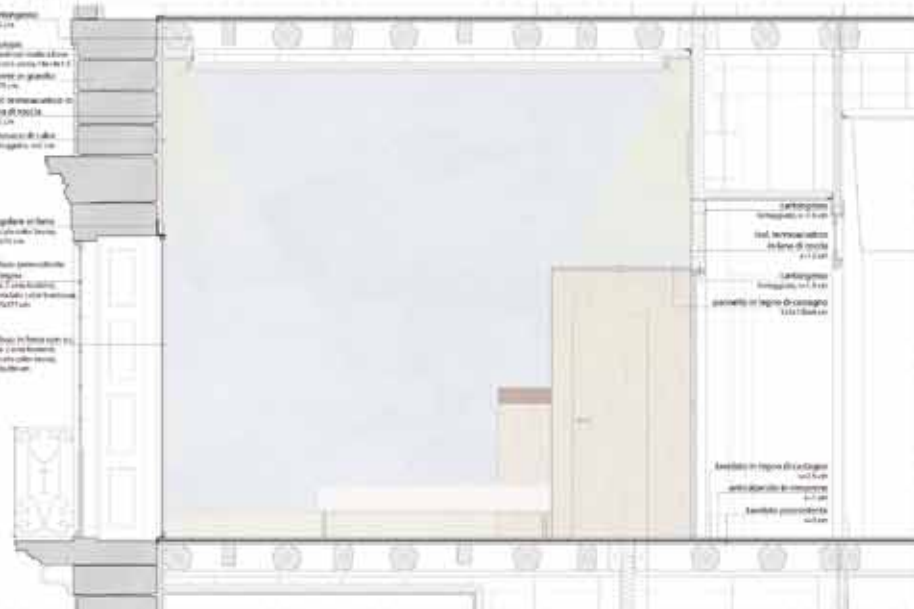
Sezione A-A

1/24



Sezione B-B

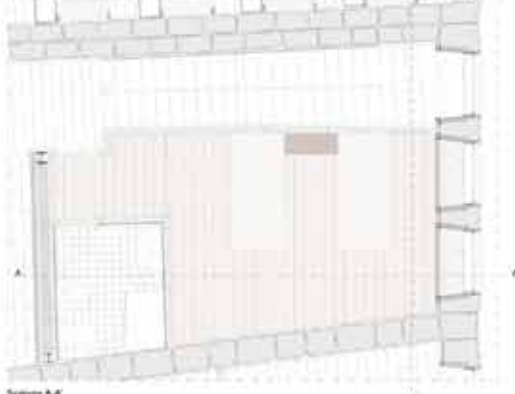
1/24



Particella P4: Camera doppia su Rua dos Mercadores

Planta

1/30



Posizione nell'insieme dell'edificio

Planimetria (24.6)



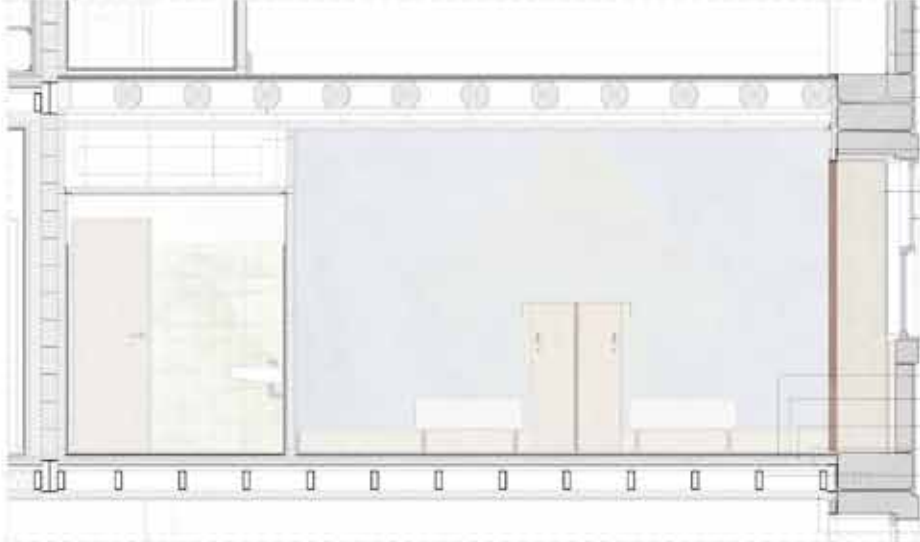
L'ingresso come spazio filtro

tra pubblico e privato



Sezione A-A

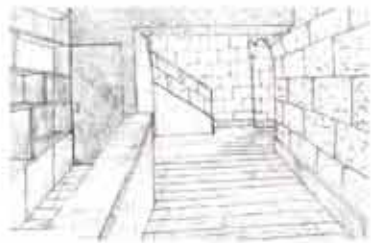
1/24



Sezione B-B

1/24

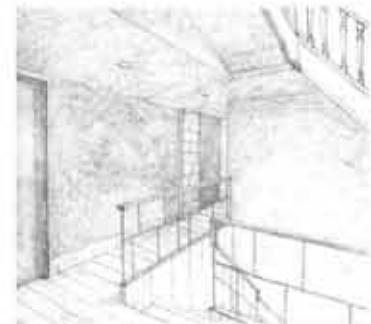




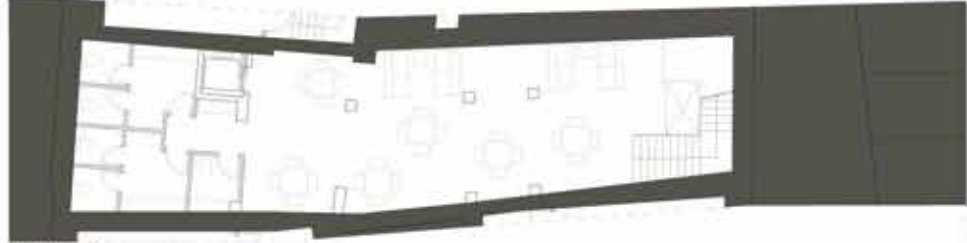
Piano terra - Hall



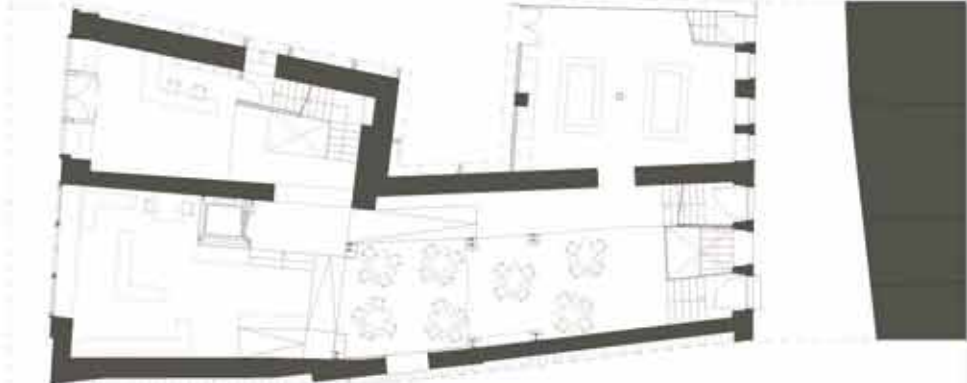
Piano terra - Sala da pranzo



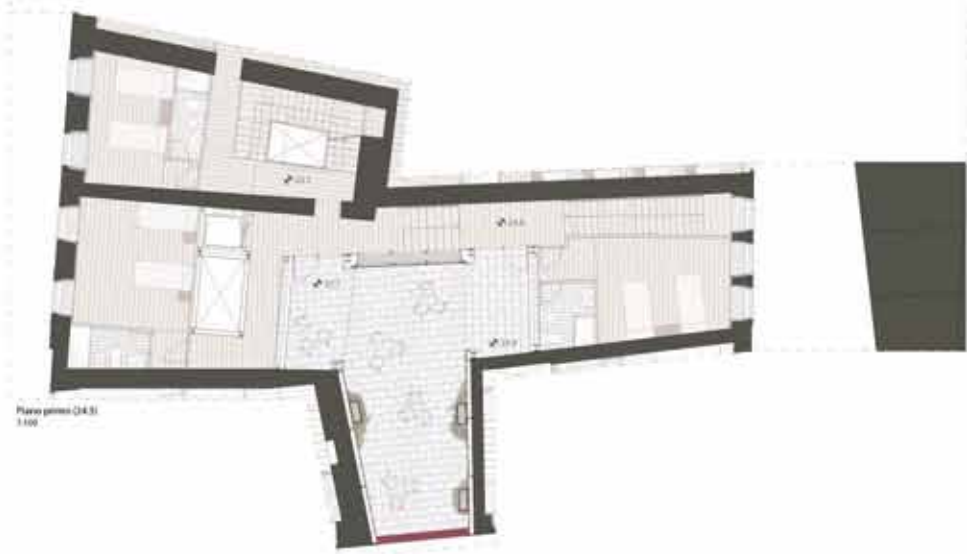
Piano primo - Scale centrale



Piano terra (17.2)
1:100



Piano terra (22.2)
1:100



Piano primo (24.3)
1:100



Sezione A-A
1:100



Sezione B-B
1:100



