

PAISAGEM ANTIGA, SUA CONSTRUÇÃO E (RE)USO, REPTOS E PERSPÉTIVAS

ORGANIZAÇÃO
LINO TAVARES DIAS
PEDRO ALARCÃO

Título: *Paisagem Antiga, sua construção e (re)uso, reptos e perspectivas*

Organização: Lino Tavares Dias e Pedro Alarcão

Design gráfico: Helena Lobo Design | www.hldesign.pt

Co-edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»

Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto | www.citcem.org | citcem@letras.up.pt

Edições Afrontamento, Lda. | Rua Costa Cabral, 859 | 4200-225 Porto

www.edicoesafrontamento.pt | geral@edicoesafrontamento.pt

N.º edição: 1823

ISBN: 978-972-36-1599-9 (Edições Afrontamento)

ISBN: 978-989-8351-79-1 (CITCEM)

Depósito legal: 431537/17

DOI: 10.21747/9789898351791/dia

Impressão e acabamento: Rainho & Neves Lda. | Santa Maria da Feira
geral@rainhoeneves.pt

Distribuição: Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda.
comercial@companhiadasartes.pt

Trabalho cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e por fundos nacionais através da FCT, no âmbito do projeto POCI-01-0145-FEDER-007460.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	5
Maria Cristina Cunha	
INTRODUÇÃO: O desafio de usar o Património Construído e a Paisagem Cultural no século XXI	7
Lino Tavares Dias	
<i>Paisajes contemporáneos de la desaparición</i>	11
Darío Álvarez	
<i>Roma: la costruzione del paesaggio delle rovine</i>	31
Francesco Cellini	
<i>O Douro: frentes de arquitectura, de paisagem e património</i>	41
Francisco Barata Fernandes	
<i>Quantas paisagens culturais podemos ver da nossa janela?</i>	57
Lino Tavares Dias	
<i>Voci nel silenzio: paesaggio e memoria</i>	73
Luigi Franciosini	
<i>El Tíber, paisaje milenario</i>	89
María Margarita Segarra Lagunes	
<i>Presencia y ausencia: la comprensión del paisaje arqueológico</i>	109
Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría	
<i>Casa de Covela. Interpretação, reabilitação arquitectónica e inserção na paisagem</i>	131
Pedro Alarcão	
<i>Paesaggio architettonico, paesaggio dipinto e paesaggio archeologico nella regione italiana delle Marche: relazioni reciproche e aspetti materiali e immateriali</i>	145
Stefano Gizzi	
NOTAS BIOGRÁFICAS	169

APRESENTAÇÃO

O volume que agora se publica é, antes de mais, o resultado de uma reflexão alargada sobre um dos temas de investigação delineados no Programa Estratégico que o CITCEM tem vindo a seguir nos últimos anos. De facto, e de acordo com o programa gizado por uma das suas Linhas de Investigação (*Coesão Territorial*), os investigadores têm conseguido identificar continuidades e mudanças nas vidas das diferentes sociedades, assumindo de forma inequívoca que o património cultural de cada região é tanto mais consistente quanto tem em consideração os diferentes níveis de ocupação humana acumulados em paisagens milenárias. Efectivamente, ao incorporar na investigação tanto o que não se vê como aquilo que é observável, o investigador transforma o conhecimento da paisagem numa forma de construção do passado. Mas simultaneamente, ele permite a sua reinvenção, fazendo dela novos usos.

A pluralidade das abordagens temáticas desenvolvidas até agora pelos investigadores do CITCEM no seio da Linha Temática a que nos referimos, garante a capacidade de gerar parcerias com diversas entidades, apoiando projectos de desenvolvimento económico e social, local ou regional, visando a valorização económica, a promoção da competitividade e da coesão territorial de cada região. De facto, paisagem e património cada vez se revelam como elementos determinantes na construção da identidade de um determinado território, pelo que o desenvolvimento do conhecimento em áreas que directamente pesam no quotidiano das populações, de algum modo ajuda a diluir os desequilíbrios regionais.

Foi exactamente nesta linha de pensamento que o CITCEM, em parceria com o CEAU – Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo, da Universidade do Porto e outras instituições culturais, realizou, já em 2013, um Encontro dedicado à “Paisagem: (i)materialidade”, no qual, para além de

numerosos investigadores da Unidade, participaram colegas oriundos de outros centros de investigação. Aproveitando o mote dado nas várias sessões então realizadas por diversos Professores, todos reflectiram sobre temáticas relacionadas com a construção da paisagem. São as conferências principais que os professores convidados pelo CITCEM – arquitectos e arqueólogos – proferiram, com as necessárias actualizações, que compõem, na sua essência, o presente volume. Os textos espelham os resultados de experiências distintas, sobre tipos de património bem diferentes entre si, e que constituem elas próprias uma excelente simbiose entre investigações científicas desenvolvidas ou em curso e projectos já realizados em variados sítios arqueológicos e patrimoniais. Perante as diversas ameaças que hoje se colocam ao património cultural, estas reflexões, tão diversificadas no seu conteúdo, ajudarão a compreender melhor os riscos da valorização económica do Património e das Paisagens Culturais.

No seu conjunto, os diversos trabalhos que se publicam ao longo do livro permitem ao leitor perceber como é que o património cultural, independentemente do lugar ou região a que se reporte, pode contribuir significativamente para o desenvolvimento da economia regional. Delinear estratégias de observação e intervenção tornou-se, de facto, um dos desafios prementes de uma sociedade em constante evolução, que busca as suas raízes para se identificar e distinguir. O uso e o usufruto da paisagem, assumida como património, tangível e intangível, exigem diariamente o contributo dos investigadores de diversas áreas científicas no sentido de melhor a gerir, preservar e valorizar.

Compete ao CITCEM, enquanto Unidade de Investigação, cooperar na protecção da paisagem cultural, contribuindo para a manutenção de um equilíbrio adequado entre conservação, sustentabilidade e desenvolvimento, assegurando simultaneamente a salvaguarda dos bens do património mundial, o desenvolvimento social e económico e a qualidade de vida das comunidades.

Uma última palavra, de agradecimento, aos Colegas Doutor Lino Tavares Dias (CITCEM) e Arquitecto Pedro Alarcão (CEAU) pelo entusiasmo com que se dedicaram ao conhecimento das paisagens milenares e do património construído e reutilizado, que se consubstanciou agora no trabalho de compilação dos textos e organização do presente livro.

Maria Cristina Cunha
FLUPI CITCEM

INTRODUÇÃO: O DESAFIO DE USAR O PATRIMÓNIO CONSTRUÍDO E A PAISAGEM CULTURAL NO SÉCULO XXI

Um dos problemas que o Património tem enfrentado, com mais acutilância desde meados do século XX, tem sido o conflito entre o uso original, tradicional, entendido como aquele para que foi projetado, feito ou construído, e o uso ou «(re)uso» moderno, assumido como aquele que se lhe quer dar. Esta é, normalmente, a questão fundamental com que nos deparamos quando se pretende desenvolver programas e projetos de valorização de monumentos, de sítios e, mais recentemente, de paisagens culturais, assumindo a modernidade deste conceito impulsionado desde o início do século XXI.

Esta questão induz a pergunta: Como usar o Património Construído e a Paisagem Cultural?

Embora a situação esteja a mudar qualitativamente, durante muitos anos era vulgar surgirem dúvidas sobre o uso do património e eram usuais as críticas às modalidades usadas no (re)uso. Geralmente, eram apontadas algumas razões, ou justificações, para o mau uso do Património e da Paisagem Cultural.

A principal razão era o desconhecimento do valor dos monumentos e das paisagens. Tal era justificado, tradicionalmente, pela insensibilidade e, por vezes, era apontada a iliteracia das populações para «compreenderem» o património.

Por vezes o «mau uso» também era justificado por «má-fé», assumida na linguagem popular como «desprezo». Outras razões apontadas eram o abandono por perda de uso, assim como a ausência de valor simbólico por parte dos poderes e das populações. Mais

recentemente, também passaram a ser apontadas causas ligadas à gestão deficiente e à crescente pressão turística.

Aparentemente, estamos perante algumas causas que parecem contraditórias. Se a perda de uso pelas populações é o mais frequente fator de degradação, a pressão por uso turístico exagerado é apontada como fator negativo. Este eventual erro de gestão, ou desajustamento de uso, recebeu tratamento muito específico nos textos das Cartas Internacionais sobre Turismo Cultural, o que tem vindo a obrigar à reflexão sobre os riscos da valorização económica do Património e das Paisagens Culturais.

No sentido da salvaguarda de riscos de degradação, há que salientar, também, o texto da recomendação publicada pela Comissão Europeia em Abril de 2010, em que são expressos alertas para as ameaças pendentes sobre o património cultural devidas aos efeitos combinados das alterações climáticas e de outras alterações ambientais. Estes são alertas que acrescem às já reconhecidas intervenções humanas descuidadas e aos riscos ligados à segurança dos ambientes turísticos. Reconhecemos que as alterações climáticas podem provocar danos irreversíveis nos bens do património cultural fragilizado pela sua antiguidade. Catástrofes naturais têm ameaçado a natureza física do património cultural, muito dele assumido como símbolo ou ícone de cidades e de sítios de valor europeu ou mundial. Isto é tanto mais sentido quanto se salienta a tendência atual de uso intenso destes espaços que são reconhecidos como património identitário.

Apesar da simpatia que a economia tem pelas atitudes que induzem o uso intenso, o abuso do uso do espaço pode transformar-se num dos mais fortes fatores de risco, apesar de se dever analisar as situações caso a caso, na medida das suas diferenças e especificidades. Foi neste sentido que as recentes recomendações salientam a importância de desenvolver ações concertadas e transdisciplinares, procurando evitar que os riscos combinados lhe provoquem danos irreversíveis.

Neste sentido preventivo e na busca de contributos para o «(re)uso» correto, apontam-se três distintas abordagens, na medida em que poderá entender-se o Património de diferentes modos. Pode ser entendido como mero elemento decorativo que «embeleza» o uso contemporâneo do território, podendo fazer-se tábua rasa do passado a que esteve ligado, à sua origem e evolução.

Em contrapartida, poderá também entender-se o Património como joia da coroa e, como tal, referência comercial de primordial interesse. Por último, poderá entender-se o Património como fator permanente, determinante e contributivo na sustentabilidade do território e da identidade e, por isso, determinante na estratégia de desenvolvimento.

Constatamos, com satisfação, que é crescente o registo de afirmações que expressam o Património como elemento gerador de imagem e de identidade de um território. Como consequência desta expressão é já assumido pelo marketing comercial, e político, que os territórios podem ser identificados a partir de elementos patrimoniais caracterizadores.

Em alguns planos estratégicos, temos ouvido apontar a noção de «âncora patrimonial

no território», assumida principalmente como elemento identitário que afirma uma qualquer singularidade e que ajuda na valorização sócio-económica de uma região. Mas a valorização de uma região exige projetos de desenvolvimento mais globais, pelo que tem vindo a ser usual, no pensamento dos investidores e dos programadores culturais o recurso à construção de redes de âncoras patrimoniais no território. Coloca-se-nos a questão oportuna: Como escolher essas «âncoras patrimoniais»?

Normalmente, procuram-se lógicas cronológicas e características tipológicas, artísticas ou paisagísticas, principalmente quando se integram e se complementam culturalmente.

É vulgar salientar-se a importância de conservar a autenticidade dos sítios e do património, respeitando a variedade e diversidade. De facto, a autenticidade constitui o elemento essencial no significado cultural expresso através dos materiais físicos, reconhecido como legado da memória e das tradições intangíveis que perduraram no tempo. É certamente por estas razões que os programas, assim suportados, procuram apresentar e interpretar a autenticidade dos sítios, salientando as experiências culturais de modo a aumentar a admiração pública e a facilitar a compreensão identitária da região.

Neste livro conjugam-se resultados de investigações científicas e projetos desenvolvidos sobre sítios arqueológicos e patrimoniais. Experiências distintas sobre diferentes sítios exigiram reflexões diversificadas dos autores e dos investigadores, arqueólogos e arquitetos.

Para todos os monumentos foram assumidos como objetivos primordiais a preservação do manancial de informação científica, a gestão na perspectiva de conservação e, também, a preocupação em infundir a emoção da fruição pelo público através da apreensão e compreensão.

Todos os exemplos apresentados neste livro, depois de sujeitos a apresentações em ambiente académico e a discussões públicas, assumem o Património como fator permanente, determinante e contributivo na sustentabilidade do território e da identidade e, por isso, determinante na estratégia de desenvolvimento.

Lino Tavares Dias
Arqueólogo
CITCEM

PAISAJES CONTEMPORÁNEOS DE LA DESAPARICIÓN

DARÍO ÁLVAREZ

No pinto lo visible, hago visible

Paul Klee

El paisaje del hombre se construye con el tiempo y la memoria como materiales fundamentales que van depositando múltiples estratos sobre el paisaje natural, cualificándolo y convirtiéndolo en un bien patrimonial con valor cultural. Dichos estratos pueden ser visibles de manera continuada o dejar de serlo durante un largo período de tiempo, lo que sucede en la mayoría de las ocasiones, especialmente debido al olvido, ese gran enemigo del hombre y de la cultura. La ausencia de visibilidad no anula la existencia del paisaje, solo la congela, mientras se va acumulando una memoria oculta, no revelada, como una escritura subcutánea en la tierra. De esta forma se crean paisajes de la desaparición, paisajes no visibles (total o parcialmente) para el espectador, pero cargados de un fuerte contenido emocional y un gran potencial evocador.

El proyecto de arquitectura, al intervenir sobre estos paisajes, no debe transformarlos, sino, aplicando la máxima del pintor Paul Klee¹, hacerlos solamente visibles, consiguiendo que emerjan, parcialmente, de su invisibilidad, para devolverlos, flotantes y dotados de una cierta ingravidez, a un tiempo presente para que sean proyectados hacia un tiempo futuro.

¹ Los paisajes, entre reales e inventados –algunos de ellos jardines–, de Paul Klee con un buen material de análisis para el proyecto de arquitectura. Parafraseando a Klee el arquitecto Juan Navarro Baldeweg afirma que la arquitectura no debe ordenar el mundo, sino hacerlo visible.

Este emerger, haciendo material lo inmaterial, no busca, en modo alguno, una lectura nostálgica del paisaje y de sus lugares, sino una comprensión totalmente contemporánea, buscando la empatía del espectador actual con ese paisaje, para que lo vea no como algo culturalmente muerto, sino como algo vivo, que forma parte de su tiempo, solo de esta manera será más sensible a cuánto le acontezca y velará para evitar que desaparezca de nuevo. Sin embargo, el paisaje, así renovado, no debe desprenderse por completo de ese concepto de la desaparición, de manera que en él se superpongan todos los tiempos, los de su visibilidad y los de su invisibilidad, construyendo un gran palimpsesto, una rica memoria que se deposita sobre el lugar, constituyendo su verdadera identidad, la filosofía del paisaje patrimonial. Así, estos paisajes se convierten en paisajes contemporáneos de la desaparición.

Este concepto de la desaparición, elaborado a partir del pensamiento Maurice Merleau-Ponty, Marc Augé y Paul Virilio, está muy presente en todos los trabajos llevados a cabo por el LABPAP, *Laboratorio para la investigación e intervención en el paisaje arquitectónico, patrimonial y cultural*², grupo integrado por arquitectos investigadores de la Universidad de Valladolid (España), convertido en una herramienta habitual de sus proyectos, aunque se puede ejemplificar de manera muy especial en dos de ellos, Iter Plata y el Jardín de Sefarad. Se trata de dos proyectos de escalas y tiempos muy diferentes, uno de escala regional, que se desarrolla en el tiempo, como un *non finito*, y otro, de escala local, que se desarrolla en un tiempo concreto, aunque los dos plantean complejas superposiciones temporales, ambos realizados por encargo de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León (España).

Iter Plata

El verdadero viaje se hace en la memoria.

Marcel Proust

El STP Iter Plata³ recupera la memoria, parcialmente visible, de la antigua calzada romana conocida como Vía de la Plata, que unía los importantes enclaves de *Emerita Augusta* (actualmente Mérida, en la provincia de Badajoz, en la región de Extremadura) y *Asturica*

² El *Laboratorio* es un Grupo de Investigación Reconocido del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid, España coordinado por los profesores y arquitectos Darío Álvarez Álvarez y Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría, con Sagrario Fernández Raga, Carlos Rodríguez Fernández y Flavia Zelli, arquitectos, y Pablo Santos Herrán, ingeniero de diseño. Cuenta también con investigadores colaboradores procedentes de diferentes universidades europeas.

³ El Sistema Territorial de Patrimonio (STP) es una figura de especial relevancia del Plan PAHÍS (2004-2012) del Patrimonio Histórico de Castilla y León, de la Junta de Castilla y León, que supera el concepto de intervención en el monumento, para definir estrategias de gestión en un territorio, de modo que las sinergias que genera puedan alcanzar a un mayor número de bienes. Se ha utilizado como instrumento para la intervención en conjuntos tan singulares como las Catedrales o el Románico de Castilla y León, entre otros.

Augusta (actualmente Astorga, en la provincia de León, en la región de Castilla y León) configurando un itinerario de 263 kilómetros que se convierte en uno de los ejes culturales y patrimoniales más singulares de la región. La Vía de la Plata ha sido, a lo largo de los siglos, un importante eje de conexión en el oeste de la Península Ibérica, sin embargo la coincidencia con el Camino del Sur del Camino de Santiago ha hecho que su presencia haya menguado hasta casi desaparecer conceptualmente en el paisaje actual. Iter Plata plantea la recuperación del sistema lineal haciéndolo reconocible allí en donde sea posible, en ocasiones con restos visibles de la antigua calzada o de los elementos que la acompañaban (miliarios, bordillos, alcantarillas, puentes, fuentes, etc.) y en ocasiones simplemente con la evocación en el propio paisaje o la inclusión de otros elementos que el tiempo, ese gran constructor, ha ido añadiendo al sistema paisajístico.

Figura 1. Iter Plata. Miliario con señal en tramo de calzada romana conservada en Fuenterroble de Salvatierra, Salamanca.



De esta manera se configura un proyecto muy complejo y ambicioso, que pretende integrar, bajo el cobijo referencial de la antigua calzada, todos los elementos presentes el paisaje, incluso los más contemporáneos. Se trata de una estrategia totalmente innovadora

en la integración del patrimonio en un paisaje actual, entendido como una herramienta, un instrumento más al servicio de la cultura, y no un mero elemento a proteger, el paisaje patrimonial entendido como agente activo. En este sentido, las herramientas del proyecto Iter Plata son, fundamentalmente, los elementos reconocibles en el paisaje, no solo los antiguos sino también los más recientes, enfatizados con un mínimo de acciones programáticas de puesta en valor, que evidencian el interés intrínseco de los diferentes lugares.

En su articulación, el proyecto establece una serie de áreas de intervención, distribuidas a lo largo de las tres provincias, en las que se demuestra, de manera tangible, la filosofía de Iter Plata. Las áreas definidas parten siempre de una referencia patrimonial, pero se apoyan, para su configuración, en la totalidad de los elementos de valor cultural que aparecen en el lugar. En aras a un mejor aprovechamiento de los recursos existentes y en un reto por una concepción sostenible del patrimonio, Iter Plata no propone la creación de centros de interpretación al uso, sino que plantea la creación de «Aulas al aire libre», situando al visitante en los propios lugares, instruyéndole en ellos, mediante pequeñas actuaciones, señalización e información, apostando por la contemplación directa de los lugares, para mayor disfrute del espectador.

Figura 2. Iter Plata. Plano de propuesta de Aula al aire libre en el Cordel de Valdelacasa, Salamanca.



Cada área de intervención configura, por sus especiales características, un Aula al aire libre en la que mediante un sistema específico de señalización y pequeñas intervenciones se subraya el carácter didáctico de la zona: elementos de la calzada, trazado de cañada, cordel o camino real, presencia del ferrocarril, paisajes de ribera, regadío, conjuntos etno-gráficos, restos arqueológicos, otros elementos patrimoniales, etc.

Al norte de la población de Fuenterroble de Salvatierra, en el municipio de Palacios de Salvatierra (Salamanca), se crea el «Aula al aire libre de la calzada romana» por la coincidencia del itinerario Iter Plata con los restos reconocibles de la antigua vía romana. Un programa, llevado a cabo por la Junta de Castilla y León, en coordinación con Iter Plata, está permitiendo la recuperación y puesta en valor de tramos visibles de la calzada, así como la reposición de miliarios que se encontraban dispersos en diversos lugares⁴. Todo ello queda aglutinado en el Aula, y subrayado mediante pequeñas infraestructuras de apoyo que protegen los restos de calzada, para evitar la invasión de los vehículos agrícolas, o que orientan al viajero en la visita y le informan, o que le hacen detenerse para contemplar el paisaje en el que se superponen diferentes tiempos, reflexión que debe hacer el viajero moderno para tener una mayor conciencia del importante valor patrimonial del lugar.

Figura 3. Iter Plata. Aula al aire libre de la Calzada romana en Fuenterroble de Salvatierra, Salamanca. Protección de los restos de la calzada romana.



⁴ Tarea llevada a cabo con excelentes resultados por el arqueólogo salmantino Manuel Jiménez González.

El Aula se plantea con un claro sentido didáctico. Entre las millas 152 y 155 se establece una división de la milla en tramos de doscientos pasos romanos⁵, señalizados, al igual que las propias millas, para que los caminantes, especialmente los más jóvenes, puedan comparar el diferente sentido y medida de las distancias en la antigüedad y en la actualidad. Esto permite no solo señalar un tramo sino ofrecer al viajero una experiencia inusual sobre el concepto del tiempo.

Figura 4. Iter Plata. Aula al aire libre de la Calzada romana en Fuenterroble de Salvatierra, Salamanca. Elemento de señalización.



A final del recorrido por el Aula, tras un largo y suave ascenso por la actual Cañada Real de la Vizana o de la Plata superpuesta a los restos de la calzada, el viajero debe detenerse en un pequeño mirador (configurado por elementos de granito: muro, banco y suelo), antes de seguir hacia adelante, para contemplar el tramo que ha recorrido y pasar de la percepción parcial, con la vista permanentemente clavada en el suelo y en la corta distancia, a la visión global que se pierde en el horizonte hacia el sur.

⁵ Una milla (aprox. 1.480 metros) tiene mil pasos, y cada paso cinco pies.

Figura 5. Iter Plata. Aula al aire libre de la Calzada romana en Fuenterroble de Salvatierra, Salamanca. Mirador.



De esta manera se consigue comprender la riqueza de un «paisaje total» en el que se funden los restos y la geometría recta de la antigua calzada, la memoria de la Cañada desarrollada sobre ella y el ganado que todavía pisa ese rico paraje patrimonial. Todo ello queda grabado en el retina y en la memoria del viajero como una bella lección cultural que discurre a través del tiempo. Este mirador, como todos los que se proponen en el itinerario Iter Plata, se plantea como una «máquina de visión», que orienta la mirada comprensiva del espectador, sin apenas alterar el paisaje⁶.

Una de las Aulas más significativas de Iter Plata se crea en la provincia de Salamanca, en uno de los parajes sin duda más bellos de todo el recorrido, que abarca desde la Colonia de la Estación de Puerto de Béjar hasta Calzada de Béjar, dos núcleos fundamentales de

⁶ Esta idea ya ha sido desarrollada por el *Laboratorio* en numerosas intervenciones llevadas a cabo anteriormente en el Camino del Cid en Burgos y Soria, el Camino de Santiago en Burgos y León o la Cañada Real Soriana Oriental en Almazán.

conexión para definir un perfecto ejemplo de la transversalidad que propone Iter Plata, intentado crear nuevas estrategias de redes a partir del paisaje base. A lo largo de varios kilómetros, aparecen, en medio de bosques y praderas, diversos restos reconocibles: bordillos, picos de balizamiento, alcantarillas, miliarios⁷. Todo ello configura escenas de gran valor paisajístico, teniendo como foco el Puente de la Magdalena que cruza sobre el río Cuerpo de Hombre, de resonancias visuales tan evocadoras como su propio nombre. El puente es un lugar magnífico para hacer reflexionar al viajero en un aula al aire libre, mediante una visión panorámica creada a partir de un pequeño mirador realizado mediante unas líneas de granito en el suelo, un banco del mismo material y una protección de acero corten que remata visualmente los restos del muro original de piedra del puente.

Figura 6. Iter Plata. Aula al aire libre de los Miliarios en Puerto de Béjar, Salamanca.
Mirador y protección Puente de la Magdalena.



Un poco más adelante un segundo mirador, incrustado entre las grandes rocas naturales de granito permite una segunda visión panorámica de todo el valle en las proximidades del llamado Parador Sinforiano.

⁷ Isaac Moreno Gallo (MORENO GALLO, 2011) afirma que estos restos no pertenecen a la calzada romana sino al Camino Real de Castilla, datados probablemente en el siglo XVIII.

Figura 7. Iter Plata. Aula al aire libre de los Miliarios en Puerto de Béjar, Salamanca.
Mirador en el valle del río Cuerpo de Hombre.



Las intervenciones que se realizan son mínimas: recomposición de muros, líneas de piedras en el suelo, reparación y limpieza, señalización e información para instruir al viajero de la importancia de un paisaje del hombre de un gran valor funcional que ha adquirido dimensiones estéticas con el paso del tiempo⁸.

Iter Plata presta una especial atención a aquellas zonas que presentan más conflicto formal y cultural en la actualidad, y que precisan un mayor detalle en su solución, aquellos tramos que son afectados por la presencia de infraestructuras viarias que parecen alterar el equilibrio del paisaje patrimonial, o al menos lo que podría pensarse hasta este momento. Lejos de obviarlas el proyecto las convierte en protagonistas de una nueva experimentación mediante la cual los conceptos, como antes se ha señalado, se amplían para crear una nueva idea de paisaje cultural. En realidad el paisaje Iter Plata es un paisaje extraordinariamente complejo, configurado por innumerables líneas de comunicación tendidas sobre el territorio en diferentes tiempos, líneas que, de una u otra manera, han ayudado a generar un concepto de evolución, de progreso, desde la antigua calzada romana, los caminos y cañadas

⁸ Desde el Puente de la Magdalena hasta Calzada de Béjar el trazado de la antigua calzada y del Camino Real son prácticamente coincidentes.

reales, las carreteras y autovías, las líneas de ferrocarril, hasta la propia Alta Velocidad. Esta concepción es una de las más innovadoras del proyecto, planteada como punta de lanza de otras investigaciones que se encuentran en fase de desarrollo por el *Laboratorio*.

En el municipio de Castrogonzalo (Zamora), en la proximidades de la población de Benavente, el itinerario Iter Plata configura un nudo singular en un área de intervención situada en la intersección con el río Esla y la Autovía del Noroeste A-66.

Figura 8. Iter Plata. Aula al aire libre de los puentes de Castrogonzalo, Zamora. Plano general de la intervención.



Desde Castropepe se recorre un tramo de camino coincidente en parte con la antigua calzada romana, hasta llegar a la autovía, que se cruza por una pasarela peatonal para después continuar hasta descender al río Esla que se cruza por el antiguo puente de piedra, hasta llegar a unos restos de otro puente, hoy en ruinas (conserva la traza medieval original y algunos de los ojos), situados sobre cauce seco. Originalmente se trataba de un sistema de cuatro puentes con tres zonas de tierra intermedias, dispuestos para salvar el amplio cauce del Esla. A finales del XVIII o principios del XIX se construyó el llamado Puente Mayor, volado parcialmente por las tropas inglesas, durante la Guerra de Independencia, para evitar el avance de las tropas napoleónicas, y sustituido posteriormente por un tramo cons-

truido en hierro. A mediados del siglo XX se construyó un nuevo puente aguas abajo para el paso de la Carretera Nacional N-6, convertida en autovía en época reciente, lo que ha obligado a la construcción de un segundo viaducto de hormigón de grandes dimensiones. Esta coincidencia de infraestructuras, pertenecientes a momentos diferentes, permite la creación del «Aula al aire libre de los puentes», que armoniza los restos de los puentes antiguos con los puentes modernos, en una lectura de integración: el viajero contempla, de manera comprensiva, una lección viva de diferentes formas de construir una misma infraestructura, en una superposición de tiempos y memorias en diálogo permanente con el paisaje del río.

Figura 9. Iter Plata. Aula al aire libre de los puentes de Castrogonzalo, Zamora. Detalle de la intervención.



Otra de las Aula ya realizadas se ubica en el municipio de Topas, al norte de la provincia de Salamanca, en un rico paisaje configurado por una multitud de líneas de movimiento: el trazado de la antigua Vía romana de la Plata, uno de los ramales del Camino de Santiago, las vías abandonadas del ferrocarril de la Vía de la Plata (inaugurado en 1896 y cerrado en 1985), los restos de la antigua carretera – aun visibles parcialmente en el terreno, como sugerentes restos arqueológicos modernos –, la moderna carretera nacional N-630 y, en

paralelo, la A-66, la recientemente creada Autovía de la Ruta de la Plata, junto con caminos históricos y caminos nuevos de tierra hechos expresamente como parte de la infraestructura para el paso de los peregrinos. Todo ello armoniza un paisaje patrimonial que conjuga el pasado más lejano y el más reciente, construyendo un paisaje didáctico que habla de la necesidad del hombre de moverse por el territorio en cualquier tiempo, en época romana o en la actualidad. La señalización realizada por Iter Plata atiende tanto a informar sobre el trazado de la calzada, hoy apenas reconocible, como a hacer visible al viajero la acumulación de líneas de movimiento que se producen en el lugar.

Figura 10. Iter Plata. Aula al aire libre del ferrocarril en Topas, Salamanca. Elemento de señalización en el paisaje abandonado.



En puntos concretos se sitúan miradores para contemplar cómo el antiguo ferrocarril recorta la tierra en trincheras y cómo los elementos abandonados de la antigua infraestructura adquieren un aire de melancólica belleza, como si de auténticas ruinas se tratara.

La llegada de la calzada romana a la ciudad de Salamanca, por el sur, siguiendo el arroyo del Zurguén, es otra de las zonas de interés en este sentido del itinerario Iter Plata: una sucesión

de líneas de nuevas comunicaciones viarias, incluidas las rondas de circunvalación, atraviesan el horizonte en el que se posa el conocido perfil de la ciudad. El juego de líneas enriquece la llegada a Salamanca, de nuevo en una intensa relación entre una visión del pasado y un reconocimiento estético del presente, uno de los objetivos que persigue el proyecto Iter Plata.

Figura 11. Iter Plata. Aula al aire libre del ferrocarril en Topas, Salamanca.
Mirador sobre las vías del ferrocarril.



Las intervenciones, miradores y puntos de visión, potencian esa relación de tiempos, con unos mínimos elementos, apenas formalizados en el terreno. El centro de la intervención es un fragmento visible y descubierto de la antigua calzada, que se encuentra protegido debajo de un pequeño viaducto que, de manera fortuita, enmarca la vista de la ciudad, al fondo, haciendo visible la torre de la catedral, una de las más hermosas de España. Un poco más adelante el Hito de la Trashumancia, en realidad una instalación plástica formada por un grupo de cinco grandes piedras de granito (como abandonadas y dotadas de un cierto aire metafísico), con un fragmento de un poema de Miguel de Unamuno⁹, recuerda el esce-

⁹ «Junto a esas tapias buscan el amparo / del hostigo del cierzo las ovejas / al pasar trashumantes en rebaño, / y en ellas rompen de la vana historia, / como las olas, los rumores vanos» (UNAMUNO, 1913). Unamuno, vasco de origen, fue un salmantino ilustre, rector de su famosa Universidad desde 1933 hasta su destitución por orden de Franco en 1936.

nario de la antigua cañada, ocupado durante siglos por las ovejas, como un movimiento más en la historia del paisaje del Zurguén.

Figura 12. Iter Plata. Aula al aire libre del Zurguén en Salamanca. Hito dedicado a la trashumancia.



Iter Plata puede ser considerado como una heterotopía y una heterocronía, en el sentido puramente «foucaultiano» de los términos¹⁰, planteado como un proyecto que propone la superposición de tiempos y de lugares, configurando un gigantesco palimpsesto de tiempo y memoria, sucesivas escrituras que pueden ser leídas en planos diferentes por el espectador contemporáneo. Dichas escrituras configuran la materialidad que hace visible lo inmaterial, lo intangible, hace emerger lo desaparecido.

Jardín de Sefarad

Callarse, ¡qué lección!.

Paul Valéry

Uno de los últimos trabajos realizados por el *Laboratorio* es el Jardín de Sefarad, un paisaje conmemorativo del antiguo cementerio judío medieval de Ávila, un proyecto de

¹⁰ FOUCAULT, 1984: 46-49.

pequeña magnitud pero de una gran resonancia social y emocional. A finales de 2012, la construcción de un colector de aguas al norte de la ciudad sacó a la luz, de manera fortuita, el cementerio medieval, situado en una antigua vía pecuaria («cordel»), tras el Convento de la Encarnación, fuera del recinto amurallado. La excavación de la gran zanja afectó a un centenar de tumbas que fueron desalojadas para la colocación de la infraestructura, provocando un gran debate social y cultural en la ciudad y en la comunidad judía, que exigió de inmediato una reparación del daño causado¹¹. Una vez realizada la infraestructura del colector, el *Laboratorio* recibió de la Dirección General de Patrimonio Cultural el encargo de proponer una actuación que diese sentido al lugar, además de posibilitar el enterramiento de los restos exhumados¹². De esta forma se propuso un paisaje conmemorativo, el Jardín de Sefarad¹³, que diese un carácter totalmente ritual a la zona ocupada por el cementerio, no visible para la ciudad, y permitiese enterrar de nuevo los restos medievales, todo ello con un presupuesto muy reducido, integrado dentro de la obra de infraestructura. El resultado es un paisaje del tiempo y la memoria, un lugar de la evocación y del encuentro emocionado, que se construye sobre el espacio del antiguo cementerio judío, haciéndolo visible, en diálogo con el casco histórico de la ciudad.

Tras la obra del colector, tapado con tierra, el lugar no tenía ni carácter ni atractivo alguno, bordeado por edificaciones nuevas de muy escasa calidad arquitectónica y por un carril-bici que atraviesa la antigua vía pecuaria, pero presentaba algunos elementos de interés, como el muro de piedra del antiguo convento, probablemente construido con las piedras expoliadas del cementerio, una vez fueron expulsados los judíos en 1492, por mandato de los Reyes Católicos. El muro, de gran interés estético y compositivo, obliga a mirar el lugar de otro modo, cambiando por completo la consideración: mirar desde el jardín hacia fuera. A pesar de tratarse de un espacio público abierto, el muro crea la ilusión de un jardín cerrado, a la manera de un *hortus conclusus*, el jardín cerrado característico de la tradición medieval, sobre el que se recorta, poderosa, la silueta tan singular y reconocible del casco histórico amurallado de la ciudad. El jardín medieval recreaba un microparaiso encerrado por muros, con muy pocos elementos, casi un jardín minimalista, con un alto sentido conceptual y escaso sentido formal. A la referencia al jardín medieval, como modelo de un jardín contemporáneo, se le une la relación con el paisaje exterior. Utilizando una técnica similar al *shakkei* del jardín japonés, por encima del muro se atrapa e incorpora el paisaje exterior, que se toma «prestado vivo», incluyendo la imponente visión de las murallas. En el trasfondo del proyecto están ejemplos tan conspicuos como el *kare-sansui* (jardín seco) del templo de Ryoanji, en Kioto, construido a finales del siglo XV, casi al mismo tiempo en que se producía la expulsión de los judíos, una coincidencia fortuita

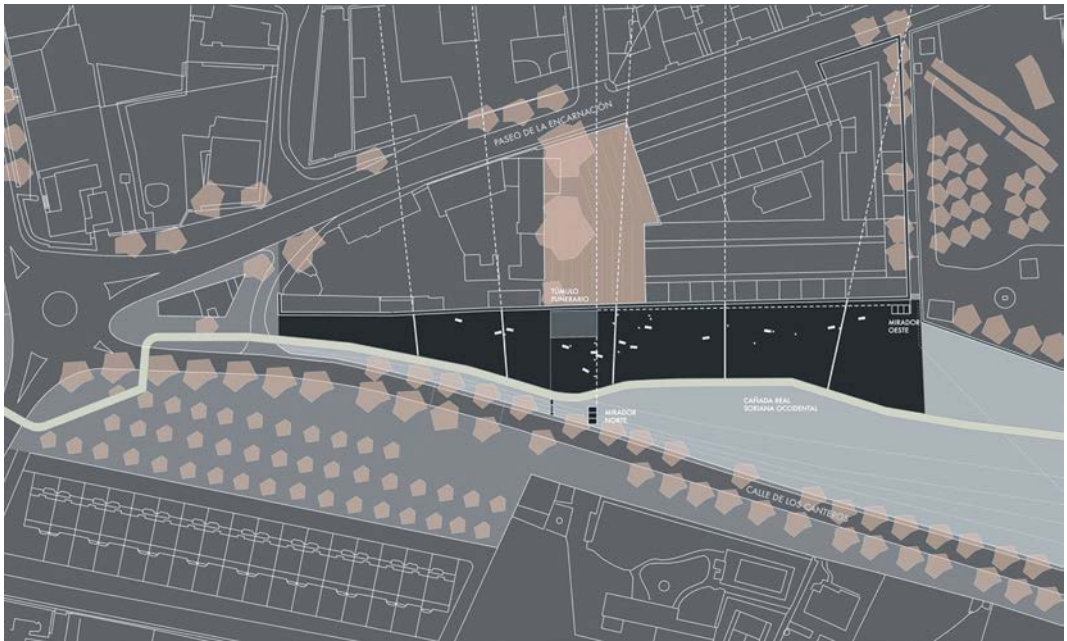
¹¹ Las labores arqueológicas fueron realizadas por la empresa Castellum Scoop.

¹² En la realización de la propuesta se siguieron de manera escrupulosa las indicaciones dadas por especialistas judíos, así como las de todas las administraciones implicadas, Ayuntamiento de Ávila y Junta de Castilla y León.

¹³ Sefarad es un topónimo bíblico que la tradición judía ha identificado con España.

pero de gran valor emocional, el anhelo de la tierra visto desde el interior de un muro, desde el encierro al exilio. El silencio del jardín medieval y la abstracción casi metafísica del jardín zen se convierte así en fuente de inspiración del nuevo paisaje de la desaparición, un jardín contemporáneo construido con el tiempo como materia. Un paisaje callado, lento, esbozado sobre el terreno, construido mediante líneas y puntos, que generan un espacio apenas tangible, dispuesto sobre una estructura geométrica que se apoya en dos miradores, situados al norte y al oeste, desde los cuales observar y comprender este paisaje de la desaparición.

Figura 13. Jardín de Sefarad, Ávila. Planta general de la intervención.



Así se construye un jardín de la contemplación, en cuyo interior el tiempo permanece inmutable, mientras que las estaciones transcurren en el exterior, fuera del muro de piedra, reflejándose en los cambios de hoja y floración de los árboles, como orden de conexión entre el tiempo y la memoria. El Jardín de Sefarad construye un paisaje de la ausencia, que visualiza un complejo juego de superposiciones temporales: el tiempo del cementerio medieval original, el largo tiempo posterior como paisaje de la desaparición y el tiempo recobrado para la memoria de las generaciones actuales y futuras. El jardín se construye con materia conceptual, tiempo y memoria, y con materia física, tierra y granito.

Figura 14 Jardín de Sefarad, Ávila. Vista desde el mirador norte, con el túmulo, el muro y la ciudad de Ávila al fondo.



En el centro del jardín se sitúa un túmulo funerario rectangular con los restos procedentes de las tumbas excavadas, re-enterrados en una emotiva ceremonia, llevada a cabo bajo la estricta supervisión de especialistas hebreos¹⁴. El resto del jardín evoca el paisaje del antiguo cementerio mediante losas (que recuerdan la disposición de las tumbas excavadas) y estelas de granito, en su estado de corte de cantera (sin apenas trabajar), que emergen puntualmente, como pecios mudos del pasado, provocando la melancolía del espectador. Los miradores, también losas de granito de grandes dimensiones, colocados en los extremos del jardín, al norte y al oeste, son elementos de carácter simbólico, ritual, que organizan la mirada reflexiva y contemplativa del espectador, su silencio y su respeto.

¹⁴ El enterramiento se llevó a cabo en un caluroso 7 de julio de 2013, en una ceremonia privada, con presencia de rabinos de Londres y Nueva York y voluntarios de la Comunidad Judía de Madrid.

Figura 15. Jardín de Sefarad, Ávila. Detalle de losas y estela de granito.

El espectador no tiene ningún sitio para sentarse, debe contemplar el jardín de pie, y con él la ciudad al fondo, construyendo un impactante paisaje. Repartidas en el suelo del jardín, unas líneas de granito orientan visualmente hacia los elementos más significativos de la ciudad, las murallas, la catedral, la iglesia de San Vicente... Dos palabras en hebreo, recortadas en acero inoxidable y colocadas en miradores, losas y estelas, sitúan al espectador: *Sefarad*, la tierra, el lugar, Ávila, el horizonte, el anhelo.

El conjunto adopta, de manera intencionada, un carácter metafísico. La excavación del colector creó una fortuita fisura espacio-temporal que permitió conocer la situación del antiguo cementerio judío. A su vez el Jardín de Sefarad proyecta una intencionada fisura temporal que establece un vínculo intenso entre las diferentes memorias del lugar, desde las pasadas hasta las presentes, permitiendo la construcción de un espacio para el encuentro entre las culturas y las creencias. En su visita, Natan Sznajder, uno de los mayores especialistas mundiales en la memoria judía¹⁵, describió el Jardín de Sefarad como una «imagen de la desolación y recuerdo de la ausencia», términos que describen a la perfección en la intención y el logro del proyecto¹⁶.

¹⁵ Sznajder ha realizado numerosas publicaciones sobre la memoria judía: SZNAIDER & LEVY, 2005; 2010; SZNAIDER, 2011.

¹⁶ El Jardín de Sefarad ha sido celebrado tanto por la ciudad de Ávila, que lo ha hecho suyo como un importante hito cultural y turístico, como por la Comunidad Judía que lo ha convertido en un lugar obligado de peregrinación.

Figura 16. Jardín de Sefarad, Ávila. Vista general con la ciudad al fondo.



Conclusiones

Estas dos experiencias, Iter Plata y Jardín de Sefarad, se encuadran dentro de la larga trayectoria del *Laboratorio* en la investigación e intervención en paisajes patrimoniales de diferente escala y consideración, incluyendo varias villas y yacimientos arqueológicos romanos¹⁷. Una de sus líneas principales de investigación, como queda detallado anteriormente,

¹⁷ El *Laboratorio* ha intervenido en la Villas de Santa Cruz de Baños de Valdearados (Burgos), Villa de Orpheus de Camarzana de Tera (Zamora), Villa de San Pedro del Arroyo (Ávila), así como en los yacimientos arqueológicos de Clunia (Burgos), Tiermes (Soria), Lancia (León), Arce-Mirapérez (Burgos).

es la de hacer visible lo invisible, trabajando con materiales como el tiempo, la memoria, la ausencia, la huella, creando paisajes contemporáneos en los que se incluyen los restos patrimoniales de todo tipo de condición, en la creencia de que se pueden conseguir paisajes integrales como valor de presente proyectado hacia el futuro. La desaparición se toma como premisa de partida, para convertirlo en argumento y herramienta de proyecto.

Documentos

STP Iter Plata: <http://www.jcyl.es/jcyl/patrimoniocultural/iterplata/index.html>

Bibliografía

- ÁLVAREZ, Darío (2011a) – *El paisaje como obra de arte total*. «RA Revista de Arquitectura», Universidad de Navarra, nº 13, p. 37-50.
- (2011b) – *Melancolías modernas. Fisuras del tiempo en los paisajes contemporáneos* – In ACCAIUOLI, Margarida; BABO, Maria Augusta, coord. – *Arte & Melancolía*. Lisboa: IHA / Estudos de Arte Contemporânea, Lisboa: p. 15-32.
- ÁLVAREZ, Darío; IGLESIA, Miguel Ángel de la (2013) – *Iter Plata. Proyectar el paisaje patrimonial*. «Her&Mus. Heritage & Museography», n.º 11, p. 64-73.
- AUGÉ, Marc (2003) – *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- FOUCAULT, Michel (1984) – *Des espaces autres, conferencia dictada el 14 de marzo de 1967 y publicada posteriormente en Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5, octubre 1984, p. 46-49.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945) – *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 2000.
- MORENO GALLO, Isaac (2011) – *Vías Romanas en Castilla y León*.
- SZNAIDER, Natan (2011) – *Jewish Memory and the Cosmopolitan Order*. Cambridge: Polity Press.
- SZNAIDER, Natan; LEVY, Daniel (2005) – *The Holocaust and Memory in the Global Age*. Philadelphia: Temple University Press.
- (2010) – *Human Rights and Memory*. Pennsylvania State University Press.
- UNAMUNO, Miguel de (1913) – *En un cementerio de lugar castellano*.
- VIRILIO, Paul (1980) – *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988.

ROMA: LA COSTRUZIONE DEL PAESAGGIO DELLE ROVINE

FRANCESCO CELLINI

Il presente scritto tenta un'elementare storia dei 'paesaggi dell'archeologia' di Roma dall'800 in poi e della loro variabile influenza sul corpo della città.

Con una premessa: qui 'paesaggio' è inteso non nel modo incidentale di: «Guarda che bel paesaggio», ma nel senso più compiutamente descrittivo e generale che il termine talora assume. Questo avviene quando ci si riferisce ad una costruzione concettuale (letteraria, poetica, pittorica, etica ecc.), che si sia formata, in un determinato ambiente storico, attraverso la lenta selezione e composizione di alcuni specifici aspetti del mondo reale (fisici, oppure geologici, climatici, antropici, agrari, produttivi, insediativi ecc.), e che progressivamente si sia consolidata in una rappresentazione compiuta ed identitaria (tale è, per esempio, per la nostra cultura figurativa, la 'campagna romana').

In questo caso quel particolare 'paesaggio' può diventare, come si dice ora, un patrimonio collettivo immateriale; cioè un'entità concettuale, stabile, longeva, che agisce nella cultura come categoria percettiva, estetica, sentimentale e che talvolta si traduce in politica e pratica.

Succede infatti che un 'paesaggio' conformi la realtà, talora con straordinaria energia ed efficacia (vedremo che così avviene a Roma, quando la città diventa capitale); ancor più facilmente accade che la stabilizzi, opponendosi alla sua evoluzione, facendo prevalere il sentimento, la memoria o i sogni sulla necessità (così ancora a Roma, e non solo a Roma, oggi). Succede anche che un 'paesaggio' sostituisca se stesso alla realtà, fornendone un'immagine collettiva, artistica, letteraria e sentimentale del tutto illusoria e tranquillizzante, e

però diffusa, resistente e duratura (tale è, per più di un secolo, il vagheggiamento romantico sull'invece orribile e tragico agro romano).

Infine un 'paesaggio' non si forma da sé, non basta che un ambiente offra un'eccezionale compresenza di peculiarità fisiche, ambientali e storiche e nemmeno basta il fervore di una miriade di artisti e poeti impegnati individualmente ad interpretarlo; essi produrranno e descriveranno un'altra cosa: i loro personali paesaggi, magari straordinari (come appunto vedremo che avvenne, sul tema dell'archeologia, nella Roma del Sei e Settecento).

Il 20 settembre 1870, con pochi spari e pochissime cannonate, il Regno d'Italia conquista Roma.

Da quel momento si pone un problema: come potrà uno stato laico, anzi tendenzialmente anticlericale, con l'ambizione di un ruolo europeo, avere come propria capitale una città antica, rattappita, fastosa e povera, inerte, inefficiente, inondata ciclicamente dal Tevere, circondata da una campagna incolta e deserta, il cui carisma sta solo nella sua storia e il cui corpo vivo è composto soprattutto da uno straordinario insieme di monumenti papali?

Da quel momento è a tutti chiarissimo che, vista anche la debolezza economica del paese e la sua stessa struttura multicentrica, Roma non raggiungerà mai Parigi, o Vienna, o Londra, o Berlino a forza di *boulevards*, di metropolitane, stazioni, ministeri, musei o fabbriche: la sua identità di capitale dovrà essere trovata in qualcosa di diverso. E questo sarà il suo paesaggio archeologico.

Ma questo non accadeva, nel secolo, per la prima volta: pochi decenni prima, nella breve (1809/1914) storia di Roma napoleonica, l'immagine politica ed ideologica della città era stata già interpretata in chiave archeologica, e quasi per gli stessi motivi. E, per raggiungere questo obiettivo, la materia prima certo non mancava.

Nella Roma dell'800, ovviamente, le rovine c'erano, tante e imponenti. Componenti visibilissime del suo singolare impasto, esse però restavano quasi dimenticate, lasciate alle spalle dalla clamorosa e serrata concentrazione architettonica delle chiese, dei palazzi e degli spazi urbani rinascimentali e barocchi.

Era infatti finita l'epoca in cui quei resti, più integri e davvero allora 'mirabilia urbis', punteggiavano, da dominatori, la debole struttura urbana medievale; era pure finita l'epoca del loro studio appassionato, dell'imitazione, della copia, del saccheggio e dello spoglio: la città li aveva, a quegli anni, quasi metabolizzati o rimossi.

Molti di essi ormai restavano inglobati nel tessuto moderno: del tutto invisibili, come i Fori Imperiali; oppure semicelati, come i teatri di Marcello e Pompeo, come lo stadio di

Domiziano, come i Mausolei di Augusto e Adriano; o infine erano ancora attivi, ma avvolti dai tessuti moderni, come il Pantheon e le due colonne onorarie.

Altri resti, giganteschi (le Terme di Diocleziano, Caracalla, Traiano, i palazzi del Palatino, la basilica di Massenzio), invece torreggiavano senza un senso riconoscibile nell'enorme spazio quasi disabitato, non urbano, disusato o sottousato dei vigneti e dei campi interni alle mura. Di essi, solo qualcuno restava legato alla città dal tenue filo di un percorso devozionale (per esempio quello che congiungeva l'olmata di Alessandro VII al Foro Romano con lo 'stradone' di San Giovanni, passando in mezzo alla Via crucis del Colosseo) oppure da un uso: tale è il caso delle terme di Diocleziano, una geniale, ma quasi occasionale, trasformazione.

Altri ancora, tantissimi, completamente abbandonati e dimenticati, punteggiavano l'ancor più esteso, temuto e pericoloso agro, cioè il più assoluto opposto della città.

Insomma infiniti ruderi, ma in condizioni diverse e collocati in tre zone diverse: quella urbana, densa e ristretta verso settentrione e dominata dalla massa della Basilica di San Pietro e dei palazzi Vaticani, quella agricola *intra muros*, vastissima e vuota, e poi l'infinito incolto esterno. Il tutto restava inquadrato dal solidissimo impalcato antico delle Mura Aureliane, con al centro la massa dominante del Colosseo, determinando una singolarissima *forma urbis*, ben leggibile nelle piante del '700, soprattutto in quella del Nolli. Roma era al tempo una città discontinua, dissonante, compatta e insieme dispersa: giustapposizione di mondi contemporanei e remoti non comunicanti, anche dal punto vista sociale ed economico, e conseguentemente irriducibili ad una descrizione sintetica, come è anche chiaro confrontando le fonti letterarie o figurative. Non è un caso che la pittura ed il disegno, che a Roma dal '600 ai primi dell'800 utilizzano proprio le rovine come uno dei soggetti ricorrenti, non trovino mai un registro comune nel rappresentarle.

Infatti, quando sono in campo gli spazi della città abitata e densa, allora prevale l'integrazione: quasi l'assorbimento dell'antico nel nuovo, entrambi amalgamati nella fastosa densità che caratterizza lo spazio barocco e settecentesco. E questo vale per tutti gli artisti: per quelli orientati al pittoresco, come i fiamminghi, i 'Bamboccianti' e i Van Bloemen; per chi predilige una visione più tersa e descrittiva (vedi Gaspar van Wittel); vale anche per Piranesi, la cui esasperazione espressiva è qui trattenuta dal gusto antiquario, dal fervore collezionistico e dallo scrupolo analitico.

Quando però lo sguardo cade sulla città vuota entro ed oltre le mura, allora l'archeologia e le sue rovine diventano prevalenti e la tonalità cambia, sia pure in modo schizofrenico. Così, mentre Pinelli ambienta fra i resti romani scenette agresti, animate da una plebe improbabilmente festosa e serena, altri seguiranno ad inserire ruderi su ruderi in scenografie a sé stanti (Pannini, Hubert Robert) o in ambientazioni più 'poussiniane' che romane. Solo Piranesi coglie, in anticipo di un secolo e con una specificissima connotazione metafisica, la terribilità della campagna romana e della sua storia, disegnando con acribia e ferocia masse laterizie isolate, abbandonate, ingigantite e corrose; ma è un caso a sé.

Insomma, nei primi dell'800, la percezione dell'antico si manifesta in infiniti episodi, che però non concorrono a precisare un'interpretazione unitaria della città. Pur piena di rovine, Roma non sa quasi che farsene.

Chi ritorna improvvisamente, con ragione politica e determinazione, ad utilizzare l'antico è Napoleone (o piuttosto Camille de Tournon-Simiane, suo prefetto per Roma), quando nel 1809 la città cade nelle mani francesi; col papa in esilio, essa viene ad assumere un ruolo importante nella geografia dell'impero, che diviene ancora di più significativo nel 1811, anno in cui al figlio dell'imperatore, appena nato, verrà conferito il titolo di Re di Roma.

La città deve conseguentemente cambiare faccia (o almeno apparenza) e in fretta; il che, vista la solidità secolare del suo *status* e della sua struttura è assai difficile. Deve anche modernizzarsi, in che è ancora più difficile. Allora viene tentata un'operazione molto ambiziosa, che non darà quasi nessun frutto concreto, vista la brevissima durata dell'episodio, e che è basata, come è noto, su pochi ma significativi progetti.

Oltre a varie riorganizzazioni interne del palazzo del Quirinale (la reggia del Re di Roma) ed a poco altro, essi consistono nella unificazione del Pincio e di piazza del Popolo (come '*Giardino del Grande Cesare*') e nel '*Giardino del Campidoglio*': un radicale riordino del quadrilatero compreso fra *Tabularium*, Foro Romano, Colosseo, le vie (oggi) di San Gregorio, dei Cerchi e le pendici settentrionali del Palatino (ne possediamo i disegni, del 1812, opera di Louis-Martin Berthault).

Mentre il progetto di piazza del Popolo (una specie di nuovo foro dinastico all'ingresso settentrionale della città, analogo, nel suo senso generale, al progetto di Antolini a Milano) verrà poi realizzato in piena restaurazione, e con tutt'altro spirito, da Giuseppe Valadier, i giardini del Palatino restano sulla carta, seppure non si tratti che di sistemazioni prevalentemente arboree. Però esse mettono a sistema gran parte dei complessi archeologici repubblicani ed imperiali proprio con il Campidoglio, vale a dire con l'unico centro civile che la città ha sempre avuto, combinando quindi simbolicamente, sotto il segno francese, due storie romane esplicitamente antipapali. In più i due progetti, l'uno a Nord, aperto verso la Francia, e l'altro a Sud, rivolto verso la grande ed inedificata area archeologica romana, sono connessi da un asse (quello di via del Corso) il cui uso ed il cui senso era prevalentemente laico, con questo contraddicendo significativamente le direttrici basilari della città cattolica.

Insomma la Roma napoleonica è poco più che un abbozzo, ma è un esperimento di un'utilizzazione strumentale e consapevole, in senso politico e propagandistico, dell'antico nell'urbanistica. Il suo affrettato e provvisorio disegno combina motivi diversi, quali il prevalere del gusto neoclassico e la fretta di realizzare opere in aree disponibili o poco impegnate, ma ha, oltre che una potenziale efficacia, una propria sottigliezza ideologica: mira,

contrariamente a quanto farà elementarmente ed incautamente Mussolini con Augusto e l'impero, alla già consolidata equazione dell'Imperatore con Cesare, una figura davvero vicina Napoleone, quasi di transizione fra repubblica ed assolutismo.

La città che si trovano di fronte i bersaglieri entrati in Roma nel 1870 non è granché diversa da quella di uno o due secoli prima, o da quella di de Tournon, c'è solo in più qualche modesto opificio, qualche ponte in ferro, qualche linea di treni; tanto meno diversa è la campagna secolarmente immobile da loro attraversata per arrivarci, se non per una cosa: cioè per il fatto che letterati, viaggiatori e artisti l'avevano nel frattempo scoperta.

Fino ai primi dell'800, infatti, questo spazio immenso quasi non esisteva nella coscienza e nella rappresentazione, soprattutto dei romani, chiusi nella cinta daziaria e nella piccola cerchia di orti e vigne *intra muros*; eppure era esteso fino alle pendici dei monti circostanti e fino a quasi tutto il litorale laziale, suddiviso in pochissimi latifondi di pascolo incolto, abitato da una minoranza di braccianti e pastori analfabeti, in condizioni sub umane e divorati dalla malaria e dalla mortalità infantile.

Ci vorrà la sensibilità e la morbosità dei primi romantici (François-René de Chateaubriand) per dare l'avvio ad un processo di riconoscimento, e contemporaneamente di travisamento estetizzante, di quel paesaggio; processo che attraverserà tutto il secolo ed oltre e che produrrà infinite opere pittoriche (Jean-Baptiste Camille Corot, Ippolito Caffi, Enrico Coleman ecc. ecc.), fotografiche (Giuseppe Primoli), scientifiche (Antonio Nibby, Rodolfo Lanciani) e letterarie. Così, all'atto della presa di Roma, la 'campagna romana' è ormai consolidata nella cultura europea come un *topos* paesaggistico e resterà tale per anni.

Concretamente l'agro è un luogo estremo ed atroce: la contemplazione, fra dolente e compiaciuta, dell'orrore e della desolazione dei suoi siti resta oggetto esclusivo della pittura e della letteratura; talvolta (sic), ci si organizza, aristocraticamente e cinicamente, una caccia alla volpe (i primi interventi sanitari, di bonifica e di scolarizzazione saranno dell'inizio del '900).

In sostanza esso è solo un problema irrisolto che seguirà per anni a sottolineare l'inadeguatezza della città al ruolo di capitale del regno, che invece avrebbe bisogno di una capitale moderna, industriale e borghese, strutturata ed efficiente, adatta ai suoi progetti di competizione europea e globale (di lì a poco ci si sarebbe cacciati nei disastri di una politica coloniale tardiva). Invece ora il regno si trova nelle mani una capitale ecclesiastica, nobiliare e stracciona, totalmente inadatta da ogni punto di vista pratico. Essa sarà pure carica di arte, di monumenti, di simboli e valori eccellenti; ma essi appaiono allora alternativi, se non odiosi, anche perché la città è stata governata (fino all'ultimo) da un papa tanto reazionario ed ostile da aver chiesto aiuto, ripetutamente, ai francesi contro gli italiani, aggravando i sentimenti anticlericali, massonici e mazziniani.

Tuttavia gli italiani del Risorgimento avevano avuto in mente solo Roma, sostenuti da un complesso e forse confuso insieme di motivi ideali, morali e mitologici, imperniati su un'istintiva percezione del senso dei resti della città antica. E si trattava di un sentimento ineludibile. Quindi la capitale d'Italia lo dovrà adesso necessariamente interpretare, in forme, evocazioni, relazioni e spazi; poi non resterà che tentare, per quel che si può, di mitigare l'inadeguatezza della città alle esigenze pratiche.

Il primo piano regolatore (1873), con tutte le proprie contraddizioni e debolezze, è lo specchio di questa impegnativa operazione. La sua scelta più importante è che il centro di Roma non sarà più il Vaticano ma l'area del Foro Romano, dal Campidoglio al Colosseo. La città rinnovata avrà quindi il suo cuore, come è avvenuto nel 1812, nel nucleo antico, che (particolarissima anomalia rispetto a tutte le altre strutture urbane) sarà uno spazio vuoto, abitato solo da rovine.

Su esse, sul Colosseo in particolare, infatti, graviteranno tutti i quartieri nuovi (da Nord-Est quelli impiegatizi, da Sud-Ovest, quelli operai) e convergeranno tutte le nuove strade (le vie che saranno poi, con varianti: Cavour, degli Annibaldi, Labicana, di San Gregorio, Viale Aventino ecc.): qui pure, come nel 1812, confluirà la vecchia via del Corso e la nuova via Nazionale, tramite un'ancora incerta definizione di Piazza Venezia, che poi si preciserà attorno all'acropoli greco-romana del Monumento a Vittorio Emanuele II.

Ma le prime realizzazioni sono miserevoli; per esempio, le case di via Cavour, una strada che sbuca scriteriatamente sul Foro, sono costruite in fretta, male e speculandoci su, e stridono coi loro intonaci scialbi offendendo i ruderi. Il piano infatti è solo l'iniziale e fredda traduzione tecnica di un pensiero politico e di un'istanza ideale: è solo un disegno, una traccia, una dichiarazione di intenzioni, ma non è ancora la proposizione di uno spazio urbano significativo e chiaro; ci vorranno anni per arrivarci.

Centrare l'immagine della capitale laica soprattutto sulla messa in valore del suo patrimonio di ruderi pre-cristiani o non cristiani è dunque un disegno preciso, che viene imposto nei primissimi anni successivi al 1870.

Poi (dal 1882/87 al 1914), grazie soprattutto all'impegno costante di un uomo eclettico, intelligente e determinato, Guido Baccelli, lo schema si concretizza in quell'ampissimo spazio vuoto che ora chiamiamo 'Area archeologica centrale' e che allora, significativamente, chiamavano 'Zona monumentale di Roma', come se la città di monumenti non ne avesse altri – c'erano, ma erano cattolici; Baccelli era ministro della sinistra storica; il vento era anticlericale.

Quello spazio è rimasto e seguitiamo tutti (abitanti e turisti) a percepirne l'unicità e il fascino; dimentichiamo però che questa grande area verde è stata concepita allora come il perno ideale e fisico dell'identità della nuova capitale; dimentichiamo che lo scopo non era la creazione di un parco, né la 'salvaguardia' dell'antico (anche se solo per questo Baccelli è costantemente ricordato dai nostri urbanisti e soprintendenti), ma ricercava la modernità proprio attraverso l'antico; dimentichiamo il coraggio che c'è allora voluto per concepire, realizzare e proporre alla competizione internazionale una così strana città, con un centro tanto grande e tanto vuoto e un corpo proporzionalmente così piccolo.

Dimentichiamo infine che la 'Zona monumentale' era caratterizzata da un meditato, coerente e significativo paesaggio, che abbiamo in gran parte perduto. O piuttosto che abbiamo più volte negli anni e fino ad oggi sostituito con altri paesaggi, attraverso una successione tutt'altro che lineare di atteggiamenti, di mentalità, di opzioni politiche ed amministrative, tutte diverse, spesso contraddittorie, sempre accompagnate e sollecitate da una convergente produzione artistica, letteraria e critica.

Ma com'era quel paesaggio? Per descriverlo dobbiamo procedere per scene, per esempio, quella della 'passeggiata archeologica'. Non quella che è ora, cioè un tratto ampio ed alberato di un'arteria urbana veloce, ma quella delle cromolitografie di allora (1914): una pista battuta, chiusa fra i prati di un giardino cintato da delicate cancellate ornamentali. Una passeggiata appunto (*mall*, all'inglese) per gli incontri domenicali o feriali delle famiglie borghesi: carrozze, cavalli al passo, sorrisi, scambievoli cenni di ventaglio, bambinaie e pupi infiocchettati, nonni con nipoti adolescenti gentilmente edificati dall'archeologia circostante – questa arcigna assai, per la verità, e imponente, vedi i ruderi di Caracalla, allora nient'affatto celati da troppo giovani pini – ma infine assoggettata al ruolo di oggetto da zoo. O meglio, da museo paleontologico, perché siamo in un'epoca educativa e positivista, che non ha vergogna, per il piacere e la cultura dei cittadini, di esibire quel che ha: attingendolo noi italiani dall'antico, gli altri paesi più evoluti dall'industria o dalle colonie.

Ma in quella singolare sequenza, o *collage*, di recinti e di confortevoli passeggiate non c'era solo Caracalla dinosauro e l'arco di Costantino *triceratops*, né solo collinette (dove la *domus aurea* ben si sostituisce alle Buttes-Chaumont), né solo vialetti curvilinei; c'erano i primi scavi scientifici, quelli del Foro, e le prime convincenti manifestazioni di un'idea che avrà un successo globale: l'accoppiamento fra archeologia e vegetazione. Piante e ruderi dunque; e li avremmo trovati combinati in chiave ornamentale e decorativa, oppure romantica e simbolista (il nero cipresso che svetta sul frammento di una tomba), o ancora come *topiaria* disposta a scopo descrittivo e ricostruttivo, come al Palatino (Giacomo Boni) o, pochi anni dopo, al tempio di Venere e Roma e nel progetto di Raffaele De Vico per le terme traianee.

Il progetto e la successiva realizzazione della 'Zona monumentale' è comunque il risultato di una cultura; qualcosa che, almeno su questo tema e per un discreto arco di tempo (40 anni, incluso il primo decennio fascista) è stata sostanzialmente concorde, comprendendo

ben più che l'elenco di nomi illustri che usualmente si ricorda: Baccelli, Fiorelli, Boni, Lanciani, Ricci, De Vico ecc. Non per caso ogni spunto della relazione della Commissione reale che la promosse, o disegno, o illustrazione d'epoca, o anche una passeggiata in quei pochi spazi rimasti com'erano, evoca in ognuno di noi (che sia appena un po' vecchio) una catena di associazioni e di immagini quasi istintiva (le dame di Boldini, quelle, più alla mano, dipinte da mio nonno alla Galleria Sciarra, o di Innocenti, la soffusa *Villa Borghese* di Balla, la già citata e cupa *Toteninsel* di Böcklin, i primi scritti di D'Annunzio ecc. ecc.) che è poi il riflesso personale, quindi infinitamente offuscato e impreciso, delle relazioni, influenze reciproche e conflitti che veramente animarono quegli anni.

Non manca nemmeno un po' di (melo)dramma, tra archeologia scientifica e scenografia. Basta spostarsi ancora un po' più in là nello spazio e negli anni, affacciandosi sullo scenario dei fori di Traiano ed Augusto, riscoperto da Corrado Ricci, o arrivando sotto le pendici del Campidoglio, ricostruite da Antonio Muñoz come una straordinaria e inquietante cortina tufacea. Da piccolo, credevo davvero fosse la rupe originaria e tale la credono i turisti (e non solo); ma è là, evidentemente arcaica, proprio come l'avrebbero concepita Gordon Craig o Duilio Cambellotti per un allestimento teatrale (per Eleonora Duse come vergine Tarpea?).

Poi, col secondo decennio del fascismo, cambia tutto. Avvengono un'infinità di cose note: proseguono le demolizioni e l'area archeologica viene allargata; prevale la dimensione propagandistica, ideologica e militare (la mitologia augustea ed imperiale); ne deriva una peculiare strategia di trasformazione e modernizzazione monumentale dell'area centrale, che prevederà pure l'inserimento di vari edifici di cruciali istituzioni fasciste. Infine entra in campo il ruolo ed il peso urbano della motorizzazione, aggravando un problema, quello della circolazione, che impegnava tutte le amministrazioni urbane già nella fine dell'Ottocento. E' un fenomeno ovviamente noto, che riguarda altrettanto ovviamente tutte le città di quegli anni (quale prima, quale dopo, con Roma non certo fra le prime), ma che nell'area centrale archeologica produce idee ed effetti non solo rilevanti, ma assolutamente originali.

Tecnicamente la motorizzazione impone di aprire nuove arterie sia nei tessuti esistenti (vedi i numerosi progetti romani di 'sventramento', per fortuna solo parzialmente completati) sia negli spazi liberi: fra questi appunto quelli dell'area centrale. Qui comunque l'operazione si presenta, sempre dal punto di vista tecnico ed economico, abbastanza più facile (anche se la realizzazione della via dei Fori Imperiali comporterà la demolizione di un quartiere e di una collina) e appare piuttosto sensata, sempre dallo stesso punto di vista, data la centralità dell'area e la sua necessità di relazioni con l'intorno.

Ma, e qui si pone un problema di interpretazione e di critica, questa trasformazione della città viene adesso attuata in modo per così dire passivo, adeguando pragmaticamente

la città alle impellenti esigenze della modernizzazione (e della connessa immagine politica), oppure, come credo, essa è l'occasione di un radicale e cosciente ripensamento estetico?

A governare l'urbanistica di allora c'è un gruppo di architetti e di funzionari oggi molto discusso, ma non ottuso, che non certamente intuisce che tutto sarebbe radicalmente cambiato, soprattutto dal punto di vista della percezione, dell'uso e del senso. Un gruppo che certamente sa che la successione paratattica di giardini cintati e spazi autonomi della 'Zona Monumentale', sarebbe diventata un tutto unico, se attraversato da un sistema continuo di strade veloci (come è, per esempio, oggi la Passeggiata Archeologica); ed anche sa che, insieme, sarebbe sparita, o messa in secondo piano, qualsiasi possibilità meditativa o contemplativa di rapportarsi ai monumenti antichi, sostituita da una visione necessariamente sequenziale e accelerata.

Una quantità di documenti letterari e grafici certifica questa consapevolezza, vedi l'ampia serie di brutti, ma significativi, disegni di Muñoz (viste con automobili e dall'automobile, immagini non più scenografiche ma evidentemente cinematografiche); poi c'è il sicuro radicamento nella cultura corrente degli esperimenti futuristi nel campo della visione simultanea e veloce; poi c'è, ovviamente, il cinema.

Infine, a provare che qui viene messa in atto una davvero inedita interpretazione dello spazio urbano, viene l'architettura. C'è per esempio una gran parte dei migliori progetti per il concorso del palazzo del Littorio (quelli di Libera, Ridolfi, Terragni e Vietti, Moretti ecc.), tutti modellati secondo pulsazioni spaziali regolate in consonanza con quelle antiche (quelle traianee o augustee). E ciò che guida la loro composizione è l'adattamento alla percezione seriale e cinetica: essi non hanno centro, sono sequenze di fuochi effimeri, di dilatazioni e contrazioni, di pause e di accelerazioni plastiche e volumetriche, misurate sulla percezione veloce di chi percorre, alla guida, grandi strade, che sono coerentemente prive di qualsiasi occasione di sosta, o di servizi, negozi o ingressi di edifici.

La stessa idea di spazio urbano informa tutte le grandi arterie che si dipartono dall'area centrale, anch'esse punteggiate di episodi antichi e moderni, e si estende nel progetto dell'E42, inteso come una replica, quasi una gemmazione, dell'area centrale all'esterno della città, nel suo sviluppo verso il mare: qui tornano le stesse sistole e diastole monumentali e le stesse autostrade urbane che le mettono in mostra senza toccarle.

Questo è appunto un nuovo, e del tutto singolare, 'paesaggio'; lo racconterò meglio di tutti Fellini, in una memorabile sequenza di *Roma*, un'interminabile ronda notturna di motociclisti che sfilano in una città di monumenti fantasmatici.

Dopo la fase di disinteresse e di rimozione tipica del secondo dopoguerra e dopo un lungo periodo di incantamento per un'urbanistica salvifica e tecnocratica, oggi, o più precisamente dagli anni '80 ad ora (e persino nel programma elettorale dell'attuale sindaco),

la questione del paesaggio archeologico ritorna al centro dell'attenzione. Essa costituisce infatti, in tutti i piani ed in tutte le opzioni, il perno di ogni possibile senso e immagine di Roma, assorbendo però in sé stessa tutte le contraddizioni e le pulsioni del pensiero antiurbano ed antiarchitetonico contemporaneo (ecologismo, ambientalismo, conservazionismo, filologismo, ecc.) e tutte le modificazioni della nostra sensibilità storica; conseguentemente è questo il tempo dei più ambiziosi progetti scientifici per estendere le aree scavate e delle più vaste e più insignificanti (leggi: prive di senso, di valori, di uso e quindi dannose) trasformazioni concrete dei contesti archeologici.

E' anche purtroppo la fase in cui l'estensione dell'area archeologica è vista come un valore in sé (chissà perché definito culturale), cancellando qualsiasi traccia dei precedenti paesaggi (quello di Baccelli come quello fascista), e infine tende a prefigurare uno spazio esclusivamente destinato a chi lo visita e paga per entrarci. Vale a dire la più assoluta negazione dell'idea di città.

L'area archeologica era in tutte le precedenti visioni il cuore vivo e significativo della capitale: oggi al massimo avremo una capitale con al centro un museo. Forse adesso stiamo assistendo, finita la fase della costruzione, alla de-costruzione del paesaggio delle rovine.

O DOURO: FRENTES DE ARQUITECTURA, DE PAISAGEM E PATRIMÓNIO

FRANCISCO BARATA FERNANDES

1. O vale do Alto Douro

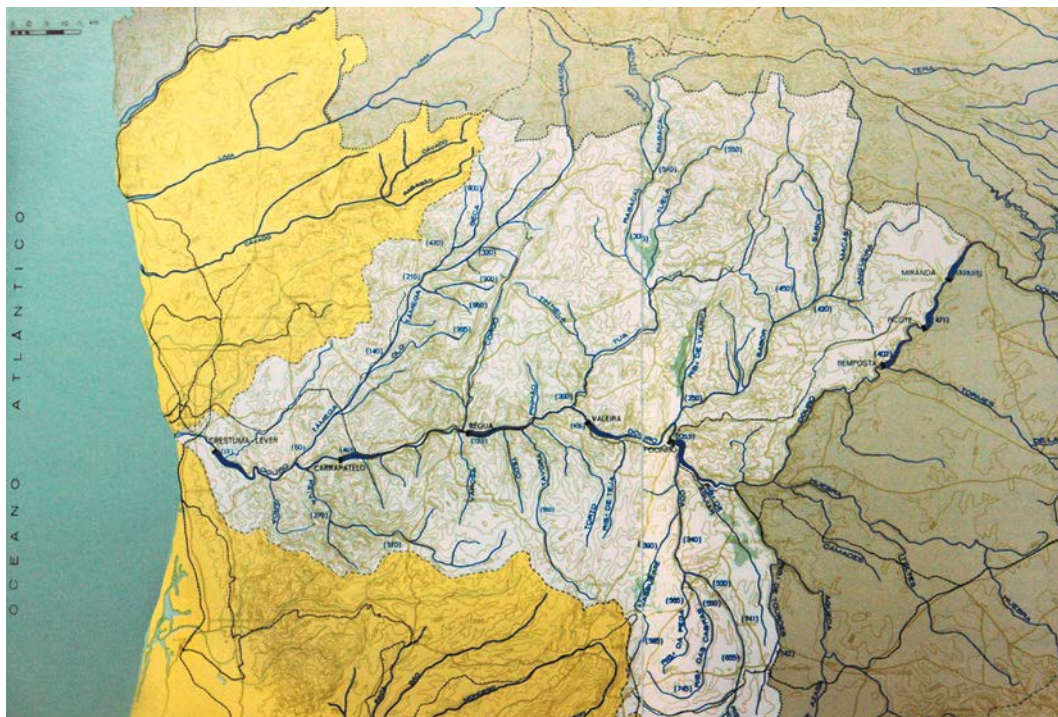
O estudo paisagístico dos rios de grande dimensão territorial, tem contribuído para um exercício de leitura da acção do homem sobre o seu território, sobre os lugares onde pretendeu criar o seu habitat.

Podemos, então, construir interpretações arquitectónicas e paisagísticas de determinada área de território, geograficamente localizada, confirmando a eficácia da aprendizagem com os fenómenos da Natureza e da relação destes com o homem. Conhecer regras ancestrais de preservação e renovação face à permanente acção do Homem na marcação do seu território.

Neste processo, as obras que não só regulam como respeitam as linhas, as lógicas, os sistemas estruturadores da morfologia do território, são aquelas que têm garantido a permanência da reflexão sobre os factos naturais, demonstrando saber e admiração. São aquelas que entendem a paisagem.

O rio Douro apresenta-nos aquilo que se presume ter sido a identidade da sua forma primitiva e o registo de sucessivas intervenções humanas: pontes, estradas, túneis, cidades, explorações agrícolas, ferrovias, barragens, etc. Desde a sua entrada na fronteira portuguesa revela-nos um conjunto de factos diversos que vão desde o aproveitamento do seu caudal para produção de energia eléctrica até à modelação das suas margens para produção de bens alimentares. Os aglomerados ribeirinhos são destinatários privilegiados. Na sua foz, no seu fatal destino de diluição no oceano, fundou-se a principal cidade do norte de Portugal.

Figura 1. Douro e Afluentes. Plano geral dos aproveitamentos hidráulicos.



In *Moderno Escondido. Arquitectura das Centrais Hidroeléctricas do Douro, 1953-1964*. Coordenação de Michele Cannatà e Fátima Fernandes. Porto: FAUP publicações, 1997, p.7.

O Porto pertence àquele afortunado grupo de cidades europeias que nasceu da relação privilegiada de um determinado território com a água. São cidades que se construíram com frente de rio, com frente de mar, conjugando várias frentes ou limitando-se apenas a uma delas.

Estas cidades, de um modo geral, enunciam e evocam desde muito cedo um sentido de fachada urbana. Redesenham, ao longo da história, a sua representação.

Apresentar esta cidade continua a exigir atravessar-se para a margem sul, subir a um ponto elevado, voltarmos para a margem norte e observá-la. Reconhecemos, então, que as gravuras do Porto realizadas pelo pintor florentino Pier Maria Baldi, quando acompanhava o Príncipe Cosme de Médicis em peregrinação a Santiago de Compostela (1668-69), reflectem já este entendimento. Mais tarde, em 1789, Teodoro de Sousa Maldonado e depois outros artistas no século XIX e XX, com as suas gravuras, pinturas e fotografias confirmam tal avaliação.

Figura 2. O rio, as suas margens suaves, as sua encostas abruptas, revelam a beleza e a paz dos factos simples da natureza. O homem deve procurar integrar esses ensinamentos.



Fotografia do autor.

Algumas cidades guardam para sempre, no seu território, lugares predestinados para a leitura da sua identidade.

Mas a representação do território como áreas e frentes de paisagem e arquitectura constitui hoje ferramenta privilegiada para acções de salvaguarda patrimonial e, portanto, entendimento e preservação da sua identidade específica.

A selecção dos elementos e dos meios que representarão o rio no seu território, a valiosa linha de água que contorna montes, descobre vales, cria cascatas, sempre descendo até se associar a outros rios, lagos e oceanos faz parte de um sistema vital e naturalmente organizado.

Este sistema possui uma dinâmica permanente que jamais deixará de se alterar, em consequência de fenómenos naturais ou de intervenções humanas, exigindo periódicas acções de levantamento, registo, análise e propostas de recuperação e valorização do território e da paisagem em que se integra.

Curiosamente, nas últimas décadas, tendo-se avançado exponencialmente na qualidade dos meios tecnológicos na área da comunicação, representação e pesquisa de infor-

mação, assiste-se à constante aprovação de intervenções no território reconhecidamente ignorantes dos valores patrimoniais que colocam em perigo.

É importante considerar como a paisagem resultante dessas acções proporciona maior ou menor empatia e adesão, por todos aqueles que delas não auferem directa ou indirectamente lucros, quando nelas podem verificar, sem dificuldade, o entendimento da paisagem e o respeito e aproveitamento das regras que a caracterizam.

As obras que regulam, porque respeitam, as linhas, os sistemas estruturadores da morfologia do território, as obras que entendem simultaneamente a paisagem, a lógica dos programas e a racionalidade da construção, são aquelas que garantem deslumbramento, prazer e paz. Recordemos a lógica universal e a histórica horizontalidade dos aquedutos monumentais. Demarcam-se do suporte físico do território e anunciam a capacidade e a condição do homem qualificar o seu habitat, privilegiando os interesses da comunidade.

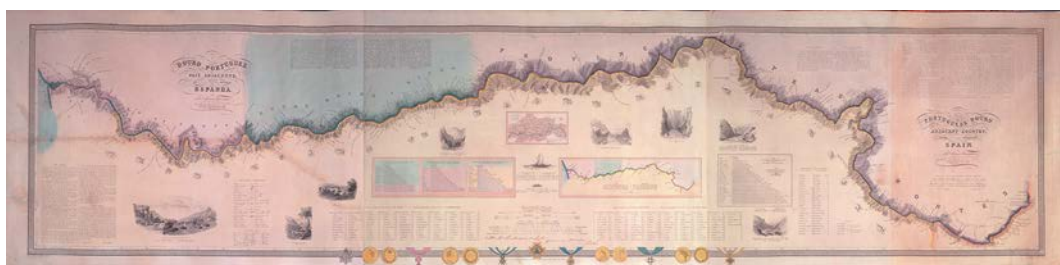
Por mais elementar que pareça, são estes valores que procuramos sempre encontrar na construção do habitat onde desejaríamos viver.

Defendemos a arquitectura que interpreta o território e tira partido da sua condição, função, significado e identidade e não apenas do lucro que dele se pode desfrutar.

Recordemos acrópoles, ágoras, muralhas, pontes, mas também portos, praias, antigas cidades, as primeiras auto-estradas nacionais e europeias (transalpinas), os primeiros traçados ferroviários.

Neste sentido, no contexto desta reflexão, não se pode deixar de manifestar admiração e surpresa perante os Mapas do rio Douro realizados pelo Barão de Forrester, em meados do século XIX.

Figura 3. Mapa «Douro portuguez e paiz adjacente contando do rio quanto se pode tornar navegável em Espanha» do Barão de Forrester, 1848.



In Instituto dos Vinhos do Douro e Porto.

Montar um desenho, uma cartografia, tendo como tema central o rio e o seu vale é atribuir ao curso de água a capacidade de transmitir o sentido de estrutura territorial com as suas diversas identidades paisagísticas. Tradicionalmente são mapas de estradas com as cidades que servem, que representam cartograficamente o território.

Forrester selecciona o vale do Douro, português e espanhol, defendendo que será este elemento que decidirá sobre vida e morte das populações vizinhas, e que será fundamental um entendimento entre os dois países para que o rio se constitua como canal navegável deste vasto território. Consequentemente, o mapa representa o rio, o relevo das suas margens e dentro destas as povoações, as ribeiras, os afluentes, as estradas de ligação a vilas ou cidades mais importantes.

A cartografia representa ainda a área produtora de vinho e diversos apontamentos considerados caracterizadores da paisagem, das actividades e da arquitectura do vale. Referimo-nos à Ribeira do Porto com a Ponte Pênsil, à ribeira da Régua, a barcos rabelos carregados com pipas, a passagens estreitas, rochosas e acidentadas (Cachão da Baleira), etc.

Figura 4. Vale do alto Douro rochoso e escarpado.



http://www.dourovalley.eu/Multimedia/92/46/Miranda-36_1024x768.JPG.

Será interessante estudar o critério de delimitação da área representada, confrontar o rigor do traçado oitocentista com o dos levantamentos actuais. Registar o que permanece, o que foi alterado, como e porquê, em quase dois séculos de história.

Actualmente, o desinteresse, a falta de prazer pela representação analógica das realidades do território (embora sempre haja excepções) significa, reflecte, denuncia a falta de interesse pela defesa de uma ordem estética, arquitectónica, paisagística abrangendo vastas áreas territoriais. Um caso exemplar talvez seja o elogio do lucrativo conceito de cidade difusa e de infindável área metropolitana, com que alguns especialistas se deliciam enunciando a nova cidade contemporânea portuguesa de Valença a Setúbal, plena de «dinâ-

micas», «interacções» e «sinergias» socioeconómicas e culturais, mas ausente de qualquer discurso sobre formas, programas e hierarquias do edificado; sobre formas, programas e hierarquias do espaço público; sobre história, formas, programas e hierarquias do território preexistente, em suma, sobre matéria essencial em Arquitectura, Paisagem e Património Edificado.

A classificação das encostas do Alto Douro Vinhateiro, como Património da Humanidade (UNESCO, 2001), representa o reconhecimento do seu valor cultural, histórico, paisagístico e arquitectónico. A qualidade estética das formas de intervenção do homem na modelação do terreno daquelas margens abruptas e escarpadas; a sua lógica construtiva em função de técnicas, materiais e custos ao longo da história; a arte e racionalidade da resposta ao programa em função da especificidade do lugar, constituem o conjunto de factos concretos que se foram arquitectando ao longo de mais de quatro séculos, aos quais hoje atribuímos capacidade de preservação da qualificada identidade específica do território, do seu referido valor cultural e paisagístico.

Figuras 5 e 6. Douro. Barragem de Miranda do Douro.



In *Moderno Escondido. Arquitectura das Centrais Hidroeléctricas do Douro, 1953-1964*. Coordenação de Michele Cannatà e Fátima Fernandes. FAUP publicações, Porto, 1997, pp. 12 e 126.

Contudo, o que mais interessa reter é que não se está na presença de um sector do vale do Douro que foi classificado como Património da Humanidade porque manteve inalteradas as formas e os usos da sua arquitectura e da sua paisagem ao longo de séculos. Efectivamente, a concepção e construção dos belos socalcos nas encostas do Alto Douro Vinhateiro, que constituem a primeira imagem daquela região, foram sendo alteradas a partir das últimas décadas do século XX e substituídas por novas soluções técnicas que, contudo, demonstram saber-se manter a arte e racionalidade da resposta ao programa, em função da especificidade do lugar. Referimo-nos tanto à substituição dos tradicionais socalcos por patamares, como à introdução da cultura de vinhas ao alto em determinadas áreas das encostas do vale. Na maior parte destas intervenções mantem-se, o sábio reconheci-

mento de que os avanços técnicos nas obras de arquitectura e de engenharia dignificam a sociedade, as suas comunidades, sempre que respeitam a racionalidade dos programas e entendem o valor e a identidade do lugar onde irão ser construídas. Isto é, tratando-se de áreas da cultura, da arte, da história e da arquitectura não serão os valores da especulação financeira, dos lucros das empresas de construção, da elementaridade e primarismo das soluções dos projectos de engenharia e de arquitectura que serão premiados.

Faz parte da história universal dos grandes rios, para além das suas potencialidades na criação de áreas de terra agrícola e fixação de núcleos urbanos, o seu aproveitamento tanto para a navegação, como para a estruturação do traçado de redes de transportes (ferrovia e rodovia) como ainda para a produção de energia elétrica.

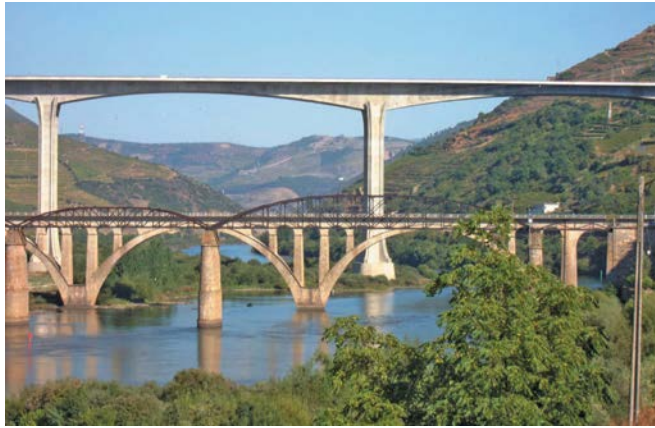
Figura 7. Douro. Túnel e linha do caminho de ferro. Obras de engenharia.



<http://www.flickr.com/photos/valeriodossantos/8075342890/>

O tema das Barragens, que despertou no início do século passado grande curiosidade e investimento artístico no movimento futurista italiano, particularmente, na obra de Antonio Sant'Ellia (*Central Elétrica*, 1914), surgindo no desenho de cidades, paisagens e arquitecturas utópicas, desempenhou nos anos 50, em Portugal, um papel determinante na política energética nacional e nas estratégias de povoamento das regiões do interior do país.

Figura 8. Douro. Pontes de diferentes épocas com distintas relações com a paisagem e com as margens do rio.



Pontes da Régua in http://pu3yka.com.br/Paises/imagens/Portugal/Porto/Douro1/_Douro1.htm

A construção das Centrais Hidroeléctricas no Alto Douro, nas décadas de 50 e 60, associada à criação de pequenos núcleos urbanos modernos e racionalistas, envolveu qualificados engenheiros e arquitectos, tratando-se de um processo de grande complexidade com úteis resultados para a análise e estudo das intervenções arquitectónicas no território à escala da paisagem. Neste sentido, apresentam-se exemplos onde é possível verificar como a preocupação com a relação entre a racionalidade dos programas, a economia da construção, o conhecimento técnico e o respeito pela cultura, pelo valor histórico e pela identidade do lugar, criam condições para que grandes e revolucionárias intervenções no vale do Douro sejam respeitadas e assumidas por toda a comunidade.

Figura 9. Gravura do Porto.



Teodoro de Sousa Maldonado, 1789, in *Câmara Municipal do Porto, Edição Comemorativa da Inauguração da Ponte da Arrábida*. Câmara Municipal do Porto, Porto, 1992, n.º 3.

Figura 10. Ponte Luís I, muralha fernandina, lado nascente da cidade antiga.



Fotografia do autor.

Mais tarde estas obras começaram a ser estudadas e reavaliadas por equipas de investigadores universitários na área da arquitectura contemporânea, das obras de arte de engenharia, da relação ente arte e ciência, história, património e paisagem, etc.

O investimento nas actividades agrícolas, vitícolas, mineiras, e, de algum modo, no melhoramento da rede de escolas e de equipamentos urbanos, cria algumas condições para a fixação de populações nas suas localidades e, conseqüentemente, para a extensão da rede ferroviária e rodoviária desde o Porto até estas regiões.

Figura 11. Plano de Pormenor de São Paio/Canidelo estudo prévio. Gaiapólis.



Figura 12. Projectos de espaço público na Marginal de São Paio/Canidelo, Gaia.



Fotos: Engenho, Projectos e Serviços de Fotografia, Lda. Autor: Francisco Piqueiro.

Interessa, então, verificar como todas estas obras, de natureza distinta, apresentam em comum um entendimento da relação entre cultura e conhecimento técnico profissional, racionalidade do programa, lógica e economia da construção, que se estrutura no sentido da convergência das novas obras edificadas, com a valorização patrimonial do território e a preservação da sua identidade paisagística.

Trata-se de obras de engenharia – ferrovias, estradas – que se apresentam aderentes ao terreno, como resultado de sábio e culto domínio de novas tecnologias e de novos materiais de construção. As pontes revelam ainda o conceito de obra de arte de excepção, ligando duas margens num ponto preciso do território. Nessas pontes, o seu desenho afirma axialidade de composição, autonomia, dignidade na definição das «portas», isto é, na relação com os pontos de encaixe em ambas as margens.

Em pontes muito recentes, numa época em que se dispõe de abundante informação sobre especialidades e sobre inesgotáveis estudos e discursos sobre património, paisagem e território, além dos cursos universitários de *excelência*, segundo as mais recentes reformulações impostas pela tutela governamental, às melhores universidades públicas, surgem obras onde a relação cultural com o seu contexto específico só é verificada, dramaticamente, à posteriori.

A riqueza do significado de *ponte* que deveria estar subjacente ao seu desenho, tem sido substituída por uma culturalmente pobre prática de auto-estrada-ponte, que tem introduzido a imagem de estrada com «andas» em todo o território nacional.

Figura 13. Percurso pedonal entre a marginal e o antigo Convento.



Integração na paisagem. Fotografia do autor.

Figura 14. Marginal de São Paio/Canidelo, no sentido do Cabedelo.



Articulação de cotas e materiais da marginal preexistente aos novos de programa de circulação, de áreas lúdicas, de pedonalização e ciclovia. Fotografia do autor.

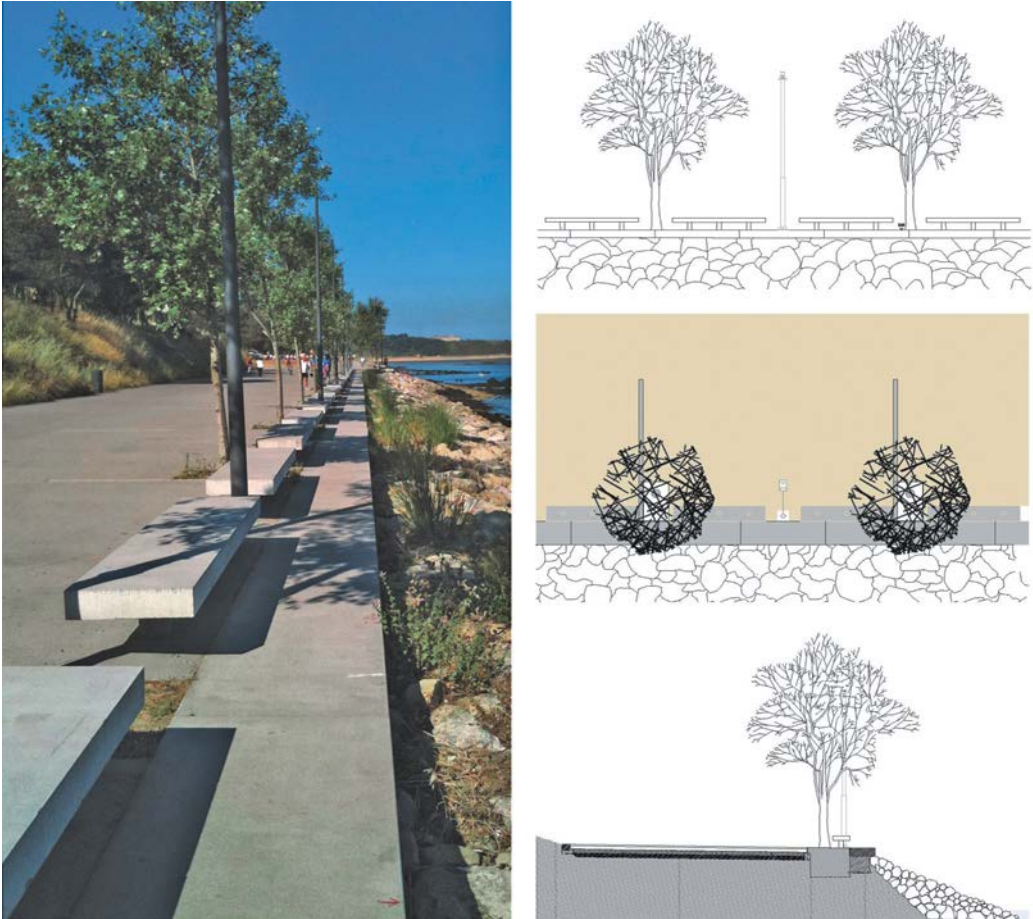
2. As pontes do Porto

Em muitas cidades de fundação antiga, delimitadas por vales ou frentes de água, as pontes eram localizadas e construídas como fazendo parte da definição das portas da cidade. Através da aproximação à ponte e durante o seu atravessamento, uma imagem singular da cidade se oferecia ao visitante. A ponte constituía-se não só como infraestrutura viária e como forma integradora do planeamento urbanístico da cidade, mas também como facto arquitectónico e artístico.

No que respeita à cidade do Porto, as suas seis pontes construídas entre o último quartel do século XIX e a primeira década do século XXI, documentam distintas atitudes relativamente ao papel que estas desempenharam, e desempenham, na construção da forma da cidade e da sua expansão. Representam, simultaneamente, um reflexo e um condicionamento do processo de refundação do centro da cidade e da sua relação, quer com a cidade vizinha da margem sul – Gaia –, quer com a longínqua capital onde sempre se definiram as estratégias da rede nacional rodoviária e ferroviária, numa perspectiva tradicionalmente centralista e macrocéfala.

Em 1841, para responder às necessidades de fácil ligação entre as duas urbes, projectou-se uma ponte pênsil, à cota baixa (Mellet e Bigot), que muito favoreceu a forte relação de complementaridade e identificação entre as margens.

Figura 15. Imagem e pormenor construtivo dos elementos simples e económicos que requalificaram toda a frente ribeirinha.



Fotografia do autor.

Esta ligação será desmontada em 1887, um ano após a inauguração de uma nova e original obra. Trata-se da Ponte Luís I (T. Seyrig) constituída por um grande arco e dois tabuleiros realizados em estrutura metálica. O tabuleiro inferior, localiza-se à cota da antiga ponte pênsil e o superior implanta-se a cerca de 56 metros acima das águas do rio. Construída imediatamente a montante da ponte pênsil terá representado, na época, a síntese de uma antevisão do que viriam a ser as complexidades, hesitações e dificuldades políticas e económicas quanto à concretização dos sucessivos planos de desenvolvimento e expansão da cidade do Porto e do seu centro.

O tabuleiro inferior satisfazia a actividade e a interacção existente entre as frentes ribeirinhas das duas urbes; o tabuleiro superior, até à última década de novecentos, repre-

sentou o principal eixo de acesso ao novo centro do Porto, através de um maravilhoso *boulevard* localizado em Gaia, à cota alta. Curiosamente, do lado da cidade do Porto, a cota do tabuleiro superior não se articulava com nenhum qualificado elemento urbano, existente ou proposto, ligando-se a uma rua declivosa sem dignidade ou retórica.

Desde a sua construção e até hoje, dezenas de projectos foram realizados, com particular incidência a partir dos anos trinta, tendo como principal objectivo resolver-se a ligação urbana do tabuleiro superior ao novo centro cívico, actual Praça da Liberdade e Avenida dos Aliados.

Ainda nos finais de oitocentos e no âmbito das ligações ferroviárias, construía-se uma das mais belas pontes da cidade – a Ponte Maria Pia – projectada por Gustave Eiffel (1877).

Esta ponte foi desactivada em 1991 por já não responder às novas necessidades do transporte ferroviário. Em sua substituição, e da autoria do engenheiro Edgar Cardoso, foi inaugurada a Ponte S. João, cuja dimensão do vão central em betão armado constituiu recorde mundial.

As três pontes anteriormente apresentadas, que atravessam o rio à cota alta, sendo autênticas obras de arte e de engenharia, oferecem ao visitante da cidade, momentos inesquecíveis de percepção da cidade antiga e do seu vale.

A decisão sobre a relação das cotas e perfis dos seus tabuleiros com as cotas das respectivas margens onde encaixam, sobre o desenho das suas guardas e sobre os enfiamentos visuais com que irrompem sobre o vale, revelam sentido de escolha arquitectónica e paisagística que ultrapassa o mero desempenho técnico-funcional ou iconográfico.

Em 2003, na sequência da adaptação da Ponte Luís I ao exclusivo funcionamento da rede do Metro e conseqüente corte de trânsito automóvel, foi inaugurada uma sexta ponte, a Ponte do Infante D. Henrique, da autoria do engenheiro Adão da Fonseca, destinada a trânsito rodoviário entre o centro do Porto e Gaia. A sua inserção na cidade do Porto, na zona das Fontainhas, bem como a sua localização entre as duas pontes metálicas oitocentistas está profundamente comprometida, tendo sido a sua solução muito condicionada.

No extremo oposto da cidade, a nascente, construiu-se a Ponte do Freixo, em 1995. É uma ponte rodoviária, em betão armado, que faz parte da via rápida de circulação interna e do sistema de autoestradas que liga Lisboa à Galiza. É uma ponte que já não representa um acesso à cidade, nem a poética do atravessamento do vale único, que é o Douro, não pretende ser mais que um tramo de autoestrada.

Chegados à foz do Douro, onde as margens do rio simultaneamente se afastam e se aproximam, criando uma estreita e perigosa porta de entrada no oceano e um belo estuário, podemos observar uma magnífica obra de arte, também em betão armado, inaugurada em 1963 (32 anos antes da anterior). Esta ponte teve também como programa integrar-se na rede principal de acesso auto-estradal à cidade e ao seu novo centro. Referimo-nos à Ponte da Arrábida, com o maior arco em betão armado realizado à época, da autoria do engenheiro Edgar Cardoso. Tratando-se de uma ponte à cota alta, mas com base estrutural

nas marginais do Douro foi previsto integrar na sua concepção quatro torres de elevadores, duas em cada margem de modo a servirem uma mais ampla população e garantirem contactos, tanto a partir da cota baixa como da cota alta. Esta solução reflecte a consciência de que a cidade continuava a manter uma relação com o rio, às duas cotas.

É uma notável obra de engenharia, que exigiu planeamento geral, decisão política, capacidade técnica e económica e uma sábia inserção urbanística na cidade.

De facto, não se verificaram nem as rupturas, nem as soluções primárias e sectorizadas que, no domínio da mobilidade e transportes, se vieram a desenvolver nas décadas finais de novecentos, com graves consequências para a qualidade do desenho do espaço público urbano. Lamentavelmente, a mediocridade conceptual e cultural de soluções recentes (passagem do século XX-XXI) tem prevalecido, com vantagens financeiras para todo o processo de projecto e empreitada.

3. A marginal de São Paio / Canidelo, Gaia

A partir do último quartel do século XX a ideia de cidade do Porto não se confina apenas aos seus limites administrativos. Matosinhos sul, a sua frente atlântica, o seu porto comercial de Leixões, passam a fazer parte de um conceito mais amplo de cidade, que abrange também, a sul, a margem ribeirinha de Gaia.

Até aos anos sessenta pode considerar-se que, no processo de desenvolvimento da cidade, existe uma relação consuetudinária de convergência entre estudos urbanísticos e obra arquitectónica.

Na segunda metade de novecentos, a reconquista do regime democrático em 1974 e a integração na Comunidade Económica Europeia em 1986, assinalam mudanças significativas nos objectivos, conteúdos e metodologias dos processos de desenvolvimento urbano, não só por mudança do regime político, mas também pelo melhoramento das condições económicas que a sociedade portuguesa passou a usufruir. Nestas novas circunstâncias, a cidade transforma-se com dinâmicas simultaneamente mais aceleradas e sectorizadas.

Neste período destacam-se os planos de reabilitação das frentes fluviais e marítimas e, sem dúvida, os Programas Polis destinados à requalificação urbana e valorização ambiental das cidades, cujos municípios do Porto, Gaia e Matosinhos desenvolveram.

Efectivamente, no final de novecentos reconhecendo-se a falta de desenho e de projecto coerentes para a gestão da expansão urbanística das cidades europeias de pequena e média dimensão, impõe-se a salvaguarda da malha e das unidades paisagísticas, que outrora se soube, quis e pôde construir.

Neste contexto, em 2001, inicia-se o Plano de Pormenor de S. Paio / Canidelo – Vila Nova de Gaia, coordenado pela Gaiapolis e pela presidência municipal, que iremos utilizar como pequeno exemplo de intervenção nas margens do vale do Douro na sua última etapa. De um modo geral, os Planos e projectos urbanísticos com propósitos de salvaguarda e

requalificação ambiental envolvem polémica, hesitações e, por vezes, fortes reacções, quando o poder autárquico verifica que tais planos lhe irão propor limitações e controle da especulação imobiliária, em proveito da valorização paisagística e arquitectónica do território.

A importância e complexidade de uma intervenção nesta área não se deve à sua grande dimensão, mas ao facto de constituir a frente do estuário do Douro com melhor qualidade paisagística.

A forte pressão no sentido de se *urbanizarem* os sectores mais belos e intactos da referida área-plano, verifica-se, por vezes, com violência e ignorância sobre preservação paisagística e ambiental, como se pode observar no corte de meia-colina desta frente privilegiada de Gaia.

A procura de respostas projectuais às pressões de urbanização na área-plano assenta numa estratégia global que pretende articular preservação paisagística e ambiental, reestruturação de acessibilidades, completamento de malhas preexistentes, criação de novos espaços públicos e áreas de nova construção com programas mistos de residência, terciário e equipamentos.

A questão dominante é a de caracterizar as regras definidoras de um fio condutor, recusando pressupostos de ruptura. Têm sido aliás estes pressupostos de ruptura, bem mais rápidos a planear, projectar, vender e executar, que têm contribuído para o caos urbanístico e a desqualificação paisagística visível nalguns sectores da margem norte do estuário.

Defende-se diversificação de desenho de percursos pedonais, ciclovias, ruas, praças, clareiras, alamedas, patamares, percursos de marginal fluvial e marítima, já que a própria diversidade dos sectores que constituem a área-plano assim o exige. Com efeito, a valorização da sua riqueza paisagística e ambiental reside na capacidade de adaptação do novo sistema às suas características específicas.

Consideramos que o contributo das análises tipo-morfológicas dirigidas tanto ao edificado como ao suporte natural e ao sistema de espaços públicos, foi instrumento valioso para a fundamentação destas propostas.

Assim, as antigas fábricas em ruína assumindo um papel de referência em relação à história do lugar, constituíram, também, referência arquitectónica no desenho da frente fluvial. As construções fabris definirão a bitola máxima das construções adjacentes bem como os alinhamentos do novo arruamento à cota mais alta. Pretende-se criar uma nova frente ribeirinha, com características urbanas, que simultaneamente defina os pontos de inserção de novas vias, as cotas de implantação de novos edifícios e respectivas cérceas e alinhamentos, resolva a bifurcação com a Afurada e a Rua Marques Gomes, crie condições para a reabilitação das ruínas da Fábrica de Conservas.

Pretende-se, ainda, promover a criação de amplos espaços pedonais na frente de rio, destinados a esplanadas, a zonas de estadia, onde apenas será permitido o trânsito de bicicletas.

A proposta para a nova Frente Ribeirinha, desdobra-se num troço pedonal que ocupará a actual estrada marginal e num novo troço rodoviário a construir, a sul, paralelo à

marginal e a cotas mais elevadas. Este novo arruamento arborizado terá como enfiamento o Convento das Irmãs Oblatas do Sagrado Coração de Jesus, pretendendo-se contribuir para a valorização do património e da sua relação arquitectónica, controlada por lógicas de forma com o espaço público.

Esta solução permitirá garantir o usufruto das condições lúdicas da frente fluvial e melhorar as condições de urbanização das áreas envolventes, nomeadamente na definição de cotas de inserção dos novos arruamentos. Por outro lado, cria novas possibilidades para a reabilitação das ruínas da indústria conserveira, promovendo a construção de uma nova frente, a sul.

Dez anos passados verifica-se que aspectos fundamentais do Plano não foram respeitados. As ruínas das fábricas da indústria conserveira, que deveriam ser recuperadas com programas de habitação, hotelaria, serviços ou comércio, servindo de referência e bitola para nova edificação na frente fluvial, foram inesperadamente demolidas.

Do Plano apenas se realizou, parcialmente, a frente fluvial desde a Afurada até ao Cabedelo, a nova avenida com enfiamento no Convento das Irmãs Oblatas do Sagrado Coração de Jesus e a nova estrada de articulação com a Rua da Bélgica. Construíram-se vias pedonais, ciclovias, rodovias e alguns dos espaços urbanos de apoio a actividades lúdicas e desportivas. Procurou-se identificar especificidades e potencialidades da marginal preexistente e estudar os novos programas desejados pela comunidade. Pretendeu-se desenhar um projecto com lógica e economia da construção: um banco tipo, uma nova espécie de árvore e um novo pavimento que se integra nas texturas e materiais preexistentes. Domina o que deve dominar: a paisagem, o rio que juntamente com o homem vai construindo o seu caminho, chegou à sua foz.

O património constrói o lugar.

Bibliografia

- AAVV (1994) – *Atlas Histórico de Cidades Europeas. Península Iberica*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Salvat Editores.
- ____ (1985) – *Guia de Portugal, IV volume, Entre Douro e Minho – Douro Litoral*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BARATA, Francisco (2013) – Porto. In Biraghi, Marco, Ferlenga, Alberto, *Architettura del Novecento. Opere, progetti, luoghi*. Torino: Einaudi Editore. Vol. III, p. 438-449.
- CANNATÀ, Michele; FERNANDES, Fátima, coords. (1997) – *Moderno Escondido. Arquitectura das Centrais Hidroeléctricas do Douro. 1953-1964*. Porto: FAUP publicações.

QUANTAS PAISAGENS CULTURAIS PODEMOS VER DA NOSSA JANELA?

LINO TAVARES DIAS*

Todo o ser humano, criança, jovem ou adulto, está diariamente desafiado a responder a esta pergunta. Podem ser dadas várias respostas, mas julgo que podemos pensar em algumas delas, suportando-as em indicadores que reduzam a subjetividade de quem observa, de quem olha pela janela, esteja a trabalhar, em lazer ou em turismo.

Ao olhar para aquilo a que chamamos «paisagem», e reconhecemos como «cultural», assumimo-la de acordo com as orientações aprovadas pelo Comité do Património Mundial, em Santa Fé, em 1992. A expressão «paisagem cultural» abarca a grande variedade de manifestações interativas entre o homem e o seu ambiente natural, modelando-as como identitárias. Reconhecidas como bens culturais, são «obras conjugadas do homem e da natureza» capazes de ilustrar a evolução da sociedade, sob a influência dos condicionamentos materiais e, também, das vantagens oferecidas pelo seu ambiente natural, para além dos contributos das sucessivas forças sociais, económicas e culturais, internas e externas.

Perante esta diversidade de contributos, sentimos, de imediato, que estamos perante fatores tradicionalmente considerados arbitrários, valorados de distintos modos e que, por isso, constituem desafios, não só sérios e difíceis, mas também com elevado risco de subjetividade, especialmente quando confrontados com a sua gestão.

Na busca duma evolução conceptual, podemos partir da noção de Paisagem Natural, ainda facilmente exemplificada pela observação do deserto do Sara ou do Oceano Atlântico visto duma ravina costeira. Depois, deixamos que o tempo «cronológico», sinónimo das usuais expressões «idade antiga, medieval, moderna e contemporânea», enquadre os

* Investigador do CITCEM.

diferentes métodos com que o homem foi intervindo, construindo na paisagem natural ao longo dos séculos. Com a subjetividade do observador, fruto do filtro sensorial e da cultura visual de cada indivíduo, o homem entra, então, através da contemplação, no campo da análise para avaliar o grau e tipo de «conformação» dessa paisagem, chamando-lhe, por convenção, «paisagem construída» e, por vezes, classificando-a por a considerar desenvolvida de acordo com as «boas práticas» e as «boas interpretações» convencionais.

Nesta avaliação, também a diversidade da conformação do homem, assumindo-a como identidade, é fundamental na «boa ou má» prática que usa para construir paisagem ao longo do tempo, salvaguardando-a melhor sempre que a assume como expoente de memória, entendendo-a como herança a conservar.

Neste trabalho proponho a reflexão sobre dois momentos da «construção da paisagem» no vale do Douro, no Noroeste da Hispânia: a antiguidade e a atualidade. Naturalmente, para «ver» a paisagem antiga do Noroeste, sou obrigado a revisitar a obra de Estrabão, autor que «olhou» para este espaço há pouco mais de dois mil anos.

1. Revisitar Estrabão

O objetivo é analisar o que foi descrito por Estrabão, no livro III da Geografia, e interpretar as formas e os ritmos da construção da paisagem na bacia e no vale do Douro, espaço determinante do Noroeste. Nesta obra, Estrabão fez a descrição crítica da paisagem da região, fez a avaliação da forma de ser, e de estar, dos povos que aqui habitavam e apontou, também, algumas medidas estratégicas, e políticas, usadas pelos Romanos. Enquanto geógrafo grego ao serviço dos romanos, fez referências aos territórios e às populações que constituíam o Império, incluindo o Noroeste da Hispânia, segundo a designação romana, ou Noroeste da Ibéria, como designavam os gregos.

Nascido na Capadócia, Estrabão viveu entre 58 a.C. e 25 d.C., tendo trabalhado para o Imperador Augusto. Foi incumbido de descrever os territórios do Império Romano, o que concretizou através da publicação de uma *Geografia*, composta por dezassete livros, na qual abordou, no livro III, o território que é hoje Portugal, descrevendo-o de sul para norte.

Neste trabalho uso duas edições da *Geografia* escrita por Estrabão: uma versão portuguesa, com traduções e comentários de Francisco José Velozo e José Cardoso, editada em 1965, no Porto, pelo Centro de Estudos Humanísticos, e uma edição espanhola, com traduções e comentários de M.^a José Meana Cubero e José Millán León, editada em 1989, em Madrid, pela Editorial Gredos. O uso comparado destas edições permite-nos esclarecer alguns pormenores que nem sempre são coincidentes na interpretação que os tradutores fizeram do texto original em grego.

Não é certo que Estrabão tenha percorrido todos os territórios e, certamente, descreveu o Noroeste da Ibéria através de testemunhos e, também, através de recolha e compilação de informações.

É interessante tentar perceber a paisagem cultural que os romanos encontraram na bacia do rio Douro, segundo a interpretação do texto de Estrabão, reportando às características geomorfológicas, à qualidade dos solos agrícolas e à sua exploração, às matrizes do povoamento e às características da arquitetura que existia na região.

A *Geografia* de Estrabão tem a singularidade de ser um dos raros tratados antigos que chegou integralmente até aos nossos dias. Oferece o interesse de ter sido redigido na época do Imperador Augusto, período de profunda mutação social e económica em todas as regiões do Império.

Muitas reconstituições, e interpretações, já foram feitas, ao longo do tempo, mas é sempre muito interessante reconhecer as referências explícitas que Estrabão nos deixou sobre o Noroeste da Ibéria:

A região de que falamos é próspera, e grandes e pequenos rios a atravessam, todos vindos das bandas de nascente e paralelos ao Tejo. A maior parte deles são navegáveis e têm pepitas de ouro. Depois do Tejo os rios mais conhecidos são o Mundas (Mondego), navegável em pequenos trechos, e o Vácua (Vouga) em idênticas circunstâncias.

Depois destes, o Douro, que, vindo de longe, corre perto de Numância e de muitas outras cidades dos Celtiberos e Vaceus, e é navegável por barcos de grande porte num curso de cerca de oitocentos estádios¹.

Nesta *Geografia*, o território foi descrito de sul para norte, condizente com a lógica mediterrânica do poder político e económico que irradiava de Roma, de onde foi conformando gradualmente o Império ao longo dos séculos. Estrabão, assumindo a sua formação de geógrafo, salientou os rios, descrevendo as condições de navegabilidade do Tejo, do Mondego, do Vouga e do Douro. Do realce que foi feito, infere-se que estes rios já então assumiriam papel estratégico na lógica do ordenamento e do aproveitamento económico que o romano planeava nas regiões para que se expandia. Sobre o rio Douro, escreveu que *era navegável por barcos de grande porte num curso de cerca de 800 estádios²*. O *stadium*, em latim, expressava uma medida de comprimento usada na Grécia, correspondente a 625 pés, o que, nas medidas romanas, equivalia a cerca de 185 metros de comprimento. A informação, que nos é dada por Estrabão, apontaria a navegabilidade até ao «Cachão da Valeira», obstáculo que só foi destruído em 1792, após obras de engenharia realizadas entre 1780 e 1792. Eram evidentes as dificuldades que a natureza impunha neste troço do rio. Durante as obras, no inverno de 1790, foi feita uma inspeção às condições de navegabilidade entre Barca D'Alba e o Cachão, não tendo sido favorável. O relatório, escrito na sequência desta inspeção, salientou que havia fortes embaraços físicos à navegação, para além de grandes correntes em certos pontos. Salientava, também, que não havia caminhos nas margens do rio, o que impedia

¹ VELOZO & CARDOSO, 1965: 38.

² VELOZO & CARDOSO, 1965: 38.

o recurso à sirga, quando as correntes eram mais fortes. As conclusões deste relatório sobre a navegabilidade do rio Douro, no final do século XVIII, podem ajudar-nos a imaginar como seria complicado navegar no tempo de Estrabão.

Na perspetiva romana, o comprimento do rio Douro era de cerca de 5000 estádios, dos quais 800 navegáveis a partir da foz. Se observarmos o Douro a partir da nascente, reconhecemos Numância, uma estratégica cidade Celtibérica que marcava, não só o vale do rio mas, também, o povoamento do Norte da Meseta. Esta cidade evidenciou-se pela oposição que a sua população deu à conquista romana. Até 133 a.C., Numância sofreu ataques militares e, também, um prolongado cerco por tropas romanas comandadas por Cipião Emiliano. A conquista da cidade ficou assinalada pelo heroísmo dos Numantinos que se suicidaram em massa para não se sujeitarem aos romanos. Após longa luta e cerco, os romanos puseram termo ao obstáculo numantino, sentindo que estava aberto o caminho à conquista de toda a bacia do Douro, suportada no que lhe serve de coluna vertebral.

Na mesma *Geografia*, Estrabão³ apontou:

É à volta de 30 o número de povos que habitam a região que se situa entre o Tejo e os Ártabros. Apesar de ser rica em frutos, em gados, em ouro, em prata e em muitos outros metais, a maior parte desses povos, negligenciando os meios de subsistência que a terra produzia, passam a vida na pilhagem e numa guerra contínua de uns com os outros, ou, atravessando o Tejo, com os seus vizinhos, até que os romanos lhes acabaram com este viver, subjugando-os, reunindo-os nas suas «simples aldeias», reagrupando algumas, pelo que se tornaram melhores.

Estrabão usou a palavra subjugar com o significado que lhe era dado em latim: submeter pela força das armas e conquistar. Também a palavra «reagrupar» foi usada com o significado latino. Os romanos aplicaram em vários pontos do Império a estratégia do reagrupamento, consistindo na deslocação de populações do seu ponto original de habitação para outros locais, distantes ou próximos, onde eram reinstalados. Podemos encontrar algo de semelhante atualmente, independentemente dos motivos, na deslocação de populações cujas aldeias são inundadas, por exemplo, por albufeiras de barragens.

Referindo-se ao modo de estar destes povos nos tempos ainda antes da «subjugação e do reagrupamento» feito pelos romanos, Estrabão também apontou:

Estavam os montanhesez nesta anarquia, como é natural, visto que vivendo miseravelmente e possuindo poucos haveres, apeteçiam o dos outros. E como estes, para se defenderem deles, fatalmente descuidavam as suas próprias tarefas, de tal modo que, em vez de agricultarem a terra, também andavam continuamente em guerras⁴.

³ VELOZO & CARDOSO, 1965: 40.

⁴ VELOZO & CARDOSO, 1965: 40.

Apesar dos exageros de análise que este autor grego, ao serviço dos romanos, possa ter escrito, as informações que nos transmite são de extraordinária importância e permitem-nos a confrontação com os resultados que a investigação arqueológica foi reunindo nos últimos anos.

Estrabão salientou a descrição do território de sul para norte, evidenciando que:

Os últimos são os calaicos, que ocupam em grande parte as montanhas...

Dos que habitam junto do rio Douro, diz-se que untam-se duas vezes por dia, e tomam banho de vapor que fazem com pedras ao rubro; que tomam banhos de água fria e se alimentam uma só vez ao dia, sendo a refeição limpa e frugal.

Todos estes montanhese são frugais: bebem água, dormem no chão...

Os montanhese durante dois terços do ano alimentam-se de lande de carvalho. Secam-nas, trituram-nas, moem-nas e fazem com elas pão, que pode guardar-se durante muito tempo. Bebem também cerveja. Vinho, têm falta dele, e o pouco que logram, rapidamente o consomem nos banquetes familiares⁵.

Esta descrição dos produtos usados na alimentação, principalmente sobre o fabrico do pão a partir da farinha da lande do carvalho, demonstra a pouca importância que era dada à agricultura, o que podia explicar-se pelas difíceis condições naturais dos espaços que exploravam, situados em torno dos castros implantados em pontos elevados.

No território do Noroeste as produções agrícolas seriam de subsistência. Em contrapartida, a exploração de gado seria dominante, usando pastos nos solos envolventes dos povoados, os *oppida*, que no vale do Douro estavam construídos em torno dos 400 metros de altitude.

Estrabão fez também algumas interpretações sobre o carácter das populações que encontrou e sobre as quais escreveu:

Andam todos vestidos de preto, e no geral, com os sagos com que dormem nos seus leitos de palha, servem-se de vasos de madeira, como os Celtas. As mulheres usam saias e vestidos com adornos florais. Em vez de moedas, utilizam a troca de mercancias.

Tal é a vida dos povos montanhese que habitam o lado norte da Ibéria: os Calaicos, os Astures e os Cântabros.

A rudeza e o selvagismo destes povos resultam não só dos seus costumes guerreiros, mas também do seu afastamento.

Sendo longos os caminhos por terra e por mar, para chegar até eles, não tendo relações com outros, perderam toda a sociabilidade e humanidade.

Porém, hoje sofrem menos deste mal, em virtude da paz e presença dos romanos⁶.

⁵ VELOZO & CARDOSO, 1965: 36-40.

⁶ VELOZO & CARDOSO, 1965: 43-45.

Neste texto é evidenciada a noção de periferia «rude e selvagem» do território do Noroeste da Hispânia. Esta evidência é especialmente importante porque, em contrapartida, no século I já a expansão romana estava avançada noutros território da Hispânia. A costa mediterrânica, por exemplo, já estava «romanizada» há cerca de 200 anos, pois desde o século II a.C. tinha sido organizada, urbanizada e integrada na economia romana. Podemos analisar, por exemplo, o caso da cidade de Ampúrias, construída por colonos comerciantes gregos a partir de 575 a.C., considerada como porto de comércio e de mercado. Os romanos chamaram *Emporiae*, em latim, a esta cidade, remodelando-a profundamente em torno do ano 100 a.C.

Em contrapartida, o homem da zona atlântica, segundo Estrabão, dois séculos depois da romanização da zona mediterrânica, ainda habitava a montanha e dispersava-se por dezenas de tribos que pulverizavam qualquer sistema económico e político que os romanos quisessem implantar, contrariando todos os esforços de «romanização». Não sabemos com rigor qual o conceito que Estrabão estava a transmitir quando escrevia que «agora sofrem menos o efeito deste afastamento em virtude da paz e presença dos romanos»⁷, na medida em que podia ser entendido como defesa da submissão de identidades indígenas, mas também podia ser entendido como defesa orgulhosa do processo de aculturação e, até, como busca de «globalização» da cultura romana, com predomínio económico que tudo justificaria.

No entanto, não podemos esquecer a luta que os romanos tiveram durante dez anos contra os cântabros e os astures, entre 29 e 19 a.C., procurando controlar a zona mais distante da Hispânia. Tais guerras confirmam o desejo de Augusto de ter fronteiras naturais para todo o Império, levando-o até ao Mar Cantábrico e, em simultâneo, o desejo de acabar com as lutas entre tribos locais e destas contra os romanos. Estava também em causa a riqueza do subsolo. A sua exploração não podia, na ótica romana, estar dependente do ambiente de guerrilha. Acabada esta guerrilha, o ambiente económico foi claramente melhorado. O mesmo aconteceu com a exploração agrária, a criação ovina e caprina, a exploração florestal e a exploração mineira e, também, com os produtos que o mar podia propiciar até ao golfo da Biscaia.

Tal «globalização», com fronteiras naturais, era desígnio dos romanos, como escreveu Virgílio (*Publius Vergilius Maro*), autor do século I a.C. (70 a.C. – 19 a.C.), na Eneida, quando no capítulo VII apontou os limites do Império Romano e expressou «Tudo o que o Sol contempla no seu curso, de um a outro Oceano, tudo verão mover-se a seus pés»⁸.

É também Virgílio que, no capítulo VI, aponta a «missão dos romanos» expressando que outros modelarão, bem o creio, bronzes com vida e sem dureza; extrairão do mármore seres animados; defenderão melhor as causas, medirão com o compasso o curso dos céus e anunciarão o nascer dos astros.

⁷ VELOZO & CARDOSO, 1965: 45.

⁸ PEREIRA, 1976: 91.

Tu, romano, sê atento a governar os povos com o teu poder – estas serão as tuas artes – a impor hábitos de paz, a poupar os vencidos e derrubar os orgulhosos⁹.

Na bacia do Douro, neste território atlântico e «periférico», os romanos promoveram reformas profundas ao longo do século I, algumas das quais estão identificadas. De facto, a Arqueologia e os seus métodos de investigação têm-nos ajudado a compreender a descrição que Estrabão fez da paisagem dos castros, situados nos pontos altos das montanhas, cujas encostas estavam dominadas por carvalhais.

É reconhecido que, em todos os territórios sob gestão do Império, a estratégia impunha o uso de muita mão-de-obra para cultivar a terra, assumindo a agricultura como um forte contributo para a «nova economia» que foi gradualmente «construída» com a expansão romana. Esta era a perspetiva defendida por aqueles que, ao contrário dos que optavam pela opressão militar, propunham uma romanização que consistia no equilíbrio entre medidas de força e incentivos através da repartição de terras. Daqui se pode entender parte da afirmação de Estrabão quando escrevia «hoje sofrem menos deste mal, em virtude da paz e da presença dos romanos». Com esta afirmação, certamente que Estrabão queria expressar a diferença de comportamento e a consequente melhoria de produtividade dos povos do Noroeste da Hispânia que tinham sido muito criticados pela «*renúncia a viver da terra*»¹⁰. Numa época em que a mortalidade infantil era muito grande e a esperança média de vida rondava os 44 anos, as estratégias assumidas com as populações eram determinantes para a introdução rentável dos novos processos de trabalho e para a rentabilidade que a economia romana procurava implementar.

Esta descrição que Estrabão fez do noroeste da Hispânia e as marcas deixadas pelo homem romano até ao século V ajudam-nos a reconhecer a dimensão da paisagem cultural antiga.

2. Observação Contemporânea

Quando no século XXI abordamos as paisagens culturais como enquadradoras do património construído, somos desafiados a equacionar, em simultâneo, a história da conformação do homem, a história das técnicas e dos métodos por ele usados na construção da paisagem e a cronologia em que tudo aconteceu.

Somos induzidos a tentar perceber os comportamentos ao longo dos séculos, ao ponto de nos permitir entender o atual território. Para fazermos esta abordagem proponho o uso de uma das ferramentas dos arqueólogos, a «estratigrafia», como sinónimo de sequência de atitudes que deixaram marcas no território.

O espaço que proponho para análise, a título de exemplo, é um território geomorfológicamente marcado, a nascente, pela serra do Marão, com os cerca de mil e quatrocentos

⁹ PEREIRA, 1976: 91.

¹⁰ VELOZO & CARDOSO, 1965: 40.

metros de altitude e, a sul, pela serra do Montemuro, com cerca de mil trezentos e oitenta metros de altitude. Em contrapartida, a poente e a norte, o espaço alonga-se por terrenos agrícolas, situados à altitude média de cento e cinquenta ou duzentos metros, já na margem direita do rio Tâmega.

Neste espaço evidenciam-se, como marcas naturais determinantes, os rios Douro, Tâmega, Bestança, Paiva e Ovil. O Douro, correndo de nascente para poente, o rio Tâmega como seu afluente na sua margem direita, correndo de nordeste para sudoeste, os rios Bestança e Paiva, afluentes da margem esquerda, o Ovil, afluente da margem direita. É uma região de colinas e serras de circulação difícil, como aponta Suzanne Daveau¹¹ e que integra o que foi definido por Orlando Ribeiro¹² como «montanhas do norte da Beira», embora se vá diluindo, para noroeste, na Paisagem do Entre Douro e Minho¹³.

Este território do Baixo Tâmega corresponde, na divisão administrativa portuguesa, aos municípios de Amarante, Baião, Cinfães, Marco de Canaveses, Celorico de Basto, Resende e zonas marginais do rio Tâmega em Penafiel.

É uma região geralmente referida, por um lado, pela sua proximidade à área metropolitana do Porto e, por outro, pela vizinhança com o Douro vinhateiro.

Do Porto esta região está separada por um alinhamento de colinas agrestes, não muito elevadas, situado apenas a dez quilómetros do mar. Hoje, o hiato quase deserto que as serras outrora interpunham entre a faixa litoral e as bacias minhotas e durienses está em vias de desaparecer. No passado, porém, este comprido alinhamento de colinas quase sem recursos, e que só dificilmente se podia atravessar, separava nitidamente a região próxima do Porto das regiões que acompanhavam os vales terminais do Tâmega e do Paiva e, sobretudo, da grande região duriense, encabeçada por Lamego.

No território em análise os solos não sofreram os intensos revolvimentos das terras de «benefício», nem a construção dos grandes parques industriais, antes mantendo o trabalho agrícola com arados pouco profundos, o que, aparentemente, parece contrário ao crescimento, mas que lhe permite, agora, ainda, no século XXI, reunir identidades favoráveis ao desenvolvimento. São identidades construídas ao longo dos séculos, e alimentadas pelas características da sua geomorfologia que, em tempos antigos, também foram prioridades económicas e geoestratégicas.

São facilmente reconhecidos os «planaltos dolménicos», predominantemente acima dos oitocentos metros de altitude, como na serra da Aboboreira, na margem direita do Douro, mas também na sua margem esquerda, em Cinfães e Resende. As mamoas e antas, evidências reconhecidas pelo homem permitem observar paisagens neolíticas desde meados do IV milénio a.C.

Depois, no mesmo território, evidencio os castros construídos em solos situados em

¹¹ DAVEAU, 1911: 1145.

¹² RIBEIRO, 1986: 188.

¹³ RIBEIRO, 1991; LAUTENSACH, 1987.

torno dos quatrocentos metros de altitude, onde edificavam as casas redondas, assumidas como «construção tradicional», com cobertura em colmo.

Reconhecido por Estrabão, no séc. I, o homem castrejo, que habitava a montanha, espalhava-se por dezenas de povos, pulverizando, deste modo, qualquer sistema económico que os romanos quisessem implementar na região. Desde o final do século I a.C. e ao longo do século seguinte, foi marcante o ordenamento estratégico que os romanos impuseram no território, quer na construção de urbes quer na instalação de estruturas agrárias. Foi nas plataformas situadas a cerca de trezentos metros de altitude que a engenharia romana edificou, neste território, as estruturas à «medida do corpo», quer fossem cidades como *Tongobriga*¹⁴, quer fossem as muitas explorações agrárias, as *villae*. Foram construções com grande impacto na Paisagem, alterando-a profundamente, quer pelo corte intenso de carvalhais e de soutos nas encostas, quer pela revolução na estruturação agrária nas terras planas, cujas consequências perduraram no parcelamento do território.

A cristianização durante a época medieval marcou intensamente o território. Por um lado, com construção de vários mosteiros que se instalaram sobre terrenos situados em vales e encostas, onde abundava a água que irrigava os terrenos cuidadosamente trabalhados pelos monges e conversos, nas plataformas entre os duzentos e os trezentos metros de altitude. Por outro lado, os povoados antigos reajustaram-se em torno da torre do templo cristão e continuaram a acolher muita população. Entretanto, em pontos altos e estratégicos, com lógicas defensivas, os castelos foram marcando algumas «terras».

Depois, nos séculos XVII, XVIII e XIX, «o ouro vindo do Brasil» foi um grande contributo para a construção de muitas «casas com quinta» por todo o Noroeste de Portugal, salientando-se no território em análise. Mais recentemente, desde o final do século XIX até meados do século XX, a construção da rede de caminho de ferro transformou muitas zonas do território, não só pela instalação dos carris em canais de circulação exclusiva, mas, principalmente, pelos novos fluxos de mercadorias e de pessoas que o comboio proporcionou. Eça de Queiroz, em «A cidade e as serras», evidenciou esta paisagem depois de percorrer, em comboio, o percurso desde Barca D'Alba até Tormes (Baião).

Estas são algumas das unidades definidoras da paisagem cultural da bacia e do vale do rio Douro.

Mas, dos vários autores que escreveram sobre este território do Noroeste, o mesmo que foi descrito por Estrabão, saliento Miguel Torga, num texto destinado a um roteiro francês sobre Portugal, escrito em Setembro de 1988, cerca de dois mil anos depois de Estrabão:

Há nações que nascem feitas e nações que se fazem. Portugal é das que se fizeram, contra todos e contra tudo, e nunca teve sossego nas fronteiras, que chegaram a situar-se nos cinco continentes. Começou o seu caminho independente das brumas da pré-história, dolménica, litoral, magro, debruado por um mar aberto e convidativo, que navegou desde logo em todas as direcções

¹⁴ DIAS, 1997.

e transformou mais tarde no palco de uma das maiores façanhas de que a civilização ocidental se pode orgulhar. Microcosmo variegado, ora montanhoso, ora ondulado e plano, de cada miradoiro é inédito e diverso. Árido aqui, verdejante ali, terroso acolá, passeá-lo é conhecer em miniatura as feições aráveis da Terra.

Sulcado por rios líricos ou dramáticos, consoante o leito, espelha-se neles ao natural o perfil da paisagem [...]

Marginal à Europa, nem sempre a acompanhou nas suas proezas técnicas e antropológicas. E, nesse capítulo, à primeira vista, pode parecer retrógrado.

Mas essa falsa inércia, esse ilusório sono letárgico, é apenas a paz de boa consciência de quem conhece o preço de certas cedências ao progresso. De quem lhe pressente a efemeridade. No decorrer dos séculos, este povo pacífico, que sempre se soube defender e nunca soube agredir, aparentemente parado no tempo, foi a própria encarnação do espírito renovador, na tolerância, na curiosidade, na inventiva. O primeiro a abolir a pena de morte, a dar a independência a uma das suas maiores colónias, a dobrar os muitos cabos das Tormentas¹⁵.

Este exercício de análise, proposto por Miguel Torga, assumido como desafio identitário, ajuda-nos no reconhecimento contemporâneo da Paisagem Cultural, na medida em que a entendemos como resultado de múltiplos contributos transdisciplinares, tangíveis e intangíveis. É este resultado final, e global, que tem que ser entendido como Herança e, por isso, assumido como Património Cultural. A amplitude conceptual parece óbvia e a aparente diversidade do olhar do observador tem a oportunidade de reconhecer a estratigrafia cronológica da Paisagem.

O desafio de gestão que nos é colocado no século XXI é a aparente dificuldade de conciliação entre as diferentes unidades de paisagem com que estamos confrontados, desde a dolménica, à castreja, à romana, à medieval, à moderna e à contemporânea, e a propalada coesão territorial, enquanto valor acrescentado de qualquer região.

Já no final do século XX surgiram as palavras «coesão» e «competitividade», a par da «globalização», assumindo-se como conceptualmente fortes e prioritárias. São expressões que nos questionam sobre o contributo que o Património e a Paisagem Cultural podem ter para a coesão e a competitividade de uma região.

Estou certo que num mundo crescentemente globalizado, é cada vez mais essencial, por motivos que se prendem com o aproveitamento de vantagens comparativas culturais reveladas, usar a requalificação e dinamização do Património como argumento de marketing territorial e de competitividade, construindo modelos de desenvolvimento regional capazes de atrair atividades e pessoas, e de se afirmar pela diferenciação positiva e pelo valor acrescentado. O desenvolvimento suportado nas identidades culturais, entendido o território a partir da interligação regional e local, suscita permanentes desafios de transversalidade que induzem movimentos de recuperação da memória que, por sua vez, incenti-

¹⁵ TORGA, 1990: 136-139.

vam movimentos que aumentam a coesão social entre os territórios, embora tal dependa da otimização da sua dimensão geográfica e da sua harmonização cultural e económica. Na busca desta otimização e harmonização encontramos muitos dos desafios que podem ajudar a perceber o papel determinante do Património, e da Paisagem Cultural, na coesão e na competitividade.

Neste sentido, a busca da coesão poderá ser feita prosseguindo três objetivos. O primeiro poderá ser atingido através da recuperação do objeto da memória, promovendo o uso regular que evita o abandono e a desvirtuação da função do construído; o segundo objetivo pode ser atingido através da requalificação intrínseca que, conseqüentemente, valoriza o uso do monumento e da paisagem cultural; o terceiro objetivo pode ser atingido através da dinamização do património diversificado, quer cronológica quer tipologicamente, o que, como consequência, incrementa o argumento de marketing territorial e de competitividade.

O desenvolvimento destes três objetivos, e a sua implementação, pode ser traduzido num modelo de desenvolvimento regional capaz de atrair capacidades e pessoas, de se afirmar pela diferenciação positiva e, conseqüentemente, pelo valor acrescentado.

Tradicionalmente é assumido que o Património e a Paisagem Cultural, pela sua singularidade, atuam como elementos geradores de imagem e de identidade de um território. Atualmente é também assumido que a sua valorização gera oportunidades de negócios e, por isso, pode converter-se em lugar de emprego e de atratividade.

De facto, quando se pensa no valor do Património como fator estratégico, somos imediatamente empurrados para recordar os conceitos aparentemente antigos, reconhecendo-se de longa data o seu valor identitário, económico e o social.

Defendemos que é chegado o momento de acrescentar o valor estratégico que a Paisagem Cultural representa.

É hoje reconhecido, e assumido, que o desenvolvimento de um «pacote» de valorização patrimonial contribui genericamente para melhorar a qualidade de vida da população.

Podemos dizer que a busca da valorização aplicada ao Património Construído e à Paisagem Cultural poderá ser feita através de medidas ativas exemplificadas pelo uso regular que evita o abandono do edificado e a desvirtuação de função e, também, pela requalificação intrínseca, entendida esta como mero aperfeiçoamento do conjunto de processos de modernização dos sistemas de uso.

A requalificação intrínseca poderá garantir a melhoria do uso permanente e contínuo, desde que atualizado pela instalação de equipamentos adequados, seriamente integrados e, de preferência, suportados na mais moderna tecnologia.

No início do século XXI todos estes conceitos parecem ser consensuais e aceites pela generalidade dos cidadãos, embora por vezes interpretados de forma ligeiramente diferente por Técnicos, Investigadores, Gestores de território e Políticos.

Menos consensual e com diferentes níveis de aceitação são as estratégias de gestão que se pretendem aplicar, especialmente quando procuram ser criadoras e quando se procuram

integrar, de forma prospetiva, nos programas de desenvolvimento e organização do território do século XXI.

Ao longo do tempo, nas conversas em que se debatem estas questões, é sentida a crescente necessidade de refletir, em concreto, sobre algumas problemáticas atuais, sobre alguns objetivos, sobre instrumentos metodológicos e, também, sobre propostas que permitam que assumamos novas atitudes. Estas podem resultar da atualização de modelos e metodologias tradicionais, embora aplicados com outra competência e rigor, ou da aplicação de inovação, assumindo o desafio da modernidade nas práticas de gestão.

No caso do Património e da Paisagem Cultural julgo que é estratégico suportar as noções de «sítio gratificante para trabalhar» e de «sítio agradável para viver», assumindo como contributivos determinantes para a sustentabilidade destes conceitos, as distintas dimensões dos monumentos, dos conjuntos ou dos sítios, sejam em espaço urbano ou em ambiente rural.

A gestão da Paisagem Cultural exige fortes suportes conceptuais e suportes legais evidentes e reconhecidos. Neste sentido, a Constituição Portuguesa é um documento, do último quartel do século XX, que suporta a responsabilização sobre os bens culturais, entendidos como sendo de Todos e cuja gestão compete a Todos, com particular responsabilidade do Estado. As cartas internacionais e a legislação nacional ajudaram a esclarecer e aprofundar, com modernidade, as responsabilidades e os atributos. Se as responsabilidades legais parecem atribuídas, bem diversa, porque difusa, é a situação sobre a vertente da gestão estratégica dos bens culturais, aqui sinónimo de Paisagem Cultural, bem assim como a dispersão das responsabilidades que podem ser imputadas às diversas instituições intervenientes, dependendo da qualidade dos bens e da qualidade da disponibilização desses bens culturais aos cidadãos, para além das diversas condicionantes que resultam da diversificada qualificação de recursos humanos.

Quando em Portugal falamos da qualidade do Património que constitui a Paisagem Cultural, reconhecemos alguns pontos fortes, salientando a grande e diversificada riqueza arqueológica e arquitetónica e a sua distribuição por todo o País. Portugal tem, de facto, Património Construído muito diversificado, constituindo um exemplar testemunho da milenar construção da Paisagem reconhecido desde os textos de Estrabão.

Apesar de estarmos perante um tempo em que regressou o antigo dito popular que apregoava que «no poupar é que está o ganho», julgo que não adiantamos nada em pouparmos ideias, em economizarmos nas propostas. Se existirem e forem boas, certamente que um dia, mais cedo ou mais tarde, ideias e propostas serão usadas e rentabilizadas.

Algumas décadas depois do Muro de Berlim cair, reprogramando a noção moderna, económica e política, de centro e de periferia da Europa, Portugal, objeto dos desafios de posição, dos efeitos colaterais da crise mundial e das debilidades internas estruturais e de funcionamento, continua a ter fatores caracterizadores da sua construção secular.

Um dos principais problemas que a Paisagem Cultural enfrenta é o conflito entre o

uso tradicional, entendido como aquele para que foi feito ou construído, e o uso ou «(re)uso» moderno. Esta é, normalmente, a questão fundamental quando nos deparamos com programas e projetos de valorização de monumentos, sítios ou paisagens.

Muitas das ameaças sobre o património cultural resultam dos efeitos combinados das alterações climáticas e de outras alterações ambientais, para além das intervenções humanas cuja crueldade tem sido recentemente evidenciada na Síria.

É reconhecido que as alterações climáticas podem provocar danos ou perdas irreversíveis nos bens do património cultural decorrentes da sua antiguidade e da inerente fragilidade. Em contrapartida, muito dele é assumido como símbolo ou ícone de cidades e de sítios, «europeus» e «mundiais», tanto mais sentido quanto se salienta a tendência atual de uso intenso destes espaços reconhecidos como património identitário. Apesar da simpatia que esta vontade de uso representa, o abuso do uso dos espaços transforma-se num dos mais fortes fatores de risco, embora seja fundamental analisar as situações caso a caso, na medida das suas diferenças e especificidades.

É indispensável desenvolver ações concertadas e transdisciplinares com o intuito de evitar que os riscos combinados a que está sujeito o património cultural lhe provoquem danos irreversíveis.

No início do século XXI, nas sociedades ocidentais, são cada vez mais as pessoas adultas com tempo livre e boa saúde que se divertem ao visitar sítios patrimoniais. São tempos de ócio que desejam passar com qualidade e pelos quais estão dispostos a pagar.

Este «novo» tipo de público, sendo em número crescente, exige um moderno tipo de resposta específico e diversificado. Assim, os monumentos e sítios, até agora muito vocacionados para os públicos escolares em certos períodos do ano, encontram um novo desafio ao qual devem responder com muita qualidade às necessidades básicas sentidas por este tipo de visitante. Por exemplo, a valorização que a UNESCO procurou dar ao património através da inclusão em listas conhecidas e publicitadas em todo o mundo, imputou ao visitante, no mundo globalizado em que vivemos, a responsabilidade de partilhar a identidade desses sítios. Em contrapartida, o visitante exige atualização e rigor de informação que lhe permita conhecer e compreender esses sítios, valorizando o reconhecimento da autoestima das populações valorizada pela estética que imprimem aos lugares e à paisagem cultural.

Uma outra necessidade crescentemente evidenciada pelo visitante é a segurança, entendida não só no fator preventivo policial, do pequeno assalto, mas também cada vez mais a segurança preventiva hospitalar de proximidade e de especialidade, assim como o equipamento de emergência, a velocidade e qualidade do socorro, assim como a fiabilidade das autoridades e a segurança das redes de comunicação.

No âmbito dos «agentes» poderá perguntar-se quais são as entidades que estão melhor posicionadas para assumirem e integrarem a salvaguarda da Paisagem Cultural nas estratégias de desenvolvimento sustentado. Independentemente de quem quer que seja, esta responsabilidade implica que se convertam nos verdadeiros mediadores entre o Património

e as estratégias de ordenamento do território, entendendo o seu valor estratégico simultaneamente como valor identitário, valor económico e valor social. É hoje reconhecido que a paisagem cultural e o património atuam como elementos geradores de imagem e de identidade de um território e a sua valorização gera oportunidades de negócios, convertendo-se também em lugar de emprego e de atratividade, para além de que o desenvolvimento de projetos de valorização contribuem para melhorar a qualidade de vida da população com consequente influência nas economias regionais e nacionais.

A construção do território é, em muitos aspetos, reflexo da economia das regiões e, no espaço do vale do rio Douro que analisamos neste trabalho, os ciclos económicos parecem evidentes, reconhecendo-se que os investimentos foram feitos em «ondas», com evidentes consequências no emprego, no rendimento das famílias e no ambiente social.

Aos períodos de auge sentidos na construção da paisagem seguem-se períodos mais ou menos longos de declínio e outros de crise. Neste território, depois de identificados os planaltos dolménicos acima dos 800 metros de altitude e os castros construídos sobre os 400 metros, os períodos de auge corresponderam aos séculos II, III e IV, notados pelos investimentos públicos romanos e pelas reformas agrárias que usaram os terrenos com cotas em torno dos 250 metros. Também se salientaram os séculos XII e XIII, assinalados pelos investimentos das ordens religiosas na construção de conventos e mosteiros. Depois, o auge dos séculos XVII, XVIII e, ainda, no século XIX, em que foi sentido o investimento privado nas «casas de quinta», resultado, geralmente, dos lucros de «torna viagem» oriundos do Brasil. Por último, o auge com a construção do caminho de ferro, investimento público e privado feito a partir de 1853, prolongando-se até ao início do século XX.

Já no final do século XX, com a inauguração da barragem do Carrapatelo em 1972, e com a consequente subida da cota da água na albufeira, passando dos 15 para os 46 metros, a paisagem mudou significativamente, proporcionando proximidade entre a toalha de água e o comboio.

Em contrapartida, as fases de declínio e crise foram sentidas na construção da paisagem com o declínio da «globalização romana», evidente no tardo romano e entre os séculos VI e X. Depois, já no séc. XVIII, com a expulsão de jesuítas e, também, com a extinção das ordens religiosas, em 1834, denotou-se outra fase de crise. No século XX, o efeito da primeira guerra foi evidente, após o que foi sentida alguma recuperação, principalmente em espaços urbanos, evidente até à segunda guerra. A crise na construção de marcas na paisagem acentuou-se com a emigração dos anos 60 do século XX. Em contrapartida, as décadas de 80 e 90 constituíram um período de construção de paisagem que, eventualmente, deixou marcas dessa emigração no território do vale do Douro, já não os «torna viagem», mas antes aqueles que, desejando regressar «um dia», promoveram construções para uso temporário que o futuro avaliará.

Em síntese, tenho vindo a propor que reflitamos sobre a estratigrafia da paisagem de algumas zonas do vale do rio Douro¹⁶. São «paisagens» que ainda podemos reconhecer, na

¹⁶ DIAS, 2015.

medida em que a Paisagem Cultural, assumida como «recurso e atividade», é entendida como conjunto de marcas que o Homem deixou no lugar em que esteve. Mas, não menos desafiante, e importante, é a qualidade das «novas heranças» que continuam a construir, todos os dias, a Paisagem Cultural Contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

- DAVEAU, Suzanne, *Comentários e Atualização* (1991) – *Geografia de Portugal – A vida económica e social*, 4, Lisboa, p. 1143.
- DIAS, Lino Tavares (1997) – *Tongobriga*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitetónico – Ministério da Cultura.
- ____ (2010) – *Povoamento Romano na Bacia do Douro. A criação de cidades*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- ____ (2015) – *Paisagens Milenares do Douro Verde*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- LAUTENSACH, Hermann (1987) – *As Características Fundamentais da Geomorfologia*. In *Geografia de Portugal – A Posição Geográfica e o Território*, 1. Lisboa, p. 121-166.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1976) – *Res Romanae. Antologia da Cultura Romana*. Universidade de Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos.
- RIBEIRO, Orlando (1986) – *Portugal o Mediterrâneo e o Atlântico*. Lisboa: Sá da Costa, p. 188.
- ____ (1991) – As Regiões Geográficas. *Geografia de Portugal*, 4. Lisboa, pp. 1241-1265.
- TORGA, Miguel (1990) – Diário XV, edição de autor. Coimbra, pp. 136-9.
- VELOZO, Francisco José; CARDOSO, José (1965) – *Estrabão: Livro III da Geografia, Studium Generale Amphitheatrum*, IX, Porto.

VOCI NEL SILENZIO: PAESAGGIO E MEMORIA

LUIGI FRANCIOSINI

Altri vendevano vento.

Seduti dietro un tavolino inventavano dei ricordi per quelli che non ne avevano o che li avevano dimenticati. Non avevano molti clienti. I ricordi non erano merce rara in quel paese, ma bisogna dire che ad Agadir questo piccolo commercio della memoria era stato abbastanza fiorente. Dopo il terremoto certi sopravvissuti avevano perso la memoria, altri avevano cercato di verificare i loro ricordi, e poi ci furono quelli che non avevano vissuto quella notte terribile e che, in visita ad Agadir, si facevano raccontare quell'avvenimento tragico, con tutti i particolari che quei venditori di vento che si presentavano come degli illuminati che i muri cadendo avevano risparmiato¹

Questa contributo sul tema materialità o immaterialità del paesaggio vuole brevemente soffermarsi sul ruolo della memoria (individuale e collettiva) come veicolo sensibile e determinante per il riconoscimento dei valori che strutturano il palinsesto narrativo del luogo.

Il rapporto tra paesaggio e memoria, in questo senso, diventa essenziale. Normalmente esso vorrebbe descrivere un modo di *vedere*, di ri-scoprire ciò che già possediamo ma che il nostro sguardo non è più in grado di capire. Tuttavia, nella mia interpretazione, questa relazione invece di essere solo strumentale al ricordo di ciò che abbiamo perduto, è determinante su ciò che possiamo ancora trovare. Il paesaggio non esiste a priori dobbiamo sempre

* Università di Roma3, Dipartimento di Architettura. E-mail: luigi.franciosini@libero.it.

¹ JELLOUN, 1991.

inventarlo, e il suo valore dipende dalla capacità di *abitare il nostro sguardo*, di attivare quella forma di completamento, di metamorfosi della realtà, capace di trasformare il visibile in storia, progetto e destino.

Immagine 00. Cimitero di Kampor, Stele funeraria. Isola di Rab, Croazia.



Cercherò di indagare il tema facendo riferimento ai luoghi di sepoltura che più di altri detengono, nella storia dell'uomo, il primato di santuari della memoria e del paesaggio.

Vorrei innanzi tutto affermare, con i rischi che ogni forma assertiva, esclusiva comporti sul piano culturale, che non esiste un paesaggio materiale; può viceversa esistere un territorio, un ambiente, un luogo materialmente connotato, una geografia, un paese.

Il paesaggio è piuttosto definibile come una *visione mentale legata all'esperienza sensibile dell'individuo*, che scaturisce dalla integrazione e dalla complicità tra la dimensione reale delle cose che ci circondano (la natura, la città) e quella immateriale e psichica del

ricordo, delle consonanze, delle affinità, delle durate, quella dimensione mobile, vitale ed aerea *imprigionata nel corpo* che la tradizione religiosa e filosofica occidentale ed orientale chiama *anima*.

Immagine 01. Memoriale di Verdun, campo di battaglia 1916. Fleury-de van- Douaumont, Francia.



Un territorio questo dalle insondabili atmosfere che legano l'individuo, con le sue capacità di astrarre dal sensibile il senso del tempo e del vissuto, alla terra, al luogo.

In questo senso il paesaggio in assenza dell'uomo che lo interroga, è sempre indeterminato, inconsapevole, né bello né brutto, luogo senza confini, luogo dello spaesamento della mente: attende da noi, *dagli occhi che vedono*, il compiersi della sua metamorfosi, il suo completamento e il suo divenire forma, segno, simbolo, mito. L'anima, la psiche, il soffio, il vento che abita il corpo e fa *fiorire il mondo*, rappresenta il meta, lo strumento attraverso il quale il paese perviene al paesaggio, luogo parlante, identitario e poetico.

Ma quando l'immagine del mondo e dei suoi paesaggi non è più il riflesso del tempo e delle idee, dei miti e degli investimenti ideali, né rinvia alla molteplicità di significati che si agitano sotto la sua superficie, allora tutto si fa buio, fermo, fisso.

Il passato scritto nello spessore della materia è indecifrabile, oscuro, non indica. Nel nostro tempo *il sapere aumenta, ma non rischiara il paesaggio*, la metafisica del mondo si è dissolta: lo sguardo si posa e si compiace edonisticamente sull'orlo del presente.

Non saprei indicare vie di guarigione, se non quelle più convenzionali, ordinarie: interrogare, provocare la realtà, stimolare e nutrire il nostro stato di coscienza (esercizi della ragione ma anche sostegni della nostra anima), così da ravvivare l'immagine del mondo di fronte a noi e lo sguardo che lo osserva.

L'educazione a comprendere le cose che ci circondano, ascoltando l'eco del passato che innerva e permea il sensibile (quel moto discendente verso le profondità dei linguaggi), segna la via per accedere alla radice da cui si dipartono le ragioni espressive delle cose: scendere alla radice significa giungere al fondamento, *al silenzio da cui nessuna parola si è mai separata*². Ma questo avvicinamento al sapere, al sentire per il ben vedere, è rappresentato da un lento esercizio di acquisizione, di nutrimento per l'appunto, che dagli elementi della realtà discende negli strati narrativi del tempo, ripercorrendo a ritroso l'accaduto, ricomponendo parti e tracce.

Bisogna andargli incontro al tempo, mettersi in cammino cercarlo con pazienza, riconoscerlo, frammento dopo frammento, attraverso segni visibili ed invisibili, così da dare contorno resistente a ciò che per sua natura è destinato a dissolversi. Il nostro sguardo, così, ri-abitando emotivamente e culturalmente le ragioni dell'apparire delle cose, investe e completa la realtà di vissuto: la metamorfosi si compie e tutto si rinnova in una sorprendente epifania.

Non si può mai ridurre il paesaggio alla sua mera realtà fisica descritta dai geografi, ecologisti, naturalisti etc. La trasformazione di un paese in paesaggio presuppone sempre una metamorfosi, una interpretazione una reinvenzione, una metafisica del reale.

*Un paesaggio è cultura prima che natura: esso è costruito dall'immaginazione che proietta su foreste, acqua, pietre etc. Le proprie mitologie, aspirazioni, desideri e forme del ricordo*³.

Occhi che vedono

Ci volle quel volo sulla Scandinavia: sorvolavo quella terra e man mano sempre più veniva avanti una sensazione di chiara identificazione dei tratti singolari di quel paesaggio.

² GALIMBERTI, 1996.

³ SCHAMA, 1997.

Immagine 02. Paesaggio scandinavo.

Quello che stavo vedendo, le cupe muraglie di antiche foreste che si innalzavano compatte all'orizzonte; il mare grigio e plumbeo intrappolato tra i ricami rocciosi dei fiordi e il cielo; i campi dove, molli alla brezza, ondeggiavano alti prati di frumento e segale; radure sgombrate e coltivate dove un tempo dominavano foreste primordiali di pini rossi e betulle; banchi granitici rotondeggianti affioranti qua e là bordati da masse arbustive e da eriche; bacini d'acqua dolce trasparenti e zig-zaganti flebili rivoli e preistorici accumuli di rocce ed enigmatiche figure incise sulla pietra. Man mano sempre più chiara era la sensazione di riconoscere l'origine della natura, sacrale e rituale dei grandi cimiteri scandinavi realizzati nei primi decenni del secolo scorso: essi esprimono una ricerca sulla dimensione spirituale del paesaggio suscitando il ricordo.

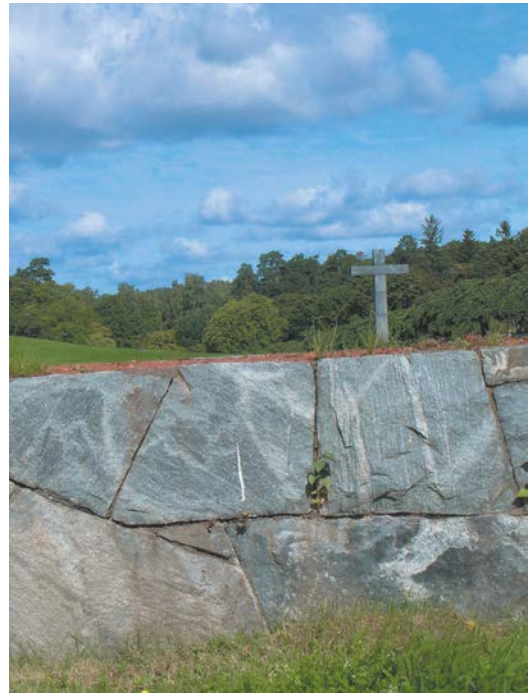
Rivelavano la ricchezza, l'antichità, e la complessità della tradizione, intrappolate nel racconto del paesaggio, nascoste nelle vene del mito che corrono sotto la superficie della

natura (La natura, si capisce, non intrappola, non nasconde, non fa nulla di tutto questo. Siamo noi ad immaginare tutto questo, siamo solo noi ad inventare tutto).

Più aumentava la curiosità più si evidenziavano similitudini, analogie, tra le forme di esistenza presenti sul quel paesaggio (i grandi casali agricoli rossi, costruiti tutti d'un pezzo di legno dagli smisurati tetti acuti, dispersi sulla vastità del territorio) e quelle costruzioni a servizio di quei grandi cimiteri. Allora boschi, radure, campi aperti o recinti, cappelle funerarie, crematori e campanili si mostravano ora non più solo come elementi fisici appartenenti al paesaggio, ma come segni evocanti l'abitare quel luogo, depositi di miti, memorie e paure, fonti di nutrimento dell'anima.

Era chiaro quindi, quale fosse la strategia culturale alla base di queste creazioni: riconoscere la capacità rituale del paesaggio identificandola come custode della memoria di intere generazioni: *...quello che vediamo come fosse fuori di noi non è altro che la rappresentazione mentale di ciò che sperimentiamo all'interno...* sosteneva René Magritte.

Immagine 03-04. Tallum, il cimitero nel bosco. La collina delle rimembranze e la grande croce.



Questo nuovo atteggiamento culturale identificò l'ambiente naturale come simbolo della dimensione spirituale ed etica dell'uomo amplificandone la risonanza simbolica.

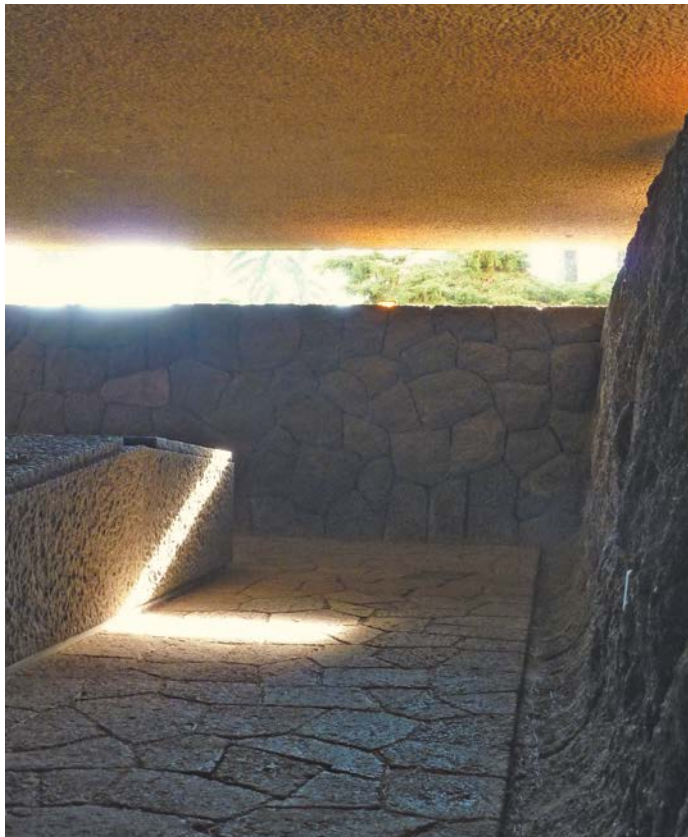
La natura piuttosto che fare da sfondo emerge come soggetto protagonista nella scena: essa non è addomesticata per assumere una voce melodrammatica; essa non ha necessità di

simboli esterni per potenziare la sua capacità espressiva. E' luogo originario, archetipo su cui ri-conoscere la stessa natura umana.

La memoria aveva assunto la forma del paesaggio: la metafora si era trasformata in realtà, l'assenza era diventata presenza⁴.

Il Monumento ai Caduti alle Fosse Ardeatine a Roma (1949)

Immagine 05. Memoriale delle fosse Ardeatine.



Il fatto

La rappresaglia ordinata dal comando nazista per vendicare i soldati tedeschi morti nell'attentato di via Rasella a Roma durante i giorni dell'occupazione, causerà l'eccidio di 335 italiani.

⁴ SCHAMA, 1997.

L'esecuzione avrà luogo il 24 marzo 1944 alle Fosse Ardeatine, una cava di pozzolana aperta a pochi chilometri dalla città lungo l'antica via Ardeatina.

Il contesto

Quel paesaggio che s'estende intorno alla consolare oggi è sensibilmente trasformato d'allora, raccontando caratteri ed atmosfere così differenti da quelli che ci mostrano le carte e i documenti storici. Non più quella dimensione di disabitato fuori porta, l'agro romano arroventato e scarno, seminato da rocche, rovine e vigne, ma quella di una periferia urbana, che invece, pochi decenni dopo l'evento, avrebbe fissato l'immagine e il carattere del nuovo quartiere.

Era un paesaggio agricolo, ma di quelli poveri, disteso a mezzogiorno fino a raggiungere l'orizzonte ceruleo del profilo dei monti Albani e a ponente, congiunto al cielo dall'abbagliante solarità della costa Tirrenica. Vasti e profondi orizzonti.

All'indomani della Liberazione dall'occupazione il governo assume «*5 il solenne impegno a erigere sul luogo della vendetta tedesca un monumento a perenne ricordo dei Martiri e di tutti i caduti della guerra di liberazione*».

Nel 1945 si bandisce il concorso per la realizzazione del Mausoleo. Il progetto verrà vinto da un gruppo di giovani architetti: Aprile, Calcaprina, Cardelli, Perugini e Fiorentino. Dopo lunghe incertezze nel 1947 ha inizio la costruzione e due anni dopo, a cinque anni dall'eccidio, si inaugura il Memoriale dei Caduti alle Fosse Ardeatine, paradigmatica e solenne architettura dominata dal senso della commemorazione e del ricordo.

Uno spazio che resiste malgrado tutto

Nel frattempo, a più di sessanta anni di distanza, la città si è trasformata, trasfigurando l'immagine del luogo. L'antica cava, ormai ritualizzata in Memoriale, è compresa come giardino concluso nel quartiere Ardeatino.

Una moltitudine di edifici si sono fatti largo tra le vestigia dei cunicoli catacombali e dei pascoli consegnandoci un altro paesaggio addomesticato, urbanizzato.

In questo nuovo contesto, fatto di strade, marciapiedi, pali d'illuminazione, androni, balconi, verande, e mille finestre, con qualche squarcio risparmiato dall'edificazione aperto verso la profondità della campagna, il Complesso Monumentale si fa materia e forma inalterabile, immagine architettonica significativa archetipica e parlante. Un marcatore territoriale, progettato per la durata, per la memoria.

Ma la memoria di un luogo, di uno spazio e di un tempo, non esiste a priori, bisogna suggerirla, cercarla, lasciando tutto com'era, ripercorrendo i luoghi e le azioni dell'evento: l'arrivo al piazzale dei condannati, il loro procedere nel labirinto delle gallerie buie, ed infine incontrare il luogo dell'eccidio.

Autentiche tracce sulle quali si fonda la strategia narrativa del progetto, dove si afferma l'esigenza etica di mantenerne inalterato lo stato originario del luogo restituendone la sua sostanza materiale: uno spazio che inverte l'aspirazione di una comunità unita nel ricordo di un tempo non più smemorato.

Quello che si vede

Lungo la via consolare il memoriale è preannunciato dall'improvvisa comparsa di un alto muro in opera poligonale di pietra sperone, un tufo duro: una cinta muraria, pesantemente poggiata al suolo, arcaica e protettiva tanto da sottrarre il luogo dal contesto urbano dell'intorno.

Grandi esemplari di pini, cipressi, e palme dalle chiome rigogliose, sveltano dalle sommità della cinta muraria, lasciando permeare un'immagine placata: un'atmosfera familiare radicata nella consuetudine del paesaggio della tradizione del giardino storico romano.

Solo l'apparire di un groviglio bronzeo di fibre contorte e nervose, amorfe, (la grande cancellata disegnata da Mirko Basaldella) preannuncia drammaticamente l'accesso al Memoriale. Superato il varco, dominato dal gruppo scultoreo di Francesco Coccia, si accede al grande piazzale: uno spazio vuoto, sgombro tanto da costringerti a rallentare fino a sostare, disorientato. Da qui, da questa soglia, ha inizio una sequenza di eventi, un percorso narrativo, una successione di tappe segnate dall'intenzione di ripercorrere nuovamente i luoghi sui quali indelebili rimangono ancora visibili i segni dell'avvenuto.

Il percorso in galleria nell'intricato labirinto di diverticoli riconduce verso il luogo del ritrovamento delle salme ricomposto nel suo stato originario, inalterato, autentico.

Un bagliore di luce proviene dall'alto, flebile, attraversando, ora come allora, le voragini aperte dall'esplosioni delle mine.

Poi nuovamente all'aperto per incontrare il sepolcreto. La grande tomba collettiva ricavata in un vaso intagliato sull'antico banco tufaceo. Una camera ipogea, descrizione archetipica della fossa tombale, chiusa da un grande pietra, un monolite appena accostato sull'orlo del baratro. Dentro, ordinate in ranghi le spoglie dei 335 martiri.

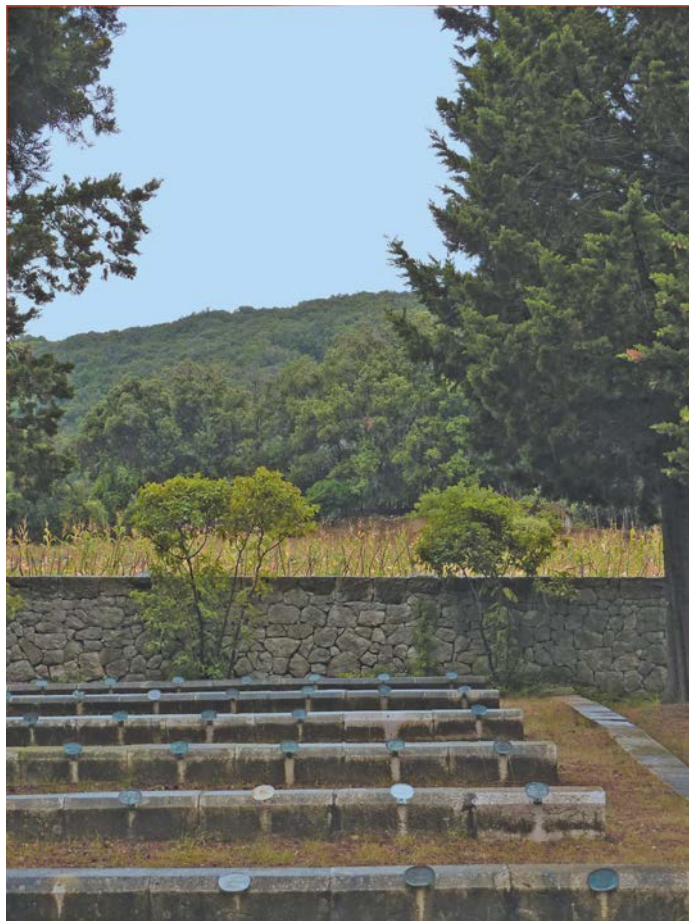
Tra buca e lastra, tra scavo e copertura uno spiraglio di luce, un bagliore, saturo di roteanti pulviscoli luminescenti, irrompe geometrico nella penombra della camera, orientando il percorso.

Poi di nuovo fuori, accecati dalla luce.

Non rimane altro che dirigersi verso l'ombra dei grandi pini nel giardino lassù in alto, sulla sommità del pianoro. In un piccolo edificio destinato a museo, sono raccolti gli ultimi resti e i documenti antichi.

Un cimitero per i crimini fascisti a Kampor, 1953

Immagine 06. Cimitero di Kampor, Isola di Rab, Croazia.



Il contesto

Un lunga filiforme lingua di terra, uno scoglio sul mare limpidissimo, goccia di roccia bianca emergente di fronte alla Dalmazia romana sul golfo del Quarnaro in Adriatico. Una costa frastagliatissima a tratti alta e scoscesa battuta dal soffio impetuoso della bora che scende dal massiccio carsico del Velebit o Alpi Bebie. Niente a che vedere con l'immagine conosciuta dell'Adriatico italiano che ad Ovest a poche miglia di distanza delimita il bacino marino.

Qui non ci sono lunghe spiagge di sabbia ma solo scogliere e strette insenature spesso irraggiungibili in una dimensione aspra, brulla di terra inabitata, inospitale. Solo sporadici ciuffi di salvia selvatica, unica specie vegetale a non temere la salsedine che il vento trasporta, punteggia il suolo.

A testimoniare la presenza dell'uomo e del suo lavoro, lunghi allineamenti di muri a secco si stagliano netti, geometrici lungo le ripide pendici di calcare che disegnano nervosamente il paesaggio costiero.

Ma basta superare questa naturale barriera di colline calcaree (la spina dorsale dell'isola), per inoltrarsi lungo il fondo valle protetto dai venti e generoso d'acqua sorgiva in un paesaggio verdissimo, dove la macchia mediterranea profumatissima si alterna a fitti boschi di lecci e pini marittimi. Uno sfondo tranquillo, calmo, antico sul quale si stagliano geometriche le tessiture di olivi, di cereali, di alberi da frutto e gli orti.

Lungo questa valle, nella zona mediana dell'isola, c'è un villaggio, Kampor, e nei pressi, nascosto tra una fitta vegetazione c'è il Cimitero Memoriale costruito nel 1953 a ricordo delle vittime del campo d'internamento fascista (1942-1943) su progetto dell'architetto croato Edvard Ravnikar (1907-1993).

E' questo un luogo dalle atmosfere contrastanti, denso, senza tempo: le rocce carsiche affioranti bianche e lucide emergono lampeggiando dalle ombre nere prodotte dal sottobosco arbustivo; variopinte fioriture di essenze erbacee dai colori tenui, cerulei, giallastre, (ginestre, cardi) compaiono tra il sempreverde intenso dei boschi di lecci e querce. Fragili steccati di legno argentato e ammaestrate costruzioni di muri a secco testimoniano degli appezzamenti degli orti e degli ovili: il fico, il carrube, la vite, l'olivo segnalano la presenza dell'uomo: un paesaggio antico, epico, un luogo dalla lunga durata.

Poco prima di giungere al villaggio di Kampor si incontra una strada di campagna: solo l'indicazione turistica segnala la presenza del monumento, materia indistinguibile nel paesaggio. A prima vista è uno dei tanti tratturi che si inoltrano nel fitto della vegetazione; ultimi segni di quell'intensa rete di itinerari quotidiani, percorsi da una comunità di pastori e contadini, ormai andata. Si avanza in un tipico paesaggio rurale: orti, vigne, residui di recinzioni, muri a secco di pietra d'Istria, piccoli annessi agricoli e capanni. Il paesaggio è racchiuso, calmo, in quiete. Solo il bagliore rilucente verso Nord Ovest e la brezza del vento caldo testimoniano la prossimità al mare.

Una lieve pendenza, appena intuibile, caratterizza l'andamento orografico del sito svelandone la sua prima natura: un corridoio umido, una sella paludosa, ristagni d'acqua sorgiva che man mano scolano fino a raggiungere la costa.

Il fatto

La vallata di Kampor fu requisita dalle autorità militari italiane durante l'occupazione del 1942 a scopo di instaurare un campo di concentramento ed ospitò complessivamente tra i 10.000 e 15.000 internati civili sloveni croati e ebrei provenienti dai territori occupati. Il campo si caratterizzò per la durezza del trattamento riservato agli internati dei quali molti perirono di stenti e malattie. Il numero complessivo di vittime non è accertato, ma si stima che soltanto nell'inverno 1942-1943 intorno a 1.500 persone persero la vita a causa della

denutrizione, del freddo, delle epidemie e dei maltrattamenti. La pioggia, le inondazioni, le condizioni igieniche crearono i presupposti affinché quello che non era stato pianificato divenisse una atroce realtà.

Ad oggi non restano tracce delle fragili strutture della detenzione. I segni della memoria non sono più visibili: è dato solo avvertire il risuonare tragico dell'evento impattare con l'atmosfera pacata e silenzioso del luogo.

Quello che si vede

Il cimitero è prima di ogni altra cosa un luogo recinto: un basso muro di pietre d'Istria costruito a secco, non più alto di un metro e mezzo, si distende lungo la direttrice maggiore del fondo valle a contenere una folta e ombrosa vegetazione di pini marittimi e cipressi addensati intorno a steli lapidee svettanti dagli allineamenti murari. Basso e permeabile, appena adeguato a limitare senza peraltro isolare dall'infinità del paesaggio dell'intorno l'ordine geometrico interno intravedibile: una tessitura regolare di sepolture stesa a terra. Masselli lapidei sagomati a formare pietre tombali (dalle quali vaporosamente si avvinghiano foglie bronzee a ricordare il nome del defunto), si allineano giacenti, tutti uguali come fossero parti emergenti di una costolatura di gigante affiorante dal terreno tra i tronchi degli alberi e gli arbusti di mirto, oleandro e rosmarino.

L'ingresso al cimitero è solenne: una cancello di bronzo, un po' rete un po' groviglio spinoso ferroso, percolante ossido verderame sulle lastre pietra d'Istria di pavimentazione, consente il varco.

Una stanza a cielo aperto, un poco rialzata dai campi di sepoltura, apre l'osservazione dall'alto in modo tale da vedere tutto. Attraversando sottili e rigorose geometrie di collimazione passanti tra steli e cippi funerari, tra il biancheggiare delle lapidi, si intravede, in fondo, il muro di contermine e il paesaggio verso il mare che scorre.

Laggiù, un poco in disparte, protetta da un grande arcosolio di pietra si scorge, tra il folto della vegetazione, una spazialità ombrosa, quasi una caverna. Il percorso di avvicinamento lungo il vialetto si fa solenne, lento, severo, silenzioso. Una volta là sotto, tra il biancore delle lastre di pietra d'Istria montate a secco, appare, inatteso e drammatico, un grande mosaico policromo in tessere di vetro narrante l'atrocità della guerra. Due cippi lapidei, come degli altari, assegnano ritualità al luogo rallentando così il nostro procedere tanto da determinare la sosta. Sul lato opposto emerge dal parterre un tumulo contenente la fossa comune e da un podio s'innalza la stele commemorativa.

Frammenti, resti, rovine: una città dei morti raccontata come un grande poetico reperto archeologico.

Il cimitero militare germanico al passo della Futa (1962-65)

Immagine 07. Cimitero di Kampor, Isola di Rab, Croazia.



La Futa è un passo. Un valico appenninico posto a quota 903 s.l.m, tra la Toscana e l'Emilia Romagna, nel mezzo dello stivale, sull'antico tracciato della via *Flaminia minor* dell'Impero Romano. A poca distanza da lì oggi scorre sordo ed invisibile il nastro autostradale dell'A1, l'autostrada Bologna-Firenze, che si arrampica lungo la dorsale appenninica: luoghi questi contrassegnati da drammatiche memorie di guerra.

Il fatto

E' proprio in questo territorio che si organizzò la Linea Gotica, una linea difensiva costruita dai militari Tedeschi nel 1944 nell'ultimo conflitto mondiale: linea di resistenza contro l'avanzata delle truppe anglo-americane che fu teatro di battaglie cruente tra campi

minati, trincee e bunker difensivi. La costruzione della linea fu affidata al comando tedesco che mobilitò circa 50.000 operai italiani per mettere in atto un articolato sistema di sbarramento tanto esteso da dividere in due, da Est ad Ovest, dal Tirreno all'Adriatico, l'Italia.

La mattina del 27 settembre 1944 il tempo si fermò, e tra il fango e il freddo, iniziò una delle più feroci e sanguinose battaglie che impegnerà le truppe anglo-americane nella conquista della vetta strategica e contesa. E' stato calcolato che la Germania perse in questo evento circa 75.000 uomini tra morti e feriti e gli Alleati circa 65.000. Alla ritirata da parte delle truppe tedesche in direzione di Bologna, fece seguito uno dei crimini di guerra contro la popolazione civile italiana più crudele tra quelle perpetrate durante l'occupazione nazista: l'eccidio di Monte del Sole, più noto come strage di Marzabotto dove le truppe tedesche tra il 29 settembre e il 5 ottobre nel contesto di una operazione di rastrellamento uccisero 1830 persone tra vecchi, donne e bambini, tutti contadini.

Il contesto

In questo territorio caratterizzato da grandi distese boschive di faggi e castagni ondegianti tra le colline, in questo paesaggio solenne e maestoso, indomito e selvaggio, aperto sui vasti e profondi panorami dei versanti Romagnolo e Toscano degli Appennini, terra di contadini e boscaioli, di muri a secco, di capanni e steccati d'assi lignee, fu realizzato il Cimitero Militare Germanico del Passo della Futa, che accoglie circa 31.000 salme di soldati tedeschi, per la maggior parte giovanissimi, caduti negli scontri avvenuti alla fine del settembre del 1944.

Progettato dall'architetto Dieter Oesterlein (1911-94) formatosi a Stoccarda e alla Technische Hochschule di H.Tessenow di Berlino sotto la guida H. Poelzing, il cimitero dei caduti germanici, fu costruito durante gli anni 1962-65, per venire inaugurato il 28 giugno 1969.

Quello che si vede

Sulla sommità della collina, radura sgombra, illuminata e bordata da fitti boschi di faggio e castagno si scopre il sacrario monumentale, il cimitero. L'ingresso, di poco distante dalla strada statale è sobrio: uno stretto varco che si apre lungo il muro di recinto, un lungo corridoio, come fosse una trincea dalla quale improvvisa appare la collina, dominante sul paesaggio. Da qui prende avvio, con un lento andamento a spirale ascensionale un lungo muro di pietra costruito a secco a contenimento del terreno, che l'avvolgerà tutta, quella collina, fino alla cima.

Gli si affianca uno tratturo, fatto come quelli di montagna, preoccupati più a drenare l'acqua percolante dall'alto, piuttosto che ad offrire un comodo passo. Un percorso di ghiaione sciolto trattenuto da masselli squadri di pietra, che girone dopo girone, raggiunge la

sommità del colle dominato dall'alto sperone lapideo che segna, con accento espressionista, (quello di Taut o di Poelzing) la comparsa della cappella stagliata contro il cielo.

Strano connubio: da una parte quel carattere somnesso, garbato, che deriva dall'osservazione della tradizione contadina, dei muri a secco, dei terrazzamenti, dei tratturi, tutto governato dalla semplicità ed efficienza delle soluzioni tecniche e formali adottate, dal buon senso; dall'altra il sopravvento del gesto, l'urlo, l'energia della spirale che culmina nel fulmine zig-zagante diretto verso cielo.

Ma la composizione non stride: le masse lapidee si srotolano lungo il nastro avvolgente della spirale, (quasi una descrizione topografica) che man mano si eleva fino a culminare nell'accento conclusivo, meta simbolica e percettiva della narrazione.

L'andamento a spirale è rotto solo dalle vie rapide di risalita: delle cordone incise sul pendio irrompono assertive nella rotondeggiante geometria, così che il rapporto percettivo con la cima, acceleri spingendoti lassù contro la massa scultorea della cappella.

I campi di sepoltura, serrati in ranghi quadrati, si susseguono ordinati in terrazzamenti: lapidi di granito, tutte uguali, semplicemente poggiate sul terreno, punteggiano il suolo. Una moltitudine di esistenze, disperse nell'incommensurabile dimensione del paesaggio aperto dell'appennino. Sul suolo, disegnato con cura geometrica, improvvise cavità circolari colme d'acqua appaiono come voragini, tracce evocanti i resti dei campi minati della battaglia.

Il percorso, una volta superata l'ultima scalinata culmina nella corte d'onore e da lì si scopre, ipogea, la cripta (tutta rivestita di ardesia nera), dove, lungo le pareti, scorrono le insegne dei reparti militari.

Una immagine fatta di pietra e di scabri getti di calcestruzzo sottolinea l'autenticità e la sobrietà di questa architettura, custodita per la durata nella tradizione epica del paesaggio e della memoria.

Bibliografia

- GALIMBERTI, Umberto (1996) – *Paesaggi dell'Anima*. [s.l.]: Mondadori.
 JELLOUN, Tahar Ben (1991) – *A occhi bassi*. [s.l.]: Torino.
 SCHAMA, Simon (1997) – *Paesaggio e memoria*. [s.l.]: Mondadori.

EL TÍBER, PAISAJE MILENARIO

MARÍA MARGARITA SEGARRA LAGUNES*

Del mismo modo que el viento modifica las dunas del desierto, depositando la arena que da forma a nuevos montículos, las condiciones geográficas y los eventos naturales determinan el curso de la historia, modelando territorios y consolidando vínculos y alianzas indisolubles y pluriseculares entre los hombres y el ambiente que los rodea.

¿Cuántas historias se han acumulado en un territorio? ¿Cuántas memorias se esconden en un paisaje? ¿Cuántos recuerdos custodia el cauce de un río? ¿Cuántos hombres lo han navegado, atravesado y de él se ha beneficiado?

Si observamos hoy el río Tíber desde lo alto de cualquier puente de Roma, o bien paseando a lo largo de sus márgenes, la impresión de vacío será inmediata: la de un lugar separado, no obstante su proximidad, del resto de la ciudad. Un lugar que afirma esa disociación y es incapaz de entablar una relación con su entorno y de relatar una historia; un sitio sin pasado, sin presente que lo incorpore en la dinámica cotidiana de la ciudad y, por lo tanto, sin esperanza futura.

Esta imagen congelada es el resultado de una acción del hombre: una acción tan radical y tan drástica, que significó la total aniquilación de una simbiosis que, desde las épocas más remotas, la ciudad había instituido con su río.

Los potentes muros que lo flanquean ratifican esa ruptura. Fueron realizados a partir de las últimas décadas del siglo XIX con el fin de eliminar las frecuentes inundaciones,

* Dipartimento di Architettura – Università degli Studi Roma Tre. E-mail: segarra.lagunes@uniroma3.it

ignorando que habrían de interrumpir, de manera irreversible, una relación antiquísima, hecha de dares y tomares, de reciprocidad y de intercambio, de fiestas y ritos, de beneficios y provechos, pero también de revanchas y represalias¹.

El mito

Ya desde el acto mismo de su fundación, el Tíber asume un papel determinante en la consolidación del mito de Roma: el río es, en efecto, la vía que transporta la cesta con los gemelos Rómulo y Remo hasta la zona del Velabro, situada a los pies del Monte Palatino. Esa feliz unión, entre el impetuoso Divus Tiberinus y Rea Silvia, madre de los gemelos, seguirá siendo celebrada siglos después por poetas y pintores, como Pieter Paul Rubens, quien, a principios del *Seicento*, describe magistralmente y sin omitir detalle la escena narrada por Tito Livio en la *Historia de Roma*².

Pero a este hecho legendario se unen innumerables actos heroicos que desde tiempos remotos eligen como escenario inconfundible el cauce del río: desde Horacio Coclite, que lleva a cabo su proeza en el Puente Sublicio venciendo al enemigo etrusco Porsenna³, a la formación de la Isla del Tíber que, según la narración de Tito Livio, surge con el trigo arrebatado al tirano etrusco Tarquinio el Soberbio y que los romanos arrojan al río en signo de desprecio⁴, pasando por la señal enviada por la serpiente traída desde el santuario griego de Asclepios, en ocasión de la epidemia de peste, para indicar el sitio en donde habría de realizarse un templo dedicado al dios de la medicina⁵.

Del mismo modo, los puentes que lo acompañan se convierten en testigos de episodios míticos: el puente Milvio es el escenario de la batalla entre Constantino y Majencio y el puente Sant'Angelo es el lugar desde donde presenciar la aparición del arcángel San Miguel, en la cumbre del Mausoleo de Adriano, que envaina la espada como señal del final de la peste, en tiempos de Gregorio Magno⁶.

Y más allá de lo inverosímil que puedan parecer estos relatos, en cada uno de ellos es posible identificar un trasfondo simbólico que liga indisolublemente el Tíber a esos sucesos que cambiaron el curso de la historia de Roma.

¹ SEGARRA LAGUNES, 2004.

² «Tenet fama cum fluitantem alveum, quo expositi erant pueri, tenuis in sicco aqua destituisset, lupam sitientem ex montibus qui circa sunt ad puerilem vagitum cursum flexisse; eam submissas infantibus adeo mitem prae buisse mammas ut lingua lambentem pueros magister regii pecoris invenerit – Faustulo fuisse nomen ferunt – ab eo ad stabula Larentiae uxori educandos datos». TITO LIVIO, I, 4.

³ TITO LIVIO, II, 10.

⁴ TITO LIVIO, II, 5.

⁵ LUGLI, 1970: 88.

⁶ GREGOROVIVUS, 1973: 284-287.

Imágene 1. Pieter Paul Rubens, El Tíber y Rea Silvia, con el pastor Faustolo, la loba y los gemelos Rómulo y Remo (principios del siglo XVII).



Imágene 2. Constantino vence a Majencio «in hoc signo vinces» en la batalla de Ponte Milvio. Fresco de Giulio Romano en las Estancias de Rafael en el Palacio Vaticano (principios del siglo XVI).



Imágene 3. Giovanni de' Vecchi (atr.), La milagrosa aparición del arcángel al papa Gregorio Magno (Palazzo Farnese, Sala de los Ángeles).



La recreación y las fiestas

Desde los orígenes de la ciudad, los bordes del río se prestaron para realizar jardines y edificios aptos para llevar a cabo espectáculos populares: en la margen derecha existieron las naumaquias *in Vaticanum*⁷ y de Augusto⁸, pero a partir del Renacimiento, las riberas se fueron caracterizando por la presencia de jardines, terrazas y logias: en el grabado de la Villa Farnesina, Giuseppe Vasi representa, a mediados del siglo XVIII, uno de los más bellos jardines renacentistas existentes frente al Tíber, el de Agostino Chigi, edificado sobre una serie de locales abovedados de la época romana⁹, en donde el banquero toscano ofrecía banquetes al clero y a la nobleza romana de las primeras décadas del Cinquecento. Del mismo modo, las acuarelas de Ettore Roesler Franz, de mediados del siglo XIX, muestran un paisaje, hoy desconocido, hecho de balcones y huertos cultivados a través de los cuales la ciudad se asomaba hacia su río.

Pero también a lo largo de los siglos, el Tíber se prestó para celebrar fiestas y conmemoraciones: se recuerda el antiquísimo rito de los *Bambocci* de paja¹⁰, las fiestas llamadas

⁷ GREGOROVIVS, 1973: 32.

⁸ Los jardines de César, situados entre el Tíber, la primera milla de la via Portuense y las laderas de Monteverde, fueron transformadas en el año 2 a.C. por Augusto, que confirmó su carácter lúdico con la construcción de una naumaquia, cuyos espectáculos son recordados por Suetonio. SUETONIO, *Augusto*, II, XLIII.

⁹ Se trataba de las *cellae vinariae novae et arruntinae*, cfr. MOCCHEGIANI CARPANO, 1995: 6.

¹⁰ «Un tempo il ponte Sublicio era ogni anno, nel giorno del 15 maggio, il teatro di una festa singolare celebrata dal popolo. La prima colonia di Greci stabilita in questa contrada affogava ogni anno nel Tevere trenta uomini, per ubbidire ad un oracolo male interpretato. Ercole abolì questa barbara usanza e seppe persuadere i Greci che l'oracolo non chiedeva persone vive, ma

Portunalia (y más tarde *Tibernalia*), los *Ludi Saeculares*, los honores a la diosa Fortuna y, en tiempos más recientes, la fiesta de San Roque, con regatas y fuegos artificiales. Sin embargo, la fiesta *maior* era la dedicada a los santos protectores de Roma, San Pedro y San Pablo, celebrada el 29 de junio. Los apóstoles eran festejados con fuegos pirotécnicos – la *Girandola* – lanzados desde la parte más alta del Castillo de San Ángel. La iconografía pictórica de todas las épocas ha dejado magníficos testimonios de la grandiosidad con la que Roma participaba, y sigue participando, de la espléndida fiesta.

De esta vocación lúdica, en la actualidad quedan solamente algunas asociaciones de canotaje, ancladas a las riberas del río, en la zona en la que las murallas se interrumpen, dejando espacio a jardines, campos deportivos y círculos recreativos. Se trata de cabañas flotantes en las que se desarrolla una intensa vida social y deportiva y que constituyen los únicos testimonios que han sobrevivido a la radical transformación que supuso la construcción de los terraplenes del río.

Imágene 4. Pirro Ligorio, Roma antigua, detalle de la zona de Testaccio y el Emporio (1561).



era pago di fantocci. I Romani, persuasi, vestirono trenta bambocci di vimini che ogni anno lanciavano nel Tevere dal ponte Sublicio. I Consoli, tutti i Magistrati, i Sacerdoti e le Vestali intervenivano a questa strana funzione». *L'Italia descritta e dipinta: con le sue isole di Sicilia, Sardegna, Elba, Malta, Eolie e di Calipso*, Torino 1837.

Imágene 5. Jakob Phillip Hackert, fuegos artificiales en Castel Sant'Angelo (1775).



El comercio

«El Tíber es la vía a través de la cual todas las mercancías llegan a Roma», asienta Plinio el Joven¹¹. A través de su cauce, cualquier producto, importado de tierras cercanas – Umbria, Toscana, Alto Lacio – o bien de países distantes – en África, en Asia Menor, en las costas europeas – era transportado hasta ser desembarcado en los puertos de Roma, lugares estratégicos y de enorme importancia, con imponentes estructuras para la descarga y el almacenamiento.

Desde la época imperial, las operaciones mercantiles se iniciaban en los litorales de Ostia y de Fiumicino. Preocupación principal de los emperadores y más tarde de los pontífices y de la Cámara Apostólica fue el hecho de que Roma no contase con un puerto natural capaz de albergar a los navíos ni que facilitase las operaciones de carga y descarga, que se efectuaban, a través de operaciones complejas y costosas, transbordando las mercancías de las naves estacionadas en la desembocadura a embarcaciones más pequeñas, las cuales, tiradas por grupos de hombres o por manadas de bueyes, eran posteriormente remolcadas hasta el puerto de Roma.

Alrededor del 42 d.C., el emperador Claudio mandó construir un puerto artificial, constituido por dos largos muelles que avanzaban en el mar, formando una bahía capaz

¹¹ PLINIO EL JOVEN, V, 6, 12.

de acoger numerosas naves¹². Al centro de la bahía fue realizado un faro, que iluminaba las operaciones portuarias. Sin embargo, la particular conformación de la costa llevó a que el puerto se llenara de arena en poco tiempo. A principios del II siglo d.C., el emperador Trajano volvió a intervenir realizando un puerto hexagonal, adyacente al puerto de Claudio – que en la época había dejado de funcionar – alimentado por un canal derivado del curso normal del Tíber, la Fosa Trajana, que lo alimentaba y que coadyuvaba a liberar las aguas del río en caso de crecida¹³. De estas majestuosas obras se conservan todavía algunas estructuras arquitectónicas y el imponente hexágono, hoy convertido en lago artificial, en el territorio de Fiumicino.

Desde la época republicana, en la intersección de las colinas del Aventino el Palatino y el Campidoglio se instaló el primer lugar de desembarque: el *Portus Tiberinus*, ligado directamente al Foro Boario y al Foro Holitorio y a los templos de Portunus, protector del puerto y de Hércules Vencedor. Muy pronto, sin embargo, el espacio resultó insuficiente para albergar la creciente actividad comercial. A partir del II siglo a.C. y al término de la segunda guerra púnica, el área portuaria del Emporio se extendió hasta ocupar la planicie al sur del Aventino, con enormes instalaciones destinadas al almacenaje de las mercancías¹⁴. La colina del Monte Testaccio, formada con los restos de las ánforas rotas, adyacente al Emporio, testimonia el volumen comercial de Roma. Pero también los restos de la *Porticus Aemilia* (II siglo a.C.): un edificio de más de 25.000 metros cuadrados, que constituía el centro de abastecimiento de la capital de uno de los imperios más potentes de la antigüedad¹⁵. Más tarde, cuando las actividades comerciales y la importancia de Roma disminuyeron, el puerto se trasladó a la ribera opuesta, conocida en la época medieval como Ripa Romea, lugar de desembarque de los peregrinos que viajaban a Roma para visitar las tumbas de los santos y de los mártires.

Poco a poco esta ribera se fue consolidando hasta llegar a asumir una formalización arquitectónica monumental en el momento en que se inició la construcción del Hospicio de San Michele, que además de albergar niños y mujeres abandonados, constituyó un significativo punto de apoyo a las actividades del puerto, con la serie de almacenes situados en la planta baja. Junto al Hospicio, el edificio de la Aduana y un sistema de rampas que descendían hasta el nivel de las aguas, completaban el sistema de Ripa Grande¹⁶.

Al norte de la ciudad, un puerto, de igual importancia aunque de menores dimensiones, existió desde tiempos muy antiguos, sobre todo como punto para descargar la leña. Ya en tiempos de Paolo V, a principios del siglo XVII, se decide mejorar sus condiciones para dar respuesta concreta a las continuas quejas de cargadores y comerciantes, que lamenta-

¹² DIONE CASSIO, LX, 11, 1-5; SUETONIO, *Claudio*, V, 20.

¹³ PLINIO EL JOVEN, VIII, 17.

¹⁴ COARELLI, 1981: 313, 348.

¹⁵ TITO LIVIO, XXXV, 1; MOCCHEGIANI CARPANO, s/d: 14.

¹⁶ AA. VV., *Il San Michele a Ripa Grande*, s/d.

Imágene 9. Hendrick Frans van Lint, El puerto de Ripetta visto desde el edificio de la Aduana. Al frente, la iglesia de San Gregorio de los albañiles de Ottaviano Mascherino (siglo XVIII).



Inundaciones y destrucción

Paralelamente a los innumerables beneficios que el Tíber concedía a la ciudad, durante el invierno el río amenazaba y castigaba a Roma con destrucción y muerte. Casi cada año, en la temporada de lluvias, el cauce del río se hinchaba hasta desbordarse, inundando los territorios que atravesaba. Los campos cultivados al norte de Roma – *Prati di Castello* – eran los primeros en ser afectados. De ahí, las aguas invadían la margen izquierda, penetrando a la ciudad por la Puerta del Popolo, de donde se ramificaban inundando tanto la via del Corso – la antiquísima via Lata – como la via di Ripetta, que conducía directamente al homónimo puerto.

La corriente cubría en poco tiempo la planicie de Campo Marzio, alcanzando la Plaza de la Rotonda – el Pantheon – y las laderas del Campidoglio, para proseguir en dirección del Ghetto de los Judíos y volver a incorporarse al cauce del río en proximidad de la Isla Tiberina, no sin antes sumergir parcialmente el área del Velabro y del Foro Boario.

Numerosas y dramáticas son las descripciones de estos eventos catastróficos: de la narración de Paolo Diácono¹⁹, en el siglo VIII, que describe las aguas enfurecidas surcadas

¹⁹ «El nivel del río creció a tal punto que sus aguas superaron las murallas, se derramaron dentro de la ciudad e invadieron zonas muy extensas [...]. A lo largo del lecho del río, junto a una multitud de serpientes, cruzó la ciudad también un dragón de dimensiones monstruosas, que bajó hasta el mar». PAOLO DIACONO, 1992: 155 ss.

por serpientes monstruosas, a las conmovedoras narraciones de Tarquinio Pinaoro²⁰ y Giacomo Castiglione²¹, testigos directos que relatan las destrucciones ocasionadas por el río durante la crecida de la noche de Navidad de 1598, hasta el relato del historiador alemán Ferdinand Gregorovius, que reseña la inundación del 28 de diciembre de 1870, precisamente el día en que el Rey de Italia, Vittorio Emanuele II, entra en Roma, capital de la Italia unida²².

La infausta bienvenida que la ciudad reserva al Rey no era muy alentadora. A estas fechas, Roma es aún una ciudad que conserva sus callejuelas estrechas y sucias, en la que conviven grandes edificaciones monumentales con casas medievales y en la que el Ghetto de los Judíos horroriza a los pocos turistas extranjeros que se aventuran a visitarlo²³. Si a esto se aúna el espectáculo de la ciudad cubierta por las aguas, el balance, a los ojos del monarca, no debe haber sido entusiasmante. De hecho, una de las prioridades que se enfrentan a partir de entonces para convertir Roma en una ciudad capaz de competir con las demás capitales europeas, concierne precisamente el proyecto de realización de las murallas del Tíber, entendidas como la única manera de eliminar definitivamente un problema que desde su nacimiento había aquejado a la ciudad.

No era, sin embargo, la primera vez que se discutía sobre la posibilidad de llevar a cabo grandes obras de ingeniería para remediar el riesgo. Basta observar las numerosas propuestas que fueron presentadas a la Cámara Apostólica entre finales del siglo XVI y finales del XVII, para darse cuenta de la magnitud del problema: Andrea Bacci²⁴, Paolo Clarante²⁵, Fausto Veranzio²⁶, Giacomo Della Porta²⁷, Carlo Lambardi, Paolo Sanquirico²⁸, Pompeo Targone²⁹ o Carlo Fontana³⁰, entre otros, conciben proyectos de murallas, de canales alternativos al curso normal de río, de reguladores y diques para controlar el flujo de la corriente. Sin embargo, se trataba de proyectos demasiado costosos y que además no ofrecían ninguna seguridad de resolver el problema, por lo que la Cámara Apostólica nunca se resolvió a emprender su realización.

No faltaron tampoco estudios específicos centrados en identificar las posibles causas de tanta desgracia: en 1744, el papa Benedetto XIV encargó a los ingenieros boloñeses

²⁰ *Carta de Tarquinio Pinaoro a su tío Alessandro Bartolucci, Prior en San Agustín de Ancona*, 31 de diciembre 1598, en BAV, Urb. Lat. 861, ff. 85 ss.

²¹ CASTIGLIONE, 1599.

²² GREGOROVIVUS, 1992: 522-523.

²³ CASTELAR, *cit.* en TOMASSINI, 2011: 74.

²⁴ BACCI, 1576.

²⁵ CLARANTE, 1577.

²⁶ VERANZIO, 1595 ca.

²⁷ *Proposta di Giacomo Della Porta*, 1599 ca., in BAV, cod. Chigi H.II.43, c. 163-165v.

²⁸ *Discorso sopra l'inondatione del Tevere, et il modo da rimediarsi, di Paolo Sanquirico*, mayo 1606 ca. en BAV, Cod. barb. Lat.4340.

²⁹ *Discorso di Pompeo Targone sopra il rimedio da darsi all'inondationi del Tevere*, BAP, Cod. Barb. 4340.

³⁰ FONTANA, 1694.

Andrea Chiesa y Bernardo Gambarini³¹, expertos del río Po, un levantamiento detallado del curso del Tíber, en el cual, además de las mediciones relativas al ancho, a la profundidad y a la pendiente en los diferentes tramos, los expertos señalaban los diferentes elementos que, a su juicio, podían contribuir a aumentar el peligro de las inundaciones. Tales elementos eran por ejemplo, los restos de construcciones en ruinas que yacían en el lecho del río, los molinos flotantes, los viveros piscícolas, las rocas y las barcas hundidas, además de todos los desperdicios y basuras que regularmente se vaciaban en el río.

Otro aspecto interesante de la labor de los arquitectos e ingenieros del Tíber era el empeño puesto en asegurarse de que la navegación fluvial no encontrase obstáculos que pudiesen comportar retrasos en la entrega de las mercancías en los puertos de Roma. En efecto, la naturaleza frágil de las riberas, sobre todo en las llanuras cercanas a Roma, hacía que con facilidad el cauce se ensanchara excesivamente, perdiendo profundidad y, por lo tanto, impidiendo el tránsito normal de las barcas. Para evitar este inconveniente era necesario efectuar obras de reparación y reconstrucción de los bordes arcillosos, para garantizar que el lecho mantuviese una profundidad constante. Ya en la época de Paolo V se había emprendido la primera gran campaña de reparación de las márgenes, sobre todo en la desembocadura de Fiumicino³². Encargado de la obra había sido el arquitecto de confianza del pontífice, Carlo Maderno, que en esos años trabajaba en la realización de la fachada de la Basílica de San Pedro. Más tarde, otros arquitectos del Tíber se encargaron de verificar en los tramos urbanos y extraurbanos, los sitios que necesitaban reparaciones. Entre ellos Agostino Martinelli, publica en 1682 un volumen dedicado al tema, en el que ilustra los proyectos de reparaciones que habrían de efectuarse en el área de Magliano Sabina y Ponte Felice para corregir las corrosiones causadas por la corriente³³.

Pero es sin duda la aparición en la escena romana del ingeniero holandés Cornelius Meyer, la que determinará grandes cambios en las técnicas usadas hasta entonces para efectuar esas reparaciones. Meyer introduce sistemas constructivos infinitamente más económicos de los empleados por los técnicos romanos³⁴. Con menos material y menor esfuerzo, es capaz de reparar en poco tiempo riberas que parecían irrecuperables³⁵.

Pero además, publicando su libro *L'arte di restituire a Roma la tralasciata navigazione del suo Tevere*³⁶, Meyer da a conocer numerosas soluciones para salvar los obstáculos naturales del río – desniveles, cascadas, rápidos – así como para eliminar rocas o para recuperar barcos hundidos: soluciones que en las décadas sucesivas entrarían a formar parte de la

³¹ GAMBARINI & CHIESA, 1746.

³² MADERNO, 1613.

³³ MARTINELLI, 1682.

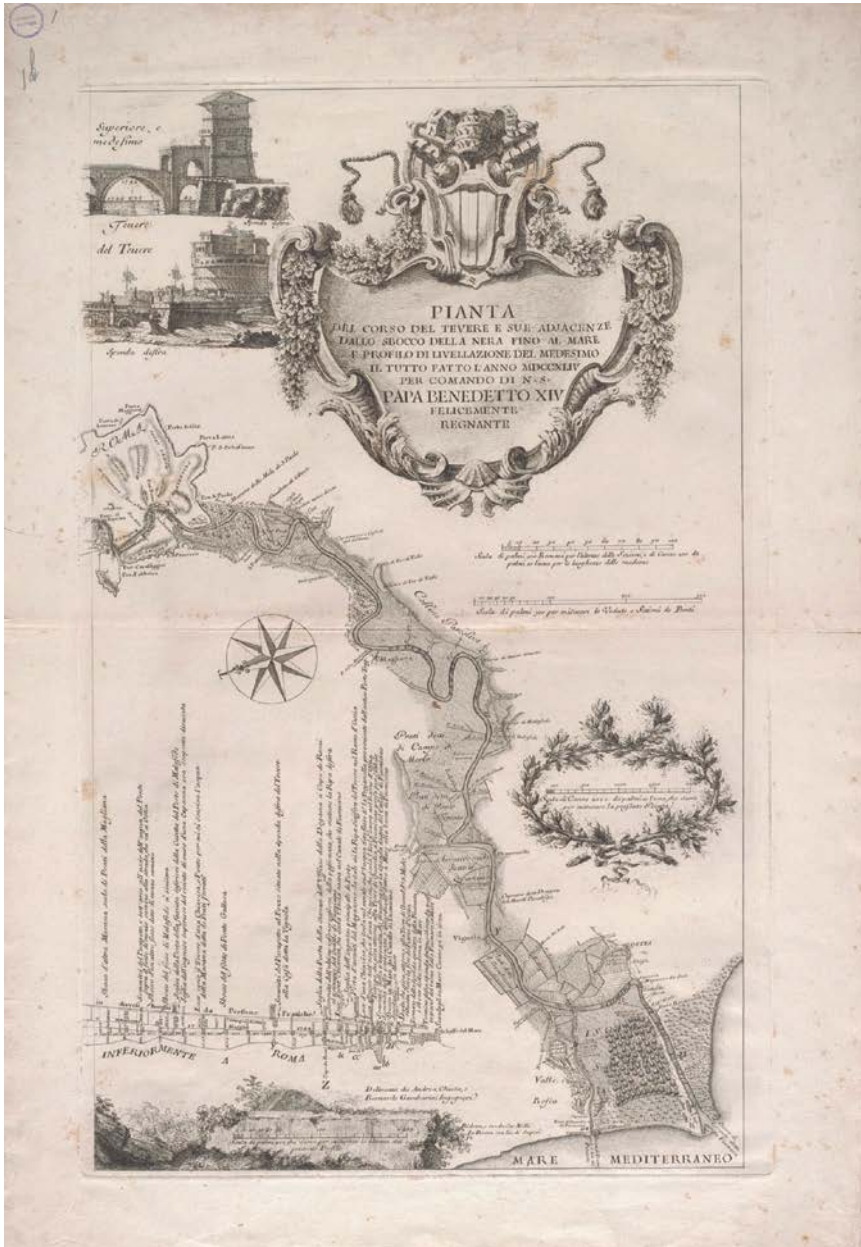
³⁴ Cornelius Meyer, *Modo di far navigabile il fiume Tevere da Perugia a Roma. Pensieri del Meyer disegnati dal sig. Gasparo Van Wittel olandese in Roma nei primi anni*, Bibl. Acc. dei Lincei, ms. n. 1227, 1676.

³⁵ MEYER, 1670.

³⁶ MEYER, 1685.

práctica cotidiana de los técnicos encargados de supervisar y mantener el Tíber, tanto dentro como fuera de la ciudad.

Imágene 10. Bernardo Gambarini y Andrea Chiesa, planta del curso del Tíber desde la desembocadura del río Nera hasta el mar (1744).



Las actividades productivas

El paisaje fluvial, sobre todo en el tramo urbano, se caracterizaba por la gran cantidad de actividades productivas que aprovechaban la corriente para poner en funcionamiento máquinas y talleres de diferentes tipos: aserraderos para madera, sierras para cortar y pulir mármoles, sistemas de bombeo para irrigar los campos, etc. Sin embargo, las instalaciones más frecuentes y que animan la iconografía pictórica a partir del siglo XV son los molinos³⁷: pequeñas estructuras flotantes, ancladas a la ribera, que aprovechaban la corriente para accionar las ruedas que machacaban el trigo. Su presencia en la zona urbana era vital, ya que abastecían de harina a los panaderos. El arquitecto del Tíber acordaba el lugar en el que se habrían de emplazar, siempre verificando que su presencia no obstaculizara la corriente. Perteneían a las grandes familias aristocráticas romanas y a algunas congregaciones religiosas que las daban en arriendo a los molineros. Por la concesión se pagaba un impuesto tasado en libras de cera que se depositaba en la Cámara de Tributos en la vigilia de la fiesta de San Pedro y San Pablo.

Los molinos eran mecánicamente muy similares, tenían una parte flotante y otra fija. La primera constaba de dos barquillas, una grande con una cabaña de madera en la que se molía el trigo y otra pequeña que contenía una rueda giratoria; entre las dos barquillas se encontraba la rueda dentada que giraba accionada por la corriente. Para aumentar la fuerza de ésta última se construían empalizadas que contribuían a orientar el agua hacia la rueda dentada. Las cabañas flotantes se anclaban a la ribera por medio de cadenas atadas a una torrecilla de mampostería; una rampa, también de mampostería, permitía el acceso a un puente de madera que conducía al interior de la cabaña.

Los molinos se asentaban en los puntos en los que el río presentaba angosturas o curvas muy pronunciadas, siendo éstos los lugares en donde la corriente se aceleraba, favoreciendo la molienda. Los hubo en las proximidades de la Isla Tiberina, anclados a la ribera del barrio de la Regola, a la de Trastevere y en la curva de San Giovanni dei Fiorentini. En algunos periodos llegó a haber hasta veinte molinos al mismo tiempo, que molían no solamente trigo, sino también sal, tabaco, pigmentos y hasta polvos de maquillaje.

Además de los molinos, existieron también numerosas concesiones de pesca: los encargados tenían derecho a tender redes y a colocar trampas para atrapar a los peces; las especies más apreciadas por las mesas de la aristocracia romana eran los esturiones, las doradas, las anchoas y las anguilas. Los mecanismos de pesca estaban anclados a las rocas y a los restos de construcciones en ruinas, como el Ponte Rotto, que desde la crecida del 1598 nunca volvió a ser reconstruido.

También existieron otras actividades que producían rentas: a partir de mediados del siglo XVIII se instalaron las primeras cabinas para baños. Era en efecto frecuente que en algunas de las playas existentes, los romanos se bañaran en la estación calurosa: el mismo

³⁷ SEGARRA LAGUNES, 2006: 45-52.

Johann Wolfgang Goethe narra el baño realizado a la luz de luna en el área de Ripetta una cálida noche de agosto³⁸. Otras playas se encontraban en la Renella, cerca de Ponte Sisto, en el puerto Leonino y frente a Castel Sant'Angelo. Era preocupación de las autoridades religiosas evitar que la gente se bañara desnuda y para ello se publicaban continuamente edictos, que la población desatendía sistemáticamente. La instalación de las primeras cabinas levantó una serie de quejas por parte del rector del Colegio Clementino, que se hallaba en la zona cercana a Ripetta, que consideraba los baños como actividad inmoral y por lo tanto poco recomendable para los alumnos del colegio.

Hubo también una serie de barquillas que atravesaban el río en los puntos más lejanos de los puentes: cubiertas por una cabina de paja tejida, estaban amarradas a un cable tendido de orilla a orilla. A mediados del siglo XIX se pagaba un *bajocco* por cruzar el río en via della Lungara.

Imágene 11. Gaspar van Wittel, Vista de Castel Sant'Angelo desde el sur, con un molino anclado a la margen derecha.



³⁸ 2 agosto 1787, en GOETHE, 1944: 866.

Imágene 12. Gerard T. Borch, el Ponte Rotto a mediados del siglo XVII. El pintor holandés documenta las estructuras de pesca ancladas a los restos del puente.



Imágene 13. Isaac de Moucheron, el Tíber a la altura del Porto Leonino. Durante muchos siglos, el puerto fue además utilizado como playa en las temporadas de calor.



El Tíber actual

Los planes de ordenación urbana de 1873 y de 1883 plantean como objetivo principal el transformar esa ciudad atrasada, desordenada y sucia para convertirla en capital de la Italia unida. Se proyectan nuevas zonas habitacionales: al norte, en la ribera derecha, en el sitio ocupado históricamente por los «prados del castillo», destinada a la burguesía; en la ribera izquierda, al sur, para obreros y trabajadores. Se construyen las sedes de los nuevos ministerios, se programan seis nuevos puentes para comunicar de manera más eficiente la ciudad. Poco a poco, la estructura urbana empieza a transformarse. Se inicia también la realización de las murallas del río: altas, sólidas, herméticas y que no dan ocasión de mantener o abrir un diálogo con la ciudad. Solamente en dos casos³⁹ se intenta reinstaurar una relación: en el norte, en el puerto dedicado al piloto aviador De Pinedo, con una escalinata que parece recordar la de Ripetta; en el sur, bajo la colina del Aventino, con un proyecto realizado sólo parcialmente, por Vincenzo Fasolo.

Por lo demás, no habrá ya ninguna posibilidad de recrear o de acercar el río a la ciudad. Quedará alejado, encajonado e ignorado por la mayor parte de los habitantes: de hecho muy pocos romanos conocen hoy la historia del Tíber y de su relación con Roma. Por ello es imprescindible hoy reinventar esa relación. No se trata de volver nostálgicamente a recrear el paisaje fluvial de antaño. La recuperación de ese nexo debe aprovechar valores que en el pasado ni siquiera eran considerados pero que hoy juegan un papel fundamental en la calidad de la vida de la ciudad contemporánea: entre ellos, por ejemplo, el valor ambiental que el río sigue manteniendo o bien la formidable posibilidad de convertirlo en un parque urbano al centro del Roma o, por qué no, la ocasión, que ya han experimentado algunos artistas, de convertir sus murallas en escenarios abiertos a acoger manifestaciones de arte contemporáneo. Los ejemplos positivos de otras ciudades europeas – como París, Berlín o Valencia – lo comprueban. Estas, y muchas más, pueden ser actividades que el río puede acoger para volver a entretejer esa milenaria relación.

³⁹ SEGARRA LAGUNES, 2003: 245-250.

Imágene 14. Puente de hierro en San Giovanni dei Fiorentini, realizado bajo el pontificado de Pío IX.



Imágene 15. Fotografía de principios del siglo XX en la que se documenta el avance de la realización de las murallas del Tíber.



Documentos de archivo

- Chirografo* de Paolo V, 12 noviembre 1614, en Archivio di Stato di Roma, Camerale II Tevere, carpeta 12, fascículo 31.
- Carta de Tarquinio Pinaoro a su tío Alessandro Bartolucci, Prior en San Agustín de Ancona*, 31 de diciembre 1598, en BAV, Urb. Lat. 861, ff. 85 ss.
- Proposta di Giacomo Della Porta*, 1599 ca., in BAV, cod. Chigi H.II.43, c. 163-165v.
- Discorso sopra l'inondatione del Tevere, et il modo da rimediarsi*, di Paolo Sanquirico, mayo 1606 ca. en BAV, Cod. barb. Lat.4340.
- Discorso di Pompeo Targone sopra il rimedio da darsi all'inondationi del Tevere*, BAP, Cod. Barb. 4340.
- MEYER, Cornelius – *Modo di far navigabile il fiume Tevere da Perugia a Roma. Pensieri del Meyer disegnati dal sig. Gasparo Van Wittel olandese in Roma nei primi anni*, Bibl. Acc. dei Lincei, ms. n. 1227, 1676.

Bibliografía

- AA. VV. – *Il San Michele a Ripa Grande*, Roma s/d.
- BACCI, Andrea (1576) – *Del Tevere, libri tre, ne' quali si tratta della natura, & bontà dell'acque & specialmente del Tevere & dell'acque antiche di Roma, del Nilo, del Po, dell'Arno & d'altri fonti & fiumi del mondo. Dell'uso dell'acque & del bere in fresco, con nevi, con ghiaccio & con salnitro. Delle inondationi & de' rimedii, che gli antichi Romani fecero & che hoggidi si possan fare in questa & in ogni altra inondatione*. Venezia.
- CASTELAR, Emilio (2011) – *Recuerdos de Italia*, cit. en S. TOMASSINI, *Roma, il Papa, il Re. L'unità d'Italia e il crollo dello Stato Pontificio*, Il Saggiatore, Milano.
- CASTIGLIONE, Giacomo (1599) – *Trattato dell'inondazione del Tevere*, Roma.
- CLARANTE, Paolo (1577) – *Al Santissimo Signor nostro papa Gregorio XIII, Della inondatione del Tevere & della nuova foce del medesimo*, Perugia.
- COARELLI, Filippo (1981) – *Roma*, Roma-Bari.
- DIONE CASSIO – *Historia romana*.
- FONTANA, Carlo (1694) – *Discorso sopra le cause delle inondazioni del Tevere antiche e moderne a danno della città di Roma, e dell'insussistente passonata fatta avanti la Villa di Papa Giulio III per riparo della via Flaminia*. Roma.
- GAMBARINI, Bernardo; CHIESA, Andrea (1746) – *Delle cagioni e de' rimedi delle inondazioni del Tevere. Della somma difficoltà d'introdurre una felice e stabile navigazione da Ponte Nuovo sotto Perugia sino alla foce del Nera nel Tevere, e del modo di renderlo navigabile dentro Roma*. Roma.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1944) – 2 agosto 1787, en *Viaggio in Italia, Opere*. Firenze: Sansoni.
- GREGOROVIVUS, Ferdinand (1973) – *Storia della città di Roma nel Medioevo*. Torino.
- ____ (1992) – *Diari romani 1852-1874*. Roma, p. 522-523.
- L'Italia descritta e dipinta: con le sue isole di Sicilia, Sardegna. Elba, Malta, Eolie e di Calipso*, Torino 1837.
- LUGLI, Giuseppe (1970) – *Itinerario di Roma antica*. Milano.
- MADERNO, Carlo (1613) – *Osservazioni per la bocca di Fiumicino e per la divisione delle acque a Capo Duerami*. Roma.
- MARTINELLI, Agostino (1682) – *Stato del Ponte Felice rappresentato alli Eminentissimi e Reverendissimi Signori Cardinali della S. C. delle acque dal Cavalier D. Agostino Martinelli, ferrarese, Lettore del Jus Cesareo nella Università di Roma e soprintendente alle operationi, che si fanno per il mantenimento di detto ponte*. Roma.
- MEYER, Cornelius (1670) – *Del rimedio fatto al danno del Tevere alla ripa dirimpetto alla vigna di Papa Giulio*.
- ____ (1685) – *L'Arte di restituire a Roma la tralasciata navigazione del suo Tevere*. Roma.
- MOCCHEGIANI CARPANO, Claudio (s/d) – *L'area del San Michele nella topografia di Roma antica*, in AA. VV., *Il San Michele a Ripa Grande*. Roma.
- ____ (1995) – *Passeggiando lungo il Tevere*. Roma.
- PAOLO DIACONO (1992) – *Soria dei Longobardi*, III. Milano.
- PLINIO EL JOVEN – *Epístolas*.
- SEGARRA LAGUNES, María Margarita (2003) – *Roma negli anni del Governatorato. Proposte architettoniche per il Tevere*, en V.

FRANCHETTI PARDO, ed., *L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*. Milano, p. 245-250.

_____ (2004) – *Il Tevere e Roma. Storia di una simbiosi*. Roma.

_____ (2006) – *Le attività produttive del Tevere nelle dinamiche di trasformazione urbana: i mulini fluviali*, en *Mélanges del l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 118-1, p. 45-52.

SUETONIO, *Augusto; Claudio*.

TAJA, Agostino Maria (1705) – *Lettera e poetici componimenti in ragguaglio e in encomio della nuova ripa presso al sepolcro de' Cesari in Roma, ridotta per intendimento e per ordine della Santità di N. Signore Papa Clemente XI, a foggia di Suntuoso Navale*, nella presidenza edilizia di Monsig. Niccolò Giudice, chierico di Camera, l'anno 1704. Roma.

LIVIO, Tito – *Historia de Roma*.

VERANZIO, Fausto – *Progetto di deviazione del Tevere*, in F. VERANZIO, *Machinae novae fausti Verantii Siceni*, Venezia 1595 ca.

PRESENCIA Y AUSENCIA: LA COMPRENSIÓN DEL PAISAJE ARQUEOLÓGICO

MIGUEL ÁNGEL DE LA IGLESIA SANTAMARÍA*

Existe en la actualidad una preocupación general por comprender nuestra presencia en la historia y en el territorio. Esta necesidad es consecuencia de la evolución y madurez que la sociedad ha experimentado y que la lleva a incluir en sus valores patrimoniales a elementos, trazas sobre el paisaje, restos arqueológicos, modificaciones del territorio y todas aquellas huellas que poco a poco han ido configurando el paisaje contemporáneo como el resultado del paso de la humanidad sobre la Tierra. Como consecuencia de ello el paisaje constituye un depósito de conocimiento imprescindible para explicar lo que somos y queda irremediablemente unido a nuestra cultura. Debe ser objeto, por tanto de estudio, debate y protección.

Atendiendo a las definiciones más comunes de los términos Paisaje Arquitectura y Arqueología, podemos establecer una relación directa entre los tres conceptos, fundamentalmente a través del tiempo, dimensión que los relaciona y los posiciona en un único objeto de estudio.

En general, se entiende por paisaje cualquier área de la superficie terrestre producto de la interacción de los diferentes factores presentes en ella y que tienen un reflejo visual en el espacio.

Se define por sus formas: naturales o antrópicas. Todo paisaje está compuesto por elementos que se articulan entre sí. Estos elementos son básicamente de tres tipos: abióticos (elementos no vivos), bióticos (resultado de la actividad de los seres vivos) y antrópicos (resultado de la actividad humana).

No existe paisaje sin modificación antrópica, fruto de las alteraciones producidas por la actividad humana, con motivo de satisfacer sus necesidades, ya sean materiales o simbólicas y que

* Laboratorio para la Investigación, Intervención en el Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural. (Universidad de Valladolid).
E-mail: iglesia@arq.uva.es.

irremediavelmente interactúan con el resto de elementos que lo componen produciendo una alteración del espacio natural con el que se convive y al que se dota, conscientes o no, de significado.

La arquitectura abarca la consideración de todo el ambiente físico que rodea la vida humana; no podemos sustraernos a ella mientras formemos parte de la civilización, porque la arquitectura es el conjunto de modificaciones y alteraciones introducidas en la superficie terrestre con objeto de satisfacer las necesidades humanas, exceptuando sólo el puro desierto.

William Morris

Así, podemos entender que la civilización queda reflejada en el momento de la consciencia del carácter simbólico que algunas de sus alteraciones producen en el espacio y aprende a lo largo del tiempo a controlarlas y manipularlas, estableciendo una relación entre naturaleza y artificio que se manifiesta a lo largo de la historia de la humanidad con posiciones diferentes dependiendo de culturas y épocas concretas.

La arqueología (del griego archaio, viejo o antiguo, y logos, ciencia o estudio) es una ciencia que estudia los cambios que se producen en la sociedad, a través de los restos materiales distribuidos en el espacio y contenidos en el tiempo.

Si exceptuamos los restos materiales susceptibles de traslado, el estudio de los restos anclados al territorio y vinculados a una determinada secuencia temporal, constituyen en gran medida el objeto de estudio de la arqueología, que no debe olvidar su intrínseca relación con el contexto, tanto físico como temporal, en la medida que dicha interacción constituye en muchos casos la apreciación cultural que la sociedad requiere, especialmente en la actualidad, que somos capaces de descubrir en el paisaje, como depósito de nuestra memoria, la justificación de nuestra existencia.

Es precisamente esta necesidad de memoria colectiva lo que nos obliga a establecer mecanismos de comprensión de paisaje que vayan mas allá de la mera descripción forense de su transformación, mecanismos de estudio y análisis que desde la comprensión cultural que supone la percepción de nuestro paisaje, nos permita comprender de otro modo los sitios arqueológicos de los que nos ocupamos. En nuestro caso Tiermes y Clunia¹.

La ciudad romana de Colonia Clunia Sulpicia

A diferencia del resto de las ciudades que durante el siglo I d. C., se constituyeron en capital de Convento Jurídico de la provincia hispánica denominada Citerior o Tarracense, las fuentes escritas relativas a Clunia nos ofrecen una escasa información sobre los aspectos fundacionales de la ciudad romana. Por otro lado, la Clunia romana debido a sus circunstancias históricas, no perduró a lo largo de los siglos, como lo hicieron el resto, y nos

¹ Parte de los que se presenta en este trabajo se ha realizado con financiación del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación de la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León (Ref. VA 307A11-2).

ofrece desde la arqueología, una información valiosa para poder interpretar el papel que desempeñó la ciudad. Esta característica hace de Clunia un excelente laboratorio libre de obstáculos para su investigación, por tratarse de un yacimiento destinado por entero a su estudio, valorización y disfrute cultural.

Con excepción de Tarraco y Cartago Nova el resto de capitales de convento de la provincia Tarraconense, aparecen directamente relacionadas con el fin de las guerras cántabras y ligadas a una clara voluntad de fijar mediante núcleos urbanos asentamientos que reflejen con claridad las características del mundo romano, y permitan administrar un territorio incorporado a Roma y en el que existen multitud de intereses. Con Tiberio la ciudad romana está perfectamente constituida, desconociéndose el momento en que se instala sobre el Alto de Castro, acuña monedas, ases y semises con su efigie y los nombres de los magistrados de la ciudad, *quattuor viri y aediles*. Esto hace suponer que ya en esta fecha cuenta al menos con estatuto de municipio romano. La designación de capital de Convento Jurídico se realiza sobre la existencia de este municipio, pero no sabemos la fecha en la que esto se produce, su primera referencia la tenemos en Plinio (Historia Natural, III y IV) donde describe la circunscripción de los conventos, y las principales ciudades dependientes de cada uno.

Por su ubicación la Clunia romana responde a una meditada decisión, coherente con el modo de hacer de Roma. Situada en un cerro lo suficientemente extenso, y con una dominante posición sobre el territorio de los clunienses indígenas, el agrimensor romano estudió detenidamente el lugar para colocarla encima de una gran reserva de agua, un conjunto cárstico formado por galerías y lagunas subterráneas que puede ser explotado desde la ciudad mediante la realización de pozos.

Sin embargo, a pesar de que en una primera impresión Clunia responde con la organización de espacios públicos a las necesidades de una ciudad convencional, de un análisis más pormenorizado de sus conjuntos arquitectónicos más representativos, Foro, Teatro y Termas, podemos aventurar que están ligeramente modificados, y en todo caso sobredimensionados para responder a lo que se entiende como necesidades de un municipio.

El foro, por ejemplo, dispone bajo el doble pórtico de mucho más espacio para la instalación de puestos de venta eventuales, del que se dispone para negocios permanentes en las tabernas, solución más útil para las ocasiones de afluencia de público, atraídos por la presencia del gobernador en la ciudad u otros eventos periódicos.

Las termas y el teatro en su concepción responden a esta misma situación de afluencia periódica. La instalación de dos grandes termas en un solo lugar, o la gran capacidad del teatro, sólo se justifican desde esta hipótesis, ya que no parecen ser consecuencia de las necesidades de un municipio de las dimensiones de Clunia.

Por otro lado estas infraestructuras urbanas pensadas para aumentos momentáneos de población quedaban desangeladas el resto del año, necesitaban de un mantenimiento, mucho mayor que las propias de un municipio, y seguramente suponían una carga que la ciudad no pudo soportar.

Es evidente que existe una clara intención propagandística en toda la operación arquitectónica, una clara demostración por parte de Roma de superioridad a partir del dominio de la técnica de la sofisticación de sus propuestas y de la manifestación, en definitiva de una idea de civilización superior. Pero da la impresión, al menos en el caso de Clunia, que los cálculos no se hicieron adecuadamente, que las expectativas no se cumplieron o simplemente que las poblaciones que dependían, y por tanto debían acudir a Clunia, lo hacían sólo por razones administrativas, acercándose a Caesaraugusta para las cuestiones comerciales, seguramente porque era más cómodo y, por qué no decirlo, más lógico y natural desplazarse siguiendo la cuenca del Ebro. Por lo que sabemos a partir del S. II la ciudad inicia un drástico proceso de transformación que parece buscar una adaptación a una nueva situación, sin duda más preocupada de pervivir, contando solamente con sus posibilidades y respondiendo a sus propios intereses.

A finales de 1992 la Dirección General de Patrimonio de la Junta de Castilla y León, acomete la necesaria tarea de redactar un Plan Director, que recogiera toda la información relativa a los más de 40 años de trabajos continuados en el yacimiento arqueológico de Clunia por parte de la Diputación Provincial de Burgos y sentara las bases de su futuro desarrollo. Aprobado en 1996², dejó claramente marcadas la pautas a seguir para un desarrollo equilibrado del yacimiento en el que se pudiera conciliar la investigación junto a aspectos tan importantes como su conservación su difusión, gestión o explotación. La Diputación Provincial de Burgos acogió el documento como instrumento fundamental para realizar sus inversiones. Desde esta nueva posición se trató de realizar un enfoque unitario que catalizara las diferentes líneas de investigación producidas por disciplinas diferentes, especialmente la arqueología y la arquitectura con el fin de poder interpretar el yacimiento desde una posición más novedosa y con resultados más interesantes.

Desde esta perspectiva se planteó dos niveles de interpretación. Un primer acercamiento pretendía reconsiderar todo el material estudiado en el yacimiento a la luz de una nueva metodología con el fin de recrear el contexto histórico de la ciudad. Todo ello a partir de la reconstrucción de sus edificios y espacios urbanos, apoyados en el resto de material que las excavaciones precedentes habían producido y en relación con una visión más actualizada del mundo romano.

El segundo nivel de interpretación consistía en recrear un nuevo contexto presente y futuro que permitiera, conservar los restos del pasado, no sólo en su cualidad material, sino como soporte de una información que pudiera transmitir a las diferentes capas de la sociedad la información derivada del conocimiento sobre la ciudad en cada momento.

² El Plan Director fue encargado a Francesc Tuset, Antonio Rodríguez Calero y a Miguel Ángel de la Iglesia, como directores del trabajo que involucró a numerosos investigadores de diferentes disciplinas entre los que cabe destacar: Darío Álvarez, Josefina González, M.ª Ángeles Gutiérrez, Adelaida Rodríguez, Consuelo Ramos, Salvador Domingo, Rosario Navarro, Eva Subías, Grupo Espeleológico Ribereño, entre otros.

Imágene 1. Vista aérea del área arqueológica de Clunia



El conjunto de intervenciones realizadas en Clunia, constituye, por tanto, un ejercicio de puesta en valor de un «lugar» con alta intensidad histórica, caracterizado por la presencia de incompletos fragmentos del pasado que necesitan de una intervención arquitectónica para poder ser comprensibles desde los distintos sectores de la sociedad³.

³ Los proyectos arquitectónicos descritos han sido redactados por encargo de la Diputación Provincial de Burgos por los Arquitectos Darío Álvarez, Josefina González y Miguel Ángel de la Iglesia y siempre de acuerdo con Francesc Tuset, arqueólogo director del Yacimiento.

La conciencia del pasado histórico, característica singular del ser humano, posee en nuestros días un carácter universal, produciéndose una demanda importante de información que satisfaga nuestra necesidad de su conocimiento. La información que, a modo de palimpsesto, se encuentra, dispersa por el yacimiento puede ser leída, y no sin dificultad, por aquellos especialistas que pueden interpretar las huellas que la civilización ha ido dejando sobre nuestro entorno, pero no por el resto de la gente que acude al mismo con afán de obtener una información que la mayoría de las veces no encuentra. Por esta razón se hace necesaria una intervención que vaya encaminada a hacer comprensible los restos que permanecen desdibujados sobre un territorio ya muy modificado, además de garantizar físicamente su conservación.

Que duda cabe que cualquier actuación material que realicemos sobre el yacimiento, por muy mínima que ésta sea, supone una transformación espacial del mismo, razón por la que dicha actuación constituye arquitectura en su sentido más literal. Arquitectura cuya función no sólo consiste en proteger o albergar las trazas del pasado, sino que los hace comprensibles, los dota de contenido o los resitúa sobre un territorio que debido al paso del tiempo había borrado completamente acontecimientos históricos muy presentes en la memoria colectiva.

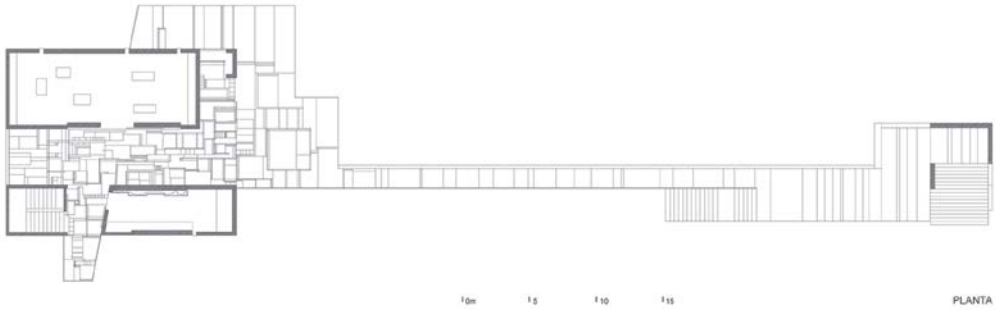
Los trabajos desarrollan las intervenciones necesarias para adecuar el yacimiento de Clunia tanto para la visita turístico-cultural como para facilitar las tareas de investigación, y a consolidar su imagen. Las intervenciones se centran en dos áreas concretas: por un lado, la creación de una zona de recepción de visitantes, situada en la entrada general al yacimiento, junto a la Casa de Investigadores con un nuevo laboratorio de clasificación de materiales arqueológicos, y por otro, la ordenación y adecuación de la zona central del yacimiento, en la parte más alta del cerro.

En el acceso al yacimiento se sitúa el área de investigación y la zona de recepción de visitantes. El edificio de investigación pretende iniciar la recomposición de un alzado construido de la ladera del cerro donde se sitúa el yacimiento, englobando la antigua residencia entre él y el pabellón expositivo. Se construye a modo de gran cofre cerrado donde se protegen los materiales exhumados, con una pretendida simplicidad de forma geométrica que contrasta con el perfil natural del cerro.

El Pabellón-Aula Arqueológica se plantea como una construcción singular, ya que no pretende ser realmente un edificio, sino que se configura como una estructura arquitectónica organizada mediante un espacio abierto y tres estancias cerradas, todo ello bajo una única cubierta común. La parte abierta, planteada como una continuación del paseo exterior del aparcamiento, se denomina la «Calle Interior», y se destina a la realización de exposiciones de materiales arqueológicos o de reproducciones al aire libre. La «Calle Interior» se abre hacia el paisaje en dos puntos concretos, incorporándolo a la escena interior mediante sendos mecanismos diferentes que pretenden aportar una fuerte carga poética y emocional al pabellón. Este el programa y el funcionamiento que se plantea, en un principio, para este

singular pabellón pretende conseguir una total integración formal y ambiental con el paisaje y el lugar arqueológico.

Imágene 2. Aula arqueológica de Clunia.

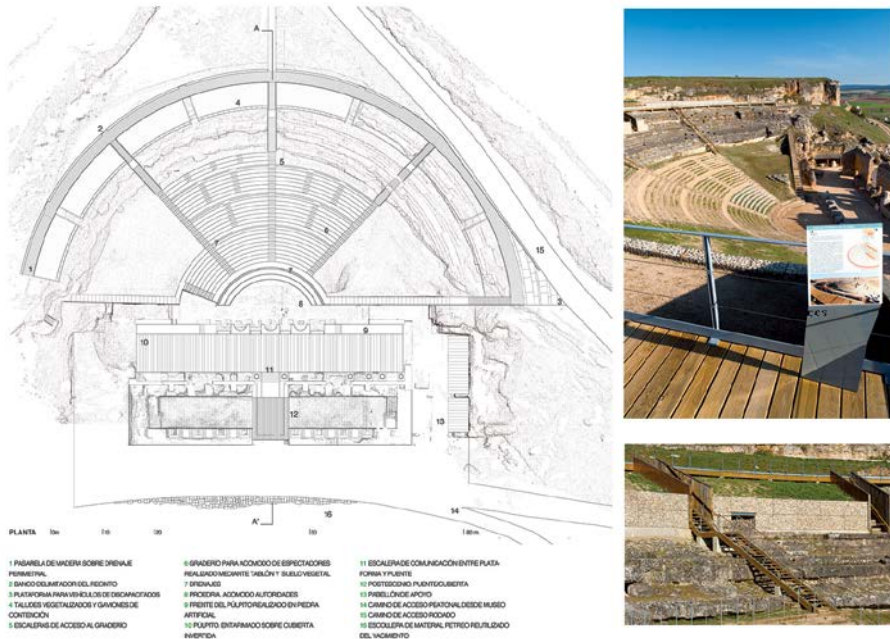


El conjunto arquitectónico descrito pretende ser, por un lado, funcional, y al mismo tiempo extremadamente conceptual. En primer lugar hemos de decir que todo el sistema se configura como una analogía topográfica, que tiene como referencia el perfil del cerro del yacimiento, que se sitúa inmediatamente detrás; así la cornisa-plataforma se remata en la roca-pabellón, estableciéndose un diálogo entre la imagen natural y la artificial. El pabellón pretende ser, efectivamente, la roca de hormigón que emerge del plano horizontal, perfilado y definido por la plataforma, con sus entrantes y salientes. De esta manera se niega doblemente la condición de edificio y se constituye una firme alegoría de paisaje arquitectónico.

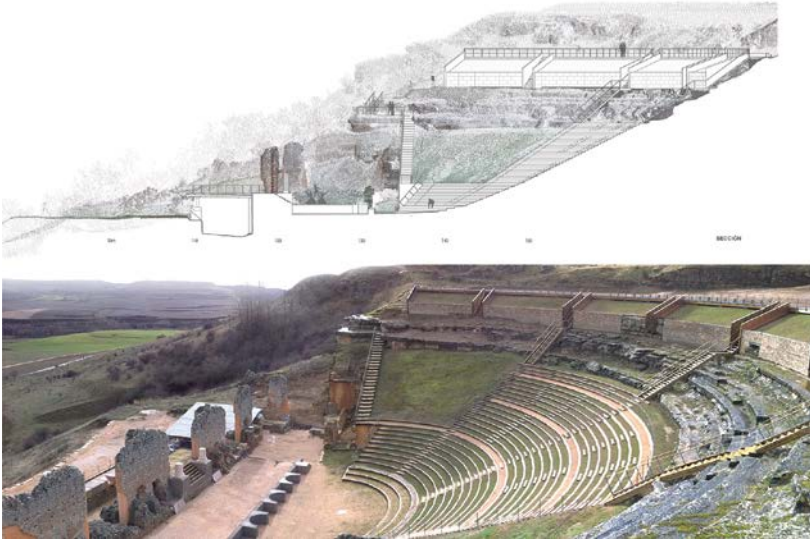
Por otro lado, el pabellón en si mismo contiene otra suerte de metáforas, haciendo alusión a los conceptos de «abierto» y «cerrado», tan básicos en cualquier concepción arquitectónica y tan interesantes y sugerentes en el desarrollo de la cultura doméstica romana. La «Calle Interior» –un auténtico «palimpsesto» de conceptos– representa la esencia misma de la calle romana, con sus fachadas planas y severas que delimitan y ocultan la riqueza interior de las casas, y un intenso plano horizontal, el suelo, rico en matices, poblado de texturas, un plano rotundo, plástico y sensual al mismo tiempo, un plano que obliga al espectador a detenerse, a recorrer con la vista, incluso con las manos, las formas de las losas, las juntas, los elementos encastrados, como si se tratase de un intento por conjurar un orden cósmico, puesto

al servicio tanto del distraído visitante como del culto investigador. La piedra, el mármol, el hormigón, la madera, todos los materiales puestos al servicio de esta deseada intensidad espacial. El agua, en forma de lámina del pequeño estanque evoca la tan necesaria presencia de estos sistemas en el interior de las casas, la recogida de agua de lluvia, incluso la vida, girando alrededor del agua. El gran hueco abierto enmarca un paisaje real, pero hace alusión a una tradición doméstica romana de singular relevancia, el uso de los «topia», pinturas murales que representaban escenas de jardín. En el pabellón no se finge un paisaje, sino que se enmarca el paisaje real, convirtiéndolo en una escena que, en un alarde de tintes surrealistas, pretende parecer irreal, pintada. Al mismo tiempo, las dos direcciones de la «Calle Interior» se lanzan hacia el paisaje, sobrepasando los propios límites físicos de la arquitectura, como, sin duda, sucedería con las líneas de las calles de la propia ciudad de Clunia, trazadas en lo más alto de un cerro, pero ordenando algo más que el plano de la ciudad, estableciendo un orden en el paisaje, un orden cuya memoria perdura en el tiempo a través de los restos del yacimiento. Las dos aperturas sobre el paisaje responden a dos intenciones diferentes; la principal que provoca la parada del espectador frente a la lámina de agua, permite identificar en el paisaje el lugar donde se asentaba la primitiva ciudad indígena que da nombre a la Clunia Romana, capturando una imagen para la secuencia informativa del centro de interpretación; la transversal se introduce en el paisaje mismo a través de un balcón volado, situando al espectador en una posición privilegiada para su contemplación.

Imágene 3. Teatro de Clunia. Planta y vistas.



Imágene 4. Teatro de Clunia. Sección y vista general.



En un punto intermedio entre la zona de acceso y la parte alta del yacimiento se encuentra el Teatro de la Ciudad, una excelente construcción del Siglo I y uno de los teatros más grandes de la Península Ibérica. La actuación que se realiza va encaminada a potenciar el valor evocador del espacio del teatro recuperando de forma sutil la forma del mismo mediante la formalización de la cávea inferior rematada en el semicírculo que forma la *orchestra*, mediante este artificio se puede recoger el agua de escorrentía que producía la degradación del edificio, sirviendo además para reforzar la forma del teatro. Además se conduce, mediante la creación de una pasarela en el lugar de la galería superior, al visitante al punto donde el teatro se puede percibir en sus dimensiones reales al reconstruirse visualmente todo el espacio del mismo.

La recuperación del teatro de Clunia, supone un ejercicio de equilibrio entre aquello que conocemos de su formalización arquitectónica original, y el carácter evocador de la ruina, enriquecido por el protagonismo que ésta adquiere en el paisaje actual. Los diferentes trabajos de reconfiguración del Teatro, se realizan de forma coordinada con los de excavación y atienden a dos aspectos, principalmente. Por un lado la intervención, pasa por reconstruir elementos necesarios para consolidar una mínima imagen que permita una lectura del monumento, aportando materia suficiente para garantizar la estabilidad y conservación del resto material, siempre de acuerdo con los principios de respeto establecidos en la legislación de patrimonio, como la diferenciación de lo contemporáneo frente a lo original, o su condición de reversibilidad, y atendiendo a la necesaria coherencia constructiva entre ambas partes. Por otro lado se asume el papel nuevo que el resto arqueológico ha adquirido en el paisaje, y la valoración que desde nuestra cultura hacemos de esta nueva relación.

Imágene 5. Teatro de Clunia. Vista desde el Sur.

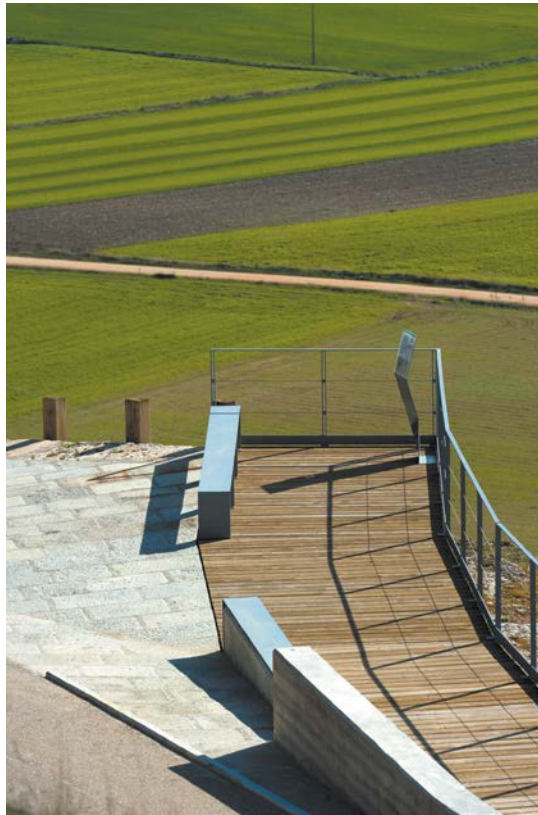
El espectador romano no podía ver el paisaje desde el interior del teatro pues su arquitectura estaba diseñada para centrar la atención sobre la soberbia fachada de la escena y las evoluciones que los actores realizaban en ella. Nosotros, sin embargo, hemos descubierto, al contemplar los fragmentos del teatro, una nueva composición en la que la figura (los restos) y el fondo (el paisaje) adquieren un valor nuevo, la intervención, no solo respeta esta condición, sino que la potencia, considerándola una de las características más relevantes del teatro en la actualidad.

Para favorecer la conexión peatonal entre las diferentes partes del yacimiento se propone una serie de recorridos que eviten en la medida de lo posible la utilización del coche, permitiendo una visión más sosegada del yacimiento y del paisaje, pues éste resulta protagonista fundamental de toda la visita arqueológica. El primer recorrido que une el aula arqueológica con el teatro se realiza sobre la falda del cerro, permitiendo la parada en los puntos clave, para echar la vista atrás y contemplar el magnífico espectáculo que supone un paisaje, cambiante, en las diferentes estaciones que pasa del marrón de las tierras recién aradas, hasta el amarillo del cereal previo a la cosecha, pasando por un intenso verde del trigo joven, punteado por el rojo de las amapolas.

En la parte alta del yacimiento se lleva a cabo una tarea que permite por un lado mejorar la imagen del conjunto y por otra facilitar la visita y dotarla de un mayor interés. Esta nueva zona es el corazón de un sistema geométricos que pretende organizar la parte excavada del yacimiento. Realizada mediante estacas clavadas en el terreno, cumple una doble función, por un lado permitir la articulación de diferentes secuencias de recorridos de los

visitantes por el yacimiento, y por otro evocar, en cierta medida, en la mente del espectador el trazado regular original de la ciudad; no se pretende con esto realizar una hipótesis de reconstrucción, sino el establecimiento de un sistema que relacione visual y especialmente los diferentes restos materiales, que ahora aparecen inconexos, entre si.

Imágene 6. Vista del paisaje desde el teatro.



Como complemento de los sistemas descritos se implanta un sistema completo de señalizaciones que ayuden a la realización de los recorridos más pormenorizados, así como aportar la información necesaria para el conocimiento y disfrute de cada una de las partes del yacimiento.

La ciudad celtíbero-romana de Tiermes

En las largas campañas de las Guerras Celtibéricas, Roma envió durante años y sin éxito, a su poderoso ejército contra los arévacos, los más guerreros entre los celtíberos, cuyas ciudades, sobre todo Numancia y Tiermes, fueron durante décadas inexpugnables.

La naturaleza del estrato rocoso que sirve de base a Tiermes (blandas areniscas rojas) permitió que, ya en época celtibérica, se empleara ésta para instalar viviendas rupestres o semirrupestres. Se trataba de dependencias adaptadas al duro clima soriano que se han conservado intactas junto a otras edificaciones romanas realizadas con muros de sillería y/o mampostería.

Al periodo de ocupación romana corresponden la mayor parte de los vestigios arqueológicos visitables en la ciudad: la Casa del Acueducto, el Graderío y el Acueducto rupestres, la Muralla Bajoimperial, el Foro, etc.

Desde el Bajo Imperio se difumina la historia de Tiermes, poco sabemos de los periodos visigodo e islámico. Con la Reconquista; se construye una iglesia y dos monasterios, quedando en el siglo XVI el templo principal como ermita bajo la advocación de Santa María de Tiermes.

En su entorno se localizan varias áreas de enterramiento entre las que cabe destacar las correspondientes a la necrópolis visigoda y la medieval.

En la actualidad El paisaje de Tiermes es el resultado de la acumulación de acciones antrópicas reflejo del paso de diferentes culturas y momentos de actividad que dan como resultado un mágico territorio que embriaga y cautiva a quienes lo visitan. Este paisaje es, sin embargo, muy misterioso e incomprensible, ya que las circunstancias de su ubicación, las características de su geología y la paulatina despoblación han configurado un bello lugar, lleno de preguntas sin respuestas a las que necesariamente tenemos que atender, si queremos perpetuar su existencia como parte de la explicación de nosotros mismos.

Tiermes se asienta en un cerro distribuyéndose los restos arquitectónicos en tres terrazas y en una llanura meridional. Desde la ermita románica de Nuestra Señora de Tiermes, partiendo hacia el sur, los restos que se pueden contemplar son:

El «Graderío» es un espacio público de carácter rupestre y difícil interpretación que aparece estructurado en gradas divididas en varios sectores con una escalinata de acceso. Inmediatamente al lado se halla la Puerta del Sol, uno de los tres accesos conocidos a la ciudad.

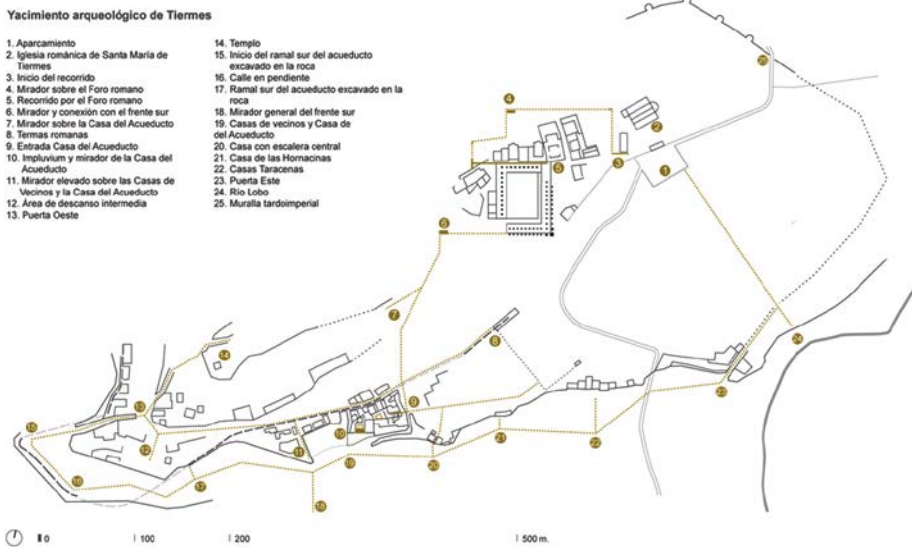
Continuando el itinerario encontramos el sector conocido como Conjunto Rupestre del Sur caracterizado por la existencia de restos de viviendas de carácter semirrupestre. Este tipo de hábitat consigue su apogeo durante el periodo romano, la parte trasera se excavaba en la arenisca natural, hacia el exterior la fachada se elevaba con muros de mampostería, estando distribuido el espacio en diferentes pisos, dos alturas de sótanos y dos pisos. En esta misma zona podemos visitar la conocida como Casa de las Hornacinas y una vivienda semirrupestre con una escalera central igualmente excavada en la roca.

Algo más adelante podremos ver el canal subterráneo del acueducto que conducía el agua desde la zona de la localidad de Pedro hasta la ciudad romana y la Puerta del Oeste ante la que nos hallamos debió constituir un acceso peatonal a la ciudad. Desde esta zona y hacia el oeste podemos ver el canal que discurre tallado en la roca a cielo abierto.

E podemos vern la vertiente sur la conocida como Casa del Acueducto, una vivienda particular construida en varios niveles unidos por escaleras. El zócalo de las mismas era la roca arenisca y el alzado se realizó con madera y adobe enlucido, con pinturas murales en las habitaciones principales.

En Tiermes existió también un gran centro urbano con un Foro diseñado para unificar las funciones mas representativas de la ciudad, desde las de carácter religioso y político hasta las comerciales, se reconoce perfectamente el mercado con sus *tabernae* o tiendas. Este espacio, en latín *macellum* forma parte del complejo principal del foro. En él se encontraban los edificios más relevantes, un templo dedicado al culto imperial frente a una plaza porticada.

Imágene 7. Plano del conjunto arqueológico de Tiermes.



Promovido por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Junta de Castilla y León, se decidió acometer los trabajos en el conjunto paisajístico de Tiermes desde una filosofía muy diferente, integrando disciplinas en la concepción de un nuevo modelo metodológico de intervención en el patrimonio arqueológico y que denominamos Tiermes Laboratorio Cultural.

En este sentido el conjunto de intervenciones en Tiermes va más allá de la mera consolidación y puesta en valor de una serie de estructuras de interés y plantea, mediante una serie de mecanismos, una perfecta inserción del conjunto en el propio paisaje del yacimiento.

Para ello se estableció un equipo formado por tres grupos. El Laboratorio para la Investigación e Intervención en el Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural de la Uni-

versidad de Valladolid⁴; La unidad de Arqueología de la IE Universidad⁵ y los Servicios Central y Territorial de Soria de la Consejería de Cultura de la Junta de castilla y León.

Uno de los conceptos más novedosos que proponía desarrollar Tiermes Laboratorio Cultural es el de entender que el yacimiento configura, en su totalidad, un paisaje cultural que contiene multitud de valores y que permite una variedad muy amplia de lecturas y comprensiones. Desde la rica topografía, la diversidad paisajística, la naturaleza del terreno, las formas vegetales, los elementos arquitectónicos, los restos arqueológicos, etc. todos los sistemas configuran y aportan una idea de paisaje al completo, y se hace necesario que el visitante la perciba como tal en su recorrido por el yacimiento. De esta forma la visita se enriquece y al mismo tiempo se enriquece el valor del conjunto en la memoria del visitante.

Imágene 8. Vista aérea de Tiermes desde el Oeste.



Las primeras intervenciones fueron obras de emergencia llevadas a cabo en Tiermes durante 2007 y 2008 permitiendo paliar la situación de acusado deterioro que estaban sufriendo las ruinas del foro de la ciudad romana, fruto de unos trabajos de excavación arqueológica, que si bien habían aportado una importante información sobre la estructura

⁴ Dicho Laboratorio constituye un Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid. Coordinado por el Profesor Darío Álvarez y formado por los investigadores Miguel Ángel de la Iglesia, Nieves F. Villalobos, Flavia Zelli, Carlos Rodríguez, Sagrario Fernández y Pablo I. Santos de la Universidad de Valladolid, con la colaboración de investigadores de otras instituciones como Pedro Alarçao de la Universidade do Portp, M. Margarita Segarra de la Università Roma Trè y Francesc Tuset de la Universidad de Barcelona.

⁵ Cesáreo Pérez, Emilio Illarregui y Pablo Arribas. IE Universidad. Segovia.

urbana de la ciudad, no habían sido acompañadas de unos mínimos trabajos de consolidación que permitieran su conservación⁶.

Al mismo tiempo se fueron produciendo una serie de trabajos y estudios que además de fijar y ampliar el conocimiento del yacimiento permitió acomodar la correcta integración de los equipos de investigación antes mencionados.

Por otro lado, se consideró imprescindible la obtención de una información arqueológica e interpretativa de todo el conjunto, por lo que se realizaron diferentes estudios. Se realizó un sondeo arqueológico en la zona Sur del Foro para verificar la hipótesis de interpretación de la arquitectura de todo el conjunto, dando como resultado nuevas hipótesis y un levantamiento de planimetrías a diferentes escalas, así como la recopilación de documentación histórica, gráfica y material de la zona para proceder a su interpretación.

El primer conjunto de intervenciones se realizó con objeto de consolidar el Foro Romano de Tiermes, detener su deterioro y comenzar su recuperación, especialmente en las partes más dañadas. Se acometieron, por una parte, obras de consolidación de las estructuras existentes, y por otra toda una serie de actuaciones necesarias para permitir y posibilitar la visita al conjunto.

Imágenes 9. Vista aérea de la zona del Foro de Tiermes.



Desde la escala de paisaje global del yacimiento se desciende un nivel y se plantea la concepción del conjunto del Foro también como un paisaje, entendido en toda su amplitud,

⁶ La experiencia acumulada, junto con el seguimiento continuo que se está realizando por parte del equipo que dirige los trabajos y los técnicos del Servicio Territorial de Cultura de Soria sobre las obras recientemente ejecutadas han servido de base para su aplicación en los proyectos realizado y en la redacción de los destinados a un futuro inmediato.

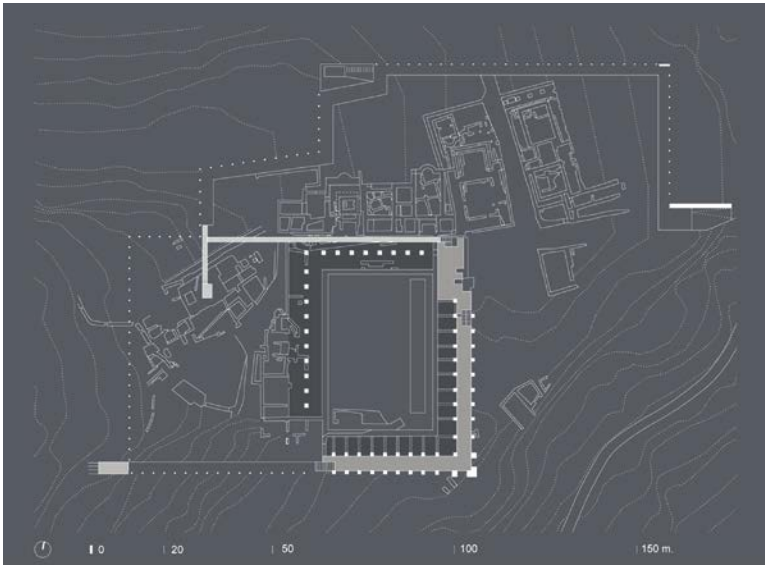
desde el lugar, hasta el espacio, los elementos, las intervenciones, los recorridos, haciendo especial hincapié en construir en el sitio una nueva sensibilidad que permita una nueva forma de ver y entender las ruinas.

La concepción de Paisaje amplía enormemente el significado del Foro dentro del yacimiento y adelanta las intenciones que se pretenden desarrollar en el futuro en el propio yacimiento. Mediante esta concepción el yacimiento, en general, y el foro, en particular, ve ampliado enormemente su significado, no sólo desde una visión intelectual y patrimonial, sino, sobre todo, desde la comprensión del visitante, al que se le ofrecen una multiplicidad de mecanismos y valores que dan un mayor relieve a la visita.

Esta idea del Foro como Paisaje se concreta fundamentalmente en la puesta en valor de todos los aspectos que confluyen en él conjunto, desde los propios restos, los materiales, las fábricas, las texturas, los movimientos, los diferentes puntos de visión, la topografía, el paisaje próximo y el paisaje lejano, la ambientación paisajístico-arquitectónica, en suma, que lleve al visitante a vivir de forma más directa la visita y el conocimiento del conjunto. Por esta razón se genera una nueva estrategia de accesos, de recorridos, de visiones y percepciones a diferentes niveles.

Por otra parte, se define un recinto del Foro que incluye los restos arqueológicos, así como toda la infraestructura complementaria necesaria para su puesta en valor. Se plantea una zona de acceso, con nueva señalización, como área de entrada al Foro, pero también con la condición de inicio de la visita al propio yacimiento. De esta forma el visitante es introducido en el paisaje del yacimiento desde el paisaje del Foro.

Imágene 10. Foro de Tiermes. Planta de la intervención.



La singularidad del Foro dentro de la estructura global del yacimiento hace necesaria la creación de un concepto de recinto, que amplíe la condición geométrica que el conjunto introduce en el paisaje de Tiermes. De esta forma se define un área mediante trazados rectangulares que parten del propio trazado del Foro. Este recinto permite además la definición de un recorrido ordenado para el visitante, que podrá ver y comprender mejor la implantación arquitectónica en el paisaje del cerro en el que se enclava.

La filosofía del proyecto consiste en conducir al visitante por el Foro y señalarle los puntos estratégicos y singulares en donde debe detenerse y mirar. Por otro lado, se pretende facilitar al máximo posible la visita, eliminando obstáculos y facilitando el recorrido, dentro de las limitaciones que tiene un yacimiento arqueológico por su propia naturaleza, y más en este caso por la topografía del terreno.

Imágene 11. Foro de Tiermes. Vista aérea de la intervención.



Una pasarela de madera de 1,50 m. de ancho permite recorrer la parte superior del Foro sin necesidad de penetrar en los restos murarios. Desde la plataforma se tiene una visión tanto global como de detalle. Al final de la pasarela una escalera, también realizada en madera, permite descender de nuevo para proseguir la visita por los laterales del Foro en la zona este de las tabernas inferiores. El recorrido continúa ascendiendo mediante una nueva escalera de madera hacia la zona de las tabernas superiores, allí un camino marcado en el terreno permite acceder al punto más alto de toda la intervención, señalado con una nueva plataforma de madera desde la cual se comprende todo el conjunto, su inserción en el paisaje, así como la filosofía del proyecto. En ese punto un nuevo camino permite acceder cómodamente a la Casa del Acueducto para continuar la visita, por el resto del yacimiento.

Imágene 12. Casa del acueducto. Vista antes de la intervención.



Como continuación de la obra realizada en 2009-2010 de recuperación del Foro, el siguiente proyecto acomete, por una parte, obras de consolidación de las estructuras existentes, y por otra plantea toda una serie de actuaciones necesarias para continuar la visita al Yacimiento Arqueológico en su parte suroeste.

La intervención desarrolla por un lado una serie de actuaciones puntuales en la recuperación, protección y puesta en valor del Conjunto Rupestre del Foro y la Casa del Acueducto y por otro plantea una nueva estrategia en la comprensión del lado oeste del yacimiento, basada en la creación de sistemas de recorridos en forma de *clusters* (racimos) que permitan una articulación flexible y amplia de las visitas. Esto permitiría varios tipos de recorridos, según su duración y el número de restos visitados.

Se parte de una teoría de organización urbana ya consolidada en la ciudad moderna y se produce un desplazamiento hacia los restos de lo que fue una ciudad antigua.

El recorrido básico se inicia en el Foro, ya recuperado, se continua por la Casa del Acueducto. Desde allí se desciende a la calle exterior sur excavada en la roca, continuando hacia el oeste, pasando por las casas de vecinos y los restos de roca tallada, el ramal sur del Acueducto, la calle en rampa y para subir finalmente por la Puerta Oeste. En este punto se podría organizar otro racimo que llevaría hacia la parte alta de la ciudad (posible templo) o hacia la parte norte con la visita del correspondiente ramal del Acueducto.

Posteriormente continuaría hacia el este, pasando por los restos de estructuras defensivas, por encima del ramal sur del Acueducto y llegando de nuevo a la Casa del Acueducto por arriba, teniendo una visión completa de las casas de vecinos que se hallan en sus cercanías.

Imágene 13. Casa del acueducto. Vista general de la Intervención.



Imágene 14. Casa del acueducto. Mirador.



En todo momento la presente intervención pretende ser un instrumento válido para ayudar al visitante en la tarea de comprender el sentido del yacimiento arqueológico de Tiermes.

Ante todo se pretende que le visitante sea consciente de que visita los restos de una ciudad, con una estructura importante y que conserva elementos muy singulares, aunque

disgregados por el paisaje. Con este planteamiento se quiere atenuar el sentido únicamente romántico que acompaña la visita de Tiermes y al que parecen supeditarse los importantes restos arqueológicos.

Imágene 15. Casa del acueducto. Escalera de acceso



Fonte: Ana Paula Carvalho

Es cierto que la roca tiene una poderosa presencia en el paisaje, como un elemento totémico, casi mágico, pero no es menos cierto que gran parte de la roca fue tallada en su momento para albergar viviendas, calles y otras estructuras y que por lo tanto la belleza formal que hoy presenta se debe fundamentalmente a la acción humana.

Esa acción es la que se pretende poner en valor en el proyecto, sin menoscabo de los grandes valores naturales que tiene el fascinante lugar. Esta tarea se significa en alguna de las intervenciones propuestas, pero sobre todo se apoya en un nuevo sistema de señalización que incluya los recorridos y posibles circuitos, la información general y la particular de las estructuras o de las diferentes huellas del hombre que pasan, a menudo, desapercibidas para la mayoría de los visitantes, incluso de aquellos especializados.

Por esta razón una parte importante del proyecto consiste en la elaboración gráfica en forma de plantas generales del yacimiento y de la zona suroeste, así como de las estructuras singulares, incluyendo alzados y secciones de la roca y del Acueducto, todo ello con vistas a que pase a formar parte de la información general y de la señalización, de manera que haga más visibles y reconocibles los valores del Yacimiento Arqueológico.

En definitiva, acercarnos a nuestro paisaje desde la perspectiva de la emoción, no elimina en absoluto la capacidad para entenderlo como depósito de memoria fijada a través

del tiempo, es más podríamos decir que es esa característica, sin lugar a dudas, la que produce el sentimiento, la que nos invita a conocerlo más y por consiguiente la que nos empuja a establecer los mecanismos de su comprensión y los instrumentos para darlo a conocer.

Bibliografía

Clunia

Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo. Lo próximo, lo necesario.

DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, Miguel Ángel; TUSET BERTRÁN, Francesc (2010) – *Clunia, centro de poder territorial*; En Patrimonio Cultural y Territorio en el Valle del Duero; Zamora, p. 75-86.

____ (2011) – *Archaeological Research and architectural projet*. In *Interpretar a Ruina. Contribuições entre campos disciplinares*. Porto, p. 225-239.

____ (2012) – *Colonia Clunia Sulpicia*. Ciudad Romana; Burgos.

____ (2013) – *Arquitectura de Clunia: Investigación y Puesta en Valor*. In *Actas del Congreso Internacional de Musealización de Yacimientos Arqueológicos y Patrimonio: «Arqueología, Patrimonio y Paisajes Históricos para el Siglo XXI»*. Toledo, p. 441-451.

ZELLI, Flavia (2012) – *Il restauro del Teatro Romano di Clunia tra ricerca archeologica e progetto di architettura*. «La Rivista di Engramma» N.º103. Gennaio/Febrero 2012. N.º Temático «Archeologia e Progetto», p. 26-40, ISSN 1826-901X.

____ (2013) – *Interpreting the ruins: the restoration of the Clunia Roman Theatre*. In *CONSERVAZIONE E VALORIZZAZIONE DEI SITI ARCHEOLOGICI: APPROCCI SCIENTIFICI E PROBLEMI DI METODO*, Arcadia Ricerche srl. Venezia, p. 503-514. ISBN 978-88-95409-17-7.

Tiermes

ÁLVAREZ D. (2010) – *Arquitectura. Estación 6*. In *1er encuentro de paisajismo Valencia*. Valencia. ISBN 978-84-86828-90-5.

ÁLVAREZ D.; DE LA IGLESIA M.A.; PÉREZ GONZÁLEZ, C.; ILLAREGUI GÓMEZ E, ZELLI F.; ARRIBAS LOBO, P. (2013) – *Tiermes: Laboratorio Cultural. Trabajos de restauración, musealización y puesta en valor (2007-2010)*. In *Actas del VI Congreso Internacional de Musealización de Yacimientos Arqueológicos y Patrimonio «Arqueología, patrimonio y paisajes históricos para el siglo XXI*. Toledo, p. 233-241.

DE LA IGLESIA SANTAMARÍA, Miguel Ángel (2009) – *Trabajos de consolidación y restauración en el Yacimiento Arqueológico de Tiermes*. «Oppidum», 4, p. 35-48.

PÉREZ GONZÁLEZ, C.; ILLAREGUI GÓMEZ, E.; ARRIBAS LOBO, P. (2010) – *Excavación arqueológica en la calle y Tabernae meridionales del Foro de Tiermes. Intervención de 2009*. «Oppidum», n.º 5, Segovia, p. 79-112.

CASA DE COVELA. INTERPRETAÇÃO, REABILITAÇÃO ARQUITECTÓNICA E INSERÇÃO NA PAISAGEM

PEDRO ALARCÃO*

O território onde se localiza a antiga Casa de Covela, que Lino Tavares Dias denominou como *Paisagens Milenares do Douro Verde*, título das Jornadas que integram o III Encontro CITCEM, é de uma riqueza e variedade surpreendente, nele se reconhecendo seis *unidades de paisagem* que testemunham a ocupação humana desde o período dolménico¹. Se nos aproximarmos do vale do Douro, no Concelho de Baião, território objecto da presente comunicação, podemos reconhecer vestígios do *período castrejo*, com povoados implantados entre os 400 e os 500 metros de altitude, de que é testemunho o Castro de Mantel, próximo da povoação de Valinho; os vestígios da *ocupação romana*, entre os 200 e os 300 metros, com a construção de vias de travessia e estruturação do território, bem como de estruturas agrícolas – *villae* – tirando partido de terras com boa exposição solar,

* Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo (CEAU) da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP). E-mail: p.alarcao@arq.up.pt

¹ Lino Tavares Dias identifica seis unidades de paisagem nesta região, por ele denominada de *Paisagens Milenares do Douro Verde*, a saber: a unidade denominada por «planalto dolménico», aos 800 metros de altitude, com vestígios de ocupação desde o século V a.C.; a unidade denominada do «castrejo ao tardo-romano», entre o século I a.C. e o século V a.C., com vestígios de castros implantados aos 500-400 metros e de construções do período romano aos 300-200 metros de altitude; a unidade que apelidou de «(re)uso tardo-romano e medieval», entre os séculos V e XII d.C.; a unidade denominada de os «mosteiros», complexos edificados, com recurso à construção de socalcos, nos 300-200 metros de altitude; a unidade que denominou como a «senhorização», com quintas implantadas aos 200 metros de altitude; finalmente, a unidade que denominou como «regresso à travessia do território e sua estruturação», com a construção do caminho de ferro, no final do século XIX, aos 50 metros de altitude (TAVARES DIAS, 2011: 24 a 33).

bons solos agrícolas e abundância de água; do período de construção de *mosteiros*, como o caso de Ancede, implantado aos 300 metros de altitude; do período da *senhorização*, com a construção de quintas com os nomes dos lugares, de que a Quinta de Covela é um eloquente exemplo; e, finalmente, do *regresso à travessia do território e sua estruturação*, com a construção da via férrea, implantada na cota dos 50 metros.

De registar uma alteração muito significativa na configuração do rio, aquando da construção das barragens, a partir da década de 1950 do século passado, que fez aumentar consideravelmente o seu leito, alterando as suas relações com as margens. A linha do caminho de ferro passa a constituir o limite norte do rio, tendo ficado soterradas algumas vias que, com o complemento de pequenas embarcações, permitiam o atravessamento fluvial, assim se perdendo testemunhos de antigas comunicações entre margens.

Admirável descrição desta paisagem, das gentes que aqui habitavam e dos seus costumes, escreveu Eça de Queirós, em *A cidade e as serras*, relatando o regresso de Jacinto a Tormes, povoação muito próxima do vale de Covelas:

Para os vales, poderosamente cavados, desciam bandos de arvoredos, tão copados e redondos, de um verde tão moço, que eram como um musgo macio onde apetecia cair e rolar. Dos pendores, sobranceiros ao carreiro fragoso, largas ramarias estendiam o seu toldo amável, a que o esvoaçar leve dos pássaros sacudia a fragrância. Através dos muros seculares, que sustêm as terras liados pelas heras, rompiam grossas raízes coleantes a que mais hera se enroscava. Em todo o torrão, de cada fenda, brotavam flores silvestres. Brancas rochas, pelas encostas, alastravam a sólida nudez do seu ventre polido pelo vento e pelo sol; outras, vestidas de líquen e de silvados floridos, avançavam como proas de galeras enfeitadas; e, de entre as que apinhavam nos cimos, algum casebre que para lá galgara, todo amachucado e torto, espreitava pelos postigos negros, sobre as desgrenhadas farripas de verdura, que o vento lhe semeara nas telhas. Por toda a parte a água sussurrante, a água fecundante. (...) Todo um cabeço por vezes era uma seara, onde um vasto carvalhal ancestral, solitário, dominava como seu senhor e seu guarda. Em socalcos verdejavam laranjais rescendentes. Caminhos de lajes soltas circundavam fartos prados com carneiros e vacas retouçando, ou mais estreitos, entalados em muros, penetravam sob ramadas de parra espessa, numa penumbra de repouso e frescura².

A quinta de Covela, objecto desta comunicação, localiza-se, como referimos, no concelho de Baião, na margem norte do rio Douro, ocupando duas freguesias: São Tomé de Covelas e Santa Cruz do Douro. Configurando-se como um anfiteatro que se abre a Sul, a propriedade estende-se actualmente por uma área de 49 hectares e as suas origens, enquanto quinta, são desconhecidas.

² EÇA DE QUEIRÓS, 1993: 130 e 131.

Figura 1. Quinta de Covela. Vista geral.



Fonte: Ana Paula Carvalho

Até tempos recentes pertenceu à família do cineasta Manoel de Oliveira, herdada por sua mulher, D. Maria Isabel Brandão Carvalhais. Manoel de Oliveira ampliou significativamente a quinta original, adquirindo a vizinha Quinta dos Casinhos, e ali implementou novos terrenos cultiváveis, aperfeiçoou sistemas de rega, construiu muros e eiras em granito e reabilitou várias construções.

Posteriormente, no final da década de 1980, foi a quinta adquirida por um empresário português, que a recuperou de um modo sustentado, desenvolvendo um plano que incluiu a recuperação da vinha e o aproveitamento turístico da Covela. Nuno Araújo recuperou também as construções existentes e os seus sistemas de comunicação e construiu um novo armazém e três casas de grande dimensão, destinadas ao aproveitamento turístico, ambos da autoria do arquitecto José Paulo dos Santos. Ao referido empresário, que reconheceu a qualidade da uva daquele território, se deve a criação e desenvolvimento da Marca de Vinhos Covela.

Razões financeiras parecem ter estado na origem do processo de degradação da Quinta da Covela, encontrando-se a mesma em completo abandono quando, em 2011, foi adquirida por pelos empresários Marcelo Lima e Anthony Smith, oriundos de duas nacionalidades e duas áreas distintas: as finanças e a *media*³.

³ Para mais informação sobre o projecto empresarial da Quinta de Covela, consulte-se: <http://www.covela.pt/pt/client/skins/home.php>

Pelas suas mãos se implementou um plano de recuperação da quinta, inicialmente direccionado para a vinha, que ocupa hoje uma área de 18 dos 49 hectares que constituem a propriedade, com acções várias de replantio, em alguns casos após um ano de repouso de terras com plantação de centeio; de reenxertia; de reforço na plantação de vinha de uva branca, que passou de 50 para 80% da produção; bem como de reforço das castas autóctones.

Foi de novo chamado o enólogo Rui Cunha, responsável pela criação dos vinhos da marca Covela e um novo incremento foi dado à produção vinícola, comercializando hoje a Empresa os Vinhos Covela Escolha, Covela Colheita Seleccionada e Covela Rosé. A grande qualidade destes vinhos é resultado de uma enorme variedade de castas, que complementam as castas autóctones de avesso e touriga nacional, de uma vindima feita manualmente e de um processo de fermentação em cascos de carvalho ou cubas de aço inox.

Depois de recuperadas as restantes áreas cultiváveis da quinta, constituídas por cerejeiras, marmeleiras, citrinos, oliveiras, pinheiros e sobreiros; recuperados moinhos, represas e levadas; recuperados os sistemas de caminhos e os diversos edifícios existentes; o plano estratégico para a Covela irá concluir-se com a reabilitação dos vestígios da Casa de Covela, projecto que aqui apresentamos.

A antiga Casa de Covela implantou-se na face nordeste do anfiteatro natural que definiu a propriedade, voltada para o rio Douro, como resposta a uma clara intenção cenográfica, dado o forte enquadramento visual a partir do mesmo, do qual se acedia, por meio de um caminho sinuoso.

Figura 2. Ruína da Casa de Covela. Fachada tardoz.



Fonte: Pedro Alarcão

A Casa parece ter sido o resultado da conjugação de construções várias, dado o seu carácter fragmentado e a diversidade de elementos arquitectónicos, como atestam: a este-rotomia dos paramentos exteriores, que varia muito das fachadas frontais para as laterais e traseira, bem como os alicerces e sectores inferiores dos referidos paramentos, onde se percebe a vontade de aproveitar as pedras de maior dimensão para zonas mais visíveis; a falta de travamento entre as paredes, quer exteriores, quer interiores; a composição do conjunto, muito dispersa e a escala dos diversos elementos constituintes; os elementos decorativos existentes; e, finalmente, a dificuldade em encontrar uma solução una e verosímil para a sua reconstituição volumétrica. O corpo central do conjunto, construído sobre o maciço rochoso, que poderia ter correspondido à fase inicial da edificação, não tem escala que justifique a enorme escadaria central de acesso à porta principal, de dimensões bastante reduzidas; escala contrariada no corpo sudeste, implantado muito próximo do referido eixo de acesso, já com dois pisos. De igual modo é enigmática a interpretação para o vazio existente entre estes dois volumes e a capela (fig. 5).

Figura 3. Ruína da Casa de Covela. Fachadas tardoz e lateral Sudeste.



Fonte: Pedro Alarcão

Figura 4. Ruína da Casa de Covela. Fachadas tardoz e lateral Noroeste.



Fonte: Pedro Alarcão

Figura 5. Ruína da Casa de Covela. Vista geral.



Fonte: Pedro Alarcão

Todas estas questões motivaram uma ação de limpeza, dirigida por Lino Tavares Dias, que se concentrou sobretudo na área existente entre o corpo principal e a capela, onde apenas havia testemunho de ter existido uma construção rudimentar, em madeira. Dos trabalhos ficou visível todo o maciço rochoso existente, a identificação de alguns talhes na rocha, provavelmente de travejamento de apoio a soalho existente superiormente; bem como um encontro muito peculiar no contacto com a porta lateral da capela, que confirma todo o talhe que foi necessário realizar no maciço rochoso, para ali implantar o edifício de culto.

Figuras 6 e 7. Ruínas da Casa de Covela. Trabalhos de limpeza.



Fonte: Pedro Alarcão

Assim, parece confirmar-se ter sido esta construção resultado de transplantes de edificações anteriormente erguidas noutros locais, tratando-se, como refere Lino Tavares Dias, no seu relatório de interpretação, em desenvolvimento, «de um edifício cuja datação de construção é difícil, eventualmente associado ao gosto de embelezamento e monumentalização de um espaço rural durante a primeira metade do século XVIII, resultado da aposta que alguma nobreza fez como resposta à presença filipina em Lisboa. Mas esta é uma mera hipótese interpretativa para uma construção que ainda hoje marca a paisagem num espaço rural de excelência».

A ruína inspirou sempre sentimentos contraditórios, entre os que, no limite, advogavam que inevitavelmente *a sua hora soará finalmente*⁴ e os que admitiam a sua recuperação total⁵.

Se a antiga Casa de Covela não tem já a sua cobertura, nem a estrutura dos seus pisos, constituindo-se também por isso como uma ruína⁶, também é certo que o seu *valor de anti-guidade* não é incompatível com o seu *valor de uso*, permitindo a alteração do seu *status quo*⁷.

⁴ «A sua última hora soará finalmente, mas que soe aberta e francamente, e que nenhuma substituição desonrosa e falsa a prive das honras fúnebres da memória» (RUSKIN, 1987 (1849): 184).

⁵ «Em tais circunstâncias, o melhor é colocarmo-nos no lugar do arquitecto primitivo e imaginar o que ele faria, se, voltando a este mundo, lhe apresentassem os programas que a nós nos propuseram» (VIOLETT-LE-DUC, 1866: 31).

⁶ Com a tríade vitruvina quebrada, a ruína, enquanto arquitectura, perdeu as suas *propriedades de utilitas*, em grande parte de *firmitas*, preservando a *venustas*, sempre alterada e, muitas vezes sobrevalorizada, pelo facto de se ter tornado precisamente numa ruína.

⁷ Ver RIEGL, 1987: 53.

Embora se trate de uma ruína cujo valor de *venustas* é muito forte, devendo o projecto contemplar esta questão, também lhe reconhecemos uma *vitalidade implícita*⁸ que justifica a sua reabilitação.

Perante a intenção de não completar o edifício, quer por falta de elementos, quer mesmo por fortíssimas dúvidas de que alguma vez, pelo menos neste local, o mesmo tenha sido completado; assim como pela vontade de manter o seu valor e beleza, enquanto ruína, optou-se por uma linguagem arquitectónica contemporânea, com coberturas inclinadas, para estabelecer uma relação volumétrica harmónica com a preexistência, que resolve o problema da ambiguidade na interpretação do monumento, comprovadamente resultado de uma oscilação entre a resposta às questões funcionais e a uma intenção cenográfica. Assim, todos os planos volumétricos novos, construídos à face dos planos interiores do que teriam sido as paredes e coberturas do edifício desaparecido, com aparência metálica oxidada, contribuirão para a unificação volumétrica e cromática do conjunto edificado, hoje desarticulado. É excepção a este princípio o corpo dos sanitários, construído fora deste sistema unitário, em volume de betão à vista e cobertura plana, integrado na topografia do terreno envolvente.

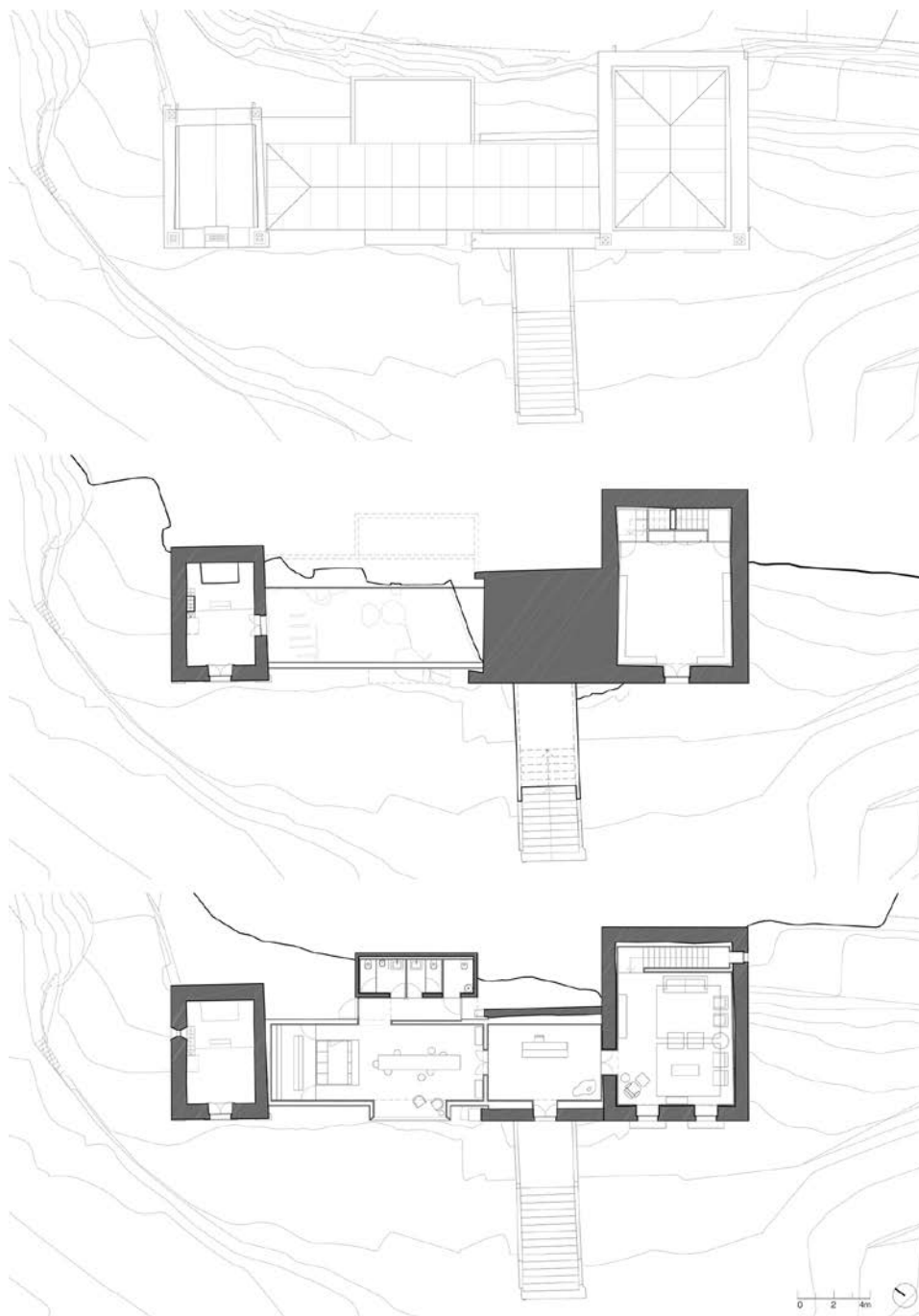
Figura 8. Reabilitação da Casa de Covela. Maqueta.



Fonte: Pedro Alarcão

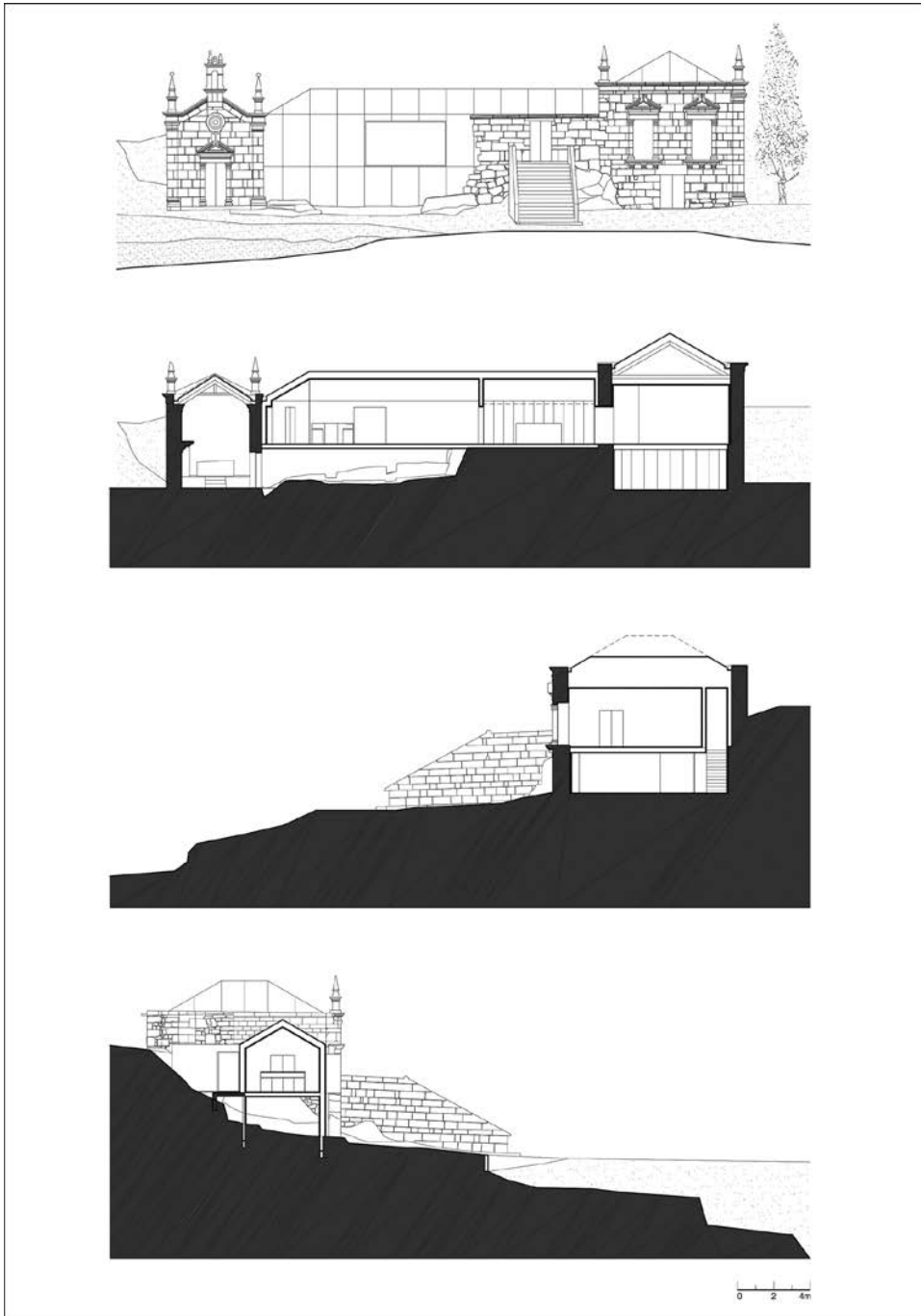
⁸ «O restauro, quando se refere às ruínas, não pode ser mais do que consolidação e conservação do 'status quo', pois de outro modo a ruína não seria considerada como tal, mas sim uma obra que todavia continha uma vitalidade implícita, suficiente para empreender uma reintegração da sua unidade potencial original» (BRANDI, 1993: 36).

Figura 9. Reabilitação da Casa de Covela. Plantas.



Fonte: Pedro Alarcão

Figura 10. Reabilitação da Casa de Covela. Alçados e cortes.



Fonte: Pedro Alarcão

Esta solução de reconstrução, que podemos considerar como intermédia, porque não repõe a volumetria em toda a sua extensão, mas apenas na face interior dos paramentos que a constituíam, como referimos, levanta ainda um problema, uma vez que não cobre os topos dos mesmos paramentos; o que originou uma solução de impermeabilização particular, com recurso a rufos em alumínio, material compatível com o aço corten e que garantiria a necessária autonomia cromática entre a nova intervenção e a preexistência⁹.

Também com vista a preservar a imagem da ruína, os vãos exteriores, realizados em perfis de latão, serão ocultados, pelas cantarias das janelas, solução que tão operativo e belo resultado deu na intervenção de Eduardo Souto Moura, no Mosteiro de Santa Maria do Bouro.

A solução procura, assim, materializar, por evocação, uma volumetria possível, com uma linguagem contemporânea e identificada, que busca a reunião dos vários fragmentos existentes, conferindo-lhes unidade, sem anular o seu carácter fragmentário, com o intuito de com ela estabelecer uma harmonia analógica¹⁰.

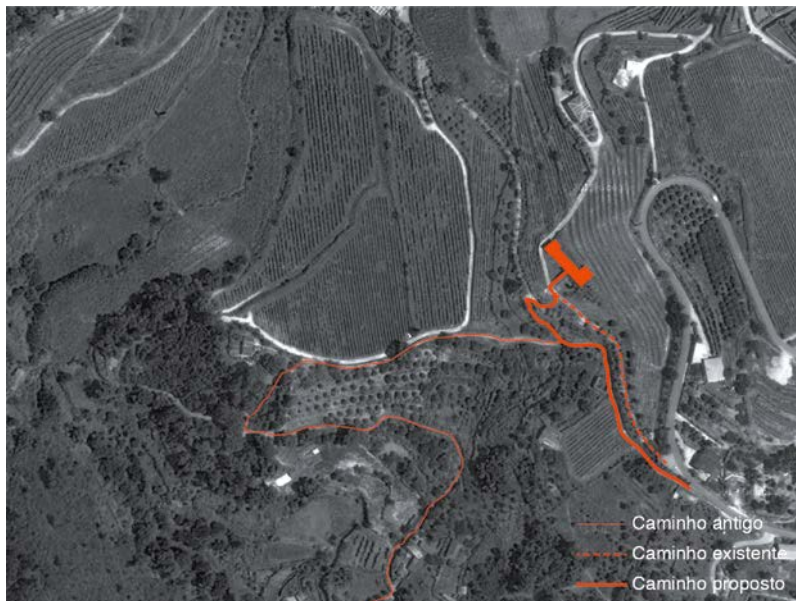
Quanto ao programa funcional, que nos pareceu desde logo adequado às características e especificidade da ruína, o acesso far-se-á, naturalmente, através da grande escadaria de granito existente, directamente à sala de recepção, localizada no primeiro piso. Da referida sala aceder-se-á a uma sala de estar/biblioteca e a uma sala de provas, espaço de maior dimensão do edifício, a partir do qual se acede às instalações sanitárias. No piso térreo será instalada uma loja, onde se apresentarão e comercializarão os produtos da quinta, com acesso a partir do exterior e da sala de estar, sobre ela localizada. A capela será restaurada e a sua função original recuperada e, a partir da sua porta lateral, poder-se-á aceder a um espaço reservado, sem destino funcional, que denominamos de cripta, onde se poderão perceber os testemunhos da construção original, anterior à Casa de Covela, presentes no maciço rochoso que constituía a sua superfície de embasamento.

Encontrada uma solução para a reabilitação da ruína sentiu-se necessidade de recuperar o percurso de acesso original, hoje só possível de implementar no seu troço final, dentro dos limites da propriedade. Muito mais interessante do que o actual, este antigo caminho sinuoso permitirá restabelecer o efeito de surpresa pretendido na aproximação à antiga Casa de Covela, que se vislumbrará numa situação frontal, pronta para acolher os visitantes e assim completar o Plano traçado.

⁹ Refira-se aqui a importância dada à cobertura na manutenção dos edifícios que, segundo Alberti, não só protege os habitantes «da chuva e, acima de tudo, do sol escaldante, mas também constitui uma segurança incalculável para todo o edifício» (ALBERTI, 2011(1485): 176).

¹⁰ Antón Capitel define o que denominou de Intervenção Analógica como «um campo de actuação diferente, não limitado a posições únicas, em que o necessário novo desenho seja capaz de interpretar o «eco» do antigo, a simpatia do monumento, e encontre assim a solução numa harmonia analógica que, evitando os equívocos históricos, não se sinta obrigada a exibir diferenças artificiais nem distâncias mentais, mas que procure uma relação lógica, rigorosa e bela com o antigo» (CAPITEL, 1992: p. 49).

Figura 11. Reabilitação da Casa de Covela. Novo acesso.



Fonte: Pedro Alarcão

Figura 12. Reabilitação da Casa de Covela. Simulação tridimensional.



Fonte: Pedro Alarcão

Bibliografia

- ALARCÃO, Pedro (2009) – *Construir na ruína. A propósito da cidade romanizada de Conimbriga*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Tese de Doutoramento.
- ALBERTI, Leon Battista (2011 – 1.ª ed. 1485) – *Da arte edificatória*. Arnaldo Monteiro Espírito Santo (trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BRANDI, Cesare (1993 – 1.ª ed. 1963) – *Teoria de la restauración*. Maria Ángeles Tojas Roger (trad.). Madrid: Alianza Forma.
- CAPITEL, Antón (1992) – *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial.
- EÇA DE QUEIRÓS, José Maria de (1993) – *A cidade e as serras*, Coleção Romances completos de Eça de Queirós. Lisboa: Círculo de Leitores.
- GRASSI, Giorgio (1988) – «Architettura lingua morta», in *Architettura lingua morta – Architecture dead language*. Pierluigi Nicolini (dir.). Quaderni di Lotus. Milano: Electa, n.º 9.
- RIBEIRO, Orlando (1986) – *Portugal. O mediterrâneo e o atlântico*. Lisboa: Edições Sá da Costa.
- RIEGL, Alois (1987 – 1.ª ed. 1903) – *El culto moderno de los monumentos: caracteres y origen*. Ana Pérez López (trad.). Madrid: Visor.
- RUSKIN, John (1987 – 1.ª ed. 1849) – *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Stylos.
- TAVARES DIAS, Lino (2011) – *Património Construído (arqueológico e arquitetónico) como Património Prospetivo*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Provas de Agregação.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène (1866) – «Restauration», in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française de XIe au XVIe siècle*, Tome VIII. Paris: A Morel Éditeur.

PAESAGGIO ARCHITETTONICO, PAESAGGIO DIPINTO E PAESAGGIO ARCHEOLOGICO NELLA REGIONE ITALIANA DELLE MARCHE: RELAZIONI RECIPROCHE E ASPETTI MATERIALI E IMMATERIALI

STEFANO GIZZI

1. Premessa

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo, ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.*

Giacomo Leopardi

Questi versi di uno dei più noti poeti italiani, il marchigiano Giacomo Leopardi – composti nel 1818 –, riferiti ad una altura tuttora presente presso il centro storico di Reca-

nati, esprimono, in maniera emblematica, il connubio tra immaterialità, poesia e luoghi percepiti e sentiti con un sottofondo di nostalgia e di malinconia che da un lato rimanda ai ricordi personali, dall'altra allarga il pensiero verso spazi senza limiti.

Qui lo scenario collinare, filtrato attraverso i sentimenti di un alto lirismo, reso intangibile, in parte solo intuito e vagheggiato al di là della siepe, appare come incommensurabile, e, appunto, immateriale, tra limiti percettivi e fuga della mente dall'esperienza immediata dei sensi. L'immaginazione di un paesaggio ideale, o sognato, al di là di quello effettivo esistente, così liricamente espresso, ci fa immergere in un'atmosfera di sensazioni irreali, incorporee, dalla consistenza solo spirituale o solamente evocata. Eppure quel complesso di fattezze sensibili esiste tuttora, in parte intatto, in parte alterato e snaturato da interventi dell'uomo non consoni rispetto al contesto.

Un ulteriore tema di particolare interesse è offerto dagli aspetti ad un tempo *materiali* e *immateriali*: *materiali* perché comunque legati ai sensi, che ci svelano un particolare tipo di ambiente (l'udito che ascolta il suono del vento, lo stormire delle foglie e delle fronde, l'olfatto che coglie essenze o profumi distintivi di quel sito, la vista che permette di afferrare e concretizzare diverse gamme di cromie, di gradazioni di verde o di colori), ma nello stesso tempo *immateriali*, poiché correlati ad aspetti puramente mentali o creativo-immaginativi.

Iniziando, appunto, da Recanati, e dal territorio delle Marche, con i suoi centri storici immersi in differenti tipi di insiemi naturali e sociali (Urbino collinare, Ascoli Piceno montuosa, Fano adagiata sul mare, Ancona assimilabile ad una repubblica marinara pur senza averne rivestito un ruolo 'formale'), si vuole allargare la riflessione ai temi della idealità (la «città ideale», nata proprio ad Urbino, e da lì diffusasi, nel Rinascimento, in Europa – si pensi ai dipinti di tal genere conservati a Berlino e in area fiamminga –), della rappresentazione pittorica dei nuclei urbani e del contesto in cui essi sono immersi, nei loro diversi aspetti.

Invero, la Regione delle Marche, sita nell'Italia centro-settentrionale, affacciata sul Mare Adriatico in posizione decentrata rispetto alle grandi vie di comunicazione, spesso mero luogo di passaggio per chi va ad imbarcarsi verso i Paesi dall'est europeo dal porto principale, quello di Ancona, non è molto conosciuta, se non per il suo centro storico più ragguardevole, Urbino, luogo di nascita di personalità quali Donato Bramante¹ e Raffaello Sanzio.

Le raffigurazioni astratte, chimeriche, utopistiche, con un ampio sottofondo filosofico-intellettuale, anche a carattere sacro, religioso o rituale, in una commistione tra elementi della dottrina neoplatonica e quelli degli ideali tomistici – come nelle pitture urbinati, ma anche in quelle toscane o umbre –, nascono da una particolare attenzione al tema del paesaggio, della natura, già presente nel periodo di transizione tra Evo Medio e Rinascimento. In tali idealizzazioni, gli elementi spaziali della città (piazze, porticati, mura, fortezze) all'interno dei circuiti murari si fondono con quelli esterni, *extra-moenia*.

¹ Donato Bramante nacque a Monte Asdrualdo (odierna Fermignano), nel Ducato di Urbino, a pochissimi chilometri dal capoluogo.

Di qui, il ragionamento si può ampliare ai differenti tipi di paesaggio presenti (archeologico, architettonico, naturale, antropico), con un confronto serrato tra la situazione reale attuale e quanto ritratto nelle pitture o descritto nel campo letterario.

2. Definizioni di paesaggio

Conviene, ora, richiamare brevemente alcune definizioni. Nel più diffuso dizionario italiano di architettura e urbanistica, degli anni Sessanta, ad uso soprattutto degli studenti, rinveniamo alcune denominazioni e caratterizzazioni che oggi solo limitatamente risultano valide: in parte, infatti, appaiono superate, espresse in chiave estetico-visibilista, e in parte sembrano ancora attuali².

Così una prima interpretazione riguardava – nell’ambito delle arti figurative – un insieme di linee, volumi, luci e colori concepito all’interno di una scena naturale. Esso veniva, inoltre, riguardato per settori: in letteratura era visto come riflesso ed evocazione di stati d’animo o ricordi individuali; in urbanistica quale risultato complesso di una unione di fenomeni, non solo naturali, omogenei dal punto di vista funzionale (e, in tal senso, la sua accezione coincide con quella tipica della sociologia e dell’economia); in geografia come studio di territori suddivisi in aree distinte, compresi anche gli ambiti ‘non sensibili’ ma influenzanti il contesto (organizzazione politica, sociale, culturale)³.

Oggi, invece, il concetto di paesaggio risiede essenzialmente nell’integrazione tra natura e cultura di chi lo vive, tra costruito e non costruito, nelle relazioni molteplici e specifiche che caratterizzano quel luogo: storiche, funzionali, visive, simboliche, ecologiche, culturali, tra parti ed elementi, tra sistemi culturali e fisici di organizzazione dello spazio⁴: più, dunque, un sistema di riferimenti e di corrispondenze tra tali elementi, tra parti di essi, che non un aspetto specifico legato a singole valutazioni (naturali o commiste).

3. Paesaggi immateriali e materiali

Riguardo, poi, al concetto di ‘immaterialità, non appare inutile rammentare quanto riportato nella *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, stipulata a Paris, il 17 ottobre 2003: «On entend par ‘patrimoine culturel immatériel’ les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction

² CALZOLARI, 1967: 333-334.

³ CALZOLARI, 1967: 333-334.

⁴ DI BENE & SCAZZOSI, 2006.

avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine».

Dunque, l'idea di base è quella di un bene culturale che può essere ripetuto e, anzi, «ricreato», ritualmente, *in permanenza*; tuttavia, si tratta di un patrimonio, oggi, in gran parte perduto. Il valore primario coincide con quello dell'*identità*, e non più dell'*autenticità*, come era invece auspicato nelle Carte del Restauro degli anni Sessanta e Settanta del Novecento.

Così, nelle Marche, sussistono ancora residui di riti, di tradizioni popolari che rimandano a tradizioni immateriali, ad attività costanti, a condotte ripetitive, provenienti da usanze ataviche, come nei gesti agricoli della mietitura, delle feste, delle processioni: si vedano gli esempi ancora presenti nel piccolo centro di Frontone, presso Urbino.

Figura 1. Gesti rituali di tipo agricolo presso il piccolo centro di Frontone, presso Urbino.



Foto Archivio Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici delle Marche.

In una condizione ambientale fragile, anche segni minimali, come un muretto a secco divisorio delle proprietà, o come elementi tradizionali di recinzione delle campagne, costituiti con materiali locali, costituiscono elementi significativi, poiché legati a quelle memorie, a quelle consuetudini, ad un mondo ad un tempo materiale e immateriale: esempi

suggestivi e tuttora emozionanti sono presenti presso il «Barco Ducale» di Urbania presso Urbino – fondato da Federico di Montefeltro come sito venatorio –, realizzati con cotto locale, o nelle campagne intorno a Senigallia e a Fano.

Lo stesso può valere per antichi sentieri, che ricalcano strade preromane o romane (Monte della Rocca presso Fabriano): si consideri che le percorrenze romane erano molto sviluppate nella regione marchigiana, dalla via Flaminia, alla Salaria, sino alle loro diramazioni secondarie.

Quello delle Marche è un paesaggio essenzialmente collinare, con presenza di colture quali l'olivo e vigneti (tradizione antichissima, risalente addirittura ai Greci⁵) – per alcuni dei quali, come il Morro d'Alba, prodotto in provincia di Ancona, si sta tentando l'inserimento nel patrimonio mondiale dell'UNESCO –, anche se varia dalle zone più prossime all'Abruzzo, dove il territorio è più acro e 'forte', montuoso, come nell'Ascolano: qui il significato più recondito risiede in maniera peculiare nell'integrazione tra ambiente naturale e costruito.

Figura 2. Il paesaggio collinare marchigiano, con presenza di colture tradizionali, ripreso dall'elicottero.



Foto S. Gizzi, 2012.

⁵ PASQUINUCCI & PENCHELLI, 2005: 10-15.

Una ulteriore variazione è offerta dall'«alberata» marchigiana – simile a quella umbra e toscana –, unione di vite e alberi, quasi sempre aceri, divenuta un quadro peculiare del circondario agrario; ciò, assai evidente nel Sette e nell'Ottocento, permane ancora in alcuni ambiti, come nelle campagne intorno a Fermo⁶, o nelle vicinanze delle ville signorili campestri del Piceno⁷.

Nel territorio marchigiano esistono e perdurano modi tradizionale di coltivare il terreno, e le relative tipologie, pur sembrando simili, mutano sia in maniera ordinaria e regolare, sia con l'avvicinarsi delle stagioni, essendo alcuni prevalentemente naturali, altri con integrazione di manufatti agricoli o residenziali.

Eppure occorre riannodare le qualità di un tessuto, quale quello dei beni del patrimonio marchigiano sparsi e disseminati in maniera irregolare – che si mostra sempre più discontinuo e lacerato –, con i valori del paesaggio e degli stessi 'monumenti', sia maggiori sia minori.

In questo senso, variano gli scenari intorno ad alcune località: la quinta collinare dell'area presso Senigallia, con le sue lievi ondulazioni, sembra ancor oggi ben riconoscibile, dolce e sfumata, secondo una disposizione quasi a pettine, diversa da quello più aspra dell'Ascolano alto, ove i centri storici sono caratterizzati da una pietra bianca simile al travertino romano, o delle fasce orografiche che attorniano Fossombrone o Cagli. Il nascere e il diffondersi della 'città diffusa' (o 'sparsa'), dall'inizio del 'Novecento a oggi, non ha ancora inficiato tale leggibilità.

Tale città diffusa appare di due tipi: quella che si sviluppa a margine di centri storici, soprattutto sui crinali delle lievi ondulazioni del terreno, con successivo sviluppo a pettine lungo i crinali minori, e quella ad andamento pressoché lineare lungo la costa, cosicché, oggi, non si riscontra quasi soluzione di continuità sul litorale tra nuclei storici ed edilizia recente sparsa in maniera disordinata ed abnorme⁸.

D'altra parte, i piccoli nuclei storici appaiono ancora ben custoditi nel proprio contesto, sia quelli coagulatisi intorno ad elementi difensivi o a pievi religiose, come Pieve Torina presso Macerata, o la stessa Cagli, dominata dalle fortezze di Francesco di Giorgio Martini, o come, nell'Ascolano alto, Arquata del Tronto e molte frazioni minori, ad andamento più lineare, come quelle di Acquasanta Terme, lungo il corso del fiume Tronto, tra vallate selvagge e faggeti, sia quelli che dominano, sull'alto di sproni rocciosi, il mare, come Cupra Marittima, o Torre di Palme presso Fermo, o Grottammare, sempre nella Provincia di Ascoli Piceno. Si tratta di nuclei che riescono ancora a contraddistinguere un territorio, sia pure in mancanza di una rete uniforme connettiva dei singoli siti.

⁶ SERENI, 1976: 270-273.

⁷ MARIANO, 2001.

⁸ PIAZZINI, 2012.

Figura 3. Il centro storico di Pieve Torina, presso Macerata, con lo sfondo collinare.



Foto S. Gizzi, 2012.

Un altro elemento essenziale di integrazione con il paesaggio è offerto dall'edilizia rurale⁹ – come quella ancora presente in piccoli agglomerati (come a Genga), o in case sparse – oggi, purtroppo, quasi completamente abbandonata: case a torre, specie nelle aree montuose dell'Ascolano (ad esempio a Comunanza, lungo il letto del fiume Aso, che fa del centro storico quasi un'isola protetta dai nuovi insediamenti), colombaie o piccionaie o case a corte interna.

Si registrano variazioni tipologiche tra le case cosiddette «di pendio», tipiche soprattutto delle aree di alta collina, le grandi abitazioni coloniche – architetture che, da sole, sono ancora in grado di 'segnare' il territorio in maniera peculiare (specialmente presso Jesi e presso Filottrano, ma anche nelle zone marittime di San Benedetto del Tronto) –, case a scala esterna, a scala interna, palombarie e annessi quali i fienili, di cui restano ancora, nonostante la crescente industrializzazione, svariati esempi.

⁹ BRIGIDI & POETA, 1953.

Figura 4. Il piccolo centro di Comunanza, nell'Ascolano, con l'edilizia rurale e il fiume.



Foto S. Gizzi, 2014.

4. Paesaggi letterari

Molte località hanno ispirato sentimenti poetici, scritti di vario genere e natura, racconti e novelle ove gli elementi territoriale e paesistici, le qualità naturalistiche e gli aspetti degli agglomerati urbani emergono in maniera palese e precipua.

Tra i nuclei storici che riassumono contemporaneamente valori legati agli scenari naturali, quelli di un tessuto urbano ed edilizio ancora intatto e quelli di un paesaggio letterario, immateriale, la cittadina di Gradara, dominata dalla Rocca dei Malatesta, compatta e unitaria nei suoi colori nell'uso dei materiali costruttivi, è uno dei più emblematici, essendo nota per i versi di Dante relativi a Paolo e Francesca. Qui si unisce il mito dell'amore di Paolo, della nobile famiglia dei Malatesta, e di Francesca, della famiglia dei Da Polenta, che vengono uccisi dal marito di lei, Gianciotto Malatesta, nella terza decade del XIII secolo, proprio nel Castello (anche se mancano documenti scritti e certi in merito). Gli endecasillabi di Dante («amor, ch'a nulla amato amar perdona, / mi prese del costui piacer sì forte / che, come vedi, ancor non m'abbandona»¹⁰) diventano una figura-principe e quasi una personificazione dell'amore impossibile, e il fortilizio, recentemente restaurato anche nelle sue 'simboliche' merlature, un *topos* geografico e letterario.

¹⁰ ALIGHIERI, Dante (1472) – *Divina Commedia, Inferno*, Canto V, vv. 103 –105.

Ma, come esposto all'inizio, è Recanati, con il suo Colle dell'Infinito e con la sua Torre del Passero Solitario cantati da Leopardi («D'in su la vetta della torre antica, / passero solitario, alla campagna / cantando vai finché non more il giorno; / ed erra l'armonia per questa valle. / Primavera dintorno / brilla nell'aria, e per li campi esulta»), ad incarnare l'emblema, nelle Marche, del paesaggio lirico per antonomasia, che viene a fondersi, ancora in maniera integra, con quello reale.

Figura 5. Recanati, la scritta con i versi di Leopardi sul Colle dell'Infinito.



Foto S. Gizzi, 2013.

A prescindere da una certa enfattizzazione turistica (la sistemazione del colle, la ricreazione della 'siepe' celebrata dai versi leopardiani, l'inserimento delle lapidi in pietra bianca con incisi i versi sulle cortine a mattoni rossi della città), la permanenza delle caratteristiche essenziali del sito, dall'inizio dell'Ottocento a oggi, è rimasta assicurata.

Anche nel Palazzo Leopardiano di Recanati (noto per la ricchissima Biblioteca voluta dal padre di Giacomo, il conte Monaldo), risultante oggi, nella forma 'settecentizzata', quale rifusione in facciata di corpi di fabbrica preesistenti, sono presenti dipinti a fresco con soggetti naturali, montagne azzurre e rovine archeologizzanti sullo sfondo.

Figura 6. Ambiente interno del Palazzo della famiglia Leopardi a Recanati, con pittureraffiguranti soggetti naturali, montagne azzurre e rovine archeologizzanti sullo sfondo.



Foto S. Gizzi, 2013.

Anche il territorio del Montefeltro è richiamato (secondo alcune interpretazioni, peraltro non univoche) da Dante in uno dei passi più oscuri dell'intera *Divina Commedia*, in un canto dell'*Inferno* in cui si accenna ad un'antica e misteriosa profezia, ad un personaggio mitico che libererà l'Italia dall'oppressione: «Questi [il veltro] non ciberà terra né peltro, / ma sapienza, amore e virtute, / e sua nazione sarà tra feltro e feltro»¹¹.

Ancora, riandando con la mente ai luoghi letterari, come non rammentare l'altro sito citato da Dante, quello del Monte Catria e del relativo eremo di Fonte Avellana¹², ove avrebbe soggiornato San Pier Damiani? Scriveva il Sommo Poeta, a proposito di quel rilievo roccioso: «tra' due liti d'Italia surgon sassi / e non molto distanti a la tua patria / tanto che 'troni assai suonan più bassi / e fanno un gibbo che si chiama Catria, / di sotto al quale è consecrato un ermo / che suole essere disposto a sola latria»¹³: una descrizione, questa, che esalta non solo le asperità quasi 'orride' e romantiche di quella località, ma anche la posizione isolata del cenacolo religioso incastonato nella natura alle pendici della montagna.

¹¹ ALIGHIERI, Dante (1472) – *Divina Commedia, Inferno*, I, vv. 105-107. Sulle molteplici interpretazioni, cfr. FABRIS, 1891 e BESUTTI, 1921.

¹² SOMIGLI, 1984.

¹³ ALIGHIERI, Dante (1472) – *Divina Commedia, Paradiso*, Canto XXI, 106-111.

Il monastero presso il Monte, ancor oggi di straordinario fascino, rappresenta infatti uno dei luoghi più suggestivi delle Marche, isolato nella natura ricca di rilievi; esistono alcune miniature che raffigurano Dante e Beatrice, in cielo, che incontrano San Pier Damiani presso l'eremo di Fonte Avellana, come quella di Giovanni di Paolo, del 1450 (*Yates Thompson 36*), che mostra una regione montuosa, con vette brune e azzurre¹⁴.

Figura 7. Il monastero di Fonte Avellana, presso il Monte Catria, nella miniatura di Giovanni di Paolo, del 1450 (*Yates Thompson 36*), raffigurante Dante e Beatrice, in cielo, che incontrano San Pier Damiani.



Figura 8. Il monastero di Fonte Avellana, oggi, immerso nella natura circostante.



Foto S. Gizzi, 2013.

¹⁴ THOMPSON, 1912: 66-74; POPE-HENNESSY, 1993.

Altro luogo storicamente e simbolicamente definito, correlato ad un ambiente integro, a tradizioni e concezioni religiose particolari, è quello di Loreto, dominato dal Santuario, col suo profilo rettilineo basso e con la guglia e la cupola rialzata che si ergono tra colline coltivate ad olivi, ancora simile, oggi, alle vedute ottocentesche del pittore e scrittore britannico William Brockedon. La piazza ed il Santuario, legati al mito della traslazione della Santa Casa natale della Madonna, con le sue murature in laterizio, da Nazareth fin lì ad opera degli angeli¹⁵ – nel 1294, quando i Crociati furono espulsi definitivamente dalla Palestina – (ma, come è noto, in realtà grazie alla famiglia bizantina Angelo o De Angelis)¹⁶, conformano un altro *topos* urbanistico-architettonico e paesaggistico che si associa a significati immateriali, religiosi e simbolici, corredato anche da una ricca iconografia. Come è stato notato, non si tratta tanto di una leggenda, quanto di una tradizione «sviluppata sulla base di alcuni eventi storici che sono il risultato dell'incontro culturale e religioso delle comunità insediate sulle sponde orientale e occidentale dell'Adriatico»¹⁷. Le benedizioni in massa dei malati, le sfilate delle moltitudini, le processioni, le cerimonie, i riti che si svolgono nella piazza antistante la Basilica, le celebrazioni all'interno di essa, che vide una successione di architetti impegnati nella sua nascita al suo ampliamento e abbellimento, da Donato Bramante – su incarico di Giulio II¹⁸ – a Giuseppe Sacconi¹⁹, esprimono in maniera evidente il compendio tra immaterialità, valori sacrali e nuclei storici.

Figura 9. Loreto. Il Santuario, sulla sommità della collina, dominante il paesaggio.



Foto S. Gizzi, 2013.

¹⁵ Tra le più antiche e suggestive pagine sulla leggenda, cfr. ANGELITA, 1574; 1579; CARROCIO, 1700.

¹⁶ GRIMALDI, 1993; 2013: 45-57, spec. il paragrafo «Peregrinazione lauretana», p. 52-57.

¹⁷ GRIMALDI, 1993: 69.

¹⁸ BRUSCHI, 1969: 38, «Lavori a Loreto», p. 960-979.

¹⁹ DAVID, 1990: 81-89; MARCELLI, 2000.

Figura 10. La città di Jesi nel suo sviluppo attuale, col centro storico racchiuso nel circuito murato ancora perfettamente riconoscibile.



Ancora, nel campo dei *topoi* urbani legati ad eventi storici avvolti nel fascino del mistero, la cittadina di Jesi, tuttoggi integralmente racchiusa nelle sue mura, è legata alla nascita del futuro imperatore Federico II di Svevia nello spazio che poi diventerà la piazza principale del sito urbano²⁰: una nascita all'aperto (secondo la tradizione, sotto una tenda), in un luogo che ora è stato forse eccessivamente impreziosito dall'inserimento di un obelisco, da una nuova pavimentazione con fasce in travertino bianco con incisa la data di nascita dell'Imperatore, e da lapidi troppo leziose affisse a ricordare l'evento, nonostante progetti più sobri proposti da architetti famosi, tra cui Giancarlo de Carlo²¹. Una nascita che legherà Federico II alla sua città: in una lettera – ritenuta senz'altro autentica²² – agli jesini, egli avrebbe paragonato il suo sito d'origine a Betlemme, con parole che sembrano desunte dai Vangeli, paragonando la madre che lo aveva generato (Costanza) alla madre di Cristo: «Se il luogo nativo è oggetto di spontaneo amore ed affetto indifferentemente da tutti gli uomini; se l'amore della Patria natale [...] non permette che ci si dimentichi di essa, noi, per la stessa ragione [...] siamo portati ed avvinti ad amare Jesi, nobile città della Marca, insigne principio della nostra vita, terra ove l'illustre nostra madre ci ha dato luce, ove la nostra culla risplendette, con che questa città, la nostra Betlemme, terra di Cesare e nostra origine, è incisa nella nostra mente e profondamente radicata nel nostro cuore. E tu Betlemme, città della Marca, non sei la più piccola tra le grandi città della nostra stirpe. Da te infatti è uscito il principe dell'Impero romano chiamato a reggere e proteggere il tuo

²⁰ GIANANDREA, 1895; HAGEMANN, 1976.

²¹ DE CARLO & WETTSTEIN, 1983.

²² SCHALLER, 1976: 139-146.

popolo e non permettere che tu debba ancora essere sottoposta ad un governo nemico. Sorgi, dunque, prima genitrice e scuoti l'angusta oppressione del nostro oltraggiatore»²³.

Figura 11. La nascita di Federico II di Svevia, sotto una tenda, a Jesi, in una miniatura del Codice di Giovanni Villani.



Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.

5. Paesaggi dipinti e città ideali

Esiste, poi, la complessa problematica legata ai paesaggi dipinti, all'idealizzazione e alla trasfigurazione della natura, del territorio e della città. Urbino simboleggia il centro dove questa nuova elaborazione viene sviluppata pienamente nel corso del Quattrocento, ad opera sia di pittori sia di architetti. Il tema dell'idealità è duplice: da un lato rappresenta, soprattutto in architettura, la volontà di razionalizzare e, ad un tempo, di controllare, mediante strumenti quali la prospettiva, spazi che divengono modellabili a volontà da parte di una mente umana esercitata ed esaltata dagli studi matematici e geometrici accurati e

²³ Il testo della lettera è stato pubblicato in HUIILLARD-BREHOLLES & DE LUYNES, 1852-1859: 633. Cfr. la traduzione in KANTOROWICZ, 1994: 504.

approfonditi, e, dall'altra, in pittura, l'intenzione di simulare, attraverso situazioni a volte reali ma più spesso immaginarie, scene veritiere. Molti scenari collinari o montuosi appaiono come sfondo di episodi religiosi (annunciazioni, assunzioni, ma anche tragiche quali le crocifissioni), in cui elementi reali dell'ambiente marchigiano e più precisamente urbinate sono uniti ad altri fantastici, ricchi di rimandi mentali forse comprensibili all'epoca, ma oggi profondamente enigmatici.

Così, esempi come quello dell'*Annunciazione*, di Giovanni Santi (1490), proveniente da Senigallia, chiesa di Santa Maria Maddalena, e già nella casa natale di Raffaello ad Urbino, e oggi conservato presso il Palazzo Ducale di Urbino, mostrano vedute idealizzate sullo sfondo, di probabile ispirazione marchigiana.

Nota, a tal proposito, Ernst Kantorowicz, che «è naturale che si possa cercare nelle Marche – patria, non lo si dimentichi, di un Raffaello – lo sfondo paesaggistico di molti dipinti della Madonna col Bambino, se pure mitiche contrade hanno qualche attinenza con luoghi ben determinati»²⁴.

Tra gli scenari ritratti su tela, frequenti sono anche quelli di architetture fortificate, che rinviano con la mente a quelle di un Francesco di Giorgio o di altri suoi epigoni, e tali raffigurazioni appaiono quasi sempre come sfondo di quadri di carattere religioso (si pensi a quelli ottocenteschi del pesarese Pietro Tedeschi²⁵ nella chiesa di Sant'Agostino a Civitanova Alta²⁶).

Addirittura, con un'interpretazione alquanto forzata, si è voluto identificare nel fondale della Gioconda di Leonardo un panorama marchigiano, e più precisamente l'ambiente del Montefeltro, «nella soave cornice dei picchi e delle rupi della Valnarecchia»²⁷, che l'artista vinciano avrebbe dissimulato attraverso un sofisticato processo di «compressione delle immagini»²⁸.

Ma, a prescindere da tali interpretazioni sulla cui veridicità si può molto discutere, è soprattutto su elementi di arredo mobili (porte, fondali, specchiere, fondali di letti), che appaiono una serie di 'architetture dipinte' che rimandano a visioni sia reali sia costruite in maniera immaginaria.

La più nota è la città ideale urbinate – su un'unica tavola di pioppo, che doveva, in origine, essere inserita in una struttura composita – ove sono raccolti una serie di simbolismi sofisticati. Allo stesso modo si diffonde un modello, a partire proprio da Urbino, e quasi contemporaneamente da Milano, che percorre le principali corti d'Italia. Ciò secondo le idee di un rinascete neoplatonismo, e della sempre maggiore diffusione delle idee di Marsilio Ficino²⁹ – filosofo dall'atteggiamento mentale d'avanguardia –, per cui la scelta di

²⁴ KANTOROWICZ, 1994: 7.

²⁵ RICCI, 1834: 413. Cfr. Pure VALAZZI, 1989: 371-382.

²⁶ Così, ad esempio, l'architettura fortificata presente come fondale a dipinti quale «San Nicola di Tolentino e le Anime Purganti» (1807), nella chiesa di Sant'Agostino a Civitanova Alta.

²⁷ BORCHIA & NESCI, 2012: 5.

²⁸ BORCHIA & NESCI, 2012: 20-21. Cfr. Anche SACCO, 2012: 134-141.

²⁹ TIBERI, 1974: 36-41; ONORI, 2012: 28-39, e CASTELLI, 2012: 40-63.

una città immaginaria legata alla prospettiva diviene un metodo di ricerca più sicuro e più ampio, che abbraccia anche altri campi del sapere e della conoscenza speculativa.

La famosa città utopistica esposta nella Galleria Nazionale delle Marche, al Palazzo Ducale di Urbino, per molti anni attribuita a Luciano Laurana³⁰, ed ora ricondotta ad un generico pittore dell'Italia centrale, databile tra il 1480 e il 1490, oltre a costituire la *summa* quattrocentesca della concezione prospettica e della idealizzazione di un'immagine urbana, contiene, al suo interno, un paesaggio incorporeo sullo sfondo, in una possibile cornice di monti urbinati. Essa è ben diversa da creazioni precedenti, come quelle attribuite ad Ambrogio Lorenzetti o a Stefano di Giovanni detto il Sassetta (la città sul mare), di impronta chiaramente medievale, o come la Napoli immaginata nella Tavola Strozzi, di circa un decennio precedente a quella urbinata. La città ideale conservata a Urbino, infatti, ha un totale carattere di novità, che la mette a confronto, semmai, con quelle attualmente a Berlino e a Baltimora³¹: tutte e tre risultano, però, in qualche modo estranianti, non avendo al loro interno alcun metro di riferimento proporzionale di figura umana, inducendo, in chi guarda, l'idea «di un insieme di oggetti non misurabili che nei loro rapporti, ma non in sé, e, in conseguenza, di una sorta di spazio privo di dimensione concreta»³².

Figura 12. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche. La «città ideale», dipinto su tavola, già attribuito a Luciano Laurana, ma di autore incerto dell'Italia centrale.



Da Alessandro Marchi – Maria Rosaria Valazzi (a cura di), *La città ideale. Utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, Catalogo della Mostra tenuta a Urbino 6 aprile – 8 luglio 2012, Electa, Milano 2012.

Anche da un punto di vista di rimandi simbolici, è interessante notare che la rappresentazione della facciata del Palazzo Ducale di Urbino appare, in forma misteriosa e quasi celata, nella raffigurazione, dovuta a Jacopo de Barbari, di Luca Pacioli. Nel dipinto (oggi esposto a Napoli, a Capodimonte) in cui è mostrato il «dottissimo frate»³³ con gli stru-

³⁰ BRUSCHI, 2008: 37-82.

³¹ KRAUTHEIMER, 1994: 233-257; MARCHI, 2012: 104-131.

³² TIBERI, 1974: 32-33.

³³ Raffaello, in una lettera del 1 luglio 1514 a suo zio Simone Ciarla, lo definisce «frate dottissimo e vecchio più de octanta anni»: cfr. VASARI, 1853, vol. IX, cap. «Fra Giocondo e Liberale»: nota 1 a p. 156.

menti del disegno (compasso, riga e poliedro), l'immagine, sia pure allungata e distorta, del palazzo urbinato trapela sulle facce del medesimo poliedro³⁴: un modo per comunicare e per far conoscere alle altre corti d'Italia l'importanza di quello straordinario cantiere che si stava realizzando nelle Marche. Non dimentichiamo, peraltro, che il tema del poliedro era frequente in quegli anni: si pensi a quelli, abbastanza misteriosi, eseguiti da Leonardo da Vinci, oggi conservati a Milano presso la Biblioteca Ambrosiana.

Figura 13. Ritratto di Luca Pacioli, effettuato da Jacopo de Barbari – Napoli, Museo di Capodimonte –. Si notino gli strumenti del disegno e il Poliedro.



Da Aragante Ciocci, *Il Doppio Ritratto del poliedrico Luca Pacioli*, in «De computis. Revista Española de Historia de la Contabilidad», dicembre 2011, 15, pp. 107-130.

Certamente, Urbino incarna il luogo per eccellenza ove si fondono, in maniera sublime, elementi naturali, con l'andamento per così dire «obliquo» delle colline, il centro storico rinascimentale, le percorrenze in direzione di Roma e di Firenze e le strade minori attra-

³⁴ Tra gli studi più recenti in merito, cfr. GÜNTHER, 1994: 259-306; DAL POGGETTO, 2001: 94-99; BOSCO, 2003: 238-241; CIOCCI, 2011: 107-130, ma p. 110: «Il rombicubottaedro, colmo a metà d'acqua, rifrange per tre volte, sulla sua superficie di cristallo, quella che pare la facciata di un palazzo (il Palazzo Ducale di Urbino?). Il virtuosismo ottico con il quale l'autore del ritratto raffigura riflessioni e rifrazioni del palazzo rinascimentale sul rombicubottaedro rimanda al personaggio che affianca Pacioli, e che, sulla scia delle descrizioni di ambiente urbinato, è stato identificato da molti studiosi nel giovane Guidubaldo da Montefeltro, al quale il frate dedica la *Summa*». Su questa problematica, cfr. ancora ONORI, 2012: 34-37.

verso la campagna, nonché il sito ove, per la prima volta, la volontà ‘politica’ di un Duca, quello di Montefeltro, riesce, per il tramite di una serie di committenze affidate ai maggiori artisti ed architetti dell’epoca (Laurana, Bramante, Francesco di Giorgio Martini, Baccio Pontelli), a creare una metafora e un simbolo di architettura-città, attraverso un edificio che ‘non un palazzo, ma una città in forma di palazzo esser pareva’³⁵.

Una città le cui regole sembrano insite ed iscritte nella stessa logica interna dell’abitato³⁶, che si è andato sedimentando nel tempo, e che Giancarlo De Carlo ha definito come una delle poche città storiche che possiedono «tanto dosato e sottile missaggio di aulico e popolare, emblematico e diretto, esaltante e struggente: una così complessa e tramata continuità urbanistica»³⁷ e dove, con la realizzazione del Palazzo Ducale, «nessun intervento del Rinascimento italiano ha concluso con maggiore coerenza il programma di costruire uno spazio urbano continuo e unificato»³⁸. Una sede, quella Ducale, concepita, in maniera originale, con la facciata principale, inquadrata da due torricini, aperta verso la campagna ed il territorio collinare, e non in direzione della città. Il dialogo col paesaggio, cioè, si manifesta sia rispetto al singolo elemento dell’edificio, sia rispetto all’intero centro abitato.

Figura 14. Urbino, porzione del Palazzo Ducale, Duomo e tessuto cittadino ripresi dall’alto di uno dei torricini.



Foto S. Gizzi, 2013.

³⁵ CASTIGLIONE, 1528: I, 2.

³⁶ BENEVOLO, 1973: 176-196.

³⁷ DE CARLO, 1966: 79.

³⁸ DE CARLO, 1966: 77.

Ancora aspetti materiali, immateriali e dipinti si fondono nelle rappresentazioni dello Studiolo del Duca Federico, attribuito a Baccio Pontelli (1472-'76), ove lo spazio è fittizio creato dall'illusione prospettica del *trompe l'oeil*³⁹. In una delle raffigurazioni su tavola, e precisamente in quella centrale, sulla parete opposta alla facciata dei torricini si proietta l'immagine stessa della facciata: il Duca guarda ed è guardato nello stesso momento, secondo un segno di regalità. «Cet espace est privatissime, il est l'apariage du prince [...] Tout un retournement des règles du jeu a lieu ici en effet, qui reviendrait à supposer, à laisser supposer que tout l'espace extérieur, celui du palais, et plus loin celui de la ville, que l'espace même du pouvoir, l'espace politique, ne serait peut-être qu'une *effet de perspective*. [...] Quelque part depuis Machiavel les politiques l'ont peut-être toujours su: que c'est la maîtrise d'un espace simulé qui est à la source du pouvoir, que la politique n'est pas une fonction, un territoire ou un espace *réel*, mais un modèle de simulation»⁴⁰. [Fig. 15].

Figura 15. Urbino, Studiolo del Duca Federico, particolare di una tarsia, con una città intarsiata ispirata a Urbino.



Foto S. Gizzi, 2013.

³⁹ BRUSCHI, 1969: 73-88.

⁴⁰ BAUDRILLARD, 1977: 93. Cfr. Pure SCHWARTZENBERG, 1998: 371.

Il medesimo tema e un analogo genere di figurazione si rinviene in altre aree dello stesso Palazzo Ducale, ad esempio nelle porte intarsiate, in quelle della Sala degli Angeli, o nella stanza da letto del Duca Federico, dove architetture in prospettiva, riquadrate da cornici, valgono come testimonianza di un programma intellettuale e politico che va al di là di quello puramente figurativo, pur essenziale nella sua compiutezza formale.

Nello spazio subito esterno al centro storico urbinato sorge un altro emblema architettonico-paesaggistico, incastonato in un'area collinare di uliveti e viti: quello della chiesa di San Bernardino, gioiello rinascimentale a pianta centrale, eretto quale mausoleo ducale, in mattoni rosso scuri e pietra arenaria che si stagliano contro il verde cupo delle vallate circostanti, la cui attribuzione è stata, finora, oscillante tra Bramante e Francesco di Giorgio Martini⁴¹, immagine connotativa anche di molte raffigurazioni (si pensi a quelle cinquecentesche, a penna ed acquerello, di Federico Barocci e agli olii degli anni Venti del Settecento di Gaspar van Wittel).

Vi è stato anche chi, nel nostro secolo, ha fatto di Urbino un quadro letterario. Fra i poeti a decantarne la natura, ricordiamo Paolo Volponi, che ne ha trasfigurato addirittura il panorama collinare in chiave politica, lì dove il dirigente, l'operaio e il poeta vedono dispiegarsi davanti ai loro occhi la sovrapposizione fra la provincia contadina e la città aziendale: «Il paesaggio collinare di Urbino, / che innocente appare quercia per quercia / mentre colpevole muore zolla per zolla, / è politicamente uguale / [...] ai giardini della utopica Ivrea / ricca casa per casa: / tutti nella nebbia che sale / dal mare aureo del capitale»⁴².

Così come, allo stesso modo, esiste una translitterazione in chiave moderna e contemporanea delle visioni pittoriche degli scenari marchigiani⁴³.

6. Paesaggi archeologici

Rispetto, infine, al paesaggio archeologico, i temi spaziano da quelli delle rovine sparse all'interno di aree urbane, ove esistono varie permanenze, soprattutto di epoca romana, ma tali da non configurarsi come un insieme percepibile nella sua interezza (come per le preesistenze disseminate nelle maggiori città: Ancona, Fermo, Fano), ove i ruderi rimangono poco comprensibili, singolarmente isolati e fagocitati dall'edilizia cittadina circostante, a quelli di un territorio in cui, al contrario, sono tuttora evidenti, a livello paesaggistico, tracce imponenti della centuriazione (come nella valle del fiume Metauro, il principale corso d'acqua delle Marche)⁴⁴, che tuttora caratterizzano lo scenario agricolo.

⁴¹ CANUTI, 1952; BRUSCHI, 1969: scheda 3, p. 732-739; BURNS, 1993: 230-243. Lo studio più aggiornato sulla questione, ad oggi, è quello di FESTA, 2003: 17-38.

⁴² VOLPONI, 2001: 190-191.

⁴³ CALEGARI, 1998: 84-105.

⁴⁴ Cfr. CAMPAGNOLI & DALL'AGLIO, 1997: 61-72.

Ma occorre mettere in evidenza che, a volte, l'unione spontanea degli elementi naturali e vegetali con quelli delle rovine esprime un valore più alto che non se tali componenti fossero diserbate o eliminate.

È il caso di strutture conchiusse, come l'anfiteatro romano di Urbisaglia⁴⁵, in provincia di Macerata (anch'essa *topos* dantesco⁴⁶), all'interno del parco archeologico dell'antica *Urbs Salvia*, il cui perimetro è ricalcato dagli alberi che vi si sovrappongono. Ed è la stessa situazione del Teatro Greco di Villa Adriana, con la cavea appoggiata su un banco tufaceo, al termine di un magnifico viale di cipressi, o delle nicchie del santuario di Diana a Nemi, in straordinario connubio con le querce soprastanti, o del Circo Massimo a Roma, siti ove il terreno e l'erba non sono stati asportati, si ché il verde naturale sopra il loro invaso indica già perfettamente forme e dimensioni dei sedimi archeologici, senza alcuna ulteriore necessità di scavi. Ciò non per riguardare al rudere in maniera ruskiniana o romantica, ma per far apprezzare valori spesso disattesi o sottovalutati.

Bibliografia

ALIGHIERI, Dante (1472) – *Divina Commedia*.

ALLEVI, Febo (1949) – *Urbisaglia e il canto sedicesimo del Paradiso*. FALERONE: Menicucci.

ANGELITI, Girolamo (1574) – *Historia dell'origine della casa di Santa Maria di Loreto*, per Astolfo de Grandi, in Ancona.

_____ (1579) – *L'istoria della traslatione della santa casa della Madonna a Loreto. Già scritta a Clemente VII pontefice massimo*.

Tradotta di lingua volgare da Giulio Cesare Galeotti, appresso Sebastiano Martellini ad istanza di Claudio Sabini, in Macerata.

BAUDRILLARD, Jean (1998) – *Le Trompe-l'Œil, Documents de Travail et Pré-publications*, 62, mars 1977, Urbino: Centro di Semiotica, p. 93.

BENEVOLO, Leonardo (1973) – *Storia dell'architettura del Rinascimento*. Roma-Bari: Laterza, p. 176-196.

BESUTTI, Antonio (1921) – *Il Veltro tra feltro e feltro. Soluzione dell'enigma di Dante Alighieri*. Asola: Scalini-Carrara.

BORCHIA, Rosetta; NESCHI, Olivia (2012) – *Codice P. Atlante illustrato del reale paesaggio della Gioconda*. Milano: Electa.

BOSCO, Francesca Cortesi (2003) – *Il simbolismo ermetico del vetro nel fra'Luca Pacioli e suo discepolo*. In SORIO, Ileana Chiappini di; DE ROSSI, Lara, *a cura di – Venezia. Le Marche e la civiltà adriatica*. Venezia: Edizioni della Laguna, p. 238-241.

BRIGIDI, Lastenia; POETA, Athos, *contributi di* (1953) – *La casa rurale nelle Marche centrali e meridionali*, con prefazione di Giovanni Maria Villa. Firenze: Centro di Studi per la Geografia Etnologica.

BRUSCHI, Arnaldo (1969) – *Bramante architetto*, scheda 38, «Lavori a Loreto». Bari: Laterza, p. 960-979.

_____ (2008) – *Luciano di Laurana. Chi era costui? Laurana, fra Carnevale, Alberti a Urbino: un tentativo di revisione*. «Annali di Architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura «Andrea Palladio»», 20, p. 37-82.

BURNS, Howard (1993) – *San Bernardino a Urbino*. In FIORE, Francesco; TAFURI, Manfredo, *a cura di – Francesco di Giorgio architetto*. Milano: Electa, p. 230-243.

CALEGARI, Grazia (1998) – *La natura nella pittura marchigiana*. In PANZINI, Franco, *a cura di – Giardini delle Marche*. Milano: Banca delle Marche, Federico Motta ed., p. 84-105.

⁴⁵ FABRINI *et al.*, 1995: 248-275. Cfr. Pure QUIRI, 1995.

⁴⁶ «Se tu riguardi Luni e Urbisaglia / Come son ite e come se ne vanno / Di retro ad esse Chiusi e Sinigaglia / Udir come le schiate si disfanno / Non ti parrà cosa nova né forte / Poscia che le città di termine hanno» (ALIGHIERI, Dante (1472) – *La Divina Commedia, Paradiso*, canto XVI, vv. 73-78. Cfr. Pure ALLEVI, 1949, che ipotizza, nelle pagine finali, che Dante potesse aver visitato Urbisaglia).

- CALZOLARI, Vittoria Ghio (1967) – voce *Paesaggio*. In PORTOGHESI, Paolo, dir. – *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica (D.A.U.)*, vol. IV, Roma, p. 333-334.
- CAMPAGNOLI, Paolo; DALL'AGLIO, Pier Luigi (1997) – *Regimazioni idriche e variazioni ambientali nelle pianure di foce delle Marche settentrionali*. In COEN, Alessandra; GIGLI, Stefania Quilici – *Uomo acqua e paesaggio*. Roma: «L'Erma» di Bretschneider, p. 61-72.
- CANUTI, Francesco (1952) – *Omaggio a Bramante. Chi fu l'architetto di S. Bernardino d'Urbino?*. Urbino: Stabilimento Tipografico Editoriale di Urbino.
- CARROCIO (1700) – *Breve historia dell'origine e traslatione della sacrosanta casa di Nazaret per disposizione divina di Galilea dagli angeli ... trasportata a Loreto. ... Raccolta dal molto reverendo padre Gabriello Carrocio vicario foraneo di Lanzo, per li Conzatti, in Venetia*.
- CASTELLI, Patrizia (2012) – *La città ideale di Federico da Montefeltro: geometria e matematica discipline senza retorica*. In MARCHI, Alessandro; VALAZZI, Maria Rosaria, a cura di – *La città ideale. Utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, Catalogo della Mostra tenuta a Urbino 6 aprile – 8 luglio 2012. Milano: Electa, p. 40-63.
- CASTIGLIONE, Baldassarre (1528) – *Il Cortegiano*, appresso Aldo Manuzio, in Venetia 1528, I, 2.
- CIOCCI, Aragante (2011) – *Il Doppio Ritratto del poliedrico Luca Pacioli*. «De computis. Revista Española de Historia de la Contabilidad», dicembre 2011, 15, p. 107-130.
- DAVID, Paola Raffaella (1990) – *Giuseppe Sacconi architetto restauratore*. Roma: Gangemi, p. 81-89.
- DAL POGGETTO, Paolo (2001) – *Un'ipotesi per la «città ideale»*. In DAL POGGETTO, Paolo, a cura di – *Ricerche e studi sui «Signori del Montefeltro» di Piero della Francesca e sulla «città ideale»*, catalogo della mostra. Urbino: QuattroVenti, p. 94-99.
- DE CARLO, Giancarlo (1966) – *Urbino. La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*. Padova: Marsilio, p. 79.
- DE CARLO, Giancarlo; WETTSTEIN, Susanne (1983) – *Proposta di ristrutturazione della Piazza Federico II, della chiesa di San Floriano e del Palazzo Mestica a Jesi*. [s.l.]: [s.e].
- DI BENE, Anna; SCAZZOSI, Lionella (2006) – *La relazione paesaggistica*. Roma: Gangemi ed.
- FABRINO, Giovanna Maria; DE MARINIS, Giuliano; BECKER, Frank cker; DELPLACE, Christiane; QUIRI, Paolo (1995) – *Il nuovo volto di Urbs Salvia: il criptoportico, l'area templare, il foro*. In DE MARINIS, Giuliano; PACI, Gianfranco; PERCOSSI, Edvige; LAVAGNOLI, Mara Silvestrini – *Archeologia nel Maceratese. Nuove Acquisizioni*, p. 248-275.
- FABRIS, Raffaello (1891) – *Intorno ai due primi canti dell'Inferno di Dante e più particolarmente intorno al verso: «e sua nazione sara tra feltro e feltro»*. Saggio di una interpretazione nuova. Discorso letto nell'adunanza accademica dell'Ateneo, 15 febbraio 1891. Venezia: Fontana.
- FESTA, Antonella (2003) – *La chiesa e il convento di San Bernardino in Urbino*. «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura del Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici», Nuova Serie, fascicolo 41, p. 17-38.
- GIANANDREA, Antonio (1895) – *Di Federico II e della sua casa in relazione con la città di Jesi*. Jesi: Tipografia Ruzzini.
- GRIMALDI, Floriano (1993) – *La historia della chiesa di Santa Maria de Loreto*. Loreto: Cassa di Risparmio di Loreto.
- ____ (2013) – *Il santuario della Santa Casa di Loreto*. «Marca / Marche. Rivista di storia regionale», 1.
- GÜNTHER, Hubertus (1994) – *La rinascita dell'antichità*. In MILTON, Henry; MAGNAGO, Vittorio, a cura di – *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Milano: Bompiani, p. 259-306.
- HAGEMANN, Wolfgang (1976) – *Jesi nel periodo di Federico II*. In PIERPAOLI, Edoardo, a cura di – *Atti del Convegno di Studi su Federico II*, Jesi, 28 –29 maggio 1966. Jesi: Biblioteca Comunale.
- HUILLARD-BREHOLLES, Jean-Louis Alfonse; DE LUYNES, Honoré-Théodoric-Paul-Joseph De Albertis (1852-1859) – *Historia diplomatica Friderici secundi sive constitutiones, privilegia, mandata, instrumenta quae supersunt istius imperatoris et filiorum ejus ; accedunt epistolae paparum et documenta varia / collegit, ad fidem chartarum et codicum recensuit, juxta seriem annorum disposuit et notis illustravit J.-L.-A. Huillard-Breholles ; auspiciis et sumptibus H. De Albertis De Luynes*. Parisiis: Plon Fratres, tomo V.
- KANTOROWICZ, Ernst (1994) – *Federico II Imperatore*. Milano: Garzanti.
- KRAUTHEIMER, Richard (1994) – *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate*. In MILTON, Henry; MAGNAGO,

- Vittorio, *a cura di* – *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Milano: Bompiani, p. 233-257.
- MARCELLI, Fabio (2000) – *La Basilica ed il Palazzo Apostolico di Loreto: da Vanvitelli a Sacconi due secoli di restauri*. Ancona: Università Politecnica delle Marche, Dipartimento di architettura, rilievo, restauro, disegno, urbanistica, storia.
- MARCHI, Alessandro (2012) – *Le 'città ideali'*. In MARCHI, Alessandro; VALAZZI, Maria Rosaria, *a cura di* – *La città ideale. Utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, Catalogo della Mostra tenuta a Urbino 6 aprile – 8 luglio 2012. Milano: Electa, p. 104-131.
- MARIANO, Fabio; PAPETTI, Stefano, *a cura di* (2001) – *Le ville del Piceno. Architettura giardini paesaggio*. Ascoli Piceno: Silvana Editoriale.
- ONORI, Lorenza Mochi (2012) – *Introduzione al tema della città ideale nel Rinascimento*. In MARCHI, Alessandro; VALAZZI, Maria Rosaria, *a cura di* – *La città ideale. Utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, Catalogo della Mostra tenuta a Urbino 6 aprile – 8 luglio 2012. Milano: Electa.
- PASQUINUCCI, Marinella; PENCHELLI, Simonetta (2005) – *Archeologia del paesaggio: riflessioni sul Piceno ed il territorio maceratese*. In DE MARINIS, Giuliano; PACI, Gianfranco; PERCOSSI, Edvige; LAVAGNOLI, Mara Silvestrini – *Archeologia nel Maceratese. Nuove Acquisizioni*. Macerati: Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata, p. 10-15.
- PIAZZINI, Maurizio (2012) – *La città diffusa nelle Marche*. In FANTIN, Marisa; MORANDI, Maurizio; PIAZZINI, Maurizio; RANZATO, Lorenzo, *a cura di* – *La città fuori dalla città*. Roma: ed. INU.
- POPE-HENNESSY, John (1913)– *Paradiso. The Illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo*. London: Thames and Hudson.
- QUIRI, Paolo (1995) – *Antica città di Urbs Salvia*. Urbisaglia: Soprintendenza Archeologica delle Marche.
- RICCI, Amico (1834) – *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*. Macerata: Tip. di Alessandro Mancini, II.
- SACCO, Daniele (2012) – *Archeologia dei paesaggi in Leonardo da Vinci: analisi su un attraversamento*. In BORCHIA, Rosetta; NESCHI, Olivia (2012) – *Codice P. Atlante illustrato del reale paesaggio della Gioconda*. Milano: Electa, p. 134-141.
- SCHALLER, Hans Martin (1976) – *La lettera di Federico II a Jesi*. In PIERPAOLO, Edoardo, *a cura di* – *Atti del Convegno di Studi su Federico II, Jesi, 28-29 maggio 1966*. Jesi: Biblioteca Comunale.
- SCHWARTZENBERG, Roger Gerard (1998) – *La politique mensonge*. Paris: Éditions Odile Jacob, p. 371.
- SERENI, Emilio (1976) – *Storia del paesaggio agrario italiano*. Roma-Bari: Universale Laterza, p. 270-273.
- SOMIGLI, Costanzo (1984) – *L'ombra di Dante a Fonte Avellana*. Urbino: Arti grafiche editoriali.
- THOMPSON, Henry Yates (1912) – *A Descriptive Catalogue of Fourteen Illuminated Manuscripts (Nos. XCV to CVII and 79A) Completing the Hundred in the Library of Henry Yates Thompson*. Cambridge: University Press, CV, p. 66-74.
- TIBERI, Claudio (1974) – *Poetica bramantesca tra Quattrocento e Cinquecento*. Roma: Tip. Centenari, p. 36-41.
- VALAZZI, Maria Rosalia (1989) – *La pittura del Settecento nelle Marche*. In BRIGANTI, Giuliano, *a cura di* – *La pittura in Italia. Il Settecento*. Milano: Electa, p. 371 – 382.
- VASARI, Giorgio (1853) – *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, pubblicate per cura di una Società di Amatori delle Arti Belle. Firenze: ed. Le Monnier, vol. IX, cap. «Fra Giocondo e Liberale», nota 1 a p. 156.
- VOLPONI, Paolo (2001) – *Poesie 1946-1994*, a cura di Emanuele Zinato, *Prefazione* di Giovanni Rabini. Torino: Einaudi, p. 190-191.

NOTAS BIOGRÁFICAS

DARÍO ÁLVAREZ

Doctor Arquitecto por la Universidad de Valladolid, España. Profesor Titular de Composición del Jardín y del Paisaje del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la ETS Arquitectura de Valladolid. En la actualidad es Director del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos y Coordinador del Programa de Doctorado en Arquitectura de la Universidad de Valladolid. Ha sido Vicerrector de Instalaciones de la Universidad de Valladolid (2002-2006). Ha dirigido ocho tesis doctorales. Ponente invitado en numerosos congresos nacionales e internacionales. Ha dirigido las Revistas *Anales de Arquitectura* (Universidad de Valladolid) y *BAU* (Colegios de Arquitectos de Castilla y León Este y Castilla La Mancha). Ha publicado numerosos libros, capítulo de libros y artículos sobre paisaje y arquitectura, entre los que destaca el libro *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*, 2007. Investigador del Centro de Estudios Arnaldo Araújo de la Escola Superior Artística de Porto, y del Instituto de História da Arte de la Universidade Nova de Lisboa. Coordinador del *Laboratorio para la investigación e intervención en el Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural*, Grupo de Investigación reconocido de la Universidad de Valladolid. Ha realizado numerosos planes directores y proyectos de intervención en el paisaje cultural: Camino de Santiago en Burgos y León, Vía de la Plata en Castilla y León, Camino del Cid en Burgos y Soria, Cañada Real en Soria, Yacimiento Arqueológico de Clunia (Burgos) y Yaci-

miento Arqueológico de Tiermes (Soria). Sus obras han recibido numerosos premios de arquitectura, han sido expuestas y publicadas en catálogos, libros y revistas.

FRANCESCO CELLINI

Nato a Roma nel 1944; si è laureato in architettura nel 1969. Nel 1987 è stato nominato professore ordinario di composizione presso la Facoltà di Architettura di Palermo; dal 1994 è stato chiamato presso la Facoltà di Architettura dell'Università Roma Tre. Dal 1997 al 2013 è stato preside della medesima facoltà. Oltre che stabilmente responsabile di diversi corsi di progettazione e composizione architettonica, è stato componente del consiglio scientifico e docente del Corso di Perfezionamento in 'Storia della Progettazione Architettonica' e poi del Master 'Architettura/Storia/Progetto'; di questo Master dal 2008 è stato coordinatore.

È membro dell'Accademia di San Luca; ha ricevuto, nel 1991 il premio internazionale della Biennale di Venezia, e nel 1996 il premio «Presidente della Repubblica» per l'architettura.

Ha pubblicato testi e saggi di carattere storico critico ovvero di carattere tecnico e didattico; ha fatto parte del comitato di redazione di 'Controspazio' (1978/81) e dal 1996 è nel comitato di redazione di 'Casabella' e dal 2013 di 'Confronti'. Ha diretto varie collane editoriali. Ha curato, come promotore e responsabile scientifico, alcune importanti mostre di architettura e di arte, in particolare per la Biennale di Venezia.

Ha una lunga attività professionale, costituita da più di duecento progetti architettonici ed urbani, di varia natura e di diverso impegno, prevalentemente derivanti da incarichi pubblici, ovvero partecipando e qualificandosi vincitore in numerosi concorsi nazionali ed internazionali; un'altra larga parte delle opere gli è stata affidata da molte delle più importanti società di progettazione italiane. L'attività progettuale di Francesco Cellini è stata pubblicata su vari libri e riviste (italiane e straniere), recensita da vari critici ed esposta in numerose mostre internazionali.

FRANCISCO BARATA FERNANDES

Arquitecto, diplomado na ESBAP, doutorado na FAUP. Desenvolveu investigação sobre intervenções no Património Arquitectónico e em Centros Históricos, em Itália, como Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, Professor associado e Presidente do Conselho Científico da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Coordenador da linha de investigação PACT (Património Arquitectónico, da Cidade e do Território) do CEAU/FAUP. Coordenador da parceria internacional USP/UP sobre «Arquitetura, Desenho e Representação: metodologias de desenho no ensino do Projeto». Participa em conferências, seminários ou cursos organizados por diversas Faculdades de Arquitectura nacionais e estrangeiras. Publicou, entre outros, «Pianificazione urbana e progetto di recupero in Portogallo», artigo inserido em «La cultura della Città», AAVV,

Edizioni C.E.L.I., Faenza, 1992; «Intervenções no Centro Histórico (CRUARB)», artigo inserido em «Porto, 1901-2001, Guia – Exposição de Arquitectura Moderna, Livraria Civilização Editora e Porto 2001, SA; «Le forme della casa nella forma della città», artigo inserido em «Casa Pubblica e Città», AAVV, Monte Università Parma Editore, Parma 2009; «La città come paesaggio: il caso di Porto», artigo inserido em «Il Parco e la città. Il territorio storico dell'Appia nel futuro di Roma», Quodlibet srl, Macerata, 2013; «Porto 1901-2001», artigo inserido em «Architettura del Novecento vol. III. Opere, progetti, luoghi, Einaudi, Torino 2013; «Transformação e Permanência na Habitação Portuense – as formas da casa na forma da cidade» (tese de doutoramento), FAUP publicações, Porto, 1999. Da actividade profissional refere-se: Projecto da Cooperativa de Massarelos, Porto, (Prémio INH 1996); Projecto de conservação e recuperação do Castelo de Santa Maria da Feira; Projecto de Recuperação da Igreja Matriz de Vimioso; Projecto de Reabilitação do Páteo de S. Miguel, Évora; Projecto da Praça da Cadeia da Relação e do Largo do Olival (Porto 2001); Projecto da Rua do Almada (Porto 2001); Projecto da Marginal de S. Paio Canidelo, V.N. Gaia (Programa Polis).

LINO TAVARES DIAS

Licenciado em História, Doutorado e Agregado em Arqueologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1978, 1995, 2012).

Arqueólogo, Investigador integrado no CITCEM/Faculdade de Letras e colaborador no CEAU/Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FCT J093272674G7), tem integrado equipas com investigadores de várias universidades internacionais, nomeadamente Roma III, Valladolid, Bronwn, Barcelona e Anger. Objeto de investigação: Construção da Paisagem Antiga (romana) da bacia do Douro.

Professor Coordenador Principal e Presidente do Instituto Superior Politécnico de Gaya, Professor do Curso de Estudos Avançados em Património Arquitectónico da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e do Curso de Doutoramento em Património Cultural na Universidade Católica.

Como arqueólogo do Ministério da Cultura foi o coordenador da Investigação de Tongobriga e Territorium, entre 1980 até 2013.

Desempenhou funções de Diretor Regional de Arqueologia e de Diretor Regional do Norte do Património Cultural do Ministério da Cultura (1988-1992; 1998-2006).

Gestor da Medida Cultura do Plano Operacional da Região do Norte do III Quadro Comunitário de Apoio entre 2000 e Março de 2006.

LUIGI FRANCIOSINI

È nato ad Orvieto il 27 maggio 1957, si è laureato presso l'Università degli Studi «La Sapienza», Facoltà di Architettura di Roma, con lode.

Nel 1988 accede al Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica e nel 1992

consegue il titolo di Dottore di Ricerca in Composizione Architettonica. Nel 1994 è selezionato come Fitz – Gibbon Chair Visiting Professor in Architecture presso la Carnegie Mellon University di Pittsburgh (USA), dove è responsabile del Second Year – Design Studio, masonry and wood construction. Dal 1996 inizia la sua attività di professore a contratto per l'insegnamento di Caratteri tipologici e morfologici dell'architettura presso la Facoltà di Architettura di «Roma Tre».

Dal 2002 ha ricoperto il ruolo di Ricercatore in Composizione Architettonica ed Urbana e Nel 2012 è vincitore di concorso nazionale per il ruolo di professore ordinario in Progettazione Architettonica ed Urbana. Attualmente insegna presso la facoltà di architettura di Roma Tre.

Dal 1987 svolge attività di progettazione. I suoi progetti sono pubblicati in riviste e libri di settore ed hanno ottenuto riconoscimenti internazionali e nazionali.

MARÍA MARGARITA SEGARRA LAGUNES

Nacida en la Ciudad de México, obtiene el título de arquitectura en la Universidad La Salle de la Ciudad de México en 1985. En 1985 es becada por el Gobierno italiano para participar en el Architectural Conservation Course ARC '85 y en el curso Conservation Préventive dans les Musées '85 en el ICCROM de Roma. En 2000 obtiene el Doctorado en Historia y Conservación del Objeto de Arte y de Arquitectura en la Universidad Roma Tre. Desde 2008 es Investigadora de tiempo completo en Restauración, en el Dipartimento di Architettura de la Università Roma Tre. Coordina el Master Architettura | Storia | Progetto y el Curso de perfeccionamiento Historia y Proyecto de la de la misma universidad; dirige el Curso de perfeccionamiento Cultura del Proyecto en ámbito arqueológico.

Ha sido invitada por numerosas instituciones y universidades mexicanas y extranjeras a impartir conferencias y ha organizado numerosas iniciativas culturales de nivel internacional.

Es miembro de AICA, ICOMOS México, Associazione Nazionale Centri Storici Artistici, Associazione Italiana di Storia Urbana, Associazione per il Recupero del Costruito y Do.Co.Mo.Mo Italia. Es vicepresidente del International Scientific Committee on the Analysis and Restoration of Structures of Architectura Heritage del ICOMOS.

Ha publicado numerosos ensayos sobre historia de la arquitectura y restauración de monumentos. En 2004 publicó el libro *Il Tevere e Roma. Storia di una simbiosi*.

Ha participado en numerosos proyectos de investigación sobre historia y conservación del patrimonio arquitectónico y ha realizado significativos proyectos de restauración de edificios monumentales y arqueológicos.

MIGUEL ÁNGEL DE LA IGLESIA SANTAMARÍA

Doctor Arquitecto, Profesor Titular de Proyectos Arquitectónicos. Universidad de Valladolid. Desarrolla su Actividad docente e investigadora en el ámbito del Proyecto de Arquitectura y en la Intervención sobre el Patrimonio Cultural. Investigador del Plan Nacional de Investigación en el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid, desde enero de 1987 hasta octubre de 1990. Obtuvo la Beca en La Academia Española de Arqueología, Historia y Bellas Artes en Roma. Especialidad arquitectura. Convocada por el Ministerio de Asuntos Exteriores, materializando su estancia en Roma de Octubre de 1989 a Julio de 1990.

Autor de diversos libros y artículos en revistas nacionales y extranjeras. Imparte lecciones de forma Regular en las Universidades de Roma Tre y de Oporto. Participa en distintos cursos y doctorados de diferentes universidades nacionales e internacionales. Miembro del grupo de Investigación (GIR), Laboratorio para la Investigación e Intervención el Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural, junto con Darío Álvarez, para desarrollar proyectos de Arquitectura, paisaje y patrimonio, recientemente seleccionado en la XI Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo, 2011. Premio Internacional Piranesi de la Academia Adrianea de Roma: Prix de Rome 2014. 1er Premio a la investigación por La Red internacional Patrimonio Histórico Cultural Iberoamericano 2016. Ha dirigido 2 Tesis Doctorales y tiene 3 Tramos de Investigación reconocidos. Investigador principal en varios Proyectos de Investigación en Convocatorias Regionales y Nacionales. Subdirector del Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid de 2001 a 2006. Subdirector de Relaciones Externas de la E. T. S. de Arquitectura de Valladolid de 2012 a 2016. Miembro fundador del Grupo ICADA (International Center for Architectural Design and Archaeology) con sede En Roma. Codirector del Yacimiento Arqueológico de Clunia en Burgos (Diputación Provincial) desde 1995. Desde 2006, responsable de «Tiermes, Laboratorio Cultural», desarrollando los trabajos de investigación y el conjunto de intervenciones arquitectónicas. Vocal del Comité de Enseñanzas Técnicas en el Programa de Evaluación de Profesorado para la Contratación de ANECA, desde febrero de 2016; Académico correspondiente de la Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes INSTITUCIÓN FERNÁN GONZÁLEZ, desde diciembre de 2016.

Actualmente Director, del Master en Habilidades para la Gestión de Patrimonio Cultural. Campus Triangular de Excelencia «Los Horizontes del Hombre» Universidad de Burgos, Universidad de Valladolid, Universidad de León y Fundación Santa M^a la Real del Patrimonio de Castilla y León.

PEDRO ALARCÃO

Arquitecto (FAUP, 1986), Doutorado em Arquitectura com a tese «Construir na Ruína. A propósito da cidade romanizada de Conimbriga» (FAUP, 2009). Docente da FAUP desde 1993, actualmente é Professor Co-Regente da UC Projecto 2 e Professor Regente da UC Intervenção Arquitectónica em Contexto Arqueológico do Curso Mestrado Integrado (MIARQ), Professor Co-Regente da UC Metodologias de Projecto do Curso de Estudos Avançados em Património Arquitectónico (CEAPA). Participa em diversos cursos, conferências e workshops sobre o Património Arquitectónico, organizados por várias instituições, nacionais e estrangeiras. Tem igualmente actividade de projecto nas áreas da habitação unifamiliar, equipamentos e conservação e reabilitação patrimonial. Membro do Conselho Científico da Fundação Instituto Marques da Silva. Membro do Conselho Científico da FAUP, integra as Comissões Científicas MIARQ-FAUP e do CEAPA-FAUP e é Coordenador de Mobilidade Internacional da FAUP. Investigador do Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo (CEAU-FAUP), Grupo Património da Arquitectura, da Cidade e do Território (PACT), onde coordena a Linha de Investigação Atlas das Vias e Cidades Antigas de Portugal. Interesses de investigação: arquitectura, património arquitectónico e arqueológico.
(<http://www.degois.pt/visualizador/curriculum.jsp?key=0200331247441676>)

STEFANO GIZZI

Architetto, è Soprintendente per i Beni Architettonici nel Ministero per i Beni e le Attività Culturali. È anche professore a contratto di Teoria e tecniche del restauro architettonico presso l'Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, ed ha insegnato, sempre Restauro, presso le Università di L'Aquila, Bologna e Sassari, oltre a tenere conferenze su invito presso le Università di Città del Messico, di Granada, di Porto e di Valladolid. Tra i restauri più importanti da lui diretti, quelli sul complesso archeologico di Villa Adriana a Tivoli (Roma). Ha partecipato a numerosi convegni nazionali e internazionali. È autore di numerose pubblicazioni (10 libri e oltre 200 articoli), tra le quali si ricordano:

Le reintegrazioni nel restauro. Una verifica nell'Abruzzo Aquilano, ed. Kappa, Roma 1988;

Il rudere tra conservazione e reintegrazione, Gangemi ed., Roma 2006.

Per una rilettura della storia dei restauri di Villa Adriana dal 1841 al 1990, in Bollettino d'Arte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, n. 109-110, luglio-dicembre 1999, pp. 1-76.