

a cura di
Antonio Esposito, Giovanni Leoni

La Quinta da Conceição di Fernando Távora

Variazioni fotografiche

HPA 02

Histories of Postwar Architecture



Histories of
Postwar Architecture

The **HPA Series** is a project of the **HPA Laboratory** and refers to the journal **HPA Histories of Postwar Architecture** (hpa.unibo.it) with which it shares the Scientific Committee and Editorial Board

HPA Series Editor in Chief

Giovanni Leoni University of Bologna, Department of Architecture

HPA Series Deputy Editor in Chief

Matteo Cassani Simonetti University of Bologna, Department of Architecture

Scientific Committee

–

Nicholas Adams Vassar College, United States
Eve Blau Harvard University, United States
Ruth Baumeister Arkitektsskolen Aarhus, Denmark
Herman van Bergeijk Delft University of Technology, Netherlands
Maristella Casciato Getty Research Institute, United States
Pepa Cassinello Universidad Politécnica de Madrid, Spain
Christophe van Gerrewey EPFL, Lausanne, Switzerland
Carola Hein Delft University of Technology, Netherlands
Hélène Janniére Université Rennes 2, France
Thomas Leslie Iowa State University, United States
Mary Caroline McLeod Columbia University, United States
Daniel Naegle Iowa State University, United States
Joan Ockman University of Pennsylvania, United States
Antoine Picon Harvard Graduate School of Design, United States
Antonio Pizza Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Spain
Dominique Rouillard Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris Malaquais, France
Paolo Scrivano Politecnico di Milano, Bologna, Italy
Laurent Stalder ETH Zurich, Switzerland
Martino Stierli MoMA, New York City, United States
André Carinha Tavares ETH Zurich, Switzerland
Letizia Tedeschi Archivio del Moderno, Università della Svizzera Italiana, Switzerland

ISBN 978-88-6242-942-9

Prima edizione settembre 2024

© LetteraVentidue Edizioni
© foto e testi: i rispettivi autori

Tutti i diritti sono riservati.

È vietata la riproduzione, anche parziale, effettuata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale purché non danneggi l'autore. Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza. Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura.

Copertina e art direction: Francesco Trovato
Impaginazione: Federica Panebianco

LetteraVentidue Edizioni S.r.l.

via Luigi Spagna, 50P
96100 Siracusa, Italy

www.letteraventidue.com

a cura di
Antonio Esposito
Giovanni Leoni

con un testo di
Álvaro Siza

La Quinta da Conceição di Fernando Távora

Variazioni fotografiche

Saggi fotografici e testi di:

Roberto Collovà

Alessandra Chemollo

Ivana Barbarito

Sebastiano Raimondo

PNRR PE CHANGES Spoke 7- Università di Bologna Unit
THE HISTORICAL CITY A critical reference and role model
for Innovative urban and metropolitan development

Távora
100

FUNDAÇÃO
MARQUES
DASILVA



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA

Il presente volume nasce dalla rielaborazione di un colloquio tra i curatori e i fotografi tenutosi nello studio di Roberto Collovà a Palermo il 16 febbraio 2023.

Gli autori desiderano ringraziare la Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva per avere reso disponibili i materiali d'archivio.

I curatori ringraziano Alvaro Siza per avere gentilmente concesso la pubblicazione del testo e degli schizzi che chiudono il presente volume.

Sigle

AFIMS Archivio Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva

Indice

Saggi introduttivi

- 8 Antonio Esposito
"Interpretare e riutilizzare l'esistente"
- 20 Giovanni Leoni
Progettare con il corpo.
Fernando Távora nella Quinta da Conceição

Saggi fotografici

- 38 Roberto Collovà
Architettura della fotografia
- 56 Alessandra Chemollo
Il frammento del concetto
- 72 Ivana Barbarito
La fotografa non chiude mai un occhio
- 86 Sebastiano Raimondo
Una verifica nella Quinta da Conceição
di Fernando Távora

108 Il progetto

Excipit

- 124 Alvaro Siza
Quinta da Conceição

Saggi introduttivi

Progettare con il corpo. Fernando Távora nella Quinta da Conceição

Viaggio e progetto

Nel decennio tra il 1950 il 1960, Fernando Távora intreccia una intensa sperimentazione progettuale con una sequenza di viaggi decisivi. Il viaggio, per Távora, non è una semplice attività di formazione ma una esperienza integrata al progetto e il progetto, del resto, vede tra i suoi fondamenti il viaggio in diverse accezioni.

Il viaggio come utilizzo, ai fini della buona riuscita dell'opera, di una conoscenza cosmopolita delle culture architettoniche.

Il viaggio come fondamento e pratica di una concezione geografica del progetto.

Infine, il viaggio fisico, corporeo del progettista all'interno del luogo su cui sorgerà l'opera e all'interno dell'opera stessa. Un attraversamento, una azione progettante che diviene guida del progetto¹.

In uno scritto fondamentale del 1952 – *Arquitectura e urbanismo. A lição das constantes* – Távora definirà questo apprendimento strettamente connesso al viaggiare come la "lezione delle costanti" ovvero quella che, per il tramite di una conoscenza fondata sull'incontro diretto e fisico con le opere architettoniche del presente e del passato – di ogni opera del passato, colta o popolare, autoriale o anonima – sola può offrire al progetto un fondamento di "perenne modernità"².

Il viaggio in patria

Il primo viaggio di Távora si potrebbe definire un *voyage autour de ma chambre*, la scoperta, in famiglia, da parte di un Távora fanciullo, della cultura portoghese. Ancora ragazzo, mosso da un precoce interesse

per l'arte e l'architettura popolare, egli percorre e ripercorre il territorio portoghese per comprendere la struttura, il carattere, la storia culturale dei luoghi. Si tratta di viaggi decisivi nel definire lo specifico dei progetti di Távora, la quasi totalità dei quali sarà localizzata, nel corso della sua intera carriera, nel Nord del Portogallo.

Al volgere degli anni Cinquanta, seguendo un percorso parallelo all'interno della Scuola e come membro del Sindacato professionale degli architetti portoghesi, il personale viaggio in Portogallo di Távora si trasforma da atto individuale in viaggio collettivo, un viaggio che si pone tra i fondamenti della cultura architettonica portoghese del Secondo Novecento.

La ricerca sulla architettura anonima come lezione di autenticità, come campo di individuazione di "costanti" di una "perenne modernità" quale alternativa al modernismo linguistico internazionalista, trova infatti l'occasione di una sperimentazione collettiva nella celebre impresa del *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*³.

La vicenda, come impresa della organizzazione professionale, è ampiamente studiata ma è importante ricordare che, anche all'interno della ESBAP e per specifico interessamento di Carlos Ramos, l'indagine sulla architettura popolare viene introdotta e accompagnata da una attenzione per gli aspetti geografici della architettura.

Nel 1953 Ramos aveva invitato il geografo Orlando Ribeiro (1911-97) a tenere un corso sulla Geografia Umana presso la ESBAP e, nello stesso anno, Távora realizza con gli studenti un *Inquérito às expressões e técnicas tradicionais portuguesas* con il sostegno del *Centro de Estudos Geográficos da Faculdade de Letras e del Centro de Etnologia Peninsular da Faculdade de Ciências do Porto*, nell'ambito di un più ampio lavoro didattico che, tra il 1952 e il 1957, intreccia moderno internazionale e moderno popolare⁴.

La visione geografica che Távora pone a fondamento del progetto, visione da cui deriva la rilevanza non accessoria ma strutturale del viaggiare, ha quindi radici profonde e, in larga misura, ancora meritevoli di indagini.

L'ESBAP guidata da Ramos non è però solamente l'ambiente in cui i viaggi individuali di Távora per le strade portoghesi si trasformano in una ricerca nazionale sulla architettura popolare.

Carlos Ramos⁵ infatti, direttore della Scuola e mentore di Távora, da un lato porta nelle aule una concezione del progetto capace di coniugare riferimenti diversi all'interno della cultura architettonica portoghese, avendo subito l'influenza tanto di Raul Lino quanto di Miguel Ventura Terra. Dall'altro lato egli è certamente anche il tramite – come Lino stesso, del resto – di una cultura inglese ottocentesca che elabora il superamento dell'eclettismo sostituendolo con l'idea di un linguaggio "popolare" derivato, senza scelte militanti di stile, dall'uso libero dei diversi linguaggi storici resi subalterni alle condizioni geografiche locali, alle logiche costruttive, alle esigenze di vita. Inoltre, Ramos, pur interessandosi delle innovazioni di linguaggio moderni-

ste – che come noto introduce per primo nell'ESBAP contagiando il gruppo dei nuovi assistenti di cui fa parte Távora – non abbandona la sua formazione e cultura Beaux Arts⁶.

Insistendo sul ruolo fondamentale della circostanza, considerando la forma come “una strategia riferita al luogo specifico”, rifiutando “la pretesa di essere originali”, Ramos indubbiamente contribuisce al consolidarsi, da un lato della visione cosmopolita del progetto che caratterizza l'opera di Távora – di cui l'architettura anonima portoghese costituisce un primo tassello –, dall'altro alla struttura esperienziale che ne caratterizza il metodo progettuale.

Nella seconda metà degli anni Cinquanta, le attività progettuali che Távora svolge nella *Quinta da Conceição* testimoniano la sua capacità di tradurre in nuova architettura le costanti rintracciate nello studio della architettura popolare e, al tempo stesso, di porre tali costanti alla prova di altre culture e altri riferimenti che altri viaggi stanno introducendo nel suo progetto. Távora, del resto, sviluppa un programma di lavoro chiaramente formulato nel testo *Para uma arquitetura e um urbanismo portugueses*, di un anno posteriore al citato testo sulle costanti architettoniche, di cui è, in qualche misura, una traduzione in chiave operativa e progettuale.

Non chiudere gli occhi alla realtà del Mondo – Come potremmo isolarci, se uno degli aspetti della nostra realtà è, giustamente, costituito dalle nostre relazioni con il Mondo? Perché non studiare, seriamente, le opere dei grandi architetti e urbanisti moderni, per conoscere in che modo esse sono applicabili al nostro caso, invece di fare affermazioni, superficiali e sistematiche, contro queste stesse opere? E, intesendo le nostre relazioni con le correnti straniere, non dimenticare mai la lezione della nostra storia, ricordando quei maestri che si chiamavano Ouguete, Boytac, Chanterene, Terzi, Nasoni, Ludovice, Mardel, e tanti altri?⁷.

Un programma anti-internazionalista, di matrice cosmopolita, e che implica il viaggio come strumento base di attuazione.

Esercizi progettuali nella Quinta da Conceição

Il progetto per il *Parco municipale nella Quinta da Conceição* (Matosinhos 1956 sgg.) si potrebbe definire come l'occasione in cui il camminare, il viaggiare, prima individuale poi collettivo, per i territori portoghesi, si trasforma, da atto conoscitivo in atto progettuale.

Nel 1956 la Municipalità di Matosinhos incarica Távora di realizzare un parco pubblico in un'area occupata dai resti del quattrocentesco convento francescano di Nossa Senhora da Conceição che, in seguito alla estinzione degli ordini religiosi nel 1834, era divenuto di proprietà pubblica e abbandonato a un progressivo degrado. Nel momento in cui Távora interviene, sul terreno vi sono solamente i resti del chiostro, alcune fontane monumentali e la cappella di S. Francesco.

I terreni circostanti, divenuti proprietà della autorità portuale, ospitano una darsena. Il programma del Parco – che sarà realizzato solo

in parte e su un lungo arco temporale – prevede un'area giochi, strutture sportive⁸ e, naturalmente, una complessiva sistemazione dei resti archeologici, dei percorsi e del verde.

Távora decide di non affrontare l'immagine perduta del convento, di cui non propone una restituzione, ma di indagare il "rituale spaziale" del luogo, per usare una sua espressione⁹, e tale indagine, che di fatto genera il progetto, avviene camminando, attraversando ripetutamente, "viaggiando" all'interno del luogo.

Spostando la metodologia progettuale da un approccio figurativo a una accentuazione della natura esperienziale del progetto, Távora si inserisce pienamente nell'avanguardia di una cultura europea e statunitense che da un lato raccoglie la tradizione dell'empirismo anglosassone di fine Ottocento e dall'altro la ibrida con la fenomenologia esistenzialista. Nel caso specifico di Távora anche con matrici più specificamente portoghesi o di area iberica come i testi del filosofo spagnolo José Ortega y Gasset, molto presente negli scritti di questi anni. Nelle *Meditazioni sul Chisciotte* Ortega scrive che «una delle differenze più profonde fra il secolo attuale e il XIX» consiste «nel cambiamento della nostra sensibilità verso le circostanze». «La circostanza! *Circum-stantia*! Le cose mute che ci circondano. Vicine, vicinissime a noi, mostrano le loro tacite fisionomie con un gesto di umiltà e di desiderio, come bisognose di farci accettare la loro offerta insieme vergognate per l'apparente del loro dono»¹⁰. Tema che ritorna ne *La ribellione delle masse* con formulazioni che saranno riprese da Távora quasi letteralmente ne *L'Organizzazione dello spazio* – il testo che chiude, all'inizio degli anni Sessanta, un decisivo decennio di viaggi e progetti – dove il filosofo spagnolo è esplicitamente citato in una stretta connessione con la più importante esperienza di viaggio di quegli anni, ovvero il "viaggio intorno al mondo" finanziato dalla Fondazione Gulbenkian di Lisbona¹¹.

Con Ortega, Távora condivide l'idea che la dispersione della personalità "tra le cose" non sia una rinuncia alla individualità ma, al contrario, una sua più ampia e piena realizzazione. «Essendo sempre io, – scrive in un appunto del 1969 – essere sempre circostanziale, sempre uguale a me stesso e sempre diverso in accordo con le circostanze – una specie di definizione di tradizione secondo António Sardinha – "Tradizione = permanenza nella continuità" – un equilibrio tra ciò che è stabile e ciò che è fluttuante, una grande varietà – che risulta da questo circostanzialismo – e una grande unità che risulta dal mio personalismo... – 15/III/69»¹².

Naturalmente, accanto e prima di ogni altro riferimento, a spiegare come l'eteronimia sia, per Távora, la chiave di accesso alla struttura specifica del suo progetto, ovvero l'Anonimo, la rinuncia della personalità artistica individuale come centro e motore dell'atto creativo, troviamo Fernando Pessoa, di cui egli è cultore oltre che celebre collezionista. Il suo essere "pessoano al 100%", come Távora dichiara in molte occasioni, è tema complesso e strettamente correlato con

l'idea del viaggio, sia esso conoscitivo o progettuale, "intorno al mondo" o in una singola stanza. Pessoa, grande e indubbia personalità poetica – scrive Távora – «è un uomo che dice che per essere portoghese, devi essere il tutto in ogni tua parte. Il concetto è che l'identità deriva da una grande rivelazione, l'identità nazionale deve risultare, paradossalmente, dalla conoscenza di tutto e di tutti». La eteronimia di Pessoa – a cui Távora costantemente si richiama nel suo pensiero, nel suo insegnamento e nel suo progetto – è dunque «una necessità di identità, di conoscere sé stessi e il proprio essere molteplici, di immedesimarsi in circostanze non proprie ma che, in un mondo articolato in diverse identità, ti porta a identificarti con altri»¹³.

Il progetto del Parco è dunque, prima di tutto, un progetto di adesione alle cose esistenti, di dispersione del sé, di interrogazione della circostanza. Pratiche che implicano come fondamento uno studio degli attraversamenti.

La prima decisione progettuale riguarda infatti la viabilità generale dell'area, che Távora chiede di modificare per evitare che il piano di accesso al Porto impatti sul Parco, idea che si svilupperà poi nel *Piano di Ampliamento del Porto di Leixões*¹⁴.

Egli fissa poi quattro ingressi, solo in parte realizzati come da progetto, e sviluppa l'intervento ridefinendo una rete di percorsi e passaggi che raccordano gli elementi esistenti e di nuova costruzione senza una gerarchia di rilevanza, senza una distinzione tra elementi naturali e artificiali.

Il principio guida applicato è un tema cruciale nel progetto tavoriano ovvero la continuità.

Una continuità spaziale e temporale che richiede, nel processo progettuale, fasi di abbandono della rappresentazione come strumento primario a favore di una dimensione gestuale, esperienziale, corporale di cui il camminare è fondamento.

Távora, raccontando a posteriori il lavoro svolto nella *Quinta da Conceição*, lo descrive come l'attività di un "priori del convento": «Passeggiavo con i muratori e i giardinieri indicando loro cosa fare. C'era un dipendente che mi dava consigli, e spesso li ho seguiti. Tutto ciò accadeva in una condizione molto familiare, quasi domestica, grazie all'appoggio del Sindaco, uomo molto sensibile, che non attribuiva grande peso al denaro e riteneva che l'importante fosse fare le cose per bene»¹⁵.

L'abituale tono narrativo delle relazioni di progetto redatte da Távora per il racconto pubblico nasconde in realtà scelte radicali e innovative, tutte rubricabili sotto la categoria della continuità.

Continuità di tempo e di spazio che sottrae il progetto alla astrazione e alla azione selettiva della rappresentazione al fine di costruire un unicum composto da elementi trovati, mantenuti come tali o riorganizzati, mescolati ad elementi costruiti ex-novo.

Continuità di conoscenze e prassi tra progettista ed esecutore, fondamento primo per l'abbandono della rappresentazione.

Continuità tra decisione politica e azione progettuale, dunque tra progettista e comunità destinataria dell'opera, che profila l'idea del progetto come compito condiviso cara a Távora.

Una continuità che, in termini compositivi, non solo non genera indifferenza ma, al contrario, esalta lo specifico di ogni elemento ricondotto all'interno della azione progettuale, eliminando ogni differenza tra il conservare o il restituire (azioni che Távora, in altre occasioni progettuali, sa isolare e compire magistralmente) e l'inventare.

Il luogo viene trattato come una partitura esistente, compresa e accolta nel progetto, su cui intervenire – per rimanere nella metafora musicale non inopportuna per un momento in cui Távora ancora vagheggia uno spazio “armonico” – con variazioni e accentazioni.

Alcuni elementi di invenzione, poi, svolgono la funzione di creare una gerarchia nella continuità del luogo.

In particolare tre architetture, tutte caratterizzate dal loro essere al tempo stesso degli elementi con una precisa identità formale ma anche dei dispositivi di scambio, di raccordo, di evidenziazione delle “profonde relazioni” che il progetto intende valorizzare: la *Piscina*, il cui progetto Távora affida ad Álvaro Siza – scelta che genera un gioco di adesione e differenza ai principi complessivi del progetto in sé meritevole di attenzione –, il *Patio Rosso* e il *Padiglione del Tennis*, entrambi progettati da Távora.

Se nel progetto del *Parco municipale* il ruolo del viaggio si manifesta nella sua dimensione esperienziale di attraversamento dei luoghi e di connessione, grazie al camminare, di cose e tempi, nel *Padiglione del Tennis* (1956-60) il ruolo del viaggiare – nel senso ampio in cui lo stiamo intendendo – si arricchisce di diversi significati.

Innanzitutto, Távora sperimenta un aspetto specifico della lezione appresa mediante il viaggio in patria ovvero la conoscenza puntuale della grammatica costruttiva della architettura popolare portoghese, più esattamente del Portogallo del Nord.

Si tratta, in realtà, di un complemento fondamentale alla dimensione esperienziale del progetto già sottolineata.

Solo grazie alla conoscenza profonda della tradizione costruttiva, solo grazie a questo sapere condiviso con le maestranze, l'attraversamento conoscitivo dei luoghi, privato della rappresentazione, del disegno come mezzo primario del progetto, può trasformarsi in progetto. La conoscenza e l'esercizio delle costanti diventa fondamento per costruire la continuità spaziale e temporale di cui si è detto.

La connessione tra il tema progettuale dell'attraversamento e l'importanza della esattezza costruttiva emerge da una osservazione apparentemente autodenigratoria avanzata da Távora nella relazione di progetto: «Si poneva il problema di segnare il parco con un edificio, realizzando lì un oggetto dotato di presenza, che affermasse l'asse dei campi da tennis e che servisse come punto di riferimento, così come accade per la piscina di Siza. Il fatto più curioso è che la tribuna del padiglione non funziona, perché è scomoda, e la visibilità sui cam-

più è cattiva; la cosa non mi preoccupa più di tanto poiché si tratta di un altro caso, tra tanti, il cui massimo elogio consiste nell'affermare che non serve a niente»¹⁶.

La posizione radicalmente anti-funzionalista così espressa ha, in realtà, radici profonde e connesse con l'idea del percorrere, dell'attraversare i luoghi come atto conoscitivo e meditativo, un camminare riflettendo a cui Távora riconosce una radice greca antica¹⁷, e che implica la sosta, l'ozio. Un potere conoscitivo attribuito alla sospensione della azione, che Távora ritrova anche nell'amato Pessoa: "Ah che piacere non compiere un dovere"¹⁸.

A tale idea si riconnette, tornando alla architettura, una particolare idea di decoro inteso non come atto in positivo ma come risultato insito "in ciò che si tralascia", secondo una espressione che Távora mutua dal *Da Pitura Antigua* di Francisco de Hollanda. Lo spazio che si risparmia come atto di sospensione del fare progettuale ha lo stesso valore dello spazio che si occupa, una idea che Távora metterà a punto in chiave teorica nel testo *L'Organizzazione dello spazio* ma che vediamo, messo in pratica prima che in teoria, nell'inutile spazio di sosta, nel vuoto come elemento di raccordo che il *Padiglione del Tennis* rappresenta all'interno della *Quinta*¹⁹.

L'inutilità del *Padiglione*, il suo essere "ornamento" della *Quinta*, implica e consente la precisione costruttiva che Távora dedica al piccolo edificio inteso come un esercizio di legittimità del costruire, di essenzialità e correttezza, di ostensione di atti costruttivi archetipi, di costanti: fondare, sostenere, coprire, separare e porre in continuità lo spazio²⁰.

La trascrizione della grammatica popolare, la traduzione della conoscenza "archeologica" raccolta grazie all'*Inquerito* in una lingua viva è, di per sé, un risultato progettuale pienamente coerente con il rifiuto di ogni recupero stilistico della tradizione affermato nel primo testo rilevante pubblicato da Távora, *O problema da casa Portuguesa*²¹ – testo che si opponeva a una visione culturale fondata sull'isolamento – e con l'opposta idea di "perenne modernità" rintracciata tramite una conoscenza cosmopolita fondata sul viaggio, messa a punto nel citato testo *A lição das constantes*.

Ma l'esercizio progettuale dell'edificio non si esaurisce in tale pur complesso compito e le date si rivelano importanti per evidenziarne altri aspetti.

Távora progetta il *Padiglione del Tennis* nel 1956 e ne termina la costruzione nel 1960. Il progetto inizia dunque a immediata conclusione del viaggio di studio richiesto dall'*Inquerito* e si completa al ritorno del viaggio Gulbenkian, ultimo di una serie che, nel decennio, lo porta in contatto con la cultura modernista postbellica. Il *Padiglione*, più di ogni scritto o elaborazione teorica, seppure in piena coerenza con i passaggi culturali testimoniati dagli scritti, dimostra gli esiti operativi di uno studio delle "opere dei grandi architetti e urbanisti moderni, per conoscere in che modo esse sono applicabili al nostro caso", secondo il programma sopra ricordato.

Ciò che appare chiaro è soprattutto l'assenza di ogni possibile militanza di revisionismo modernista.

Il Padiglione non reinterpretava in chiave regionale le innovazioni architettoniche ormai canonizzate del Modernismo prebellico: scomposizione dei nodi tettonici, pianta libera, spazio isomorfo, modellazione del vuoto, continuità spaziale tra interno ed esterno. Piuttosto le assume e traduce la costruzione tradizionale portoghese, dal nodo tettonico alla articolazione spaziale, in una prassi architettonica attualizzata rintracciando radici comuni tra tradizioni locali e canoni modernisti.

È un gioco sottile da cui il "moderno" esce non negato, ma ricompreso in un pensiero più ampio, mostrato nelle sue radici, ricondotto a una elementarità senza tempo. Con un atto di chiarificazione costruttiva, Távora compie, al tempo stesso, una attualizzazione dei procedimenti colti nella architettura storica anonima e una riduzione alla storia delle invenzioni linguistiche novecentesche.

Il riportare nell'ambito delle costanti del "moderno perenne" tanto la tradizione portoghese quanto l'innovazione novecentesca si basa, del resto, su un principio chiave nel progetto tavoriano ovvero su una visione cosmopolita nell'uso dei linguaggi architettonici. Una visione cosmopolita che salva ciò che è locale dal vernacolo, riconducendolo a principi universali, e ciò che è "straniero" dalla omologazione dell'internazionalismo. Un principio rivoluzionario rispetto all'imperialismo culturale fondato sulla tecnocrazia di cui troverà massima espressione viaggiando in USA nel viaggio Gulbenkian del 1960, opponendovisi con un programma tanto lungimirante quanto tragicamente perdente nel quadro della cultura architettonica del Secondo Novecento.

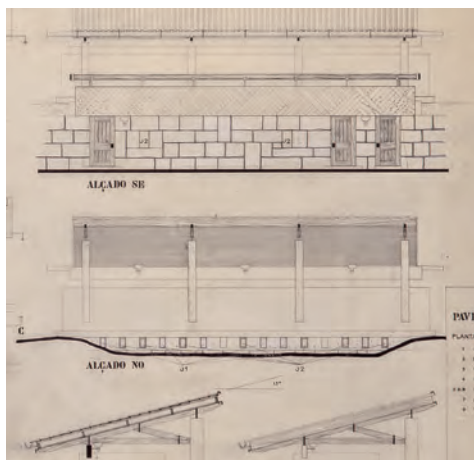
In un testo della piena maturità Távora descriverà il suo progetto di sostituzione dell'internazionalismo con un rinnovato cosmopolitismo come un carattere dell'architettura contemporanea portoghese:

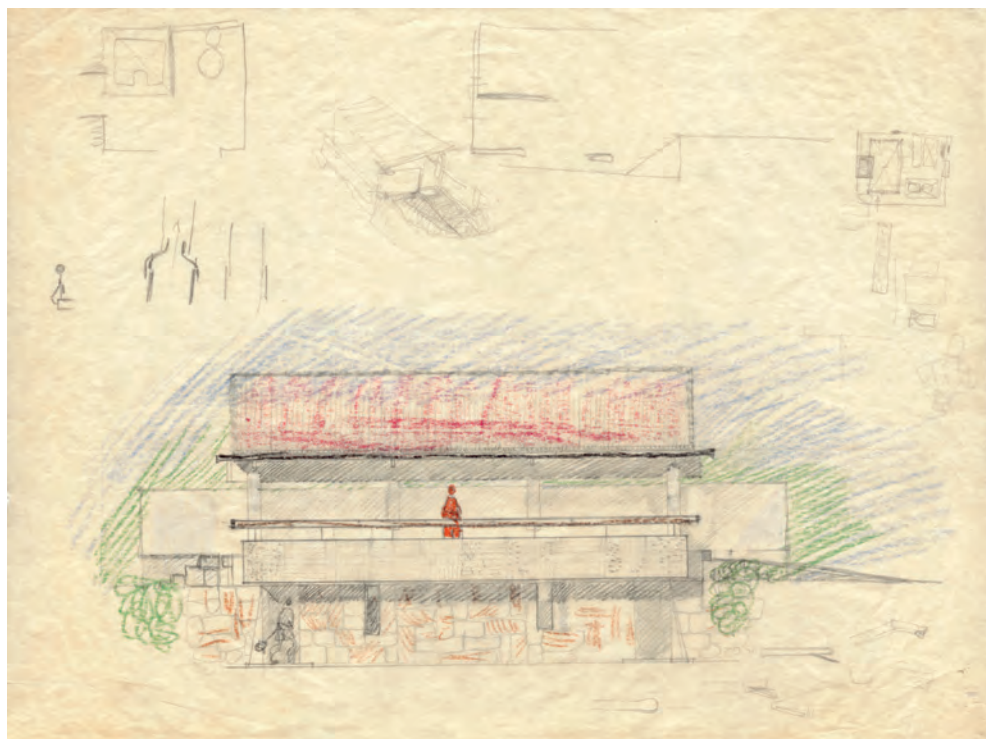
Crediamo che il pensiero alla base dell'architettura contemporanea portoghese, dei suoi settori più rappresentativi, non dimentichi, ma piuttosto pratichi, questa nostra tradizione di cui si è detto: non impositiva bensì simpatizzante e comprensiva, capace di comprendere gli uomini e i loro luoghi, garantendo ai propri edifici e spazi l'identità e la varietà, come in un fenomeno di eteronimia in cui l'autore si demoltiplica, non per incapacità concettuale o di altro genere, ma per il principio di rispetto, quando meritato, di cui siamo debitori al prossimo. Questo modo di stare al mondo, in verità non proviene dalla debolezza di chi crea al cospetto dell'altro, del suo luogo e del suo tempo; al contrario è esattamente il risultato della considerazione creativa della altrui sostanza e circostanza²².

Ma il progetto del *Padiglione* già si offre come un concreto esempio di tale visione. È sufficiente raffrontare tre disegni coevi – uno schizzo del *Padiglione*, il disegno della *Robie House* (contenuto nel *Diario di bordo* alla data del 16 aprile 1969) e uno schizzo del *Tempio Higashi-Honganji* a Kyoto (*Diario di bordo*, Quaderno A, 20 maggio 1960) per comprendere come il cosmopolitismo di Távora si traduca in una capacità di attingere a fonti storiche rendendole operanti e vitali a favore di un progetto che non perciò diviene storicista. Il principio

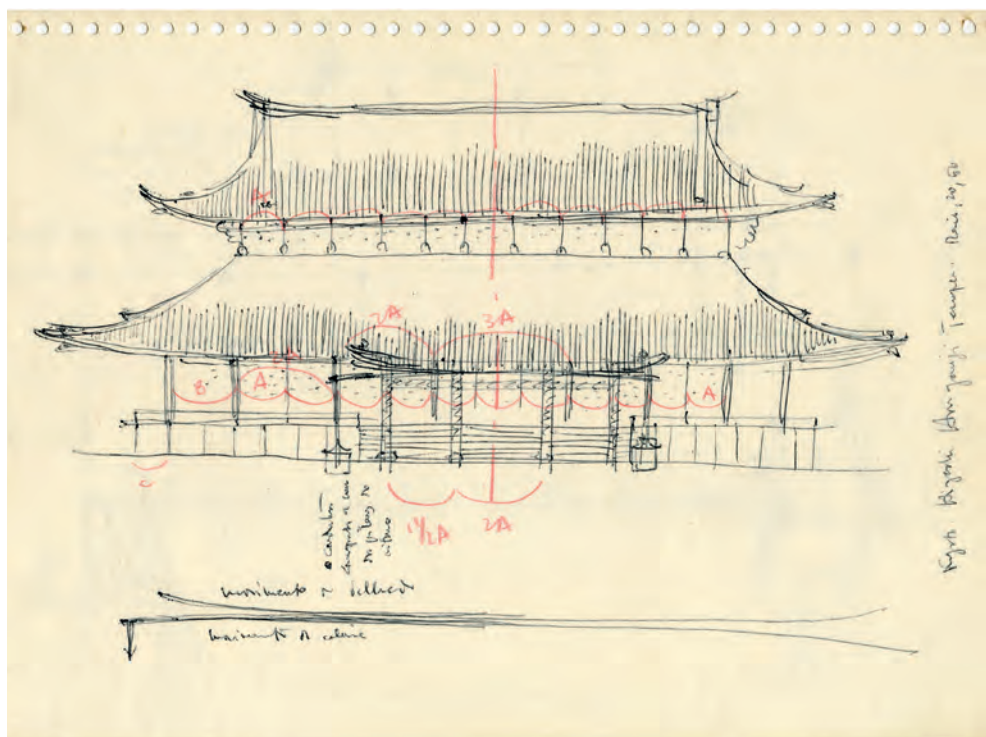


Il Padiglione del Tennis a confronto con alcune pagine del volume esito dell'Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal (AA.VV., Arquitectura Popular em Portugal, Lisboa 1961).

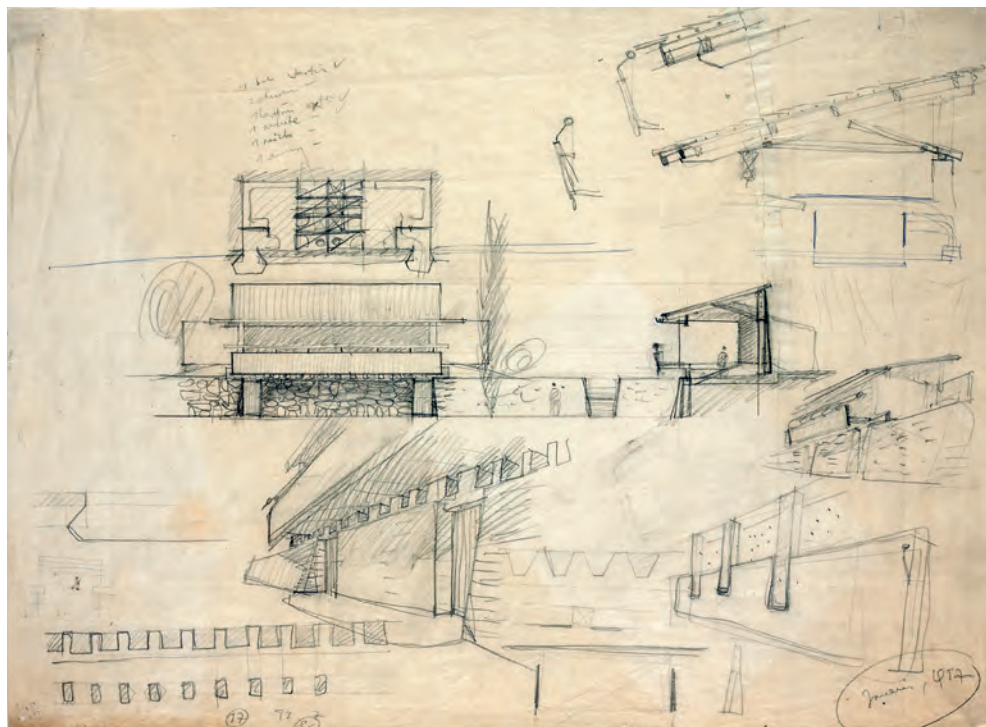




F. Távora, Padiglione del Tennis, Parco municipale
nella Quinta da Conceição, Matosinhos 1956 sgg.,
schizzo d'insieme, AFIMS.



F. Távora, Tempio Higashi-Honganji a Kyoto (20 maggio 1960), Diario di Bordo, AFIMS.



F. Távora, schizzo di studio del Padiglione del Tennis datato gennaio 1957.



F. Távora, Schizzo della Robie House, Chicago, 16 aprile 1960, Diario di bordo, AFIMS.

Arquit. R. Távora
1960, 15. 4. 60 -

è piuttosto il rafforzamento e perfezionamento di un proprio linguaggio mediante la comprensione, accettazione e ricerca di comuni radici di linguaggi altri.

Progettare con il corpo

Ma la chiave della accettazione dei diversi linguaggi nel proprio, ciò che consente a tale appropriazione di non trasformarsi in storicismo o in eclettismo, ciò che rende la ricerca di Távora radicalmente estranea alle labirintiche elaborazioni postmoderniste – rispetto alle quali ha indicato una linea alternativa che anche altri hanno seguito – è la centralità del corpo. La centralità di una azione progettuale i cui valori primari derivano da un impegno di conoscenza e interpretazione. Un progetto inteso come azione estrattiva del potenziale presente, che avviene in larga misura esternamente alla rappresentazione la quale, pur usata con grande precisione e maestria, non risulta sufficiente. Un progetto che richiede una prolungata, attenta, ripetuta presenza fisica del progettista nel luogo del progetto e che attribuisce al corpo il ruolo di misuratore. Non il corpo come modello proporzionale della architettura – qui la radicale, dolorosa frattura con il pur necessario riferimento al “Classico”, usando il termine nella accezione in cui Távora stesso lo usa – ma il corpo del progettista come misuratore, strumento base per il controllo della corretta relazione tra uomo e materia, fondamento per una corretta relazione, per un corretto sistema di relazioni, tra i molti elementi che compongono l'architettura, elementi concreti – dalla materia di cui è composta l'opera alla geografia in cui si inserisce – ed elementi immateriali – dalla struttura dello spazio offerto dalla architettura alle relazioni circostanziali di vita che, in tale spazio, avranno luogo.

Note

1 - L'interesse per Henri Bergson (1859-1941) che compare nei diari giovanili di Távora, se messo in relazione con una concezione del progetto come indagine ed emersione di un potenziale già esistente nei luoghi, come “tentativo di esaurire un luogo” si potrebbe dire après Georges Perec, potrebbe portare alla costruzione di un sistema di riferimenti ampio e utile. L'interesse di Távora per Bergson è mediato dal testo *A Filosofia de Henri Bergson* di Leonardo Da Coimbra (1883-1936), filosofo e politico portoghese tra i fondatori del movimento *Renascença Portuguesa*. Il volume, scritto nel 1932 (L. Da Coimbra, *A Filosofia de Henri Bergson*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1932), è dedicato principalmente a *Les deux sources de la morale et de la religion* (Paris: Librairie Fêliz Alcan, 1932), pubblicato da Bergson a Parigi nello stesso anno.

- 2 - F. Távora, *Arquitectura e urbanismo. A lição das constantes*, "Lusiada, Revista ilustrada de Cultura", 1, 2, 1952, trad. it. Id., *Architettura e urbanistica. La lezione delle costanti* in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Milano: Electa, 2005, 292.
- 3 - Per i risultati dell'*Inquerito* si veda: AA.VV., *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa: Edição do Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.
- 4 - Nel 1953, al Congresso UIA di Lisbona Távora presenta una mostra messa a punto all'interno della Scuola dal titolo *Técnicas Tradicionais da Arquitectura Portuguesa*; nel 1956, al CIAM di Dubrovnik, presenta una indagine sull'habitat rurale sviluppata con gli studenti dell'ESBAP. Nella stessa occasione il gruppo portoghese formato da Távora, Viana de Lima, Octávio Lixa Filgueiras, Arnaldo Araújo e Carlos Carvalho Dias presenta un progetto, sviluppato per la partecipazione al convegno, riguardante un nuovo quartiere per una comunità agricola da costruirsi nel nord del Portogallo. Per l'importanza delle indagini sulla architettura popolare nello sviluppo della ESBAP si vedano: J. Figueira, *Escola do Porto. Um Mapa Crítico*, Porto: EDARQ, 2018; G. C. Moniz, *O Ensino Moderno da Arquitectura*, Porto: EDARQ, 2019. Figueira, in particolare, sostiene che l'*Inquerito* rappresenta una esperienza fondativa per la Scuola di Porto perché fornisce un approccio realista, una base comprensibile e culturalmente solida per il progetto di architettura; inoltre traduce un atteggiamento culturalista e una attenzione sociologica e antropologica che è significativa nella Scuola (J. Figueira, *op. cit.*, 49).
- 5 - Per un quadro d'insieme della figura di Carlos Ramos si veda: AA. VV. *Carlos Ramos. Exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986. La figura di Ramos emerge, come naturale, in molti passi degli scritti, pubblici e privati, di Távora. Per un testo a lui dedicato si veda: F. Távora, *Evocando Carlos Ramos*, testo della conferenza promossa dalla Fondazione Calouste Gulbenkian il 12 febbraio 1986 e pubblicato in: "ra - Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto", 0, 1987 trad. it. in A. Esposito, G. Leoni, *op. cit.*, 287.
- 6 - Ramos, in qualità di docente, incoraggia Távora a non usare un solo linguaggio ma a sperimentarne diversi. In una intervista rilascia a Javier Frechilla, Távora dichiarerà che Ramos "era compromesso con il linguaggio classico ufficiale ma, nonostante ciò, consentiva che i suoi alunni usassero altri linguaggi in modo più libero e differenziato". (J. Frechilla, *Fernando Távora. Conversaciones en Oporto*, "Arquitectura", 261, 1986, 22).
- 7 - F. Távora, *Para uma arquitetura e um urbanismo portugueses*, "Comércio do Porto", 25 de Maio de 1953; 24 de Março de 1953; 13 de Dezembro de 1955 trad. it. in A. Esposito, G. Leoni, *op. cit.*, 294-95.
- 8 - Tra queste strutture, la piscina comunale che Távora affida al giovane collaboratore Álvaro Siza (Á. Siza, *Piscina da Quinta da Conceição*, 1965-66).
- 9 - "L'edificio – afferma Távora in una intervista del 1986 – ha un rituale, un rituale spaziale che dobbiamo rispettare. In caso contrario, lo stiamo distruggendo completamente". (J. Frencilla, *cit.*, 28, traduzione nostra). Questo idea di un approccio rituale al progetto è opportunamente sottolineata in: N. Villalobos, *Parque Municipal y Piscina de la Quinta da Conceição 1956-62* in: D. Villalobos, S. Pérez, ed., *21 Edificios de Arquitectura Moderna en Oporto*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010, 175-192.
- 10 - J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (1914) trad. it. Id. *Meditazioni del Chisciotte*, a cura di A. Savignano, Milano: Mimesis Edizioni, 2014, 32.
- 11 - Scrive Ortega y Gasset: «La nostra vita è in ogni istante e prima di ogni altra cosa coscienza di quel che ci è possibile. Se in ogni momento non avessimo dinanzi a noi che una sola possibilità, non avrebbe senso chiamarla così. Sarebbe semmai, pura necessità... Dire che viviamo significa dire che ci troviamo in un ambito di possibilità determinate. Questo ambito suole chiamarsi il complesso delle "circostanze". Vivere è trovarsi dentro la "circostanza" o mondo. Perché questo è il significato originario della idea di "mondo". Il "mondo" è il contenuto delle nostre possibilità vitali. Non è dunque qualcosa di esterno o di estraneo alla nostra vita, ma è la sua più autentica periferia. Rappresenta ciò che possiamo essere: dunque la nostra potenzialità vitale. Questa deve concretarsi per realizzarsi; in altre parole, noi arriviamo a essere soltanto una parte minima di ciò che potremmo essere... Il mondo, o la nostra vita possibile, è sempre più del nostro destino o della nostra vita effettiva». (J. Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, 1930, trad. it. Id., *La ribellione masse*, trad. S. Battaglia, C. Greppi, Milano: SE, 2001, 75). Scrive Távora nel suo *Da Organização do Espaço* (Porto 1962): «Ma, all'opposto di quanto gli uomini talvolta pensano, le forme che essi creano, gli spazi che organizzano, non sono creati o organizzati in regime di totale libertà; sono invece profondamente pre-condizionati da una infinita quantità di fattori, alcuni ben presenti alla loro coscienza, altri in grado di agire su di loro a livello inconscio. È difficile indicare e descrivere la gran quantità di fattori diversi presenti in ogni forma creata dall'uomo e la loro relativa influenza. Se infatti le forme artificiali o create dall'uomo, come anche le forme naturali così importanti, sono fattori condizionanti in ogni nuova forma creata, anche lo spazio organizzato dall'uomo è condizionato nella sua organizzazione ma, una volta organizzato, diventa poi condizionante rispetto a future organizzazioni; ed è solo per comodità espositiva che si possono separare i due aspetti di uno spazio

organizzato, condizionato all'atto della sua elaborazione e condizionante nel suo esistere. A tale combinazione di fattori umani e naturali (e si tratta di una distinzione possibile solo nella misura in cui un fenomeno venga osservato a scala umana, ma sono fattori intimamente legati), daremo il nome di "circostanza". La circostanza sarà dunque, in base al significato stesso del termine, l'insieme dei fattori che coinvolgono l'uomo, il quale, in quanto creatore di molti di essi, dovrà loro affiancare quelli che risultano dalla sua stessa esistenza, dal suo essere... L'importanza che le forme hanno nella vita degli uomini... [ha come conseguenza]... la responsabilità di ogni uomo nella organizzazione dello spazio che lo circonda. E la responsabilità deriva dal fatto che l'uomo deve essere cosciente di come l'organizzazione dello spazio, pur sottomessa alla circostanza, non ne è "fatalmente determinata" e offre la possibilità di un intervento attivo dell'organizzatore; e deve anche sapere che lo spazio, una volta organizzato, diviene esso stesso circostanza. I due aspetti, libertà di scelta delle forme pur nell'accettazione di una circostanza, e coscienza dell'importanza assunta da uno spazio organizzato, devono essere il fondamento della attività di un organizzatore di spazio. Da ciò deriva che l'uomo, nel creare una forma, deve prendere una posizione, sia perché non è obbligato a subire passivamente la circostanza, sia perché questa può presentare aspetti assolutamente negativi e sarebbe vigliacco assecondarli invece di combatterli, tanto più sapendo che nel creare forme si creano circostanze, le quali possono migliorare o peggiorare tali aspetti». (F. Távora, *Da Organização do Espaço*, Porto, 1962, trad. it. Id., *Dell'organizzazione dello spazio*, a cura di C. Torricelli, Milano: Nottetempo, 2021, 21-24)

12 - F. Távora, *"Minha Casa"*, ed. M. Mendes, Porto: Fundação Marques da Silva, 2013, fasc. Prologo, 28.

13 - F. Távora, *"Minha Casa"*, cit., fasc. *Para a Edifícios* (1988), 13. Riguardo ai rapporti tra Távora e Pessoa si veda anche: S.M. Gomes Alves, *Fernando Távora no País do Desassossego*, Coimbra: 2016 (Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, orient. G. C. Moniz); J. A. Ortiz Orueta, *Influencia de Pessoa en el discurso de Fernando Távora. Pessoa's influence in Fernando Távora's discourse*, "Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos", 6, 2016, 51-61; AA.VV., *New Insights into Portuguese Modernism from the Fernando Távora Collection*, "Pessoa Plural. A Journal of Fernando Pessoa Studies", 12, 2017, guest ed. R. Vasconcelos.

14 - F. Távora, *Ampliação do Porto Comercial de Leixões*, Mathosinhos, 1958 sgg.

15 - Cfr. A. Esposito, G. Leoni, *op. cit.*, 339.

16 - Ivi. 319.

17 - Si vedano le pagine dedicate alla visita alla Acropoli nel *Diario di bordo*, che Távora tiene nel corso del viaggio Gulbenkian del 1960: A. Esposito, G. Leoni, R. Maddaluno, *Fernando Távora. Diario di bordo*, Siracusa: LetteraVentidue, 2022, alle date 8-11 giugno.

18 - Ai que prazer / Não cumprir um dever, / Ter um livro para ler / E não fazer! / Ler é maçada, / Estudar é nada. / Sol doira / Sem literatura / O rio corre, bem ou mal, / Sem edição original. / E a brisa, essa, / De tão naturalmente matinal, / Como o tempo não tem pressa." (F. Pessoa, *Liberdade in Cancioneiro*, Lisboa: I Salão dos Independentes, 1930).

19 - F. Távora, *Dell'organizzazione...* cit., 91. In realtà il riferimento alla frase di Francisco de Hollanda - "Il decoro è ciò che si traslascia di fare" (*Da Pitura Antigua*, testo del 1548 che Távora cita nella edizione commentata J. De Vasconcelos (Porto: Renascença Portuguesa, 1930, 172) compare già nel *Diario di bordo* in occasione di una conversazione su Paul Rudolph con Eduard Franz Sekler. Cfr. A. Esposito, G. Leoni, R. Maddaluno, *Fernando Távora. Diario di bordo*, cit., alla data 21 marzo.

20 - Sulla connessione tra ornamento, ordine e legittimità del costruire restano di riferimento, utili anche per la ricostruzione del quadro culturale specifico di Távora, gli studi di A.K. Coomaraswamy (Cfr. *Ornament*, "The Art Bulletin", XXI, 1939, 375-82). Coomaraswamy è, del resto, uno degli autori citati da Távora nel testo su *L'Organizzazione dello spazio* (F. Távora, *Dell'organizzazione...* cit., 91).

21 - Pubblicato nel settimanale "ALÉO" il 10 novembre 1945 poi pubblicato, in forma rielaborata e ampliata, come primo volume dei "Cadernos de Arquitectura" nel 1947, trad. it. A. Esposito, G. Leoni, *op. cit.*, 290-291.

22 - F. Távora, *Imigração/Emigração. Cultura Arquitectónica Portuguesa no Mundo* in: AA. VV., *Arquitectura do Seculo XX. Portugal*, München - New York - Lisbona: Prestel, 1997, 141-42 trad. it. in: A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora...* cit., 300-301. Sul tema, ci permettiamo di rimandare al nostro G. Leoni, *Cosmopolitanism versus Internationalism: Távora, Siza and Souto Moura* in: F. Bethencourt, ed., *Cosmopolitanism in the Portuguese-Speaking World*, Leiden: Brill, 2017, 163-219.