

Il libro è dedicato alla memoria di
Francisco Barata, amico fraterno
che, nel corso di vent'anni, è stato
costante punto di riferimento
nel nostro viaggio all'interno
dell'architettura portoghese.

FUNDAÇÃO
MARQUES
DASILVA

 FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA
DIPARTIMENTO DI ECCELLENZA MIUR
(L. 232 DEL 1/12/2016)

Il libro è realizzato con il contributo del programma Dipartimento di Eccellenza del Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna

ISBN 978-88-6242-576-6

© LetteraVentidue Edizioni
© Família Fernando Távora
© Fundação Marques da Silva
© Antonio Esposito, Giovanni Leoni, Raffaella Maddaluno

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.

Nel caso in cui fosse stato commesso qualche errore o omissione riguardo ai copyrights delle illustrazioni saremo lieti di correggerlo nella prossima ristampa.

Book design: Francesco Trovato
Impaginazione: Gaetano Salemi

LetteraVentidue Edizioni Srl
via Luigi Spagna, 50P
96100 Siracusa, Italy

www.letteraventidue.com

FERNANDO TÁVORA

diario di bordo

A cura di
Antonio Esposito
Giovanni Leoni
Raffaella Maddaluno

Abbreviazioni

FIMS Fundação Marques da Silva

AFIMS Arquivo Fernando Távora - Fundação Marques da Silva

FCG Fundação Calouste Gulbenkian

AFCG Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian

INDICE

- 6** **NOTA ALL'EDIZIONE ITALIANA**
- 9** **IL VIAGGIO**
DI ANTONIO ESPOSITO
- 21** **IL DIARIO DI BORDO:**
DALLA TESTIMONIANZA ALLA STORIA
DI RAFFAELLA MADDALUNO
- 41** **DIARIO DI BORDO**
- 319** **QUADERNO -A-**
- 373** **QUADERNO -B-**
- 415** **TÁVORA 1960**
DI GIOVANNI LEONI
- 499** **INDICE DEI NOMI,**
LUOGHI E ARCHITETTURE

NOTA ALL'EDIZIONE ITALIANA

Nel 2002, durante la preparazione della monografia *Fernando Távora: opera completa* (Mondadori Electa, Milano 2005), avemmo la possibilità di consultare e riprodurre il *Diario* traendone alcuni estratti pubblicati poi nel volume. L'interesse per il testo, allora inedito e in qualche modo leggendario tra gli allievi e i conoscitori dell'opera di Fernando Távora, ci ha portato ad ottenere dall'autore una lettura completa anche per superare il non semplice scoglio della grafia. Távora accondiscese e lesse a Raffaella Maddaluno, commentandolo, l'intero *Diario*. Le registrazioni, presenti nel nostro archivio, sono state trasferite alla Fundação Marques da Silva (FIMS) in occasione di questa edizione di cui costituiscono un primo e decisivo fondamento filologico. Alcuni dei commenti espressi da Távora nel corso della lettura, avvenuta nel 2002, sono stati riportati in questa edizione, in corsivo e tra parentesi quadre, intervallando la traduzione.

Una borsa di studio presso la Fundação Calouste Gulbenkian (2012-13) ha poi consentito a Raffaella Maddaluno di realizzare una prima traduzione completa del *Diario* basata sull'originale e supportata dalle registrazioni.

La traduzione italiana, nella sua versione finale qui pubblicata, è opera di Antonio Esposito e Raffaella Maddaluno e si basa sulla trascrizione dattiloscritta compiuta nello studio di Távora, incrociata – oltre che con il testo autografo – con le registrazioni del 2002 che testimoniano, del resto, come lo stesso autore si trovasse a volte in difficoltà nell'interpretare, a distanza di quarant'anni, la propria grafia.

Riferimento rilevante è stata la pubblicazione nel 2012, di *Diário de "bordo"*, edizione in facsimile con trascrizioni in portoghese e in inglese, opera coordinata da Álvaro Siza e curata da Rita Marnoto (coedizione di: Associação Casa da Arquitectura, Família Fernando Távora, Fundação Marques da Silva, Fundação Cidade de Guimarães) che ci ha consentito un ulteriore livello di controllo del testo e l'omissione, nel testo della edizione italiana, di elementi descrittivi come la segnalazione delle parole cancellate, le pagine in bianco o la descrizione della consistenza materiale degli allegati che Távora inserisce nel *Diario* e che vengono qui solamente tradotti, se ritenuti rilevanti. Seguendo lo

stesso principio sono state uniformate alcune indicazioni ricorrenti (le date ad esempio) e omesse sottolineature o altre varianti di scrittura se non significative per la comprensione del testo.

Il confronto tra la trascrizione dattiloscritta e quella pubblicata nel 2012, ha evidenziato alcune differenze interpretative dei punti più ostici della grafia manuale che la lettura dello stesso Távora ha, in generale, permesso di risolvere, offrendo una nuova interpretazione a volte diversa da entrambe le versioni. In alcuni casi estremi in cui lo stesso Távora rinunciava a decifrare la propria scrittura e nelle annotazioni a margine dei disegni che non sono state lette in quella occasione, è stato fondamentale l'aiuto costante di Fernando Barroso, stretto collaboratore di Távora per tre decenni e fino alla fine, nonché organizzatore del suo archivio dal 1997 fino al trasferimento dello stesso presso la FIMS.

L'apparato di note è responsabilità dei curatori e intende offrire al lettore la possibilità di orientarsi tra le persone e i luoghi conosciuti da Távora durante il viaggio, nonché di segnalare la documentazione ad esso relativa presente nell'archivio della Fundação Marques da Silva dell'Università di Porto, depositaria dell'Archivio Fernando Távora.

Un accordo scientifico tra il Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna, la Fundação Marques da Silva e la famiglia Távora è, infine, alla base della presente edizione. Cogliamo l'occasione per ringraziare Paula Abrunhosa, responsabile della comunicazione e della produzione della FIMS, per il costante supporto e la cortese disponibilità.

Ben più di un ringraziamento va, infine, alla Famiglia Távora – con cui abbiamo discusso, negli anni, l'opportunità di una edizione italiana del Diario – e, in particolare a José Bernardo, figlio e socio di Fernando Távora, per il supporto e il concreto contributo alla riuscita di questa edizione.

TÁVORA 1960

di Giovanni Leoni

INTRODUZIONE

Il viaggio è, per Fernando Távora, strumento fondamentale di conoscenza e componente strutturale del progetto. Tuttavia, quello testimoniato nel *Diario* qui pubblicato non è – almeno nelle sue ragioni iniziali – un viaggio che rientra tra i suoi progetti culturali personali, ma un compito che gli viene assegnato da Carlos Ramos, Direttore della Escola Superior de Belas Artes do Porto, presso la quale si è formato e dove ha da poco avviato – alla data del 1960 – la propria attività di docente strutturato, dopo un quasi decennale volontariato¹. Non è irrilevante ricordare che, alla data del viaggio – e il *Diario* vi fa riferimento (26 marzo)² – Távora sta preparando il concorso per ottenere la Cattedra. Il compito assegnato, di fatto una missione accademica, consiste in un viaggio negli Stati Uniti per conoscere i metodi di insegnamento in voga nelle Scuole più rinomate e, soprattutto, i risultati più aggiornati delle innovazioni introdotte nel sistema accademico statunitense da Walter Gropius e dagli altri esuli del Modernismo europeo. All'ultimo momento, ancora per intercessione di Ramos e in piena coerenza con i suoi interessi, alla missione finanziata dalla Fondazione Gulbenkian si aggiunge una tappa a Tokyo per seguire la World Design Conference prevista per il maggio del 1960. Il resoconto giornaliero lascia trasparire con chiarezza e spesso denuncia dolorosamente (24 febbraio) la fatica di una impresa imposta e, soprattutto, solitaria, circostanza non indifferente per un architetto che per lo più concepisce il viaggio come una gioiosa esperienza collettiva, di insegnamento o di condivisione d'interessi con amici-colleghi.

Da ciò derivano alcuni accorgimenti necessari per l'attraversamento di questo lungo resoconto. Innanzi tutto, occorre tener presente che il *Diario*, a differenza della maggior parte dei *carnet de voyage* redatti da architetti³, non è scritto per essere letto da altri se non dall'estensore⁴. In larga misura il testo deve essere considerato come un brogliaccio per la stesura della Relazione finale dovuta da bando, in realtà mai consegnata alla Fondazione Gulbenkian⁵.

Il testo non si esaurisce tuttavia nell'espletamento del mandato di Ramos – compito che offre comunque infiniti motivi di interesse – ma lascia inevitabilmente trasparire la personalità e l'identità culturale dell'estensore a quella data, in una alternanza di non docile obbedienza e guizzi di ribellione. La più clamorosa delle quali è la “fuga” in Messico, forse stimolata da alcune visite in musei statunitensi, maturata a Chicago il 7 aprile all'interno di un taxi guidato da autista messicano, poi costruita pazientemente per nei risvolti burocratici per giungere, infine, al liberatorio “Vado in Messico!” del 20 aprile e al diretto passaggio, circostanza non insignificante, da Taliesin West a Città del Messico, nei due giorni successivi. Una variazione al programma di viaggio espressamente proibita dal Regolamento della borsa di studio.

La struttura a palinsesto del *Diario* è, però, ancor più ricca e complessa.

Intrecciati ai due compiti assegnatigli come giovane professore e alle “trasgressioni” cui si abbandona – il Messico e non solo – vi sono poi incontri, programmati come quello con Wright, o casuali, che entrano in risonanza profonda – in positivo o in negativo – con l'identità culturale di Távora che a quella data, non dimentichiamolo, è un “giovane” professore trentaseienne, ma anche un progettista d'esperienza che ha già costruito opere rilevanti quali il Mercato di Vila da Feira (1953), la Casa di vacanza a Ofir (1957) o la Scuola di Vila Nova de Gaia (1958).

Una trama evidente – ma nemmeno essa infallibile – per distinguere i compiti imposti dagli entusiasmi e dalle scelte personali è certamente l'uso del disegno, per nulla costante durante il viaggio. Ai pochi disegni che intercalano la pagina scritta, per altro raramente dedicati alla architettura, si affiancano due *cabier* (Quaderno A e Quaderno B), ricchi di accurati e puntuali rilievi grafici e annotazioni, dedicati alle architetture che Távora visita per interesse personale e non come parte del programma di viaggio istituzionale. Non sempre, tuttavia, un incontro esaltante determina il passaggio dalla scrittura al disegno – non accade, ad esempio, per le visite a Taliesin – e, talvolta, il disegno è solo un modo rapido per evitare appunti scritti. Resta il fatto che il disegno accurato e di studio entra in scena soprattutto una volta lasciati gli Stati Uniti,

negli incontri con il Messico archeologico, il Giappone dei templi e l'Acropoli ovvero quando la missione accademica offre l'occasione di implementare il viaggio nella Grande Tradizione che Távora aveva programmato fin da giovanissima età.

A tutto ciò si aggiunga, infine, la caratteristica modalità narrativa di Távora, ironica e trasversale, che, date le finalità del testo, manca anche della struttura a tesi che talvolta caratterizza i suoi scritti accademici. Si pensi a un testo come *Dell'organizzazione dello spazio* – scritto per il concorso a cattedra – che segue di poco il viaggio testimoniato dal *Diario*, cui certamente deve molto⁶. Una lettura in parallelo del *Diario* e del volume sulla *Organizzazione dello spazio* offre un quadro piuttosto completo della identità culturale di Távora all'avvio degli anni Sessanta, identità che, ovviamente, si intreccia in molti modi, evidenti o sottili, con la sua opera di progettista. Una identità ricchissima, forse si potrebbe dire, con riferimento all'amato Pessoa, un multiplo di personalità che alla varietà delle azioni pubbliche – insegnamento, attività progettuali, pubblicitaria – affianca una vita culturale privata e una dimensione spirituale interiore amplissima, la cui testimonianza è per lo più racchiusa nella sua scrittura diaristica⁷.

Riferendoci primariamente al *Diario* del viaggio Gulbenkian, ci addentriamo dunque nell'"arcipelago Távora" e, per prudenza, seguiamo la struttura di un lessico, inevitabilmente parziale e implementabile.

AALTO, ALVAR

Távora visita la Baker House il primo giorno di aprile, nel corso di una più ampia passeggiata sulla riva del Charles, occasione per commentare amaramente le trasformazioni dello *skyline* dovute alla realizzazione di edifici alti: "Un paesaggio urbano in più che va a farsi benedire!". Aveva intravisto l'opera di Aalto dal taxi al suo arrivo a Cambridge da Boston (22 aprile) e, in una giornata poco luminosa, gli era apparsa come "un perfetto parallelepipedo". Nel corso della passeggiata coglie invece "l'esplosione nel movimento delle scale a partire dall'ingresso" sul fronte opposto al fiume. Nemmeno una parola sul celebre fronte fiume ondulato che offrirà a Álvaro Siza, vent'anni dopo, occasione per uno dei suoi più espliciti "furti"⁸. L'apprezzamento dell'opera avviene, al contrario, "nonostante la ricercatezza del volume" e per "qualcosa di anonimo... che mi aggrada".

Il commento è in piena linea con l'attitudine che caratterizza i rapporti di Távora con l'opera e, soprattutto, con la figura culturale di Aalto, entrato in scena, secondo le sue stesse parole, come "il personaggio in grado di risolvere la tragedia; una figura prestigiosa che aveva risolto i problemi che anche noi dovevamo affrontare"⁹.

Da un lato, Aalto fronteggia, come "migliore rappresentante" della architettura nordica, tutti i temi che anche Távora ha a cuore: trovare una sintesi tra funzionalismo e organicismo, ricercare un equilibrio tra artigianato e industria, tra dominio e rispetto della natura, tra individualità e dimensione sociale tanto che riesce a "organizzare" lo spazio "con straordinario equilibrio in un regime di calma e coerente evoluzione". Inoltre, come uomo, "non ha pretesa di essere un genio ma semplicemente un architetto capace"¹⁰.

Dall'altro lato, tuttavia, tale affinità non sembra esimerlo, nel giudizio complessivo di Távora, dalle responsabilità negative degli "uomini di fama" – "i Le Corbusier, gli Aalto, i Wright" – che ci allontanano dal "sentiero dei nostri riferimenti personali" con "utopiche" illusioni di internazionalismo quando la loro opera "rappresenta una porzione minima del nostro spazio organizzato e, nel momento in cui procediamo verso l'anonimato, si aggrava sempre più la confusione, la mancanza di coerenza e il caos"¹¹.

ARCHITETTI AMERICANI

L'incontro con gli studi professionali americani non è tra gli obiettivi istituzionali del viaggio Gulbenkian ma non va dimenticato che, come ricorda nella domanda stessa per ottenere la borsa, Távora è docente universitario ma anche, orgogliosamente, un professionista dell'architettura. Una connessione tra insegnamento e professione, del resto, che caratterizzerà tutta la sua visione dell'una e dell'altra attività. Tuttavia, come accade per l'architettura contemporanea incontrata durante la tratta statunitense, anche le visite agli studi non sono motivo di entusiasmo. Il 18 febbraio, a Washington, visita la Goodman Associates, specialista in edilizia residenziale. "Tutto ben fatto", "nulla di emozionante" ma primo incontro con una organizzazione dello studio molto differente rispetto alle consuetudini di Porto: quattro o cinque "schiavi", illuminazione artificiale e aria condizionata, una "reception con foto a colori di alcuni lavori". "So che esiste un tipo a Porto che ha qualcosa di simile", annota tra parentesi Távora.

La visita alla Victor Gruen and Associates (2 marzo) è occasione per studiare l'organizzazione di una struttura di maggiori dimensioni, tra i duecento e trecentocinquanta dipendenti. Qui la curiosità di Távora si accende, innanzi tutto, per la varietà degli incarichi che vanno dalla pianificazione agli interni. Nello staff sono presenti anche sociologi ed economisti. "Un esercito", commenta, anche se la sede maggiore si trova non a New York ma in California. Távora si incuriosisce, come detto, ma non si lascia abbagliare: "Il Sig. Gruen – annota – sarà un grande urbanista, ma mi puzza di commerciante esperto – o meglio qua la chiave di tutto è il denaro, è l'alfa e l'omega di ogni cosa". Segue il giudizio sulla architettura. Pianificazione "corretta" ma opere segnate dal "decorativismo" che è, a suo parere, il principale difetto della architettura americana corrente – un difetto di cui soffrono anche il Gropius americano e i suoi allievi –, una "abile sintesi tra la decorazione e la tecnica". Il "gradevole" americano, lo definisce Távora, e non va dimenticato che Victor Gruen è un architetto di origine austriaca emigrato negli USA nel 1938, a conferma che il passaggio dalla cultura modernista mitteleuropea al "mercato" architettonico statunitense è, nella sua visione, un impoverimento se non una corruzione.

La conclusione è sconsolata: "fino ad ora solo Kahn e Mies e forse un po' lo shopping center di Pei in Franklin Roosevelt", "poco per un Paese che ha un infinito volume di costruzioni".

Il 10 marzo, finalmente, l'incontro con la quintessenza del grande professionismo statunitense, la visita a SOM. Nella sala del personale "150 vittime, stretti uno contro l'altro, aggrappati al proprio lavoro come un carpentiere alla propria tavola" ma certamente "non c'è aria di dilettantismo". Il *Diario* testimonia un vivo interesse per l'organizzazione professionale dello studio: molteplicità di competenze, preciso planning dei lavori gestito con strumenti informatici e l'aiuto di IBM, attenzione per il calcolo delle parcelle, di cui Távora annota con precisione le percentuali possibili in base alle tipologie di incarico, per lo più incarichi privati e in perdita se inferiori al milione di dollari. Se i risultati architettonici, pur "di qualità", anche questa volta non lo entusiasmano, non c'è dubbio che la visita testimoni un rispetto per l'organizzazione professionale messa in atto: "un caso curioso di produzione di massa di buon livello".

L'interesse per nuove possibili forme di organizzazione del lavoro di studio emerge in altre due occasioni.

Lo stesso giorno della visita a SOM conosce John S. Hagmann, come lui docente e professionista, che ha un piccolo "office" in una rete con altri colleghi in grado di gestire, complessivamente, opere per quaranta milioni. Távora annota puntualmente la struttura dello studio, specificando modalità, costi e ricavi. Hagmann, che tiene un corso per professionisti desiderosi di alzare il livello qualitativo della propria produzione, gli rivela che esiste anche un "numero enorme di piccoli studi di architetti che fanno piccoli lavori" e, in una conversazione chiaramente segnata dalla comune posizione di docente/professionista, gli accenna anche di Doxiadis e del modo in cui gestisce incarichi in tutto il mondo. Siamo comunque nel campo, come Távora specifica, "della produzione dell'architettura di massa".

ATENE

La tappa ad Atene è l'ultima del viaggio e Távora non nasconde l'entusiasmo del sentirsi già un po' a casa. Non si tratta semplicemente di vicinanza fisica. Pranzando in una taverna "che avrebbe potuto essere portoghese" (9 giugno) si lancia in una considerazione, su cui spesso ritornerà nel tempo, relativamente a una mediterraneità, non strettamente geografica, cui si sente di appartenere, una identità meridionale "anche se sono nato nel Nord del Portogallo, perché in verità il Nord del Portogallo è Sud"¹². Ma l'identità meridionale e mediterranea che Távora avverte e ricerca come matrice del proprio progetto non contiene alcun mito di romantica naturalità, rimanda piuttosto a una "sensibilità classica", a una "nostalgia della Grecia, dell'Egitto e di Roma", al "Grecia, Roma, Cristianità, Europa" de *Il Quinto Impero* di Fernando Pessoa¹³. Ed è certamente "qualcosa di questa Architettura Antica, un certo classicismo, un certo desiderio di eternità"¹⁴, che Távora va a ricercare nella sua prima visita ai monumenti ateniesi, cogliendo alcuni principi, alcune delle "costanti"¹⁵ che sorreggeranno negli anni i suoi progetti. La lezione della Acropoli contribuisce in modo determinate soprattutto a uno dei temi chiave del progetto tavoriano ovvero la relazione tra architettura e luogo, mai interpretata come contestualismo, mai indulgente a forme di pretesa naturalità, sempre incentrata sulla chiarezza dei principi fondativi dell'opera, in un dialogo cortese, accurato ma non arrendevole con l'esistente.

Ma prima di incontrare la lezione sulle "costanti architettoniche" offerta dall'Acropoli, il caso – se del caso ci si può fidare quando Távora racconta – lo porta a incontrare i fondamenti "sociali" della antica Atene.

L'opportunità di un ingresso gratuito (9 giugno) agli scavi dell'Agorà lo spinge a visitare prima la Stoà di Attalo, di cui apprezza la ricostruzione da parte della American School of Classical Studies e sotto il cui portico si ferma a pensare. L'elogio per le qualità architettoniche dell'intervento americano sfuma rapidamente in una osservazione critica. Curioso, scrive, "come la nostra civiltà, nonostante la ricchezza economica, ignori la *necessità dell'Agorà* nel suo significato più ampio". Negli Stati Uniti non esiste, osserva Távora, il tempo per passeggiare conversando. Ogni discorso e ogni movimento ha un fine pratico o, più esattamente, economico. La considerazione, tanto più perché formulata in un luogo matrice della sua visione culturale, non è marginale. Il passeggiare, l'attraversare i luoghi senza un fine prefissato, senza pregiudiziali, come atto conoscitivo ed ermeneutico, generativo del progetto, è uno dei cardini del suo metodo progettuale. E il progettare passeggiando di Távora non è mai un movimento solitario, è sempre un camminare conversando con il cliente, concetto che, in Távora, non coincide con il finanziatore ma si estende a tutta la comunità – piccola o grande, privata o pubblica – che il progetto coinvolge.

Naturalmente questo aspetto emerge immediatamente anche quando Távora rivolge l'attenzione agli aspetti più strettamente architettonici delle antichità ateniesi osservando, innanzi tutto, l'assetto orografico e planimetrico, i "punti di vista", le "pendenze", camminando tra gli scavi "sempre con la piantina in mano per comprendere meglio". La sintesi di tale osservazione geografica è affidata a due disegni. Il primo (Quaderno B, n. 14, 9 giugno) è dedicato ai rapporti tra i diversi elementi del complesso, alla "varietà" che deriva dal rapporto tra "unità" e "equilibrio/disequilibrio" dei singoli componenti, la "massa unica" del Partenone e la "massa composita" dell'Eretteo, le differenze quantitative tra i due corpi, gli elementi di riequilibrio come la statua di Atena, il tutto nella lettura percettiva e dinamica che da lì a due anni teorizzerà nel testo sulla *Organizzazione dello spazio*¹⁶ e che aggiunge un elemento originale e decisivo alla sua concezione del "classico".

Nella *Vista della Acropoli da nord* (Quaderno B, n. 20, 11 giugno) la sintesi si fa più ampia, di scala geografica, e Távora rappresenta le relazioni tra i diversi elementi architettonici, i percorsi che li collegano, l'inquadramento nel paesaggio, sottolineando il contrasto tra "la valle dove si posa l'Agorà" e "l'altezza dell'Acropoli", il ruolo di ogni elemento nel *pattern* complessivo – "le

due note delicate nel profilo: Vittoria Nike e l'Eretteo; le note forti Propileo e Partenone". Un "paesaggio" che, meravigliato e deliziato, vede trasformarsi completamente alla luce di una luna piena quando (10 giugno) torna per una visita serale.

Fondamentale, nella visione d'insieme del disegno ora descritto, la percezione del "Partenone... come una specie di corona della montagna, di diadema della roccia". È un tema architettonico decisivo, una lezione ricorrente in molti suoi progetti, già colto in un disegno precedente (Quaderno B, n. 13, 9 giugno): "la composizione" strutturata "su tre livelli – terreno naturale con le sue caratteristiche (tessiture, concavità, movimento, vegetazione); muri di supporto – di pietra più o meno grossa, con elementi che creano piattaforme e transizioni di valori; edifici – creando profili, gioco, qualità, prestigio del luogo sacro. / (marmo, eleganza del dettaglio, gioco generoso di luce e ombra)".

Colto il valore geografico dell'insieme, lo sguardo si fa più ravvicinato.

Ridisegnando, nella stessa giornata, la *Atena Varvakeion* (Quaderno B, n. 19, 11 giugno) e ricordando la sua collocazione originale all'interno del tempio, egli coglie un altro carattere del Partenone che entra strutturalmente nel progetto tavoriano ovvero una "doppia scala" dell'edificio: il suo essere una "grande scultura" che partecipa, insieme al "sacro picco roccioso", alla modellazione del paesaggio da un lato, dall'altro lo spazio interno "sacro, chiuso, misterioso, organizzato con l'intenzione di dare tutta la dignità e grandezza a una figura". Due spazialità differenti, entrambe di natura relazionale – la presenza dell'edificio in relazione al luogo e l'interno in relazione alla statua – ma, soprattutto, il riconoscimento – schiettamente antimodernista – di una distinta qualità spaziale dell'interno rispetto all'esterno. Una distinzione decisiva per la sua ricerca sugli spazi intermedi e su una continuità dello spazio architettonico fondata non sulla smaterializzazione dell'involucro, ma sulla articolazione, connessione, caratterizzazione degli spazi interni, intermedi ed esterni. Una continuità plastica, che unisce materia e vuoto, ben diversa dal sogno modernista dell'aperto infinito e indefinito.

Infine, la lezione costruttiva, che Távora non affida a disegni di dettaglio come aveva fatto ad esempio a Baalbek pochi giorni prima – forse per la consapevolezza di trovarsi di fronte a un'architettura ampiamente ricostruita – ma che offre piuttosto l'occasione per considerazioni di carattere metodologico.

La prima, ancora una volta, interna e strutturale alla sua concezione del progetto. La considerazione muove dal Teseion, costruito come "una specie di modello per la sua costruzione quasi parallela, per poter verificare misure, dimensioni" (9 giugno). Osservazione che lo porta a ribadire la convinzione di come "solo *facendo la stessa cosa diverse volte*, nel corso di una vita o di generazioni, è possibile affinare e raggiungere soluzioni eterne". Di nuovo una critica radicale alla idea della creatività architettonica come coazione a inventare forme sempre nuove. Una critica al "consumismo" della forma, tema su cui spesso ritorna anche nel *Diario* e che gli offre qui l'occasione di una ennesima critica alla economia tecnocratica statunitense secondo la quale sei "obbligato" a "cambiare modello, costi quel che costi e che ci siano o no le motivazioni fondamentali per farlo".

Il processo che lo colpisce nella cultura architettonica greca antica è invece una "accumulazione d'esperienza" – che osserva anche sul piano figurativo nella ceramica, "i cui motivi si sono sviluppati non nell'arco di una vita ma di generazioni" – e che diventa anche una questione di linguaggio in architettura perché i Greci "usarono molte volte lo stesso linguaggio in un periodo di cento, duecento, trecento anni, fecero il Partenone sul lato destro, poi lo rifecero sul lato sinistro. Lo smontarono e lo rifecero, quello attuale, non sulle stesse fondazioni ma nello stesso luogo. Tutto questo si svolgeva nella maggiore rapidità e decisione, perché dipendeva da avvenimenti politici. Il cantiere aveva il suo capo e una serie di artisti e tutto funzionava con una rapidità formidabile".

E nell'entusiasmo per questo linguaggio non legato alla singola personalità ma collettivo e transgenerazionale, strettamente connesso alla vita politica e alla permanenza delle tecniche di

cantiere, gli sfugge un complimento, e non di poco conto, a Mies van der Rohe, abbinato a una posizione programmatica personale sostenuta da un riferimento filosofico a quella data molto presente nelle sue riflessioni: “dal Teseion al Partenone c'è tutto un cammino evolutivo, come succede con la Lake Shore 1^a e 2^a fase di Mies. In generale, ai giorni nostri, questa *crescita di esperienza* – si veda quello che dice Abel Salazar nella *Filosofia dell'Arte* – è molto limitata, perché il ritmo della vita obbliga ad una variazione costante di tecniche, programmi, ecc., e anche perché le persone come le società pensano sia *vergognoso* ripetersi”.

ADLER & SULLIVAN

L'incontro di Távora con le architetture di Adler & Sullivan (6 aprile) si potrebbe definire come una doverosa visita canonica ad architetture ineludibili per un architetto che si trovi, per la prima volta, a visitare Chicago. È significativo che non emerga alcun interesse genealogico rispetto all'opera di Wright che pure è tra gli incontri architettonici programmati e più attesi del viaggio “personale” in USA. Da notare, che la prima reazione, la prima curiosità, consista nel “toccare gli ornamenti tanto cari di Sullivan”, una osservazione forse scolastica, certamente non una accentazione del ruolo di innovazione che la storiografia attribuisce al *Liebe Meister* quanto piuttosto un richiamo alla matrice ancora artigianale di quella architettura. In questo senso forse sì, anche una criptica connessione con l'interesse di Távora per l'opera di Wright. Inevitabilmente la visita lo mette poi in confronto con uno dei grandi temi del viaggio in USA, ovvero la critica alla metropoli e, in particolare, al grattacielo. In questo caso, come Chicago in parte si salva dalle critiche di Távora rispetto ad altre metropoli visitate perché “città piena di carattere”, così anche i “grattacieli” della “famosa scuola di Chicago” rivelano ai suoi occhi “una certa bellezza” che deriva dalla “spontaneità” e dall’“incanto” “delle incertezze dei primi tentativi”. L'apprezzamento quindi, più che per il risultato immediato e l'esito ultimo della ricerca sui grattacieli, è rivolto alla inventiva progettuale di chi ha saputo sperimentare una nuova forma architettonica. Ma l'interesse, specifica Távora, è più “dal punto di vista *storico* che non per *qualità architettonica*”. E nelle righe successive non manca l'ironia sul Prudential Building, “l'Empire State locale (anche questo ha alcune cose uniche o *le migliori al mondo*)”, ovvero un ennesimo accenno alla costante critica che egli porta alla idea statunitense della qualità come presunto esito della quantità, dell'opulenza; una idea muscolare del progetto di architettura che è quasi l'esatto contrario di uno dei suoi principi fondativi ovvero l'idea che il decoro sia “in ciò che si tralascia”, nell'attribuire allo spazio che si risparmia la stessa importanza dello spazio che si occupa¹⁷.

ALEXANDER, CHRISTOPHER

Il 22 marzo Távora è in visita a Harvard, invitato a pranzo da Martin Meyerson, direttore del *Joint Center for Urban Studies*. Allo stesso tavolo siede Serge Chermayeff. A fine pranzo, dopo avere rapidamente spiegato le attività del Centro, Meyerson “passa” l'ospite portoghese “ad un ragazzino spetinato, collaboratore del Prof. Chermayeff”. Si tratta di Christopher Alexander, che Távora – senza citarne il nome – descrive come uno “spirito confuso, ma intelligente”, “con un'aria da bambino matto”. Alexander gli illustra il suo lavoro presso il Centro e le ricerche che sta conducendo con Chermayeff, “una specie di scienza della casa” sintetizza Távora riportandone, uno “studio astratto su *tutte* le condizioni che dovrebbe soddisfare una abitazione... con il fine di limitare il campo agli architetti e evitare elucubrazioni” per “evitare l'architettura decorativa, giocherellona”. La conversazione è talmente appassionante che, scrive Távora, “sono persino riuscito a parlare inglese”. In aggiunta alla lunga conversazione sul tema, Alexander

consegna a Távora copia di “uno dei molti studi” in corso. L’interesse è reciproco e quando, durante la conversazione, Távora usa il termine *joke*, Alexandre si appunta le sue considerazioni entusiasmandosi per l’espressione. Due giorni dopo (24 marzo), mentre è nell’ufficio di Eduard Sekler, Távora vede ricomparire Alexandre, “matto e spettinato al punto giusto”, che gli chiede di utilizzare l’espressione *joke* nel libro che sarà pubblicato: “Autorizzato (comincio a pensare che il tipo oltre ad essere spettinato sia proprio pazzo!)”. Il libro potrebbe essere *Community and Privacy. Toward a New Architecture of Humanism*, pubblicato tre anni dopo da Chermayeff e Alexander con il supporto del *Joint Center*, ma va ricordato anche che, nel 1964, Alexander pubblica in proprio *Notes on the Synthesis of Form*¹⁸.

In nessuno dei due libri sembra comparire esplicitamente il termine *joke*, unica testimonianza che abbiamo dell’intenso scambio tra Távora e il giovane Alexander, ma l’uno e l’altro presentano affinità che meriterebbero un approfondimento. In *Community and Privacy*, citando solo i temi salienti: la preoccupazione ecologica a fronte di una perdita di controllo dello sviluppo tecnologico – quella che Kenneth Rexroth, nella introduzione, definisce “the creative reconstruction of our ecology” – accompagnata da critiche puntuali alla cultura dell’automobile; la ricerca di una nuova scala umana in opposizione allo sviluppo metropolitano – il capitolo “In search of the small”; il superamento dei pur ammirati maestri, i “form makers”, la cui ricerca non esaurisce il campo della architettura da estendere a compiti più ampi e meno “eroici”; la concezione del progetto come costruzione di una struttura gerarchica. Una citazione di Le Corbusier posta in apertura del capitolo “Faith and reason” si può considerare emblematica delle affinità che Távora ritrova nella ricerca dei due architetti “inglesi”: “Architettura è organizzazione. Siete organizzatori, non artisti da tavolozza”¹⁹. Un concetto, come sappiamo, che ricompare nel titolo del volume pubblicato di lì a poco da Távora per il concorso a cattedra. Nel testo di poco successivo pubblicato a solo nome di Alexander, le *Notes*, si accentua l’idea di un progetto sviluppato per via diagrammatica, che si svilupperà poi nel concetto di *pattern*²⁰: una “schematizzazione astratta di relazioni fisiche che risolve un piccolo sistema di forze interattive e conflittuali, indipendente da tutte le altre forze e da ogni altro diagramma. L’idea che sia possibile creare questa relazione astratta e progetti che sono una fusione di queste relazioni – questa idea splendidamente semplice è, per me, la scoperta più importante di questo libro”, scrive Alexander²¹. Se Távora certamente non partecipa alla precoce infatuazione di Alexander per l’uso del computer e, altrettanto certamente, non pone al centro del proprio progetto la matematica, colpisce tuttavia l’istantaneo riconoscersi tra i due progettisti. Il punto di contatto, al là dei temi ricordati e rimanendo agli aspetti fondativi, è certamente una idea di progetto come processo e come azione di natura relazionale e interpretativa che va affermandosi in questi anni, anche in altre ricerche, modificando strutturalmente la concezione della forma che, da prefigurazione di matrice artistica, diviene forma-atto di natura performativa.

AMERICA

Per comprendere lo spirito complessivo con cui Távora affronta il suo viaggio negli USA, è utile richiamare velocemente il quadro geo-politico del momento e, in particolare, i rapporti che alla data del 1960 legano il Portogallo e gli Stati Uniti. L’avvicinamento di Salazar agli Alleati prende avvio già dal 1943, inquadrato in più ampie proposte di riassetto del sistema politico, nell’ambito di un rapporto con il governo inglese che induce Churchill a bloccare una ipotesi di rovesciamento del regime dittatoriale nel corso dell’anno successivo. Ma il processo di avvicinamento alle forze Alleate, che ha una tappa importante nel 1949 con l’ingresso del Portogallo alla NATO, si intreccia, dipanando vicende politiche interne complesse che non è qui opportuno riportare, con movimenti di contrasto al regime salazariano. Determinante in tale relazione è poi, evidentemente, la questione coloniale. Nel 1951 una revisione costituzionale

cancella la definizione “impero” per sostituirla con l’espressione “territori d’oltremare”, a sottolineare la continuità dei possedimenti portoghesi. Nel 1955, l’adesione all’ONU porta in ambito internazionale la discussione portoghese sulla questione coloniale e, proprio sul finire dell’anno in cui Távora viaggia, si arriva alla Dichiarazione di Indipendenza dei Paesi coloniali che porrà a breve il Portogallo in una posizione di difficoltà, sul tema, all’interno della Organizzazione²². Va ricordato anche che, con una Legge del 1953, il Portogallo – dopo avere beneficiato, nel 1950, del Piano Marshall, unico paese non belligerante insieme alla Svizzera – avvia il primo Piano di sviluppo dopo l’economia di guerra adottata nonostante la neutralità. Il Piano prevede l’abbandono dell’autarchia e un rinnovamento delle politiche economiche con una modernizzazione delle strutture agrarie e un incremento dell’industrializzazione. Il Piano viene replicato con una Legge del 1958 prevedendo un arco attuativo di sei anni. I temi del Piano sono importanti per comprendere lo sguardo che Távora posa sugli USA durante il suo viaggio: internazionalizzazione degli scambi economici, equilibrio tra pubblico e privato, investimenti su trasporti, comunicazione e industria. Il Piano avvia una forte crescita economica che, con un aumento del PIL più alto della media europea, si spingerà fino alla crisi petrolifera del 1973. Attraversando l’America nel 1960, quindi, Távora osserva un futuro possibile, se non probabile, per lo sviluppo immediato, in parte già in corso, di un Portogallo che, da nazione “naturalmente agricola e naturalmente povera”, si va modernizzando sulla spinta di una visione tecnocratica. Un cambiamento che anche profila, in qualche modo, il tramonto del salazarismo (la candidatura di Hemberto Delgado alla Presidenza è del 1958) e di aspetti ideologici di tale regime non certo irrilevanti per un architetto, urbanista e docente – per di più impegnato in prima fila nella riforma dell’insegnamento – quale era Távora a quella data²³.

Anche allargando lo sguardo rispetto alla specifica missione di studiare i modelli di insegnamento della architettura e dell’urbanistica vincenti, all’avvio degli anni Sessanta, in USA, il viaggio in America può essere letto come un confronto a tutto campo con una economia e una società che, per molte ragioni, si presentava come il più probabile immediato futuro dell’Europa e anche del Portogallo. Un futuro per molti auspicabile ma, a leggere il *Diario*, non per Távora che, al contrario e forse contravvenendo alle ragioni istituzionali del finanziamento ricevuto – ricordiamo che la Relazione finale non fu mai consegnata – sottopone gli USA a una critica sottile, ironica, per nulla ideologica, verrebbe da dire su base fenomenologica e di “neutra” osservazione, quasi di carattere entomologico. Una critica, tuttavia, radicale, da cui si deduce che il modello di sviluppo che egli ha in mente, per l’architettura portoghese e per il Paese in generale – destini che non considera distinti e distinguibili – è ben diverso.

L’osservazione chiave di tale posizione si trova forse, come tipico di Távora, in una frase apparentemente casuale ma dalla collocazione per niente neutrale. Egli si trova infatti ospite dell’amico Cristiano Rendeiro, la cui vita familiare descrive con dovizia di particolari, arrivando a riprodurne la casa in uno dei pochi disegni tracciati nelle tappe americane. La vita dei “Rendeiros”, condotta in una America rurale che Távora in diversi passi decanta, soprattutto in contrapposizione alla vita caotica delle metropoli, è, per molti aspetti, l’immagine più immediata e visibile di come il modello americano potrebbe adattarsi alle condizioni specifiche e alla mentalità dei portoghesi (o viceversa). Una vita integrata, osserva Távora, tranquilla e positiva, “una maniera di vivere” “molto affascinante”, “aldilà – aggiunge però con sferzante contrappunto ironico – di rappresentare una forza che ci schiaccerà” (19 marzo).

Alcune critiche all’America sono più esplicite, come subito vedremo, ma il tono complessivo si colloca sul confine, che Távora riesce a mantenere sottile, tra rifiuto – ironico, allibito, sdegnato, a seconda delle occasioni – e una esile, spesso poco convinta, speranza che l’America, almeno in alcuni suoi aspetti, possa indicare un modello di sviluppo utile per il Portogallo e più in generale per l’Europa.

In conclusione ultima, tuttavia, l’America gli appare un “magnifico Laboratorio” “precisamente e soprattutto per sapere quello che si deve evitare a tutti i costi” (13 aprile). Riprendendo il

tema caro di una civilizzazione sviluppatasi sull'asse Grecia, Roma, Europa, con una ironia che sfiora qui il sarcasmo, Távora afferma che "la grande fortuna dell'Europa" è stata "quella di aver realizzato in America quell'esperienza di civilizzazione che aveva generato con il Rinascimento" cosicché "può ora guardare questo figlio e dare forse un orientamento diverso ai propri nipoti". Ben lungi dall'essere il futuro dell'Europa, l'America viene descritta come una discendenza, se non sbagliata, certo non prediletta o da eleggere a modello. Potrebbe non essere casuale che tali pensieri sui rapporti tra cultura Europea e cultura statunitense affiorino alla mente di Távora mentre si trova a passeggiare all'interno della Crown Hall di Mies.

Sulla politica in senso stretto, Távora è, anche nelle pagine pur private del Diario, estremamente riservato. Il primo di marzo discute di questioni internazionali e dei rapporti USA-Portogallo con il Console José Manuel Raposo, a casa sua, presente anche l'amico Ernest Liebllich. Il 19 marzo, a cena da amici dei Rendeiro, assiste, più che partecipare, a un dibattito politico su Lee, sindaco di New Haven, concludendone che non riesce proprio a comprendere le differenze tra repubblicani e democratici. Ma nella stessa cena si discute anche – e qui presumibilmente con interventi di Távora – "della separazione dalla Spagna" e "di cosa potrebbe essere la grande comunità lusitana". Ma se il viaggio è stato occasione di più ampie riflessioni e discussioni politiche in senso stretto, dal *Diario* non emerge.

Dato il quadro tracciato sopra, tuttavia, non si può non definire politica anche la critica al "modello americano" che emerge dalla osservazione diretta e quotidiana.

Alcuni comportamenti sono valutati positivamente anche se diverse considerazioni lasciano intuire che l'opinione di partenza non è esattamente benevola. Il 20 febbraio, ad esempio, riflettendo sulla abitudine degli americani a non togliersi il cappello laddove, secondo sua educazione, sarebbe opportuno, osserva: "Devo dire però, che l'educazione degli Americani mi ha impressionato positivamente, non ha niente a che vedere con l'idea comune del tipo volgare con le mani in tasca, gomma da masticare in bocca, cappello sugli occhi e piedi sul tavolo".

Apprezza aspetti come la puntualità, l'organizzazione, le leggi in difesa dei figli rispetto ai genitori violenti (28 febbraio). Ma è un apprezzamento sempre venato di critiche e che implica una presa di distanza. L'elogio della puntualità è spesso contrappuntato con osservazioni ironiche e si inquadra in una critica profonda alla concezione americana del tempo. La perfetta organizzazione è vista come lo specchio di una struttura sociale basata su rapporti economici e perciò formali. Una critica, un costante disagio si potrebbe dire meglio, ricorrente nel *Diario*, dalle "hostess-standard", "macchine umane", senza un tocco "personale" (21 aprile), al tormentone delle segretarie – "che cosa sarebbe l'America senza queste migliaia di segretarie che raramente sono interessanti – o forse sono stato io molto sfortunato – e si trovano dappertutto?" (29 febbraio) – fino alle modalità con cui lo ricevono molti dei colleghi universitari americani. Persino la messa che segue nella S. Mark's Church di Filadelfia, impeccabilmente strutturata a differenza di quanto accade in Portogallo, si spiega, nelle sue parole, con il principio di concorrenza tra le molte religioni presenti in USA mentre in Portogallo "non c'è concorrenza" (28 febbraio). Il 20 marzo, con Cristiano Rendeiro, assiste alla cerimonia domenicale cui attende la moglie, protestante, e commenta: "una religione positiva", "scientifica", "priva di mistero", "una religione tipicamente americana". Infine, l'educazione dei giovani americani – troppo libertaria – non raccoglie certo la sua approvazione (8 maggio).

Altri aspetti, diciamo di costume, gli appaiono talmente estranei da provocare, più che un commento, uno stupore: le costosissime assicurazioni "per ogni cosa"; lo staff di tre psicanalisti dislocati in tre diverse città dell'amico Liebllich, "preti confessori però senza religione e con denaro" (e si consideri che Távora cita Freud tra le sue letture già nei diari giovanili); lo scandalo che travolge lo stesso amico portandolo sui giornali con l'accusa di essere un *dog-napper*, nell'ambito della causa di divorzio (3 marzo); il rifiuto di ospitare i propri morti in casa per un ultimo saluto demandando alla *Funeral Home* – "Home e non House" specifica Távora – trasformando tutto in un fatto "tecnico" e "naturalmente costoso" (24 marzo).

Alcuni temi poi, il tempo, già citato, il caos, la cultura di massa, il denaro, la metropoli, i musei, la assenza di cosmopolitismo, il dominio della tecnica, sono oggetto di riflessioni più profonde. Nel corso di una domenica (17 aprile) apparentemente piacevole a Chicago, città che apprezza più di altre tra quelle visitate nel viaggio, attardandosi all'Art Institute, visitando la "magnifica sala di Picasso" ma con "la testa per aria e disinteressato", nell'ascoltare dei brani sinfonici, affiora una riflessione in qualche modo definitiva: "non sarà, la democrazia americana, una specie di orchestra senza direttore in cui ogni musicista dedica tempo e sforzo enormi per convincere tutti gli altri che la *sua* musica è quella giusta? E, estremizzando il concetto, quand'anche tutti i musicisti fossero più o meno d'accordo, la musica eseguita da questa democrazia supererebbe il livello dell'Opera, in cui di tanto in tanto c'è un piccolo brano buono (già conosciuto e riconosciuto e relativamente originale) e tutto il resto è recitativo? Potrà questa democrazia comporre qualcosa di possente, unisono, eterno e integro come la Nona Sinfonia? O in termini di spazio organizzato, qualcosa di simile all'Acropoli, a una cattedrale o a Venezia?". Segue un nostalgico ricordo delle felici giornate pasquali di Guimarães. E nei commenti della lettura di inizio anni Duemila il giudizio è confermato: L'America è ricca ma ha anche tanta povertà, non ha monumenti, guarda solo alla quantità, "l'Europa ha molto di più". Non è lì, quindi, che si è compiuto il destino migliore del ciclo culturale in cui Távora iscrive il proprio lavoro.

ANONIMO (ETERONIMO)

Il tema, anzi il proposito di riportare l'architettura alla struttura dell'opera anonima e collettiva, non schiacciata dalla personalità artistica individuale, è centrale nel progetto di Távora²⁴. Ciò lo pone, da un lato, in assonanza, e talvolta in diretto contatto, con altri che, sullo stesso arco temporale, compiono la medesima ricerca – basti pensare a E. N. Rogers e J. A. Coderch²⁵ ma anche all'interesse istantaneo per le posizioni di Christopher Alexander durante il viaggio Gulbenkian. Dall'altro lato, il "procedere verso l'Anonimato" secondo l'espressione usata da Távora ne *L'organizzazione dello spazio*²⁶, rende complesso e produttivo il rapporto o meglio il processo di superamento dei maestri del Primo Novecento, Le Corbusier in particolare.

Anche la lettura del *Diario* richiede una conoscenza di tale aspetto, strutturale nell'opera di Távora.

Innanzitutto, perché in combinato con la ragione contingente dell'essere un viaggio di dovere, il "procedere verso l'Anonimato" spiega la struttura conoscitiva e narrativa di un *cabier de voyage* certamente anomalo nella storia dei resoconti di viaggio stilati da architetti. Si pensi a come incontri architettonici importanti, alcuni fortemente desiderati come quello con Wright, non vengano testimoniati da alcun disegno. Si pensi alla preponderanza, anche nello scritto, di temi che potrebbero apparire non attinenti alla architettura qualora non si consideri lo sforzo di ridefinizione del campo disciplinare che impegna Távora già da tempo e che, di lì a poco, lo porterà alla proposta radicale e provocatoria di sostituire il termine "architettura" – per altro amatissimo – con l'espressione "organizzazione dello spazio".

In secondo luogo, il viaggio Gulbenkian gli offre l'occasione di riflettere su aspetti tanto strutturali quanto specifici dell'Anonimato come paradigma del progetto tanto che se non si comprende tale prospettiva il *Diario* può apparire in larga misura estraneo alla disciplina. È dunque necessario, per affrontarne la lettura, ricostruire sinteticamente le origini del tema e lo stato dell'arte al momento del viaggio.

Poiché l'eteronimia è, per Távora, la chiave di accesso all'anonimato, alla rinuncia della personalità artistica individuale come centro e motore dell'atto creativo, il primo riferimento ineludibile risulta essere Fernando Pessoa, di cui egli è cultore oltre che celebre collezionista. Il suo essere "pessoano al 100%", come Távora dichiara, è tema complesso che eccede questa presentazione ma strettamente correlato anche all'idea del viaggio come incontro con l'altro da sé che il *Diario*

testimonia. 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”²⁷.

Accanto a Pessoa, un autore molto presente negli anni della formazione e in particolare all'altezza del viaggio Gulbenkian è José Ortega y Gasset, le cui *Meditazioni sul Chisciotte* hanno certamente offerto spunti nel definirsi di una versione tavoriana della “personalità dell'Anonimo”. Innanzi tutto, le riflessioni sulla struttura del pensiero creativo che ben si sintetizzano nella immagine di Don Chisciotte come “parodia triste di un Cristo più divino e sereno”, un “Cristo gotico, macerato d'angosce moderne”, “un Cristo ridicolo del nostro quartiere”²⁸, immagine che riprende la figura matrice del Cristo sacrificato come prototipo dell'artista, centrale nella cultura artistica e anche architettonica primonovecentesca e, contemporaneamente, ne dichiara la inattualità²⁹. Si tratta di un equilibrio tra concezione eroica dell'atto creativo come gesto salvifico e dispersione della personalità “tra le cose” che compare in tutti i progetti di ritorno all'Anonimato architettonico del Secondo Novecento. In Távora l'idea che l'eroica “santità” dell'atto creativo debba non tanto salvare il mondo quanto contaminarsi con esso assume, in coincidenza cronologica con il *Diario*, la figura di una architettura che da “intangibile vergine immacolata” si trasforma in “una piccola e semplice opera costruita dagli uomini per gli uomini”, come si legge nella relazione per la Scuola del Cedro (1958 sgg.) scritta nel 1963. Non molto diversamente, nelle sue *Meditazioni*, Ortega scrive: “Siano santificate le cose! Amatele, amatele! Ogni cosa è una fata che riveste di miseria e volgarità i suoi tesori interiori, ed è una vergine che deve innamorarsi per essere feconda”³⁰.

La dissoluzione della personalità affermativa, il disinteresse per “pronunciare sentenze” a favore dell'essere “amante delle cose”³¹ si arricchisce poi, in Ortega, di altre considerazioni che connettono il binomio anonimato-eteronimia con un terzo concetto chiave per la figura dell'Anonimo tavoriano, ovvero la circostanza. Sempre in relazione al 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”³². Tema che ritorna nella *Ribellione delle masse* con formulazioni riprese da Távora quasi letteralmente ne *L'Organizzazione dello spazio* – dove il filosofo spagnolo è esplicitamente citato – e, in quel testo, poste in stretta relazione alla esperienza del viaggio Gulbenkian³³.

Con Ortega, Távora condivide anche 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... il tema delle varianti (di Chueca Goitia) – 15/III/69”³⁴.

Il riferimento a Chueca Goitia e ai suoi studi sulle invarianti della architettura spagnola esplicita il nesso tra la definizione della relazione che unisce soggetto anonimo-eteronimo e circostanza da un lato e, dall'altro, l'individuazione di costanti architettoniche sovrastoriche. Del resto, il fondamentale scritto di Távora dal titolo *Architettura e urbanistica. La lezione delle costanti* è del 1952, in esatta coincidenza cronologica con la *Sesión de Crítica de Arquitectura* di Granada da cui nasce il *Manifiesto de la Alhambra*, e con esso condivide, quanto meno, la riflessione

sulla necessità di un nuovo “realismo” che riconsideri radicalmente gli esiti del modernismo prebellico³⁵.

Il problema della forma architettonica nella prospettiva dell'Anonimo, secondo la formulazione di Távora, si basa sulla coesistenza, sulla costante ricerca di un equilibrio tra identità individuale e dispersione della personalità tra le cose, tra unità offerta dalle costanti architettoniche apprese dalla storia e varietà degli esiti determinati dalla applicazione delle costanti nella circostanza specifica. Le circostanze determinano le forme architettoniche e “nel creare forme si creano circostanze”³⁶.

Come il bosco del *Chisciote* di Ortega³⁷, il luogo che il progetto di Távora costruisce “è una somma di nostri possibili atti” che realizzandosi interamente perderebbero il proprio valore, ovvero la capacità di far emergere in parte, e in parte mantenere, la dimensione potenziale del luogo stesso. Il bosco esiste come “ciò che è latente” perché ““esistono cose che, manifestandosi, soccombono o perdono il loro valore e, nascondendosi, giungono alla pienezza”³⁸. Decade, riferendo ancora le posizioni di Távora agli scritti di Ortega, “l'ottica monumentale”, una “visione solamente dall'esterno, a distanza” e il progetto diventa una “individualissima pressione sul mondo” laddove “il mondo è la resistenza non meno determinata e individuale a questa pressione”³⁹. La personalità dell'Anonimo messa a punto da Távora, se osservata in affinità questa volta con il *Goethe* descritto da Ortega, “rifugge dall'inquadrarsi in un destino che esclude tutte le possibilità eccetto una”, “vuole rimanere disponibile” e ““per creare, ha bisogno di immaginarsi, prima di tutto, un altro diverso da sé”, “un attore incaricato di rappresentare quel personaggio che è il suo autentico io”⁴⁰.

Se non si considera la ridefinizione teorica della personalità architettonica come ritorno all'Anonimo che alla data del viaggio Távora ha già pienamente formulato e che meriterebbe ben altri approfondimenti, risulta difficile comprendere il tono complessivo del *Diario*, la struttura degli interessi e disinteressi nel corso dell'itinerario, il suo abbandonarsi, assai poco militante, all'intera esperienza di viaggio senza trasformarla in una ricerca di architetture autoriali e incontri con maestri.

Il viaggio Gulbenkian stesso, di rimando, l'incontro con il caos americano che gli si rivela poi essere globale, risulta decisivo per comprendere, in una prospettiva operativa e non solo filosofica, che il campo di azione del progetto deve farsi enormemente più ampio dell'ambito primariamente estetico e linguistico privilegiato dalle sue due matrici formative, la cultura Beaux Arts e il modernismo primonovecentesco.

Per comprendere il particolare sguardo sul mondo che il *Diario* rivela come nessun'altro scritto di Távora fino a quella data, non va dimenticato che la giovanile elaborazione teorica dell'Anonimo procede di pari passo con esperienze di progetto decisive nel ridefinire il modello di creatività in tale direzione, esperienze già pienamente compiute nel 1960. Anche in questo caso le radici sono molteplici e si possono qui solo accennare.

Ovviamente l'interesse per l'arte e l'architettura popolare, una passione intima e con matrici familiari che, tuttavia, trova ben presto modelli a cui richiamarsi anche in ambito architettonico⁴¹. Si pensi agli studi sulla architettura popolare portoghese e brasiliana di Raoul Lino⁴², il “maestro” suggerito dal padre, o di Lucio Costa, riferimento scelto, invece, con grande convinzione personale in un rapporto coltivato anche all'interno della Scuola già in date precedenti al viaggio Gulbenkian⁴³. 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 poi l'occasione di una sperimentazione decisiva nella celebre impresa del *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*⁴⁴. La vicenda è ampiamente studiata ma è importante qui sottolineare che, anche all'interno della ESBAP e per specifico interessamento di Carlos Ramos, la ricerca 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 (1911-1997) 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 popolare⁴⁵.

La connessione profonda tra studio della architettura popolare e nuova attenzione per la dimensione geografica degli insediamenti ci aiuta a comprendere molti aspetti del *Diario* come, ad esempio, l'attenzione – che può apparire non inerente alla disciplina – per il paesaggio, per gli aspetti antropologici, per l'economia, ma soprattutto la capacità di alzare lo sguardo in una visione d'insieme che non è tanto da urbanista quanto, appunto, da geografo. Molti dei disegni che accompagnano il *Diario* ne sono testimonianza e contribuiscono a mostrare la ridefinizione estensiva del campo d'azione del progetto che Távora ha in corso e che il viaggio Gulbenkian farà progredire in modo significativo.

Altre componenti della formazione architettonica di Távora contribuiscono alla costruzione di una personalità basata sul binomio eteronimo-anonimo e spiegano il particolare sguardo sul mondo offerto dal *Diario*. Tra queste certamente l'influenza esercitata su di lui dal “maestro” Carlos Ramos e non solo per averlo introdotto alla conoscenza di Lucio Costa⁴⁶. Ramos, infatti, da un lato porta nella scuola una concezione del progetto capace di coniugare riferimenti diversi all'interno della cultura architettonica portoghese, avendo subito l'influenza tanto di Raoul 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, alla esigenze di vita. Inoltre Ramos, pur interessandosi delle innovazioni di linguaggio moderniste – 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 Arts⁴⁷. Insistendo sul ruolo fondamentale della circostanza, considerando la forma come “una strategia riferita” al luogo specifico, rifiutando “la pretesa di essere originali”, Ramos rappresenta un modello di progettista ironico se non eteronimo, capace “di unire piuttosto che di dividere”, certamente importante per l'autore del *Diario*. Ma è proprio il *Diario*, grazie alla sua natura privata, a mostrarci come già a quella data la distanza tra allievo e maestro – ma forse sarebbe più corretto dire in questo caso tra cattedratico e assistente – sia profonda.

Rimanendo al tema dell'eteronomo-anonimo, e volendo offrire una formula sintetica, potremmo dire che Ramos invia Távora in missione per rafforzare l'identità della scuola con un progetto di adesione ai destini postbellici del modernismo primonovecentesco che certo ha trovato in USA, in quel momento, un nuovo campo di vittoria. Una scelta, del resto, in linea con lo schieramento politico del Portogallo. Ma la lettura del *Diario* non ci restituisce in alcun modo un Távora militante in cerca di allineamenti culturali e di modelli quanto invece un suo esercizio di definitivo distacco da un maestro amato – Wright –, uno scetticismo talvolta apertamente polemico con la nuova stagione americana dei maestri – Gropius e Mies in particolare – e, soprattutto, la assunzione definitiva della circostanza caotica come terreno di esercizio e banco di prova del progetto. La radicale discontinuità con la struttura “profetica” del progetto primonovecentesco è ribadita con chiarezza, a due anni dal viaggio, nel testo su *L'Organizzazione dello spazio*⁴⁸, laddove Távora parla dei “precursori”, coloro che “vedono più lontano, quelli che abbandonano una circostanza presente per suggerire forme o anche solo concepire idee di forme destinate a una circostanza futura” e si chiede se dobbiamo attribuire loro un “valore positivo” o “condannarli”. Ammettendo che “ai più capaci compete, naturalmente, la funzione di guide di creatori di prototipi”. Távora avverte tuttavia che “le maggiori doti e qualità che li contraddistinguono non debbano condurli verso una sorta di evasione dalla circostanza o verso un cammino teso all'utopia”. Egli si scaglia poi contro una “pericolosa individualizzazione delle

forme e modi eccessivamente personali di organizzare lo spazio” che “ha condotto a una estrema discontinuità nelle forme che creiamo, al punto che tra il ‘genio’, preponderante nella nostra epoca e ignorato in molte tra quelle passate e l’uomo comune si è alzata una barriera per molti versi insormontabile”. Un superamento dell’“uomo di genio” che è, come già accennato, tra i cardini delle diverse formulazioni dell’Anonimo elaborate in questi stessi anni. Per citare solo due esempi che cadono nel biennio su cui si articolano *Diario* e *L’Organizzazione dello spazio: No son genios lo que necesitamos ahora* pubblicato da Coderch su *Domus* del novembre 1961 e *Anonymous (20th Century)* pubblicato l’anno successivo a New York da Leonardo Ricci. Ricci, per altro, è *Boemis visting professor* presso MIT, su invito di Belluschi, proprio nei mesi della visita di Távora⁴⁹.

Anche i passi de *L’Organizzazione dello spazio* ora richiamati devono molto a Ortega. Távora scrive che “la posizione dei persecutori è utile e accettabile nella misura in cui sia il futuro a confutare le loro verità” mentre Ortega, nei suoi scritti su s parla di una “indocilità dell’avvenire, questa non sottomissione alla nostra volontà, questa dolorosa coscienza del fatto che domani ci può accadere una cosa o un’altra”: “scontrandoci, dunque, col futuro che non è in nostro potere, rimbalziamo e veniamo spinti verso ciò che possediamo: presente e passato. In questo modo nascono la tecnica e la storia”⁵⁰.

Ma, come accennato, la personalità dell’Anonimo non esclude certo il problema della forma. “Il significato di una forma – scrive Távora nello passo dell’*Organizzazione* ora citato – risiede nella sua capacità di rappresentare o soddisfare, oltre al singolo individuo, tutta la società che andrà a utilizzarla”.

È indubbio che vi sia in Távora, a questa altezza, una nostalgia per epoche in cui le élite sociali e la chiesa – lo dichiara esplicitamente – “organizzavano” lo spazio in modo più equilibrato e continuo. Una trama di manufatti “anonimi, logici, equilibrati, regolari, modesti” – “qualità che le opere recenti non hanno” – affidata non a “uomini di fama” non a “architetti colti, che avevano viaggiato, che conoscevano il passato e il presente della propria arte, formati in corsi universitari” ma a una “cultura continua e integrata, che raggiungeva e comprendeva tutti, un comune modo di pensare e agire, una tradizione che si evolveva lentamente ma con sicurezza”⁵¹.

Il progetto di Távora, la ragione profonda della rinuncia all’essere genio per “procedere verso l’Anonimato”, è il ripristino di uno spazio che a questa data ancora definisce spesso, con non poca ideologia, “armonico”, ma che, nel procedere del pensiero e soprattutto dell’opera costruita, diventa uno strumento operativo molto forte, sintetizzabile nel termine “continuità”, tra i suoi prediletti. Continuità spaziale – di pieni e vuoti, di spazio interno e di spazio esterno –, continuità tra “visione personale” e circostanza in cui il progetto si sviluppa, continuità tra architetto e “uomo comune”, perché “ogni uomo organizza il proprio spazio” e così facendo “crea forma” e modifica la circostanza. L’architetto non è “demiurgo”, “genio dello spazio organizzato”, ma contribuisce, certo con un ruolo specifico e speciale, a una “opera collettiva”.

Molti sono i temi del *Diario* – uso del denaro, uso del tempo, ruolo della tecnica, struttura sociale – che dimostrano la radicale incompatibilità tra questo progetto e il modello americano incontrato e approfondito nel corso del viaggio Gulbenkian. Viaggio che tuttavia, grazie anche ad altre tappe come quella in Messico o in Giappone, contribuisce a spostare il progetto tavoriano dalla illusione di un nostalgico spazio “armonico” alla costruzione – anche politica – di uno spazio “continuo”. Un passaggio che troverà ovviamente ragioni più profonde e urgenti nell’evolversi delle vicende sociali e politiche interne al Portogallo.

La personalità dell’anonimo-eteronimo, l’equilibrio tra permanere delle costanti e variabilità generata dalle circostanze, determina anche il particolare rapporto con la storia che Távora riesce, dopo un tormentato percorso intellettuale, a istituire e a riportare operativamente all’interno del progetto di architettura. Anche sotto questo riguardo il viaggio Gulbenkian si colloca in un momento nodale e contribuisce esso stesso a fissare, insieme alla stesura del volume su *L’Organizzazione dello spazio*, alcuni cardini del progetto di Távora che vanno oltre i riferimenti

giovanili sul tema. “C’è solo un modo di dominare il passato, Regno delle cose trascorse: iniettare il nostro sangue nelle vene vuote dei morti. È proprio questo che il reazionario non può fare: trattare il passato come un modo della vita”⁵². L’idea, che troviamo nelle pagine di Ortega y Gasset⁵³, di “usare” il “classico” per la nostra salvezza, senza riguardo – ossia prescindendo dal suo classicismo, trasportandolo fino a noi, attualizzandolo”, descrive molto bene il compito che Távora si è dato, fino dalla giovanissima età, riguardo alla “necessaria” conoscenza della Grande Tradizione cui sente di appartenere anche se, per definire il tema delle costanti, i suoi riferimenti sono anche altri, e tra i più citati *Il tramonto dell’Occidente* (1923) di Oswald Spengler.

Alla data del viaggio Gulbenkian, Távora aveva già ampliato il compito giovanile di assumere la storia monumentale come modello non figurativo ma metodologico, come lezione delle costanti e non come storia delle forme. Lo aveva ampliato, come detto, includendo tra i riferimenti la architettura popolare portoghese. Una ricerca non certo sconnessa o alternativa rispetto allo studio della Grande Tradizione per due distinte ragioni. Innanzi tutto, per il valore esemplare assoluto che attribuisce alla lezione della architettura popolare. In secondo luogo, perché parte integrante della ricerca sulla architettura popolare è il confronto tra questa e i migliori risultati della stagione modernista, Wright e Le Corbusier in particolare. Non una contrapposizione, ma una azione di integrazione e superamento. Perché, nella visione di Távora, non si tratta di creare una contrapposizione tra tradizione e modernità ma di dare continuità a due forme di modernità: la modernità permanente della architettura popolare e la modernità delle innovazioni, linguistiche e spaziali, del modernismo. Innovazioni, queste, che appartengono in pieno alla Grande Tradizione monumentale, che sono esito ultimo del ciclo culturale Grecia, Roma, Europa di cui si sente anch’egli parte. Una riflessione non solo teorica o confinata nell’ambito dell’insegnamento come dimostrano opere costruite o in corso alla data del viaggio quali il Mercato di Vila da Feira, la Casa di vacanza a Ofir, La Scuola del Cedro o il Padiglione del Tennis che, di tale sperimentazione, si può considerare il manifesto.

Il viaggio Gulbenkian aggiunge a tale quadro elementi di novità, primo fra tutti una occasione straordinaria per la riflessione sul monumento avviata in viaggi precedenti.

Nel 1947, ad esempio, viaggiando in Italia, Távora aveva già delineato chiaramente le sue posizioni rispetto al significato del monumento “criticando” San Pietro, che “ti colpisce per il colossale, il lussuoso” ma è “una chiesa dove non si ha voglia di pregare” ed entusiasmandosi invece, per la prima e non ultima volta, nel visitare Venezia, che pure ha dei monumenti “ma è una città”⁵⁴.

Nel viaggio del 1960 la visita di alcune tappe fondamentali per il suo piano di attraversamento della Grande Tradizione – Acropoli, Piramidi, architettura tradizionale giapponese – gli mostra con ancor maggiore evidenza che i monumenti celebrati nella Grande Storia hanno valore solo se letti come integrati e integrali alla civiltà che li ha prodotti poiché nemmeno essi mantengono il loro valore se isolati o assediati da insediamenti o usi incongrui.

Ciò lo porta a una vera e propria revisione del concetto di monumento che formulerà pienamente nel testo sul *La Organizzazione dello spazio*: un monumento che supera “l’ambito di questo o quell’edificio più o meno erudito, della storia più o meno nota, per andare a includere ambiti molto più vasti e edifici più comuni”⁵⁵.

Una richiesta che, seguendo il principio di continuità detto, viene estesa alla architettura contemporanea e che risulta essere uno dei limiti del modernismo primonovecentesco troppo orientato alla celebrazione della personalità formale.

Rispetto alla strada indicata dalla ricerca sulla architettura popolare, tuttavia, nel corso della quale Távora si mantiene in un ambito confortevole e familiare, il viaggio Gulbenkian “scopre”, soprattutto nell’incontro con il caos metropolitano, un terreno di esercizio ben più complesso e ampio. Una sfida rispetto alla quale l’idea della Grande Tradizione, dello stile come linguaggio collettivo⁵⁶, come risultato della “relazione tra opera e vita” deve fare i conti con una dimensione sociale e politica, non solo culturale, trovando nel modello americano il perfetto esempio

negativo ma subendo colpi non indolori anche nei paesi in cui sperava di ritrovare ancora intatta una “continuità spaziale” dettata dal mantenimento di culture tradizionali.

BAALBEK

Baalbek è una delle tappe che non rientrano nel programma istituzionale ma che Távora inserisce, approfittando dell'itinerario, come occasione per implementare il viaggio nella Grande Tradizione (Grecia-Roma-Europa) programmato in giovanissima età e sviluppato, di fatto, nel corso della sua intera vita.

La tonalità complessiva in cui si inquadra la visita al sito archeologico è il progressivo rilassamento e innalzamento dell'umore che in lui provoca il riavvicinarsi al Mediterraneo, al suo clima, alle sue luci e anche la prospettiva di una ormai immediata conclusione del viaggio con rientro a casa. Di fatto, Beirut gli appare “un Paradiso rispetto a Karachi – buon clima e il meraviglioso azzurro del Mediterraneo” (3 giugno), con architetture di tono francese e “qualcosa di Lisbona, nella luce, nel movimento del suolo, nel colore delle costruzioni” (5 giugno). La visita al Museo Nazionale svela immediatamente una delle ragioni di interesse che muovono Távora ovvero l'essere stata, questa regione, “attraversata dalle più svariate culture dal neolitico a quella occidentale, passando per i fenici, gli israeliti, greci, romani, arabi, ecc.”. Una stratificazione nel tempo e un intreccio di culture che inevitabilmente stimola la sua visione culturale.

Il 3 giugno, durante la visita al Museo e prima della visita al sito archeologico del giorno successivo, disegna il complesso in pianta, sezione e schizzi assonometrici nonché, più in dettaglio, la pianta del Tempio di Venere, basandosi presumibilmente su guide o immagini viste all'interno del Museo stesso. La lettura che Távora cerca in questo primo disegno è di natura spaziale e volumetrica: “le quattro torri *scandiscono* la composizione, come qualcosa che equilibrando il volume del tempio principale si muove danzando negli spazi in verticale (*vista dei portici*) I successivi allineamenti dei portici, compreso quello del tempio, a partire dall'ingresso (*vista dell'insieme*) Notare qua che questa disposizione crea ricchezza non soltanto nello spazio interno ma anche nello spazio esterno”. (Quaderno B, disegno 2) Non è improbabile che le aspettative siano alimentate dalla lettura de *Il linguaggio moderno dell'architettura* di Bruno Zevi, il quale cita Baalbek – insieme a Spalato e al Tempio di Minerva a Roma – come esempio del “continuum” “implicito nella tecnica del conglomerato” trionfante durante il regno di Adriano, facendo seguire un parallelismo tra Villa Adriana e il Florida Southern College di Frank Lloyd Wright⁵⁷. La visita al sito raffredda la lettura zeviana.

Un paio di disegni (Quaderno B disegni 3 e 4) cercano di cogliere le volumetrie e i rapporti spaziali dell'insieme ma la conclusione è che: “Tutto è grande e ben costruito. Il fatto però di essere quasi tutto in rovina non permette *l'esperienza dell'architettura*, molti spazi è necessario immaginarli o indovinarli. Quattro muri senza copertura (tempio di Baccho) per esempio, non creano uno spazio riservato, chiuso, misterioso come lo era in origine” (4 giugno). Abbandonata la lettura spaziale, la visita si fa archeologica e Távora esegue altri due disegni (Quaderno B disegni 5 e 6) fitti di misurazioni dei ruderi e di puntuali terminologie architettoniche che testimoniano la formazione classica impartita, alla sua generazione, all'interno della ESBA. L'ammirazione si sposta così dai supposti temi spaziali a un apprezzamento per la tecnica costruttiva e, osservando la porta di ingresso della fortezza araba, per la “maestria” nella pratica della stereotomia. Temi, del resto, molto cari a Távora ed evidenti nella sua attività pratica di progettista.

Vale la pena registrare, infine, una annotazione a chiusura di una visita di cui, afferma Távora “non mi sono pentito”: “I romani non mi convincono, hanno qualcosa degli americani – grandi, ricchi e materialoni (anzi, Baalbek è già un po' decadente)”. Una presa di posizione non irrilevante rispetto al percorso di verifica di una linea di sviluppo culturale Grecia-Roma-Europa di

cui gli Stati Uniti dovrebbero rappresentare l'esito più moderno e potente, ovvero rispetto a uno dei compiti centrali del viaggio Gulbenkian.

CORPO (TEMPO)

“Nella Scuola di Porto lo strumento fondativo dell'atto Moderno è il *corpo* e non la *macchina*” scrive Jorge Figueira nella sua “mappa critica”, un legame con la “tradizione umanista” piuttosto che con il “progetto costruttivista” e se “macchina equivale a sradicamento”, “corpo equivale a luogo”⁵⁸. Il viaggio Gulbenkian testimonia indiscutibilmente una centralità del corpo come veicolo di conoscenza dei luoghi e il tema sostanzia la critica, spesso ripetuta, alla tecnocrazia dominante il “modello americano”. Una centralità del corpo che, del resto, torna come elemento chiave della teoria progettuale formalizzata con il testo sulla *Organizzazione dello spazio*: “non basta infatti la presenza del suo corpo... per far divenire ciascun uomo elemento che organizza lo spazio?”⁵⁹.

Il racconto del proprio corpo in viaggio è, nel *Diario*, ricco e variato.

Innanzitutto, Távora insiste spesso sulla incompatibilità tra una pratica per lui essenziale, il camminare, e la struttura della metropoli ma, più in generale, il modello di sviluppo economico tecnocentrico che incontra negli USA.

Il 27 febbraio, a Filadelfia, dopo avere percorso la strada tra la City Hall e il Museum of Art – schizzandone a penna uno scorcio –, infreddolito, si sente come “la prima persona che ha fatto quel percorso a piedi” e annota, per la prima volta, che in queste città “nessuno sa andare a piedi”. La desolazione e anche l'irritazione per città in cui non è possibile muoversi camminando torna il 29 febbraio quando cerca di raggiungere a piedi il 346 di Braodway – “cammino, cammino, i *blocks* mi passavano ai lati, passavano le *streets* ma il 346 rimaneva sempre e ancora molto lontano”. Alla fine si rassegna a un taxi. Dopo una seconda passeggiata, nel corso della stessa giornata, annota amaramente anche gli effetti dello smog sui vestiti. Ma la incompatibilità tra la cultura americana e la cultura del camminare viene rilevata anche fuori dalla metropoli tanto che durante il soggiorno presso l'amico Rendeiro – che vive nella piccola cittadina di Hamden seguendo modelli di vita che Távora studia con interesse cogliendone positività –, a un certo punto, rendendosi conto che marito e moglie hanno una automobile a testa, osserva che “nessuno sa andare a piedi e tutto è molto lontano, e soprattutto, tutti possono avere l'automobile, o le automobili” (13 marzo). Osservazione che coglie anche l'aspetto consumistico del prevalere della cultura automobilistica. Il 6 aprile vede per la prima volta un ristorante drive-in e osserva ironicamente “che se gli americani potessero portare l'auto nella cucina e andare con l'auto a messa o dal calzolaio o al bagno lo farebbero certamente”.

Il tema ritorna a Chicago, il 13 aprile, in una giornata particolarmente densa di riflessioni sulla architettura. Távora si trova infatti all'IIT, fotografa Mies, ha in programma di intervistare Hilberseimer ma poi, arrivato alla Crown Hall, lo scorge e non trova il coraggio di “disturbare il vecchietto”. Ennesima elusione di un incontro con la “tradizione modernista” trapiantata in USA. “Stanco e confuso” si siede nell'interrato e stila, sul biglietto da visita di Robert E. Curry, un raffronto dicotomico, per punti, tra Mies e Wright. Un “dilemma”, il confronto tra i due, su cui non sembrano interrogarsi i due studenti – un cinese e un indiano – già incontrati il giorno precedente, con cui ora conversa. Il quadro di sfondo è denso: la Crown Hall, una riflessione personale su due opposte visioni della architettura, la conversazione con due studenti non occidentali che, come aveva osservato nella visita del 12 aprile, stanno inconsapevolmente apprendendo una architettura che si rivelerà inadeguata se praticata nel loro paese d'origine, una accademia miesiana pienamente integrata nella cultura americana e funzionale al suo intrinseco imperialismo culturale. Su tale sfondo tornano le considerazioni relative alla idiosincrasia degli americani per il camminare, qui articolate con un tema strettamente connesso, anch'esso parte

integrante di una concezione del progetto incentra sul corpo: il tempo⁶⁰. Un tempo soggettivo, di vita del corpo, che tende a eludere la misurazione meccanica esterna come si evince già dal risveglio tardivo perché “l’orologio mi ha giocato lo scherzo di ritardare un’ora”. Un evento, il ritardo rispetto alla rigida puntualità statunitense, che spesso ritorna nel *Diario* (18 febbraio), una tensione costantemente riaffiorante tra i tempi personali, corporei appunto, del viaggiatore e i tempi formali e meccanici di cui si trova in balia. Poi le riflessioni architettoniche ricordate e la delusione di non ritrovare, nella conversazione con i due studenti, alcuna idea, infine lo sfogo che ne deriva. Nessuno cammina davvero a piedi, in USA, e “non ci sono panchine”, nessuno si ferma per ozio e, dunque, nessuno si ferma a pensare. Ecco perché mancano le idee. “*Il dolce far niente, il chiacchierare, il causer e cose del genere non sono conosciute qua*”. Távora rafforza la sua difesa dell’ozio, della sosta, della sospensione dalla azione, della coltivazione dell’inutile come processo creativo citando un verso da *Liberdade* dell’amato Pessoa: “Ah che piacere non compiere un dovere”. Perdere la disponibilità alla pausa, alla sospensione, alla azione finalizzata, sempre asservita alla economia, significa perdere “un tesoro”. Ci troviamo nel cuore della critica radicale che egli porta al modello americano e dopo essersi chiesto se “non è possibile creare una via di mezzo tra questo tipo di schiavitù e la nostra?”, chiarisce che la “schiavitù” portoghese non è però il modello culturale – comunque superiore – ma la povertà oggettiva del paese. Ricordiamo che parte della missione istituzionale di Távora consiste nel valutare il modello di sviluppo anche economico degli USA in un momento di radicale trasformazione e forte espansione economica del Portogallo. Un modello possibile, si potrebbe dire quasi obbligato dato il quadro politico ed economico del momento. Un modello che, tuttavia, egli rifiuta radicalmente nelle pagine, private, del *Diario* e che alla data del 13 aprile critica espressamente e senza mezzi termini. L’America offre automobile, casa, lavori, servizi, uguaglianza sociale e “presunta uguaglianza razziale”, offre abbondante denaro, ma il prezzo che si paga in cambio di tali vantaggi è altissimo: malattie fisiche e mentali, delinquenza minorile, conflitti razziali, asservimento al lavoro, una vita urbana problematica, slums. Oltre a ciò, l’asservimento a “potentati straordinari”: comunicazione, *real estate*, grande distribuzione e imprenditoria comandano la vita del Paese. Unica fede il denaro, in un paese in cui “si spende per guadagnare”. La visione di Távora è lucida e, in alcuni passi, profetica. Se a questo Paese senza fede che non sia nel denaro dovesse opporsi “un paese con una Fede”, l’America non resisterebbe.

Come si vede la centralità del corpo, il rispetto dei suoi tempi e delle sue misure, oltre a dare fondamento al progetto di architettura, profila una visione che potremmo definire di ecologia sociale, disciplina che, del resto, inizia a profilarsi in corrispondenza cronologica con il *Diario*⁶¹. Rientrato in albergo ancora una osservazione legata al corpo: la stanza ha la doccia ma anche la vasca, quindi offre la possibilità, rara in USA, “di avere a disposizione qualche minuto in più al giorno per riflettere, immerso nell’acqua”. Ed è assai probabilmente immerso nell’acqua che Távora chiude l’intensa giornata con la considerazione che “la doccia deve essere figlia... dell’America”. Tema, la differenza antropologica tra doccia e bagno, su cui ritorna a Kyoto, il 20 e 21 maggio, quando sperimenta, in un misto di diffidenza e crescente ammirazione, l’abitudine giapponese al bagno condiviso: “Il bagno non ha qui soltanto una funzione igienica; è anche (come piace a me) una opportunità di riposo e di piacere. Abbasso la doccia, viva il Giappone!”. Altro tema corporeo fonte di frequenti annotazioni è il cibo che, come noto, è per Távora non semplicemente metafora ma prassi omologa alla architettura con cui condivide caratteri quali la naturalezza, la lentezza nel processo di elaborazione, la fusione di singoli componenti in un unico senza cancellare le qualità singolari.

Di fronte al cibo statunitense l’atteggiamento di Távora è simile a quello di un antropologo che si accosta alle abitudini alimentari di una popolazione appartenente a una cultura del tutto estranea alla propria. Spesso le descrizioni sono di dettaglio e tecniche – le modalità di preparazione del cibo, gli abbinamenti – e si estendono alle abitudini, tra cui, di nuovo, prevale la annotazione della rapidità del consumo, il poco interesse per l’aspetto conviviale. Osservazioni

spesso accompagnate da confronti con il rapporto del tutto differente con il cibo che caratterizza la cultura portoghese, a tratti sofferente e nostalgica come nella rievocazione dei *ricos compassos* a Santo Tirso in un triste giorno di Pasqua a Chicago (17 aprile). Le annotazioni dedicate al cibo statunitense testimoniano comunque curiosità, disponibilità a sperimentare, talvolta apprezzamento, ma certamente non adesione o entusiasmo. A Città del Messico, il 27 aprile, annota di sentire “la presenza del cibo nello stomaco dopo i pasti, come in Portogallo” e come negli Usa non gli succedeva. Finalmente e nuovamente un cibo che il corpo sente e riconosce. Il 30 maggio, a Bangkok, dopo un pranzo particolarmente saporito Távora scrive: “Mai in tre mesi negli Stati Uniti ho mangiato cibo così saporito, sia nei ristoranti sia nelle caffetterie (devo dire che il mio atteggiamento verso gli USA sta diventando sempre più di disillusione e di scetticismo, man mano che il tempo passa e io rifletto su quello che ho visto e sentito. D’altra parte, mi nausea solo il pensiero o sentir parlare di caffetterie e di YMCA”.

La non adesione di Távora al modello statunitense non è dunque solo intellettuale, è un rifiuto corporeo, il rilievo di una estraneità definitiva.

DENARO

Il rapporto con il denaro, il suo dominio su ogni aspetto della vita quotidiana, è forse ciò che più apertamente scandalizza e innervosisce Távora nel suo attraversamento della società statunitense. Nato da ricca e nobile famiglia in un Portogallo arretrato e povero, egli si pone sin da giovane età il tema di una “essenzializzazione della vita”, come si legge nell’abbozzo di saggio dal titolo *“Primitivismo” da arte moderna* elaborato tra il 1944 e il 1945⁶². In un frammento che si apre con alcuni tra i versi di Fernando Pessoa da lui più amati – “Ah, poder ser tu, sendo eu!”⁶³ – Távora già cita *La ribellione delle masse*⁶⁴ di Ortega y Gasset – “epoche inquiete”, “epoche soddisfatte”, annota, “molto interessante” e sembrerebbero le spigolature di una prima lettura – per poi richiamare *A Filosofia de Henri Bergson* di Leonardo de Coimbra⁶⁵, testo dedicato principalmente a *Les deux sources de la morale et de la religion*, pubblicato da Bergson a Parigi nel 1932. Avvalendosi delle pagine di uno dei teorici della *Renascença Portuguesa* Távora, in contrapposizione a “un delirio di industrializzazione” e alla “orgia di innovazione tecnologica”, invoca “una nuova semplificazione della vita”, “un nuovo ascetismo purificatore”. A tali riferimenti accosta un richiamo a San Bernardo, “il frate austero”, che – in altra pagina dei diari giovanili – offre una decisiva connessione con l’ambito architettonico: “C’è un caso tipico nella storia dell’Architettura nel quale decisioni di ordine morale e un nuovo concetto di vita si rifletterono nelle forme che furono create; è il caso della riforma di S. Bernardo, che produsse un’Arch. veramente funzionale, superiore e retta come egli pretendeva che fosse il suo Ordine; Alcobaça ne è un esempio: lì non c’è la decorazione per la decorazione, non c’è apparenza, nemmeno il decorativo; c’è solo lo spirito di Cister e l’adesione integrale – integrale quanto può esserlo l’opera degli uomini”⁶⁶. L’appello a una nuova austerità, sostanziato da modelli premoderni – si completa con un riferimento al “maestro” Le Corbusier creando una connessione quanto mai sottile e stimolante tra la propria ricerca di una vita (dunque un progetto) più essenziale e il concetto di “maison – Machine à habiter”, una “suprema semplicità” della macchina o del cemento armato in cui “nulla è inutile” e, di conseguenza, “tutto è funzionale”. Il risultato, scrive Távora, dell’influenza esercitata su Le Corbusier del “gotico nella sua fase migliore” quindi più “funzionale e, perciò, più ascetica”. Un “concetto di vita”, visibile soprattutto negli interni corbusieriani, che porta alla memoria l’eremitismo del XIII secolo e rimanda agli ideali di San Francesco, nel cui Cantico “tutto rimanda ai fondamenti”.

Si tratta di prime riflessioni giovanili che, tuttavia, si consolidano in uno dei punti cardine del progetto tavoriano, una concezione del “decoro” basata sul risparmio, sulla sospensione della azione progettuale laddove necessario, sulla convinzione che “lo spazio che si risparmia è

importante quanto lo spazio che si occupa". Tanto che l'idea chiave del volume sulla *Organizzazione dello spazio* pubblicato due anni dopo il viaggio Gulbenkian consiste appunto nel voler sostituire il concetto di "occupazione" dello spazio con l'espressione "organizzare lo spazio a misura d'uomo"⁶⁷.

Nel formarsi di una concezione del progetto fondata sulla misura e sul risparmio, l'incontro con l'esasperato consumismo statunitense opera un doppio effetto.

Da un lato la diretta conoscenza della grande metropoli capitalista e più in generale dell'assetto economico, sociale e fisico statunitense – poiché la mentalità di Távora coglie come strettamente connessi i tre aspetti – svolge un ruolo non secondario nel superamento dall'illusione di poter ricostituire uno spazio "armonico" e comunitario, spingendolo alla definizione del più gravoso ma più realistico compito di un progetto in grado di governare il caos senza cancellarlo. Dall'altro lato, l'idiosincrasia di Távora per il denaro come strumento di brutale dominio emerge costantemente nelle annotazioni del *Diario* rafforzando i timori relativi allo sviluppo economico in corso nel suo Portogallo e alle trasformazioni sociali e culturale che ne sarebbero potute derivare. La speranza, esplicitata nel *Diario*, è che il Portogallo non adotti il modello statunitense, elimini la povertà senza amplificare la ricchezza, mantenendosi fedele alla sua "classica sobrietà nazionale" (13 aprile). I simboli della prosperità statunitense gli appaiono "abominevoli" e si augura che non solo il Portogallo ma tutto il mondo li eviti. L'insistenza costante sulla scarsità di denaro che lo accompagna per tutto il viaggio, l'attenzione quasi maniacale al risparmio nella scelta dell'alloggio e del vitto, se vista in questa prospettiva critica, assume un significato che va oltre la lettera, quasi il senso di una ribellione ascetica, di resistenza allo sfoggio e spreco di ricchezza.

La critica al "delirio della quantità" che affligge la cultura statunitense trova una articolazione piena nel corso della visita all'Empire State Building del 6 marzo. Salito all'ottantaseiesimo piano "il paesaggio urbano è sorprendente", "gli edifici di venti piani" "ai nostri piedi come un gatto raggomitolato davanti al camino", in lontananza "gli aerodromi, la Statua della Libertà, i fiumi, i ponti, le *high* e le *express ways*, Central Park e i *suburbs*", una "antropizzazione del paesaggio" e un "dominio sulla natura" "sorprendenti". Bello o brutto? Távora resta due ore a chiederselo senza giungere a una conclusione, secondo quanto afferma, ma la conclusione è lì, nelle righe a seguire, esposta con una dichiarata finta ingenuità. L'impresa umana che dalla cima dell'Empire State si può ammirare, sintesi visiva del modello statunitense, è "quantitativamente la maggior impresa di tutti i tempi", "exciting" per chi la osserva; e ricordiamo che quando Távora usa l'inglese nel *Diario* lo fa immancabilmente con una sottile ironia, un misto di ammissione della propria scarsa confidenza con quella lingua e di chiara presa di distanza dalla cultura che essa rappresenta. Ma, aggiunge, la "vista di Santa Luzia su Viana, la foce del fiume e il mare" sono più belle. Non semplicemente una nostalgia, ma la convinzione di poter imboccare un modello di sviluppo differente che emerge dalla esclamazione: "Quanto potremmo fare in Portogallo!". Anche la "propaganda" che accompagna l'edificio da cui osserva è tutta centrata sulla quantità e sui numeri: l'edificio più alto, sette stazioni televisive, migliaia di lavoratori all'interno, milioni di visitatori, migliaia di finestre, miglia di cavi. Per "molti storici" l'ottava e forse "la più grande" tra le meraviglie del mondo, recita il volantino che Távora tiene tra le mani e che lo porta a esclamare: "E tu povero Partenone realizzato dai due tristi architetti Ictino e Callicrate con la collaborazione di un certo Fidia, che ne pensi? E voi Piramidi di Giza, senza cavi elettrici e ascensori veloci che ci avete messo così tanto ad essere realizzate (l'*Empire State* ci ha impiegato circa 1 anno!), avete per caso il complesso della 8° meraviglia del secolo XX?".

Ma a colpirlo è anche la spettacolarizzazione dell'edificio, la comunicazione per il pubblico dei visitatori, "Cibo e bevande, bandierine, cartoline, musica, fotografie con New York alle spalle, camicie e fazzoletti con l'edificio stampato".

Non meno radicale, a tratti feroce, è infatti, nel *Diario*, la critica alla "società dello spettacolo" statunitense anch'essa dominata da un eccesso di denaro che non riesce a farsi qualità. Il 2

marzo Távora assiste alla proiezione di *Ben Hur* – “*the best film of the year*” – che non esita a definire “un piombo” e “una orribile e grandiosa merda”, paragonandone lo sterile gigantismo produttivo alla efficacia espressiva ottenuta da Eisenstein “con quattro gatti ubriachi, in bianco e nero e con mezza dozzina di dollari”. Il 4 aprile ritrova il film di Wyler tra i più premiati con l’Oscar, scelta che definisce “una mostruosità” così come definisce il resto della cerimonia, vista in televisione, uno spettacolo “senza un minimo di qualità” di cui non salva nemmeno la statuetta, “un scultura orrenda”. Ma quello spettacolo, aggiunge, è “ancora una volta un ritratto dell’America”.

Ancora una volta perché il giorno prima vede, al cinema, una pellicola di Walt Disney su Disneyland e ne conclude che è proprio Disneyland l’autentica creazione americana: facile, infantile, artificiale. Danzatori tirolesi e cowboys, carrozza d’epoca e monorotaia del futuro, nautilus e caravella, montagne con neve artificiale in piena estate, cannibali, leoni, elefanti, una “città per bambini, è vero... ma nella pellicola compariva, estasiato, il vicepresidente Nixon e il numero dei genitori era superiore ai figli...”. Del resto, il film è accompagnato da una pellicola pubblicitaria di tal “John Lawrence, Real Estate”, e “la verità – annota Távora – è che sono riusciti a farmi fissare il nome del tipo”.

Una relazione tra spettacolo e pubblicità che rileva anche in altre occasioni e per altri media, nella povertà della televisione, con gli spettacoli sempre interrotti da pubblicità e “che va accompagnata con la lettura di un giornale” (28 marzo), ma anche, poi, dei giornali stessi, come le “trecento pagine del New York Times”, acquistate il 3 aprile a Detroit e lette in meno di un’ora perché “i giornali, le riviste, la televisione, ecc., sono fatte per fare pubblicità”. “Pubblicità di tutto e per tutto, soprattutto pubblicità in movimento”.

Tutto è merce negli USA agli occhi del viaggiatore Távora, anche la religione, come chiarisce, seppure scherzosamente, una targa “typically american” venduta in un negozio di Broadway: “Dio protegga la nostra casa. Dio protegga la nostra automobile. Dio protegga la nostra TV. Che vadano all’inferno il proprietario (*Landlord*), le tasse e i doveri” (9 marzo). E naturalmente anche la politica, che è già una politica-spettacolo in cui sono “più importanti la simpatia e il sorriso rispetto a leadership, competenza e intelligenza” (20 aprile). Principio ovviamente esteso all’ambito commerciale.

Del resto Távora, come già rilevato, legge il testo di Ortega y Gasset su *La ribellione delle masse* almeno quindici anni prima del viaggio Gulbenkian e vi ritrova osservazioni sugli Stati Uniti che il viaggio conferma. “Come si dice negli Stati Uniti: essere diversi e indecente – scrive Ortega y Gasset – Chi non sia come ‘tutto il mondo’, chi non pensi come ‘tutto il mondo’ corre il rischio di essere eliminato”⁶⁸. Frase che riunisce due aspetti della critica che anche Távora porta agli USA: l’annullamento della individualità e la cancellazione della differenza.

DIARIO

È lo stesso Távora a offrire la definizione del *Diario* nel corso della sua rilettura a voce: “una specie di diario giornalistico, di una persona che arriva in un paese e annota tutto” (21 febbraio)⁶⁹. L’asciutta descrizione deve essere coniugata con una più ampia concezione della scrittura diaristica, genere che lo vede prolifico fin da giovanissima età, espressa in una nota del 22 aprile 1945: “Un diario è come un libro di storia, un racconto critico, e, in quanto critico, tendenzioso e unilaterale, e questo perché ammette il fattore scelta, separazione dei fatti. Ora, scegliere è giudicare e quindi fare un diario è ‘relazionare in modo tendenzioso’ sui fatti che, chi scrive, considera più importanti... un diario è un racconto tronco e tendenzioso della vita di chi lo scrive”⁷⁰. Le due definizioni sono contraddittorie ma entrambe appropriate alla struttura complessa della scrittura che accompagna le giornate del viaggio Gulbenkian come un rito quotidiano, per lo più serale e spesso descritto come estremamente gravoso, l’ultimo sforzo prima del sonno.

Da un lato, infatti, il *Diario* è lo strumento con cui Távora annota quanto gli sarà necessario per la stesura della *Relazione* richiesta dal bando grazie al quale ha ottenuto la borsa di studio. Un “diario giornalistico” cui si affianca, integrandolo, una raccolta di materiali di diversa natura: programmi di visita dattiloscritti, biglietti da visita, “letteratura grigia” di diversa provenienza⁷¹. Una scrittura privata, destinata a rimanere tale e funzionale alla missione affidatagli, in qualità di professore della ESBAP, dal Direttore Carlos Ramos. La grande fatica giornaliera non si trasformerà però mai nella *Relazione* dovuta e sollecitatagli per mesi, al ritorno, tanto dalla Direttrice della Fondazione, Maria José de Mendonça, quanto da Ramos. La resistenza di Távora alla produzione del documento dovuto, che arriva al paradosso di una dichiarata “poca facilità” nello scrivere⁷², è probabilmente determinata proprio dall’essere il *Diario*, oltre che resoconto “giornalistico”, anche racconto “tronco e tendenzioso”.

Due temi innervano infatti il *Diario* mostrando con chiarezza la mancata adesione personale alla missione ufficiale assegnatagli.

Il primo è la radicale critica al modello culturale e di sviluppo economico statunitense. Távora è ben consapevole della trasgressione e la ammette apertamente nella rilettura a voce accompagnando l’ammissione con l’ironia che, anche nel testo originale, immancabilmente affianca il suo rifiuto del modello americano: “questo racconto per gli Americani deve essere di estremo interesse; se sapessero che esiste un portoghese che ha tenuto un diario sul loro paese, che si aggirava dicendo male dell’America... anche se poi non è vero, non dico sempre male dell’America, dico anche cose positive; avevo anche descritto qualcosa su di un teatro a New York che aveva il più grande corpo di ballo: cinquanta ballerine (Távora imita le ballerine n.d.c)” (12 aprile).

Il secondo tema è il sostanziale disinteresse per i destini del modernismo post-CIAM, dalla produzione americana dei maestri europei lì emigrati alla ideale prosecuzione dell’esperienza CIAM nella Wo.De.Co di Tokio. Disinteresse, che spesso diviene critica radicale, da cui non si salva, di fatto, nemmeno la riforma dell’insegnamento avviata in USA da Gropius, la cui conoscenza è la principale ragione istituzionale del viaggio.

La struttura eteronima del pensiero, prima ancora che del progetto tavoriano, gli consente di portare avanti in parallelo cronaca e racconto orientato, spesso intrecciandoli. Molte considerazioni all’apparenza solamente pratiche – si pensi al tema ritornante delle segretarie, “migliaia di segretarie che raramente sono interessanti” (29 febbraio) – consolidano, ripetendosi, critiche profonde al modello americano – nel caso citato il formalismo di rapporti sempre mediati – mentre una delle più strutturate riflessioni sulla architettura delle giornate americane – il confronto per punti tra Mies e Wright (13 aprile) – viene annotata non nelle pagine del *Diario* ma su un biglietto da visita allegato. Strategie narrative, perché è difficile non considerarle tali se si conosce la raffinatezza di scrittura di cui Távora è capace, che inducono a una considerazione. Il *Diario* certamente non appartiene alla tradizione dei *cahier d’architecture*. Qui, come del resto sul piano del progetto, Távora non aderisce a un modello che pure conosce bene, il racconto, ad esempio, lecorbusieriano del viaggio come costruzione di una propria personalità e identità culturale. Egli pratica invece una scrittura multiforme, che ricomprende materiali eterogenei, mescola, come detto, cronaca e racconto tendenzioso, non filtra e non distingue gli obiettivi culturali del viaggio e i dati della sua quotidiana esperienza, lascia entrare in scena tutto ciò che incontra, gradito o sgradito che sia, accompagnando ogni apparizione con le proprie valutazioni. In altre parole, scrive esattamente come progetta, accogliendo la complessità che lo circonda, organizzandola senza cancellarla ma orientandola secondo finalità e responsabilità culturali cui ritiene di dover rispondere.

Da ciò il difficile rapporto con la fotografia, tema che riemerge spesso nelle considerazioni di Távora prima e dopo l’esperienza del viaggio Gulbenkian il cui finanziamento richiedeva, oltre alla *Relazione* mai consegnata, anche un reportage per immagini. Távora, come lui stesso ricorda, acquista per l’occasione una Contina Matic e scatta “quattro o cinquecento fotografie”, per

lo più mancate a causa di una sbagliata regolazione dell'apparecchio (16 aprile)⁷³. “La grande tecnica del turista moderno – annota il 25 maggio –: non vedere le cose, o meglio vederle in funzione delle possibili fotografie per poi riguardarle *a casa* attraverso le stesse fotografie. Le persone vogliono vedere tutto in poco tempo così da non vedere niente”.

Al di là dell'errore tecnico, su cui potrebbero nutrire dubbi quanto meno a livello di subconscio, la critica radicale alla fotografia verrà formulata con chiarezza già nel testo sulla *Organizzazione dello spazio*, pubblicato due anni dopo il viaggio. La fotografia è dannosa e illusoria perché rompe “la continuità dello spazio”, isola “i pezzettini più belli dell'edificio, l'ora più propizia” e, naturalmente, documenta solo l'edificio migliore, “quello dell'architetto con il nome più famoso, come se si trattasse di un prototipo, quando invece si tratta soltanto di un'eccezione”⁷⁴.

Una diffidenza verso la rappresentazione che si estende, in realtà, anche al disegno, in cui pure Távora è maestro. La sua concezione del progetto, del resto, è incentrata sul superamento del dominio della rappresentazione come principale strumento ideativo a favore di una architettura generata da un campo più ampio di considerazioni e largamente affidata alla lettura e interpretazione *in situ*, alla pratica di cantiere, alla inclusione della vita dell'opera conclusa, nel tempo. Il bel disegno è un pericolo per l'architettura, può ingannare nella interpretazione dello spazio, deve quindi rimanere soprattutto un processo intellettuale e uno strumento di trasmissione di conoscenze, non l'elaborazione sapiente di una figura⁷⁵.

Il Diario non tradisce tale posizione.

Távora attraversa gli Stati Uniti, incontra figure come Wright e Mies, senza quasi tracciare schizzi di architettura in senso stretto. Solamente una bella prospettiva della Robie House datata 16 aprile, di cui è facile ricostruire le ragioni di interesse se si osservano due opere in elaborazione alla data del viaggio ovvero il Padiglione del Tennis nella Quinta da Conceição e la Scuola del Cedo a Vila Nova de Gaia, segnatamente, per quest'ultima, la loggia con copertura a spioventi. Tanto che il disegno del 16 aprile, presenza anomala nelle pagine del *Diario*, si potrebbe interpretare come un appunto occasionale del Távora progettista.

Al disegno Távora dedica invece due *Quaderni* che accompagnano il *Diario* rendendone ancor più complessa la struttura. Ciò avviene in corrispondenza di alcuni tratti del viaggio ritagliati nell'itinerario fissato dalla missione istituzionale, occasione per implementare il viaggio personale nella Grande Tradizione progettato, come momento formativo necessario, sin da giovanissima età: i templi giapponesi e thailandesi (Quaderno A) Baalbek e Atene (Quaderno B). Nei *Quaderni* il rapporto tra disegno e scrittura si inverte, prevalendo il primo sulla seconda, ma non scompare e, pur nell'uso sapiente, il disegno rimane, appunto, strumento “intellettuale” e “trasmissione di sapere”, senza indulgere in calligrafie o figure fine a sé stesse. Un ampio accompagnamento di testo giustifica ogni segno grafico e ne spiega le ragioni. Per altro, un incontro non meno importante come quello con le Piramidi, non produce disegni ma solo considerazioni scritte, queste interne al *Diario*. Come Távora afferma in una intervista, “I disegni che facciamo durante i viaggi sono disegni d'emergenza”, non possiamo disegnare tutto e “il disegno ha una qualità indipendentemente dal valore”⁷⁶.

Un palinsesto dunque, il *Diario*, che la lettura a voce ha aperto a nuove complessità di interpretazione – “questa lettura è stancante; faccio uno sforzo a capire cosa c'è scritto ci sono molte cose incomplete che mi obbligano a immaginare” (17 marzo) – consegnandolo alla storiografia come un momento chiave del percorso culturale e progettuale di Távora⁷⁷.

GIAPPONE

Al pari della visita esplorativa presso le Università statunitensi anche la partecipazione alla World Design Conference di Tokio (10-18 maggio) è un mandato di Carlos Ramos affidato a Távora, in questo caso, più che come docente della scuola, come membro del gruppo

“modernista” portuense. È ben vero che l’ODAM (*A Organização dos Arquitectos Modernos*), nel 1960 è sciolta già da otto anni, ma Távora ha partecipato ai CIAM, come rappresentante del Portogallo, dal 1951 fino al 1959, quando a Otterlo l’esperienza si chiude. Il convegno di Tokio è naturale continuazione di quella esperienza.

In una lettera datata al 26 novembre 1959, infatti, Távora, che già da un paio di mesi è informato riguardo al conferimento della borsa, comunica alla Fondazione Gulbenkian di avere ricevuto “da un membro del CIAM” – presumibilmente Kenzo Tange, che della Wo.De.Co. è principale promotore – l’invito a partecipare alla Conferenza di Tokio in rappresentanza del Portogallo. Egli chiede, pertanto, di spostare le date del viaggio. Il 9 gennaio del 1960 Ramos scrive a Maria José de Mendonça, direttrice della sezione Belas-Artes della Fondazione Gulbenkian, per ottenere un appoggio finanziario che consenta a un gruppo di architetti e docenti, guidati da Alfredo Viana de Lima, di attendere al convegno in Giappone. Un progetto, specifica, che precede la richiesta di borsa avanzata da Távora. La lettera, anche al netto della retorica dettata dall’occasione, testimonia l’interesse che il mondo dell’architettura sta rivolgendo, a quella data, alla architettura contemporanea giapponese e si conclude chiedendo, nel caso non sia possibile finanziare il viaggio di gruppo, di sostenere almeno Távora nella richiesta variazione di itinerario. Viene accolta questa seconda ipotesi e la borsa ottenuta da Távora viene incrementata per consentire la tappa a Tokio⁷⁸.

Tuttavia, i diciotto giorni trascorsi in Giappone, e soprattutto i primi otto trascorsi a Tokio, confermano la discrepanza tra i desiderata di Ramos e gli interessi di Távora che, nelle pagine del tutto private del *Diario*, mostra come il suo viaggio “anarchico” nel Moderno sia ormai giunto a conclusione e in suoi interessi orientati ad altro.

Al tempo stesso, il Giappone, di cui Távora è già cultore come bibliofilo⁷⁹ e che non visiterà mai più dopo il viaggio del 1960, rappresenta una tappa fondamentale per diverse ragioni.

Dopo un viaggio aereo notturno, Távora arriva a Tokio il 10 maggio e subito raggiunge il Sankei Kaikan per l’avvio del congresso. Lì ritrova, sostanzialmente, l’ambiente e la confusione, non molto affine al suo carattere, dei CIAM: “gli Smithsonian, Kahn, Paul Rudolph, l’amico Tange con sua moglie, Kurokawa, e... altri personaggi più o meno importanti”. Della sessione inaugurale cita soprattutto il pranzo, “molto buono, saporito, con aragosta”, offerto dal Segretario. Nel pomeriggio ascolta Herbert Bayer e Jean Prouvé ma la preoccupazione maggiore, a contare le righe appuntate, è l’albergo, problema alla fine risolto e, una volta raggiunto, primo incontro con la vita quotidiana giapponese, che da subito lo conquista quasi quanto lo infastidisce quella statunitense, perché “solo le cortesie dei portieri e i sorrisi e i kimono delle ragazze dell’ascensore valgono il doppio della tariffa giornaliera”. Incanto confermato da una cena e passeggiata a Ginza: “bellissime ragazze ovunque (forse bellissime non è il termine appropriato: incantevoli, dolci, etc., etc., sono i termini adatti). Un sorriso permanente e una dolcezza di espressione che non si dimenticano”. Il fascino delle donne giapponesi ritornerà tema costante negli appunti del *Diario* di queste giornate.

Il 12 maggio Távora esplicita il suo scarso interesse, se non la sua idiosincrasia, per la Conferenza paragonandola all’Opera, in cui si aspetta, per ore, un brano importante “la maggior parte delle volte già conosciuto”. Così vanno i convegni in generale, scrive, ma “assistere alla Conferenza è drammatico, perché mi impedisce di cogliere per intero il contatto con il Giappone e confesso che sono interessato al paesaggio fisico e umano più che alle argomentazioni, per quanto straordinarie siano, di tutti gli individui che sono qui riuniti”. Una presa di posizione netta, da leggersi alla lettera, indice di uno scarto definitivo tra il suo interesse per il “discorso” sul Moderno, esaurito, e l’interesse, sempre esistito ma ora portato al centro del progetto, per i caratteri geografici e antropologici dei luoghi.

Távora, nella stessa giornata, giustifica la quasi totale assenza dei lavori della Wo.De.Co dal *Diario* affermando di aver preso appunti e di aver conservato le pubblicazioni uscite nell’occasione⁸⁰. Ma è un fatto che la Conferenza, nel *Diario*, è quasi inesistente. Gli interventi citati

sono pochi: Saul Bass, Tunnard – già incontrato, nel corso del viaggio, a Yale –, l’“amico” Samper, Rudolph, anche lui già incontrato negli USA. Svogliatamente e in poche righe Távora riassume il tema che domina la Conferenza: “la necessità di creare un ponte tra l’uomo e la tecnologia, in termini di forme” e l’accettazione del caos come dato ineludibile per “perseguire di nuovo l’ordine e l’armonia che alcune antiche e felici civiltà hanno conosciuto”. Il 13 maggio assiste anche a una lezione di Kahn presso l’Università di Waseda, lezione che gli sente poi ripetere “parola per parola” nel suo intervento, il giorno successivo, alla Conferenza. Il 16 mattina l’insofferenza è ancora più esplicita e i testi dei *chairman*, letti, gli appaiono insulsi, “nulla che abbia un carattere assertivo al punto da proiettare la conferenza nel futuro”. Távora, del resto, non sembra il solo a trovare poco interessante la Conferenza. Il 14 mattina “marina” la Wo.De. Co. in compagnia di Samper, Doshi e Correa – gli “indiani” con cui lega durante il soggiorno – per andare a fare spese e pranzare poi insieme in albergo.

Non molto più entusiasta è l’incontro con la cultura progettuale giapponese contemporanea. Il 15 maggio partecipa a una escursione dedicata alla “contemporary architecture” – ricordiamo che l’inglese, nel *Diario*, è sempre usato per segnalare distacco o ironia – organizzata dagli studenti di Waseda. Apprezza gli Harumi Apartments di Maekawa, opera che già conosceva in fotografia e di cui lo colpisce, tuttavia, soprattutto la pessima conservazione a soli tre anni dalla realizzazione. Quasi un corollario alle critiche mosse a Le Corbusier nei viaggi giovanili europei data la fonte di ispirazione dell’opera. Stesso degrado ritrova nell’Imperial Hotel di Wright, edificio all’epoca meno che quarantenne: “una rovina di grande livello”. Ne nasce una sintetica ma, all’epoca, originale osservazione: la modernità lascerà rovine di pessima qualità. Deludente, ancora una volta, l’incontro con il Le Corbusier (“*Monsieur Le Corbusier*”) costruito, qui il National Western Museum, “spazio interno” “interessante” ma sacrificato perché “più piccolo di quanto le foto lasciavano supporre”. Poi la stoccata finale, che mostra, ancora una volta, un Távora già totalmente esterno ai percorsi del Moderno e interessato alla specificità dei luoghi: “l’arte francese in Giappone appare qualcosa di molto strano e lontano...”.

Non molto altro sulla *contemporary architecture* giapponese, se non un interesse certamente particolare e più benevolo per l’“amico” Tange, già entrato in scena, nel *Diario*, per il tramite di una conversazione avuta a New Haven il 16 marzo e commentata in modo del tutto particolare nella rilettura a voce. A Tange, conosciuto al CIAM di Hoddesdon nel 1951, lo avvicina la ricerca sulla attualizzazione della architettura tradizionale⁸¹ ma di fronte al Tokyo City Hall, che è il simbolo in quel momento di tale ricerca e anche l’oggetto delle connesse polemiche, Távora certo non si lascia andare a entusiasmi o difese della posizione. Lo trova “certamente più giapponese” di edifici come la Tokyo Tower, non una grande concessione, ma ne annota soprattutto le debolezze (“terrazzo, auditorium”) pur riconoscendo che si tratta comunque di “un bell’edificio”. Una analoga osservazione ritorna il 17 maggio, quando visita una esposizione di design correlata alla Wo.De.Co. ma definisce “preziosa” la “nuova architettura giapponese” citando Tange come esempio e ribadendo che, certo, la sua architettura è più giapponese, ad esempio, del Palazzo della Dieta, “più o meno greco-romano”. In altri termini, sembra che il “regionalismo critico” dell’amico giapponese non sia, per lui, la strada maestra, non sbagliata, certo, ma riconponibile all’interno di una visione più ampia, che è quella delle costanti storiche, fondamento del progetto tavoriano. “Tutti criticano l’espressività del legno nel cemento armato”, commenta visitando la Tokyo Tower, “ma nel tempio greco si verifica la stessa cosa”. E il 18 maggio, visitando il tempio Toshogu, “trasposizione in pietra di una forma lignea”, commenta “Il caso Tange ha dei precedenti già nel secolo XVII!”. Il 15 maggio, visitando il tempio buddista Asakusa, torna sul tema dell’uso del cemento armato nella ricostruzione dei templi antichi e, tra parentesi, aggiunge “capita a proposito riferire, al riguardo, che molti e molte giapponesi si fanno un’operazione di chirurgia estetica agli occhi e al naso per sembrare più occidentali...”. La mostra di design visitata il 17 maggio è anche occasione di una riflessione che segna tutto il soggiorno giapponese, assai di più che l’incontro con i protagonisti della fase post-CIAM

o con le ricerche architettoniche in corso. Nella mostra osserva, e distingue nella riflessione, oggetti ancora “genuinamente” appartenenti a una arte “popolare”, oggetti di recente design che tentano di riprodurre la “tradizione” o di interpretare con qualità formale gli oggetti “nuovi nel paesaggio giapponese (motociclette, radio, macchine fotografiche, ecc.)”, infine, i più numerosi, quelli di nessuna qualità provenienti tanto dalla tradizione giapponese quanto dalla cultura occidentale. La “dicotoma” tra la tazza giapponese che risponde a un rituale antico e la motocicletta, nuova non solo nella forma ma nel suo appartenere a nuovi modelli di vita, è letta nella chiave di una critica alla globalizzazione che colpisce anche la cultura giapponese da cui si aspettava forse, prima di visitare il paese, una maggiore resistenza dei valori tradizionali. È l'amico architetto Toshihiko Ota, conosciuto a Porto in occasione di una conferenza, a guidarlo alla scoperta, questa sì ampiamente annotata nel *Diario*, del “paesaggio fisico e umano” giapponese.

Toshihiko è “spettinato e simpatico”, spesso accompagnato dalla “incantevole” moglie vestita e truccata secondo la tradizione e testimone di comportamenti che incuriosiscono Távora, come lo stare sempre un passo dietro al marito. Con l'amico giapponese, il 12 maggio entra “in cielo”, un paradiso in terra che è in realtà semplicemente un “ristorante puramente giapponese”: piedi liberati dalle scarpe, “inchini e kimono da tutte le parti”, “legni magnifici”, cibo in piccole quantità ma “fresco, saporito e di carattere”. Seguendo una concezione tipica di Távora del cibo, al pari della architettura, inteso come espressione della identità culturale, geografica, antropologica dei luoghi, all'entusiasmo per la varietà e il carattere del cibo assaggiato immediatamente egli contrappone una critica alla “banalità” delle “caffetterie” statunitensi, mal sopportate nella prima parte del viaggio, “dove tutto è igienico ma tutto sa di niente!”. L'incanto – replicato in una cena il giorno successivo – resiste a un giro di locali più europei nel tono generale, dove i due si spostano nel corso della serata, l'amico giapponese accompagnato dalla moglie prima, poi solo. Qui è l'incontro con “l'incanto, la grazia e il *savoir faire*” delle donne giapponesi a deliziare ancora una volta Távora che, con l'amico, spostandosi nei diversi locali, parla, beve birra e balla ma registrando una progressiva perdita dei caratteri giapponesi ammirati nel primo ristorante, le donne non più vestite con il kimono e la musica “europea o, al massimo, hawaiana”.

Tra i motivi di fascino della cultura tradizionale giapponese conosciuta grazie all'amico, Távora annota anche, in diverse occasioni, la ritualità, nel salutare, nel mangiare, nell'abitare – la visita alla casa del padre di Toshihiko (15 maggio) – ma anche in altre manifestazioni, come lo spettacolo di Sumo (15 maggio) cui dedica una lunga descrizione giustificata probabilmente dal fatto che la ritualità viene qui rispettata ma in un clima complessivo di festa e confusione. Una combinazione tra circostanza e rigore che non poteva non affascinarlo e che nuovamente lo colpisce quando assiste al Festival della Primavera di Nikko (18 maggio), “cosa meravigliosa”, ma “macchiata” da un altro episodio del “dramma della evoluzione giapponese” ovvero il progressivo isolamento della cultura tradizionale: i personaggi stessi del corteo, in costume, estraono la macchina da presa e filmano gli altri partecipanti.

Nonostante le incrinature, l'incontro con i rituali quotidiani giapponesi e in particolare con la cerimonia del tè (16 maggio) lo porta ad annotare che noi occidentali “siamo dei piccoli selvaggi” incapaci di sedere, di impugnare una tazza, di “mettere in sequenza i cibi”, di conversare, di staccarci “dai piccoli problemi del quotidiano per poterci elevare a quello stato di purezza in cui si dovrebbe sorseggiare il tè”. Il 25 maggio, in un negozio di antiquariato, incontra un collezionista e si confronta su una tazza da tè antica appena acquistata scoprendo che esistono “tazze estive” e “tazze invernali”, differenza di cui traccia uno schizzo all'interno delle pagine del *Diario*. Ritualità, variazione nel rituale, oggetti che corrispondono a singoli e specifici gesti. Távora ne è inevitabilmente affascinato.

Ma anche i “paradisi” in cui ancora vive la tradizione giapponese, o alcuni angoli di città periferici come quello descritto e disegnato il 22 maggio a Kyoto, non sono che isole in una società frenetica, in metropoli anche qui caotiche. Con Toshihiko Ota (12 maggio) attraversa Tokyo

e ne raccoglie la “conferma della mia prima impressione di caos”, “resti di bellezza” circondati da confusione, traffico e brutta architettura recente. Una città “disastrosa”, osservando la quale Távora commenta: “a che cosa hanno portato il progresso, le macchine, la democrazia, i soldi, e tutti i miti moderni...”.

Tra i “miti moderni” che minacciano la specificità e la struttura dei paesaggi culturali giapponesi di cui un Távora ancora in parte nostalgico di spazi “armonici”⁸² va alla ricerca, non manca il turismo. Távora, la cui visione cosmopolita del viaggio è quanto di più lontano si possa immaginare rispetto al turismo ormai in voga nell’era dell’internazionalismo e della globalizzazione, se ne lamenta in diverse occasioni. “Il paesaggio è bellissimo – annota il 18 maggio a Nikko – ma il turismo, con alberghi, baracchini, chioschi, ecc., ecc. si è preso il compito di rovinarlo in gran parte. C’è un po’ di Caldelas o di Lourdes o di qualsiasi orribile sito turistico moderno dove si costruisce senza rispetto e dove l’unica cosa che conta è smerciare oggetti ai turisti”. Nemmeno i monaci scintoisti, annota lo stesso giorno, hanno più il “diritto di sapere che cosa sia l’isolamento dal mondo!” e la “corruzione” della sacralità dei templi a causa della invasione turistica ritorna anche in altre giornate (21 maggio).

La tappa in Giappone è occasione di constatare che una cultura simbolo di armonia e misura, ma anche nutrimento del modernismo che più lo ha interessato, prima del viaggio conosciuta solo per via libresca, è, alla prova della diretta conoscenza, ormai anch’essa persa o confinata in ritagli protetti dallo scorrere ordinario della vita.

È una delusione importante, una delle scoperte specifiche del viaggio che diventerà, di lì a due anni, una posizione intellettuale nel testo sulla *Organizzazione dello spazio*. Il caos non è solo il risultato del modello economico e sociale occidentale di cui gli USA sono massima espressione, ma è un dato ormai globale. La discontinuità dello spazio – centro della riflessione progettuale di Távora a questa altezza – non si può ricomporre. Il progetto, da nostalgia e desiderio di ricostruire uno spazio armonico, si fa strumento per governare, organizzare lo spazio disarmonico⁸³. Ciò detto, le giornate giapponesi sono anche, sicuramente, una tappa importante del viaggio di una vita alla ricerca delle costanti architettoniche.

Alcune Távora le riconosce nella vita quotidiana sperimentata a Tokyo.

La prima riguarda una delle sue ossessioni progettuali ovvero il sedersi, il disporsi del corpo in riposo che, insieme alla postura degli animali, considera un modello della confidenza che il progetto deve creare tra architettura e suolo. Orgoglioso per la rapida acquisizione della “tecnica di mangiare con le bacchette” in modo “quasi infallibile”, Távora ritorna invece più volte sulla sua difficoltà nell’adeguarsi alla cultura del sedersi giapponese: “stare seduto sulle ginocchia – neanche a parlarne” (15 maggio; 17 maggio).

Ma a casa del padre di Toshihiko, “sopraelevata dal terreno di 40 o 50 cm”, rileva che “le soglie sono uno spazio ideale per sedersi”, osservazione che rimanda a una delle ricerche centrali nei progetti di quegli anni – dal Mercato di Villa da Feira alla Scuola del Cedro alla casa a Ofir – ovvero la costruzione di uno spazio abitato intermedio tra l’interno e l’esterno. Un superamento della alternativa tra spazio scatolare chiuso e spazio isomorfo aperto – sperimentazione privilegiata dal modernismo primonovecentesco – ben più rilevante di qualsiasi innovazione formale. Távora torna sul tema il 20 maggio descrivendo e disegnando la stanza di un albergo – le sue caratteristiche fisiche e il modo in cui vi si vive – e aggiungendo un illuminante paragone, a conferma della sua visione cosmopolita della architettura: “gli ingressi giapponesi mi ricordano quelli di Venezia per ciò che hanno in comune, il *porto*, il cambio, l’affermazione della differenza di mondi, ecc. La nostra *soglia di ingresso* qui è molto enfaticizzata”, “la strada penetra nella casa, ma la separazione strada-casa è perfettamente definita”. Annotazioni che definiscono, meglio di qualsiasi teorizzazione successiva, il senso non solo architettonico ma culturale della spazialità intermedia su cui la sua ricerca progettuale si sta misurando ovvero la ricerca di una architettura di dialogo, di mediazione, di relazione tra spazi, cose, persone che assumerà un significato etico e, si potrebbe dire, politico nello sviluppo successivo.

L'incontro di Távora con la cultura giapponese dell'abitare, con le sue costanti, non è l'incontro di un occidentale affascinato da una cultura altra, ma un atto di riconoscimento nella differenza, di conferma, grazie a comparazione, di ciò che, nella diversità, accomuna. Un principio esattamente opposto all'internazionalismo e alla globalizzazione che stanno corrompendo le ricchezze specifiche e locali delle diverse culture. Come detto, sono osservazioni che portano Távora oltre la nostalgia per le culture tradizionali e per lo spazio armonico rafforzando l'idea di un progetto relazionale.

La visita a casa del padre dell'amico è anche occasione per osservare la incompatibilità tra l'arredo occidentale e la struttura spaziale della casa giapponese priva di pareti fisse. Di nuovo una esperienza importante nella messa a punto dell'idea di uno spazio continuo, fluido, che compone insieme pieno e vuoto, già sperimentata nei progetti citati e di lì a poco teorizzata nel volume sulla *Organizzazione dello spazio*⁸⁴.

Un secondo tema relativo alle costanti rintracciate nella quotidianità della vita giapponese è la scoperta del bagno, che compare il 20 maggio nella forma di una non ben chiara "offerta di qualcosa" da parte del personale dell'albergo. Távora, compreso infine che si tratta del celebre bagno giapponese e avendo letto che esistono, anche al riguardo, rigidi rituali da rispettare, rimanda. Ma il giorno successivo, per prima cosa, chiede all'amico studente conosciuto sul treno per Kyoto di erudirlo su tale rituale. Completata la preparazione grazie a una guida, al rientro in albergo la sera l'esperienza è infine sperimentata, descritta e suscita una esclamazione, ancora una volta, di entusiasmo per il Giappone combinato con una critica agli USA: "abbasso la doccia" – che il 13 aprile, a Chicago, aveva definito "figlia dell'America" – "viva il Giappone". Ripetuta nei due giorni successivi, l'esperienza del bagno rivela aspetti della cultura giapponese che sono, per Távora – e per la sua architettura – determinanti: innanzi tutto l'attenzione per la confortevolezza, naturalmente, ma anche la costruzione di spazi di riposo, di meditazione, di sospensione del fare, dell'utile. È il contrappunto di una critica ritornante nelle giornate americane, l'incapacità della cultura statunitense di dare spazio alla pausa, alla riflessione, all'atto gratuito, non condizionato da interesse e, proprio per questo, determinante. Il 24 maggio il bagno avviene in compagnia di un giapponese che non conosce l'inglese ma che si presenta "con il suo nome" e offre a Távora l'occasione per sottolineare questa educazione "che non si traduce in servilismo... né in interesse": "Che grande distanza separa questa gente-umana dalla gente-macchina degli Stati Uniti!", conclude.

Naturalmente l'incontro più importante, per il viaggio giapponese tra le costanti della architettura, è, però, quello con i templi, come dimostra l'affiancamento al *Diario* di un quaderno di schizzi (Quaderno A) la maggior parte del quale derivato dalla visita a Kyoto e a Nara.

Le visite ai templi mostrano, innanzi tutto, l'attenzione geografica che sempre Távora riserva alla architettura – e alla pratica – nel progetto o, si potrebbe dire cambiando prospettiva, offrono a Távora una lezione di tale concezione. Lo scrive esplicitamente il 21 maggio visitando il Tempio di Kiyomizu: "ciò che in questo momento mi interessa di un tempio giapponese non è tanto l'edificio in sé ma l'impianto degli edifici, in relazione reciproca e rispetto al terreno – pianeggiante o in pendenza". Le visite sono infatti sempre affrontate con planimetrie di inquadramento dell'area, presumibilmente rintracciate in guide o pubblicazioni. Távora lo accenna nella scrittura e i disegni lo dimostrano senza ombra di dubbio. La visione è, prima di tutto, zenitale e planimetrica, volta a cogliere la struttura complessiva del luogo, poi rivelata anche nelle sue altimetrie e variazioni orografiche. Il luogo, descritto e rappresentato, comprende naturalmente anche le strutture architettoniche in un sistema di relazioni che Távora definisce di reciproco "arricchimento" e di "simmetria libera". Torna anche il tema dello spazio intermedio, "delle porte come elemento di preparazione", un senso sconosciuto in occidente (Quaderno A, disegno 11, 24 maggio). Alcuni disegni (si veda ad esempio Quaderno A, disegno 3) mostrano una affinità impressionante tra i rilievi qui raccolti e la scrittura tipica del progetto tavoriano. Nel disegno 3 del Quaderno A, tracciato durante la visita al Tempio di Kiyomizu il 21 maggio,

egli annota: “non scherzo: ho trovato qua, come ho trovato in altri siti a Kyoto, qualcosa di Braga o di Sintra – l’acqua, le pendenze, le scale, la vegetazione, forse la luce... Il tempio di... inquadra il paesaggio, visto dalla città”. La fluidità dello spazio che relaziona i diversi elementi dei templi e la natura che li circonda torna in altre occasioni di osservazione, l’“edificio coperto ma aperto” a Nara (Quaderno A, disegno 22), la veranda al Tempio Kinkaku-ji di Kyoto in cui “la sala può aprirsi completamente sul lago / tutto apribile” (Quaderno A, disegno 29). Infine, la visita al tempio Ryoanji (27 maggio) gli suggerisce una considerazione decisiva in relazione a tale modello di spazialità aperta e relazionale. Il tentativo di tracciare un rilievo del complesso del tempo basato su moduli, fallisce, perché – annota – “la *rigidezza* modulare che in genere pensiamo essere alla base dell’architettura giapponese, *non esiste* e in continuazione ci si imbatte in sonori calcioni saggiamente assestati ai moduli”. Lo “spirito del modulo” è sempre presente, “il tatami in generale non sbaglia”, ma la posizione dei pilastri offre “straordinarie sorprese” dovute non certo a errore ma “a una sapiente ricchezza e libertà”.

Una coesistenza di regola e trasgressione, di rigore e libertà che, ancora una volta, è per Távora un riconoscersi.

La visione “geografica” dei templi si intreccia inevitabilmente con una costante valutazione della relazione tra architettura e corpo a indicare una concezione non visibilista ma antropologica dello spazio architettonico. Si tratta dei corpi viventi dei visitatori, il corpo dello stesso Távora sempre in primo piano, ma anche di statue che, inserite in una architettura a cui manca la matrice antropomorfa, assumono un ruolo del tutto particolare.

Presso il tempio buddista Sanjūsangen-dō (21 maggio), osservando le 1001 statue del Buddha, Távora definisce “un principio poco comune”, da cui viene “impressionato”, la “ripetizione di elementi simili (non uguali), lungo tutta l’estensione dell’edificio”. A Nara (26 maggio, Quaderno A, disegno 20) lo colpisce la “dimensione” e la “terribilità” del guardiano del Todaji. Osservazioni di ritmo e di scala delle presenze che nel Palazzo di Nijo a Kyoto si fanno più complesse. Távora schizza la ricostruzione di una udienza tra i signori feudali e lo Shogun (Quaderno A, disegno 17) e annota “La gerarchia sociale e la politica tradotta in spazio”. Spazio e uso dello spazio, presenza umana, sono elementi indistinguibili della architettura e il carattere sottilmente differente, il “contrasto, curioso e intelligente” tra zona di ricevimento e zona di residenza dello Shogun è ottenuto con minime variazioni architettoniche: variazioni di dimensioni e livello, tono delle pitture.

Due giorni dopo, schizzando la Sala del Grande Buddha a Nara (Quaderno A, disegno 25), Távora opera un confronto con la spazialità occidentale, curiosamente evocata attraverso un riferimento alla statua di Lincoln a Washington. “Qui le colonne creano una ricchezza di spazio e un inquadramento della figura centrale che non esiste a Washington. Viene voglia di girare, vedere, comprendere. L’interesse di svelare il mistero di scegliere il miglior punto di vista non soltanto della statua che non è libera (vedere come in pianta la base generale gioca con i pilastri) ma è inquadrata”. La statua è “inquadrata in un sistema architettonico perfetto” (Quaderno A, disegno 26), è “parte dello spazio interno “e non “cosa in più nello spazio”. Uno spazio non definito da geometria e visione prospettica ma generato dal corpo in movimento che risponde perfettamente alle teorizzazioni con cui si aprirà il volume *Dell’organizzazione dello spazio* di lì a due anni.

Secondo una logica anch’essa pienamente coerente con il metodo progettuale tavoriano, le considerazioni sulla geografia e antropologia dei luoghi si intrecciano a puntuali annotazioni sui materiali e le soluzioni costruttive di dettaglio. Sono considerazioni tecniche – “il legno... sfruttato fino ai suoi limiti fisici e plastici” (20 maggio) – ma anche completamente del “paesaggio culturale” cui i templi appartengono. Si veda ad esempio la considerazione sulla Cittadella interna del castello Nijo (24 maggio) la cui cinta muraria esterna è in pietra “per suggerire forza e sicurezza” mentre l’interno è un terrapieno con alberi e erba per offrire “una sensazione più gradevole, più domestica”.

Non manca, infine, anche l'interesse formale per elementi architettonici che porterà nelle sue architetture, come la fontana a forma di loto dell'Higashi-Honganji (20 e 23 maggio) che lo "incanta" e che ricompare, certo non letteralmente, nella Casa a Ofir o nella Praça 8 de Maio a Coimbra.

Naturalmente, oltre ai templi, Távora non manca di visitare la Villa Imperiale di Katsura.

Ne parla il 23 maggio con Samper, rincontrato per caso, ipotizzando una visita da soli, che si rivela subito troppo complessa da organizzare. Alla fine Távora si accoda, lamentandosene, alla visita in gruppo già prenotata per il giorno stesso e alla Villa dedica un foglio del Quaderno A (10v), in verità più scritto che disegnato, un po' per le condizioni disagiati della visita, ma soprattutto a dimostrazione che i valori per lui rilevanti non sono formali. "Tutto ciò che chiamiamo moderno è lì" scrive nel *Diario* – Mies, le Corbusier, "meno formalmente" Wright –, tutti "i principi sono quelli che ci hanno inculcato da venti o trenta anni a questa parte". Ma dagli appunti riportati sul disegno emergono altri valori che sembrano prevalenti nel farne, come scrive, "un gioiello".

Innanzitutto, la dimensione ordinaria nonostante la sua destinazione imperiale, "una via di mezzo tra una abitazione comune e un palazzo", "un edificio per una vita semplice di persone sedute". Sappiamo quanto, proprio in questi anni, Távora insista sulla continuità tra architettura colta e architettura ordinaria, tra la "vergine intoccabile" e la semplice opera dell'uomo, come scrive nella relazione al progetto per la Scuola di Ofir. Ritroverà la stessa commistione tra carattere domestico e, in questo caso, carattere difensivo, nella architettura nel Castello Nijō (24 maggio), al pari di Katsura vera lezione di chiarezza dell'impianto, relazione tra le parti architettoniche e di queste con il giardino.

Ma la Villa di Katsura gli mostra nuovamente, nella sua forma più pura, quella continuità nella varietà degli elementi architettonici e degli spazi già rilevata nei templi, "punteggiata da piccoli edifici per stare, conversare, mangiare, ecc.". Lo colpisce soprattutto il rapporto con il giardino, poiché non è una casa con giardino ma un "tutto casa-giardino". Difficile non portare il pensiero al progetto, a quella data già realizzato, per la Casa a Ofir, alla sua struttura paratattica, alla costruzione di una spazialità integrata tra spazi interni, esterni e intermedi. Del resto, anche visitando il tempio Ryoanji a Kyoto, celebrato per il suo giardino (Quaderno A, disegno 31, 27 maggio), ne esalterà soprattutto le relazioni con l'edificio, il carattere misto di tempio e casa, il "gioco delle chiusure e aperture", "le relazioni possibili degli spazi interni con i rispettivi giardini". "Non dimenticherò mai – scrive – una divisione che c'era sui tatami ricchi panni di flanella rossa (che rosso – opportunamente posizionati con un ordine-libero alla giapponese)". Durante la visita al Castello Nijō, il tema del giardino giapponese, l'osservazione della misura che vi si instaura tra libertà della crescita naturale e controllo costante, mediante il progetto, della quantità e qualità delle specie vegetali nonché delle relazioni tra queste, lo porta a un paragone con la crescita delle città, all'equilibrio che si infrange quando le sue dimensioni escono dal controllo e la città si trasforma in caos⁸⁵. Di nuovo una critica alla incapacità della cultura occidentale a commisurare tecnica e natura.

Il giudizio di sintesi sull'esperienza giapponese viene formulato da Távora il 28 maggio, a Bangkok, tappa di cui immediatamente si pente e che gli fa sperimentare un Oriente del tutto diverso e per nulla gradito. Il Giappone, "malgrado produca automobili, viaggi con i jet, beva Coca-Cola", "nonostante sia vetrina appetitosa della civilizzazione contemporanea", possiede ancora "qualità degli uomini del passato": capacità di costruire bene, buona educazione e gentilezza autentiche, non "meccaniche" come nella società americana. Sono qualità "penetrate" "densamente in tutti gli strati della popolazione" e "se il Paese avrà giudizio – ossia se si libererà dal giogo americano e non cadrà nelle mani russe – se continuerà ad essere Giappone – il destino gli riserverà ancora uno straordinario futuro".

GROPIUS, WALTER

La conoscenza diretta della riforma dell'insegnamento avviata da Gropius nelle scuole di architettura nordamericane è forse la principale ragione del viaggio istituzionale di Távora che, nel 1960, è un giovane docente dell'ESBAP, prossimo alla cattedra, impegnato, come membro del gruppo guidato da Carlos Ramos, in un analogo progetto di superamento della formazione di matrice Beaux-Arts. Ma, nel corso del viaggio, egli ha anche l'occasione di incontrare l'opera architettonica del maestro berlinese in terra americana e non si può certo dire che ne tragga un giudizio positivo.

Il primo incontro, il 4 marzo a New York, è con un Gropius asservito al *real estate*.

Távora sta visitando la Grand Station e vede il plastico di un grande edificio da costruirsi sopra i binari. "Qualcuno si deve essere ricordato che era avanzato a New York un meraviglioso sito dove si sarebbe potuto costruire ancora un grattacielo", commenta sarcastico, le ferrovie affittano o vendono uno spazio pubblico a un privato "ancora una speculazioncina (la zona è delle migliori) nell'ambito dello spirito della *freedom* americana". Amaro commento cui segue una considerazione sul Real Estate Board of New York e su come sia il mercato a comandare la pianificazione. I consulenti del nuovo grattacielo – che è naturalmente il Pan Am Building inaugurato da lì a tre anni – sono Gropius e Belluschi, entrambi docenti di punta delle Scuole che dovrà visitare.

Dopo pochi giorni, conversando con Mario Salvadori che ha in corso collaborazioni con Gropius, emerge il tema dell'aspetto "decorativo e sensazionalista" dell'architettura americana, "da cui lo stesso Gropius non si riesce a liberare, credo", annota Távora. Non è irrilevante che segua una considerazione opposta su Mies: il suo Seagram, concordano i due, "è qualcosa" e la Lever House sta a questo "come una ballerina sta ad una grande *signora*". L'osservazione è di Salvadori ma Távora condivide il giudizio sull'edificio.

Si salva, senza entusiasmi, l'Harvard Graduate Center (21 marzo) perché "il vecchio Gropius" è riuscito a dare all'insieme l'unità di un edificio. Gli spazi sono "giusti" anche se l'insieme è "piatto" e al colore viene attribuita troppa importanza. Il commento sulle opere d'arte inserite nell'edificio è invece sferzante: "l'integrazione delle arti continua ad essere una burla, ma tutto sommato l'intenzione era buona ... per lo meno i quadri sono grandi". Durante la visita incontra Sekler e con lui parla di Paul Rudolph, che di Gropius è allievo. Il giudizio dei due sul suo lavoro è concorde. Távora non lo riporta ma annota di avere raccontato all'amico storico dell'architettura, l'aforisma di Francisco de Hollanda secondo cui "il decoro è tutto quello che si tralascia di fare"⁸⁶ Un giudizio sottile, trasversale ma preciso riguardo agli effetti dell'insegnamento di Gropius negli USA. Il decorativismo, il sensazionalismo degli esiti statunitensi post-bellici del modernismo ha una matrice ben precisa, al di là delle questioni disciplinari, la "abbondanza di denaro" di cui Távora parla con Sert il giorno successivo annotando mentalmente che "Gropius non ha resistito a questo ritmo" e che lo stesso Sert, "è una vittima, nonostante la critichi". Il 24 marzo Távora si reca presso gli uffici di TAC, organizzazione cui è "legato il vecchio Gropius", per visionare il progetto del Campus di Bagdad. "Ben fatto – ma niente di impressionante", commenta Távora, ma non perde l'occasione per ironizzare sulla attitudine americana di privilegiare la comunicazione del progetto: "belle prospettive, all'americana, con automobili, tipi con i baffi e occhiali in primo piano, alberi e fontane (mi è sembrato che mancassero gli uccellini)".

L'incontro con la prima opera di sola mano del maestro berlinese, la sua casa di Lincoln (26 marzo), porta a un giudizio ben più severo. La prima impressione durante la visita diretta, solo all'esterno, è buona: "valeva la visita". Ma il 9 aprile, nel confronto con Taliesin, Távora la definisce "un frigorifero appoggiato su una collina".

Non si tratta semplicemente di un giudizio di merito su alcune opere, Távora contesta a Gropius almeno due posizioni.

La prima è l'internazionalismo e il suo rafforzamento in chiave di imperialismo culturale nella fase statunitense, l'obiezione principale anche nei confronti di Mies che pure apprezza come architetto. In una intervista del 1988⁸⁷ Távora afferma: “gli architetti che teoricamente erano tutti internazionali, gli architetti che dominavano l'architettura internazionale, chi erano? Il signor Le Corbusier, il signor Gropius, il signor Mies van der Rohe. Gropius è tedesco al 100%, un architetto internazionale che è tedesco, va negli Stati Uniti, si vede un po' in difficoltà, decide di diventare americano, perché gli americani lo sollecitano, si imbastardisce un po' e ne esce un tedesco americanizzato”.

La seconda riguarda una revisione del culto della personalità a favore del lavoro progettuale collettivo che, evidentemente, non lo convince. Quando visita a Chicago la mostra *Form givers at mid-century* (15 aprile), commenta: “opere famose di architetti famosi”, “Gropius con aria sportiva e camicia a quadri, Breuer con i capelli riportati davanti, Wright con aria sontuosa, Le Corbusier con i suoi occhiali”, “mostra bella e piacevole”, conclude: “Opere... sempre le stesse... È meglio consultare il catalogo. Sono stufo di architetture... e di architetti”.

INSEGNAMENTO DELL'ARCHITETTURA E DELL'URBANISTICA

La conoscenza diretta della riforma dell'insegnamento avviata nelle scuole di architettura nordamericane dagli esuli del modernismo europeo alla fine degli anni Trenta, e in particolare dal seminale insegnamento di Gropius ad Harvard, è forse la principale ragione istituzionale del viaggio di Távora. Nel 1960 egli è infatti un giovane docente dell'ESBAP, prossimo alla cattedra, impegnato, come membro del gruppo guidato dal Direttore Carlos Ramos, in un analogo progetto di superamento della formazione di matrice Beaux-Arts. Tale impostazione era stata sancita dalla riforma del 1931, regolamentata nel 1932 sotto l'egida di José Marques da Silva e Luís Alexandre Cunha, direttori delle Scuole di Belle Arti rispettivamente di Porto e Lisbona. Un eclettismo funzionale alle richieste di monumentalità imposte dall'Estado Novo e che vede l'architetto soprattutto come un artista.

La formazione di Távora inizia nel momento in cui Carlos Ramos propone un rinnovamento dell'insegnamento introducendo elementi di “modernità”.

Il processo prende avvio nel 1940 quando Ramos avvia il suo periodo di insegnamento presso ESBAP, direttore Aarão de Lacerda che era succeduto a Marques da Silva. Nel 1944 inizia la discussione sulla integrazione delle Accademie di Belle Arti nel sistema Universitario e sulla formazione di Facoltà di Architettura. Nel 1948 la rivista *Arquitectura* pubblica la Carta di Atene. Le innovazioni nell'ambito dell'insegnamento dell'architettura si inquadrano in una riforma più ampia. Nel 1946 Ortega y Gasset, in esilio in Portogallo, – pubblica a Lisbona, per i tipi di Seara Nova, il suo *Missão da Universidade*⁸⁸, testo del 1930 in cui propone una università democratica basata sulla “trasmissione della cultura”, “sull'insegnamento delle professioni” e “sulla ricerca scientifica”.

Il *Congresso Nacional de Arquitectura* del 1948, momento chiave per l'apertura della architettura portoghese alle innovazioni del modernismo europeo, affronta in modo ampio anche il tema della innovazione dell'insegnamento. Figura di spicco anche su questo tema è Francisco Keildo Amaral già collaboratore di Ramos e di Arménio Losa. I temi innovativi sono l'implementazione delle conoscenze tecniche, la capacità di lavorare in equipe, l'introduzione di attività di ricerca contro una cultura del progetto di natura decorativa e non alimentata da problemi reali. Al Congresso partecipa Ramos, portando anch'egli l'esigenza di modernizzare l'insegnamento⁸⁹. La partecipazione di Távora al Congresso è passiva e marginale, per età ma anche per scelta culturale⁹⁰.

Nel 1949 si insedia una commissione ministeriale per la Riforma dell'Insegnamento delle Belle Arti cui partecipa Ramos e che dà vita alla Legge 502 del marzo 1950. I tre termini chiave della

Commissione sono: “sentire”, la stretta comunione tra maestri e allievi; “vivere”, insieme, giorno dopo giorno, come in un atelier; “interpretare”, mettendo in relazione l’esperienza degli anziani con la ingenuità dei giovani.

Ma la svolta fondamentale consiste nello spostamento della figura dell’architetto artista verso un profilo più tecnico e scientifico⁹¹.

La storia della applicazione della Riforma è complessa poiché mantiene elementi di continuità con la tradizione *beaux arts* e presenta punti di frizione con la vocazione scientifica e di ricerca propria della tradizione universitaria. È tuttavia importante ricordare che la Riforma molto deve alle proposte pedagogiche di John Dewey e che ciò – per il tramite di Joseph Hudnut – crea una connessione stretta, al di là della apertura al modernismo europeo, con la riforma dell’insegnamento che Gropius introduce ad Harvard quando il “Bauhaus Man” vi arriva, trionfale, nel 1937⁹².

Non c’è dubbio, infatti, che la “pedagogia democratica” di Gropius, l’idea di una stretta relazione tra educazione ed esperienza, tra ricerca scientifica ed esperienza professionale, certamente eredita del Gropius europeo, si rafforza e ridefinisce nell’incontro con le posizioni di Hudnut e Dewey, in una prospettiva di servizio alla ricostruzione e allo sviluppo industriale del dopoguerra.

L’esperienza di Gropius ad Harvard, dove dirige dal 1938 la Graduate School of Design, si conclude nel 1952, dunque in un momento in cui la Riforma portoghese è conclusa. Il suo successore sarà, nel 1953, Lo sostituisce Sert, che Távora incontrerà, in quel ruolo, nel viaggio Gulbenkian. Ma le posizioni messe a punto da Gropius nel suo periodo di direzione sono perfettamente funzionali allo sviluppo economico che all’inizio degli anni Cinquanta investe anche il Portogallo. Il superamento della logica stilistica *beaux-arts* a favore di una architettura di *team*, l’abbandono dei linguaggi individuali come centro del progetto, l’interesse per la prefabbricazione e la contaminazione delle pratiche progettuali con discipline economiche e sociali, tutto ciò offre un ottimo modello per la svolta da architetto artista ad architetto tecnico che la Riforma portoghese intende promuovere. Non va poi dimenticato il filoamericanismo del Portogallo negli anni dell’immediato dopoguerra.

Nel febbraio 1950 esce il numero 28 de *L’architecture d’aujourd’hui*, editor Paul Rudolph con interventi di Giedion e Chermayeff, un momento importante per la diffusione nel mondo della attività didattica di Gropius a Harvard ma anche per la sua conoscenza a Porto, dove la rivista è tra le poche testate internazionali disponibili. Siza entra nella scuola nel 1949 e ricorda l’importanza della rivista nella sua prima formazione⁹³ e sono gli anni in cui si forma, intorno a Ramos, il gruppo dei nuovi assistenti, tra cui Távora.

Nel 1951 il testo di Gropius sull’insegnamento viene pubblicato sul n. 40 di *Arquitectura* con il titolo *Mensagem de Walter Gropius ao Congresso. Tópicos para a discussão sobre o ensino da arquitetura*⁹⁴.

Nello stesso anno Távora, sotto l’egida di Carlos Ramos, inizia la sua attività di “assistente non retribuito” presso l’ESBAP e partecipa per la prima volta a un CIAM come rappresentante dell’ODAM, la *Organização dos Arquitectos Modernos*, fondata nel 1947.

I CIAM, ovviamente, offrono a lui così come a chi altro impegnato nella riforma dell’insegnamento in quegli anni, una ricca discussione affollata da figure quali Giedion – le cui posizioni bergsoniane non possono non aver conquistato Távora – o Rogers, ma certamente dominata da Gropius.

Non è questa la sede per illustrare la complessità di tale discussione ma è certo che Távora vi trova numerosi motivi di interesse e affinità: l’idea dell’architetto “organizzatore” dello spazio, l’attenzione per il tema del corpo, l’introduzione nel progetto di temi sociali, l’abbandono del dominio della personalità, la responsabilità collettiva del progetto, la questione dell’anonimato e del lavoro in *team*, l’ampliamento di campo del progetto contro gli eccessi specialistici, la connessione tra insegnamento e professione, l’attenzione per la storia.

Temi che risuonano nella azione riformatrice portoghese e portuense in particolare. In coincidenza con l'avvio della Riforma, Ramos – che dirige ESBAP dal 1952 al 1967 – traduce *Blueprint for an architects training* di Gropius⁹⁵.

Ramos, tuttavia, non è Gropius, e il quadro internazionale di discussione sulla riforma dell'insegnamento non è esauriente per inquadrare con quale formazione, spirito e finalità Távora intraprende il suo tour delle Università statunitensi nel 1960.

La nuova visione portata avanti da Ramos, innanzi tutto, non lo porta ad abbandonare definitivamente le sue matrici *beaux-arts* quanto a trovare un compromesso tra questa e la nuova esigenza di un architetto che sia anche un tecnico attento agli aspetti sociali ed etici della professione⁹⁶. Ne esce il progetto di una scuola non incentrata sulla ricerca stilistica, che offre agli allievi la possibilità di sperimentare linguaggi diversi – il principio è “massima libertà, massima responsabilità” –, compresi quelli messi a punto nella stagione del modernismo primonovecentesco, ma con una accentuazione del lavoro collettivo. Una scuola-atelier al servizio della città, delle istituzioni, della comunità. Resta tuttavia centrale la collaborazione, il “patto” tra le arti, tra architetti, pittori e scultori, che equivale, nella sua visione, anche a una conferma della tradizione accademica e a una distanza dalla Istituzione universitaria.

A dispetto, o a compensazione, di tale distanza dal sistema universitario, Ramos avvia anche un programma di ricerche, e di esposizioni, che si affianca alla attività didattica e promuove la formazione, nel 1953, del Centro Studi sulla Architettura e l'Urbanistica, che tuttavia avvierà le sue attività solo dopo diversi anni. La ricerca della Scuola si orienta, comunque, subito su temi che sono, per il giovane Távora, decisivi: l'attenzione per gli aspetti geografici del progetto, l'indagine sulle tradizioni architettoniche regionali.

La Scuola di cui Távora sarà protagonista, prima come assistente e poi come docente, tuttavia, è il risultato di una revisione della Riforma che prende avvio nel 1957 e che durerà un quinquennio; quindi, su una cronologia rispetto alla quale il viaggio Gulbenkian è baricentrico. Ciò porta in primo piano il fondamentale rapporto tra Fernando Távora e Carlos Ramos, decisivo anche per comprendere la vicenda del viaggio Gulbenkian.

Távora entra come studente alla ESBAP nell'ottobre del 1941, conclude il *Curso Especial* nell'anno 1944-45 per poi iscriversi al *Curso Superior*. Nel gennaio del 1951 la quarta cattedra si rafforza con l'entrata di quattro nuovi assistenti Mário Bonito, Delfim Amorim – poi sostituito da Agostinho Ricca –, José Carlos Loureiro e Fernando Távora. Quest'ultimo ha tutte le caratteristiche per essere il docente ideale della scuola immaginata da Ramos: ha già sviluppato una sua riflessione teorica ma è anche un professionista, ha una visione culturale ampia, estesa a diverse discipline, ha una conoscenza profonda della città e interviene anche sulla stampa generalista. Già nel 1956 Ramos gli profila una posizione strutturata⁹⁷ e le ricordate partecipazioni ai CIAM mostrano come egli lo elegga, in qualche modo, agente di contatto privilegiato con la cultura architettonica internazionale.

Non stupisce quindi che Ramos, da Direttore della Scuola, affidi a Távora, assistente prossimo al concorso a cattedra, il compito di un viaggio presso le maggiori Università statunitensi a fare il punto sull'insegnamento della architettura e dell'urbanistica, disciplina, quest'ultima, nascente in Portogallo a quella data. Un viaggio che, date le sedi visitate, è di fatto un bilancio sulle riforme portate in USA dagli esuli del modernismo europeo e dai loro allievi e che ha un parallelo in quello di Frederico George per la ESBAL a testimoniare un legame tra le due scuole di architettura portoghesi e gli Stati Uniti, nel quadro di un più ampio legame politico tra le due nazioni⁹⁸.

Tuttavia, poiché il viaggio si colloca, come detto, al centro della revisione della Riforma del 1950 avviata nel 1957, è interessante chiedersi se l'allievo, ed erede alla Direzione, condivide pienamente le posizioni del maestro e quanto il viaggio negli Stati Uniti influisce sulla sua visione dell'insegnamento. Una domanda non semplice, evidentemente, per la quale esiste una risposta ufficiale – gli scritti pubblici di Távora dopo il viaggio –, e una risposta più privata, il

Diario, appunto, che nasce come scritto da non divulgare, per volontà dell'estensore, fin dopo la sua morte.

In modo analogo ma ancor più sottile di come accade con altri maestri elettivi e distanti, quali Le Corbusier o Wright, il rapporto di Távora con Ramos si iscrive nella costruzione di una personalità eteronima in cui l'altro viene assunto, mantenuto e, al tempo stesso, superato tramite la sua iscrizione in una più ampia e multipla visione.

In una conferenza del 12 febbraio 1986 poi pubblicata con il titolo *Evocando Carlos Ramos*⁹⁹, Távora traccia un profilo del maestro che potrebbe essere una descrizione di sé stesso: un "uomo che sapeva vedere", ottimo conversatore e narratore, nato "da famiglia illustre", "colto", "educato nel senso più ampio del termine". Certamente i principi pedagogici di Ramos – rapporto con il luogo, attenzione al programma, conoscenza diretta delle opere e interesse per la teoria, conoscenza profonda dei materiali da costruzione e delle tecniche, oltre agli altri già citati – mostrano affinità di fondo con la visione pedagogica e con il metodo progettuale di Távora. Ma vi sono anche scollamenti e spostamenti. La matrice classica di Ramos, ad esempio, viene evocata da Távora in una forma che corrisponde forse più alla lezione dell'antico per come lui stesso la intende che non alle matrici classiciste di Ramos¹⁰⁰: la presenza costante, in classe, di un capitolo di Vitruvio – abitudine che lui stesso mantiene – "non come appello al classicismo", ma come "principio di pedagogia" volto a formare un progettista che sia artista, architetto e uomo di cultura.

Tuttavia, l'obiezione maggiore, certamente non pienamente esplicitabile alla data del 1960 e in prossimità di un concorso a cattedra, è la totale estraneità, che Távora a quella data ha già messo a punto, rispetto ai destini post-bellici del modernismo europeo. Távora non sarà mai, i suoi scritti privati lo testimoniano con chiarezza, un militante del modernismo come Viana de Lima – posizione che considera "stilistica" non meno di qualsiasi eclettismo – ma nemmeno assumerà l'equazione tra evoluzione tecnica e moderno che, invece, è tra le convinzioni di Ramos¹⁰¹.

La strada che egli imbocca e mantiene per il suo progetto, forse anche per la Scuola man mano che aumentano le sue responsabilità negli anni successivi, non è tanto la ricerca di un equilibrio tra architetto-artista e architetto-tecnico – equilibrio su cui negli anni precedenti il viaggio aveva fatto riflessioni proprie anche in scritti pubblici di grande originalità¹⁰² – quanto invece un allargamento del campo e del compito progettuale alimentato da una visione umanistica che, sul fondamento storico delle costanti tratte dalla Grande Tradizione, introduce una concezione geografica e antropologica del progetto – che ne definisce anche una vocazione etica – iscrivendovi anche i compiti linguistici e tecnici. Anche su questo fronte non mancano i debiti con Ramos, e più in generale con l'ambiente della Scuola negli anni del viaggio, se solo si pensa alle indagini sulla architettura popolare o al contatto, che Távora ha sempre riconosciuto decisivo, con Lucio Costa¹⁰³.

Tornando tuttavia al viaggio Gulbenkian, non va dimenticato che, nel 1960, Távora ha meno di quarant'anni, ha già scritto alcuni testi fondamentali ma non ancora esplicitato a pieno il suo progetto sul piano teorico. È semmai l'opera costruita o in corso di costruzione a testimoniarlo con maggiore chiarezza a questa data. Una lezione, dunque, ancora sostanzialmente esterna alla Scuola¹⁰⁴.

Si può forse dire che il *Diario*, grazie anche al suo essere una scrittura privata, offre una delle testimonianze più esplicite della distanza che si è ormai creata tra Távora, viaggiatore, e Ramos, "committente" del viaggio. Una distanza che si esplicita in un complessivo scetticismo – pur con momenti di interessamento importanti – verso il sistema educativo statunitense e una vera e propria ostilità verso il modello economico e culturale statunitense che si trasforma, da modello di riferimento, a monito per ciò che, in Portogallo, non deve accadere.

Fin dal primo incontro a Washington (17 febbraio) con Walter Taylor, direttore del Dipartimento educativo dell'AIA e contatto con i Presidi delle diverse Università di cui ha in programma la visita, il maggior interesse di Távora sembra esser il rapporto tra architettura e

pianificazione, una disciplina nascente, in Portogallo, sia in ambito professionale che in ambito educativo. In parallelo alle visite presso le Università condurrà, infatti, anche visite presso Istituzioni di varia natura impegnate in politiche urbanistiche.

La prima grande Università visitata è la Pennsylvania University, diretta già da un decennio da G. Holmes Perkins (1904-2004), formatosi alla Harvard di Gropius e, sulla base di tale lezione, innovatore della scuola di architettura. Perkins si era impegnato nel superamento della identità ancora *beaux-arts* della Penn con inviti importanti che – oltre al coetaneo Louis Kahn – vanno da Robert Geddes a Romaldo Giurgola a Robert Venturi, tutti coetanei di Távora. Il primo incontro di Távora è però con David Crane (22 febbraio), autore non prolifico ma figura chiave nella didattica dell'*urban design* di quella sede e dell'ambiente universitario americano in generale. Le sue lezioni lo impressionano favorevolmente. Nella stessa giornata cerca William L. C. Wheaton, eminente urbanista di un decennio più giovane di Perkins e come lui formatosi a Harvard, che dirige, quale primo direttore, l'Institute of Urban Research, cui Távora si dichiara interessato. L'incontro è, evidentemente, denso. Innanzi tutto, Távora è colpito dall'attenzione per la ricerca in affiancamento alla attività didattica. Annota anche il meccanismo finanziario di sostegno all'istituto, misto statale e privato, e raccoglie le preoccupazioni del Direttore legate al fatto che, anche in USA, gli studi urbanistici sono un campo meno consolidato di altri, quindi meno finanziato.

La discussione entra poi nel merito della disciplina e il tono di sfondo è certamente affine al dibattito da cui nasce la Riforma portoghese dell'insegnamento. Anche in USA la pianificazione si è trasformata da tema di *design* affidato agli architetti al più ampio campo progettuale del *planning* in cui entrano altre competenze quali l'economia o la sociologia. Lo stesso staff dell'*Institute* in cui si svolge la discussione ha solamente sette architetti su un organico di ventuno unità. Távora chiede allora esplicitamente “come si può dare forma a un problema urbano” e Wheaton cita, come tema, lo spopolamento del centro per i sobborghi dicendo che si tratta di un tema a scala ampia, totalmente estraneo al *design*; servono “i sociologi, gli economisti, i demografi, i *lawyers* o i *traffic engeneers*”. Távora, riflettendo con sé stesso nelle righe del *Diario*, si dichiara spaventato dalla presenza, determinante nel progetto così inteso, di tanti specialisti. Non è una osservazione banale se pensiamo alla vera e propria battaglia contro lo specialismo che egli espliciterà nell'*Organizzazione dello spazio* e che, a questa data, ha come riferimento fondamentale le posizioni di Ortega y Gasset, come ricordato figura significativa nella storia della riforma dell'insegnamento in Portogallo¹⁰⁵. Anche in relazione alla pianificazione, dunque, Távora, consapevole del doversi allontanare dalla figura dell'architetto artista, è comunque spaventato dalla svolta verso il progettista tecnico che, immediatamente, ritrova nell'insegnamento statunitense. Ovviamente Távora, consapevole del suo compito istituzionale di importare modelli dagli USA al Portogallo, quindi con un sostanziale cambio di scala dei problemi, pone a Wheaton la questione della pianificazione di piccola scala e questi gli risponde che comunque, oltre i 25.000 abitanti, servono almeno due specialisti, un tecnico e un *designer*. Una osservazione che deve aver interessato particolarmente Távora, dato che al momento del viaggio è, da due anni, “consulente-urbanista” presso il Municipio di Gaia.

Il primo incontro con la scuola statunitense segna dunque, da subito, alcune distanze importanti, prima fra tutte l'orientamento verso un iper-specialismo che contrasta radicalmente con la visione tavoriana del progetto. Non è un caso che egli, nella stessa giornata in cui incontra Wheaton, rimanga affascinato dalla mostra “Philadelphia Panorama”, che visita più volte, in grado di mostrare la città non spezzettata in specialismi ma nel suo insieme e nella sua evoluzione storica. Uno sguardo certamente più affine allo sguardo progettuale anche del Távora urbanista.

Il 26 febbraio, nell'aula di Robert Le Ricolais, annota che lo sviluppo di una cultura tecnica del progetto, problema che accomuna Portogallo e Stati Uniti, è bel lontano dall'essere risolto anche nei luoghi di eccellenza del sistema universitario statunitense. Solo quattro alunni su venti,

gli racconta l'ingegnere francese riferendosi a una verifica effettuata qualche giorno prima, conosceva il Teorema di Pitagora. Episodio che induce Távora a raccontare quanto la Riforma portoghese insista sulla formazione scientifica e Le Ricolais, di rimando, a chiedergli di segnalare al Dean questa attenzione europea per la formazione scientifica del progettista, carente nelle scuole d'architettura statunitensi. Non una mera conoscenza scientifica però, specifica Le Ricolais quando uno studente, cinese o comune orientale, risolve il tema dato, ma un "sentimento" della vita delle strutture. La giornata con Le Ricolais prosegue discutendo dell'Institute for Architectural Research, di cui questo fa parte, e qui Távora ha modo di valutare come gli studenti statunitensi – a differenza degli europei – siano molto capaci nelle attività manuali, come la costruzione di plastici. "Poi però c'erano cose realizzate in maniera frettolosa e sbrigativa, non raffinate... ma anche questo è molto americano", specifica Távora nella rilettura a voce. La tappa successiva è la Columbia, che Távora visita in un momento di incertezza per quanto riguarda la direzione e in un clima culturale in generale molto tradizionale negli orientamenti. Da pochi giorni è stato nominato alla guida della scuola Charles R. Colbert, che prima di prendere servizio – rimarrà in carica solamente tre anni – dovrà visitare diverse scuole di architettura in Europa e in America, a dimostrazione di come l'interesse per le innovazioni in corso sia bilaterale¹⁰⁶.

Anche il racconto relativo alla Columbia rileva l'impegno degli studenti in attività manuali. In questo caso si tratta del laboratorio di scultura (7 marzo) dove Távora descrive all'opera "personaggi convinti di fare scultura astratta" avendo, nell'aula a fianco dell'atelier, una piccola fonderia e l'officina. "Interessante il principio, assolutamente no i lavori", annota. Non meno critica è la valutazione dei lavori degli studenti, dal primo anno alla tesi, visti in una mostra. "Mi è sembrato persino che il livello fosse tanto basso quanto il nostro o forse ancora più basso". Conivolto in una giuria del secondo anno di corso trova dinamiche molto simili a quelle vissute a Porto, "gli stessi migliori lavori, gli stessi peggiori, le stesse ragazze senza grazia ma insistenti, le stesse divergenze tra i membri della commissione" ma più attenzione nella analisi dei lavori presentati dai ragazzi, valutati "più in termini di *spazio* che di *forme*".

Il vero interesse che emerge durante la visita alla Columbia è, in realtà, per gli insegnamenti di storia. Se finge di interessarsi al corso di Teoria dell'Architettura di Eugene Raskin, trova "davvero interessante" – anche nella rilettura a voce – il corso di storia dell'architettura dei secoli XIX e XX tenuto da James Marston Fitch. Non stupisce, perché nella annotazione affiora il nome di Viollet-Le-Duc, autore tra i più cari a Távora. "Mi è sembrato che 'sapesse qualcosa'" annota, in uno di quei commenti trasversali e sottili cui il diario ci abitua e che molto dice riguardo a quanto visto e sentito in altre aule.

Anche alla Columbia l'attenzione di Távora si accende quando il tema diventa l'urbanistica. Incontra a cena Hugh Pomeroy (11 marzo) con cui discute appunto temi legati alla città, e a Los Angeles in particolare, per poi assistere alla sua lezione dal "nome piacevole": *Urban Planning Round Table*. Tema della lezione: *Housing – policies and programs*. La lezione, pur di taglio economico, interessa Távora che ne riporta diversi aspetti.

Il tono cambia quando Távora arriva a Yale (14 marzo), diretta per i corsi di architettura da Paul Rudolph: "un uomo davvero notevole" annota nella rilettura a voce. Rudolph è stato allievo di Gropius a Harvard e Távora dichiara di conoscere molto bene la sua bene quando lo stesso, con modestia, gli dice di avere uno studio e lo invita a vedere il suo lavoro di progettista.

Già il 16 marzo, invitato dal direttore stesso a far parte di una commissione per la valutazione del terzo anno, Távora rivela con una nota a margine che "l'influenza di Rudolph" è "notevole e quasi già non si percepisce più Mies, che mi sembra stia perdendo la sua posizione di *Prima donna*". Visionando via via i lavori degli studenti li giudica di un livello più alto rispetto a quanto visto alla Columbia e, forse, anche alla Penn. Evidente, dice, l'influenza di Rudolph. Su suggerimento di questi andrà anche a seguire i lavori della classe di Neil Welliver – *Basic Design* – mostrandosi molto interessato al metodo con cui vengono insegnati "i primi approcci

degli studenti con i processi e con le tecniche di organizzazione dello spazio” insistendo sul “concetto di fondo” di “evitare qualsiasi forma di stilizzazione della natura o di fare scultura o pittura astratta”, scelta che, a parere di Távora, porta “spontaneità” e evita “l’intellettualismo” degli analoghi esercizi fatti nella scuola a Porto. “Si cerca di combattere – annota – una certa tendenza esistente in alcune scuole, di copiare accademicamente le forme create dal Bauhaus”. Anche a Yale Távora rimane colpito dall’importanza attribuita all’apprendimento manuale che trova, in questa sede, di livello più alto (17 marzo, corso dello scultore Robert Engman).

Ma di nuovo l’interesse si focalizza sull’urbanistica.

A Yale la figura chiave è Christopher Tunnard, paesaggista canadese, proveniente anch’egli dalla Harvard di Gropius, a Yale direttore del dipartimento di City Planning. Anche qui, come alla Penn, il metodo di insegnamento consiste in uno sforzo di integrazione: preparazione sul fronte *design* per i non-architetti e preparazione tecnica per gli architetti. Un giovane assistente di Tunnard, quel giorno (14 marzo) non disponibile, gli mostra un lavoro sulle *highways* e la loro relazione con il paesaggio, tema tra quelli che più appassionano Távora nel suo attraversamento degli USA; annota infatti: “questo tipo di studio sarebbe utilissimo per il Portogallo”.

L’incontro con Tunnard avviene il 17 marzo ed è significativo che questo lo accompagni a una lezione di Vincent Scully dedicata al *Greek Planning*. Il valore del celebre storico colpisce naturalmente Távora: “Perfetto conoscitore della materia, molto chiaro, molto espressivo”, Scully parla per un’ora e mezzo aiutato da una “magnifica selezione di diapositive”. L’affinità è profonda come appare chiaro se si confronta il tema principale della lezione annotato nel *Diario* – il rapporto tra templi greci e paesaggio in funzione di questioni religiose – e la lettura che Távora farà della Acropoli all’interno del *Diario* stesso. Távora è colpito anche dal fatto che la lezione si chiude con un’ampia discussione, che coinvolge gli studenti e Tunnard, e, ancora nella rilettura a voce, si stupisce di come i presenti fossero preparati sull’arte greca di cui, afferma, in Portogallo nessuno sa nulla.

Ancora sul fronte urbanistico, incontro significativo è quello con Alejandro Soleri, incrociato in diverse occasioni per poi assistere a una sua lezione (18 marzo) incentrata sulla sua collaborazione per il progetto di Brasilia. Távora rimane colpito da metodo: “saggia interpretazione delle foto aeree”, “un minimo di lavoro sul campo”, attenzione “alla topografia, alla popolazione, alla conformazione del suolo, alle acque, al manto vegetale, ai materiali da costruzione, ecc...”. “Ecco un lavoro che potremmo fare nelle nostre regioni più importanti e persino in tutto il Paese, in vista di un indispensabile Piano Nazionale – annota – (quanto ho pensato al Portogallo, quanto ho tradotto in portoghese tutto quello che ho visto e ascoltato qua, quanto mi sento sempre di più legato a tutti i nostri problemi, a tutte le nostre difficoltà a tutte le nostre speranze!)”.

La conoscenza più stretta che Távora ha a Harvard, dove arriva il 21 marzo, è lo storico viennese Eduard Franz Sekler, allievo di Wittkower, che proprio nel 1960 inizia qui il suo insegnamento su invito di Josep Lluís Sert, dal 1953 successore di Gropius, in piena continuità, alla direzione della scuola di architettura. Távora incontra Sert il 22 marzo e subito si comprende che il rapporto, tra due architetti che già si conoscono se non altro dalle comuni esperienze CIAM, non è esattamente sereno; cortese da parte dello spagnolo, sul confine tra rispetto e ironia da parte del portoghese, che comunque conversa cortesemente e gli chiede, oltre che i contatti con i direttori dei diversi Istituti, di “visitare la sua famosa casa”.

Ancora una volta l’interesse di Távora sembra incentrato sull’insegnamento del *planning* e, alle 12,30, dopo una visita in libreria, si reca al *Joint Center for Urban Studies*, fondato un anno prima, per un pranzo accompagnato da una lezione. Oltre al direttore Martin Meyerson, incontra qui Serge Chermayeff, all’epoca docente al MIT, ma soprattutto un suo collaboratore, “un ragazzino spettnato”, “spirito confuso ma intelligente”, “con un’aria da bambino matto” che altri non è se non Christopher Alexander, all’epoca ventiquattrenne. L’attività del *Joint Center* gli offre anche la possibilità di assistere (1° aprile) a un “tipico” dibattito pubblico americano su

un tema urbanistico con il coinvolgimento, oltre che di docenti e progettisti, anche di politici e amministratori.

Incontrando Hideo Sasaki (24 marzo), che dirige il dipartimento di Landscape Architecture, ha occasione anche di discutere questa figura intermedia tra architetto e *planner*, più orientata al *design* che non alle conoscenze tecniche. Osservando i lavori degli studenti Távora però non si entusiasma e vi riconosce un vizio che più volte attribuisce alla cultura architettonica americana, una incapacità di liberarsi “dall’aria di *advertising* in quasi tutto quello che fanno”. Scopre poi che i costi di realizzazione sono molto alti e ne critica quindi il falso pauperismo e minimalismo approfittando dell’occasione per una frecciata contro Mies, del tutto in contrasto con il giudizio positivo dato nel corso della visita al Seagram: “oppure, come ha fatto Mies nel Seagram, dire nulla e far spendere una follia al cliente”. Segue un rarissimo, forse unico riferimento al proprio lavoro in opposizione a quanto va vedendo negli USA: “Mi sa che aldilà di tutto preferisco i giardini della Quinta da Conceição fatti da Fernando Oliveira, dal Sig. Antonio e da me¹⁰⁷. Vi ci trovo una Santa Ignoranza e una *gaucherie* che questi amici disdegnano, nel progettare giardini in serie in una sala con l’aria condizionata...”

Gli incontri con i diversi docenti e direttori di Harvard stentano a concretizzarsi e tra questi Távora insegue Rogers per il quale ha una lettera di presentazione “da parte di D. Maria José de Mendonça”. Lo incontrerà, abbastanza infelicemente, il 24 marzo e se ne deduce che, nonostante le esperienze CIAM, non esiste, a questa data, rapporto personale tra i due, né un particolare interesse di Távora per il suo lavoro, almeno come docente¹⁰⁸.

I lavori degli studenti che ha occasione di vedere grazie a una mostra gli appaiono di qualità, ottimi i plastici. Infine il 23 marzo alle 12,30 riesce a incontrare Walter Francis Bogner, vice di Sert, che gli illustra i metodi didattici. Anche qui il concetto chiave è preparare gli studenti a una buona collaborazione con i tecnici specializzati. Dalla lezione cui Bogner lo fa assistere emerge come il principio gropiusiano del lavoro in *team* sia ancora centrale, “il lavoro è svolto in collaborazione tra gli architetti, i paesaggisti, i *city planners*”.

Il 25 marzo, visitando le classi di *Design* con Jerzy Soltan e trovandosi nella classe di scultura tenuta da Mirko Basaldella, torna il tema, già accennato durante la visita presso la Columbia, di un superamento dell’“insegnamento troppo rigido e matematico del Bauhaus attraverso la creazione di forme più ricche, più varie, e più spontanee”. Gli studenti del master sono invece impegnati nel costruire – in un’aula dotata di betoniere, materiali e strumenti da cantiere – il plastico a scala reale di un dettaglio. Távora e Soltan, dalla loro comune prospettiva europea, discutono sull’utilità di questo insistere della formazione statunitense sugli aspetti manuali. Qui come in altre occasioni – ad esempio visitando gli studi di architettura – emerge qualche perplessità di Távora riguardo alla abitudine americana di realizzare plastici molto realistici, abitudine che da un lato contrasta con la sua visione di un progetto non dominato dalla rappresentazione, dall’altro lato egli rubrica, evidentemente, tra i segnali di una architettura eccessivamente rivolta alla comunicazione se non dall’*advertisement*.

Il 31 marzo Távora assiste alla giuria dei lavori di gruppo che uniscono i tre dipartimenti – *Architecture, Planning, Landscape* –, presidente il Dean Sert, e ne trae una osservazione che è un giudizio generale sulla società statunitense ma anche, evidentemente, una valutazione sulla scuola di architettura di Harvard – qui rappresentata al meglio – che non ne contrasta i caratteri. Le soluzioni sono “eccessivamente architettoniche” e, allo stesso tempo, tutti cercano la “libertà individuale” e la “varietà dell’insieme”. “È di fatto il grande dramma di questa civilizzazione: come riuscire a raggiungere la libertà individuale, la varietà, in questo regime di massa in cui l’individuo viene travolto e le differenze sono sempre meno?”

Il MIT, dove Távora arriva il 28 marzo, è diretto da Pietro Belluschi, “tipico italiano di buona società – bell’aspetto, aria simpatica, capello un po’ più che brizzolato, ben vestito, ben educato”. Anche in questo caso l’interesse va subito al *City Planning* con una intervista al direttore del dipartimento, John T. Howard, evidentemente avvantaggiato, rispetto alla simpatia che Távora

prova nei suoi confronti, dalla altezza: “È piccolo e intelligente (è la prova che gli uomini non si misurano a palmi, come diceva Napoleone, oltre al fatto che i migliori profumi si conservano in boccettine piccole, come mi hanno insegnato da bambino)”. Stessa fortuna non era toccata a Sert (23 marzo). Accertato che non vi sono grandi differenze metodologiche nell’insegnamento del *planning* rispetto alle altre università visitate, l’argomento diventa: democrazia e pianificazione, su cui Howard ha scritto un testo che mostra al visitatore. Távora non si lascia certo abbagliare dai “progressi” sul tema che gli vengono illustrati dall’interlocutore e porta un altro chiaro attacco al modello americano, che riprende con chiarezza anche nella lettura a voce: “questa è una tragedia negli Stati Uniti, l’incompatibilità tra democrazia e pianificazione, perché la democrazia è una attività individuale e la pianificazione è una attività collettiva”. È uno dei temi cardine del progetto tavoriano a questa data, come ricreare una connessione efficace tra individuo e collettività una volta tramontate le élite, come può, il progetto, ridefinire una condivisione tra specialista – del progetto come della politica – e uomo comune nei processi di organizzazione dello spazio.

Ed è del tutto evidente, qui come a una complessiva lettura del *Diario*, che il modello di democrazia americano non è, per lui, un modello, se non, forse, al negativo. Nella conversazione emergono, infatti, quelli che gli paiono i sintomi più evidenti del non corretto rapporto tra pianificazione e democrazia negli USA: il “crimine Casa-pianificazione”, il *real-estate*, i suburbs come modello di sviluppo anti-urbano e, di fatto, rinuncia ai valori urbani – “una spesa enorme in termini di suolo, di trasporto, di sistemi di depurazione privati” – ovvero come parodia degli stessi per come concepiti da Távora. Un modello che è anche una cancellazione del senso della casa caro a Távora anche quale elemento cardine nella sua idea di continuità dello spazio urbano che significa anche continuità nel tempo: “il senso di *casa*, inteso come centro della famiglia ed elemento fisico, supporto di un valore simbolico di continuità tra le generazioni, non esiste negli Stati Uniti” e ciò implica l’attitudine a costruire in modo effimero, già predisposto per la demolizione e nuova costruzione. Una concezione della città sostanzialmente contraria alla visione tavoriana imperniata sulla stratificazione temporale dei luoghi.

L’altro incontro importante presso il MIT è con Kevin Lynch che proprio nel 1960 pubblica *The Image of the City*. I due pranzano insieme e parlano lungamente dei programmi di insegnamento e di temi generali relativi alla pianificazione, discussione che prosegue dopo pranzo nella biblioteca e nell’ufficio di Lynch. Certamente un incontro tra affini e non senza conseguenze sulla storia dell’insegnamento dell’urbanistica presso l’ESBAP¹⁰⁹.

Come accade anche nelle altre sedi che visita, Távora apprezza particolarmente i corsi di cultura viva – qui i “meravigliosi lavori fatti sotto la direzione del Prof. Kepes” (30 marzo) – e si interessa ai corsi di storia, in questa occasione familiarizzando, anche sul piano umano, con Albert Bush-Brown, di cui segue una lezione (30 marzo) dedicata alla architettura nordica. Invitato da questo a cena approfondisce anche la condizione economica del professore universitario statunitense, di cui aveva già raccolto notizie in altre sedi. Lo stipendio è “una volta e mezzo rispetto a quanto guadagna un buon elettricista”, integrato da attività esterne, nel suo caso conferenze e scrittura che aggiungono al suo reddito una quota pari a metà dello stipendio. I suoi colleghi progettisti arrivano a raddoppiarlo con attività esterne. Una situazione simile a quanto rilevato da Távora in altre sedi statunitensi. La vita familiare del collega viene descritta come una serena vita piccolo borghese condotta in “una piccola città – sobborgo antico con tutta la bellezza delle città rurali americane, dove non era ancora arrivata l’industria” e la conversazione, come raramente accade nelle settimane statunitensi del viaggio, scorre in perfetta affinità di interessi: “l’ho entusiasmato con il Portogallo, la ricostruzione di Lisbona del nostro Marquês, l’arte indo-portoghese”. L’incontro evidenzia un tema che percorre tutte le visite a sedi universitarie. L’ambito in cui Távora si trova a suo agio, in cui spesso ha già una rete di rapporti attiva – Sekler, presenza costante, Robert Smith, storico dell’architettura portoghese –, è l’ambito umanistico.

La visita al MIT non lascia tracce significative relativamente all'insegnamento del progetto alla scala dell'architettura.

La visita all'IIT è, naturalmente, Mies.

Dopo un passaggio deludente alla sede provvisoria di architettura al Navy Pier (11 aprile), il 12 aprile Tàvora approda alla Crown Hall per incontrare George Danforth, allievo di Mies e suo successore, da un anno, alla direzione della scuola. Come in altre sedi approfitta di una mostra per valutare il lavoro degli studenti: "I lavori di architettura sono *fedelmente* ispirati o copiati (così tanta è la fedeltà) dalle opere di Mies; e lo stesso dicasi per i lavori di urbanistica, in relazione a Hilbersheimer". Una prima impressione confermata osservando le revisioni di Danforth. Come spesso accade nel *Diario*, con nonchalance Tàvora fa entrare in scena i personaggi più opportuni per le finalità della sua narrazione, in questo caso uno studente cinese, che presenta un Museo di Pittura Moderna e uno indiano, di nome Gandhi, come ha invece progettato un edificio per abitazioni. Il metodo di insegnamento di Mies, meglio gli esiti della sua scuola, della sua accademia si potrebbe dire sulla base dei giudizi di Tàvora, non vengono commentati ma, con procedimento molto tipico della pedagogia tavoriana, vengono sottoposti a una prova dei fatti. I progetti hanno delle raffinatezze, scrive, ma "se il povero indiano andrà a fare roba di quel genere in India, con il caldo, senza denaro e senza tecnica, verrà sicuramente liquidato". La qualità del progetto di architettura miesiano, che Tàvora riconosce visitando i suoi edifici negli USA, non può reggere al confronto della richiesta di soluzioni specifiche che la situazione economica e culturale ormai richiede. Il progetto internazionalista non è più attuale, fosse pure negli aggiustamenti regionalisti.

Ma la critica a Mies è più profonda.

Il giorno successivo, ritornato alla Crown Hall, incontra nuovamente i due personaggi chiave della sua critica a Mies – il cinese e l'indiano – e, conversando, li trova pienamente "soddisfatti di avere Mies come *fonte di ispirazione*". Una soddisfazione che lo indigna e attiva una riflessione, forse tra le più profonde e direttamente critiche del *Diario*, sul modello americano. La architettura di Mies appare, per quanto implicitamente, strumento, modello metodologico perfetto per lo sviluppo tecnocratico della architettura statunitense. Una critica crudele se si riportano alla mente le aspettative, anche di natura etica e spirituale, che Mies ripone nella coincidenza tra architettura e tecnica.

La tappa a Berkeley (dal 3 maggio dopo la "fuga" in Messico) è purtroppo annotata per frammenti da cui risulta difficile ricostruire un senso complessivo.

Portando a sintesi le esperienze di conoscenza delle più prestigiose sedi di insegnamento dell'architettura in USA, si può dire che Tàvora si è fatto ben poco abbagliare dalla presenza di grandi personalità del progetto d'architettura provenienti dalla stagione del modernismo europeo o dai loro diretti allievi.

Ha apprezzato l'educazione visuale, la cui importanza confermerà nel testo sulla *Organizzazione dello Spazio*¹¹⁰, e che per altro è, nelle università visitate, principalmente di importazione europea. Oltre agli esempi già citati, l'*Institute of Design* fondato da Moholy Nagy che visita il 12 aprile.

Ha valutato, ma con conclusioni più negative che positive, la rilevanza attribuita alle attività manuale – modellistica in particolare – che gli sono apparse utili ma anche fortemente orientate alla comunicazione e, di fatto, alla commercializzazione della architettura.

Ha apprezzato la presenza di una cultura storica e umanistica in generale e, nella sostanza, bocciato il modello dell'architetto tecnico, una contrarietà che diviene vero e proprio timore di fronte al prevalere degli specialismi sulla visione del progetto come processo continuo e con componenti generaliste.

Sul fronte dell'urbanistica, che è certamente l'ambito cui presta più attenzione, si può dire che, pur interessato alle innovazioni metodologiche, individua un vulnus insuperabile e che depotenzia ogni tentativo: la assenza di un corretto rapporto tra pianificazione e democrazia.

Obiezione forse esterna alla questione pedagogica poiché deriva da una valutazione negativa complessiva del modello, economico, sociale, culturale americano.

Il tema del rapporto tra progetto e democrazia, nella sua terminologia la creazione di condizioni perché l'individuo sia al tempo stesso "libero" e "integrato", diventa il tema centrale del volume sulla *Organizzazione dello spazio*. Ma, come scritto a chiare lettere in quel testo, il progetto pedagogico diviene parte decisiva del progetto architettonico e politico perché "educare e collaborare sono termini che quasi coincidono"¹¹¹.

KAHN, LOUIS

Se in diverse occasioni l'incontro con "autori" d'architettura viene condotto da Távora con una voluta *nonchalance* e una, talvolta simulata, indifferenza o trasversalità, strategie messe in atto al fine di evitare il "viaggio d'architettura" che "musealizzò" le opere estraendole dal contesto, l'incontro con Louis Kahn appare genuinamente inconsapevole della figura a cui si trova davanti¹¹². Eppure, quando lo incontra alla Penn in qualità di docente della scuola, Kahn ha compiuto da quattro giorni cinquantanove anni e ha già realizzato opere importanti, inclusa la Art Gallery di Yale che in effetti, nel proseguimento del viaggio, Távora visiterà. Il giudizio su di lui, come del resto quello sulle opere di Mies, è di matrice totalmente fenomenologica: gli viene segnalato da Perkins (22 febbraio) – che lo aveva strappato a Yale nel 1955 –, ascolta una sua lezione (24 febbraio), visita le sue opere e ne conclude che, insieme a Mies, è una delle poche ricerche progettuali interessanti osservate negli USA.

L'incontro del 24 febbraio inizia con un pranzo accademico a cui Kahn arriva "molto in ritardo", quasi non tocca cibo ma parla "parecchio e a proposito" dei problemi della scuola. Rimasti soli, Távora chiede a Kahn di poter assistere alla sua lezione, che sarà tenuta con Le Ricolais. L'immaginario architettonico che fa comparire sullo schermo non può non affascinarlo: "libri francesi con incisioni di templi romani, ricostruzioni, rilievi". Poi una considerazione "sulla luce nella architettura del Sud", "l'eterno problema dell'integrazione delle tre arti", il giunto, "inteso tanto come cambiamento di materiale quanto come cambio di piano" quale "primo e più elementare elemento decorativo". Musica per le orecchie di Távora che, con modestia non falsa, rileva "una coincidenza di punti di vista tra le mie idee generiche e le idee chiare del prof. Kahn". Il 27 febbraio visita, solamente dall'esterno, il Medical Research Building in costruzione e lo trova scevro dal principale difetto che attribuisce alla cultura architettonica americana corrente: il decorativismo. Ma Távora non aggiunge molto a questo commento e anche la visita alla Yale Gallery (15 marzo) riporta poche e semplici annotazioni: "flessibilità", soluzione "notevole" per i "soffitti-pavimenti". Távora si trattiene a lungo nell'edificio ma sembra mancare degli strumenti per rendere più esplicita, nella lettura dei progetti costruiti, l'affinità rilevata sul piano teorico¹¹³.

LOS ANGELES

Una delle critiche più profonde che Távora muove allo stile di vita americano riguarda l'aver soppresso o quanto meno reso difficile il camminare. Camminare, infatti, è per Távora una pratica di riflessione, di sospensione delle decisioni guidate dall'utilitarismo e dall'economia finanziaria, un esercizio di comprensione, mai solitaria, dei luoghi, in altre parole il fondamento del suo progetto. Non è forse casuale, dunque, se, arrivato a Los Angeles, "la città delle automobili" (11 marzo), Távora ammutolisce e il *Diario* si trasforma in un insieme di frasi sconnesse. Una tra le più lunghe suona come un tombale commento sarcastico per chi conosca la predilezione di Távora per un decoro fondato sulla sobrietà: "in un isolato di S. Diego o di Los Angeles ci

sono più piscine private che in tutto il Portogallo” (30 aprile). Távora perde la nozione del tempo, non sa più se è sabato o domenica, e comunque annota un triste: “resistere una domenica qui”. Il giorno successivo non va meglio, “pomeriggio stupido”, “edifici mediocri”, “l’advertising come arte decorativa delle città” – siamo a otto anni dal viaggio a Las Vegas di Venturi e Scott Brown¹¹⁴ – “che fare? Hollywood – Disneyland – Palos Verde?”. La desolata conclusione è: “Niente”. Lunedì 2 maggio ancora una “passeggiata stupida a Los Angeles” e una annotazione: “incapacità di *andare* in qualsiasi posto”.

Los Angeles è la morte del viaggio e di ogni suo significato.

MESSICO

Il 7 aprile, a Chicago, mentre viaggia su un taxi guidato da un autista messicano, Távora viene preso dal desiderio improvviso di trascorrere una settimana in Messico. Il pensiero lo stupisce ma non stupisce il lettore del *Diario* per diverse ragioni.

La prima è che il nostro viaggiatore è nel pieno della sua scoperta diretta dell’opera di Frank Lloyd Wright e la conoscenza della archeologia messicana è, in qualche modo, un requisito per comprenderne la ricerca.

La seconda ragione è che dopo avere visto reperti archeologici messicani “imprigionati nelle vetrine” dei musei americani “mi era venuta la voglia di vederle piantate in mezzo a quella foresta e sotto quel sole che hanno dato loro origine”. Riflessione che si inserisce nella radicale critica ai musei statunitensi ricorrente nel *Diario*.

La terza ragione è che, dopo nemmeno due mesi negli USA, già si fa sentire l’insofferenza per una cultura che gli è estranea e, potremmo dire, ostile persino nella lingua. Il Portogallo incontrato in terra statunitense lo ha, piuttosto che consolato, infastidito o intristito. Una cena a casa del Maggiore Carneiro Pacheco (17 febbraio), presenti “praticamente solo portoghesi, troppi direi”, “ambiente” “molto snob”, il “padrone di casa... molto simpatico. Gli altri mi sono sembrati dei poveri diavoli pretenziosi”. L’inaugurazione (25 febbraio), invitato dall’amico Robert Smith, di una “cappella portoghese”, di fatto un edificio “che vorrebbe suggerire, con l’uso di muri bianchi, copertura in legno, pavimento in mattoni, due pannelli di maioliche e un sacrario intagliato con dorature del sec. XVIII, una cappella portoghese”. Poi il tormento di dover costantemente spiegare cosa sia il Portogallo o giocare temi culturali a lui cari come note di colore per interlocutori completamente ignari. Tutto ciò genera, molto rapidamente, una nostalgia per casa, per la famiglia, per la lingua, non solo per il portoghese, ma per la varietà di lingue che rappresenta, nella sua visione, la cultura europea. “Ogni tanto mi capitava di sentire parlare una lingua straniera – spagnolo, italiano, francese, tedesco – ma neanche una parola in portoghese – neanche una zattera di salvataggio per questo naufrago... ma alla fine la giornata è passata” (6 marzo).

Nella sua visione di una possibile “grande comunità lusitana” (19 marzo) il Messico è la via di fuga più a portata di mano e, grazie alla prossimità geografica, anche un ottimo termine di paragone per portare critiche ai “tradimenti” della cultura Europea che sta rilevando nel suo viaggio statunitense. “Sto cominciando a stancarmi dell’America del Nord e sento il bisogno di cercare gente della mia razza” annota lapidario il 7 aprile. Inizia perciò a organizzare, non senza difficoltà, una vera e propria trasgressione del piano di viaggio fissato con la Gulbenkian, una “piccola follia” (23 aprile), sostituendo una settimana dedicata alla Tennessee Valley Authority – “ci sono diversi libri sulla TVA e sono stufo di pianificazione” – con una settimana in Messico. L’impresa non è semplice, soprattutto sul piano burocratico per l’ottenimento di passaporto e visto, documenti che Távora insegue in una Pasqua disperata a Chicago, “senza un amico, senza la possibilità di parlare portoghese e, per giunta, senza notizie dai miei!” (16 aprile).

Mercoledì 20 aprile l’urlo liberatorio: “Vado in Messico! È scritto!”. “Ero così arrabbiato!

Ero stanco dell'America" commenta ancora nella lettura a voce. Al Consolato del Messico "è già Spagna", l'ufficio "ha i dovuti disordine, confusione e porcherie di un qualunque posto di frontiera spagnola; il console inoltre ha il tempo per conversare". Nella lettura a voce Távora commenta: "Il Messico è impressionante, è già Spagna. Sono andato in volo dall'America in Messico, appena sono arrivato mi sono subito reso conto di entrare in Europa, in Spagna".

La tappa di avvicinamento al Messico è Taliesin West e già a Tucson (21 aprile) il senso di estraneità vissuto a Chicago si dissolve: "caldo, macchine scoperte, aria rurale ovunque (rurale in senso positivo, non negativo)", "persone che camminano più lentamente. Un altro mondo. Un altro tipo con l'aria di chi sta a guardare. La Spagna è stata qui", "cominciavo a sentirmi a casa" e, su un pullman "che poteva essere portoghese", "l'entrata in Spagna (pardon, in Messico) è stata lampante". "Strada più stretta e oscura", "rumori e polvere", il conducente che già non parla più americano, per tutto il viaggio Távora chiacchiera con una passeggera di un argomento "anch'esso poco americano e molto spagnolo: il valore del denaro in funzione della destinazione". "Passeggeri scuri, con baffi pendenti e cappelli a falde larghe e sollevate ai lati. Viva Zapata! Qua e là qualche anima illuminata. *[Erano delle candele votive sui marciapiedi, come nelle immagini di Nostra Signora di Portogallo]*".

L'entusiasmo di Távora per aver abbandonato gli USA ed essere entrato in questa America così europea è incontenibile e arrivato a Nogales quando è ormai notte, "mentre attraversavo la strada e la ferrovia (tutto al buio) ho avvertito l'odore di qualcosa a cui non ero più abituato. Il Messico era proprio lì, a 100 metri di distanza", osservazione che conferma quanto il corpo sia importante nella esperienza di viaggio per come Távora la intende. "La stanza potrebbe benissimo essere quella di un hotel di Siviglia. Identica. Ma è proprio di questo che avevo bisogno e nostalgia: umanità, razza, contrasti. Sono stanco di igiene, di comfort e di perfezione" (21 aprile).

L'elogio del Messico, che è anche un'evidente critica per contrasto agli Stati Uniti, continua. Scende, si informa in portineria del costo di un francobollo e la risposta – "No sé, pero me imagino que un peso llegará!" – gli suscita un altro momento di entusiasmo: "Cosa vuoi che importi l'esattezza del centesimo a un Messicano! La vita è grande, un centesimo in più un centesimo in meno! E la lettera è partita al costo di un peso, perché anche io non mi sono preoccupato dell'esattezza del centesimo!". L'ossessione statunitense per il denaro e la sua costante preoccupazione per i costi del viaggio sono alle spalle. L'entusiasmo si affievolisce quando si accorge di non avere comunque il denaro per spedire il telegramma "perché avevo cambiato pochi soldi e perché costava molto" e perché non riesce a trovare una banca; si spegnerà del tutto il 27 aprile quando scoprirà che il portiere che ha pronunciato la frase in quel momento così entusiasmanente ha, di fatto, sbagliato l'affrancatura e le lettere – importanti, per Ramos, Tito, Zé, Walter, i suoceri – sono ora affidate a un incerto destino.

Ma il confronto continua.

In Piazza della Costituzione (23 aprile), osservando le persone radunate davanti alla Cattedrale, osserva che "la religione qui non ha il carattere igienico della pillola presa la domenica come negli Stati Uniti. È una forza viva della prassi quotidiana".

L'osservazione si intreccia con un altro tema su cui aveva riflettuto negli Stati Uniti, il meticciato, che lì non esiste – "i bianchi da un lato e i neri dall'altro" mentre qui "i meticci creano una nuova razza". Il tema tornerà, con una osservazione ancor più dura, il 24 aprile, quanto Távora, mentre visita la Cattedrale, osserva "una coppia americana-igienica" che "guardava un ragazzino dalla pelle scura che pregava in ginocchio. Gli americani sembrava che stessero in un giardino zoologico a vedere un animale: interessati all'animale, ma a debita distanza (un cocktail di interesse, ripugnanza e di paura, forse!)".

Il confronto tra USA e Messico si estende infine a tutto campo: "la religione positiva, senza mistero e domenicale, in chiese riscaldate e senza polvere, qui religione piena di mistero e di credenza, permanentemente attiva, in vecchie chiese dove non è importante la pulizia ma dove

la fede è evidente; li lavoro da muli durante la settimana e due giorni di *leisure*, qui lavoro e riposo, senza sapere dove comincia uno e finisce l'altro, per tutti i giorni; li bruttezza dappertutto e oggetti creati dagli altri conservati in maniera sacra nei musei, qui una vita ancora piena di bellezza creativa e musei vivi, come chiese, piazze, ecc., e quando sono musei-musei, i pezzi che vi sono conservati, sono stati fatti dai nonni di coloro che oggi li visitano”.

Con questo spirito Távora entra al Museo Nazionale, “ricchissimo”, con “un'aria così naturale che incanta” ma soprattutto c'è, su tutto l'arco temporale testimoniato dalle opere esposte, il permanere di una “essenza”, di una identità rispetto alla quale i cambi di lingua o religione sono “dettagli”. Di nuovo un elemento di contrasto, e di critica, agli USA “paese amorfo per eccellenza, dove ognuno ha sangue di venti origini – e alla fin fine è come se non avesse sangue di nessun luogo definito”. Il Messico è invece luogo di “coerenza” e “integrità”, testimonianza di una civiltà pari a quella “dei greci, o degli egiziani, o degli assiri o dei gotici o del Rinascimento”. Távora viene colto da una esaltazione estetica come, nelle settimane statunitensi, gli era capitato solamente a Taliesin East, “una specie di follia che mi ha portato a fare dei disegni e che, soprattutto, mi ha stancato molto”. “Tutto è comprensibile”, “tutto è integrato in un clima che è cambiato ma che è in divenire”. Un entusiasmo che, nel commento a voce, Távora smorza con ironia: “mi sembra una specie di guida al museo”.

Ma anche la corrida a Plaza Mexico (24 aprile) diventa occasione di critica alla cultura statunitense. Raggiunge l'Arena in macchina con cinque americani, 80.000 spettatori e la stessa identica atmosfera delle corride spagnole. Távora osserva uno degli americani e coglie nuovamente l'occasione per una critica a tutto campo: “ha passato tutto il tempo a filmare; se il film è venuto bene può vedersela a casa, ma credo che sia meglio viverla nella piazza, anche senza il film per casa. Fatti suoi. Generalmente agli americani non piacciono i tori (ne ho visto qualcuno uscire prima che finisse con aria triste...) e alcuni, mi ha raccontato la guida, svengono per l'impressione. È chiaro che questo è un tipo di spettacolo completamente incomprensibile per il puritanesimo americano. È uno spettacolo di sorpresa, sangue ed eroismo, uno spettacolo *rosso* e gli Americani sono essenzialmente *grigi*”. Tutte osservazioni che denotano un vero e proprio spirito di rivalsa verso gli USA ora che Távora si sente “*meno* in esilio, perché ho impressione di stare in Spagna e, di conseguenza, a un passo dal Portogallo” (24 aprile).

La visita a Teotihuacan (26 aprile), “che da sola vale il viaggio”, testimonia come, in Messico, Távora cerchi non tanto una lezione di architettura – non dedica infatti all'esperienza un quaderno di disegni come accade invece per i templi giapponesi o l'Acropoli – ma il modello di una cultura tradizionale “integrata” che ha saputo svilupparsi in continuità nel corso del tempo. “Da notare – scrive a fine giornata – che le Piramidi di Egitto sono un gruppo casuale di tre piramidi e non un insieme *intenzionale* come questo, che oltretutto era animato dagli esseri umani nei giorni delle cerimonie”.

Arrivato al sito, infatti, pur cogliendo anche le relazioni tra architettura e suolo – uno dei suoi grandi temi progettuali – si sforza soprattutto di immaginare il luogo “ai tempi d'oro”, “gli edifici ordinati nella loro policromia e abbondanza, animati dalla folla in grandi riti cerimoniali” e, sul *camion* per il ritorno, ricerca lo spirito della cultura che ha prodotto quel luogo “che gente! Aztechi, toltechi, chichimechi, maia e chissà che altro! Che viaggio incantevole; ero lì che me li immaginavo più nudi, piume in testa a mettere in scena i grandi riti del sole o del fuoco o a fare qualche sacrificio umano (oltre alle persone c'erano galline, bambini, pani, cesti, ecc., tutto incredibilmente mescolato)”. E di nuovo il paragone con gli Stati Uniti, affidato a una conversazione. “Sa, noi siamo un po' matti” gli dice un compagno di viaggio “facendo il paragone con gli Americani” e Távora si lancia allora in un “elogio della follia messa a confronto con la passività nord-americana”. “E se il mio spagnolo fosse stato migliore – aggiunge – avrei azzardato una traduzione di Pessoa: “Senza follia che cosa è l'uomo, se non sana bestia, cadavere rinviato che procrea?” – ma il mio spagnolo è scarso e l'uomo era abbastanza sprovveduto (ma sentiva le cose)”.

Il Messico ha dunque, nel *Diario*, soprattutto il ruolo di evidenziare quanto gli Usa abbiano smarrito, o tradito, le origini europee della loro cultura, si siano portati fuori dall'asse "Grecia, Roma, Cristianità, Europa" de *Il Quinto Impero* di Pessoa, accolto da Távora come guida per il suo progetto culturale. Ma il Messico rappresenta anche, nel *Diario*, il possibile modello di una cultura tradizionale, "integrale" che ha saputo mantenere continuità nel corso del tempo pur nella varietà delle vicende storiche e degli accadimenti culturali. Un modello ben più opportuno di quello statunitense per i destini del Portogallo.

Tuttavia le molte incrinature che già segnavano la costruzione, entusiastica e in parte ideologica, di una contrapposizione netta tra Stati Uniti e Messico, si allargano di parecchio nel confronto con la metropoli Città del Messico e i locali aggiornamenti della cultura architettonica. Il 28 aprile visita la Città Universitaria che sicuramente già conosce per via libresca¹¹⁵. "Il percorso (circa 15 chilometri) è durato più di tre quarti d'ora e il *camion* era inimmaginabile per la sporcizia, il rumore". Ma, alla fine, deve ammettere che l'opera è "abbastanza infelice" anche se cerca in ogni modo di salvarne lo "spirito unitario" e di togliere dal suo giudizio quel senso di "archeologico" che, prima di conoscere direttamente il Messico, aveva attribuito all'opera. "Che mi sia piaciuto completamente forse no, ma per lo meno l'ho capito". Nel desiderio di salvare l'opera, Távora si spinge anche a un confronto con le città universitarie portoghesi, il "*disastro* di Coimbra" e "cosa saranno quelle di Lisbona e di Porto". Giunge alla conclusione che "non abbiamo il diritto di criticare questa gente che fa del proprio meglio e credo anche con un certo significato per il mondo intero". Tono ben diverso dalla esaltazione per la cultura "integrata" messicana con cui era approdato.

Nel testo sulla *Organizzazione dello spazio*, Città del Messico sarà citata, con Karachi, Tokyo, Detroit come esempio dell'essere il mondo "non il luogo dotato di "ordine e qualità" che ci presentano le riviste professionali ma un caos diffuso, un regno della discontinuità"¹¹⁶.

METROPOLI

Távora insiste spesso sul carattere di "nobiltà rurale" della sua famiglia d'origine e sulla importanza di questa matrice per lui¹¹⁷. Una matrice che determina l'esplicita ostilità, in età giovanile, per la grande città¹¹⁸. Ancora nel 1956 annota in una pagina di diario un esplicito "odio la metropoli" e sogna di vivere nella casa di famiglia in campagna, a Covilhã, recandosi a Parigi, New York, Lisbona o Rio "di tanto in tanto" per sperimentare "il mondo sporco e tentatore della metropoli". La nota è la stessa, però, in cui appunta che Carlos Ramos gli ha promesso una cattedra nella Scuola e il viaggio in USA del 1960 rientra nel programma¹¹⁹.

Non c'è dubbio che il viaggio Gulbenkian negli Stati Uniti rappresenti una cura omeopatica potente per la posizione anti-metropolitana del giovane Távora e forse più in generale per la "nostalgia di armonia" che J. Figueira ha sottolineato come carattere della sua opera¹²⁰. Una nostalgia che alla data del viaggio si nutre anche di città, ma di una città di piccole dimensioni, familiare e controllabile tramite una conoscenza storica e fisica, frutto di attraversamenti, di riflessioni dal vero. Una città a cui, nel 1960, Távora ha già dedicato uno scritto importante: *Di Porto e del suo spazio*¹²¹. Una piccola città strutturata, "scultura in movimento permanente", "che prende le forme più varie" in una sintesi "magnifica o banale", una città che si può valutare in un solo modo "percorrerla, viverla, passeggiare per le sue strade, scendere lungo i suoi pendii, salire ai suoi punti più alti, abitare le sue case, sentirla come organismo vivo che non si ferma, che giorno dopo giorno muta". Una città specifica, con caratteri specifici e che, proprio per la sua specificità, può essere, "al di là di piccoli spazi come strade, piazze o giardini, uno spazio urbano strutturato secondo le più moderne concezioni urbanistiche".

Nel testo sullo spazio di Porto il termine di confronto, a cui non adeguarsi, è la Parigi di Haussmann, diciamo tutta la tradizione urbanistica che da quell'episodio si dipana. Ma, arrivato

negli USA, Távora non incontra le grandi città europee e nemmeno l'immaginario metropolitano delle Avanguardie storiche; incontra la metropoli come traduzione diretta della economia capitalista che gli appare come “un caos in cui ci si smarrisce”¹²², regno della discontinuità e del disordine, i temi che porterà al centro del progetto nel testo sulla *Organizzazione dello spazio*. Inoltre, al di là delle matrici culturali personali di Távora, non va dimenticato che la sua è una missione istituzionale volta a sondare modelli di insegnamento ma anche di sviluppo del Portogallo, in un momento in cui il paese si trova a transitare da un modello fondamentalmente agricolo a uno industriale.

Il confronto tra la metropoli USA e le città europee, che rientra nella verifica della continuità tra cultura europea e cultura statunitense, è un tema ricorrente nel *Diario*, quasi sempre espresso in termini negativi.

Washington, a parte la zona della Casa Bianca, è caos, scrive Távora. Ma anche il confronto tra la zona monumentale e i suoi riferimenti francesi è impietoso, uno “stile greco” ma ipertrofico. Manca, soprattutto, la continuità nel tempo: “È come se tutto fosse stato bombardato e la città fosse stata ricostruita in uno stato di emergenza, conservando soltanto alcuni edifici antichi. Vale la pena visitare questa città per comprendere come Parigi sia davvero un'opera d'arte... È davvero il caos che prende forma”. Il problema della mancata staffetta culturale tra Europa e USA non deriva però da incapacità architettonica. È un problema politico, l'uso di un modello architettonico messo a punto in una monarchia per rappresentare “una federazione campione di democrazia”. La città manca di “senso civico” e mostra uno scarto tra luoghi del Governo e luoghi della cittadinanza.

Filadelfia si avvicina di più alla idea di una “città americana”, scrive il 28 febbraio, forse per i grattacieli, forse perché anche gli edifici “antichi” hanno “più valore simbolico per gli americani che interesse per un architetto”. Anche qui, però, caos e sporcizia non mancano.

Ma il vero incontro con la metropoli statunitense, libero dal confronto con i modelli europei, avviene, inevitabilmente, a New York, dove Távora arriva domenica 28 febbraio, “praticamente di notte” e, abbastanza sorprendentemente, osservando senza pregiudizi, riconosce nel caos se non dei valori quanto meno una nuova forma di vita collettiva: “non c'è una luce che sia fissa; tutto luccica come in una notte calda di estate piena di lucciole (è un concetto incredibilmente nuovo, questo del movimento, di una società in permanente movimento – il movimento in tutte le scale di spazio e di tempo)... Riconosco che per la prima volta, in questo posto sento la vita di una città. Tante persone, tanta luce, tante lingue, negozi aperti, molti souvenir in vendita”. Távora abbassa subito i toni del suo lirismo metropolitano ricorrendo, come spesso, all'ironia: “qualcosa di simile a Santa Catarina”, riferendosi a una strada commerciale di Porto. Difficile, tuttavia non mettere in relazione la visione di questa metropoli in perenne movimento a tutte le scale di spazio e tempo con l'idea chiave dell'*Organizzazione dello spazio* e con il passaggio che quel testo compie tra l'idea di uno spazio armonico, da ricomporre nella sua pienezza e unità, e l'idea di uno spazio relazionale che deriva da un impegno progettuale costantemente rinnovato di organizzazione del caos.

Non si tratta, tuttavia, di una illuminazione improvvisa, anche se alla lettura delle pagine del *Diario* certamente stupisce. Le matrici culturali di Távora sono molteplici, complesse e in parte ancora da scavare. Certamente a quella data un autore che ha ben presente è Ortega y Gasset che nel suo *La ribellione delle masse* scrive: “l'urbe o *polis* nasce da un vuoto: il foro, l'agorà; e tutto il resto è pretesto per garantire questo vuoto, per delimitare il suo perimetro. La *polis* non è originariamente un aggregato di case, ma un luogo di civile adunanza, uno spazio circoscritto per funzioni pubbliche”, “una nuova categoria di spazio, molto più originale dello spazio di Einstein”. Ortega y Gasset distingue il nuovo spazio, un vuoto in cui avvengono relazioni, dallo spazio dell'uomo rurale, la cui esistenza “conserva il tepore incosciente in cui vive la pianta”¹²³. Lo stesso, nelle sue *Meditazioni sul Chisciotte*, scrive anche che “le cose connesse in una relazione formano una struttura. Come sarebbe una cosa considerata isolatamente? Povera, sterile,

confusa. Si direbbe che c'è in ogni cosa una certa segreta potenzialità di essere molte altre cose, potenzialità che si libera e si espande quando un'altra o altre entrano in relazione con essa. Si direbbe che ogni cosa è fecondata dalle altre; si direbbe che esse si desiderino; come maschi e femmine; si direbbe che si amino o che aspirano a unirsi, ad aggregarsi in società, in organismi, in edifici, in mondi", "una cosa non si può determinare se non in relazione ad altre"¹²⁴. Il senso di una cosa, scrive Ortega, è la forma suprema della sua coesistenza con le altre, "l'ombra mistica che il resto dell'universo spande" su di essa. Ne nasce una dualità, un perenne conflitto, tra "materialità" delle cose da un lato, "ciò che le costituisce prima e a dispetto di ogni interpretazione" e, dall'altro, il "senso" delle cose "ciò che sono quando le si interpreta". "Ecco ciò che chiamiamo realismo: portare le cose a una determinata distanza, metterle sotto una luce, inclinarle in modo che si accentui il lato che digrada verso la pura materialità. Il mito è sempre il punto di partenza di ogni poesia, inclusa quella realista. Solo che in quest'ultima accompagniamo il mito nella sua discesa, nella sua caduta. Il tema della poesia realista è lo sgretolarsi della poesia. Non credo che la realtà possa entrare in altro modo nell'arte, se non facendo della sua stessa inerzia e desolazione un elemento attivo e combattivo"¹²⁵.

Le posizioni di Ortega descrivono molto bene le sperimentazioni anche progettuali che Távora ha completato o ha in corso alla data del viaggio Gulbenkian – si pensi solamente al Mercato di Vila da Feira¹²⁶ – e l'equilibrio, perennemente instabile, tra materialità e interpretazione ben definisce il tema dell'Anonimo che è al centro di tale ricerca così come l'idea di un realismo che non dimentichi il mito.

Certamente l'impatto con New York, in realtà l'intero viaggio Gulbenkian e il confronto con le grandi metropoli statunitensi e non, l'esercizio di lettura di uno "spazio organizzato" a lui estraneo, privo di valori riconoscibili, è un passaggio importante nella ridefinizione del compito del progetto. Il suo campo di azione si ridefinisce e non è più un ritaglio in cui esercitare autonomamente la forma¹²⁷, ma il caos di cui tutto il mondo è preda, la discontinuità dello spazio rispetto alla quale la forma diviene strumento di interpretazione e ricomposizione, non di sostituzione. Al di là della intuizione relativa alla organizzazione dello spazio, la metropoli americana rimane, per tutto il viaggio, soprattutto un termine di riferimento negativo, pericoloso, inadatto alla vita familiare, dove è impossibile camminare, quindi esercitare una pratica sociale e conoscitiva fondamentale per Távora, dove non si può sedere per una riflessione priva di finalità pratiche. A Boston, il pomeriggio del 30 marzo, arriva a "maledire" quella "civilizzazione": "Da solo, in mezzo ad una moltitudine stupida, automobili, polvere, rumore dappertutto, senza una panchina dove potermi sedere, sono entrato autenticamente in crisi".

Naturalmente la sua lettura della metropoli statunitense non si limita alla esperienza personale e Távora coglie bene, e analizza secondo diverse prospettive, nel corso del viaggio i due principali esiti, a suo parere entrambi negativi, del modello metropolitano statunitense: l'espansione dei *suburbs* e il formarsi di *slums*. Due conseguenze della logica puramente economica della metropoli statunitense che si specchiano l'uno nell'altro e che, con la metropoli stessa, nella visione di Távora, formano un modello sbagliato e da evitare. Gli *slums* per ovvie ragioni. A Chicago, il 6 aprile, annota: "Di ritorno verso l'albergo, nella State Street ho notato un fenomeno curioso; la strada, a partire dalla Congress Street Express Way, muore definitivamente; finisce l'illuminazione, finiscono le belle vetrine, finiscono gli edifici alti; comincia il caos, l'oscurità, i cabaret e i dancing di cattivo aspetto, abbondano i negri; è come se da un momento all'altro si passasse dall'ambiente di un ristorante di lusso ad un ambiente da bordello!". Una città interrotta che non è solo un problema economico (14 aprile) ma anche sociale ed educativo. Un fenomeno, tuttavia, che non gli è meno estraneo, fatte le dovute distinzioni, se ricordiamo che di lì a pochi anni darà vita a un progetto guida sul tema del risanamento delle aree centrali nella città di Porto¹²⁸.

Gli è del tutto estraneo, invece. Il modello di sviluppo dei *suburbs* che non manca di osservare e analizzare, più ancora che sul piano della teoria urbanistica, con attenzione "antropologica", ad

esempio nell'osservare la vita di colleghi o amici incontrati durante il viaggio. Pur comprendendone le ragioni economiche, a ogni occasione Távora si stupisce, con accenni di compatimento, a fronte della abitudine di vivere a grande distanza dal luogo di lavoro impiegando così parte della giornata in lunghi spostamenti.

Ma Távora si interessa a fondo a questo modello di vita – approfondendo anche gli aspetti economici e appuntando con disegni – perché, probabilmente, lo vede come uno dei possibili destini, certamente in una forma corretta, per un paese che, come il Portogallo, si sta spostando da una economia agricola a una industriale. Si ha questa impressione soprattutto in occasione delle giornate di soggiorno presso l'amico Cristiano Randeiro (12-13 marzo), portoghese pienamente integrato in una America rurale che, per alcuni caratteri, Távora apprezza. Cristiano vive “come un americano puro” ma ha mantenuto molte abitudini portoghesi, ad esempio il cibo, tema non certo indifferente per Távora e la sua idea di identità culturale. Il percorso per andare a casa sua ad Hamden è “una meraviglia”, “un paesaggio continuo tenuto insieme dalla neve”, le case in legno “con quella certa aria”. La sua stessa casa piace molto a Távora, al punto di disegnarla sul Diario nei dettagli: “non un'opera di architettura ma gradevole e tipica”. Le scene familiari, infine, sono raccontate con delicatezza e affetto, la “Signora” che prepara la cena ai piccoli, “zuppa di pesce e vino portoghese”, una favola ai figli “adorabili” e, dopo cena, si parla del Portogallo. Anche la differenza di religione tra Cristiano, cattolico, e la moglie, protestante, non rappresenta un problema. Non stupisce che le conversazioni riguardino il rapporto tra America e Portogallo perché qui Távora intravede il modello di un possibile futuro portoghese americanizzato. Con una sola fulminea precisazione durante una cena a casa di amici, omologhi americani, dei Randeiros: “Il living era molto curato e la signora conversava intensamente con un ospite su un argomento molto delicato, come mescolare la salsa di funghi per la carne (non dico questo per ridicolizzare, perché mi sembra che, *aldilà di rappresentare una forza che ci schiaccerà*, questa maniera di vivere è molto affascinante e ho verificato per esempio in questa casa, che la cucina non sminuisce i migliori libri di autori classici che ne colmano uno dei mobili e che una Signora può cucinare con un vestito di seta e con modi da Signora); e aggiungo: nonostante il cibo in scatola, i prodotti e le pietanze non sono uguali dappertutto” (19 marzo, corsivo mio). Una sottile e feroce ironia sul modello di vita dei *suburbs* statunitensi che individua certamente un pericolo più concreto e probabile, per la cultura portoghese ed europea in generale, di quanto non lo sia il modello della grande metropoli americana.

MIES VAN DER ROHE

L'incontro di Távora con Mies è duplice.

La visita all'IIT, da due anni non più diretto dal maestro tedesco ma ancora fortemente segnato dalla sua presenza, rientra nel programma istituzionale di studio delle innovazioni statunitensi relative all'insegnamento dell'architettura e dell'urbanistica.

Ma c'è anche, nel quadro di un sostanziale disinteresse che il *Diario* testimonia per l'architettura americana di quegli anni e per gli esiti americani del Modernismo europeo prebellico, l'incontro, rilevante, con alcune opere di Mies. Incontro non ideologico ma fenomenologico che esita un giudizio più positivo che negativo, con ombre, tuttavia, significative.

Távora mette, tra sé e l'interesse per Mies, l'abituale attitudine *blasé* con cui chiarisce, senza mai affermarlo esplicitamente, che il suo non è un viaggio sulle tracce dei maestri modernisti. Del resto, persino l'approccio a Wright, ben più ideologico e preparato, avviene in forma trasversale e con una serie di accorgimenti volti a non trasformare la visita a Taliesin in una vista “museale”. Il 29 febbraio, primo giorno a New York, Távora è a pranzo e, consultando la pianta della città, si accorge di trovarsi nei pressi della Lever House e del Seagram, perciò decide di andare a visitarli. Il Seagram gli appare subito “impressionante per la nobiltà, per la presenza, per la

dignità”, la Lever House “già più decorativa”. Il giudizio è fissato. Mies è esente dal difetto principale che Távora attribuirà tanto ai maestri trapiantati in USA quanto ai loro allievi o seguaci: il “decorativismo”, un “gradevole americano” che è “abile sintesi tra la decorazione e la tecnica”. L’osservazione si fa poi più puntuale e riguarda gli aspetti costruttivi. Del resto, già nei diari giovanili aveva annotato una propria esitazione tra Wright e Mies, definito “impossibile nella (forma) materiale – ma possibile nella tecnica – la sobrietà portoghese”¹²⁹. L’analisi di Távora in situ è sottile e sottolinea come i due edifici, sostanzialmente coevi, costruiti “praticamente con le stesse tecnologie”, con intenti “plastici” così affini, offrano un esito così differente. La Lever House è “tuttalpiù gradevole” mentre il Seagram “parla” così come “parlano” alcuni templi greci, ed altri no, secondo Paul Valery, autore che del resto – se ampliamo la citazione tavoriana – attribuisce tale dote “al talento dei loro costruttori”¹³⁰. La sua non è dunque la lettura di un Mies americano riconvertito a forme “classiciste” che Távora avrebbe potuto, a quella data, già mutuare della *Storia della architettura moderna* di Zevi; è piuttosto il riconoscimento dell’appartenenza di Mies alla Grande Tradizione delle costanti costruttive, come rivela una osservazione conclusiva e inattesa nel *Diario*, scaturita non dalla visita di un’opera miesiana ma da una riflessione elaborata nell’osservare l’Acropoli (9 giugno). Távora descrive il “cammino evolutivo” che conduce “dal Teseion al Partenone” come una azione collettiva, sovraperonale e transgenerazionale, connessa alla vita politica e alla permanenza di tecniche di cantiere. Una osservazione, come poche altre nel *Diario*, interna al proprio lavoro progettuale, che chiude paragonando questa progressiva “crescita di esperienza” al lavoro di Mies per gli edifici di Lake Shore Drive a Chicago, visitati con ammirazione il 20 aprile: “sembra quasi impossibile il grado di eleganza che si è potuto raggiungere con dei semplici profili in acciaio!”.

Il 9 marzo, chiacchierando con Mario Salvadori fresco di una seconda visita all’opera newyorkese di Mies, torna, ancor più severo, il paragone tra la Lever House – “una ballerina” – e il Seagram – “una grande signora” – quest’ultimo descritto ora nei dettagli materici. “È difficile raggiungere un tale livello con tanta sobrietà”, annota Távora, evocando uno dei temi che più spesso ritornano nel suo percorso di formazione, la sobrietà appunto, solitamente riferita a Le Corbusier per la contemporaneità, ma ricercata soprattutto in modelli medievali e nello specifico cistercensi.

A fronte dell’apprezzamento delle architetture di Mies per come Távora ha modo di osservarle e analizzarle di persona, la sua obiezione verso il ruolo che il maestro tedesco svolge negli Stati Uniti è, potremmo dire, squisitamente politica anche se la visita a Detroit, particolarmente infelice in relazione alla qualità della architettura osservata, gli strappa un commento strettamente disciplinare: “il povero Mies e il povero Le Corbusieraccio hanno architettato così tanto e creato tanta bellezza da non meritare questo genere di nipoti, bastardi, dappertutto! Che pena”. L’attacco “politico” a Mies avviene, invece, sulla scena della Crown Hall, tra il 12 e il 13 aprile. Anche in questa occasione, Távora descrive un incontro “casuale” con quella che Mies “considera una delle sue opere principali”. L’11 di aprile egli si aggira per il Campus IIT cercando il “*Department of Architecture*” di cui nessuno sembra sapere nulla. Si dirige infine verso “un edificio che mi sembrava emergere rispetto all’insieme, e per fortuna, era esattamente quello che cercavo”. Scopo della visita un appuntamento con George Danforth, allievo di Mies e suo fresco successore alla direzione della scuola. L’incontro è rimandato e Távora annota un non incoraggiante: “Non volevo trattenermi né vedere altro Mies”. Il giorno successivo Danforth è presente ma impegnato con altri e Távora “per far passare il tempo” si aggira per la Crown Hall offrendone una asettica descrizione da cui sembra apprezzare soprattutto la dimensione di spazio collettivo “democratico”: “Una specie di piazza pubblica dove si ritrovano tutti, tutti si conoscono e nessuno si nasconde”, un luogo in cui “la vita procede bene”. L’edificio è poi “ineccepibile nelle proporzioni e nell’esattezza”. Lo delude, invece, la visita complessiva al Campus e, in particolare, la Cappella, che “possiede l’aria scientifica, razionale e confortante della grande maggioranza delle religioni americane”.

Ma la critica più radicale prende spunto dall'osservazione del lavoro degli studenti e non solo perché più copiati che ispirati da Mies (e da Hilbersheimer per i progetti urbanistici), a delineare una "scuola germanica" in terra americana.

Mentre assiste alle revisioni di progetto condotte da Danforth, con una casualità che può lasciare qualche dubbio, Távora punta la sua attenzione sul lavoro di due studenti, uno cinese e uno indiano. Non ha obiezioni particolari sulla qualità dei progetti ma osserva che "se il povero indiano andrà a fare roba di quel genere in India, con il caldo, senza denaro e senza tecnica, verrà sicuramente liquidato".

L'obiezione principale di Távora al lavoro di Mies, quanto meno alla sua fase statunitense, consiste dunque nell'aver posto la propria abilità costruttiva al servizio della indifferenza allo specifico che è propria della cultura americana; indifferenza se non arroganza imperialista tecnocratica. Non a caso, il giorno successivo alla revisione, incontra nuovamente i due studenti provenienti dalla Cina e dall'India, li trova soddisfatti dall'aver Mies "come fonte di ispirazione" e rimane negativamente colpito dalla loro incapacità di porsi domande, soprattutto una domanda che, come abbiamo già ricordato, gli appare decisiva ben prima del viaggio, ovvero il "contrasto Mies-Wright", cui dedica, nella stessa giornata (13 aprile), una nota non nelle pagine del *Diario* ma appuntata sul biglietto da visita di Robert E. Curry. Tanto l'obiezione "politica" a Mies, che potremmo sintetizzare come una rivendicazione della propria visione cosmopolita rispetto a una deriva internazionalista della scolastica miesiana, quanto la sequenza di opposti con cui struttura la nota attribuendoli in forma parallela ai due architetti, si illuminano se letti in parallelo con due fondamentali testi pubblicati Távora nei primi anni Cinquanta: *Architettura e Urbanistica. La lezione delle costanti* (1952) e *Per una armonia del nostro spazio* (1954-55). Il primo testo contiene una sintetica ma perfettamente delineata definizione del progetto come pratica cosmopolita. "Dove c'è l'uomo, in qualunque momento, in qualunque luogo, esistono l'architettura e l'urbanistica. Fenomeno necessario, inerente alla stessa natura dell'uomo, prolungamento indispensabile della sua vita, manifestazione della sua esistenza; la varietà, l'infinità di aspetti, la pluralità di realizzazioni sono proprie di questa universalità. A ciascun clima fisico o spirituale corrisponde una soluzione propria; ne deriva un panorama immenso che la lettura del passato offre ai nostri occhi e che il presente stesso non nasconde: infiniti metodi di costruzione, innumerevoli sottigliezze plastiche, vari programmi, i materiali più strani, sempre e dappertutto l'inedito, il differente, l'inatteso"¹³¹.

Una visione cosmopolita che implica un allargamento del campo di azione del progetto – dei suoi temi, dei suoi attori e delle sue competenze – già qui descritta come un nuovo compito rispetto alla architettura, ovvero una azione di "organizzazione dello spazio".

Il secondo testo che, ancor più esplicitamente, non vuole essere un testo teorico quanto un concreto programma d'azione per lo sviluppo del Portogallo post-bellico, si incentra invece sull'equilibrio tra aspetti oppositivi cui l'architettura deve sottostare.

"Qualsiasi forma, strada, diga, casa, dipinto, qualsiasi elemento organizzatore dello spazio, ha per lo meno due aspetti: un aspetto quantitativo, obiettivo, invariabile, e un aspetto qualitativo, soggettivo, variabile; in una parola: un aspetto tecnico – il processo di realizzazione; e un aspetto artistico – il valore plastico della realizzazione"¹³².

Una coesistenza di forze contrastanti, un equilibrio non stabile tra "tecnica" e "plastica" che già profila chiaramente la coesistenza oppositiva di personalità e anonimato e la necessità di concepire l'opera architettonica come gioco di equilibrio tra necessario e possibile, tra oggettivo e soggettivo.

La nota scritta di getto negli spazi impeccabili ma corruttori della Crown Hall – da leggersi in parallelo con la vista emotivamente entusiasmante ma alla fine altrettanto liquidatoria a Taliesin East – mostra Mies e Wright come rappresentanti massimi dei due campi di forza che nel progetto di organizzazione dello spazio necessariamente si combattono. Esempi sommi ma, l'uno e l'altro, non più utili, non in grado di fronteggiare il caos della contemporaneità che, nei

due testi citati fortemente condizionati da letteratura architettonica ottocentesca, Távora ancora vorrebbe convertire in uno “spazio armonico” ma che, anche grazie al viaggio Gulbenkian, diventerà – abbandonata ogni ipotesi di redenzione – il campo di azione, la materia prima del suo progetto.

Il 15 aprile Távora visita la mostra *Form givers at mid-century* all’Art Institute di Chicago e li ritrova uniti come maestri, appunto, della forma, Wright “con aria sontuosa”, Mies, senza commenti: “Opere... sempre le stesse...tanto per cambiare. – conclude – È meglio consultare il catalogo. Sono stufo di architetture... e di architetti”.

MUSEI

Già durante le prime visite (Smithsonian di Washington, 14 febbraio; Penn Museum, 23 febbraio) Távora rimane sbalordito dalla ricchezza delle collezioni statunitensi che gli appaiono, tuttavia, confuse e disomogenee. Rapidamente realizza e annota il problema ovvero la trasformazione delle opere esposte in merce: “Perché poi, quello che l’America ha, è il denaro, di suo non ha niente se non un grande potere di acquisto. In America si apre un museo al mese”. Il denaro, naturalmente, non è denaro pubblico ma privato e Távora trova “inconcepibile” anche la forma tipica del collezionismo statunitense, acquistare e donare ai Musei, di cui coglie bene, ovviamente, gli aspetti fiscali (3 marzo, visitando il MoMa). Ma la questione è più profonda di un *escamotage* fiscale.

Il denaro – riflette Távora mentre si trova al MoMa per cui è prevista una costosissima espansione – è tanto e c’è un “desiderio di spendere soldi” che è quasi “un fato”. “Dappertutto ci sono macchine per spendere soldi”, dai distributori di chewing-gum, tabacco, cibo, Coca-Cola o caffè alle “grandi fondazioni, memorial, negozi, associazioni, chiese”, un “desiderio incontrollato di guadagnare” “per poi spendere subito dopo”.

Non sono osservazioni di costume. I diari giovanili di Távora testimoniano il suo interesse per una visione ascetica con riferimenti che vanno da Bergson a San Bernardo. Una visione che rientra anche nel suo pensiero sulla architettura tanto che, apparentando il suo funzionalismo al gotico, in questi primi scritti privati riporta anche Le Corbusier all’interno di una visione francescana¹³³. Da quegli appunti giovanili alla data del viaggio Gulbenkian sono passati quindici anni ma l’idea di un potere corruttore del denaro e la polemica contro il lusso resta un asse portante del suo pensiero e nutre anche la sua idea di decoro architettonico come capacità di calibrare, di dare misura e di sospendere il progetto dove non necessario. Si può quindi ben dire, che, al di là del valore delle singole opere, i Musei americani sono, per Távora, luoghi privi di decoro¹³⁴.

Il tema dell’arte trasformata in merce è tuttavia solo un aspetto.

I musei statunitensi sono “irritanti” perché testimoniano solo la ricchezza di chi ha potuto acquistare le opere esposte, una cultura acquisita, non prodotta. I musei sono dunque “staccati dalla società”, “qualcosa tipo un Rembrandt in casa di un macellaio ricco”. Non hanno la “naturalità” dei musei francesi o italiani, la loro idea di conservare cose proprie, ma soprattutto non c’è una continuità tra ciò che nei musei si può ammirare e i luoghi di vita quotidiana. Siamo di nuovo al centro delle riflessioni tavoriane sul progetto: lo spazio continuo che è la traduzione di un sistema di relazioni in costante adeguamento, relazioni spaziali e, insieme, economiche, sociali, politiche. In USA “la bellezza” è “tutta tenuta *sotto chiave*” e “tutta comprata dagli altri”. Così gli USA, nazione giovane priva dei “pruriti e complessi che gli Europei e gli altri popoli possiedono a causa del loro passato”, è ben lungi dall’essere il destino della cultura europea. Gli USA sono piuttosto “i più emblematici rappresentanti della nostra decadenza”, realizzano “il grande sogno dell’umanità contemporanea: vivere bene dal punto di vista materiale e (si crede) tutto il resto verrà di conseguenza”. “Non so se riesco a spiegarvi – né so se le mie idee sono

giuste. Io sono soltanto un triste europeo rurale con idee già vecchie”, aggiunge. Tuttavia, al netto di una retorica dalle tonalità spiccatamente ruskiniane, l’inversione di lettura del ruolo sociale del museo è notevole: non luogo in cui l’uomo pratico coltiva la propria spiritualità portandosi fuori dalle dinamiche produttive ma mercificazione dell’arte e alienazione della stessa dalla dimensione quotidiana. Una inversione che interrompe il continuo dello spazio, perché quanto esposto non è testimonianza della cultura che si ritrova al di fuori del museo ma della capacità di acquisto della Istituzione.

Ma il museo statunitense, nella visione di Távora, non interrompe solo il continuo spaziale, ma anche il continuo temporale che sarebbe invece suo compito testimoniare. Il sistema museale americano gli appare, da subito, un sistema in contrasto con la sua visione della storia quindi con un tema strutturale nel pensiero e nella pratica progettuale di Távora: la continuità storica o, meglio, la modernità come esito di tale continuità. Una lotta contro la “dissociazione tra passato e presente” di cui scrive Ortega y Gasset nel suo testo sulla *Ribellione delle masse*, così presente nel pensiero di Távora alla data del viaggio. Nei termini dei diari giovanili di Távora: “qualcosa di permanente e costante, che esprime una comunione di sentimenti tra chi è passato e chi verrà... il passato è come un fondamento permanente sul quale si cercherà di erigere qualche opera”¹³⁵.

La critica al museo statunitense si amplia così in una critica più ampia al museo in quanto tale (26 marzo).

Quale è la produzione odierna che lasceremo come testimonianza del meglio che abbiamo prodotto affinché sia mostrata nei musei del futuro, si chiede Távora, forse “assegni, banconote, grattacieli, bombe atomiche, aria condizionata, automobili e cose simili”; tenuto conto che gli artisti contemporanei lavora “solo per i musei”. Una domanda non così peregrina o da “triste europeo rurale con idee già vecchie” se si pensa che le *Campbell's Soup Cans* di Warhol sono un’opera del 1962.

Il cuore della critica tavoriana al museo, statunitense e non, viene espresso chiaramente e programmaticamente il 7 aprile, visitando l’Art Institute di Chicago: “bisogna smetterla con la mania dei musei dove si spendono milioni e milioni di scudi e spendere questo denaro nelle vie, nelle case, nella vita quotidiana in genere. Non ci sono soldi per commissionare progetti ai buoni architetti, non ci sono soldi per fare giardini, non ci sono soldi per fare belle strade, non ci sono soldi per educare le persone all’alto senso della bellezza, ma ci sono i soldi per pagare sei milioni di scudi per un Greco e chissà quanto per un Picasso. È tutta una follia. Ci siamo abituati a una idea di Museo, comodo, pulito, con aria condizionata, luce speciale, guide, cataloghi, visite organizzate e così via; siamo come un cacciatore che ha perso il gusto di trovare l’arma, mettersi alla ricerca della preda, dare colpi a vuoto, ecc., ecc., e si è abituato a ricevere la *caccia* in casa congelata o addirittura cucinata. È tutta una follia. Da un lato la vita – sporca, sudicia, brutta, pratica – dall’altro il museo che si visita la domenica ‘per elevare lo spirito’ e accrescere la cultura generale”. Chiaramente il riferimento non è, qui, solo al museo statunitense ma è una posizione, culturale, politica e educativa riferita al proprio paese.

Una posizione che va oltre la polemica contro la mercificazione dell’arte (o la artistizzazione della merce) e, invocando continuità tra azioni creative e vita quotidiana, profila anche la posizione dell’Anonimo su cui pure sta riflettendo e di cui fa parte la polemica, in quegli anni condivisa con altri, contro il genio: “Oh, quante volte meglio un Medioevo senza geni e musei!”.

PIRAMIDI

La visita alle Piramidi, che Távora riesce ad inserire nel viaggio non come una trasgressione quale è la settimana in Messico ma semplicemente come una tappa di avvicinamento sulla via del ritorno, entra naturalmente a pieno diritto nel viaggio all’interno della Grande Tradizione

architettonica delle costanti che egli indica come “necessario” fin dai diari giovanili. Le piramidi rappresentano infatti un modello, spesso citato da Távora, in relazione a uno dei temi a lui più cari, la modalità con cui un edificio poggia al suolo – “si siede” per usare la sua metafora – costruendo in tal modo un sistema di relazioni con l'esistente.

Távora arriva al Cairo il 5 giugno e, come d'abitudine, grazie anche alla vista aerea, coglie per prima cosa la struttura geografica del sito: le dimensioni impressionanti del Delta, il colore marrone scuro della terra, le colture verdi e, ovviamente, il Nilo. Il processo di riconversione dell'esule in uomo europeo mediterraneo, in Egitto si accelera. L'Hotel Lotus è “*convenable*” (il mio francese ha cominciato a riapparire in Libano e adesso gli do sempre la precedenza). Tuttavia, o forse per conseguenza, non svaniscono le frecciate all'invadenza culturale statunitense. Cambia soldi all'Hilton “un altro albergo americano perché così gli Americani si possono sentire in America anche quando fanno turismo, che in fondo è ciò che vogliono”, albergo che, di “egizio” ha solo “un grande pannello esterno così come alcune decorazioni astratte che ricordano i geroglifici”.

L'incontro con le Piramidi, tuttavia, è venato di delusione fin dal primo momento “perché la civilizzazione contemporanea si è avvicinata *tropo* a Cheope”. Le piramidi, realizza, solitamente mostrate come isolate nel deserto, sono in realtà quasi parte della città. “Una cosa orribile” commenta ancora nella lettura a voce, “cammelli, asinelli e cavalli”, “arabi importuni e appiccicosi che si incollano alle persone”, “autobus, case, ristoranti”. Távora è infastidito. “Le piramidi sono state costruite per la solitudine e la grandezza del deserto e non per questa dimensione da parco che in parte le circonda”. Dedica però un disegno del Quaderno B (Quaderno B, n. 7) ai cammelli, probabilmente attratto dalle loro posizioni, in piedi o seduti, tema – quello dell'accucciarsi a terra dei diversi animali – connesso alla ricerca sul corretto appoggio degli edifici al suolo. Sul *Diario* schizza invece una piccola planimetria con gli elementi del paesaggio, la posizione delle piramidi e il suo percorso a dorso d'asino. Una inversione interessante – l'architettura tra le righe e i cammelli sul *cabier* – se si pensa a quanti disegni dei Quaderni dedica alla collocazione geografica dei templi giapponesi o alla struttura paesaggistica della Acropoli. Della piramide di Cheope commenta soprattutto la sala interna – “una cassa di granito” – colpito dallo scarto tra l'imponenza dell'opera e l'esiguità dello spazio che custodisce. “È la ricerca dell'eternità”, commenta tale scompensamento tra impegno dell'azione costruttiva ed esiguità del fine pratico.

L'unico disegno dei Quaderni dedicato alla architettura delle Piramidi come complesso archeologico è il successivo (Quaderno B, n. 8) ma anche in questo caso, stranamente, la struttura geografica, che è tema dominante nei disegni dedicati al Giappone o ad Atene, viene affidata alle parole piuttosto che al disegno. Il disegno è dominato dalla ricostruzione della planimetria dell'ingresso al tempio Djoser affiancata da uno schema essenziale di inquadramento planimetrico a piccola scala. Il testo invece, particolarmente corposo, è una esaltazione della visione a grande scala geografica dell'insieme, che Távora finalmente coglie quando (6 giugno) si allontana dal Cairo e, a cavallo – con un viaggio “molto impegnativo” ma ideale per cogliere gli aspetti che lo interessano –, arriva a visitare Abuigareb e Djoser. Sabbia (la materia), sole (il clima) e distanza (la geografia) permettono di cogliere la dimensione geografica a grande scala del rapporto tra edificio e paesaggio, il “dualismo valle (e delta) – deserto (e montagna)”. “Credo che nessun'altra civiltà abbia organizzato il suo spazio a una così grande scala”. “Le piramidi guardano alla valle, fonte di ricchezza, e sono visibili dalla valle, come punti capitali a ricordare un avvenimento o una idea importante”. Ma, secondo la lettura dello spazio che verrà teorizzata di lì a due anni nel testo sulla *Organizzazione dello spazio*, questa struttura geografica viene colta non staticamente ma dinamicamente: le piramidi “danzano” apparendo e scomparendo man mano che il viaggiatore procede tra le dune del deserto.

Se la lettura paesaggistica è incentrata sulla straordinarietà, la lettura degli edifici singoli è di comparazione e con riferimenti inattesi. Nella piramide di Djoser, lo colpisce “la delicatezza,

quasi greca, quasi primo rinascimento (Brunelleschi, cappella dei Pazzi) dei suoi elementi. La scala è quasi femminile, sia nelle dimensioni sia nell'espressione". Un tentativo solo abbozzato di riportare le Piramidi egiziane nell'alveo di continuità della Grande Tradizione delle costanti dopo averle definite, in Messico, "un gruppo casuale" e non "un insieme *intenzionale*" come sono le piramidi di Teotihuacan e dopo la delusione di vederle, in parte, assorbite e depotenziate dalla città e del turismo.

RUDOLPH PAUL

Tra gli allievi statunitensi dei maestri del modernismo divenuti caposcuola negli Stati Uniti, Rudolph è certamente la figura che più interessa Távora quanto meno come progettista.

La persona lo conquista, a leggere le note del *Diario*, soprattutto umanamente: timido, "davvero molto balbuziente", sembra del tutto privo della sicurezza o della socievolezza tutta formale che caratterizza i rapporti con la maggior parte dei colleghi incontrati durante le visite alle diverse Università.

È Rudolph – incontrato (14 marzo) nella veste di direttore della scuola di Yale dove insegna da due anni dopo essersi formato a Harvard con Gropius – che, arrossendo e balbettando, racconta a Távora di avere anche uno studio "privato" e lo invita a visitarlo. Távora gli risponde che conosce bene il suo lavoro e accetta l'invito per il giorno successivo. Nello studio, che Távora descrive con particolare attenzione, li raggiungono anche lo storico Seckler, che conosce da prima del viaggio e gli fa da accompagnatore in molte occasioni, e un altro professore non citato per nome. Da una prima osservazione dei lavori Távora deduce che Rudolph è una persona certamente molto "creativa", nei cui lavori "convivono a volte concezioni completamente differenti" – l'insegnamento anti-stilistico di Gropius –, con "una certa ricchezza formale" ma privo di "quella sobrietà e concisione che personalmente ammiro molto". Invitato nell'appartamento dove Rudolph abita, all'interno dello stesso edificio, Távora declina ma non resiste a dare una occhiata anche a questa altra scena della vita del collega statunitense e, addirittura, ne trae uno dei rari disegni delle settimane statunitensi. Lo spazio è concepito "cercando la massima purezza e concisione", ma ha "qualcosa di decorativo". Si fissa così, osservando non tanto un'opera ma lo stile di vita di Rudolph – difficile non pensare alla parallela analisi dell'opera-vita di Taliesin East – un giudizio che poi, in altre riflessioni, sarà esteso al tutta la ricerca del modernismo postbellico statunitense di matrice europea. Qui, tutto bianco, soffitti, pavimenti, pareti. Nessun mobile, nessun quadro, solo un pianoforte, questo nero, "della dimensione di una grande Cadillac". Távora si chiede se Rudolph suona poi davvero il pianoforte e, ancora nei commenti a voce, sottolinea che questa è "la casa di Rudolph, celebre Americano", subito dopo avere commentato – con riferimento al pianoforte-cadillac – "questi Americani sono davvero impressionanti! Hanno denaro e si comprano tutto". La critica al "decorativismo" si combina così alla critica che costantemente Távora porta al lusso e alla esibizione inutile di denaro, contrastante con la sua visione di sobrietà e risparmio, anche nel progetto.

Il 17 marzo visita la Forestry School – "immaginazione, dominio dello spazio, chiarezza nella tecnica costruttiva" –, ma, anche in questo caso, "molto di decorativo". Quando il 21 marzo ha occasione di parlare dell'opera di Rudolph con Selker, a cena e naturalmente non alla presenza dello stesso, i due concordano sul giudizio di "decorativismo" e compare, per bocca di Távora, l'aforisma di Francisco de Hollanda che ritornerà nel testo sulla *Organizzazione dello spazio* per definire l'idea di decoro che Távora stesso insegue con il proprio progetto: "il decoro è tutto quello che si tralascia di fare". Dopo una frecciatina dell'"amico Soltan" riguardo a un edificio in cui Rudolph avrebbe usato il *brise-soleil* nella facciata nord – forse solo invidia, si chiede Távora, ma comunque riferisce – lo incontra di nuovo sull'aereo per San Francisco (8 maggio). I due si salutano ma non possono parlare "ci separava la differenza di classe...". Al Wo.De.Co.

di Tokio, infine, Rudolph tiene un *speech* “brillante e ben illustrato” (13 maggio). Lui, e come lui gli altri oratori, “insistono sullo stesso concetto: la necessità di creare un ponte tra l’uomo e la tecnologia, in termini di forme”. Ma le pagine giapponesi del *Diario* testimoniano senza ombra di dubbio che non è quel consesso a offrire a Távora le risposte sul tema.

SAARINEN, EERO

A dimostrazione dell’atteggiamento non pregiudiziale ma di fenomenologica attenzione con cui Távora accosta l’architettura contemporanea negli USA – trovandola per lo più poco interessante o criticabile – l’incontro con le opere di Eero Saarinen è più positivo che negativo. Ad aiutarlo non sembrano tanto le origini finlandesi – del resto l’interesse di Távora per Aalto ha tutt’altri temi e toni – ma il riconoscimento di una plastica da animale, tema molto caro a Távora. L’Ingalls Rink (14 marzo) “sembra un animale” “placidamente disteso sul suolo in una tipica postura di ‘relax’”, un “pesce”, nei commenti a voce. “L’edificio colpisce per la sua chiarezza e naturalità”. Távora torna a visitare, e a fotografare, l’edificio dopo quattro giorni e, di seguito, annota di avere “visitato il Peabody Museum di Storia Naturale dove ho visto il più grande scheletro di dinosauro esistente”. Confrontando due cartoline – una dedicata all’opera di Saarinen e l’altra ai Dinosauri Giurassici – annota: “La somiglianza è evidente”. Le altre opere dello stesso autore lo convincono meno. Per qualità architettonica il Kresge Auditorium e per una riflessione di programma la MIT Chapel (28 marzo). La filosofia pluriconfessionale della Cappella, di cui pure apprezza le qualità architettoniche, lo insospettisce e gli pare una perdita di specificità del culto e delle diverse sensibilità religiose: “Non è che ci troviamo di fronte a qualcosa di paragonabile alla Coca-Cola, che si pensa sia buona per tutte le età, per tutti i climi, che rinfresca, alimenta... e che può essere persino medicinale?”.

SERT

Gli incontri con Sert, che naturalmente Távora già conosce al suo arrivo Harvard, sono tutti segnati da un velo di ostilità che mal depone, seppure solo su questo piccolo fronte personale, a favore del grande progetto lusitano di fusione Portogallo-Spagna cui Távora, anche nel *Diario*, talvolta accenna. Il 16 marzo ne ascolta una conferenza, chiara ma “nulla di speciale”, un accenno – non esattamente solidale – alla sfortunata vicenda del Palazzo residenziale per Batista (e alle risate del pubblico quando Sert ne parla) per concludere: “Mentirei se dicessi che ho trovato i lavori di alto livello”.

Del Sert docente testimonia brevi apparizioni alle giurie ma annota soprattutto, e poco generosamente, il suo aspetto fisico (23 marzo).

La frequentazione con Sert e con la moglie è comunque amichevole e il 22 marzo, invitato a casa, Távora può finalmente parlare portoghese e si rilassa “perché lo sforzo che faccio per parlare e capire questa *specie di inglese* che è l’americano è una delle ragioni della stanchezza che adesso mi assale di frequente”. La conversazione rivela “un uomo molto intelligente e con una visione ampia delle cose e delle persone”. Si parla di Cuba e di Castro – positivamente –, della abbondanza di denaro degli USA e della ricerca finanziata per alleggerire le tasse, della vita frenetica della Scuola a cui Gropius non ha resistito, riflette tra sé Távora, e così anche Sert. Ancora riflessioni su “Ghandi” “un uomo che conosceva perfettamente la scala umana in materia di spazio e tempo” poi i problemi politici ed economici del dopoguerra. “Dopodiché l’eterno dilemma: che cosa vale di più? Vivere con sobrietà ma in tranquillità o in questa eccitazione con due automobili e la casa di proprietà?”. Una lunga conversazione, tra persone affini per lingua e visione, come poche ne capitano a Távora durante il viaggio, con promessa di rivedersi “in un

incontro di gente latina”. Un ruolo non secondario gioca, nella serata, l’ottimo e forte whisky offerto dai Sert. Távora accenna alla serata in una giornata chiave (13 aprile) quando all’interno della Crown Hall si lancia in una critica alla incapacità degli americani di chiacchierare, di lasciare spazio alla riflessione gratuita, all’ozio, alla sospensione dell’azione. Una affinità culturale tra i due, quindi, ma quasi nessun interesse, da parte di Távora, per la ricerca architettonica dello spagnolo.

TECNICA

Il viaggio istituzionale di Távora negli USA è legato a una riforma dell’insegnamento che prevede uno spostamento della figura del progettista da artista *beaux arts* a tecnico nel quadro di un cambiamento economico del Portogallo che, da paese ad economia agricola si avvia verso uno sviluppo industriale. Il tema della tecnica è dunque ben presente nelle pagine del *Diario*. Sullo sfondo della visione di Távora vanno certamente poste le posizioni di Ortega y Gasset, il cui *La ribellione delle masse* è testo da lui molto citato a questa altezza, soprattutto nel volume sulla *Organizzazione dello spazio* che è, in molti modi, connesso all’esperienza del viaggio Gulbenkian. Certamente la descrizione che Távora fa dell’americano molto assomiglia al *Naturmensch* descritto da Ortega y Gasset, un “primitivo” che vive in un mondo civilizzato, che “desidera l’automobile e ne gode, ma ritiene che essa sia il frutto spontaneo di un albero edenico”, che “vive con la tecnica, ma non della tecnica”¹³⁶. Il riferimento esplicito del filosofo spagnolo, del resto, è proprio l’America dove l’accoppiamento tra capitalismo e scienza sperimentale – da cui nasce la tecnica contemporanea – ha generato l’Uomo-massa, “primitivo e barbaro moderno”¹³⁷. Una polemica contro la tecnica contemporanea che diviene una critica alla specializzazione e una difesa del “dilettantismo”. Lo specialista diviene un “sapiente-ignorante” che la civiltà ha reso “ermetico e soddisfatto nella sua limitazione”, lui stesso “uomo-massa”. Ma “la scienza necessita periodicamente, come organica regolazione del suo stesso sviluppo, di un lavoro di ricostruzione e, come ho già detto, questo richiede uno sforzo di unificazione, ogni volta più difficile, che ricollegli regioni più vaste del sapere totale”¹³⁸. Posizioni che Távora, a questa data, ha fatto proprie e che lo accompagnano in una America la quale – mutuando ancora le parole di Ortega – “forte per la sua giovinezza... si è messa al servizio dell’attuale comandamento della ‘tecnica’”, che è, in sé, invenzione europea.

Sul piano della architettura il giudizio di Távora è sintetico ma definitiva: l’architettura statunitense, tanto gli esiti dei maestri modernisti li trasferiti quanto i risultati dei loro allievi, soffre di “decorativismo”, una “specie di abile sintesi tra la decorazione e la tecnica” (2 marzo).

Del resto, la sua visione di ciò che deve essere il progettista sarà esplicitata a breve nel testo sulla *Organizzazione dello spazio*, nel quadro, appunto, di una critica allo specialismo che ha radici profonde nel pensiero di Távora¹³⁹ ma che si allarga connettendo la necessità di una visione culturale ampia dell’architetto con il tema della continuità dello spazio, continuità che è fisica ma anche sociale e politica.

La critica allo specialismo e la visione del progetto come “un atto di intelligenza” fondato su una coscienza sociale¹⁴⁰, si spinge fino alla ipotesi di una scomparsa della architettura. “Gli architetti non dovrebbero esistere”, afferma in una intervista del 1993, sono solo “male necessario” perché l’ideale sarebbe che tutti fossero architetti in quanto “l’architettura è una cosa fatta per tutte le persone” è come il respiro, che, Távora evoca come spesso accade Pessoa, “ricordiamo quando ci manca”. L’architettura è una “seconda natura” per cui si deve avere molto rispetto e che si deve praticare con grande naturalezza¹⁴¹. Posizioni evidentemente in contrasto con ogni ipotesi di trasformazione dell’architetto in un puro tecnico.

Ma nel coro del viaggio Gulbenkian Távora ha anche l’occasione di un più diretto confronto con il tema della tecnica quando visita le case automobilistiche, senza subirne alcuna fascinazione,

piuttosto ben consapevole del loro essere il volto scoperto del capitalismo statunitense.

Il 4 aprile visita la Ford, precisamente la Rouge Plant, “forse la maggiore struttura industriale del mondo”, un “impianto vecchio” e il più *industriale* che si possa immaginare, nell’accezione negativa del termine. Polvere, carbone, porcheria, disarmonia, bruttezza”. Non un albero, non un posto di svago o riposo. “Dappertutto carbone, *wagons*, automobili o muri. E chiaramente fumo, molto fumo”. L’impressione della catena di montaggio è poi “pessima” e gli evoca l’immagine di Charlot in *Tempi Moderni*¹⁴².

“Otto ore al giorno a stringere la stessa porcheria, a trasportare automobili in un percorso di dieci metri, a fare tre fori nello stesso posto, a sistemare carrozzerie nei rispettivi telai, ecc., ecc., mi sembra una nuova forma di schiavitù. È chiaro che questi schiavi hanno automobili, hanno la televisione, hanno forse case di proprietà, lavorano solo quaranta ore a settimana, guadagnano in proporzione più che un professore universitario, ecc., ecc., ma non sarebbe meglio guadagnare meno, avere un’automobile più piccola, ecc., ecc., e avere una vita più libera, più creativa (qualcuno mi ha detto che a loro piace, perché non li obbliga a pensare e sono ben pagati)”.

Capirei, commenta ancora, se si fosse in guerra, se si lavorasse per una idea, se ci fosse una fede, ma qui, “c’è soltanto l’intenzione di produrre per vendere per comprare per produrre, ecc., una specie di circolo vizioso, senza uscita”. Al Museo il tono cambia – “abbondanza d’erba, domesticità della architettura” – una “sorta di ingenuità, un romanticismo” delle prime invenzioni che però non abbaglia Távora: “Forse Henry Ford, genio della catena di montaggio, aveva la necessità di queste cose per mettersi l’anima in pace”. Ultima osservazione, non banale in termini di critica al simbolo della tecnica e dello sviluppo industriale statunitense: la fondazione investe miliardi in attività sociali, scientifiche, artistiche ma non si preoccupa di migliorare l’ambiente in cui lavorano i “40.000 ‘felici dei tempi moderni’”, gli operai. “Un paradosso in più della democrazia e dell’opulenza”.

Il 5 aprile visita la General Motors, dove non apprezza le opere di Albert Kahn, ma trova “più umana” la catena di montaggio rinvenendo persino una “sua bellezza” perché “l’inizio e la fine delle operazioni coincidono”, Non è da escludere che Távora – evidentemente non del tutto immune dalle tentazioni del consumismo in arrivo – resti anche abbagliato dai modelli di auto che, dalla catena, escono – “*Cadillac* come se piovesse”.

De resto, rimanendo al mondo automobilistico, Távora, come professionista, è già coinvolto negli sviluppi del Portogallo in chiave di industrializzazione e più specificamente motorizzazione privata. Due anni prima del viaggio ha infatti avuto incarico dalla SACOR di progettare due stazioni di rifornimento, una con ristorante¹⁴³. È probabilmente in connessione con questo incarico che, a New York (1 marzo), si reca a visita alla Mobil International dove ha modo di visionare dei progetti-tipo di stazioni di servizio “che sono considerati all’ultimo grido (almeno per la Compagnia) e che definiscono *Modern*, differenziandoli dal tipo scatolone che chiamano *Tradicional* (il *Modern* si differenzia dal *Tradicional* solo perché ha una quantità di vetro superiore – povero Mies Van der Rohe!)”. Nonostante l’ironia sull’idea di modernità che i progetti esprimono, Távora si interessa alla flessibilità tipologica dei progetti che gli vengono mostrati. Visita poi anche due stazioni di servizio, che trova banali come architetture ma interessanti come struttura organizzativa. Analogamente, registra con ricchezza di dettagli l’organizzazione aziendale della Mobil Oil e le innovazioni tecnologiche degli edifici che ospitano la compagnia.

URBANISTICA

Nel curriculum che presenta per l’ottenimento della borsa di finanziamento del viaggio Gulbenkian Távora annota, tra le proprie qualifiche, quella di consulente urbanista della municipalità di Vila Nova de Gaia. Più in generale, il problema della definizione di una disciplina urbanistica portoghese, nella scuola come nella professione, è, alla data del viaggio, di grande attualità.

Il Portogallo aveva emesso una prima legislazione relativa ai Piani Generali di Urbanizzazione già nel 1934 tuttavia, fino alla Seconda Guerra Mondiale, manca una diffusa preparazione professionale locale e la scena della pianificazione è dominata da progettisti esterni. Nel 1945 vengono istituite, nelle due Accademie di Porto e Lisbona, cattedre di Urbanistica e, alla stessa data, risale l'avvio del Piano Regionale di Porto (1945-50) seguito a breve dal primo Piano de Fomento portoghese (1952). Nel 1948 Carlos Ramos introduce la prova di fine corso con un progetto urbanistico aperto a proposte moderne.

In tale quadro di sviluppo della disciplina, nella scuola come nella professione, si inquadra anche l'interesse di Távora che, già dai suoi primi viaggi, soprattutto in Italia, entra in contatto con la cultura urbanistica più avanzata¹⁴⁴ e, dal 1952, è attivo come urbanista presso il Municipio di Porto. In tale veste ha occasione di confrontarsi direttamente, e polemicamente, con i piani per la città messi a punto da Piacentini (1938 sgg.) e Muzio (1940 sgg.)¹⁴⁵.

Ma, ben oltre le occasioni progettuali, l'urbanistica – potremmo dire la riconnessione e l'integrazione tra progetto urbanistico e progetto architettonico – rientra a pieno titolo nella definizione del progetto culturale di Távora. Come affermerà in una intervista del 1998 rievocando gli anni del viaggio Gulbenkian: “Il mio interesse per l'Urbanistica derivava dalla mia ossessione per la totalità delle cose”¹⁴⁶.

Il viaggio Gulbenkian, soprattutto nelle settimane statunitensi, è infatti fortemente orientato all'urbanistica, sia nell'interesse per l'insegnamento della disciplina all'interno delle università, sia per una vera e propria indagine sul campo relativa alle Istituzioni e sperimentazioni in corso. Sullo sfondo della analisi la immediata e piena consapevolezza, spesso sottolineata nel *Diario*, che a dominare lo sviluppo urbano statunitense è il *real estate*. Lo afferma esplicitamente un architetto incontrato alle Nazioni Unite, W. Garcés, un “simpatico peruviano che ha intravisto in me la possibilità di parlare spagnolo e di dire male degli Stati Uniti”. “Questi personaggi qua non fanno nulla – gli dice Garcés riferendosi alle istituzioni impegnate in campo urbanistico –; chi comanda nell'urbanistica americana sono quelli del Real Estate. Vai a visitare i loro uffici, vicino all'incrocio della 41 con la 5° Av. (Real Estate Board of New York)”. Affermazione che gli torna alla mente osservando il plastico del Pan Am Building, consulenti Gropius e Belluschi: “Qualcuno si deve essere ricordato, che era avanzato a New York un meraviglioso sito dove si sarebbe potuto costruire ancora un grattacielo” (3-4 marzo). Con ironia ma certo non casualmente, quando Távora osserva interventi di *real estate*, richiama la figura di Alípio Antero che, con la sua società Confidente, è figura emergente del mercato immobiliare portoghese. Del *real estate* registra anche le efficaci tecniche pubblicitarie come nel caso dell'episodio di *House Hunters* visto al cinema insieme a una pellicola Disney (3 aprile) che lo porta a concludere: “Morale della storia: senza un *Realtor* è impossibile contrattare una casa...”.

In una delle più esplicite prese di posizione contro il modello statunitense (13 aprile), il *real estate* è elencato – insieme a stampa, televisione, compagnie, grandi magazzini e imprese – tra i “potentati straordinari” generati dall’“ideale democratico” americano e in grado di comandare “sull'intera vita del Paese”.

Ed è proprio la forma di democrazia messa a punto dagli USA in quel momento storico il termine di paragone costante, e problematico, che Távora individua nelle sue visite ai diversi Istituti operanti nel campo dell'urbanistica.

Il tema affiora immediatamente nell'incontro con Edmund Peterson presso l'American Institute of Planners (16 febbraio). Peterson sostiene che la difficoltà ad avviare una pianificazione nazionale statunitense dipende dagli “ideali” di un popolo americano che prova interesse solo per la pianificazione della comunità locale.

Il 19 aprile, dopo una serie di visite a Istituzioni che si occupano di programmi urbanistici, mentre si trova presso la City Planning Commission Chicago, Távora perfeziona il concetto. Negli Usa la pianificazione integrata tra città e tra stati, regionale o nazionale, è resa difficile da una mentalità diffusa che vede incompatibilità tra “*planning* e *democracy*”.

Su questa premessa generale, le visite alle diverse Istituzioni che operano nell'ambito della pianificazione sono, per la maggior parte, deludenti e, salvo poche eccezioni, non se ne trae il senso di una cultura disciplinare a cui i progettisti portoghesi possano attingere. Piuttosto, anche in questo caso, un modello di sviluppo da evitare accuratamente nella prospettiva della crescita economica portoghese.

Ne alla National Capital Planning Commission di Washington (18 febbraio) ne alla City Planning Commission di New York (29 febbraio) trova Piani veri e propri studiati per le relative città. Vengono mostrati a Távora solamente studi tematici, apprezzabili, ma che gli paiono "più attività burocratica che creativa". È invece "sacra" la sezione del "Land use", che egli osserva con attenzione "perché dava molto bene l'idea della struttura della città". Anche alla Regional Planning Association di New York (2 marzo), Távora ha modo di interessarsi a studi su temi specifici, eseguiti in collaborazione con Harvard, ma l'associazione è non ufficiale, quindi più importante sul piano "simbolico e morale che legale". Il 4 marzo Távora è al Westchester County Department of Planning diretto da Hugh Pomeroy, docente alla Columbia e rimane nuovamente impressionato dagli studi in corso e dalle basi conoscitive di cui queste istituzioni dispongono: "piante, plastici, censimenti, cartografie a rilievo". Ma anche in questo caso non esiste un Piano complessivo. Al City Planning Board di Boston (30 marzo), dove si reca grazie a un appuntamento fissatogli due giorni prima da Kevin Lynch, gli forniscono un Piano datato 1950 che stanno rivedendo "seguendo uno schema di indagine che mi è sembrato tanto profondo quanto confuso". Le opere che si stanno realizzando in città, come la tangenziale che abbraccerà la città, sono fondamentalmente controllate da "gli uomini del *real estate*".

Alla American Society of Planning Officials di Chicago (19 aprile), che coordina le attività del City Planning, Távora si entusiasma per le attività – riunioni, bollettino annuale, pubblicazioni – al punto da iscriversi pagando dieci dollari. Ironico commenta: "Potremmo fare qualcosa del genere anche da noi... senza soci, chiaramente, perché in Portogallo nessuno si dedica al *city planning*". Ma nello stesso giorno, presso la City Planning Commission, ha modo di vedere il Piano per la Chicago degli anni Ottanta sulla cui realizzazione Távora "si permette di dubitare" e che studia con sospetto perché, dice, "mi sembra che abbia a che fare con tanti interessi". Troppi persino per un Piano elabora in USA. Quando approfondisce il progetto architettonico – si tratta del Marina City di Bertrand Goldberg (1913-97) – lo trova "una porcheria, con la presunzione di essere una cosa originale, con errori da scuola elementare".

Complessivamente, dunque, le visite alle Istituzioni impegnate nel campo dell'urbanistica, se si esclude l'interesse per gli aspetti metodologici e conoscitivo, non offrono a Távora esempi di pianificazione interessanti.

Il quadro si allarga in occasione della visita alla sezione Housing, Building & Planning delle Nazioni Unite (3 marzo) dove conosce il già citato architetto Garcés che gli offre un quadro della disciplina. Dalla conversazione emergono temi importanti anche per il Portogallo di quegli anni. Innanzi tutto, la transizione della disciplina dall'ambito del puro *design* affidato ad architetti a un campo più complesso in cui si tiene conto degli aspetti di fattibilità economica, sociale e legale. In secondo luogo, anche se il riferimento di Garcés è alla America del Sud, il tema della mancata connessione tra pianificazione fisica e pianificazione economica. "Esattamente quello che succede da noi con il Piano di Incentivazione", annota Távora, che affronterà il tema in modo più organico nel testo sulla *Organizzazione dello spazio*¹⁴⁷.

Altri temi appassionano Távora nel corso delle sue visite da urbanista così come nelle sue osservazioni da viaggiatore.

Il primo è, senz'altro, la casa unifamiliare, tema su cui ha già notevole esperienza di progettista ma che osserva qui soprattutto nella prospettiva dei modelli sociali e di vita quotidiana. Il 17 febbraio visita la National Association of Home Builders, che paragona al Bouwcentrum di Rotterdam "ma con un aspetto più comunicativo, più democratico, più americano, più propagandistico". In diverse occasioni ha modo di osservar di persona, grazie a incontri con colleghi,

gli stili di vita connessi alle case unifamiliari dei sobborghi. L'analisi più attenta può tuttavia compierla quando è ospite dell'amico Cristiano Rendeiro, portoghese che, con la famiglia, "vive come un americano puro" a Hamdem (12-14 marzo).

Un modello di vista che implica un altro grande tema spesso affrontato nelle settimane americane e che molto appassiona Távora ovvero il trasferimento di grandi quote della popolazione verso i sobborghi (29 febbraio City Planning Commission di New York). Di fatto, tutti i Piani che vede, annota il 19 aprile a Chicago, sono piani "di *concentramento* di interessi o di *rivitalizzazione del centro*". "Una parola che non ho mai sentito è *limitazione* della crescita o limitazione nel senso più lato. Questa gente si è abituata a progredire così rapidamente che è convinta che non esista una fine, non esistono limiti... Si percepisce una specie di *lotta sorda* tra le città e i sobborghi che si sono sviluppati a dismisura". Una lotta che è anche economica perché il gettito fiscale dei sobborghi non riguarda le città, invase ogni giorno da lavoratori che sono come "stranieri".

Lo sviluppo dei sobborghi, del resto, è speculare a un altro problema spesso presente negli incontri a tema urbanistico di Távora, ovvero gli "slums" (Philadelphia Urban Renewal Assistance, 19 febbraio). Un "invecchiamento" di parti di città, "una sorta di malattia cancerosa, di alcune zone urbane, "blighted" o "slum".

Negli USA Távora osserva quindi una città dominata dalla speculazione finanziaria, interrotta e discontinua, che vive il passare del tempo non come un avvaloramento ma come un invecchiamento, come una malattia da sanare, che, sviluppando i sobborghi, sostituisce i valori urbani con modelli di vita che potremmo definire, facendo una sintesi delle sue valutazioni, pericolosamente piacevoli, condizionati dalla comunicazione e dalla pubblicità, sostanzialmente vuoti e superficiali. Un modello di città, certamente negativo rispetto alla sua visione, e anche inspiegabilmente poco confortevole a giudicare dallo stupore con cui regolarmente Távora annota i tempi quotidiani di amici e colleghi incontrati in USA, "condannati" a un pendolarismo tra centro e sobborghi che rende faticose le loro giornate ma è determinato da un modello economico che si presenta come di massimo benessere.

Altro tema, implicito nella dinamica tra centro città e sobborghi, a cui Távora si dimostra estremamente interessato è certamente la viabilità e, in particolare, lo sviluppo del trasporto privato su gomma, negli USA straordinariamente più sviluppato rispetto al Portogallo. Un tema che, in un momento di sviluppo economico e industriale del proprio paese, deve apparirgli attuale anche sul piano professionale. Nel corso delle viste alle diverse Istituzioni e Associazioni apprezza spesso gli studi già specialistici dedicati alla viabilità. Accade, ad esempio, durante la visita presso la National Capital Planning Commission (18 febbraio) a seguito della quale commenta: "In questa materia il nostro ritardo deve aggirarsi attorno ai 100 anni". Anche in tale ambito le logiche sono, tuttavia, più di profitto che di pubblica utilità, come osserva a proposito della Port Authority di New York confrontata con la Giunta Autonoma delle Strade portoghese (2 marzo).

Lo entusiasmo, invece, l'incontro con le *highway* statunitensi, su cui si documenta già nell'incontro con Paterson (16 febbraio) e di cui gli interessa la capacità di fare da elemento regolatore alla scala del paesaggio. Il 21 febbraio percorre la New Jersey Turnpike che gli appare eccellente per "tracciato", "manutenzione" e "protezione" nonché "inserita perfettamente nel Paesaggio". Un vero contrappunto alla tipica strada americana disordinata e caotica. "Per la Turnpike – che percorre nuovamente il 28 febbraio – le cose sono diverse; siccome si entra in una autostrada senza accessi, i margini non sono praticamente costruiti, e quindi il paesaggio naturale emerge per contrasto con qualsiasi elemento artificiale".

Tra il 15 e il 18 marzo Távora entra infine in contatto con l'unica sperimentazione urbanistica che lo colpisce positivamente ovvero le attività della New Haven City Planning Commission e in particolare il Master Plan della cittadina. Il piano, elaborato da Maurice Rotival con un gruppo di allievi di Yale, gli viene presentato da uno di questi, Norris Andrews, "con una certa

vanità”. Vanità giustificata, commenta Távora, perché si tratta di “un lavoro molto solido, molto chiaro, molto realista”. Il progetto è basato sullo studio del sistema federale delle *highways* e sull’influenza che questo potrebbe avere sulla cittadina innestandosi nel suo centro con un incrocio e non distribuendo il traffico su un anello periferico. Il Piano procede agendo a una scala intermedia tra visione urbanistica e scala edilizia che attrae molto Távora. Ma il concetto centrale che più lo colpisce è l’infrastruttura stradale di scala regionale che rivitalizza il centro della città. Una visione di scala geografica e una valorizzazione del centro città, evitando i “temibili suburbs”. Anche in questo caso, tuttavia, il progetto è molto segnato dall’uso della comunicazione: disegni realizzati per suscitare l’interesse del pubblico, il sindaco che conduce un programma televisivo sulla città. Ritorna sul tema mentre si trova a cena dall’amico Rendeiro (18 marzo), dove si accende una discussione sul Piano – incentrata sul tema del traffico – e annota: “ho avuto la conferma di quanto la pubblicità rivesta in America un ruolo di importanza capitale”. Una comunicazione che si intreccia con esperimenti partecipativo quale è la Citizens action commission, che pure Távora descrive con curiosità divertita. Alla fine, tuttavia, il giudizio è complessivamente positivo, Távora recupera, oltre alle informazioni dirette, anche una ricca documentazione a stampa ed elenca gli elementi di riuscita del Piano: “un buon *mayor* e il relativo appoggio politico e amministrativo che l’essere “buono” comporta; la collaborazione della popolazione (qui hanno lavorato molto in questa prospettiva); uno staff buono, professionalmente prestigioso, ecc.; un ottimo servizio di coordinamento – in questo caso portato avanti dall’amministrazione”.

Nel testo sulla *Organizzazione dello spazio*, certamente anche basandosi sulle esperienze raccolte nel viaggio Gulbenkian, Távora scriverà che la città, per non degenerare, ha bisogno di urbanistica e pianificazione, ma questa deve essere ben interpretata “perché può diventare “una forma di abiezione dell’uomo stesso”. Risolvere il caos con la forza non serve, inutile la “unificazione forzata”, serve “integrazione”, “un atteggiamento collaborativo” “che opera a partire da una conoscenza tanto intima quanto possibile dell’ambiente nel quale ci si propone di agire”, “consapevolezza dell’ambiente che presuppone la sua conoscenza integrale, a partire dai presupposti di ordine puramente fisico fino a quelli più marginali della vita degli uomini che la occupano”. Una idea di pianificazione “fisica” piuttosto che basata su astrazioni, che individua una scala intermedia di intervento, un principio di connessione, di “integrazione” tra scala ampia, non solo urbana ma geografica, e scala edilizia, che caratterizza la ricerca progettuale di Távora¹⁴⁸.

VIAGGIO

Távora considera il viaggio una pratica “indispensabile” che, favorito dalla sua estrazione familiare, può intraprendere, pur nel clima di chiusura e isolamento del regime salazariano, fin dal 1942 quando, ventenne neoiscritto alla ESBAP, visita per la prima volta, in automobile, diversi paesi europei. Meta prediletta già dagli anni Quaranta è l’Italia, con una prima spedizione nel 1947 e una seconda, preparata con più metodo, nel 1949¹⁴⁹.

Le urgenze di questi primi viaggi sono due.

La prima – che rimarrà tra le ragioni determinanti il susseguirsi di viaggi nel corso di tutta la vita – è la conoscenza della “Grande Tradizione”, del “costante classicismo” come Távora lo definisce nei suoi *Diari* giovanili assumendola quale una esigenza “indispensabile per il mio spirito”¹⁵⁰. In uno scritto fondamentale del 1952, definirà poi questo apprendimento, strettamente connesso al viaggiare, come la “lezione delle costanti” ovvero quella che, per il tramite di una conoscenza storica fondata sull’incontro diretto e fisico con le opere architettoniche del passato – di ogni opera del passato, colta o popolare, autoriale o anonima – può offrire al progetto un fondamento di “perenne modernità”¹⁵¹. Su questo fronte non deve essere dimenticata l’abitudine ai viaggi su territorio portoghese, volti a comprendere la struttura, il carattere,

la storia culturale dei luoghi e dunque decisivi nel definire lo specifico dei progetti di Távora. Un'abitudine che diventa pratica collettiva e istituzionale con l'*Inquérito* (1955) e dunque giunta a piena maturazione ben prima del viaggio Gulbenkian.

La seconda urgenza da cui muovono i primi viaggi del giovane Távora consiste nel desiderio di conoscere le innovazioni della architettura contemporanea prodotta al di fuori del Portogallo. In Italia, già tra il 1947 e il 1949: la Torre Piacentini a Genova, inaugurata nel 1940, e il Centro Piacentiniano di Bergamo (1912-27); le opere di Figini e Pollini a Ivrea; il Palazzo delle Poste a Napoli (G. Vaccaro e G. Franzini, 1933-36); l'incontro con Rogers e Peresutti a Milano; Como per Terragni; l'interesse per l'urbanistica, in particolare per il QT8 presentato alla Triennale del 1947 da Bottoni, che incontrerà¹⁵². Un interesse per l'architettura italiana, come si vede, mosso da curiosità verso autori che avevano operato a Porto e con cui Távora si era già direttamente confrontato come progettista nei Piani per Campo Alegre (1948) e per Avenida da Ponte (1955)¹⁵³. Ma anche una curiosità dettata dalla affinità che egli avverte con le ricerche italiane più innovative nel quadro comune della esigenza di "nuovo realismo", di una relazione non storicista ma "vitale" con il passato, di un confronto con la città storica come lezione di modernità, della definizione di nuovi compiti per il progetto nel quadro mutato dell'Europa postbellica e di una frattura, non semplicemente revisionista, con i dettami del modernismo primonovecentesco.

Non meno urgenti, accanto alla evidente predilezione per le ricerche italiane, le prime, e da subito dolorose, visite, alle opere di quella che è la figura guida della sua formazione architettonica ovvero Le Corbusier.

I viaggi di conoscenza del moderno si fanno poi, da studenteschi, professionali e si affollano di incontri personali con le élite della cultura architettonica modernista mondiale. In Marocco per il congresso UIA nel 1951, di nuovo in Italia nel 1952 per partecipare alla scuola estiva del CIAM allo IUAV di Venezia, dove consolida le sue conoscenze italiane (Rogers, Astengo, Piccinato, Zevi) e presenza, ammirato, alle conferenze di Le Corbusier e Lucio Costa. Seguono, dal 1953, i viaggi per partecipare, come membro dell'ODAM, ai CIAM – combinati o intervallati con molti altri – tutti, ovviamente, precedenti al 1960 dato che l'esperienza CIAM si chiude a Otterlo nel 1959¹⁵⁴.

È dunque un viaggiatore abituale ed esperto il Távora che, nel 1960, parte per il suo "viaggio intorno al mondo" e, prima osservazione, un serpeggiante tono di lamentela per i disagi e la lontananza da casa che emerge nel *Diario* fin dai primi giorni, risulta poco credibile se non interpretato come un segno di disagio nei confronti di quel viaggio specifico. Tono lamentoso e disagio scompaiono infatti, immancabilmente, lasciando posto a energia ed entusiasmo, quando Távora riesce a forzare l'itinerario riportando il viaggio nell'alveo delle sue "esigenze spirituali". Certamente le giornate in cui Távora è impegnato a svolgere il compito principale affidatogli da Ramos, ovvero consolidare una nuova visione dell'insegnamento, e dunque della architettura e dell'urbanistica, entrando in contatto con le sedi universitarie statunitensi più direttamente condizionate dalla riforma avviata da Walter Gropius ad Harvard dopo il 1937, non lasciano trapelare particolari entusiasmi. Non mancano, anche in quei giorni, incontri appassionanti e scoperte, per lo più improntati a casualità, ma l'impressione generale è di un compito svolto per dovere.

Non molto più convinta è la partecipazione alla Wo.De.Co. di Tokyo, sollecitata anche questa da Ramos, di cui Távora lascia tracce davvero esili nel *Diario*, confermando il suo scarso interesse a partecipare ai processi di revisione "interna" della "comunità" CIAM.

E non è certo con spirito di revisionismo critico del modernismo quanto invece con la lente della "Grande Tradizione" e delle "lezioni delle costanti" che egli persegue, anche in questo viaggio, un proprio, personale attraversamento del moderno, con alcuni incontri programmati – principalmente Wright – altri inevitabili e con qualche sorpresa – ad esempio Mies – altri ancora casuali e certamente produttivi, come quello con Louis Kahn.

Forse estremizzando ma non senza qualche ragione si potrebbe dire che il viaggio raccontato nel *Diario* porta sostanzialmente a compimento l'esigenza giovanile di attraversare il moderno "piangendo le proprie ragioni", da "anarchico", come scrive già nel 1946¹⁵⁵, ma anche conclude il suo attraversamento "intellettuale" del revisionismo modernista e ci lascia un Távora ormai saldo nella sua visione di un progetto fondato sulla pratica delle costanti, su una idea di moderno come costante della storia. Un Távora, di conseguenza, disponibile a lasciarsi attraversare e abitare da qualsiasi riferimento – antropologico, culturale, costruttivo, linguistico, compositivo –, purché utile al buon esito della singola opera.

Il compimento del processo di allontanamento dal revisionismo modernista è testimoniato, di lì a due anni, da due episodi.

Il primo è la presa di distanza dalle attività del TEAM X dopo l'incontro di Royaumont¹⁵⁶. Távora ne rende conto in un testo che, con grande lucidità, mette in parallelo gli uomini della Carta di Atene – i quali, seppure con fatica "realizzarono un documento nel quale si indicano dei percorsi, dove l'incertezza non esiste e dove una grammatica e alcune parole chiave permisero di stabilire un linguaggio comune" –, con l'impossibilità, trent'anni dopo, di giungere a una analoga conclusione condivisa perché: "I tempi e le dimensioni sono cambiate... la realtà è più diversificata, più ricca e più varia. Non è possibile, per ora, dare ricette, classificare con sovranità, gerarchizzare con esattezza. Ai nostri occhi e al nostro spirito il mondo si presenta complesso, inafferrabile. Insolito. Si conosce meglio l'uomo, si comincia a smascherare i fenomeni sociali e, parallelamente, tutto si complica. Sono aumentati i contatti, nuove culture entrano in gioco, i concetti si relativizzano, si allarga il campo delle scienze delle tecniche, in una parola l'uomo e il Mondo fioriscono in aspetti inusitati. Si avverte che è un momento di ricerca e di dubbio, di reincontro, di dramma e di mistero. Come si può, pertanto, concludere con chiarezza?"¹⁵⁷.

Una visione che indubbiamente deve molto al viaggio Gulbenkian, all'esperienza delle grandi metropoli e di una "modernità" allora sconosciuta in Portogallo – ma si potrebbe dire in gran parte dell'Europa – e certo non coincidente con le visioni e le ideologie moderniste osservate da Távora, e del resto anch'esse ben poco condivise, nelle frequentazioni con le élite architettoniche internazionali.

Il secondo episodio, figlio diretto del viaggio del 1960, è naturalmente il testo sulla *Organizzazione dello spazio* nel quale Távora liquida, in forma più esplicita e definitiva, la generazione dei maestri, Alvar Aalto compreso pur definendolo "uno degli architetti più attuali e con il futuro più promettente del nostro mondo". Nelle stesse pagine, evocando l'*Interbau* di Berlino del 1957, "un'autentica 'sfilata di moda' in cui ciascun architetto aggiungeva all'insieme una sua opera", Távora denuncia la "tendenza, sempre più diffusa, di ridurre agli 'uomini di fama', come se fossero loro a realizzare ogni cosa... mentre in verità l'opera degli 'uomini di fama', i Le Corbusier, gli Aalto, i Wright, rappresenta una porzione minima del nostro spazio organizzato e, nel momento in cui procediamo verso l'anonimato, si aggrava sempre più la confusione, la mancanza di coerenza e il caos, eccezion fatta forse per quegli ambienti – ormai pochi – ancora non toccati dalla cultura occidentale e che di conseguenza persistono nel seguire il loro ritmo di sviluppo tradizionale"¹⁵⁸.

Quasi una sinossi del viaggio del 1960 che, infatti, viene esplicitamente ricordato nelle righe seguenti e descritto come la presa di coscienza dell'essere il mondo, dovunque, a Karachi come a Tokyo come a Detroit o a Città del Messico, non il luogo dotato di "ordine e qualità" che ci presentano le riviste professionali ma un caos diffuso, un regno della discontinuità.

È una considerazione decisiva per comprendere a pieno gli esiti personali del viaggio Gulbenkian ben oltre la difficoltà a aderire al progetto di continuità modernista perseguito da Ramos. Non tutto ciò che Távora riesce a capitalizzare per il proprio progetto nel corso del viaggio imposto dal percorso accademico ha infatti lo stesso valore o lo stesso segno.

Da un lato il viaggio è certamente anche occasione, come accennato, per compiere un tratto del lungo itinerario all'interno della "Grande Tradizione". La Piramidi e il Partenone erano

tappe obbligate programmate già nelle citate annotazioni dei *Diari* giovanili di un decennio precedenti¹⁵⁹. Anche la conoscenza diretta della architettura tradizionale giapponese, i templi o la Villa di Katsura, rientrano in un interesse per le architetture-matrice a lungo preparato sui libri. Del resto, come detto, non è diversa la logica con cui egli affronta Wright, Mies o altre, per la verità poche, architetture recenti cui riconosce non tanto l'appartenenza alla generazione dei maestri novecenteschi – chiave interpretativa che come abbiamo visto non gli appartiene – ma la capacità di intercettare e interpretare, al pari di opere di altre epoche, le costanti della “perenne modernità”. Da questi incontri Távora trae nuovi insegnamenti, o conferme, spesso leggibili in trama nelle sue opere costruite.

Ma, oltre che esperienza di architettura, il viaggio Gulbenkian è anche occasione per una ricerca di luoghi e culture, che abbiano saputo “seguire il loro ritmo di sviluppo tradizionale”, ovvero di ciò che rappresenta, a quella data, il suo più vivo desiderio in relazione ai destini della cultura, e dunque anche della architettura, portoghese. Se l'attraversamento degli USA è l'osservazione, talvolta sdegnata, talvolta ironica, talvolta acutamente antropologica, di un paese disperatamente privo di radicamento nella “tradizione”, le esperienze in paesi su cui nutre grandi aspettative rispetto a una possibile condizione di modernità solidamente poggiata su radicate tradizioni – il Giappone – o non segnata dall'imperialismo culturale statunitense – il Messico – si rivelano parziali delusioni, come testimoniato dalla citazione riportata sopra ma, più in generale come rivela una idea chiave del libro sulla *Organizzazione dello spazio*.

In quel testo Távora traccia una sorta di rapido schizzo del quadro culturale mondiale, quasi uno dei suoi celebri disegni geografici tradotto in parole. Il teorema è il seguente: nel mondo contemporaneo assistiamo a una progressiva “generalizzazione” della “cultura europea a tutti i popoli della terra”. Questa “cultura europea” è, scrive Távora, la linea di sviluppo della cultura occidentale che dalla Grecia passa a Roma, poi all'Europa e ora progressivamente sta assoggettando i quattro continenti con grande rapidità configurando “un fenomeno di diffusione universale di un'unica cultura, a una scala inedita nella storia dell'umanità”. L'attribuzione della globalizzazione alla cultura europea sarebbe stupefacente, riportato al momento storico in cui viene enunciata, se Távora non specificasse che sono gli Stati Uniti d'America, paese di emigranti, a trainare questa “affermazione della cultura europea, fino alle sue conseguenze estreme”¹⁶⁰. Ma alla base della visione di Távora riguardo al ruolo dell'Europa nella globalizzazione culturale, non c'è tanto l'attualità dell'assetto geopolitico mondiale postbellico, quanto alcuni riferimenti che sono determinanti nella sua formazione culturale. Oltre al “Grecia, Roma, Cristianità, Europa” de *Il Quinto Impero* di Fernando Pessoa¹⁶¹ – suo punto di riferimento costante – certamente anche le posizioni di José Ortega y Gasset e in particolare del suo *La ribellione delle masse*, che del resto Távora cita esplicitamente. Ortega descrive l'Europa come uno “spazio storico comune, nel quale tutte le genti d'Occidente si sentivano come a casa propria”, non una entità politica ma “un equilibrio” una “moltitudine di mondi europei che sgorga costantemente da una radicale unità”, “il più grande tesoro d'Occidente”. Una civiltà, nella visione di Ortega, che ha auto decretato la propria crisi ma che, in realtà, ancora non vede una alternativa pronta a sostituirla. Una civiltà che non si sta americanizzando sul principio che “l'America è l'avvenire”, come la vulgata vorrebbe, in quanto, sostiene Ortega, l'America non è futuro ma un “remoto passato”, una forma di “primitivismo”¹⁶².

A distanza di trent'anni dal testo di Ortega, a dispetto dalla missione ufficiale affidatagli da un paese che, dalla fine della Guerra, ha compiuto ogni sforzo per rientrare nell'alleanza atlantica, la preoccupazione di Távora non sembra certo essere quella di rintracciare negli USA il futuro del Portogallo¹⁶³. Piuttosto di comprendere, in una visione globale che il viaggio gli offre, lo stato di salute della “cultura europea” e in particolare del cosmopolitismo, contrapposto all'internazionalismo, come suo carattere costitutivo. Perché – ritornando per un momento al testo di Ortega – “lo sciame di popoli occidentali, che ha cominciato a volare sulla storia partendo dalla rovina del mondo antico, è stato sempre caratterizzato da una duplice forma di vita” e “man

mano che ogni popolo costruiva il proprio genio peculiare, fra loro e sopra di loro, si andava creando un repertorio comune di idee, di maniere, di entusiasmi” che li rendeva “in egual misura, progressivamente omogenei e progressivamente diversi”. Un “destino paradossale”, scrive Ortega, per cui “ogni nuovo principio di uniformità fecondava le differenze”, ma “gli uomini con la testa dura non riescono a pensare una idea acrobatica come questa [la cultura europea fino alla fine del Settecento¹⁶⁴], in cui è necessario saltare senza posa dalla affermazione della pluralità al riconoscimento dell’unità e viceversa”¹⁶⁵. La minaccia di questa “idea acrobatica” è, per Ortega, l’uomo-massa, “svuotato della propria storia, senza viscere di passato, e dunque docile a tutte le discipline chiamate ‘internazionali’”.

Távora, almeno nella scrittura “ufficiale” dell’*Organizzazione*, sembra conservare la fiducia nella tenuta del carattere cosmopolita della matrice europea pur nella sua progressiva globalizzazione e scrive che “questa civiltà non porterà, almeno per le generazioni più vicine, a un’uniformità culturale, dal momento che essa incontra ovunque valori tradizionali autoctoni – alcuni dei quali molto vivi, altri invece in fase decadente – e grazie a questo incontro e alla nascita di nuovi costumi specifici – anche se fondati su una base comune – la struttura stessa della cultura europea si troverà a doversi modificare”¹⁶⁶. Dallo “scontro” tra una cultura “che apparentemente sembra soddisfare meglio le necessità degli uomini” – una cultura incentrata sul dominio della tecnica chiarisce Távora nelle pagine successive – e, sul fronte opposto, “l’originalità delle culture”, nascerà forse una “nuova cultura” ma in un processo lento e difficile. In nota Távora cita *L’originalité des cultures*¹⁶⁷, uno studio promosso dall’UNESCO nel 1953 e, chi leggesse questi passi senza conoscere il *Diario* del viaggio Gulbenkian e il suo esplicito antiamericanismo, potrebbe non cogliere l’ironia di alcuni frasi che seguono in relazione alla difficoltà del processo di mantenimento del cosmopolitismo perché, scrive Távora, “è più facile comprare una automobile e imparare a guidarla, piuttosto che, per esempio, cambiare religione oppure abbandonare quella in cui si crede o, più in generale, accettare una alterazione totale dei valori spirituali tradizionali”¹⁶⁸.

Del resto, leggendo le pagine del testo del 1962, non va dimenticato che si tratta di una pubblicazione accademica, finalizzata all’ottenimento della cattedra universitaria, scritta in un momento storico in cui il Portogallo, accettato nel Piano Marshall, entrato nella Nato nel 1949, avviata una revisione della politica coloniale dal 1951, aderito all’ONU nel 1955, in fibrillazione politica anche a causa della corrente riformista filo-NATO di Marcelo Caetano dal 1957, sta sviluppando un Piano di sviluppo economico (Legge 2094 del 25 novembre 1958) incentrato su innovazione tecnologica e industriale che porterà a una straordinaria crescita economica continua fino alla crisi petrolifera del 1973. Un programma di sviluppo e innovazione del paese in cui l’asse con gli Stati Uniti è fondamentale ma che, nel 1961, proprio sul tema della decolonizzazione, entra in crisi mettendo in discussione il ruolo del Portogallo all’interno delle Nazioni Unite¹⁶⁹. I temi di delicatezza, in una riflessione sui rapporti tra globalizzazione e salvaguardia dello specifico culturale, certamente non mancano e la sottile ironia di Távora è forse quanto in quel contesto poteva permettersi.

Nella scrittura privata del *Diario* la critica alla massificazione e alla globalizzazione culturale di cui è motore la cultura statunitense rivela invece, in forma esplicita, una serie di incrinature significative nella visione di una matrice europea, in ultima istanza classica, della cultura occidentale.

Nel modello americano lo colpisce, annota al 21 di febbraio, “l’assenza del concetto di straniero” che “per noi” portoghesi, “è molto chiara” e che “sorge soltanto... quando si raggiunge una strutturazione e una integrazione perfetta; qua non esiste, credo, perché questa strutturazione e integrazione non esistono ancora, nonostante ci siano elementi di unificazione: la lingua e lo stile di vita.. In che modo il tempo integrerà questa società?”. Ma a tale evidenza si aggiunge, con le tappe in Messico e in Giappone, la consapevolezza che il processo di globalizzazione culturale, di cancellazione dello specifico dei luoghi, di abbandono del cosmopolitismo a favore

degli internazionalismi, è un fenomeno più ampio rispetto alle conseguenze dirette delle politiche imperialiste americane in corso, un fenomeno che si estende anche a culture che, prima di quel viaggio, riteneva capaci di mantenere un radicamento nella “tradizione”. Un destino che, forse, comincia a vedere inevitabile anche per il Portogallo.

Se dunque il viaggio del 1960 può essere considerato la chiusura della fase di confronto con le ricerche di continuità revisionista del Movimento Moderno – e non stupisce che Távora non riesca a produrre la Relazione finale secondo le aspettative continuiste di Ramos –, forse può anche essere considerato esperienza conclusiva di una fase della riflessione tavoriana improntata a una nostalgia delle strutture culturali tradizionali portoghesi e – parallelamente – a una fiducia nelle possibilità di crescita sociale armonica che gli deriva, sul fronte della teoria architettonica, da una evidente matrice anglosassone, per conoscenze dirette ma anche per il tramite di figure come Raoul Lino o lo stesso Carlos Ramos, con espliciti echi ruskiniani e morrisiani ben evidenti nei suoi scritti giovanili.

Infatti, se guardiamo all'opera costruita, il viaggio non apre ma chiude una fase di sperimentazione in cui un esplicito riferirsi alle tradizioni costruttive del nord del Portogallo era stato lo strumento per una inclusione e superamento dei risultati spaziali e costruttivi del Primo Novecento senza cedere alla omogeneizzazione internazionalista dei linguaggi e senza accettare subalternità rispetto ai centri di potere architettonico europei: il Mercato di Vila da Feira, la casa a Ofir, la Scuola del Cedro a Vila Nova de Gaia, il Padiglione del Tennis, sono tutte opere costruite o comunque concepite prima del viaggio Gulbenkian. Tutte, oltre a essere terreno di confronto con la tradizione portoghese, sono servite a ricentrare il progetto – teorico e operativo – di Távora su un tema che va oltre le questioni di linguaggio e di identità.

Il tema, che del resto apre il testo sulla *Organizzazione dello spazio*, è la relazione tra forma e vita. Il luogo, abitato, con la sua complessità e la sua specificità, come matrice e risultato del progetto in un processo circolare continuo.

Non c'è dubbio che il viaggio Gulbenkian, l'incontro con il caos come condizione ineludibile e globale, la presa di coscienza della rarità, e forse inessenzialità, della forma architettonica autoriale, contribuisce in modo determinante a spostare il centro della sua ricerca progettuale. Senza abbandonare l'ormai consolidato esercizio di continuità e attualizzazione dei valori tradizionali portoghesi, e liberandosi forse degli aspetti più ideologici di tale ricerca, Távora affronta il compito di ridefinire la struttura stessa della disciplina trasformandola in *organizzazione dello spazio*. È una nuova visione, improntata a forte realismo, che ridefinisce il problema della forma architettonica non come alternativa al caos, come azione sostitutiva, ma come strumento di interpretazione, governo e riqualificazione dell'esistente, quali che siano le sue caratteristiche.

“Viaggio per il piacere di conoscere gli altri. – afferma Távora – E, conoscendo gli altri, conoscere me stesso” e in un appunto diaristico del 1968 rievoca “la nuova visione del mondo procuratami dal viaggio in U.S.A., Giappone, etc”¹⁷⁰.

Un principio rivoluzionario rispetto all'imperialismo culturale fondato sulla tecnocrazia e un programma di sostituzione dell'internazionalismo con un rinnovato cosmopolitismo che Távora, in un testo della piena maturità descrive come caratterizzante l'architettura contemporanea portoghese:

“Crediamo che il pensiero alla base dell'architettura contemporanea portoghese, dei suoi settori più rappresentativi, non dimentichi, ma piuttosto pratici, 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 circostanza”¹⁷¹.

WRIGHT, FRANK LLOYD

Quello con Frank Lloyd Wright è l'unico incontro con l'architettura "moderna" in terra statunitense esplicitamente voluto, preparato e apparentemente descritto con l'entusiasmo tipico del viaggio d'architettura sulle orme dei maestri, tanto che Távora definisce la visita a Taliesin East, apice dell'incontro, come uno "shock, forse il più grande della mia vita di architetto".

Non è eccessivo dire che l'incontro con Wright, autore presente con ben sessantadue volumi nella biblioteca di Távora e di evidente influenza sulla sua opera costruita, ha, alla data del 1960, una rilevanza analoga all'incontro con Le Corbusier; due incontri che sono anche due superamenti. Le Corbusier è infatti l'autore di riferimento nella ESBAP rinnovata da Carlos Ramos, assunto come tale anche dal giovane Távora che avvia con lui un tormentato rapporto durato tutta la vita. Wright, all'inizio degli anni Cinquanta, ricompare sulla scena del dibattito portoghese in relazione alla visione organicista, trainato dalle posizioni di Bruni Zevi in perfetto parallelismo e storica relazione con quanto accade in Italia¹⁷².

Távora, nel caso di Wright, non descrive incontri casuali e blasé come accade per Mies e altri, ma, già il 5 marzo, appena giunto a New York, si dirige verso il Guggenheim con "grande curiosità" ammettendo che si tratta di una visita programmata. Osservando l'edificio egli non manca di sottolineare quelli che gli appaiono come stravaganze o difetti, la collocazione dell'ingresso nel collegamento tra corpo principale e servizi ma anche una illuminazione non ottimale delle opere esposte. Tuttavia, lo spazio continuo creato da Wright non può che affascinarlo, "un movimento che domina chi entra", la vista d'insieme dei quadri con la possibilità di confrontarli, "lo sciame dei visitatori in movimento" e – in una annotazione durante la rilettura a voce – "la possibilità di conversare" durante la visita grazie al movimento lento cui induce la forma a spirale. Una osservazione non banale dato che una delle critiche di fondo alla cultura statunitense, ritornante nel *Diario*, consiste proprio nel disinteresse per la conversazione, dovuto alla impossibilità di camminare oziosamente nei luoghi per colpa della cultura dell'automobile, avendo come esito una scarsa capacità di riflessione e di comprensione laddove il camminare per comprendere il luogo è uno dei fondamenti del suo progetto. Il Guggenheim gli appare, dunque, come un museo/non-museo se pensiamo alla feroce critica che durante tutto il soggiorno in USA Távora porta ai musei americani, luoghi in cui l'arte viene isolata dalla vita quotidiana e trasformata in merce. L'edificio di Wright è invece uno spazio non di contemplazione estetica delle opere ma di vita ordinaria abitata da opere d'arte, e siamo già al nodo centrale dell'interesse di Távora per Wright: la relazione, appunto, tra opera e vita¹⁷³. Una conferma gli viene dal ritrovarsi, durante la visita, "assolutamente convinto" dall'"arte moderna", per lo più astratta, lì esposta, arte su cui "certe volte mi permetto di dubitare". "Sarà stata *opera* di Mr. Wright?" commenta Távora, frase ironica ma non certo insignificante perché animare di vita uno spazio, coniugare il quotidiano di una conversazione con lo straordinario di un'opera d'arte d'autore è certo una buona descrizione di ciò che egli considera compito della architettura.

Anche la visita al Johnson Wax (8 aprile) è raccontata come una canonica visita da specialista a un "monumento" della architettura: molte fotografie, l'ammissione con la guida (che a quel punto "ammutolisce") di essere un architetto, la richiesta di visitare la torre, solitamente esclusa dal tour. Távora, da architetto, visita e, asettico, descrive. Poi si ferma e introduce uno straniamento rispetto al canone della visita, già di per sé straniante rispetto all'atteggiamento nei confronti della architettura dominante le settimane statunitensi: "Dunque, quello che ho descritto fino ad ora l'ho fatto senza problemi, con facilità: ho visto questo, quello, la ragazza aveva la gonna nera, io le ho detto che ero portoghese, eccetera. Il difficile, difficile, è raccontare le mie impressioni sull'esperienza dell'edificio; voglio dire anzitutto che sono state le migliori possibili". L'opera è "tranquilla, sicura, finita, definitiva; non è un passo per – è un valore in sé", personale ma ben inserita nel "paesaggio industriale" che la circonda, "tutto ciò che è fondamentale è perfetto", il "gioco compositivo" "magnifico", anche con l'aggiunta più recente della torre che

“messa là è fatale”, la lezione di Sullivan perfettamente introiettata, l’illuminazione, garantita dai “tubi di vetro”, bellissima. Il confronto con il Technical Center della General Motors visitato il 5 aprile, risulta impietoso: “ciò che lì è vanità, romanzetto, moda, imbellettamento, qui è dignità, solidità, eternità”.

Tanto entusiasmo è però eroso da una considerazione. “È chiaro che non è una soluzione di serie come non è di serie tutto l’edificio (200 forme differenti di mattone, strutture diversificate, ecc.). Ma cosa importa se loro possono e *devono* spendere denaro?”. Il costo non è mai stato reso pubblico, Wright non se ne è curato. “Io già lo sapevo”, annota Távora, ma chiede alla guida, e si chiede, se “avrebbe dovuto preoccuparsene”. Il committente è ricchissimo, il valore pubblicitario della firma di Wright “inestimabile”, tanto che l’edificio viene presentato, in un dépliant distribuito in loco, “come una delle “7 meraviglie dell’architettura americana” (le altre 6 devono essere quasi tutte del Sig. Wright, credo)”. Tanta qualità architettonica è dunque sorretta dalla personalità di Wright, non solo dalla sua personalità artistica ma dalla sua credibilità mediatica, pubblicitaria, che gli offre l’eccezionale occasione di una committenza senza limiti economici. Un affidarsi della architettura alla comunicazione che già crea una incrinatura nell’entusiasmo per l’opera in sé.

La visita più attesa, tuttavia, è Taliesin East, il luogo in cui Távora si aspetta di incontrare la piena coincidenza tra vita e opera che considera il valore per lui più prezioso dell’insegnamento wrightiano. Una aspettativa che sicuramente influisce sulla modalità di visita, del tutto differente rispetto alle due opere ora descritte, affrontate come due “monumenti” wrightiani.

La visita a Taliesin East (9 aprile) genera un racconto apparentemente dominato da toni ispirati e idilliaci, in realtà denso di tensioni e contraddizioni, dominato da una sorta di autodifesa dalla personalità architettonica del Maestro. Távora cerca infatti il confronto con un modello per la sua architettura, forse con “il” modello dopo la delusione degli incontri al vero con l’opera di Le Corbusier dei primi viaggi in Europa; ma non un modello formale quanto piuttosto di metodo. Sembra quasi temere che l’abilità architettonica di Wright lo possa sovrastare, allontanare dalla struttura metodologica che gli interessa. Ritorna così l’incontro non diretto ma in tralice che, durante il viaggio, riserva ad altri architetti “moderni”.

“Sono venuto dal Portogallo per vedere Taliesin” esclama alle prime difficoltà, ma è un fatto che non ha veramente organizzato la visita, non ha raccolto informazioni sui mezzi e alla fine raggiunge il luogo con un processo circostanziale che ricorda molto la struttura del suo progetto: si aggira per Spring Green, raccoglie informazioni dai passanti, infine strappa un passaggio a un signore anziano che si è fermato all’Ufficio Postale con la macchina. “Se la posta avesse chiuso prima che io avessi risolto il mio problema, non so cosa sarebbe stato di me”.

L’autista trovato per caso si rivela essere un muratore che ha contribuito a costruire Taliesin e, di conseguenza, conosce bene il complesso trasformandosi, di fatto, in una guida. L’intera visita si svolge senza che Távora scenda quasi mai dalla macchina e il registro del *Diario* si sdoppia. Le parole dell’autista-muratore illustrano prosaicamente l’opera di Wright.

Protetto da questo abbassamento di tono sull’opera, affidato alla guida, Távora elabora le proprie considerazioni e, nella sua tipica attitudine di viaggiatore cosmopolita, cerca sé stesso in Wright e Wright in sé stesso.

La prima visione da cui viene colpito attraversando Taliesin è già il suo progetto per come si sta focalizzando in questi anni: la scomparsa dell’architettura quale forma a sé a favore di una continuità spaziale che coinvolga ogni aspetto dell’esistente. Qui il termine chiave è ancora, tuttavia, “paesaggio”. “Taliesin è un paesaggio, Taliesin è un insieme, in cui è forse difficile distinguere l’opera di Dio dall’opera dell’uomo”. C’è ancora la tonalità romantica di matrice ottocentesca, ruskiniana e morrisoniana, che spesso affiora negli anni giovanili e che il viaggio Gulbenkian archiverà definitivamente. Procedendo nella visita Távora inizia a commuoversi, soprattutto quando arriva al cimitero dove è sepolto Wright con la sua famiglia, ma l’autista-muratore “è desideroso di mostrarmi le cose” e finalmente il visitatore scende dalla macchina una volta

raggiunto lo studio del Maestro.

Più che valutare l'edificio con l'acume critico dimostrato al Guggenheim e al Johnson Wax, tuttavia, Távora sbircia all'interno, immagina la vita che vi si svolgeva quando Wright vi abitava. Non si sofferma sui dettagli ma coglie "una ricchezza di forme, una naturalezza, che mai ho trovato nell'architettura contemporanea" e riconosce, in un processo di evidente identificazione, la capacità di ridare vita, in una architettura moderna, alle costanti storiche. "Mi sono sentito nel Medioevo, in Grecia, in Messico, in presenza di una cattedrale, di un Partenone, di un tempio azteco, tale è l'integrità di questa architettura". Ma la guida incalza e la visita continua, sempre in macchina, finché, arrivati alla casa, Távora si accosta, scatta una fotografia, e sente infine che gli viene meno "il coraggio di proseguire". "Sentivo di aver già compreso Taliesin e che ero emotivamente esausto".

Le due ore esatte di visita, come Távora specifica, lo lasciano in preda a un attacco di sindrome di Stendhal: come posseduto, "lontano da me stesso e lontano da tutto" si inoltra nella campagna imboccando una strada polverosa e piange "come un bambino". Taliesin "è un paesaggio" ma è anche "una vita", "una filosofia". "Perché Taliesin mi ha colpito esattamente per ciò che possiede di totale, di cosmico, per ciò che esiste al di là della pietra, del legno, di questa o di quella raffinatezza formale". Ma pur nell'emozione e nel pianto Távora non sembra perdere, in realtà, la lucidità di una analisi che colloca con grande precisione la figura di Wright nel proprio progetto culturale, senza trascurare le principali posizioni critiche fissate a quella data.

La potenza totalizzante di Taliesin, scrive innanzi tutto, fa dimenticare gli aspetti "accidentali" nella vita di Wright, "i capricci formali", "la vanità", "il costo delle opere", "le automobili", "le sue piccole cose di tutti i giorni", aspetti che, tuttavia, Távora elenca. L'elemento di maggior contrasto tra la propria posizione e la posizione di Wright – un progetto dominato dalla personalità – viene così posto al margine, diviene accessorio.

Ciò fatto, Távora fa entrare in scena Giedion, ma non attraverso una citazione diretta del suo *Spazio, tempo, architettura*, quanto ricordandone una battuta ascoltata personalmente in una imprecisata occasione di incontro. Una modalità di appropriazione tipica della personalità eteronima e spesso usata da Távora. Nella memoria di Távora Giedion, "con un sorriso", strappa Wright dalla "famigerata integrazione delle arti" in quanto egli stesso "pittore, scultore e architetto". Il ricordo, apparentemente casuale e innocente, vale un saggio critico se ricordiamo che il testo di Giedion, determinante per la ridefinizione post-bellica del ruolo di Wright, viene scritto alla fine degli anni Trenta, in una Harvard appena affidata a Walter Gropius. La considerazione riportata, non esattamente coincidente con la formulazione del tema che si può leggere in *Spazio, tempo, architettura*¹⁷⁴, si trasforma nell'occasione di un vero e proprio attacco al funzionalismo – la casa di Gropius vistata il 26 marzo gli appare ora, scrive, come "un frigorifero appoggiato su una collina" – cui segue un trascinarsi di Wright nell'alveo della Grande Tradizione. La sua capacità di creare continuità tra architettura, pittura e scultura, tra urbanistica e paesaggio, va fatta risalire alla lezione della antica Grecia o della cultura gotica. Wright esce così dalla genealogia del "moderno". Non un prodromo ma una alternativa o, meglio, una linea esterna di continuità delle costanti storiche. Un'architettura ancora in grado, a differenza delle opere di Le Corbusier o Mies, di produrre rovine, di incorporare quella che, per Távora, è la materia prima del progetto, una temporalità di lunga durata che eccede la vita della singola opera. La lezione di Wright è il "potere dell'integrazione" e, nell'entusiasmo della visita a Taliesin, gli appare come una alternativa radicale alla America della quantità, della tecnica per la tecnica, del denaro fine a sé stesso.

In perfetto parallelismo con un potenziale Le Corbusier interprete del regionalismo svizzero che Távora vagheggia per tutta la vita facendolo in qualche modo partecipare alla costruzione della propria personalità eteronima¹⁷⁵ compare qui un Wright interprete di una America che, visitandola, certamente non ha trovato. Una America che ha raccolto, come nella visione pessoana o nelle considerazioni di Ortega y Gasset che a questa altezza ha così presenti, i destini

ultimi di una tradizione che dalla Grecia passa per Roma e si perfeziona in Europa.

Non è quindi un caso che, a questo punto, Távora faccia entrare in scena Zevi, cantore se non inventore del Wright "organicista", a cui quasi ruba le parole: "Wright è riuscito a creare degli organismi. Chi si azzarda a mettere in discussione la forma di un dito, il colore di un fiore o il becco di un pellicano? Sono così... perché sono così"¹⁷⁶. Un Wright, quello che commuove Távora a Taliesin East, perfettamente funzionale al filoamericanismo europeo post-bellico.

Il giorno successivo, la visita alla Unitarian Meeting House ritrova il tono della visita di architettura. Fotografie e analisi da progettista. Távora rileva naturalezza, concisione, chiarezza e una forte riconoscibilità formale: "Qui non si capisce se Wright è architetto o scultore". L'edificio ha "muri, porte, finestre e aperture, ma nella facciata della cappella si assiste a una specie di sublimazione di questi elementi, pur usando gli stessi materiali si riesce a raggiungere una forma completamente poetica ed espressiva". Come raramente gli accade nelle giornate americane del viaggio, Távora abbozza anche un piccolo disegno.

Il 14 aprile, il tour wrightiano si spinge a Oak Park., "aggrappato" a una guida della architettura di Chicago.

La Unity Church, "impeccabile", la Heurtley House, "la più sicura di questo gruppo". Poi la casa di Wright. Nessuna traccia dello shock emotivo di Taliesin, solo una forte impressione riguardo alla "domesticità di scala". Távora si sposta poi, a piedi, verso River Forest: Roberts House, una "composizione" "molto chiara" di "volumi molto semplici", la Winslow, "composizione molto classica, praticamente un parallelepipedo con aperture. Un bel colore". Gli manca l'energia per visitare la Cheney, quindi rientra con il treno e il tour wrightiano a Oak Park termina così, non molto differente, per reazione, alla visita di qualsiasi cultore di architettura di passaggio a Chicago. Non una sola considerazione che possa rientrare nella visione organicista e di integrazione tra architettura e paesaggio che cinque giorni prima lo aveva portato alle lacrime.

La visita alla Robie House ha un carattere ancora differente.

L'edificio lo entusiasma, un entusiasmo ribadito anche nella lettura a voce, e Távora lo disegna, nelle pagine del *Diario*, con grande precisione. È sufficiente un rapido confronto tra il disegno contenuto nel *Diario* e una immagine fotografica del Padiglione del Tennis, progetto in elaborazione alla data del viaggio Gulbenkian, per comprendere che la casa rientra pienamente nel gioco cosmopolita dei riferimenti utilizzati per il Padiglione. Gli elementi rilevati durante la visita confermano il parallelismo: lotto poco profondo con ampio fronte, composizione non del tutto simmetrica, equilibrio, dominio delle orizzontali "con una verticale qua e là che compare solo per chiudere l'insieme".

Arrivato a Taliesin West (21 aprile) il malumore generato dall'America si sta modificando. A Phoenix il paesaggio è differente, "le persone camminano più lentamente", "caldo, macchine scoperte, aria rurale ovunque (rurale in senso positivo, non negativo)," "la Spagna è stata qui". "Cominciavo a sentirmi a casa", annota.

La struttura di racconto della visita a Taliesin West ripete, sostanzialmente, quella della visita a Taliesin East, ma il tono è molto cambiato. La guida, in questo caso, è un taxista, anche lui informato su alcuni aspetti prosaici della vita di Wright. Távora è attrezzato per fare fotografie e, a un certo punto, scorge "una linea bianca nel paesaggio", Taliesin. Prova a fotografare ma "le fotografie che si conoscono sono zero rispetto alla realtà. Forse soltanto un filmato potrebbe dare una qualche idea. È indispensabile vedere e vivere". Anche il disegno della planimetria generale inserito nel *Diario* viene definito, nella rilettura a voce, "davvero brutto", "invece dal vivo è una meraviglia". Ma il racconto non restituisce tanto l'incontro con la vita-opera del Maestro, come a Taliesin East, quanto il senso della sua eredità, la moglie e i parenti che gestiscono la Fondazione, gli allievi.

Távora è "meravigliato" e "confuso" e non sa spiegarsi il perché.

Il luogo è ancora segnato dall'"incredibile" "potere creativo e immaginativo di questo signor Wright" ma "le cose possono essere piene di senso e perderlo subito dopo; senza accorgercene,

siamo passati dall'architettura più razionale alla scultura più astratta; senza avvertirlo, siamo passati da un perfetto spazio costruito al paesaggio più libero". È un insieme che non si può descrivere, che non si può discutere, "o lo si accetta perché si sente, o non lo si accetta per ciò che non si sente". Il paragone non è più con la Grecia antica o con il gotico, modelli importanti nella costruzione culturale di Távora, ma con Michelangelo: "si è mai discusso del dito o del naso del David di Michelangelo o di 20 centimetri quadrati del Giudizio Universale? Sarebbe stupido. Il caso di Wright è simile, ed è per questo motivo che quest'uomo ha superato la statura dei mortali". Valori indiscutibili, grandi personalità, geni che vanno oltre la statura dei mortali. Siamo fuori dal paradigma che Távora in questi anni sta mettendo a punto, lontani dall'Anonimo, dalla architettura non come "intangibile vergine immacolata" ma come "piccola e semplice opera costruita dagli uomini per gli uomini", come si leggerà nella relazione per la Scuola del Cedro (1958 sgg.), scritta nel 1963. Perso è anche Wright come modello di una possibile supremazia culturale americana che corrisponda agli ideali della linea Grecia, Roma, Europa. Il mondo ha bisogno di luoghi come Taliesin, conclude Távora a fine visita, e infatti il luogo è visitatissimo, ma "sono convinto", specifica, che il 90% dei visitatori vede qui solo "l'esotico". E, naturalmente, "i prosaici americani, rientrano in quel 90%...".

Dal *Diario* emerge dunque un Wright sfaccettato, certamente ammirato per la sua abilità architettonica, temuto per la stessa ragione, per quanto riguarda il progetto culturale complessivo, eteronimo messo alla prova di una possibile identificazione, soprattutto nel corso della visita a Taliesin East, di fatto accantonato e, allo stesso tempo, mantenuto come modello più affine se i compiti della architettura non fossero ormai radicalmente cambiati. Il parallelismo con il processo di appropriazione e rifiuto di Le Corbusier è ben visibile, l'uno e l'altro eccedenti, per la loro grandezza, la stagione del Moderno, cui pure appartengono, ma entrambi non più accettabili come maestri tout court per ragioni indipendenti dalla loro grandezza. Un doppio legame, con l'uno e con l'altro, che attraversa tutta l'opera teorica e costruita di Távora¹⁷⁷.

Due anni dopo, portando in forma accademica molti dei pensieri messi a punto durante il viaggio, Távora compie una critica in parallelo dei due non-maestri. Al funzionalismo lecorbusieriano, che non rifiuta completamente, manca lo specifico del luogo a favore di una visione internazionalista e manca lo specifico dell'individuo singolo a favore di una visione "geometrica" del corpo. Ma se con il funzionalismo lecorbusieriano "si può dire che l'uomo si dimenticò di sé stesso, per quanto riguarda le realizzazioni dell'organicismo wrightiano si può dire che l'uomo si dimenticò degli altri uomini". Morto Wright la sua lezione si trasforma, con gli eredi americani, "in un mare infinito di forme"¹⁷⁸.

Note

1. Si veda oltre, nel testo del *Diario* alla data del 27 marzo, un commento nel corso della lettura a voce fatta ai curatori del presente volume, in cui Távora ricorda esplicitamente il ruolo di Carlos Ramos nell'ottenimento della borsa. Molti altri indizi, nelle pagine del *Diario*, testimoniano che l'obiettivo primario della borsa è connesso con la posizione accademica recentemente acquisita dell'estensore. Távora aveva discusso la tesi (C.O.D.A.) presso ESBAP nel 1952, anno in cui era entrato in ruolo, a seguito di concorso, come architetto della Municipalità di Porto, con cui già collaborava a contratto dal 1948. Dal 1950 aveva iniziato a partecipare – non remunerato – al gruppo dei giovani assistenti di Ramos, Direttore della ESBAP dal 1952. Nel 1958 Távora aveva infine abbandonato la posizione presso il Município per entrare alla ESPAB come Secondo Assistente della Cattedra n. 14. Il Bando della Fondazione Gulbenkian viene pubblicato il 19 marzo del 1959 e indica come tema generale l'“Insegnamento Secondario, Tecnico Superiore: Scienze, Lettere e Arti”. La domanda presentata da Távora in data 27 aprile 1959, propone come piano di lavoro: “Studio dei metodi di insegnamento della architettura e dell'urbanistica nelle Università e negli Istituti che seguono: Columbia University, Howard University, Harvard University, Massachusetts Institute of Technology, University of Pennsylvania, Illinois Institute of Technology, Institute of Design”. La durata indicata dal proponente è di quattro mesi e le qualifiche professionali dichiarate sono: “secondo assistente” presso la ESBAP, “consulente-urbanista” presso il Município di Gaia (ruolo che riveste dal 1958), libero professionista. Távora dichiara di conoscere l'inglese e il francese; aggiunge che l'accompagnerà la moglie (come poi non accadrà). Gli Stati Uniti sono la sola destinazione prevista nella domanda. Il 17 settembre 1959 la Fondazione gli comunica che il Consiglio di Amministrazione ha deliberato la concessione della borsa, per quattro mesi, da avviare entro l'anno. La cifra concessa è di 9.000 scudi mensili cui si aggiungono 4.500 scudi per i viaggi. I documenti relativi alla partecipazione al bando – conservati presso AFIMS e presso AFG – sono pubblicati in A. R. Mesquita da Costa, *O Melhor de Dois Mundos. A Viagem do arquiteto Távora aos EUA e Japão – Diário 1960* (Dissertação de Mestrado em Arquitectura Território e Memória, orient. J. A. Bandeirinha), Coimbra 2007, primo studio completo e su base documentale dedicato al *Diario*.
2. I riferimenti alle giornate del *Diario* si intendono comprensivi anche delle note a piè di pagina le cui informazioni non vengono quindi riportate in questo testo.
3. Ana Mesquita, nella sua citata tesi magistrale, dedica diverse pagine a un confronto tra il *Diario* e altri libri di viaggio di architetti, in particolare quelli di Le Corbusier che, pur in un rapporto tormentato e altalenante, è certamente tra i principali punti di riferimento nella formazione di Távora.
4. I curatori del presente volume possono testimoniare personalmente la ritrosia di Távora nel rendere pubblico il *Diario*. In occasione della preparazione della monografia a lui dedicata, pubblicata per i tipi di Electa Mondadori (A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Milano 2005), a fronte di una generosa disponibilità relativamente alle operazioni di riordino e riproduzione dell'archivio progetti, solo un lungo corteggiamento portò, infine, alla lettura in prima persona di cui si rende conto in questo stesso volume e alla concessione di pubblicare, per la prima volta, alcuni estratti. Solo nel 2012, quindi sette anni dopo la scomparsa di Távora, è infine arrivata la fondamentale edizione completa in facsimile con trascrizioni in portoghese e inglese, opera promossa dalla Associação Casa da Arquitectura di Matosinhos, coordinata da Álvaro Siza e curata da Rita Marnoto (F. Távora, *Diário de “bordo”*, Matosinhos 2012).
5. Távora riceve, inutilmente, numerose sollecitazioni dalla Fondazione e da Ramos per la consegna della Relazione finale che era tra le condizioni d'obbligo per l'ottenimento della borsa. Per maggiori informazioni e per una parziale riproduzione della traccia manoscritta predisposta e mai sviluppata – conservata nell'Archivio Távora presso AFIMS – si rimanda al citato studio di A. Mesquita e in particolare al capitolo “Relatório Omissis e suas Consequências” (A. R. Mesquita da Costa, *O Melhor de Dois Mundos...* cit. pp. 203-30). La traccia della relazione è riportata, in traduzione, anche nel saggio di Raffaella Maddaluno in questo stesso volume.
6. F. Távora, *Da Organização do Espaço*, Porto 1962. Il testo è stato recentemente tradotto in italiano a cura di Carlotta Torricelli (F. Távora, *Dell'organizzazione dello spazio*, a cura di C. Torricelli, Milano 2021). Il legame tra il viaggio del 1960 e il testo sulla organizzazione dello spazio è dettato certamente da un travaso delle esperienze del primo nelle pagine del secondo ma anche dall'appartenere l'uno e l'altro al percorso di accesso alla cattedra.
7. Al riguardo costituisce riferimento fondamentale il lavoro che, sulla diaristica tavoriana e più in generale sulle sue carte private, ha compiuto negli anni Manuel Mendes. Si veda M. Mendes, *“Ab, che ansia umana di essere il fiume o la riva!”* in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora...*, cit., pp. 344-45, ma soprattutto i due monumentali volumi: F. Távora, *“Minha casa”*, coord. M. Mendes, Porto 2015; F. Távora, *As Raízes e os Frutos palavra desenho obra 1937-2001*, Vol. 1 *Caminhos da arquitectura. Arquitectura e circunstância*, Tomo I.I, “O Meu caso” *Arquitectura, imperativo ético do ser 1937-1947*, coord. M. Mendes, Porto 2020.
8. Ci riferiamo naturalmente al complesso residenziale Schlesiisches Tor, conosciuta come Bonjour Tristesse (Berlino, 1980 sgg.), opera di A. Siza. Non altrettanto efficace era stata la diretta sperimentazione di riferimenti al linguaggio aaltiano da parte di Távora in opere coeve al *Diario* quali il Convento di Gondomar (1961) o la

cappella dell'Instituto Nun'Álvres (Caldas da Saúde, Santo Tirso, 1963).

9. F. Távora, *Dell'organizzazione...*, cit., p. 129.

10. *Ivi.*, pp. 129-30.

11. *Ivi.*, p. 130.

12. F. Távora, *Di corpo inteiro*, intervista a Rádio Comercial del 17 dicembre 1988 ora in F. Távora, *As Raízes...* cit. p. XLII.

13. "Grecia, Roma, Cristianità, / Europa: tutte e quattro vanno / là dove finisce ogni età" (F. Pessoa, *Il quinto Impero*, in *Messaggio* a cura di G. Lanciani, Milano 2014, p. 82).

14. F. Távora, intervista in "Espaços", 10, I, 2000 ora in F. Távora, *As Raízes...*, cit., p. XXIV.

15. Nel 1952 Távora aveva pubblicato il testo *Arquitetura e urbanismo. A lição das constantes* ("Lusiada, Revista ilustrada de Cultura", 1, 2, nov. 1952, trad. it. Id., *Architettura e urbanistica. La lezione delle costanti* in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora...*, cit., p. 292).

16. F. Távora, *Dell'organizzazione...*, cit., pp. 79-82.

17. F. Távora, *Dell'organizzazione...*, cit., p. 91. In realtà il riferimento alla frase di Francisco de Hollanda – "Il decoro è ciò che si tralascia di fare" (*De Pitura Antigua* (15489, Porto 1930, p. 172) – compare già nel *Diario* in una conversazione su Paul Rudolph con Sekler (21 marzo).

18. S. Chermayeff, C. Alexander, *Community and Privacy. Toward a New Architecture of Humanism*, Garden City, N.Y 1963; C. Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*, Cambridge Mass. 1964. Nella introduzione alla riedizione di *Community and Privacy* del 1965, Chermayeff rimanda al testo di Alexander chi sia intenzionato ad approfondire in chiave più specialistica l'uso del computer applicati ai temi della architettura.

19. Cit. da Alexander come Le Corbusier, *If I had to teach architecture? Rather an awkward question...* "Focus", 1, 1938, testo di una conferenza a Buenos Aires del 17 ottobre 1929.

20. C. Alexander *A Pattern Language Towns, Buildings, Construction*, 3 voll., Berkeley Ca. 1977

21. C. Alexander, *Notes...*, cit., nota introduttiva alla edizione del 1971.

22. Cfr. A. Costa Pinto, *O Fim do Império Português*, Lisboa 2001.

23. Una delle incrinature del regime salazariano, del resto, riguarda il rapporto con la Chiesa Cattolica e prende avvio nell'ambito dell'associazionismo. Due anni prima del viaggio di Távora l'affaire scatenato dalla lettera del Vescovo di Porto, Don António Ferreira Gomes, contro Américo Tomas, candidato di regime in quell'anno eletto come ultimo Presidente dell'Estado Novo, vede coinvolti architetti come Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira, tra i protagonisti del Movimento de Renovação da Arte Religiosa, fondato nel 1952, cui partecipa anche Távora. Per il quadro storico tracciato nelle righe sopra ci siamo riferiti al volume A. Garrido, F. Rosas, *Il Portogallo di Salazar. Política, società, economia*, Bologna 2020.

24. Per approfondimenti ci permettiamo di rinviare a: G. Leoni, *Cosmopolitanism versus Internationalism: Távora Siza and Souto Moura* in F. Bethencourt ed., *Cosmopolitanism in the Portuguese-Speaking World*, Leiden 2017 pp. 163-219; G. Leoni, *Oltre il Moderno. L'architettura di Fernando Távora* in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora...*, cit., pp. 34-87; G. Leoni, *Fernando Távora. Un anonimo del XX secolo. "Casabella"*, maggio 2000, pp. 10-13. Il tema dell'Anonimo ricorre, naturalmente, in tutta la letteratura critica dedicata a Fernando Távora. Per un recente testo di riferimento sul tema si rimanda a: C. Machado, *Anonimato e banalidade. Arquitetura popular e arquitetura erudita na segunda metade do Século XX em Portugal*, Porto 2022.

25. Il tema dell'Anonimo viene posto da Rogers già in una serie di articoli apparsi su "Domus" tra il 1941 e il 1942 sotto il titolo complessivo di *Confessioni di un Anonimo del XX Secolo* (si tratta di brevi scritti pubblicati sui seguenti numeri della rivista: 1941, 158, p. 45; 1941, 159, p. 67; 1941, 160, p. 59; 1941, 161, p. 69; 1941, 162, p. 69; 1941, 164, p. 31; 1941, 167, p. 17; 1942, 170, p. 94; 1942, 176, p. 333). Távora conosce naturalmente il lavoro di Rogers, che ha incontrato diverse volte ai CIAM. L'incontro testimoniato nel *Diario* (24 marzo) dimostra tuttavia che i rapporti tra i due non erano, all'epoca, di carattere personale. Sul tema ci permettiamo di rimandare a: G. Leoni *Anonymous as a Theme of Discontinuity in the Culture of Italian Architecture between the First and Second Halves of the 20th Century*, "Histories of Postwar Architecture", 2017, 1, pp. 1-18; G. Leoni, *Anonymous as a theme of discontinuity in the culture of Italian architecture between the first and second halves of the 20th century: E.N. Rogers and L. Ricci* in: AA.VV., *Progress(es) – Theories and Practices*, Leiden 2017, pp. 9-13; G. Leoni, *L'Anonimo come tema di discontinuità nella cultura architettonica italiana tra Primo e Secondo Novecento* in: AA.VV., *Un palazzo in forma di parole. Scritti in onore di Paolo Carpeggiani*, Milano 2016, pp. 463-72. Secondo la testimonianza di Alvaro Siza, all'ultimo CIAM (Otterlo, 1959) Távora "si avvicina al pensiero di Coderch sulle case tradizionali catalane e non a quello di Candilis riguardo alle nuove città; è più vicino ai "ribelli" Van Eyck e ai giovani italiani, non a Bakema e alla sua ricostruzione trionfante" (A. Siza. "Fernando Távora 1923" in: AA.VV., *Desenho de Arquitetura. Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Porto 1987, p. 106 ora in J.A. Bandeirinha ed., *Fernando Távora Modernidade Permanente*, Guimarães 2012, p. 267).

26. F. Távora, *Dell'organizzazione...*, cit., pp. 129-30.

27. F. Távora, *Para a Edifícios* (1988) intervista a cura di Manuel Mendes, fasc. in F. Távora, "Minha Casa" cit.,

- p. 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, pp. 51-61; AA.VV., *New Insights into Portuguese Modernism from the Fernando Távora Collection*, "Pessoa Plural. A Journal of Fernando Pessoa Studies", 12, Fall 2017, guest ed. R. Vasconcelos.
28. J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (1914) trad. it. Id. *Meditazioni del Chisciotte*, a cura di A. Savignano, Milano 2014, p. 43.
29. Cfr. M. Eliade, *Comentarii la legenda Mesterului Manole*, Publicom, Bucarest 1943 trad. it. Id., *I commenti alla leggenda di Mastro Manole*, in: M. Eliade, *I riti del costruire*, Milano 1990, pp. 3-116.
30. J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte...*, cit., p. 28.
31. *Ivi.*, p. 42.
32. *Ivi.*, p. 35.
33. 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 dinnanzi 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 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 2001, p. 75). Scrive Távora nel suo *Dell'organizzazione dello spazio*: "Circostanza e decisione sono i due elementi radicali di cui si compone la vita. La circostanza – le possibilità – è quel che della nostra vita ci ha dato e imposto. Esso costituisce quel che è chiamato il 'mondo'... Il nostro mondo è la dimensione di fatalità che integra la nostra vita. Ma questa fatalità vitale non deve ridursi alla meccanica... Vivere è sentirsi fatalmente costretti a esercitare la libertà, decidere ciò che dobbiamo essere in questo mondo... È quindi falso dire che nella vita 'decidono le circostanze'. Al contrario le circostanze sono il dilemma sempre nuovo dinanzi al quale dobbiamo risolverci. Ma quello che decide è il nostro carattere". F. Távora, *Dell'organizzazione...*, cit., pp. 80-81.
34. F. Távora, "Minha Casa" fasc. *Prologo*, cit. p. 28.
35. Il *Manifesto* è frutto di una riflessione seminariale a più voci ma se ne interesterà l'autorialità Chueca Goitia (Cfr. AA.VV., *Manifesto de la Alhambra, Madrid 1953*, ripreso, con altri scritti precedenti, in F. Chueca Goitia *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes de la arquitectura hispanoamericana. Manifesto de la Alhambra*, Madrid 1981). Sul *Manifesto* si vedano, tra i numerosi titoli: O. Bohigas, *Granada, hoy*, "Arquitectura", 1962, 45, pp. 3-15; O. Bohigas, *Cap a una arquitectura realista*, "Serra d'Or", 5, 1962, pp. 17-20.; J.M. Rovira, *El Manifesto de la Alhambra y su periferia: personajes, cultura y saberes colaterales* in A. Isac, ed., *El Manifesto de la Alhambra 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*. Granada 2009, pp. 127-181; J.M. González, *El Manifesto de Fernando Chueca Goitia. Algunas consideraciones en torno a la autoría del manifesto de La Alhambra*, "Archivo español de Arte", 89, 2016, pp. 281-298.
36. F. Távora, *Dell'organizzazione...*, cit., p. 102. "A quali diversi mondi di circostanza fanno riferimento, per esempio, le città di New York e Teotihuacan, le piramidi di Giza e il palazzo di Katsura, Versailles e l'acropoli di Atene? Variano la luce, le forme naturali dei terreni e la loro conformazione, variano i climi, le concezioni della vita materiale e spirituale, le tecniche, gli usi e i costumi... varia, in una parola, la circostanza di ciascuno di questi mondi differenti di forme che l'uomo ha creato" (*Ivi*, p. 100).
37. J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte* cit., pp. 48 sgg.
38. J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte* cit., p. 49.
39. J. Ortega y Gasset, *Pidiendo un Goethe desde dentro. Carta a un Alemán* (1932), trad. it. in J. Ortega y Gasset, *Goethe. Un ritratto dall'interno*, trad. A. Benvenuti, Milano 2003, pp. 25-30.
40. J. Ortega y Gasset, *Pidiendo un Goethe...*, cit., pp. 29-30; 56.
41. Cfr. F. Távora, "Minha Casa" fasc. "Primitivismo" da arte moderna (appunti datati al 1945), cit.; Id., *O problema da casa Portuguesa*, 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. F. Távora, *Il problema della casa portoghese* in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora...*, cit. pp. 290-91).
42. In diverse occasioni Távora ricorda che l'incontro con Lino avviene in famiglia, lui ragazzo, per un libro regalato dal padre al fratello Bernardo con dedica "per mio figlio Bernardo, perché nella sua attività professionale segua sempre i grandi maestri" (F. Távora, *Para a Edifícios...*, cit., p. 3). Ma l'interesse è anche personale, interesse per i viaggi di Lino all'interno del Portogallo dalla fine degli anni Novanta e interesse per i viaggi all'estero come

quello in Brasile (R. Lino, *Auriverde Jornada. Recordações de uma viagem ao Brasil*. Lisboa 1937) che Távora cita (F. Távora, *As Raízes...*, cit., p. 433) al riguardo di come assimilare l'arte popolare. Ma al Távora cosmopolita possono certamente interessare anche i riferimenti di Lino alla architettura del Marocco che si manifesta – secondo Pedro Vieira de Almeida curatore della mostra a lui dedicata nel 1970 – in progetti come le case Monsalvat (1901), Silva Gomes, O'Neill (1902), Tänger (1903) (Cfr. P. Vieira de Almeida, *Raul Lino, Arquitecto Moderno*, in Raul Lino. *Exposição Retrospectiva da sua Obra Fundação Calouste Gulbenkian*, Lisboa 1970, p. 115-1889. Lino rappresenta per Távora anche una figura di connessione, come del resto lo stesso maestro Carlos Ramos, con la cultura inglese ottocentesca.

43. Távora indica in Lucio Costa una delle figure che più hanno segnato la sua vita. Lucio Costa aveva visitato più volte il Portogallo e, in particolare, per due lunghi periodi nel 1952 (come direttore di SPHAN Service of National Historic and Artistic Heritage) e nel 1961 (invitato presso ESBAP da Ramos. Cfr. M.C. Cunha, T.B. Ramos, *Um encontro, um desencontro. Lucio Costa, Raul Lino e Carlos Ramos*, in 7 Seminário DOCOMOMO Brasil, UFRS, Rio Grande do Sul, 2007). Le sue indicazioni metodologiche sullo studio della architettura popolare sono fondamentali, come ammette lo stesso Ramos, per le analoghe ricerche portoghesi (cfr. L. Costa, *Documentação Necessária*, "Revista do Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional", 1937, pp. 31-39). Costa, per parte sua, sottolinea il legame tra l'architettura brasiliana e l'architettura portoghese comprendendo che è necessario studiare prima la storia del Portogallo per poi comprendere la evoluzione brasiliana fino al moderno, la tendenza della casa ad aprirsi verso l'esterno e la negazione del tetto fino ad arrivare alla copertura piana (Cfr. J. Pessôa, M.E. Costa, *Bloquinhos de Portugal: A arquitectura portuguesa no traço de Lucio Costa*, Rio de Janeiro 2013). È poi nota l'influenza che su Ramos e su Távora esercita, in questi anni, il volume: P. Goodwin, *Brazil Builds. Architecture New and Old. 1652-1942*, New York 1943, esito di una mostra presso il MoMa di New York. Sui rapporti tra Távora e Costa si veda: S.S. Reis, *Fernando Távora e Lucio Costa, pontos comuns*, Porto 2017 (Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, orient. J.M.N. Viana Brás Rodrigues).

44. Per i risultati dell'*Inquérito* si veda: AA.VV., *Arquitetura Popular em Portugal*, Lisboa 1961. La bibliografia relativa all'*Inquérito* è estremamente ampia e dimostra i legami stretti della indagine non solo con il Sindacato Nazionale Architetti, che la promuove, ma anche con le Scuole di Architettura e in particolare con la ESBAP diretta da Ramos, per altro anche Presidente della locale sezione del Sindacato. Tra i testi più recenti sul tema, ricchi di riferimenti bibliografici, si veda: J. Leal, *O Vernáculo e o Híbrido: Concepções da Arquitectura Popular Portuguesa entre 1960 e 2000* in O. Providência, L. Quintais, S. Xavier eds., *Interseções: Antropologia e Arquitectura*, "Joelho", 2, 2011, pp. 39-57; J.A. Bandeirinha, *A lição da ponte de Rio de Onor* in O. Providência, L. Quintais, S. Xavier eds., *Interseções: Antropologia e Arquitectura*, "Joelho", 2, 2011, pp. 129-32; ; M.H. Maia, A. Cardoso, "O *Inquérito* à *Arquitetura Regional: contributo para uma historiografia do Movimento Moderno em Portugal*", IV Congresso de História de Arte Portuguesa, 2012 [on line]; J. Cunha Leal, M.E. Maia, A. Cardoso, eds., *Surveys on Vernacular Architecture: Their Significance in 20th Century Architectural Cultural*, Porto 2012; P. Vieira de Almeida, *Dois Parâmetros de Arquitectura Postos em Surdina: Leitura crítica do Inquérito à Arquitectura Regional*. Porto 2012; A. Vera Marques, *Arte Popular e Nação no Estado Novo. A Política Folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*, Lisboa, 2013; J. Cunha Leal, M.E. Maia, A. Cardoso, *Dois parâmetros de arquitectura postos em surdina. Leitura crítica do Inquérito à arquitectura regional*, Porto 2013; J. Cunha Leal, M.E. Maia, A. Cardoso, *To and fro: Modernism and vernacular architecture*, Porto 2013; A. Tostoes, *A Idade Maior: Cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa*, Porto 2015; S. Gomes, *The portuguese way. L'Inquérito à arquitectura popular em Portugal e la ricerca di una modernità autentica* in U. Rossi, *Tradizione e modernità. L'influsso dell'architettura ordinaria nel moderno*, Siracusa 2015, pp. 63-77; ; V. Mestre, *Arquitetura Portuguesa – la identidad en movimiento. La influencia de Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal en la arquitectura de Posguerra*, "Rita", 4, 2015, pp. 30-41; P. André, C. Sambrićo, coord., *Arquitetura popular. Tradição e vanguardia Tradición y vanguardia*, Lisboa 2016; M.L. Prista, *A memória de um Inquérito na cultura arquitectónica portuguesa*, Arcos de Valdevez 2016; F.M. Portugal e Gomes, *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa: contributo para o entendimento das causas do problema da «casa portuguesa»*, Coimbra 2018 (Tese de Doutoramento em Arquitectura, orient. M.J. Teixeira Krüger, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra).

45. Nel 1953, al Congresso UIA di Lisbona Távora presentata 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, *Un mapa crítico*, Porto 2018 ora Coimbra 2002; G.C. Moniz, *O Ensino Moderno da Arquitectura*, Porto 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, *Un mapa...*, cit., p. 49).

46. Per un quadro d'insieme della figura di Carlos Ramos si veda: AA. VV. *Carlos Ramos. Exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa 1986. La figura di Ramos emerge, come naturale, in molti punti 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. Id., *Evocando Carlos Ramos* in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora...*, cit., p. 287.

47. 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, Jul-Ago 1986, p. 22).

48. F. Távora, *Dell'organizzazione...*, cit., p. 102.

49. J.A. Coderch, *No son genios lo que necesitamos ahora*, "Domus", 384, nov. 1961, p. 292. L. Ricci, *Anonymous (20th Century)*, New York 1962 (trad. it. Id., *Anonimo del XX Secolo*, Milano 1965). Riguardo al periodo statunitense di Leonardo Ricci si veda: I. Cattabriga, *Leonardo Ricci in the United States (1952-1972)*, Siracusa 2022. In un appunto del 26 giugno 1999 Távora scrive: "Indipendentemente dalla mia capacità di "essere un genio", capacità che so di non possedere, la verità è che, forse anche per questa coscienza, ciò che veramente mi interessa, è "essere un uomo" comune, nel senso di interpretare e conoscere gli altri, dare loro soddisfazione, elevarli, partecipare con loro alle avventure dell'esistenza, in una parola, essere uno di loro per essere tutti". F. Távora, *As Raízes...*, cit., p. 141).

50. J. Ortega y Gasset, *Goethe sin Weimar* (1949) trad. It. In J. Ortega y Gasset, *Goethe...* cit. pp. 121-122.

51. F. Távora, *Dell'organizzazione...*, cit., p. 172.

52. J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte...*, cit., p. 41.

53. J. Ortega y Gasset, *Pidiendo un Goethe...*, cit., p. 65.

54. F. Távora, "Minha Casa" fasc. *Viagem pela Europa...*, cit., pp. 38-39.

55. F. Távora, *Dell'organizzazione...*, cit., p. 155.

56. Sulla idea tavoriana di "stile come linguaggio collettivo" cfr: J.M. Rodrigues, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura. Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos*, Porto 2013, p. 281. Il volume offre, tra gli altri temi, una ampia e originale riflessione riguardo al rapporto di Távora con la Tradizione.

57. La *Storia dell'architettura moderna* di Zevi (Torino, 1950) era già pubblicata in spagnolo nel momento in cui Távora scrive il *Diario* (B. Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*, Buenos Aires, 1954) ma verrà pubblicata in portoghese solamente nel 1970 (*História da Arquitectura Moderna*, Lisboa, 1970-73, prefazione di Nuno Portas). Távora, del resto, aveva assistito a conferenze di Zevi nel corso dei suoi viaggi in Italia, precedenti al viaggio Gulbenkian, e ne citava le posizioni in classe con i propri studenti già negli anni del viaggio Gulbenkian. Nei primi anni Cinquanta, nell'ambito del dibattito sull'organicismo, l'interesse per Zevi è notevole nelle scuole portoghesi e Duarte Castelo-Branco, alunno EBAL, di ritorno da un viaggio in Italia propone una traduzione in portoghese di *Architettura e storiografia* (Milano 1950) e pubblica (1952) alcuni opuscoli traducendo in portoghese testi di Zevi: *A Contribuição Finlandesa*, dalla *Storia della Architettura Moderna*; *Da cultura arquitectónica*, (B. Zevi, *Messaggio al Congresso Internazionale d'Architecture Moderne. Della cultura architettonica*, "Metron", 31-32, 1949, pp. 5-30); *As diversas idades do espaço*, da *Saper vedere l'architettura* (Torino, 1948) (Cfr. O.L. Filgueiras, "A Escola do Porto (1940/69)" in AA. VV. *Carlos Ramos. Exposição retrospectiva...* cit. s.p.). Ana Mesquita, nel suo studio sul *Diario*, accenna in più punti a una influenza della *Storia dell'Architettura Moderna* di Zevi considerandola addirittura un "filtro" attraverso cui Távora osserva le architetture che via via incontra (Cfr. A. R. Mesquita da Costa, *O Melhor de Dois Mundos...*, cit.).

58. J. Figueira, *Un mapa crítico...*, cit., p. 35.

59. F. Távora, *Dell'organizzazione...*, cit., p. 94.

60. "In architettura, sia sul lungo che sul breve periodo, il tempo ha un ruolo fondamentale, non soltanto in quanto parametro di osservazione, ma anche come dimensione propria dell'opera; infatti, naturalmente, ogni edificio, così come un quadro o una scultura, ha una vita, ma nel suo caso essa è resa maggiormente complessa perché lo svolgimento di specifiche funzioni pratiche può costringere a una sua attualizzazione, o un suo abbandono fatti questi che ne alterano la natura di spazio organizzato" (F. Távora, *Dell'organizzazione...*, cit., p. 87).

61. La prima edizione di *Silent Spring*, opera di Rachel Carson che da avvio al filone della ecologia sociale, è del 1962 (Boston-New York).

62. F. Távora, *As Raízes...*, cit., pp. 38-39.

63. F. Pessoa, *Ela canta, pobre ceifeira*, "Athena", 3, Dez. 1924 in Id., *Poesias*, nota explicativa de J.G. Simões e L. de Montalvor, Lisboa 1942, p. 108.

64. J. Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse* cit.
65. Il testo di Leonardo Da Coimbra (1883-1936), filosofo e politico portoghese tra i fondatori del movimento *Renascença Portuguesa*, viene scritto nel 1932 (L. Da Coimbra, *A Filosofia de Henri Bergson*, Lisboa 1932).
66. Cit. in M. Mendes, "Ab, che ansia umana...", cit., p. 351.
67. F. Távora, *Dell'organizzazione...*, cit., p. 84.
68. J. Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse* cit., p. 54.
69. Per una analisi della lettura ad alta voce e del significato che questa riveste nella storia del *Diario* si rimanda al saggio di Raffaella Maddaluno in questo stesso volume.
70. F. Távora, *As Raízes...*, cit., p. 470.
71. Fondamentale per la conoscenza di questo aspetto del *Diario* è naturalmente l'edizione anastatica coordinata da Álvaro Siza e curata da Rita Marnoto: F. Távora, *Diário de "bordo"* cit.
72. Ana Mesquita, come ricordato, dedica un capitolo della sua trattazione alla *Relazione* sulla base di una bozza, quaranta fogli in formato A4, da lei consultata, riprodotta e trascritta (A. R. Mesquita da Costa, *O Melhor de Dois Mundos Mundos...* cit. pp. 103 sgg.) e richiama diversi documenti relativi agli scambi sul tema tra l'inadempiente Távora e la Fondazione Gulbenkian. La bozza della relazione è riportata in questo volume, in nota, all'interno del saggio di Raffaella Maddaluno.
73. Le fotografie sono ora conservate presso AFIMS.
74. F. Távora, *Dell'organizzazione...*, cit., pp. 130-31.
75. In una Intervista del 1993 Távora arriva a definire "pericolosissimo" il modo di disegnare di Siza, la sua straordinaria capacità in tal senso, dichiarando di preferire "il disegno di chi ha più difficoltà" (F. Távora, *As Raízes...*, cit., p. XXXV).
76. F. Távora, *As Raízes...*, cit., p. XLIV (da una intervista del 2002).
77. Sul passaggio da "testimonianza" a "storiografia" si veda il già citato saggio di Raffaella Maddaluno in questo stesso volume.
78. La lettera di Ramos, al pari della lettera di Távora, è conservata presso l'archivio della Fondazione Gulbenkian e riprodotta in: A. Mesquita, *O Melhor de Dois Mundos...* cit. pp. 25-26.
79. La ricca biblioteca di Távora contiene una raccolta di volumi dedicati al Giappone. Sul tema cfr. J. Cepeda, *Traces of Japan. ness in Modern Portuguese Architecture*, Lisbon 2020 (PhD Instituto Superior Técnico) che, alla pagina 8, elenca alcuni dei volumi.
80. Cfr. A. Mesquita, *O Melhor de Dois Mundos...* cit. p. 156.
81. Per un confronto tra il Padiglione del Tennis di Távora e la Casa che Tange progetta per sé stesso a Seijo, Tokyo, nel 1951-53, si veda: E. Fernandes, *The tectonic shift in Fernando Távora's work in the post-CLAM years*, in N. Correia, M.H. Maia, R. Figueiredo eds., *Revisiting the post-CLAM generation*, Porto 2019, p. 125.
82. Sulla nostalgia tavoriana per uno spazio armonico si veda: J. Figueira, *Un mapa critico...*, cit., pp. 36-37.
83. Di tale passaggio è testimonianza teorica il testo *Dell'organizzazione dello spazio* più volte citato.
84. Cfr. F. Távora, *Dell'organizzazione...*, cit., p. 91.
85. Per ulteriori considerazioni sulle affinità tra Távora e il "giovane matto", alias Christopher Alexander, incontrato nel corso del viaggio, si veda: C. Alexander, *A city is not a tree*, "Architectural Forum", 122, 1, April 1965, pp. 58-62 (Part I); 122, 2, May 1965, pp. 58-62 (Part II).
86. La citazione da Francisco de Hollanda (*De Pitura Antigua* (15489, Porto 1930, p. 172) ritorna con il medesimo senso in F. Távora, *Dell'organizzazione...*, cit., p. 91.
87. F. Távora, *Para a Edificios...*, cit., p. 14.
88. J. Ortega y Gasset, *Missão da Universidadee outros textos*, Coimbra 2003.
89. Le tesi finali del Congresso, anche quelle relative all'insegnamento, vengono presentate sul n. 29 della rivista "Arquitectura" ("Arquitectura", 29, 1948, pp. 2-7). Nel numero precedente la rivista aveva ospitato un breve testo di E.N. Rogers, *Aos estudantes de arquitectura* ("Arquitectura", 28, 1948, pp. 7-8) e, sui numeri del 1948, a partire dal 20, si pubblica la Carta di Atene. Il numero doppio 17-18 del 1947, anno in cui la rivista viene acquisita ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica), organizzazione di architetti cui partecipa Keil do Amaral, era stato dedicato al tema dell'insegnamento. Keil do Amaral era, all'epoca, fresco della sua visita alla Cranbrook Academy, fondata da Eliel Saarinen nel 1932.
90. Cfr. J. A. Bandeirinha, *Quinas vivas*, pref. F. Távora, Porto 1993, pp. 138-139.
91. Per questo tema ma, più in generale, sul tema delle Riforme dell'insegnamento della architettura in Portogallo tra gli anni Trenta e la fine degli anni Sessanta lo studio di riferimento, ricco di documentazione e riferimenti bibliografici, è: G. C. Moniz, *O Ensino Moderno da Arquitectura. A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)*, Coimbra 2011 (Tese de doutoramento em Arquitectura, Universidade de Coimbra, orient. A. Alves Costa, J. A. Bandeirinha) pubblicato in volume: Id., *O Ensino Moderno da Arquitectura*, cit. Si vedano anche: D. Tavares, *Da Rua Formosa à Firmeza*, Porto 1985; M.C. Fernandes, *ESBAP / Arquitectura nos anos 60 e 70. Aparentamentos*, Porto 1988 (1a edição do autor, 1980); A. A. Costa, Alexandre Alves, *Dissertação*, Porto 1982;

- M. Mendes, *De School van Porto*, “Wonen Tabk”, 22-23, 1983, pp. 32-44; Figueira, *Un mapa crítico...* cit.; E. Fernandes, *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*, Guimarães 2010 (Tese de Doutoramento em Arquitectura, Universidade do Minho, orient. J. Correia); J.A. Bandeirinha, *Pedagogia do Projecto*, “Joelho”, 3, abril 2012, pp. 103-113; E. Fernandes, *The Cognitive Methodology of the Porto School: Foundation and Evolution to the Present Day*, “Athens Journal of Architecture”, I, 3, 2015, pp. 187-206.
92. Joseph Hudnut, in rapporto con Dewey dalla metà degli anni Venti, diventa direttore del Dipartimento di Architettura della Columbia nel 1935 proponendo un “insegnamento democratico” e la abolizione del metodo *beaux-arts*. Hudnut si reca in Europa per invitare a Harvard Oud, Mies e Gropius; Oud rifiuta, Mies e Gropius accettano ma Hudnut sceglie Gropius. Gropius viene presentato come “Bauhaus Man” in arrivo a Harvard sul Time dell’8 febbraio 1937. Cfr: G. D. Grawe, *Continuity and Transformation: Bauhaus Pedagogy in North America*, in R.K. Wick ed., *Teaching at the Bauhaus*, Ostfildern-Ruit 2000; A. Alofsin, *The Struggle for Modernism. Architecture, Landscape Architecture, and City Planning at Harvard*, New York-London 2002; J. Pearlman, *Inventing American Modernism: Joseph Hudnut, Walter Gropius, and the Bauhaus Legacy at Harvard*, Charlottesville, Virginia 2007; J. Ockman ed., *Architecture School. Three Centuries of Educating Architects in North America*, Cambridge Mass. 2012.
93. “L’architecture d’aujourd’hui”, 28, Fev. 1950.
94. “Arquitectura”, 40, Out. 1951, pp. 11-18.
95. Walter Gropius, *Training the Architect*, in D. Norman, ed., “Twice a Year”, 2, 1939, pp. 142-151, tradotto da Carlos Ramos con il titolo *Plano para um ensino da arquitectura* (G. C. Moniz, *O Ensino Moderno da Arquitectura...*, cit., p. 171)
96. Cfr. J. Figueira, *Un mapa crítico...*, cit., p. 37.
97. In un appunto datato 20-21 aprile 1956 Távora scrive: “La settimana scorsa Ramos mi ha promesso che mi darà un posto da professore nella Scuola. La Riforma aumenterà i quadri” (F. Távora, *As Raízes...*, cit., p. 36).
98. Il 12 febbraio 1960 Ramos scrive una lettera a Ralph Thomas Walker (1889-1973), già Presidente dell’AIA, associazione da cui tuttavia si dimetterà proprio nel 1960 per una complessa questione di etica professionale. Si tratta di una lettera di presentazione per Távora in vista del viaggio e Ramos afferma l’assistente andrà a studiare le “strutture pedagogiche” delle Università americane in qualità di Professore della ESBAP e anche in rappresentanza dell’Istituto Superiore di Cultura del Ministero per l’Educazione Nazionale (lettera conservata presso AFIM e citata in: A. R. Mesquita da Costa, *O Melhor de Dois Mundos...*, cit., p. 54). Forse a causa delle dimissioni di Walker dall’AIA, Távora non incontrerà l’architetto durante il viaggio. L’interesse per le scuole di architettura statunitensi è presente anche a Lisbona, negli stessi anni. Lo testimonia, tra l’altro, un viaggio analogo a quello di Távora intrapreso, poco prima di lui, dall’amico Frederico George, che gli offrirà indicazioni e contatti. George è pittore e architetto, ha partecipato con Távora all’*Inquirito* sulla architettura popolare portoghese e ha una storia accademica parallela presso la ESBAL di Lisbona. Sui rapporti Portogallo-USA in relazione all’insegnamento si veda anche F. Távora, *La Scuola de belle arti di Porto*, intervista a cura di R. Maddaluno, in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora...* op.cit., pp. 288-89.
99. F. Távora, *Evocando Carlos Ramos* cit.
100. J. Figueira parla di un “umanesimo neoclassico” come un fattore di continuità generazionale della Scuola di Porto (J. Figueira, *Un mapa crítico...*, cit., p. 34).
101. *Ivi*, p. 33.
102. F. Távora, *Architettura e urbanistica. La lezione delle costanti* cit.
103. L’incontro con Costa è, oltre che su temi specifici come lo studio della architettura popolare in chiave di “perenne modernità”, connesso a una affine visione umanistica della architettura. Costa presenterà in una conferenza all’ESBAP nel 1961 il suo *O novo humanismo científico e tecnológico* (“Módulo 5”, 23, Jun. 1961, pp. 2-7). Una visione umanistica che attraversa la Scuola di Porto in quegli anni, ad esempio nella visione didattica di Octávio Lixa Filgueiras (1922-96), figura per molti aspetti parallela a quella di Távora (Cfr. O.L. Filgueiras, *Da função social do arquitecto*, Porto 1985 (1.^a ed.: 1962) e, per un inquadramento del tema, G. C. Moniz, *O Ensino Moderno da Arquitectura...* cit. pp. 46 e sgg.)
104. Ma già in piena azione. Si pensi al rapporto di maestria con A. Siza negli anni del viaggio Gulbenkian, Al proposito ci permettiamo di rimandare a: G. Leoni, *Siza prima di Siza. Siza ante do Siza*, “Casabella”, 896, 2019, pp. 3-21.
105. Cfr. F. Távora *Dell’Organizzazione...*, cit., pp. 95-96.
106. Cfr. W. Muschenheim, *A Report on European Schools of Architecture*, “Journal of Architectural Education”, 14, 2, Autumn 1959, pp. 30-32.
107. Távora fa riferimento al suo progetto per la sistemazione della Quinta de Conceção a Matosinhos, avviata nel 1956. Fernando Pinto de Oliveira è il Sindaco di Matosinhos, committente dell’opera. Cfr. A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora...*, cit., pp. 106-15.
108. Il 3 marzo, però, annota: “Mi sono dimenticato di dire che in uno di questi giorni, sono passato nella

Quinta strada, dal negozio Olivetti realizzato alcuni anni fa dai BBPR. È la cosa migliore, tra quelle di questo genere, che ho visto negli Stati Uniti! Ottimo marmo italiano (il pavimento 'si alza' per 'tenere le macchine), bei lampadari di Venini, un bel pannello di Nivola e, soprattutto, grande tradizione di armonia e di forza (e anche le macchine sono belle). Ah Europa Europa, se non esistessi tu cosa sarebbe di questa ricca America?"

109. Lynch, negli anni Sessanta, è tra le letture a sostegno della Riforma del 1957. Cfr.: A. Alves Costa, *Notes pour une caractérisation de l'Architecture Portugaise* in AA.VV., *Architectures à Porto*, Bruxelles 1990, p. 67.

110. F. Távora *Dell'Organizzazione...*, cit., p. 105.

111. *Ivi*, p. 175.

112. Fatto che stupisce ancor di più se si ricorda che Kahn tiene il discorso di chiusura del CIAM di Otterlo (1959) cui Távora partecipa.

113. Per alcune informazioni relative a un asse che si crea tra il Portogallo e l'opera di Kahn negli anni Sessanta si veda: C. Moniz, *O Ensino Moderno da Arquitectura...*, cit., p. 428.

114. Ci riferiamo naturalmente al viaggio da cui nasce il celebre *Learning from Las Vegas* (R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge Mass. 1972 trad. it. *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, trad. M. Sabini, Macerata 2018).

115. Nel 1956 la rivista "Arquitectura" aveva pubblicato un numero doppio dedicato alle Città Universitarie. I casi riportati sono Oxford, Cambridge, Parigi, Madrid, presentata da Keil do Amaral, Oslo, Roma, Atene e, appunto, Città del Messico, presentata da Manuel Tainha ("Arquitectura", 55-56, 1951).

116. F. Távora, *Dell'Organizzazione...*, cit., p. 100.

117. Cfr. *Fernando Távora sobre o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*, intervista por J. Leal, fasc. in: F. Távora, "Minha Casa" cit., p. 3.

118. "Madrid, Barcellona, Marsiglia sono state le città in cui più ho sentito, e con crescente gravità, una serie di circostanze e fattori determinanti che, contro ogni supposizione, rendono la vita urbana quasi insopportabile". (F. Távora, "Minha Casa", fasc. *Viagem pela Europa* cit., p. 17, nota del 27 settembre 1947).

119. F. Távora, *As Raízes...*, cit., pp. 36-39 (nota del 20-21 aprile 1956).

120. J. Figueira, *Un mapa crítico*, cit., pp. 36-37.

121. F. Távora, *Do porto e do seu espaço*, "Comércio do Porto", 26 de janeiro de 1954 trad. it. *Id. Porto e il suo spazio* in: A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora...*, cit., p. 320.

122. "Perché la vita è soprattutto un caos in cui ci si smarrisce. L'uomo ne ha il sospetto; però l'atterrisce l'idea di trovarsi faccia a faccia con questa terribile realtà, e si sforza di nasconderla con un velo fantasmagorico, affinché tutto sembri chiaro". J. Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse* cit., p. 179.

123. *Ivi*, pp. 174-75.

124. *Ivi*, p. 69.

125. J. Ortega y Gasset, *Meditazioni sul Chisciotte* cit. pp. 107-110.

126. Nel 1959, al CIAM di Otterlo, Távora presenta il progetto per il Mercato Vila da Feira (1953-59) e, come lui stesso ricorda, raccoglie l'apprezzamento di Van Eyck che ne coglie l'aspetto "relazionale" affermando che, nel progetto, "la nozione corrente di spazio e tempo" doveva "essere sostituita dal concetto più vitale di luogo e occasione". (A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora...*, cit., p. 318).

127. Sono temi chiave del testo sulla *Organizzazione dello spazio*. Cfr. in particolare: F. Távora, *Dell'Organizzazione...*, cit., pp. 88-94.

128. Ci riferiamo ai progetti per il recupero del Barredo cui Távora si dedica dalla fine degli anni Sessanta. Cfr.: G. C. Moniz, L. M. Correia, A. Gonçalves, *Fernando Távora Oporto's Urban Renewal: A Changing Moment in Urban Rehabilitation Policy Debate*, "Journal of Urban History", I, 21, 2017, pp. 1-21.

129. F. Távora, *As Raízes...*, cit., p. 44.

130. "Dis-moi (puisque tu es si sensible aux effets de l'architecture), n'as-tu pas observé, en te promenant dans cette ville, que d'entre les édifices dont elle est peuplée, les uns sont muets; les autres parlent; et d'autres enfin, qui sont les plus rares, chantent? – Ce n'est pas leur destination, ni même leur figure générale, qui les animent à ce point, ou qui les réduisent au silence. Cela tient au talent de leur constructeur, ou bien à la faveur des Muses." (P. Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, in *Architectures*, recueil publié sous la direction de Louis Süe & André Mare, Paris 1921, p. 17).

131. F. Távora, *Architettura e urbanistica. La lezione delle costanti...*, cit., p. 292.

132. F. Távora, *Para a harmonia do nosso espaço*, "Comércio do Porto", 10 de Agosto de 1954, 8 de Março de 1955 trad. it. in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora...* cit., pp. 296-97.

133. Cfr. F. Távora, "Minha Casa", fasc. "Primitivismo" da arte moderna cit., pp. 38-39 (1945).

134. Il tema della riforma dell'insegnamento e il tema dei musei sono strettamente connessi nell'ambito del dibattito portoghese di quegli anni tanto che Carlos Ramos aveva presentato al Ministero un programma di *Reformas simultâneas do Ensino Artístico e dos Museus* (G. C. Moniz, *O Ensino Moderno da Arquitectura...*, cit., p. 203).

135. F. Távora, *As Raízes...*, cit., p. 430 (1944).

136. J. Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse* cit., pp. 109-10.
137. *Ivi*, p. 133.
138. *Ivi*, p. 137.
139. F. Távora, *As Raízes...*, cit., pp. 535 sgg. che riporta materiali relativi al Grupo de estudos de Belas-Artes tra le cui posizioni si trova già questa visione ampia e culturale del progetto, un “aspetto multiplo della cultura”, una commistione di arte, scienza, filosofia, religione che sostanzierà e caratterizzerà poi il progetto culturale di Távora in tutto il suo sviluppo (*Ivi*, p. 707).
140. Cfr. F. Távora, *As Raízes...*, cit., p. XIII.
141. *Ivi*, p. X.
142. Impossibile non rilevare toni morrisiani, se non citazioni letterali, in questa critica del “lavoro infelice”. Del resto, Morris viene citato anche nel testo sulla *Organizzazione dello spazio* laddove Távora affronta la questione del rapporto tra arte e artigianato mostrando certamente una delle linee genealogiche della sua visione del progetto come campo ampio di azione. (F. Távora, *Dell'Organizzazione...*, cit., p. 116 ma anche pp. 134-135).
143. Nel 1958 Távora, su incarico della SACOR (Sociedade Anónima Concessionária de Refinação de Petróleo em Portugal), aveva progettato due stazioni di rifornimento a Guimarães e a Seia, quest'ultima, con annesso ristorante, realizzata entro il 1961. Cfr. S. Fernandez, *Ristorante e stazione di rifornimento Sacor*, in: A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora...* cit., pp. 340-42).
144. Nel viaggio in Italia del 1949, preparato con maggiore attenzione alla architettura in corso rispetto ai precedenti, Távora si interessa, ad esempio, al QT8 presentato durante la VIII Triennale due anni prima da Piero Bottoni, progettista che incontrerà personalmente. Cfr.: G. Liverani, *Contesto e progetto. Influenze italiane sull'architettura di Fernando Távora*, Bologna 2017 (Tesi di Dottorato, Università di Bologna, Dipartimento di Architettura, tutor A. Esposito).
145. Si vedano i progetti di Távora per Campo Alegre (1948) e per Avenida da Ponte (1955), in pieno contrasto con la “città interrotta” delineata dai piani prima di M. Piacentini (1938, dal 1939 con G. Calza Bini, suo assistente alla Cattedra di Urbanistica di Roma e V. Civico, ingegnere, segretario dell'INU) e poi di G. Muzio che, nel 1940, collabora con Gabinete do Plano de Urbanização e Expansão da Câmara Municipal do Porto diretto all'epoca da Arménio Losa. Cfr: F. Távora, *Lavorare “insieme”. Conversazione tra Alvaro Siza e Fernando Távora*, intervista a cura di A. Esposito e G. Leoni, “Casabella”, 700, mag. 2002, pp. 54-57; C. Ferreira, *Fernando Távora e o projecto do espaço urbano português*, in F. Távora, “*Minha Casa*” cit. fasc. *Sobre o “Projecto-de-Arquitectura” de Fernando Távora*, pp. 36-53; M. T. Hilário, *Giovanni Muzio e Fernando Távora Projectos para a Avenida da Ponte e para o Campo Alegre*, Coimbra 2014 (Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, orient. Carlos Martins).
146. F. Távora, “*Minha Casa*” fasc. *Para o Edifícios...* cit., p. 5.
147. Nuno Portas, nella *Prefazione* all'edizione spagnola del 1982, sottolinea come il viaggio in USA sia utile a Távora per capire che la pianificazione fisica e la pianificazione economica devono procedere parallelamente e in modo coordinato (F. Távora, *Dell'organizzazione...* cit., p. 59).
148. *Ivi*, pp. 121-146.
149. Nel 1947 il gruppo ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica) di Lisbona, in cui è figura di riferimento Francisco Keil do Amaral, assume la direzione della rivista “Arquitectura” che negli anni successivi è un importante tramite tra la cultura architettonica portoghese e quella italiana. Al riguardo si veda: L.A. Minciaccchi, *From Casabella to Arquitectura. The Italian influence of Portuguese post CLAM debate* in: N. Correia, M.H.Maia, R. Figueiredo, eds. *Rivisiting the post-CLAM generation* cit., pp. 232-250.
150. Il 6 febbraio 1950 Távora scriveva di voler conoscere le “manifestazioni artistiche che collegate alla tradizione attraverso un viaggio che passerebbe per l'Egitto (Cairo), la Grecia (Atene), l'Italia (Roma) e la Francia, un viaggio che mi permettesse di determinare le costanti, i collegamenti tra le Piramidi, il Partenone, il Pantheon e San Pietro, Versailles e la Torre Eiffel. La determinazione di questo costante classicismo mi sembra indispensabile per il mio spirito tanto critico quanto bisognoso di certezze”. La citazione è riportata M. Mendes, *Ah che ansia...* cit. pp. 355-56.
151. F. Távora, *Arquitectura e urbanismo. A lição das constantes*, cit.
152. Cfr. G. Liverani, *Contesto e progetto...* cit. per una ricostruzione dei viaggi italiani di Távora.
153. Cfr. nota 144.
154. Riguardo alle esperienze di viaggio di Távora si veda anche: H.M.M. Pinto, *A viagem como ferramenta de construção de um imaginário arquitectónico: três casos de estudo*, Lisboa 2019 (Maestrado em Arquitectura, Universidad Lusíada, Faculdade de Arquitectura e Artes, orient. M.B. d'Orey).
155. Ci riferiamo a un lungo appunto diaristico, datato al 18 novembre 1946, in cui Távora si descrive come un “naufrago”, “anarchico”, che ha tentato di “farsi moderno” come un asiatico potrebbe tentare di farsi europeo, che ha attraversato “come un estraneo” le ricerche del moderno. “Ho abbandonato un partito, un punto di vista, per essere tutti i partiti, tutti i punti di vista, analizzandomi e disseccandoli un per uno, con la freddezza

dell'anatomista e la pacatezza del biologo. Persi l'eroismo e ritornai codardo. Quando pensavo di diventare un grande modernista, o quando pensavo di essere già un moderno ero ben lontano dall'esserlo o dal poterlo essere perché il mio modernismo era profondamente intellettuale, perché il mio modernismo non era nel sangue, era figlio della mia istruzione e non delle mie origini". (F. Távora, *"Minha Casa"*, *Prólogo*, cit. pp. 20-21).

156. Távora partecipa ai lavori del TEAM X a Otterlo nel 1959 ed è invitato all'incontro di Bagnols-sur-Cèze nel luglio 1960 ma deve rinunciare a causa del viaggio Gulbenkian. Parteciperà poi, "con una certa timidezza" e senza presentare lavori, all'incontro di Royaumont nel 1962. Per un quadro di contesto si vedano: E. Fernandes, *The tectonic shift in Fernando Távora's work in the post-CLAM years*, in N. Correia, M.H.Maia, R. Figueiredo, eds. *Rivisiting the post-CLAM generation*, cit., pp. 120-34; M.H. Maia, A. Cardoso, *Portugueses in CLAM X*, in AA.VV., *20th Century New Towns. Archetypes and Uncertainties*, Porto 2014, pp. 193-213.

157. F. Távora, *O encontro de Royaumont*, "Arquitectura", 73, 1963, p. 1 trad. it. in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora* cit., p. 298.

158. F. Távora, *Dell'organizzazione...* cit., pp. 129-30.

159. Vedi nota n. 150.

160. F. Távora, *Dell'organizzazione...* cit., p. 109. Scrive Ortega y Gasset: "Dal secolo XVI, l'intera umanità è entrata in un gigantesco processo di unificazione, attualmente giunto al suo limite estremo. Nessuna parte dell'umanità può ormai vivere separata – non ci sono più isole. Si può dunque dire che da quel secolo chi comanda nel mondo esercita realmente il proprio influsso autoritario su tutta la sua superficie. Questo è stato il ruolo del gruppo omogeneo formato dai popoli europei durante tre secoli. L'Europa comandava e, sotto l'unità del suo comando, il mondo viveva con uno stile unitario, o almeno progressivamente unificato" (J. Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse* cit. pp. 151-52).

161. "Grecia, Roma, Cristianità, / Europa: tutte e quattro vanno / là dove finisce ogni età. / Chi viene a vivere la verità / ora che è morto Don Sebastiano" (F. Pessoa, *Il quinto Impero* cit., p. 82. Ricordiamo che Távora si dichiarava pessoano al 100% e convintamente sebastianista e compirà un viaggio in Grecia, spesso evocato, con l'intento di comprendere quest'asse culturale indicato da Pessoa (cfr. F. Távora, *Para a Edifícios...* cit., p. 10).

162. Così J. Ortega y Gasset definisce l'America nel suo *La ribellione delle masse*, ma già in *Meditaciones del Quijote* (1914) scriveva "La Grecia ha inventato i temi sostanziali della cultura europea e la cultura europea è la protagonista della storia, fin quando non ne esisterà una superiore" (J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte* cit. p. 60). Fin dalle prime letture e riflessioni sulla storia, Távora cita spesso anche *Il tramonto dell'Occidente* (1918) di Spengler e ancora in una intervista del 1996 afferma che il libro gli aveva offerto, per la prima volta, una idea di "storia evolutiva", una visione ampia, "che evidentemente esiste ancora oggi, che è interessante – e che è esattamente ciò che io introduco in queste storie che racconto, quando faccio Storia [della Architettura]" (Cfr. *Fernando Távora sobre o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* cit., p. 11).

163. Del resto, già nel 1945, immaginando un possibile viaggio in Brasile e negli Stati Uniti, il programma è di andarvi "da osservatore" e "con spirito europeo" e verificare ciò che lì si va facendo per dedurne le potenzialità rispetto all'Europa. Un amore, quello per l'Europa, che in questi appunti giovanili viene descritto simile all'amore che un uomo può "dedicare a una donna la cui morte è annunciata a breve da tutti i medici" – la posizione contestata da Ortega y Gasset nei suoi scritti – e venato di aneliti pedagogici: "andrei quindi nelle Americhe a indagare nuovi filoni e ponendo la mia educazione europea – certamente superiore perché più raffinata – al servizio di uomini differenti da noi e dai principi affini ai nostri... Foz, 8-XII-1945" (F. Távora, *"Minha Casa"* fasc. *Sobre o Projecto* cit., p. XXIV).

164. Parentesi quadra nostra. Scrive Ortega y Gasset: "Questo era il senso del cosmopolitismo che si consolida intorno all'ultimo terzo del secolo. Il cosmopolitismo di Fergusson, di Herder, di Goethe è il contrario dell'attuale "internazionalismo". Quello si nutre non della esclusione delle differenze nazionali, ma, al contrario, di entusiasmo per esse. Osserva la pluralità delle forme di vita con l'intento non di cancellarle, ma di integrarle. Il motto è in queste parole di Goethe: 'Solo tutti gli uomini insieme vivono l'umano'" (J. Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse* cit., pp. 213-14). Ma già nelle *Meditaciones del Quijote* (1914) scriveva "Non credo nell'amore di un uomo per un suo amico e per la sua bandiera se non lo vedo sforzarsi di capire il nemico o la bandiera ostile" (J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte...*, cit., p. 30).

165. J. Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse*, cit., p. 15.

166. F. Távora, *Dell'organizzazione...*, cit., pp. 108-109.

167. *L'originalité des cultures. Son rôle dans la compréhension internationale*, Winterthour 1953, una raccolta di saggi accademici scritti da docenti di Università basate in diverse nazioni aderenti all'UNESCO. Nel 1961, per citare un testo in affinità con il quadro di riferimenti tavoriano, esce l'articolo *Civilisation universelle et cultures nationales* di Paul Ricoeur ("Esprit", 29, Oct. 1961, pp. 439-53).

168. F. Távora, *Dell'organizzazione...*, cit., pp. 110-11.

169. Per un quadro degli eventi storici richiamati si veda A. Garrido, F. Rosas, *Il Portogallo di Salazar. Politica, società, economia*, cit.

170. Per la prima citazione si veda: F. Távora “Unidade”, 3, Jun. 1992 ora in F. Távora, *As Raízes...*, cit., p. XLVI; per la citazione dal diario del 1968 si veda *Ivi*, p. 52.
171. F. Távora, *Imigração/Emigração. Cultura Arquitectónica Portuguesa no Mundo* in: AA. VV., *Arquitectura do Século XX. Portugal*, München – New York – Lisboa, 1997 trad. it. in: A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora...*, cit., pp. 300-301.
172. Riguardo all’interesse per Zevi nelle scuole portoghesi a inizio anni Cinquanta vedi la nota 57. Riguardo al processo di costruzione della figura di un Wright “organico” negli scritti di Zevi si veda: R. Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Roma-Bari 2008, in particolare il capitolo *La metafora di Wright*.
173. La relazione tra opera e vita è uno dei grandi temi di Távora. Cfr. A, Alves Costa, *Alguns Fragmentos in Fernando Távora*, catalogo di mostra, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, sd e sl ma Guimarães 2003, p. 59.
174. Cfr. S. Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a new Tradition*, Cambridge Mass., 1959, third edition, pp. 409 sgg., il capitolo *Aesthetic direction*.
175. Nella *lectio magistralis* tenuta nella Sala dei Dogi di Palazzo Ducale a Venezia in occasione della *Laurea Honoris Causa* attribuitagli dallo IUAV il 29 aprile 2003, Távora, citando come riferimento, con sublime trasversalità, “il Gazzettino” del 24/9/1952, evoca una conferenza di Le Corbusier “il cui vero nome era Charles-Eduard Janneret”, specifica. Con sottile procedimento eteronimo, il Le Corbusier ricordato parla di “Venezia come la città meravigliosa che assume in se stessa, dopo secoli di storia, i più bizzarri contrasti architettonici, ma che, nonostante ciò, si mostra armoniosamente completa, integra in tutta la sua particolarità, ingrigita dalla mano del tempo” – citazione quasi letterale da *Le Pietre di Venezia* ruskiniane, in un immediato affollarsi di personalità. Con pochi passaggi Távora riporta poi “lo svizzero Le Corbusier” nato nella “piccola città di La Chaux-de-Fonds” alle sue origini, al rapporto con Charles L’Eplattenier, accennando alla cancellazione di quella formazione e delle opere legate al luogo di nascita dalla pubblicistica fin dalla prima edizione delle *Opere complete*. Cita poi *Les Entretiens de la Villa du Rouet* di Cingria-Vaneyre in relazione “a una specifica identità artistica per la Svizzera romanza” il cui spirito è “mediterraneo e non nordico” tanto che “la sua arte deve cessare di essere influenzata dalla Germania, per tornare nuovamente al classicismo greco-latino”. Távora racconta, a seguire, un Le Corbusier in viaggio tra Roma e Costantinopoli, tra Atene e Pompei. “La considerazione in cui teneva il libro di Cingria – conclude – l’amore di Jeanneret per la “patria” Svizzero-Romanza, la conoscenza storica della cultura mediterranea e tutta la conseguente opera creativa di Le Corbusier, arrivano a marcare fortemente i solchi dell’architettura e dell’urbanistica contemporanee”.
176. “Quando si definisce l’architettura di Wright organica, che cosa si vuol dire? Essenzialmente due cose: 1) che i suoi edifici sono integri come degli organismi viventi” (B. Zevi, *Frank Lloyd Wright*, Il Balcone, Milano 1954, p. 21; ma il testo citato è del 1947).
177. In una intervista del 1988 Távora rievoca l’entusiasmo per Wright provato durante il viaggio Gulbenkian e, in una intervista successiva di cinque anni, la definisce una “passione wrightiana durante una crisi acuta di razionalismo”. Un entusiasmo che non ritrova ritornando a visitare le sue opere con Siza nel 1988. “Tutto interessante”, afferma, “ma non fa parte della mia famiglia”, “le vedo come opere interessanti di un estraneo”. (F. Távora, *Para a Edifícios...* cit. p. 9). In un’altra intervista, questa del 1993, Távora afferma: “Constatai e continuo a pensare che i grandi razionalisti non furono mai razionalisti, i grandi internazionalisti non furono mai internazionalisti, opinione che mi condusse a un certo scetticismo in relazione a queste terminologie che servirono sempre per compiere delle scelte plastiche. Giunto a tale conclusione anche Frank Lloyd Wright entrò in crisi per me, senza che io abbia mai smesso di ammirarlo enormemente” (1993 Távora intervistato da Bernardo Pinto “Boletim da Universidade do Porto”, 19/0, 3/4, p. 47 Out-Nov 1993 ora in F. Távora, *As Raízes...*, cit., p. IX).
178. F. Távora, *Dell’organizzazione...*, cit., pp. 127-28).