

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

ARCHITETTURA

Ciclo XXIX

**Settore Concorsuale di afferenza: 08D1**

**Settore Scientifico disciplinare: ICAR14**

CONTESTO E PROGETTO

Influenze italiane sull'architettura di Fernando Távora.

**Presentata da: Arch. Giorgio Liverani**

**Coordinatore Dottorato**

**Prof. Giovanni Leoni**

**Relatore**

**Prof. Antonio Esposito**

**Esame finale anno 2017**

## Abstract

Obiettivo della ricerca è l'indagine sul rapporto tra la cultura architettonica italiana e quella portoghese, nel periodo tra la fine della seconda guerra mondiale e la Rivoluzione dei garofani, che vede la caduta del regime di Salazar in Portogallo nel 1974, concentrando l'attenzione sulla figura dell'architetto Fernando Távora (1923-2005) uno dei maggiori esponenti del panorama architettonico portoghese di quel periodo. Il dibattito che aveva luogo in quegli anni in Italia attorno alla progettazione, con un'attenzione al rapporto con il contesto e al "linguaggio" da utilizzare, uniti alla vivacità del panorama architettonico, spingono alcuni architetti portoghesi a interessarsi alla sfera italiana con la quale entrano in contatto attraverso viaggi, pubblicazioni e incontri.

La ricerca non vuole essere un'analisi storiografica dello sviluppo dei progetti ma piuttosto un processo di sintesi del pensiero compositivo dell'architetto e delle influenze provenienti dal contesto culturale italiano, siano esse esplicite e documentate, ma anche derivanti da esperienze personali e da architetture visitate da Távora stesso durante i viaggi in Italia, che vanno a implementare il suo bagaglio culturale di progettista.

La ricerca approfondisce gli aspetti compositivi di alcuni progetti di Távora, sviluppati e costruiti in questa fase della sua attività professionale, attraverso un parallelo con diverse architetture italiane dello stesso periodo o appartenenti all'architettura classica, che Távora conosce e ha modo di visitare in prima persona.

Lo studio delle architetture oggetto della ricerca non si limita al reperimento della sola documentazione ma alla comprensione profonda dei progetti e degli spazi costruiti.

Attraverso il ridisegno delle architetture di Távora, così come di quelle italiane prese in esame nell'analisi compositiva, è stato possibile comprendere a fondo i legami tra i diversi progetti e sviluppare una schematizzazione grafica che chiarisca gli aspetti presi in esame e supporti il testo scritto.

The objective of this research is the investigation on the relationship between the Italian and Portuguese architectural culture in a time span between the end of the second World War and the Carnation Revolution, that sees the fall of the Salazar regime in Portugal in 1974, paying particular attention on the figure of Portuguese architect Fernando Távora (1923-2005), one of the greatest exponents of the Portuguese architectural scene of that period. The debate that took place in those years in Italy around the design, paying attention to the relationship with the context and the right "language" to use, combined with the liveliness of the architectural landscape, pushed some Portuguese architects to have an interest in the Italian architectural sphere with which they come into contact through travels, publications and meetings. This research does not want to be an historiographical analysis of the development of projects but rather a process of synthesis of the compositional thought of the architect and the influences deriving from the Italian culture context, whether explicit or documented, but also stemmed from personal experiences and architectures visited by Távora during his travels to Italy.

The research delves into the compositional aspects of some of Távora's projects, developed and produced at this stage of his professional career, through a parallel with several Italian buildings of the same period or belonging to classical architecture, which Távora knows and has had the chance to visit in person.

By redesigning the architectures of Távora, as well as the Italian ones examined in the analysis, it was possible to fully understand the links between the various projects and therefore developing a schematic graphic clarifying the examined aspects and support the written text.

## **CONTESTO E PROGETTO**

**Influenze italiane sull'architettura di Fernando Távora.**

## Indice

**Introduzione e premessa metodologica.**..... p. 9

**1. Panorama architettonico portoghese ad inizi '900.**..... p. 13



**2. I rapporti con l'Italia negli anni della formazione.**..... p. 21

2.1 Il viaggio come scoperta. Viaggi in Italia e nel mondo. .... p. 29

2.1.1 Il viaggio in Europa e in Italia del 1947. .... p. 37

2.1.2 Il viaggio in Italia del 1949. .... p. 43

2.1.3 Il viaggio in Italia del 1952. .... p. 53

2.1.4 Il viaggio in Italia del 1956. .... p. 57

2.1.5 Il viaggio attorno al mondo del 1960. .... p. 64

2.1.6 Il viaggio in Italia del 1964. .... p. 69

2.2 Partecipazione ai CIAM e ai Congressi di architettura. .... p. 75

2.2.1 Apporti del gruppo portoghese ed italiano ai  
CIAM degli anni '50. .... p. 82

2.3 Regionalismo e ruralità. .... p. 93

2.3.1 L'esperienza italiana: della Triennale di Milano  
del 1936 al regionalismo del dopoguerra. .... p. 97

2.3.2 O problema da casa portuguesa, Inquerito sobre  
a arquitectura popular portuguesa:  
la teorizzazione della "Terza via". .... p. 103



**3. Analisi compositive di alcuni progetti di Fernando Távora.**..... p. 109

3.1 Mercato Municipale di Vila da Feira 1953-59. .... p. 111

3.1.1 Rigidità del Moderno. .... p. 114

3.1.2 Familiarità della tradizione. .... p. 119



3.2 Parco Municipale della Quinta da Conceição 1956-1960. .... p. 133

3.2.1 Chiostro e Museo. .... p. 142

3.2.2 Padiglione del Tennis. .... p. 154

3.2.3 Corte d'ingresso e viale principale. .... p. 160

3.2.4 Corti rettangolari e percorsi. .... p. 174



3.3 Progetto per la zona centrale di Aveiro 1963. .... p. 181

3.3.1 Aveiro e il tema urbano nei progetti di Távora. .... p. 181

3.3.2 Il progetto per l'edificio del Municipio. .... p. 192

3.3.3 Filiale della Caixa General de Deposito. .... p. 224

3.3.4 Il progetto per la Torre Rumo. .... p. 228



3.4 Convento di Gondomar 1961. .... p. 243

3.4.1 Sviluppo del progetto. .... p. 249

3.4.2 Progetti per edifici ecclesiastici. .... p. 273

**Conclusioni.**..... p. 281

**Bibliografia.**..... p. 289

### Apparati

I. Biografia Breve. .... p. 299

II. Regesto cronologico dei libri acquistati nei viaggi  
in Italia da archivio *Fundação Marques da Silva*. .... p. 303

III. Dialogo con Álvaro Siza durante la visita al  
Mercato di Vila da Feira, viaggio  
"Revisitar Fernando Távora", 23-02-2016. .... p. 327

IV. Regesto fotografico dei viaggi di studio eseguiti. .... p. 343

## Introduzione e premessa metodologica.

Obiettivo della ricerca è l'indagine sul rapporto tra la cultura architettonica italiana e quella portoghese, nel periodo tra la fine della seconda guerra mondiale e la Rivoluzione dei garofani, che vede la caduta del regime di Salazar in Portogallo nel 1974, concentrando l'attenzione sulla figura dell'architetto Fernando Távora uno dei maggiori esponenti del panorama architettonico portoghese di quel periodo. Il dibattito che aveva luogo in quegli anni in Italia attorno alla progettazione, con un'attenzione al rapporto con il contesto e al "linguaggio" da utilizzare, uniti alla vivacità del panorama architettonico, spingono alcuni architetti portoghesi a interessarsi alla sfera italiana con la quale entrano in contatto attraverso viaggi, pubblicazioni e incontri.

La ricerca non vuole essere un'analisi storiografica dello sviluppo dei progetti ma piuttosto un processo di sintesi del pensiero compositivo dell'architetto e delle influenze provenienti dal contesto culturale italiano, siano esse esplicite e documentate, ma anche derivanti da esperienze personali e da architetture visitate da Távora stesso durante i viaggi in Italia, che vanno a implementare il suo bagaglio culturale di progettista.

Partendo dalla base della documentazione reperita presso gli archivi e dallo studio delle pubblicazioni presenti, la ricerca approfondisce gli aspetti compositivi di alcuni progetti di Távora, sviluppati e costruiti in questa fase della sua attività professionale, attraverso un parallelo con diverse architetture italiane dello stesso periodo o appartenenti all'architettura classica, che Távora conosce e ha modo di visitare in prima persona.

La prima parte della ricerca vuole approfondire le diverse occasioni di contatto che Távora ha avuto negli anni della sua formazione presso l'ESBAP e nei primi anni della professione, partendo dai dati contenuti all'interno delle diverse pubblicazioni inerenti al lavoro dell'architetto, passando per l'archivio Távora, custodito presso la Fundação Marques da Silva a Porto, gli archivi dello CSAC a Parma e dello IUAV a Venezia, fino alla raccolta di testimonianze dirette di diversi collaboratori che hanno avuto esperienze lavorative a contatto con l'architetto.

Attraverso i dati raccolti, soprattutto presso la Fundação Marques da Silva che conserva i numerosi libri acquistati da Távora durante i suoi viaggi, è stato possibile ricostruire gli itinerari e gli edifici visitati nei cinque viaggi che compie in Italia dal 1947 al 1964, oltre che approfondire il "viaggio attorno al mondo" del 1960. Le riviste e i libri in possesso dell'archivio inoltre

contengono una serie di appunti e di annotazioni, oltre che disegni, utili alla successiva analisi compositiva.

Tramite gli stessi archivi e pubblicazioni la ricerca ha approfondito l'apporto di Távora nelle partecipazioni ai CIAM degli anni '50 all'interno del gruppo portoghese e di come attraverso questi incontri abbia avuto l'occasione di confrontarsi con le diverse correnti di pensiero europee, in particolare con gli architetti Italiani, attraverso la condivisione del pensiero teorico e delle esperienze progettuali proprie di ogni architetto partecipante.

Parallelamente Távora partecipa da protagonista al dibattito architettonico all'interno del Portogallo, pubblicando numerosi scritti e cimentandosi in alcuni progetti che andranno a definire un modo personale di progettare, definito "Terza via", un approccio al progetto che accosta i fondamenti del movimento moderno alla tipicità dell'architettura tradizionale portoghese, con un'attenzione alle necessità della società del tempo.

Partendo da alcune affinità culturali tra le posizioni espresse da Távora in quegli anni e le esperienze di alcuni esponenti dell'architettura italiana, più che altro milanese, si prosegue indagando la metodologia progettuale di Távora e le opere di quel periodo, alla ricerca una possibile influenza di architetture e testi di autori italiani.

Per questa parte della ricerca è stato necessario visionare i diversi materiali di progetto presenti presso la Fundação Marques da Silva, dai disegni tecnici agli schizzi di progetto, al fine di comprendere lo sviluppo di ogni singolo progetto dall'ideazione alla costruzione. Al di là del progetto tecnico, la ricerca studia in particolare gli schizzi e gli appunti annotati a fianco delle tavole, sui taccuini e all'interno dei libri, per ricostruire il processo compositivo che porta alla definizione del progetto.

Lo studio delle architetture oggetto della ricerca non si limita al reperimento della sola documentazione ma alla comprensione profonda dei progetti e degli spazi costruiti. Attraverso differenti viaggi in Portogallo, ho visitato le architetture prese in esame e non, con il fine di comprendere a fondo gli spazi progettati, sviluppando un'indagine fotografica e annotando impressioni e percezioni altrimenti difficilmente comprensibili attraverso i soli disegni, utilizzate poi nell'analisi dei singoli casi presi in esame.

Attraverso il ridisegno delle architetture di Távora, così come di quelle italiane prese in esame nell'analisi compositiva, è stato possibile comprendere a fondo i legami tra i diversi progetti e sviluppare una schematizzazione grafica che chiarisca gli aspetti presi in esame e supporti il testo scritto.



Fotografia di viaggio, Casa dei 24 di F. Távora, settembre 2015.

## CAPITOLO 1



**Panorama architettonico portoghese ad inizi '900.**

Il tema di questa ricerca si inserisce in un periodo storico ben preciso della storia portoghese, che parte dalla formazione di Fernando Távora, all'inizio degli anni '40, fino ad arrivare alla Rivoluzione dei garofani, che vede la caduta del regime di Salazar nel 1974. Si rende dunque necessaria una premessa che chiarisca lo scenario architettonico portoghese in parallelo alle vicende storiche che il paese attraversa in quegli anni, che tratteggi rapidamente gli elementi salienti di un quadro molto più complesso, la cui trattazione viene, per forza di cose, demandata a quegli studi che se ne sono occupati diffusamente e che vengono riportati in bibliografia al termine di questo capitolo.

La marginalità del Portogallo, sia per posizionamento geografico, che per partecipazione al dibattito culturale europeo, caratterizza e influisce profondamente sulla cultura portoghese fino agli anni '70. Questo non è però sintomo di arretratezza né di stagnazione culturale: basti pensare ad una figura come quella del poeta Fernando Pessoa, che concentra la sua attività durante i primi decenni del Novecento fino al 1935, anno della morte.

La cultura architettonica d'inizio Novecento era strettamente legata all'Accademia des Beaux Art, che vedeva nella riproposizione dei modelli classici l'unico sviluppo architettonico possibile. Con la presa del potere da parte del regime di António de Oliveira Salazar, la ricerca architettonica promossa dal regime si concentrò sull'esigenza di definire un'architettura tipica portoghese, capace di esaltare il nazionalismo, sulla spinta di quello che stava avvenendo all'interno dei regimi totalitari italiani e tedeschi, più vicini al pensiero politico di Salazar. Tuttavia all'interno del panorama architettonico non mancava il dibattito, molte volte però ampiamente indirizzato dal regime totalitario.

Daniele Vitale spiega in maniera sintetica e chiara la condizione di isolamento del paese durante il regime e la tensione, consolidatasi nel corso dei secoli, verso il Nuovo Mondo:

*"La dittatura significava introversione, costrizione dentro i confini, difficoltà di scambio culturale con gli stranieri. Ma le difficoltà sono più remote, perché affondano le loro radici nel tempo, e si manifestano in modi differenti. Coincide con una distinzione ed una sostanziale diversità in relazione all'Europa, dovuto alla proiezione del paese in direzione dell'oceano e verso terre e continenti lontani."*<sup>1</sup>

Nel del libro *Quinas Vivas*, José António Oliveira Bandeirinha, analizza il periodo storico degli anni '40 e il dibattito interno tra l'architettura tradizionale e quella moderna:

*"La realtà socio-culturale del paese non era sicuramente propensa alla proliferazione dei modelli*

<sup>1</sup> Daniele Vitale, *Fernando Távora, Correspondências e ficções*, in J. A. Bandeirinha, *Fernando Távora Modernidade Permanente*, Casa da Arquitectura, Guimarães 2012, p. 99.

*moderni. Tradizione, recupero, riconversione, sono parole che hanno caratterizzato il cambio di direzione nel linguaggio architettonico, che ha avuto luogo nel finale degli anni trenta. È vero, tuttavia, come anche riferiscono Nuno Portas e Sérgio Fernandez, che la coerenza ideologica e culturale dei pionieri del modernismo in Portogallo era così fragile, che il processo di sostituzione dei modelli formali avvenne in un modo quasi naturale, e non si può parlare di rottura ma invece di processo di trasformazione."*<sup>2</sup>

Un percorso graduale e lento, animato da architetti molto differenti tra loro, legati da una parte allo storicismo accademico, e dall'altra ad esempi sporadici di architetti moderni, come, tra gli altri, Viana de Lima, con il quale Távora parteciperà a molti CIAM, Carlos Ramos, Cassaio Branco o Januário Godinho oltre ad altri. Il protezionismo messo in atto dal regime non rendeva facile l'accesso in Portogallo delle opere né tantomeno di quelle avanguardie culturali considerate troppo lontane dal pensiero totalitario. Così il movimento moderno che promuoveva uno stile internazionale, capace di superare il vincolo della tradizione, affermando un nuovo modo di costruire strettamente legato ad un pensiero sociale, non trovò territorio fertile all'interno del paese.

Távora vede nel moderno un'opportunità per l'architettura portoghese, seppure filtrata e carica di compromessi dovuti alla cultura e alla tradizione che la famiglia di origini nobili e l'istruzione accademica gli avevano trasmesso.

*"Távora non è arrivato in modo lineare al moderno. La sua formazione è ancora accademica e il moderno ha rappresentato per lui una scelta non facile e non lineare, un raggiungimento e una conquista. Per Távora assume il carattere di un'adesione morale. Sono la purezza, il rigore, l'ordine del moderno ad affascinarlo, quel suo carattere laconico e sobrio che gli sembrava di ritrovare in certi caratteri della città storica e della sua tradizione. Ma insieme, naturalmente, v'era la scoperta di un mondo straniero da cui il Portogallo era rimasto isolato e che attraeva con forza; e poi il fascino personale e prepotente esercitato dai maestri; l'idea di poter reinserire il paese in una linea di progresso; il rifiuto del regime e dei suoi miti formali retrivi."*<sup>3</sup>

La fascinazione di Távora per il moderno non preclude però la sua partecipazione all'interno del dibattito architettonico del suo paese. La ricerca di uno stile architettonico portoghese promossa dal regime totalitario permise di attuare all'interno del territorio portoghese alcune importanti ricerche, che gli architetti seppero utilizzare come base per la definizione di un nuovo modo di fare architettura.

Tra gli altri, Cassiano Branco venne incaricato dal governo di costruire un parco infantile che

<sup>2</sup> José Antonio Oliveira Bandeirinha, *Quinas Vivas*, FAUP publicações, Porto 1993, p. 23.

<sup>3</sup> Daniele Vitale, *Távora. Nostalgia e civiltà. Fernando Távora e l'architettura portoghese del dopoguerra*, in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, p. 364.



evocasse la storia dell'identità portoghese e della sua cultura, attraverso la realizzazione di modelli di architettura che sapessero rappresentare al meglio il Portogallo. Ricerche di questo tipo sono state utili per formulare una sintesi del carattere portoghese, come sostiene lo stesso Távora:

*“Senza ignorare la condizione politica e l'intenzione pedagogica dell'iniziativa, la verità è che, nella sua apparente semplicità, e nella scala ridotta delle sue dimensioni, non sembrava essere meritevole di un grande apparato critico, e di conseguenza non era giustificata un'analisi del suo significato nella cultura architettonica portoghese. Ma l'autore di questo saggio, analizzando in profondità l'iniziativa di Bassaya Barreto e l'opera di Cassaio Branco porta alla luce la scoperta di alcuni episodi significativi del conflitto tra il “fare moderno” e il “fare nazionale” dell'architettura portoghese degli anni '40. Questo ha dato un notevole contributo al complicato tema del dialogo tra la modernità e l'identità.”<sup>4</sup>*

Un'altra esperienza, quella dell' *“Inquerito sobre a arquitectura popular portuguesa”*, accolta con diffidenza dal governo di Salazar, permette ai diversi architetti che vi partecipano, divisi per zone all'interno dell'intero paese, di *“osservare il bagaglio delle tradizioni locali non nelle espressioni superficiali e stilistiche ma in profondità, in modo da sviluppare una coscienza autenticamente moderna negli architetti portoghesi.”<sup>5</sup>*

Távora, come vedremo nei capitoli successivi, partecipa all' *Inquerito*, trovando in essa una solida base per la sua architettura strettamente legata alla tradizione e ai tipi costruttivi del suo paese. Questa ricerca influisce sicuramente sulla sua concezione di modernità che, come succede anche in altri contesti in Europa negli anni '50, non può più essere considerata pura ma necessita di un'ibridazione con la cultura locale.

Così la progettazione di Távora,

*“per un verso, non è mai spinta oltre un certo limite di radicalità, ma riportata a un controllo interno e a un senso del costruito e del vissuto che ne stemperano l'assolutezza e il grado d'astrazione. [...] Per altro verso, c'è un argomentare ideologico che accompagna da fuori i disegni e le opere e che col tempo finisce per influire su essi. Come in altri paesi d'Europa, e in particolare in Italia, la questione del moderno è strettamente associata a quella della tradizione, muovendo da una sorta di dubbio e di interiore riserva. [...] Le riserve minano lentamente le certezze del purismo sino a renderle fragili e a smontarle da dentro, spingendo a un ampliamento del registro delle possibilità e a una dilatazione dei processi di assimilazione. Távora in genere non compie l'operazione consueta nel primo dopoguerra ad architetti italiani come Ridolfi o Gardella, di rompere, sia pure in modi tra loro diversi, la purezza del volume, fuoriuscendo dal carattere scatolare degli edifici. Procede*

4 Prefazione di Fernando Távora, in José Antonio Oliveira Bandeira, *Quinas Vivas*, FAUP publicações, Porto 1993.

5 Antonio Esposito, *Fernando Távora e l'architettura portoghese del dopoguerra*, in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005.

*invece per dissolvimento della purezza attraverso operazioni di aggiunta e insieme di connotazione delle superfici e dei dettagli. Ma si arriva, per questa via, a una modificazione di rotta che diviene evidente sulla metà degli anni '50.”<sup>6</sup>*



Questi fattori socio culturali, assieme al protezionismo messo in atto dal regime, hanno fatto sì che gli architetti formati in Portogallo tra la fine degli anni '40 e gli anni '50 abbiano saputo costruire una metodologia progettuale che ancora oggi contraddistingue l'architettura portoghese. Távora non è dunque l'unico caso, ma appartiene ad un'intera generazione di architetti che hanno saputo confrontarsi e discutere delle diverse esperienze, costruendo un modo di fare architettura basato su criteri condivisi. Non va quindi riferita al solo Távora, principale protagonista di questa ricerca, o a Siza e Souto Moura, che dopo e grazie a Távora hanno saputo far crescere questo modello, una cosiddetta “Scuola di Porto”, che in realtà si compone di numerosi professionisti che in maniera silenziosa e attraverso un lavoro costante hanno saputo trasformare l'architettura portoghese in un modello.

*“Il Portogallo ha così conservato un senso di radicamento alla terra, una ossessione per la propria identità, che, messe a confronto con alcune correnti della ricerca architettonica emergente in Europa, hanno consentito di mettere a punto una formula del progetto contemporaneo che oggi è un esempio internazionale, tale da far superare quel “deficit-periferico” che, secondo Nuno Portas, ha caratterizzato per molti anni l'architettura portoghese.”<sup>7</sup>*

6 Antonio Esposito, *Fernando Távora e l'architettura portoghese del dopoguerra*, in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005.

7 Daniele Vitale, *Távora. Nostalgia e civiltà*, in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, p. 364

## Bibliografia di riferimento

Bandeirinha J.A.O., *Quinas Vivas*, FAUP publicações, Porto 1993.

Bandeirinha J.A.O. (a cura di), *Fernando Távora Modernidade Permanente*, Casa da Arquitectura, Guimarães 2012.

Esposito A. Leoni G., *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005.

Esposito A. Leoni G., *Eduardo Souto de Moura*, Electa, Milano 2003.

Fernandes J.M., *Arquitectura Modernista em Portugal (1890-1940)*, Gradiva, Lisboa 1993.

Fernandez S., *O percurso de Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, collana «Textos Teóricos» 7, FAUP, Porto 1988.

Figueira J., *Escola do Porto: um Mapa Crítico*, Eldlarc, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, Coimbra 2002.

Frampton K., *Álvaro Siza tutte le opere*, Electa, Milano 2005.

França J.A., *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Bertrand Editora, Lisboa 1991.

Gonçalves J.F., *Ser ou não ser moderno. Considerações sobre a Arquitectura Modernista Portuguesa*, Eldlarc, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, Coimbra 2002.

Mendes M. Portas N., *Portogallo. Architettura, gli ultimi vent'anni*, Electa, Milano 1991.

Portas N., *A Arquitectura para hoje. Finalidades, métodos, didáctica*, Livraria Sá e Costa, Lisboa 1964.

Portas N., *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação*, nel II vol. di Zevi B., *Historia da Arquitectura Moderna*, 2 voll., Dom Quixote, Lisboa 1984.

Szaniszlò G., *L'identità plurale: caratteri dell'architettura portoghese*, Guida, Napoli 2009.

Tostões A., *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, collana «Argumentos» 14, FAUP, Porto 1997.

Trigueiros L., *Fernando Távora*, EditorialBlau, Lisboa 1993.



Fotografia di viaggio, edificio per abitazioni alla Foz do Douro di F. Távora, settembre 2015.

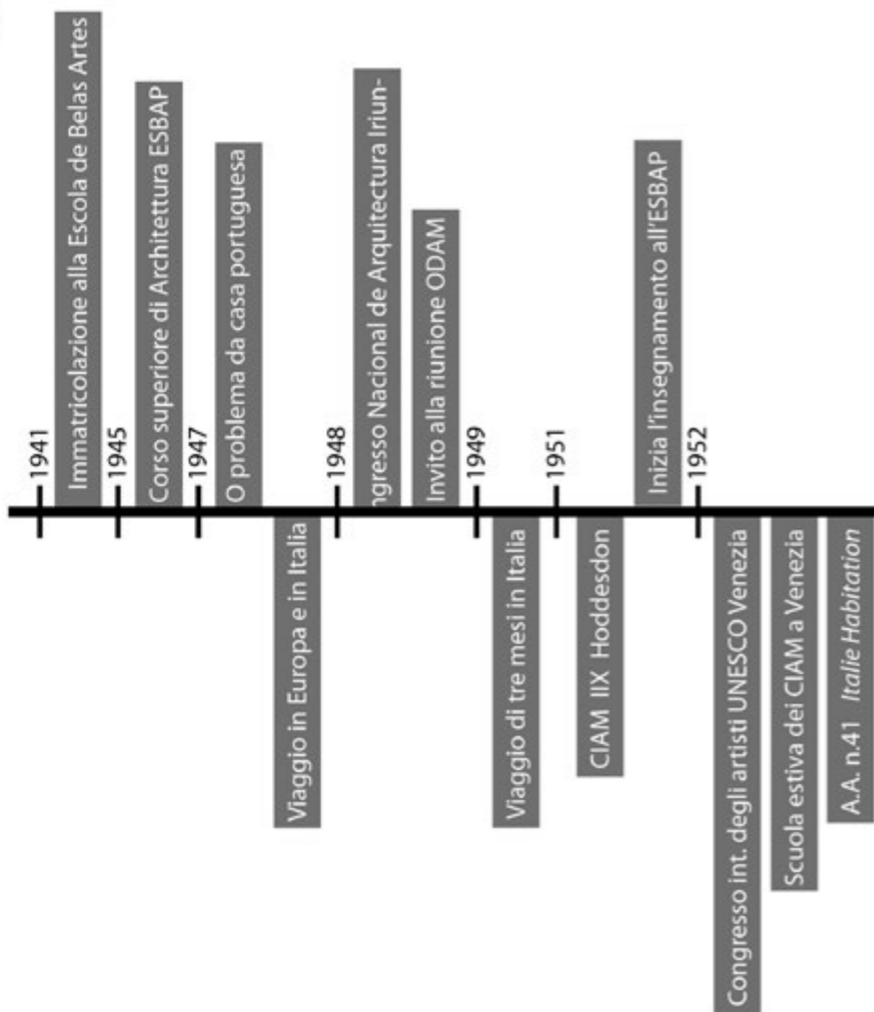
## CAPITOLO 2



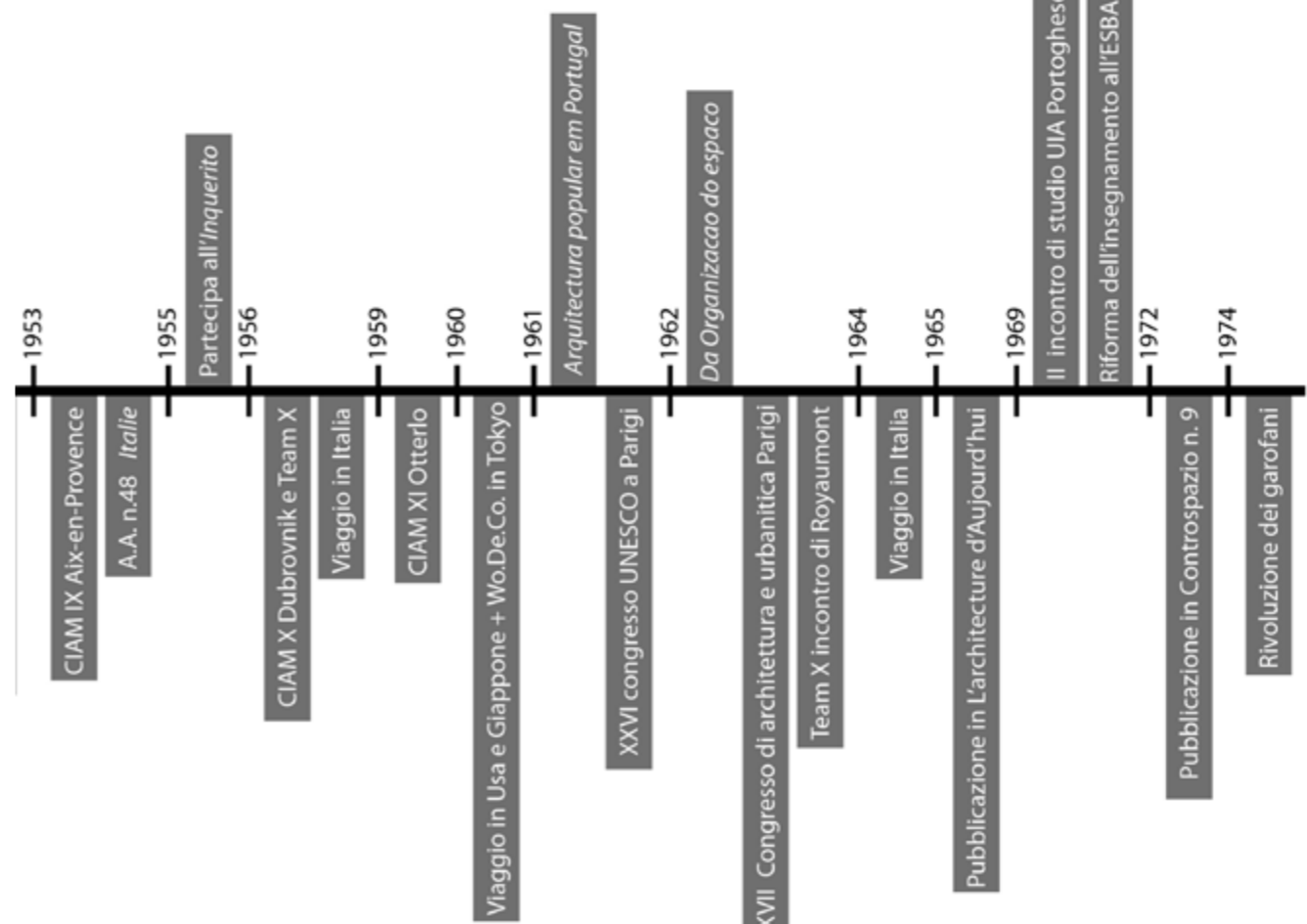
**I rapporti con l'Italia negli anni della formazione.**



### Nazionale



### Internazionale



Schema cronologico del periodo di studio considerato.



La formazione accademica di Fernando Távora si definisce in un ambito temporale ben preciso che va da 1941, anno dell'immatricolazione all'*Escola de Belas Artes* di Porto, fino alla laurea presso la stessa avvenuta nel 1945. Nello stesso anno si iscrive al Corso superiore di Architettura, secondo grado di formazione presente in Portogallo a quei tempi, che termina con il *CODA*, Concorso per l'Ottenimento del Diploma di Architetto, conseguito nel 1950 presentando il progetto della "*Casa sobre o mar*". Sarebbe però limitante circoscrivere il suo periodo di formazione culturale ai soli anni degli studi accademici, dato che Távora stesso dimostra sin da giovane un'esigenza di conoscenza che va al di là delle sole discipline architettoniche e spazia nella letteratura, nella poesia e in altre forme d'arte. Questo lo spinge a cercare al di fuori del mondo accademico nuovi stimoli, nuove certezze, non solo attraverso il rapporto con figure rilevanti nel panorama architettonico portoghese di quel periodo, come Viana de Lima e Carlos Ramos, ma anche tramite un'intensa lettura della letteratura portoghese e attraverso il viaggio, vero mezzo utilizzato per uscire dai limiti e dalle restrizioni imposte dal regime portoghese. Non a caso affronta il primo viaggio di studio, che ha come meta Siviglia, già nel 1942, appena iscritto all'*Escola de Belas Artes*.

Durante gli anni d'iscrizione al Corso superiore di Architettura si sviluppa in Távora un profondo senso di inadeguatezza, causato dalla paura di non essere adatto al ruolo di architetto e di non poter realizzare ciò che avevano realizzato coloro i quali considerava maestri. Rimane bloccato tra la consapevolezza dell'importanza del ruolo che l'architetto ha all'interno della società di quel periodo e la paura di sentirsi inadatto a questo compito.

Il timore di non essere adeguato, traspare da numerosi appunti nei tanti diari scritti nel periodo giovanile e anche da alcune dichiarazioni rilasciate in età matura dallo stesso architetto:

*"Quando ho incominciato non sapevo fare niente, me ne rendo conto soprattutto adesso"*<sup>1</sup>

Questa difficoltà iniziale viene resa esplicita circa tredici anni dopo la fine della sua formazione accademica: nel 1963, sulla rivista *Arquitectura*, commentando il progetto per la Scuola elementare della Quinta do Cedro, a Vila Nova de Gaia, Távora afferma:

*"Per anni ho pensato all'architettura come a un'entità differente, speciale, sublime, extraterrena, una sorta di intangibile vergine immacolata ideale e sublime al punto che solo pochi potevano comprenderla o realizzarla. L'architetto era per me un genio quasi divino o una nullità. Non c'era rapporto tra una piccola capanna e una celebre opera di architettura, come non c'era tra un muratore e un*

<sup>1</sup> A. Esposito, *Fernando Távora e l'architettura portoghese del dopoguerra*, in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, cit. p.15.

*architetto. Erano mondi diversi, non collegati. Questa idea mitica dell'architettura generava in me una sofferenza atroce, poiché non mi sentivo un genio e non potevo dunque realizzare edifici intoccabili come vergini immacolate. [...]"*<sup>2</sup>

Dunque è questo sentimento di difficoltà intellettuale che porta Távora a ricercare un proprio modo di fare architettura, approfondendo gli elementi classici attraverso una ricerca sia in patria e che all'estero, soprattutto in Europa e in Italia. Questa necessità di uscire dai confini per poi riportare in Portogallo le nozioni e i diversi modi di fare architettura conosciuti in altri paesi, lo porta ad affrontare diversi viaggi in Italia, dove soggiorna almeno cinque volte nell'arco di nove anni, avendo così modo di confrontarsi con l'architettura classica, come con quella razionalista e postbellica, e di partecipare ai congressi internazionali, soprattutto ai CIAM, ai quali verrà introdotto da Viana de Lima, entrando così a contatto con le istanze dei maestri europei oltre che con gli apporti teorici portati avanti principalmente dai gruppi di architetti italiani e olandesi.

Távora non vedeva in sé la componente geniale che reputava propria di architetti come Alvar Aalto, Le Corbusier, F.L. Wright, che ammirava e studiava nella speranza di carpire una metodologia progettuale moderna. La necessità di trovare una sintesi del proprio agire architettonico, lo spinge a cogliere tutte le occasioni di crescita e studio che gli si presentano e lo porta ad inserirsi appieno nel dibattito sull'architettura portoghese, in quel periodo inadeguata ad essere espressione della società e ad incidere su di essa, così come incapace di trovare una propria forma compiuta di espressione.

Il fervore intellettuale e lo stimolo alla rinascita che caratterizza molti stati europei, come l'Italia, durante gli anni '50, a seguito della fine del secondo conflitto mondiale, non coinvolgono il Portogallo, che non ha conosciuto né la distruzione della guerra né la caduta del regime e vive dunque il secondo dopoguerra in una condizione di separazione intellettuale, poiché la chiusura del salazarismo impedisce l'ingresso di qualsiasi contaminazione culturale estera.

Parallelamente alla ricerca esterna al Portogallo, Távora immediatamente dopo la laurea all'ESBAP svolge un'intensa attività professionale che lo porta a mettersi in gioco in prima persona su progetti architettonici e problemi compositivi. L'assunzione da parte del comune di Porto nel 1948 gli permette di cimentarsi anche su tematiche più complesse e di scala urbana, pur continuando a svolgere attività professionale privata per amici e parenti.

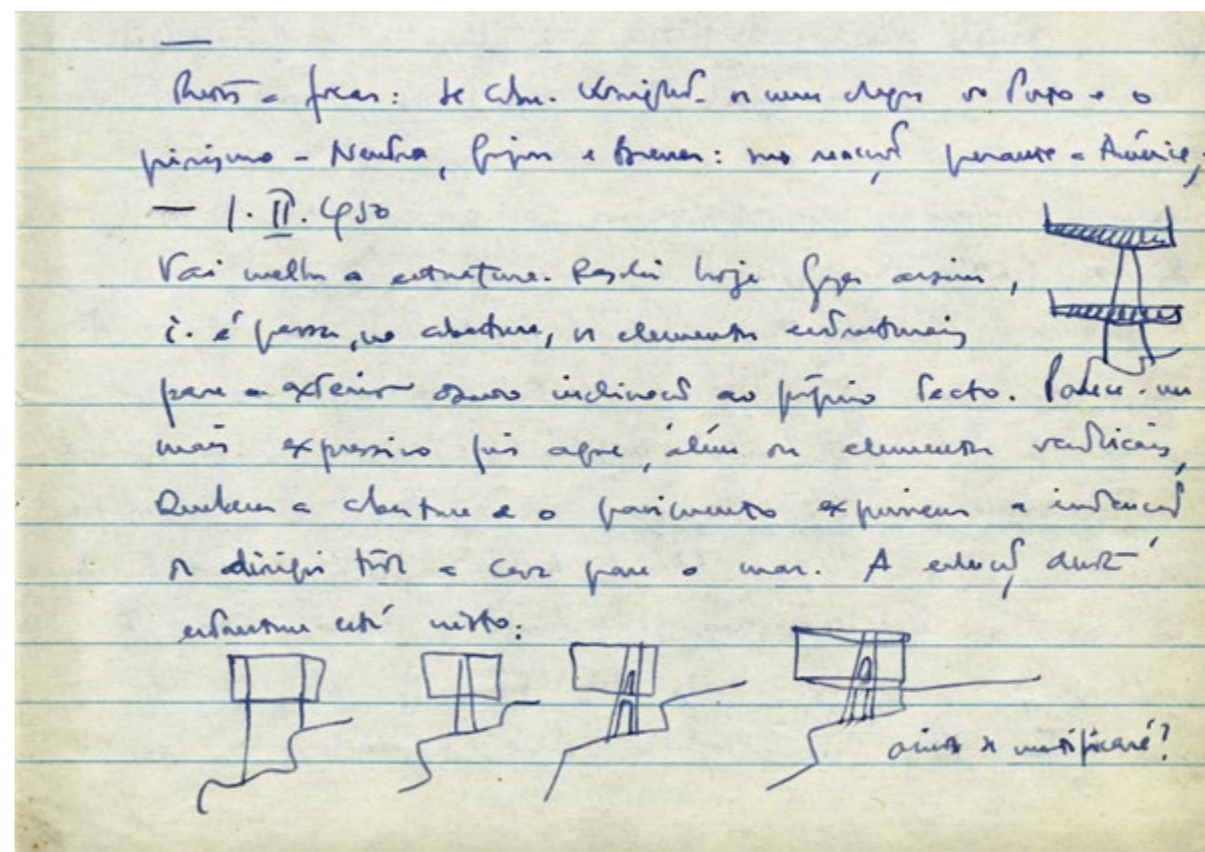
<sup>2</sup> A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, cit. p.319. Testo originario: F. Távora, *Escola primária do Cedro*, in «Arquitectura», 89, 1964.



Importante nella formazione del pensiero architettonico di Távora è anche il costante rapporto che mantiene con il mondo accademico. Carlos Ramos lo invita infatti a collaborare con la *Escola de Belas Artes* come assistente subito dopo la sua laurea all'ESBAP nel 1951. La figura di Carlos Ramos è stata per lui un vero punto di riferimento in ambito universitario, prima, durante gli anni di studio, come professore, poi come sostegno durante i primi anni di docenza da parte di Távora e infine, dal 1952, in qualità di direttore della *Escola*. Il rapporto con l'università aiuta Távora a fare sintesi delle ricerche portate avanti in ambito professionale e durante i diversi viaggi, soprattutto quello negli Stati Uniti, dal quale scaturisce la pubblicazione di *“Da organização do espaço”*<sup>3</sup>, scritta nel 1962 in occasione del concorso per il conseguimento della docenza presso la *Escola*.

Nell'arco di un solo decennio, tramite la costanza e la continua ricerca progettuale, gli stimoli provenienti dall'attività professionale e didattica, ma soprattutto dai viaggi, matura la consapevolezza delle proprie capacità, fatto che gli permette di superare le insicurezze iniziali: la genialità dell'architetto, insomma, si scopre umana e legata alle contingenze del mondo in cui si trova ad agire.

[...] Passarono gli anni. Vidi edifici e conobbi architetti. Compresi che un edificio non è solo una bella pianta o una bella fotografia scattata in un giorno di sole dalla migliore angolatura. Verificai, infine, che tutti gli architetti erano uomini, con le loro qualità, maggiori o minori e con i loro difetti maggiori o minori. Cominciai a convincermi che l'architettura è soprattutto un accadimento tra i tanti, nella vita degli uomini; anche l'architettura come ogni cosa, è soggetta alle contingenze proprie della vita. La “vergine intoccabile” si trasformò così in una manifestazione di vita. Liberatomi da quella astrazione, incontrai l'architettura come una cosa che io o altri possiamo realizzare; migliore o peggiore, terribilmente contingente, legata alla circostanza tanto quanto un albero si ancora alla terra con le sue radici. Il mito si dissolse. Vidi che esistevano relazioni tra la capanna e il capolavoro così come esistevano relazioni tra il muratore – o ogni altra persona – e l'architetto di genio. [...]<sup>4</sup>



Fernando Távora, Schizzi e appunti di studio sulla “Casa sobre o mar” per il CODA.

<sup>3</sup> Távora F., *Da organização do espaço*, FAUP, Porto 1962.

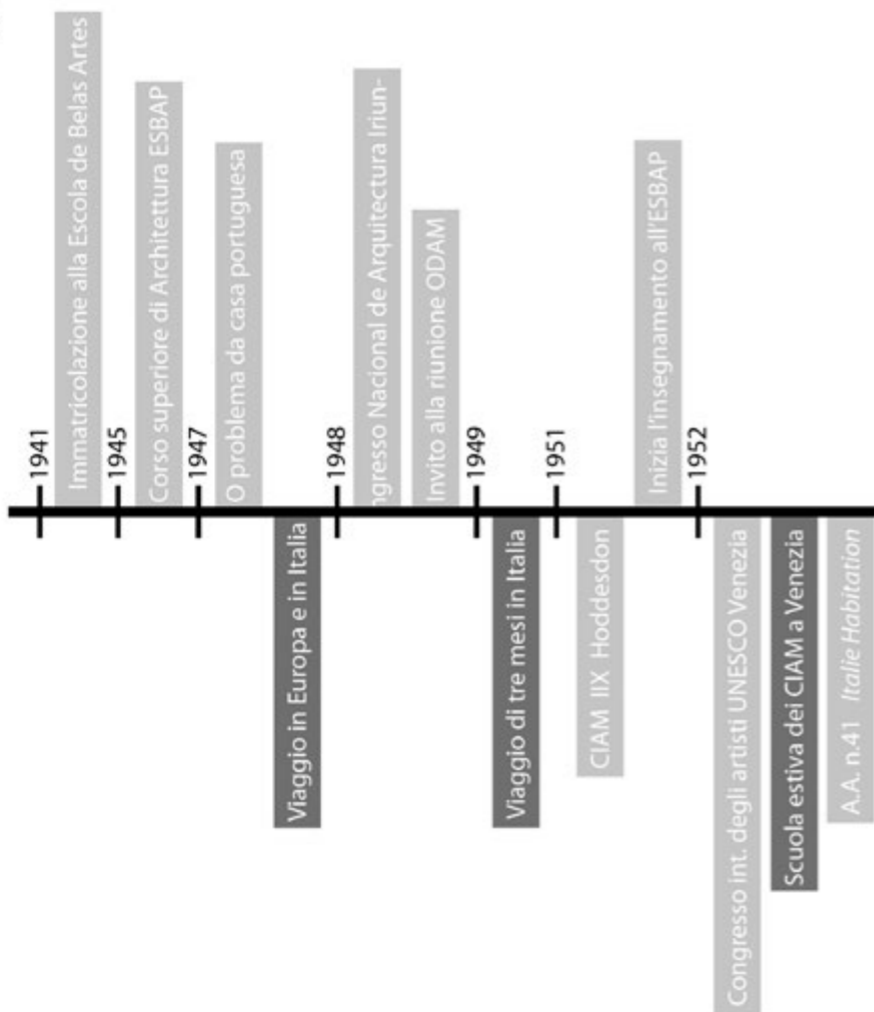
<sup>4</sup> A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, cit. p.319. Testo originario: F. Távora, *Escola primária do Cedro*, in «Arquitectura», 89, 1964.

**2.1 Il viaggio come scoperta. Viaggi in Italia e nel mondo.**

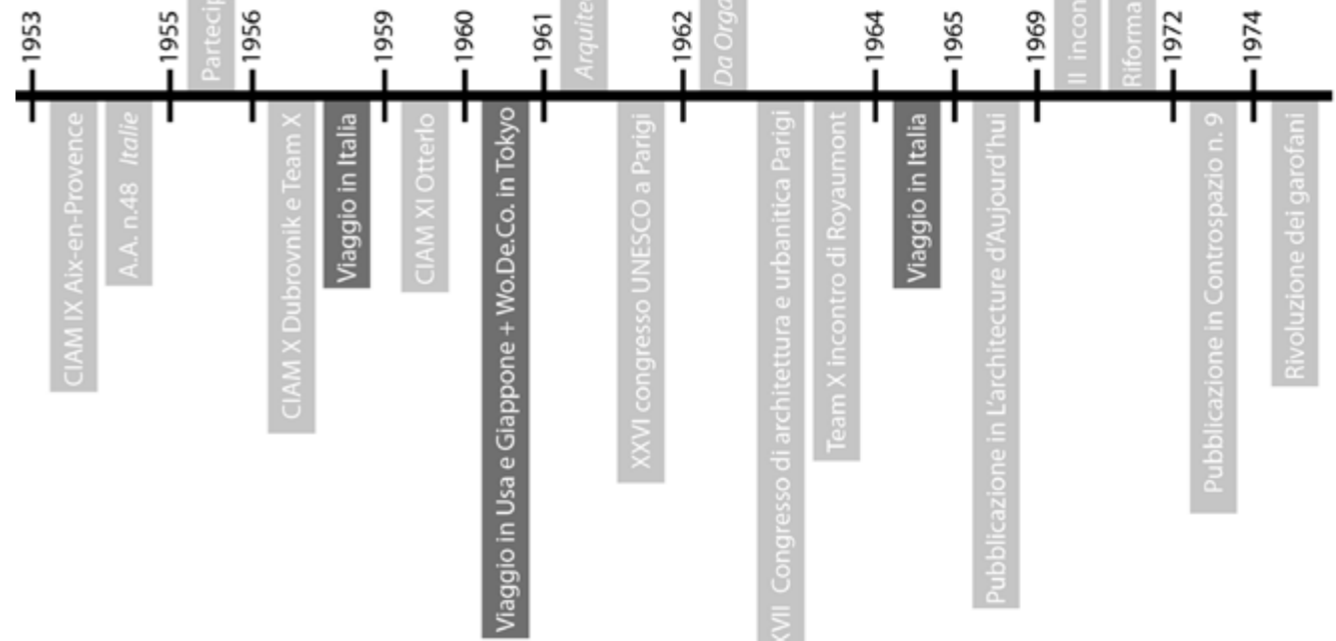




### Nazionale



### Internazionale



Schema cronologico del periodo di studio considerato. I viaggi.



*"I viaggi mi saranno indispensabili"*<sup>5</sup>

Questa frase del 1945, annotata a margine di uno dei tanti taccuini di Távora, riassume la valenza educativa che egli attribuiva al viaggio. Sin dagli anni della formazione presso l'*Escola de Belas Artes* di Porto l'architetto dà al viaggio un'importanza conoscitiva che lo porta, ad intervalli regolari, a uscire dal Portogallo in cerca di quella cultura architettonica moderna che difficilmente il regime fascista portoghese lasciava penetrare attraverso le sue frontiere.

Va precisato che in Portogallo non mancavano architetti che si accostavano al Movimento Moderno, come José Carlo Loureiro, Octavio Lixa Filgueiras, Agostinho Rica, Mario Bonito ed altri, che assieme a Távora verranno chiamati da Carlos Ramos come assistenti presso l'ESBAP. Nel 1947 inoltre viene fondato l'ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos) di cui Távora è invitato a fare parte nel 1948; tuttavia egli non si sente appagato dai soli apporti provenienti dal dibattito interno al paese, cercando maggiori certezze all'interno del Movimento Moderno che si stava sviluppando all'estero.

La ricerca non si limita alle sole opere moderne ma a tutte le *"costanti sovrastoriche"*<sup>6</sup> che ritornano in architetture di diversi momenti storici e di diversi stili. L'esigenza del viaggio rispecchia la volontà di placare l'inquietudine progettuale che lo assilla durante tutti gli anni '40 che viene ricordata più volte nei suoi appunti.

*"Vorrei esattamente conoscere le manifestazioni artistiche che si trovano nella tradizione europea attraverso un viaggio [...] un viaggio che mi permetta di determinare le costanti, gli anelli di collegamento tra le piramidi, il Partenone, il Pantheon e San Pietro. La determinazione di questo costante classicismo si presenta come indispensabile al mio spirito, tanto caotico quanto bisognoso di certezze."*<sup>7</sup>

Il viaggio diventa quindi fonte insostituibile per rapportarsi con l'architettura moderna e classica, attraverso un coinvolgimento fisico che permette di comprendere le proporzioni e le costanti delle architetture. Non solo la conoscenza diretta dell'opera architettonica interessa a Távora durante i suoi viaggi, ma il rapporto con tutto ciò che contamina il progetto. Ha infatti la possibilità di confrontarsi con dinamiche differenti da quelle portoghesi, altri paesaggi e altre tipicità, altre dimensioni di città e altri metodi di fare architettura. Entrare a contatto con differenti modi di

5 F. Távora, Diàrio, Foz, 24 ott. 1945, Agenda lpl n.8, manoscritto

6 G. Leoni, *Oltre il "moderno": l'architettura di Fernando Távora* in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, cit. p. 40.

7 F. Távora, pubblicato in *"Fernando Távora Minha casa- Uma porta pode ser um romance"*, cit. p.2, Venezia 14.X.1947, Fundação Marques da Silva, Porto 2013, esteio 2 Viaggio per l'Europa 1947.

affrontare il progetto architettonico gli permette di fare una sintesi delle proprie capacità, delle costanti dell'architettura portoghese e degli elementi fondamentali per il suo lavoro.



*"Ma per sapere chi siamo, dobbiamo sapere chi sono gli altri. Nel mondo della comunicazione non è più possibile ignorare gli altri, anzi è indispensabile conoscerli. Da qui nasce il nostro desiderio di contatti esterni costanti, facile al giorno d'oggi, più difficile e talvolta addirittura impossibile in passato. Leggere, viaggiare, vedere, conoscere, sapere in che modo, incontrare gli altri, capire come sono, come fanno, cosa pensano, cosa dicono, da dove vengono, dove vanno. E interpretando e capendo il patrimonio culturale degli altri, capire più profondamente e consapevolmente il nostro."*<sup>8</sup>

Scoprire sé stessi conoscendo gli altri. Questo diventa fondamentale per Távora durante tutto il corso della sua vita. Lo è negli anni della gioventù, ma continua ad esserlo anche nella maturità e nella vecchiaia. Pertanto durante i suoi viaggi non manca di circondarsi di colleghi e amici, persone con cui aprire un dibattito, ragionare e discutere su quello che si vede; il viaggio diventa quindi un'abitudine per altri architetti vicini a lui, come Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, Alcino Soutinho, José Paolo dos Santos, che con lui hanno l'occasione di osservare i diversi modi con cui l'uomo ha agito sul territorio, lo ha plasmato a suo piacimento col fine di renderlo più accogliente ad ospitare la propria dimora.

Il viaggio sarà anche alla base dei corsi d'insegnamento che Távora terrà all'interno dell'università, in quanto momento formativo indispensabile per comprendere le costanti e le permanenze dell'architettura, il patrimonio storico e culturale, nonché, nel suo senso di conoscenza profonda del territorio e del paesaggio, prima tappa del lavoro di progettazione.

Negli anni della formazione non mancano quindi diversi viaggi alla ricerca delle costanti dell'architettura classica, nonché delle esperienze dell'architettura moderna e razionalista. Oltre ai diversi viaggi in territorio portoghese, Távora compie tra il '42 e il '44 vari spostamenti in Spagna, vicina come confini e anche come ideologia politica e quindi di più facile accesso: visita Madrid, Toledo, Salamanca, Siviglia, Granada e Santiago di Compostela.

Ma è in Italia che si concentrano i viaggi degli anni successivi, prima nel '47 come tappa finale del viaggio in Europa, poi nel '49 con un viaggio dedicato alla sola penisola, e infine nel '52, '56 e '64. Durante i viaggi non manca di tenere un puntuale diario, dove annota impressioni, suggestioni ed emozioni provate durante la visita alle diverse città e ai monumenti italiani. Assieme alla scrittura, il disegno rappresenta un altro strumento di sintesi delle cose viste, che consente di riportare l'essenziale, le volumetrie e i rapporti tra le costruzioni, tralasciando tutti gli elementi

8 F.Távora, *Fernando Távora. Percorso, roteiro*, CBB, Lisbona 1993, p.41.

legati alle qualità stilistiche e al linguaggio per annotare solo i valori intrinseci delle architetture. Molti di questi schizzi sono contenuti all'interno dei libri (sulla cui prima pagina non manca mai di annotare luogo e data di acquisto accompagnate dall'inconfondibile firma) acquistati durante i soggiorni in Italia e poi gelosamente conservati e archiviati nella sua biblioteca.

Nei paragrafi che seguono si riportano i viaggi italiani sopra citati, specificandone l'itinerario e le opere visitate, gli incontri e le conferenze seguite, oltre che soffermandosi sull'apporto che tali viaggi danno alla sua professione e ai progetti immediatamente successivi ad essi.

La definizione dei singoli itinerari si compone incrociando diverse fonti: in primis i diari di viaggio, soprattutto per il viaggio del 1947 e in piccola parte per quello del 1949, in secondo luogo la lettura di diversi testi incentrati sulla figura di Távora, riportati in bibliografia, e infine lo studio della sua biblioteca personale, conservata presso la Fundação Marques da Silva.

*(I diari successivi al 1947 e tutti i materiali correlati non sono attualmente presenti nell'archivio della FIMS in quanto materiale di uno studio sugli stessi).*



Fotografia di viaggio, Távora con gli alunni della ESBAP, 1977.



Fotografia di viaggio, Távora con Alvaro Siza a Vicenza.

### 2.1.1 Il viaggio in Europa e Italia del 1947



Nel 1947, appena dopo la fine della seconda guerra mondiale, Távora intraprende il suo primo viaggio in Europa, che durerà circa tre mesi, in compagnia di suo cugino Bernardo Ferrão e di un amico. Ha da poco terminato gli studi presso l'ESBAP e attraversa un periodo di profondo scetticismo riguardo alla sua capacità di fare architettura e alle prospettive future. L'intensità del programma di viaggio prevede numerosi spostamenti al fine di visitare diverse città di Spagna, Francia, Italia, Svizzera e Olanda.

Gli spostamenti repentini costringono i viaggiatori a visitare cose molto diverse tra loro nello stesso giorno:

*"Nello stesso giorno: di mattina Picasso, di pomeriggio Leonardo da Vinci"*<sup>9</sup>

Durante tutto il percorso Távora scrive un diario di viaggio, edito in parte in *"Fernando Távora Minha casa- Uma porta pode ser um romance, Esteio 2 Viaggio per l'Europa 1947"*, che contiene la descrizione delle diverse tappe, raccontate attraverso un testo che vede intrecciarsi ragionamenti sulle città e l'architettura, la vita quotidiana e le diverse abitudini dei cittadini, oltre che una corrispondenza sentimentale con la fidanzata, che a volte viene messa in secondo piano, soverchiata dalla passione per l'architettura:

*"[...] scusami per questa lettera così tecnica e così poco lettera d'amore"*<sup>10</sup>

Il periodo di permanenza in Italia è di circa venti giorni, dal 27 settembre al 18 ottobre 1947, durante i quali ha la possibilità di visitare le città storiche più importanti, ancora con i segni evidenti del conflitto bellico, facendo attenzione a molteplici aspetti, dal paesaggio all'organizzazione urbana, fino alle opere d'arte e alle architetture sia antiche che razionaliste. Negli appunti di viaggio tornano con frequenza, riferiti a diverse città, commenti e impressioni sugli spazi pubblici italiani, sulle relazioni degli edifici tra loro e con il vuoto, come ad esempio nelle righe sulla Piazza dei Miracoli di Pisa:

*"Non ho parole per esprimere la grandiosità di questi monumenti che meritano non solo per sé stessi, ma per il modo in cui si compongono tra loro."*<sup>11</sup>

Le stesse impressioni sono annotante per quanto riguarda Piazza del Campo e il Duomo di Siena, oltre che per Venezia, dalla quale rimane incantato per la sua singolarità.

<sup>9</sup> F. Távora, Pubblicato in *"Fernando Távora Minha casa- Uma porta pode ser um romance"*, cit. p.1, Fundação Marques da Silva, Porto 2013, esteio 2 Viaggio per l'Europa 1947.

<sup>10</sup> *Ibid.* p.39

<sup>11</sup> *Ibid.* p.24



Fotografia di viaggio, Távora con il cugino B. Ferrão e un amico a Pisa, 1947.



Távora, Fotografia di viaggio, Piazza San Marco Venezia, 1947.



Infatti gli studi e le letture sulla città, avevano creato nel suo immaginario l'idea di *"una collezione di monumenti"*<sup>12</sup>, una serie di incantevoli edifici senza una precisa connessione tra loro, nati per l'esigenza di manifestare il potere delle singole famiglie veneziane. Visitando la città, sia pure per una giornata solamente, l'impressione di Távora cambia completamente: l'organizzazione urbana attraverso calle e campi, il rapporto tra le strade e gli edifici, tra gli edifici e i canali, singolare e inusuale in qualsiasi altro centro storico, lo affascina facendogli percepire Venezia come *"la città più incantevole che possa esistere"*<sup>13</sup>. Si trovano negli scritti appunti riguardo Piazza San Marco, che egli definisce *"un amore"*<sup>14</sup> per la proporzione presente all'interno di questo spazio, che dice di non aver riscontrato in maniera così profonda a Firenze e Bologna e che qui mette in relazione edifici di notevole bellezza ma non di dimensioni elevate, con una piazza che gli sembra molto grande e in cui spiccano con arroganza due elementi fuoriscala: il Campanile, per le sue dimensioni, e la basilica di San Marco, per la ricchezza dei decori. Scrive infatti:

*"Vale la pena visitare la Piazza non solo per gli edifici ma soprattutto di per sé, per la relazione che esiste tra loro e per la successione di piani e di bellissimi punti di vista che possono fornire"*<sup>15</sup>

Távora riconosce ora Venezia non come un museo, ma come una vera e propria *"città con bei monumenti"*<sup>16</sup>.

Oltre ad ammirare il capoluogo veneto per la sua organizzazione urbana, visita una quantità enorme di edifici e architetture storiche, interessato più agli elementi tipologici ricorrenti, alle proporzioni e ai rapporti intrinseci che al linguaggio e alle decorazioni. Tra gli altri visita il Palazzo Ducale, apprezzandone la disposizione interna, il rapporto tra le sale, le logge e gli spazi esterni sulla piazza e la corte interna:

*"Ha senza dubbio un'unità nella sequenza delle sue innumerevoli sale e nelle decorazioni di cui è tappezzato, ma non ha né la sobrietà né la leggerezza che oggi ci incanta fortemente. La corte interna è splendida e lo scalone interno ha un particolare carattere."*<sup>17</sup>

Prova la stessa ammirazione nella visita a Pompei e a Roma, ammaliato dalla quantità di edifici e di monumenti, ma allo stesso tempo rattristato nel vedere una città di tale bellezza manifestare la sua grandezza solo attraverso i tempi passati e non con la volontà di ripercorrere

12 F. Távora, Pubblicato in *"Fernando Távora Minha casa- Uma porta pode ser um romance"*, cit. p.39 Venezia 14.X.1947, Fundação Marques da Silva, Porto 2013, esteio 2 Viaggio per l'Europa 1947.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

tale magnificenza anche attraverso le architetture moderne.

*"La Roma imperiale e la Roma papale già sono scomparse; oggi c'è una Roma per i turisti che la visitano come un museo e i cui monumenti, come qualsiasi pezzo da museo, han già perso la parte più profonda della loro ragion d'essere."*<sup>18</sup>

All'interno della lettera Távora scrive:

*"il mio modernismo si radica sempre più fortemente"*<sup>19</sup>,

frase con cui conclude il ragionamento sulla città eterna, confermando ancora di più la convinzione tutta moderna che, con i mezzi e le capacità contemporanee, si possano realizzare opere ben più maestose.

Il desiderio di conoscenza di Távora durante questo primo viaggio in Italia, non si ferma solamente alle architetture costruite e agli spazi urbani, ma coglie anche l'occasione di vedere e studiare opere d'arte rinascimentali dei grandi maestri della pittura e della scultura, come la Cappella Sistina di Michelangelo, davanti a cui rimane estasiato:

*"Sono solito esser rapido nelle mie visite e mi annoio con facilità delle cose che sto guardando, ma in questo caso starei davanti al Giudizio Universale o davanti al Mosè per un tempo indefinito. (...) È giusto che Michelangelo sia considerato uno dei grandi che sono venuti a questo mondo, o uno dei pochi che sono venuti in questo mondo non per errore, ma per lasciare qualcosa di straordinario."*<sup>20</sup>

Anche a Firenze ha l'occasione di vedere innumerevoli dipinti dei più illustri esponenti del Rinascimento. Durante il soggiorno nella città fiorentina subisce il furto della sua macchina fotografica, perdendo in questo modo gran parte della documentazione relativa al viaggio in Italia e lasciando traccia del suo percorso solo attraverso gli appunti e i pochi libri acquistati.

Durante il viaggio in Italia non mancano le occasioni di visitare architetture razionaliste e moderne, anche se senza un programma preciso, bensì cogliendo le opportunità che di volta in volta gli si presentano. In questo modo visita le Torri di Piacentini nel centro di Genova, le opere di Figini e Pollini per Olivetti ad Ivrea e il Palazzo delle Poste a Napoli:

*"Architettura Fascista e architettura Moderna. Tutta l'architettura ufficiale risente della sua condizione; pochi grandi complessi (Genova, Napoli, poste....)"*

18 F. Távora, Pubblicato in *"Fernando Távora Minha casa- Uma porta pode ser um romance"*, cit. p.26 Roma 2.X.1947, Fundação Marques da Silva, Porto 2013, esteio 2 Viaggio per l'Europa 1947.

19 *Ibid.* p.27

20 *Ibid.* p.29

*"L'architettura urbana italiana condizionata; Liberazione delle piccole strutture. L'Olivetti."*

In ogni caso, approfondirà maggiormente le architetture contemporanee nei successivi viaggi in Italia.

L'itinerario continua attraversando Francia e Olanda, dove Távora cerca, attraverso il distacco dalla società portoghese e lo studio di opere moderne come le architetture di Le Corbusier, la definizione di principi e linee guida da seguire come progettista e come uomo. Ma una volta rientrato a Porto le incertezze riaffiorano:

*"Niente di peggio che essere intelligente, niente di peggio che sapere, niente di peggio che camminare a fianco ai sapienti e ai santi, e di conoscerne le idee, e non essere se non qualcosa come una pietra, come un libro, come una goccia d'acqua o qualche cosa dove la tristezza non entra, dove la pioggia è un paradosso e per cui sia impossibile creare!"<sup>21</sup>*



Fotografia di viaggio, Távora a Roma, 1947.

<sup>21</sup> F. Távora, Pubblicato in *"Fernando Távora Minha casa- Uma porta pode ser um romance"*, cit. Venezia 14.X.1947, Fundação Marques da Silva, Porto 2013, esteio 2 Viaggio per l'Europa 1947.

## 2.1.2 Il viaggio in Italia del 1949.



A due anni dal viaggio attraverso l'Europa, Távora compie un secondo viaggio circoscritto alla sola Italia nel 1949, con un itinerario maggiormente dettagliato:

*"Mi sto preparando con buone letture per il viaggio, per non trovarmi impreparato come mi è successo due anni fa"* <sup>22</sup>.

Pochi sono gli estratti del diario di viaggio reperibili ad oggi, poiché questi documenti, pur facendo parte di un fondo archivistico come la *Fundação Marques da Silva*, non sono, ad oggi, visionabili in prima persona.

Pertanto l'itinerario tanto di questo viaggio come di quelli successivi, è stato ricostruito incrociando le diverse fonti attualmente disponibili.

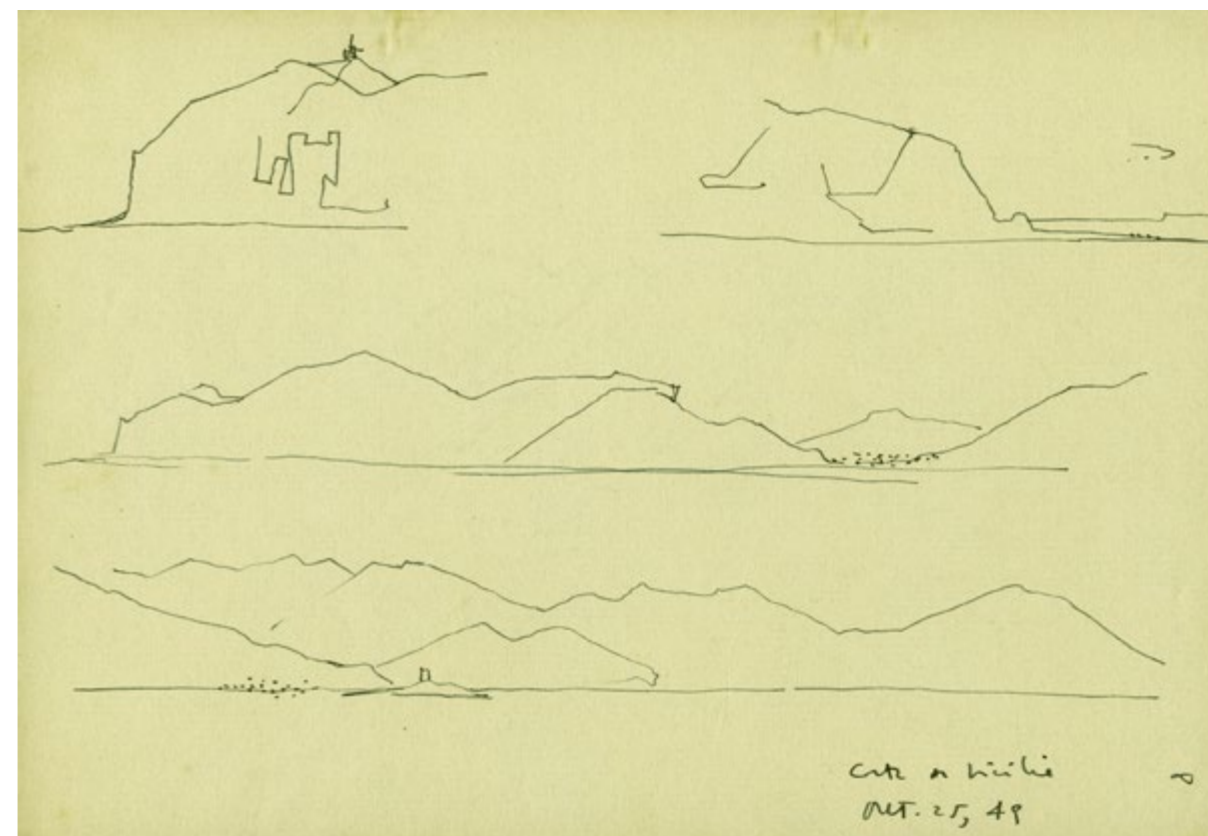
Dalla biblioteca di Távora, conservata presso la *Fundação Marques da Silva*, ho ricavato una serie di informazioni dai libri acquistati durante i viaggi, che elenco in maniera esaustiva all'interno dell'apparato III, grazie alla meticolosità dell'architetto nell'annotare data e luogo d'acquisto, oltre alla firma, nelle prime pagine degli stessi. Le informazioni contenute nei libri hanno confermato alcune tappe dell'itinerario, fornito schizzi e appunti di viaggio annotati ai margini degli stessi, e definito l'arco temporale di permanenza, ovvero circa un mese e mezzo.

Queste informazioni, unite ai cenni su questo viaggio che si trovano all'interno della bibliografia indicata, in particolare in *A. Esposito, G. Leoni, Fernando Távora. Opera completa, Electa, Milano 2005* e in *J. A. Bandeirinha, Fernando Távora Modernidade Permanente, Casa da Arquitectura, Guimarães, 2012*, hanno permesso di definire un programma di viaggio verosimile sia come percorso che come edifici visitati.

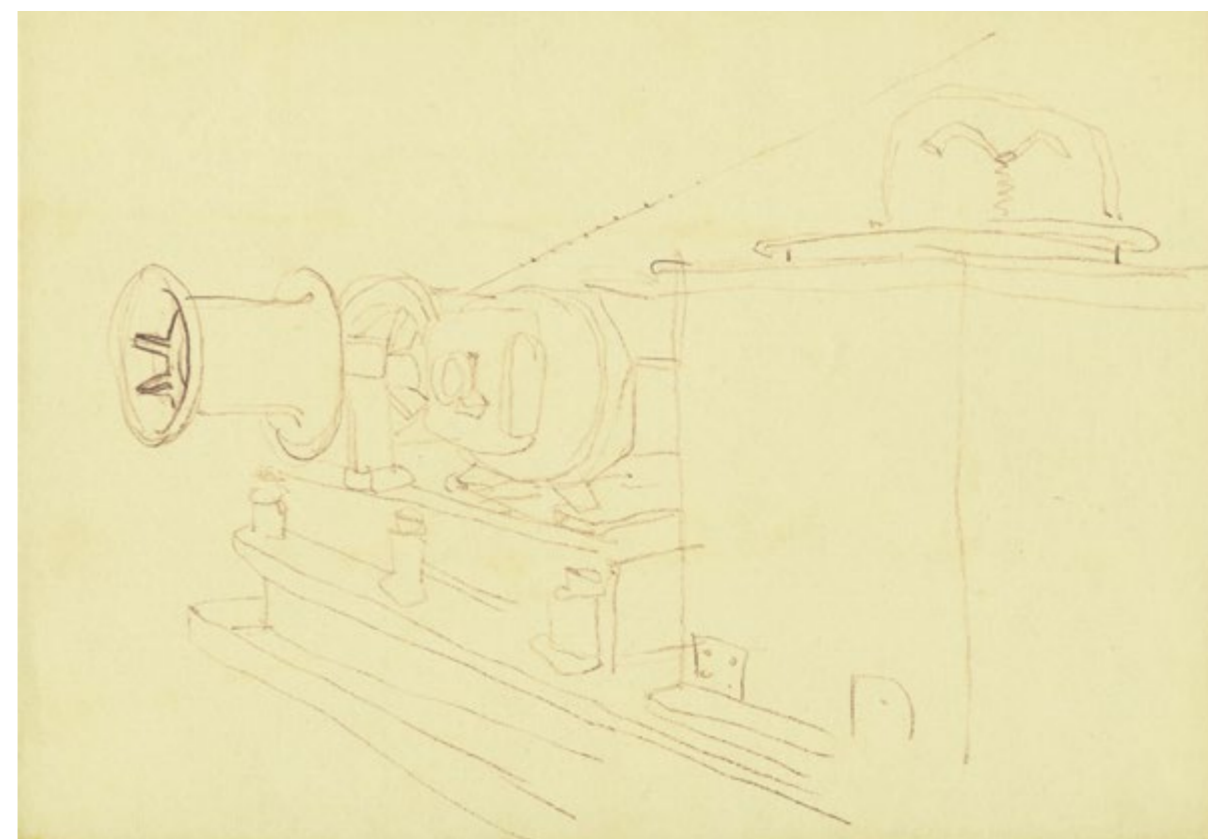
L'arrivo in Italia il 25 settembre del '49 è testimoniato da uno schizzo, presente nel suo taccuino di viaggio, che raffigura la costa della Sicilia con alcuni paesi, vista dalla nave che lo porta alla volta dell'Italia. Durante la traversata riporta nel diario anche aspetti caratteristici della nave su cui sta viaggiando, come il motore e la pianta della cabina di viaggio, di cui, forse perché colpito dalla confortevolezza di uno spazio vitale ridotto al minimo, annota anche i minimi dettagli, tra i quali le dimensioni della pianta e dei singoli arredi oltre alle note sui materiali e su come le singole parti fossero organizzate al meglio per la funzione che dovevano svolgere.

Da Palermo si sposta poi a Napoli, Roma e Firenze, dove il programma prevede principalmente monumenti classici e rinascimentali, con visite programmate alle più importanti opere di Michelangelo e Brunelleschi. Non tralascia Musei e collezioni d'arte, a cui si riferiscono quasi tutti

<sup>22</sup> F. Távora, Notas, 22 ott 1949, Diario da Viagem a Italia, 23 ott 1949 in scritta 3, manoscritto.

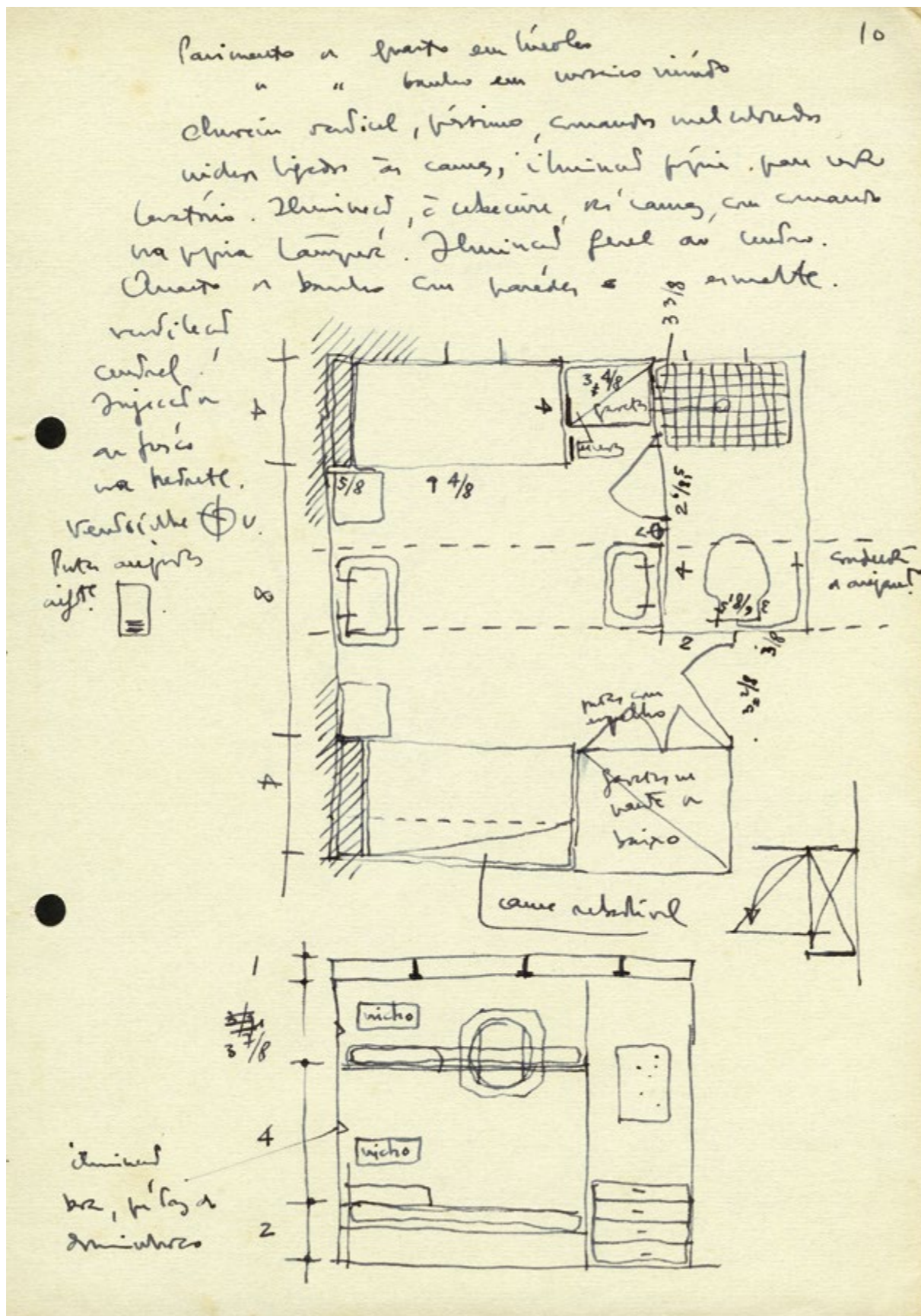


Távora, disegno su taccuino, costa della Sicilia, 1949.



Távora, disegno su taccuino, argano a motore della nave, 1949.

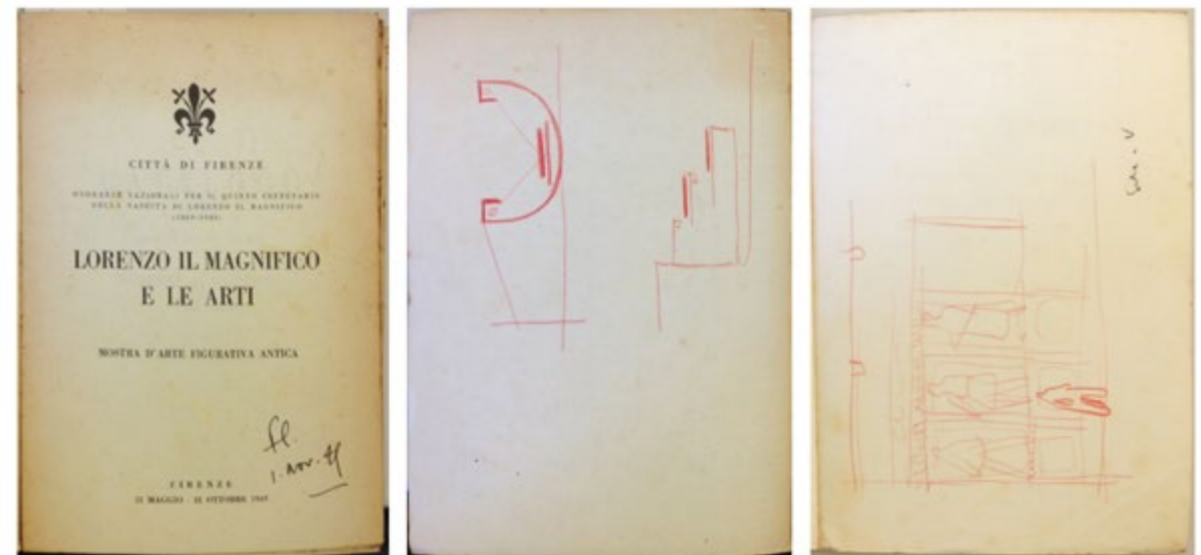




Távora, desenho su taccuino, cabina della nave, 1949.



Disegni all'interno del libro: Rassegna di pittura italiana contemporanea, conservato presso FIMS, 1949.



Disegni all'interno del libro: Lorenzo il Magnifico e le arti, conservato presso FIMS, 1949.



i libri acquistati durante questo viaggio. Arriva poi a Venezia dove appunta alcune impressioni della Rassegna di pittura italiana contemporanea del '49 sul catalogo della stessa e alcune suggestioni espositive attraverso qualche schizzo. L'interesse per i metodi espositivi torna anche nei disegni all'interno del libro *"Lorenzo il Magnifico e le arti"* acquistato a Firenze il primo novembre, dove annota la proporzione tra il visitatore e le opere esposte, oltre ai diversi modi di disporre i quadri per garantirne un'illuminazione uniforme.

Ma è soprattutto a Milano e a Nord che si concentra il suo viaggio. Nel capoluogo lombardo infatti incontra Rogers e Peressutti, che assieme allo studio BBPR avevano da poco ultimato l'edificio per abitazioni ed uffici della Perego.

Il suo interesse per Terragni lo porterà a visitare Como, ma è possibile che, data la sua permanenza a Milano, abbia colto l'occasione di visitare Casa Rustici, dello stesso autore, oltre all'Edificio per abitazioni ed uffici, via Broletto 37 di Figini e Pollini, nonché le opere di altri architetti sui quali si concentrava l'attenzione in questo viaggio.

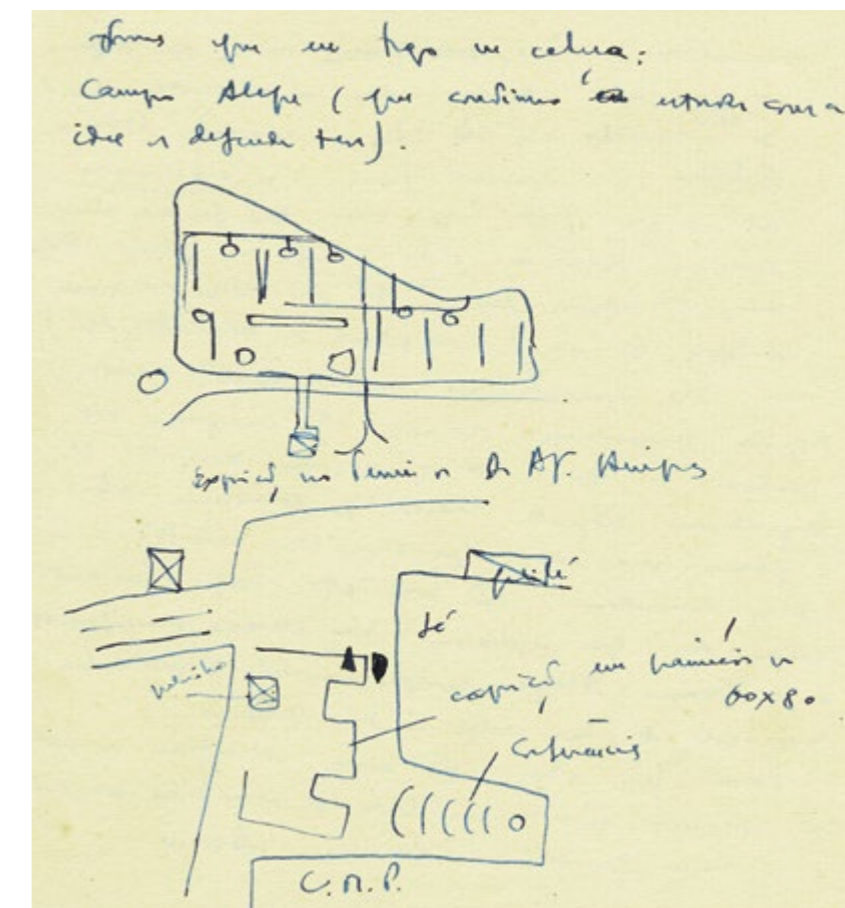
Ma ciò che più lo attira è il dibattito che si sviluppa in quegli anni all'interno delle Mostre della Triennale di Milano sui quartieri Moderni sperimentali permanenti. Infatti Távora manifesta già nelle note precedenti al viaggio il suo interesse per il quartiere sperimentale QT8 che era stato presentato durante la VIII Triennale del 1947 da Piero Bottoni, che incontrerà personalmente durante il soggiorno.

Gli anni successivi alla Seconda guerra mondiale si contraddistinguono, in ambito milanese, per un fervore e una spinta al rinnovamento, mossa dall'uscita dell'Italia dal regime fascista e dalla voglia e necessità del paese di rialzarsi dalla lunga guerra. L'evento della Triennale di Milano, che già durante il ventennio giocava un ruolo importante nel dibattito architettonico italiano, diventa il luogo principale dove si presentano e si propongono soluzioni innovative moderne per far fronte alla ricostruzione postbellica.

Il progetto del QT8 nasce come volontà di realizzare un quartiere moderno in grado di affrontare e risolvere il problema della casa per tutti. Si distacca dalle precedenti iniziative del genere, come il quartiere Weissenhof a Stoccarda del 1927, e quella del 1933 durante la V Triennale nel parco di Milano che viene poi smantellata, in quanto la finalità è quella di realizzare un comparto della città autonomo ma in stretto collegamento con essa, e non un museo a cielo aperto, con edifici fortemente sperimentali ma di difficile utilizzo da parte della popolazione. Il progetto urbanistico del quartiere prevede una serie di edifici residenziali di diverse tipologie inseriti nel verde, collegati al tessuto della città esistente e con servizi pubblici inseriti nel nuovo



Piero Bottoni, pianta del quartiere QT8 a Milano, 1947.



Távora, schizzo di studio per il progetto di Campo Alegre, 1948.

comparto, come spazi aggregativi per gli abitanti. Durante questo viaggio in Italia il quartiere era nel pieno dello slancio e ormai terminato per la prima parte, che prevedeva una serie di case popolari a 4 piani e la casa INA di undici piani progettata da Lingeri.

Questo progetto era stato oggetto di studio da parte di Távora negli anni precedenti al viaggio quando si trovava ad affrontare la progettazione del piano di urbanizzazione di Campo Alegre, quartiere di nuovo insediamento a Porto, che nasce dalle istanze del movimento moderno ma che trova in Italia e nell'esperienza del QT8 una differente modalità di intervento, meno astratta e più legata al luogo in cui si pone, al tessuto della città, alle caratteristiche costruttive del paese. Spostandosi da Milano visita Torino e Ivrea, soffermandosi sulle architetture già completate di Figini e Pollini per le officine Olivetti, progetti sicuramente innovativi che erano in grado di unire la produzione industriale e il lavoro, con un ritmo e uno stile di vita adeguato. Visita pure l'asilo nido e le abitazioni popolari anch'esse completate.

L'itinerario prosegue in direzione di Como, dove Távora si sofferma sulle più importanti architetture di Terragni. Non ho riferimenti certi sulle architetture visitate, ma il centro cittadino con la Casa del Fascio, attuale Palazzo Terragni, non può essere escluso dall'itinerario. Altri edifici, sempre opera di Terragni, visitati nella città potrebbero essere l'asilo Sant'Elia e la casa ad appartamenti Giuliani Frigerio terminata nel '42.

Il viaggio continua poi alla volta di Bergamo, dove oltre a visitare la città alta, studia la nuova città bassa, in stile razionalista, pensata da Piacentini assieme ai principali edifici del nuovo centro.

Il viaggio del '49 diventa quindi importante su diversi livelli: Távora da un lato approfondisce la conoscenza dell'arte e dell'architettura classica ed entra a contatto con gli elementi prominenti ed le esperienze dell'architettura razionalista italiana, dall'altro si avvicina al dibattito milanese sull'architettura italiana, che poi avrà modo di incontrare e di approfondire nuovamente nei successivi viaggi e durante gli incontri dei CIAM.



Giuseppe Terragni, Casa del Fascio di Como, 1936.



Figini e Pollini, Officine Olivetti, 1939.



### 2.1.3 Il viaggio in Italia del 1952.



Dopo il secondo viaggio in Italia, Távora ha l'occasione di partecipare al suo primo CIAM a Hoddesdon nel 1951, invitato da Viana de Lima<sup>23</sup>. L'anno seguente, sulla spinta dell'esperienza del congresso, tornerà nuovamente in Italia per assistere alla prima Scuola Estiva dei CIAM a Venezia presso lo IUAV nel 1952, restandovi tredici giorni.

L'esigenza di riflettere sulle metodologie di insegnamento dell'architettura era emersa al VII congresso dei CIAM tenutosi a Bergamo nel '49, durante il quale Rogers, Drew e Gropius avevano espresso la necessità di rivedere la struttura della formazione dei giovani architetti. Da questa prima proposta espressa nella Carta di Bergamo, nasce la volontà da parte degli architetti partecipanti, ma soprattutto da parte di quelli italiani, di promuovere una Scuola estiva dei CIAM, a cui partecipino in qualità di relatori anche i grandi architetti europei.

Dunque è proprio in occasione della prima Scuola estiva dei CIAM, programmata a Venezia nell'estate del 1952, che Távora ritorna in Italia.

Questa del '52 è la prima edizione organizzata dagli architetti italiani Franco Albini, Ignazio Gardella, Ernesto Rogers, e Giuseppe Samonà, che in quel periodo insegnavano presso l'università veneziana, una delle più attive nel panorama italiano. Le scuole estive dureranno poi fino al 1956, con l'ultima edizione organizzata da Giancarlo De Carlo a seguito del CIAM a Dubrovnik.

L'organizzazione di queste scuole estive ha avuto una grande ricaduta sulle università italiane, in particolare lo IUAV, avendo offerto la possibilità di ospitare grandi architetti contemporanei come, nella prima edizione, Le Corbusier e Lucio Costa, ma soprattutto di lavorare su temi strettamente legati alla cultura italiana.

Il tema della prima scuola estiva del '52 è legato alla laguna di Venezia e più in generale al Veneto. La scuola estiva si concentra su diverse tematiche: la zoonizzazione, la crescita delle città suburbane, le infrastrutture di trasporto e l'uso del suolo, il tutto ricollegato al tema della divisione tra Venezia insulare e Venezia industriale sulla terraferma.

Attorno a questi argomenti si sviluppano i lavori dei diversi gruppi, formati sia da docenti che da studenti provenienti da tutta Europa.

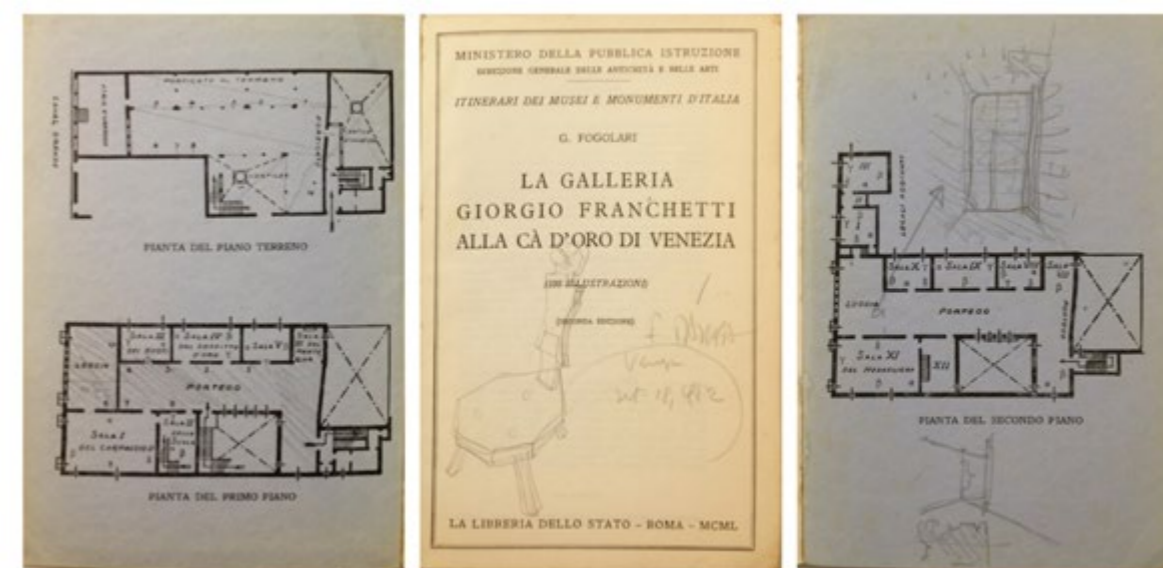
Oltre ai momenti di lavoro, Távora ha la possibilità di assistere a diverse conferenze.

Rimane molto colpito dalla figura di Bruno Zevi e dalla sua lezione, come ricorda anche molti anni più tardi in occasione del discorso per il conferimento della Laurea ad Honorem nel 2003

<sup>23</sup> Alfredo Viana de Lima (1913-1991) è esponente di spicco del panorama architettonico portoghese del dopoguerra; convinto modernista, è, sin dalla fondazione del movimento, membro dell'ODAM e partecipa come capofila della delegazione portoghese a tutti i CIAM degli anni '50, invitando di volta in volta altri architetti attivi nella città di Porto.



Le Corbusier alla conferenza della Scuola estiva del CIAM, 1952.



Disegni all'interno del libro: La galleria Giorgio Franchetti alla Cà d'Oro, conservato presso FIMS, 1949.



presso lo stesso istituto veneziano.

*“Parliamo ora di Bruno Zevi la cui lezione offerta agli studenti congressisti si tenne nell’Istituto Universitario de Architettura, a Palazzo Giustiniani e nell’ambito di un corso della Scuola Internazionale Estiva d’Architettura. Ricordo che in quella occasione, fummo tutti travolti dalla figura di Zevi, che mi parve un po’ dura e molto rigorosa nella costruzione dei suoi argomenti, commisuratamente sostenuti da un’enorme quantità di diapositive che ci mostrò per illustrare le affermazioni.”<sup>24</sup>*

Assiste anche alle lezioni di Rogers, Astengo e Piccinato, oltre a quelle degli ospiti stranieri, Le Corbusier e Lucio Costa. In quel periodo grazie alla direzione di Samonà sono inoltre presenti a Venezia molti esponenti dell’architettura italiana, tra cui Gardella.

In questa occasione di soggiorno più lungo a Venezia Távora ha modo di ragionare e studiare il differente rapporto dei “monumenti” e degli edifici con i canali e le strette calle della città, rapporti e proporzioni che ritornano nei suoi progetti per Aveiro, soprannominata la Venezia del Portogallo.

Durante il soggiorno Távora non smentisce la sua passione per i libri e per le collezioni d’arte. Acquista infatti numerosi testi sia di architettura che di pittura, ma quello in cui si concentrano le annotazioni più consistenti riguarda la Ca’ d’Oro di Venezia: qui l’attenzione si sofferma sulla pianta ed in particolare sul rapporto dei diversi spazi tra loro e di questi con le corti interne, quella d’ingresso e quella di distribuzione sui diversi piani. Le proporzioni degli spazi del portico al piano terra, completamente libero, e il rapporto con il Canal Grande si differenziano invece ai piani primo e secondo, dove l’area di distribuzione rimane solo quella centrale che si affaccia sui diversi ambienti interni, sulla corte di distribuzione e, soprattutto, attraverso le logge, verso il Canal Grande. Távora annota uno schizzo della loggia verso l’esterno al piano secondo e una seduta.

In occasione dello stesso viaggio soggiorna anche a Milano e di ritorno visita *l’Unité d’Habitation a Marsiglia*.

#### 2.1.4 Il viaggio in Italia del 1956.



<sup>24</sup> Discorso in occasione della Laurea ad Honorem presso lo IUAV, Venezia 09/05/2003.

Távora torna nuovamente a visitare l'Italia nel 1956, di ritorno dal CIAM di Dubrovnik che si era svolto in agosto. Qui aveva avuto modo di incontrare diversi architetti italiani che facevano parte del gruppo CIAM: Rogers, Gardella, Albini e Lingeri. Di questo viaggio, non menzionato nelle monografie e nei testi consultati, si hanno però diverse tracce all'interno della biblioteca personale dell'architetto, conservata presso la *Fundação Marques da Silva*. Numerosi sono infatti i volumi acquistati durante il viaggio, con indicati nella prima pagina data e luogo di acquisto. A differenza dei libri comprati nei viaggi precedenti, in questi volumi vengono annotate una serie di informazioni utili per comprendere l'itinerario, oltre a commenti sulle opere visitate e schizzi delle stesse. Torna a concentrarsi sulle architetture antiche, o almeno questo è quanto risulta dai libri acquistati e dagli schizzi reperiti.

Il primo libro viene comprato a Venezia il 17 agosto. Durante il soggiorno nella città lagunare Távora visita la Casa alle Zattere di Gardella, ormai ultimata, di cui aveva sentito parlare durante il convegno di pochi giorni prima.

Da qui il viaggio si sviluppa principalmente nell'Italia centrale, passando da Firenze, dove visita la Galleria degli Uffizi, e, scendendo verso Roma, da Arezzo e Assisi, dove rimane impressionato dalla compattezza della cattedrale di San Francesco e del paese stesso, nonché da come il complesso si inserisce nel paesaggio, come naturale proseguimento delle colline retrostanti, tanto che dedica uno schizzo<sup>25</sup> alla veduta della città dalla strada di arrivo.

La reale meta del viaggio però era Roma, dove si ferma almeno quattro giorni, durante i quali ha modo di visitare i Fori Imperiali<sup>26</sup>, il Pantheon e Tivoli, a cui dedica particolare attenzione, acquistando diversi volumi dedicati alla Villa di Adriano e a Villa d'Este.

La ricerca e la progettazione di Távora in quel periodo si stavano concentrando sul Parco Municipale della Quinta de Conceição a Leça da Palmeira, dunque non un edificio ma la sistemazione di uno spazio verde all'interno del quale sono presenti alcuni riferimenti fissi dati dalle preesistenze. Visitando la Villa d'Este<sup>27</sup> infatti concentra i suoi schizzi e le sue impressioni principalmente sulla struttura del meraviglioso giardino e sui giochi d'acqua presenti, annotando le sezioni longitudinali e le piante dei punti focali del parco esterno. Attraverso questi veloci disegni vuole capire come sia stato organizzato il parco della Villa per far fronte ai dislivelli

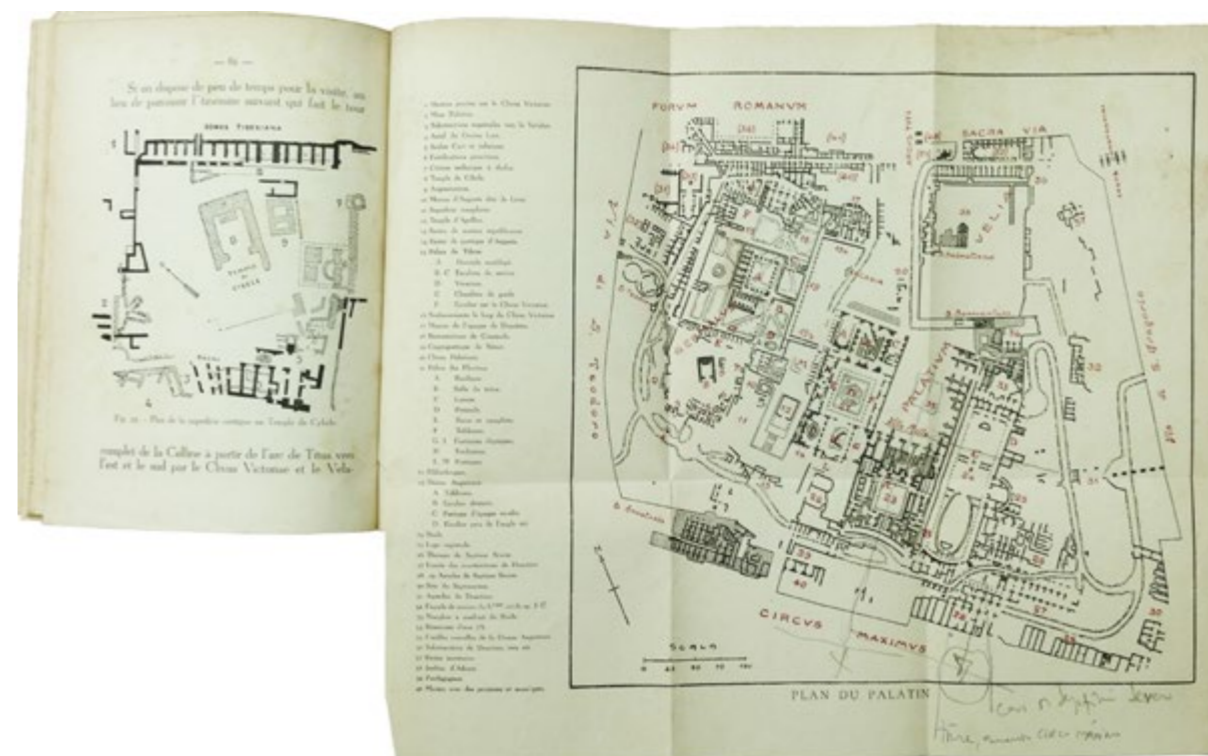
25 Schizzo disegnato all'interno di: Salmi M., *San Domenico et San Francesco d'Arezzo*, Del Turco, Roma, 1954. Conservato presso l'archivio della Fundação Marques da Silva, Porto.

26 Alcune considerazioni sono annotate in pianta all'interno di: Luigi G., *Le forum romain Le palatin*, Bardi, Roma, 1956. Conservato presso l'archivio della Fundação Marques da Silva, Porto.

27 Schizzo disegnato all'interno di: Mancini G., *Villa Adriana e Villa d'Este*, La libreria dello stato, Roma, 1953. Conservato presso l'archivio della Fundação Marques da Silva, Porto.



Távora, disegno nel libro: *San Domenico et San Francesco d'Arezzo*, conservato in FIMS, veduta di Assisi, 1956.



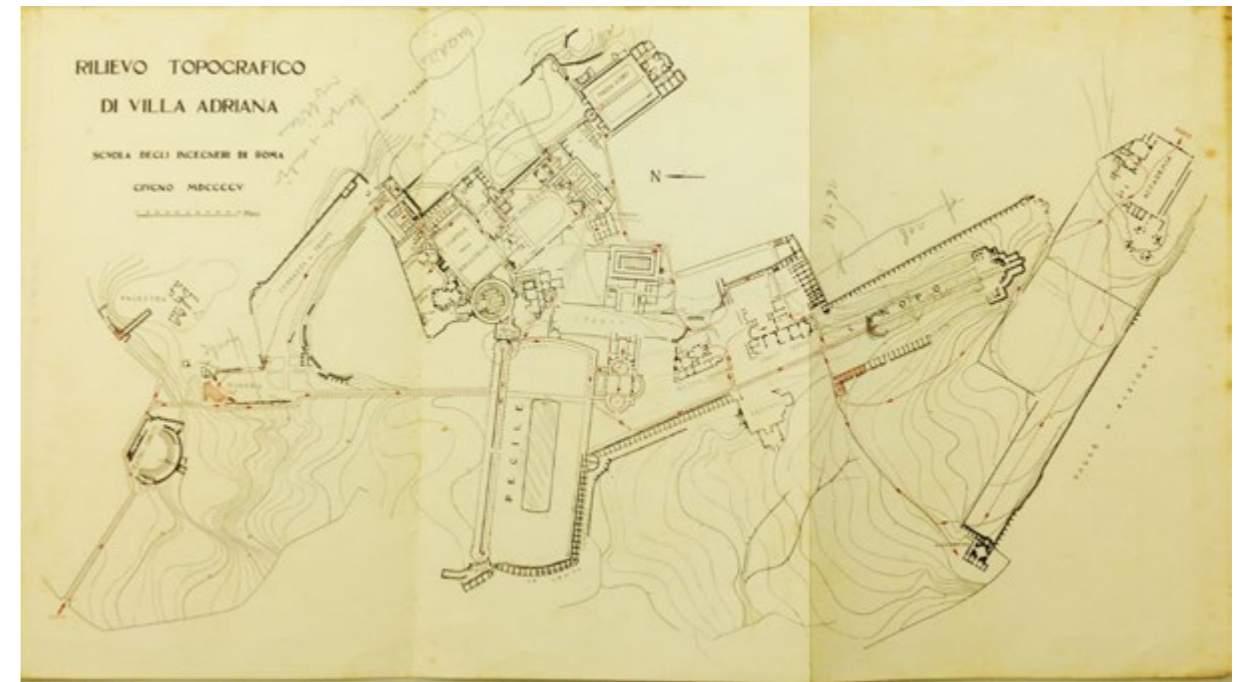
Távora, note su pianta dei fori romani in: *Le forum romain Le palatin*, conservato in FIMS, 1956.

nelle due direzioni che presentava la collina. L'interesse per il contenimento del terreno attraverso terrazzamenti, giochi d'acqua e vasche scenografiche oltre al rapporto del giardino con la Villa, posta in posizione prominente, va letto in connessione al progetto della Quinta de Conceição, dove Távora si trova ad affrontare problematiche simili.

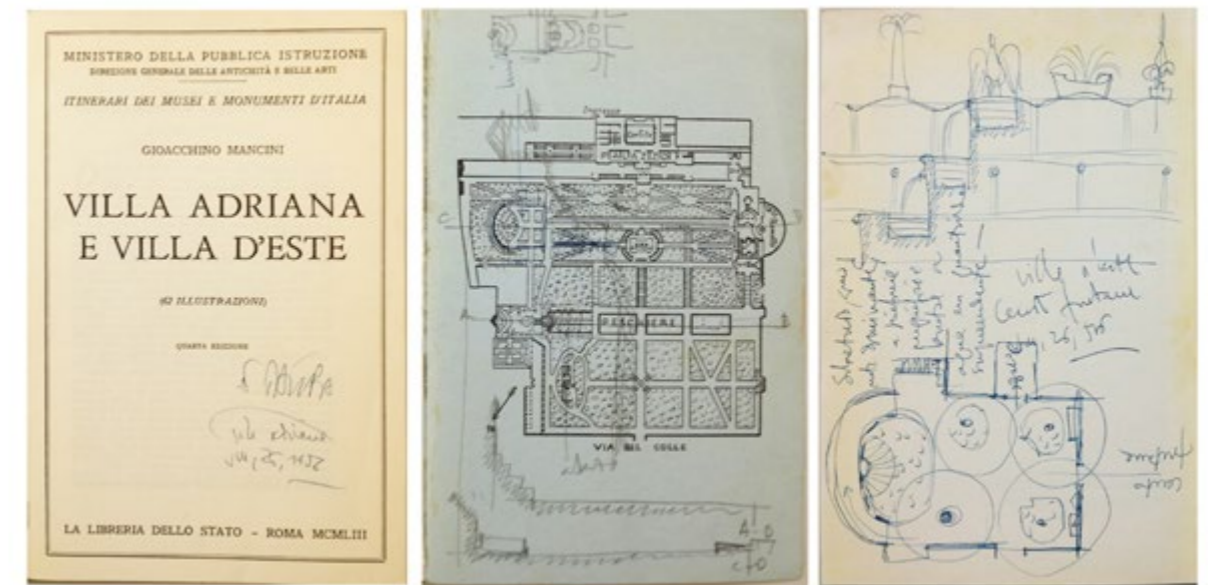
Non a caso, l'architetto non manca di apprezzare anche l'organizzazione spaziale nel verde di Villa Adriana: infatti riporta nel libro acquistato uno schizzo del Teatro Marittimo con un approfondimento sulla disposizione delle sue colonne in pianta.

Di ritorno da Roma visita Orvieto e Siena, concentrandosi sulle due cattedrali e in particolare sulle decorazioni marmoree<sup>28</sup> delle facciate e dei pavimenti<sup>29</sup>. Nel libro acquistato a Orvieto sullo stesso Duomo, annota nella terza di copertina<sup>30</sup> una serie di cappelle da visitare, di pregevole fattura, come un memorandum da tenere presente nelle visite successive. Tra le note si riconoscono la Cappella degli Scrovegni di Giotto, San Francesco in Arezzo di Piero della Francesca, la Cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto di Luca Signorelli, la Cappella Sistina di Michelangelo, la Cappella Piccolomini del Pinturicchio dentro la Cattedrale di Siena, l'Allegoria del buono e del cattivo governo di Lorenzetti a Siena e altre.

Di ritorno in Portogallo, passa e soggiorna a Milano dove era da poco iniziata la costruzione della Torre Velasca dei BBPR. Non ho informazioni su eventuali visite o incontri con gli architetti milanesi, ormai conosciuti e visti più volte in occasione dei CIAM.



Távora, note su pianta di Villa Adriana in: Villa Adriana e Villa d'Este, conservato in FIMS, 1956.

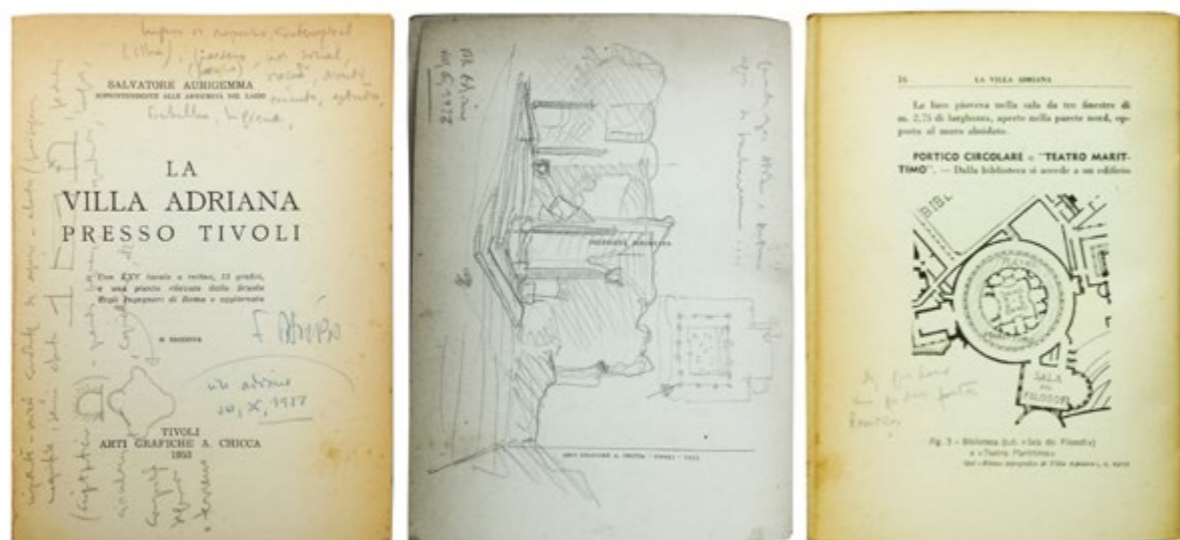


Disegni all'interno del libro: Villa Adriana e Villa d'Este, conservato presso FIMS, 1956.

28 Schizzo disegnato all'interno di: Lusini A., *La cattedrale di Siena*, Periccioli, Siena, 1950. Conservato presso l'archivio della Fundação Marques da Silva, Porto.

29 Schizzo disegnato all'interno di: Autore ignoto, *Il pavimento del Duomo di Siena*, Siena, 1950. Conservato presso l'archivio della Fundação Marques da Silva, Porto.

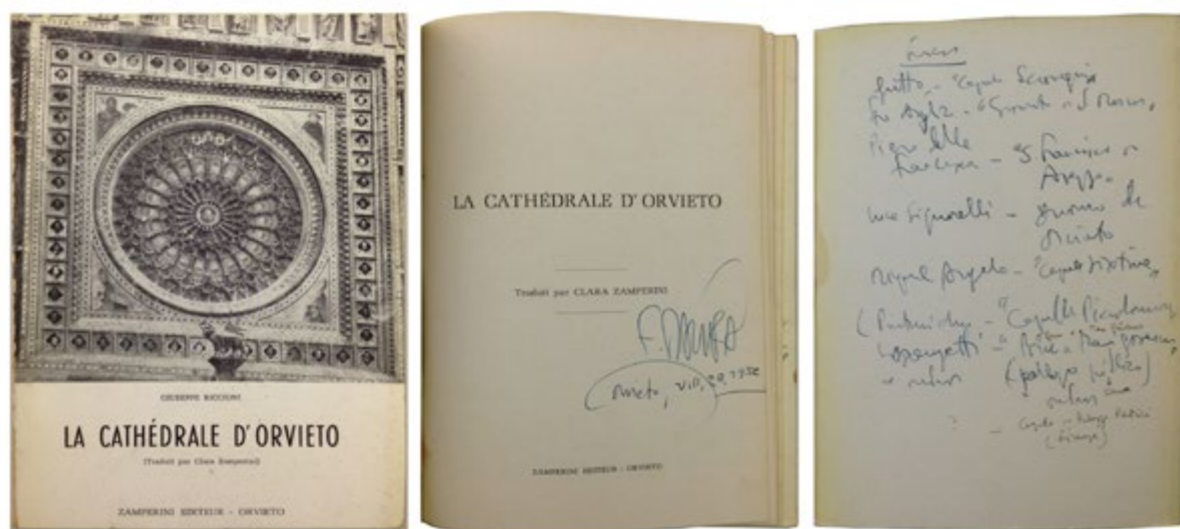
30 Annotazione all'interno di: Riccioni G., *La Cathédrale d'Orvieto*, Zamperini, Orvieto, 1950. Conservato presso l'archivio della Fundação Marques da Silva, Porto.



Disegni all'interno del libro: La Villa Adriana presso Tivoli, conservato presso FIMS, 1956.



Disegni all'interno del libro: La cattedrale di Siena, conservato presso FIMS, 1956.



Disegni all'interno del libro: La cattedrale di Siena, conservato presso FIMS, 1956.



## 2.1.5 Il viaggio attorno al mondo del 1960.

Nel 1960 Távora compie il viaggio attorno al mondo, grazie ad una borsa di studio promossa dalla *Fundação Calouste Gulbenkian* sotto segnalazione di Carlos Ramos. La borsa è finalizzata allo “Studio dei metodi di insegnamento dell’architettura e dell’urbanistica nelle Università ed istituzioni Americane”, titolo della proposta presentata alla Fondazione. Távora sente l’esigenza di continuare la sua ricerca attraverso il viaggio, spingendosi ora al di fuori degli itinerari classici del Grand Tour, accostandosi invece a quella che considerava la città moderna per eccellenza, quella degli Stati Uniti d’America. Nella visione dell’architetto, l’America era il luogo della sperimentazione massima, dove tutto è possibile. Diverso è il pensiero una volta raggiunti gli Stati Uniti e visitate le principali città. Come annotato nel “Diario di Bordo”, scritto meticolosamente ad ogni spostamento e seguito da una serie di fotografie:

*“L’america è un magnifico laboratorio; è indispensabile conoscerla, soprattutto per sapere cosa deve essere evitato a tutti i costi.”<sup>31</sup>*

Il viaggio fortifica la sua concezione di modernismo legata saldamente alla storia e alle costanti classiche dell’architettura, rafforza il suo animo conservativo, senza però eliminare la componente moderna necessaria per lui nell’architettura di quel tempo. La visita a Taliesin presso lo studio di Wright così come le opere di Mies Van der Rohe a Chicago colpiscono Távora, che non riesce però a capire fino in fondo la società statunitense, troppo differente da quella europea da cui proviene:

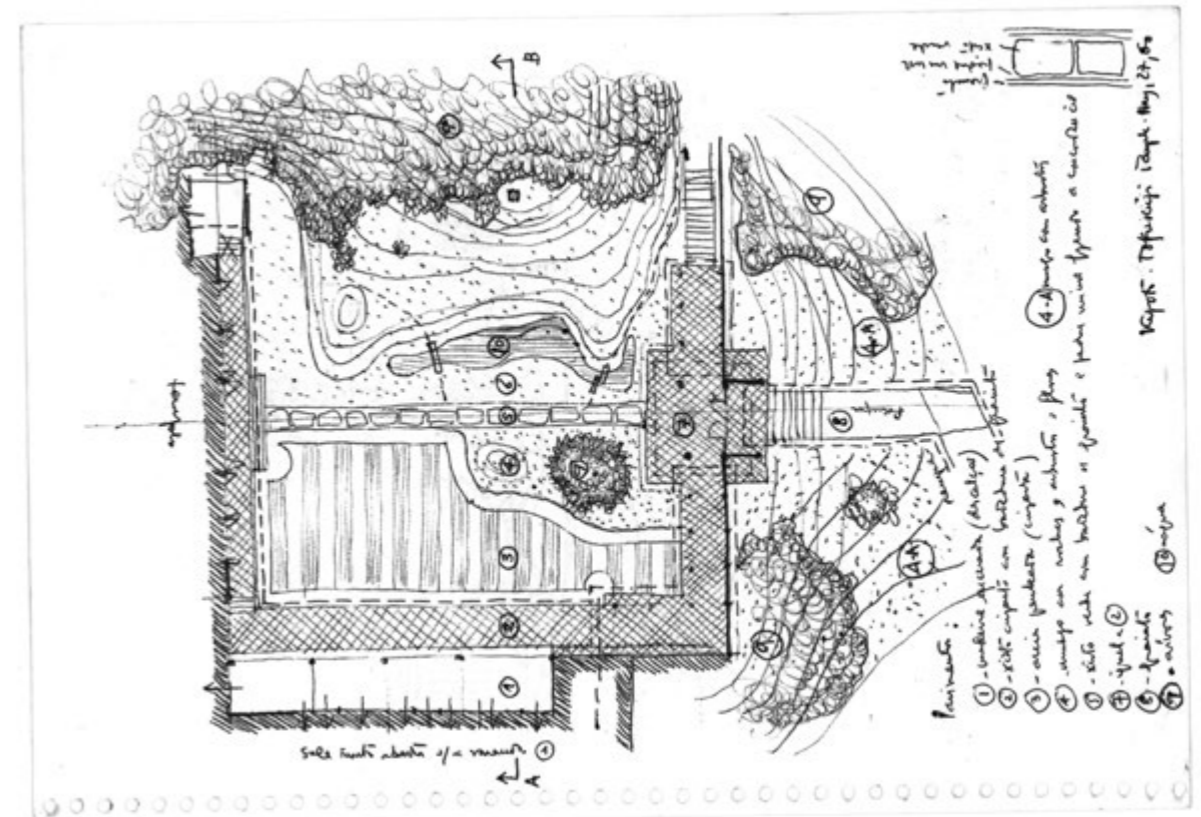
*“Comincio ad essere stanco dell’America del Nord e necessito di incontrare gente della mia razza.”<sup>32</sup>*

Il viaggio prosegue verso mete che lo colpiscono maggiormente e di cui si trovano diversi schizzi sul taccuino di viaggio: il Messico, dove ha modo di confrontarsi con i grandi edifici lasciati dalle civiltà precolombiane, ma soprattutto il Giappone, dove ritrova un rapporto con il passato più simile a quello europeo, anche se completamente differente come tradizioni ed usi.

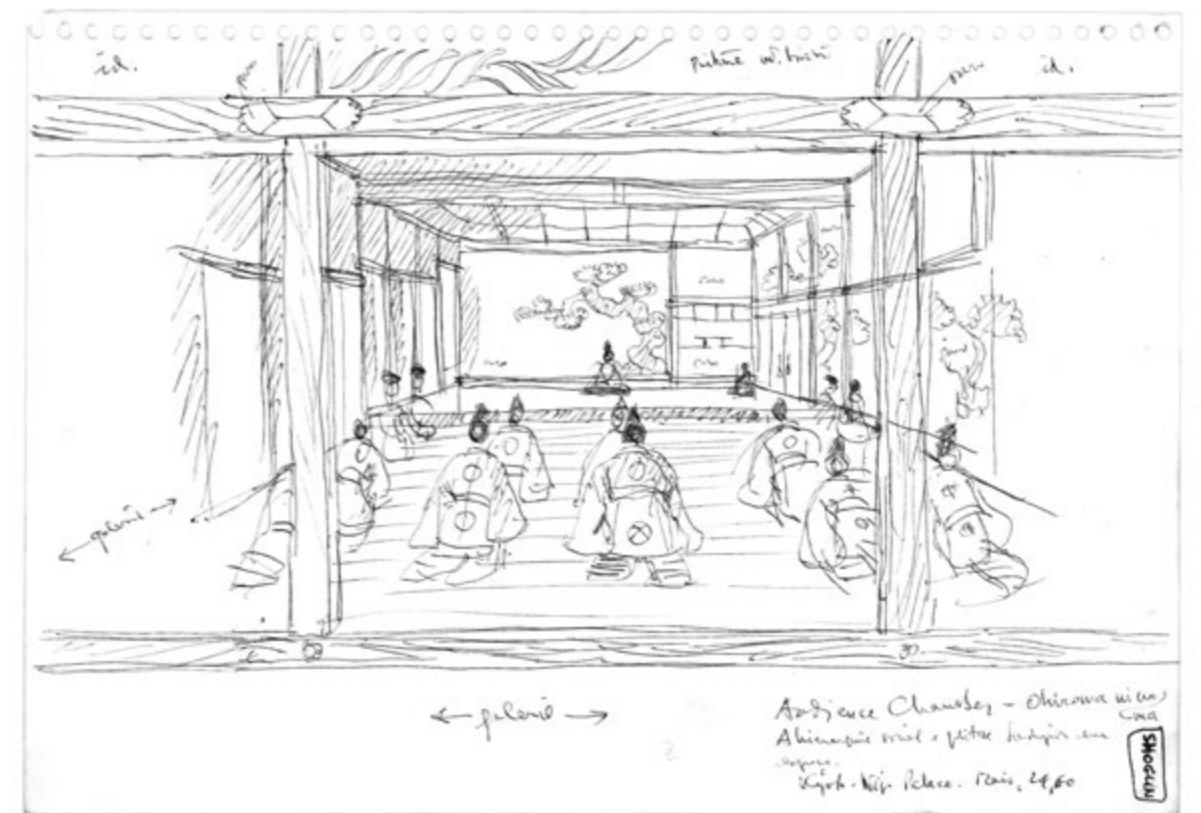
Durante la permanenza in Giappone, partecipa alla World Design Conference (WODECO) a Tokyo dove incontra alcuni rappresentanti europei come Peter Smithson dall’Inghilterra e Bruno

31 Citazione di Távora in: Jorge Figueira, *Fernando Távora Alma Mater viagem na America*, 1960, in *Modernidade Permanente*, Associação Casa da Arquitectura, Guimarães, 2012. Originariamente in: Fernando Távora, *Diário de bordo*, 1960, Porto, FIMS.

32 *Ibid.*



Távora, disegno su taccuino, Kyoto, 1960.



Távora, disegno su taccuino, Kyoto, 1960.

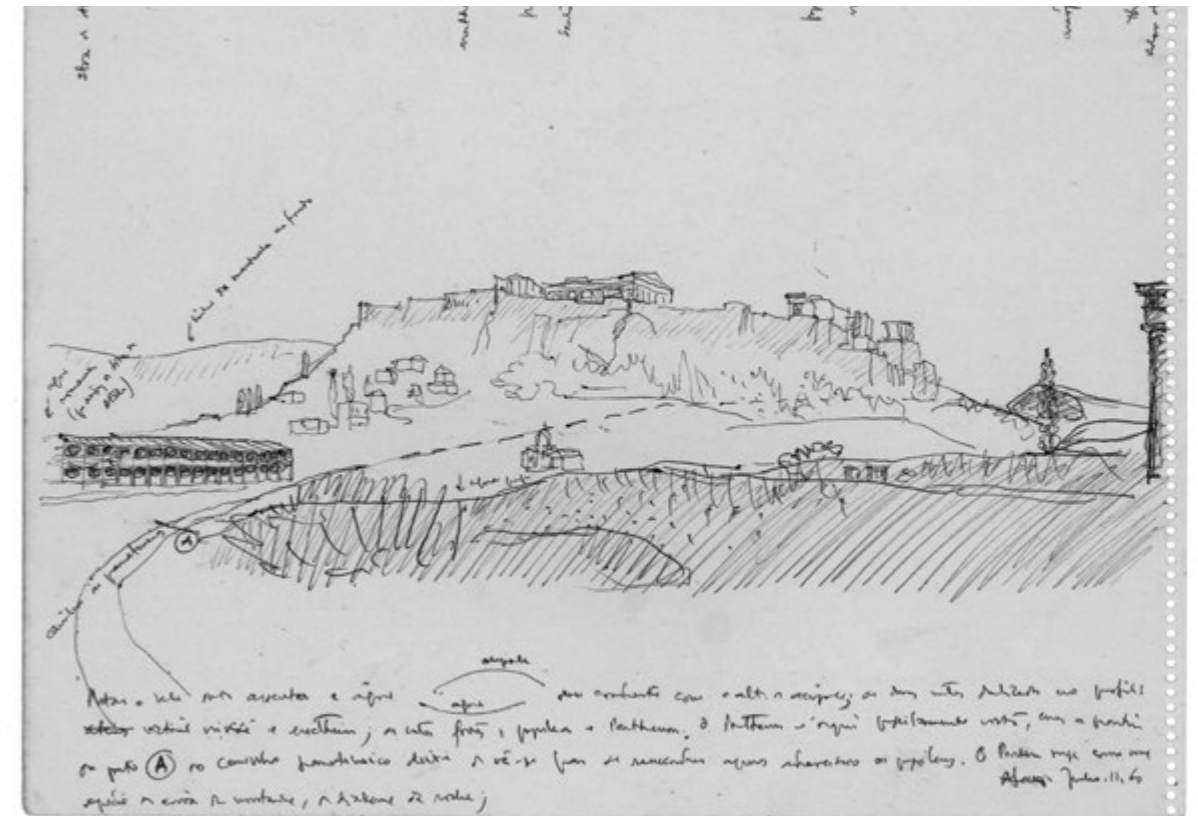


Munari dall'Italia.

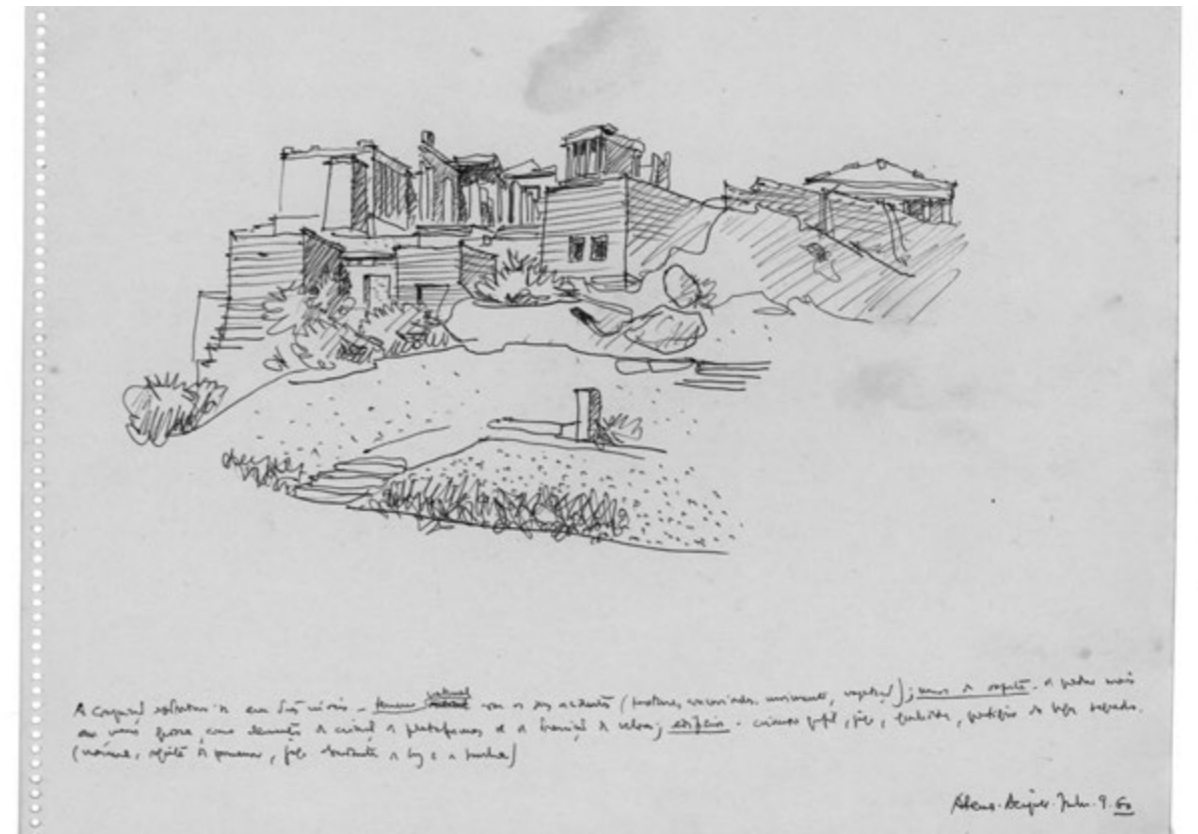
Nel viaggio di ritorno ha modo di recarsi in Libia, Egitto e Grecia, ancora non presente tra le sue mete, dove visita l'Acropoli di Atene, riportata in diversi schizzi sul taccuino.

Il viaggio serve a rafforzare in Távora il legame con la tradizione portoghese, a rendere chiaro che la sua architettura non è solo moderna, o almeno non moderna alla stessa maniera dell'International Style. Lo esplicita chiaramente Jorge Figueira:

*"Távora sente come nessun altro architetto moderno la forza di gravità che lo tira verso il Portogallo, il Portogallo rurale; atavico, antico. Mai se ne libera e nemmeno se ne può liberare; non può immaginare altro paese se non questo; è la sua terra ferma."*<sup>33</sup>



Távora, disegno su taccuino, Acropoli di Atene, 1960.



Távora, disegno su taccuino, Acropoli di Atene, 1960.

33 Jorge Figueira, *Fernando Távora Alma Mater viagem na America*, 1960, in *Modernidade Permanente*, Associação Casa da Arquitectura, Guimarães, 2012.



2.1.6 Il viaggio in Italia del 1964.



Dopo il viaggio attorno al mondo del 1960, Távora torna nuovamente in Italia in compagnia della moglie. Il viaggio a scopo di vacanza lo rende sicuramente meno impegnato in incontri con architetti o visite programmate. Gli stessi acquisti dei libri sono ridotti a due soli volumi. Ciononostante, la quiete e la poca frenesia gli permettono di concentrarsi su alcuni schizzi che riporta sul taccuino, più curati e ricchi di dettagli rispetto alle impressioni annotate nei viaggi precedenti.

I disegni riguardano ancora edifici classici, ma soprattutto spazi urbani e piazze, di cui viene sempre sottolineato il rapporto volumetrico tra le diverse architetture nella composizione spaziale. La percezione dello spazio pubblico e della proporzione delle piazze di certo sono per Távora una lezione molto importante, che apprende attraverso i suoi viaggi nel Belpaese. L'itinerario, ricostruito attraverso le fonti, parte da Milano il 20 marzo del '64, come riportato nello schizzo della statua equestre all'interno del Castello Sforzesco, come da sua annotazione. Ha modo, durante il soggiorno, di visitare la Torre Velasca dei BBPR, edificio che era stato molto discusso al CIAM del '58 a Otterlo, al quale aveva partecipato.

Nei giorni successivi soggiorna a Venezia, dove ha l'occasione di visitare San Marco percorrendo il ballatoio superiore agli ingressi, che affaccia sulla Piazza San Marco. Da questo punto di vista disegna tre schizzi: nel primo, riferito alla piazza principale, riporta il rapporto tra le Procuratie perimetrali, che la rendono uno spazio concluso e definito all'interno di una città caratterizzata da un tessuto molto denso, e il Campanile con la Loggetta del Sansovino; l'ombra della torre campanaria e i tre pennoni per le bandiere definiscono la chiusura della piazza sul lato verso la Basilica di San Marco. Il secondo disegno si concentra invece maggiormente sul Palazzo Ducale e la restante parte della Piazza San Marco, quella prospiciente la laguna, riportando anche una serie di particolari molto ben fatti. Il terzo schizzo dalla posizione del ballatoio di San Marco, si riferisce alle statue equestri al di sopra della porta principale, evidentemente un tema di interesse in quel periodo.

Da Venezia il viaggio prosegue verso l'Italia centrale con una tappa a Siena. L'attrazione per gli spazi pubblici e le piazze si riconferma nello schizzo di Piazza del Campo, magistralmente definita dal susseguirsi di edifici ben proporzionati allo spazio sul lato a semicerchio. La stessa attenzione agli spazi pubblici si conferma sempre a Siena, di fronte al Duomo, con un disegno dell'edificio rialzato sul podio di gradini rispetto alla Piazza.

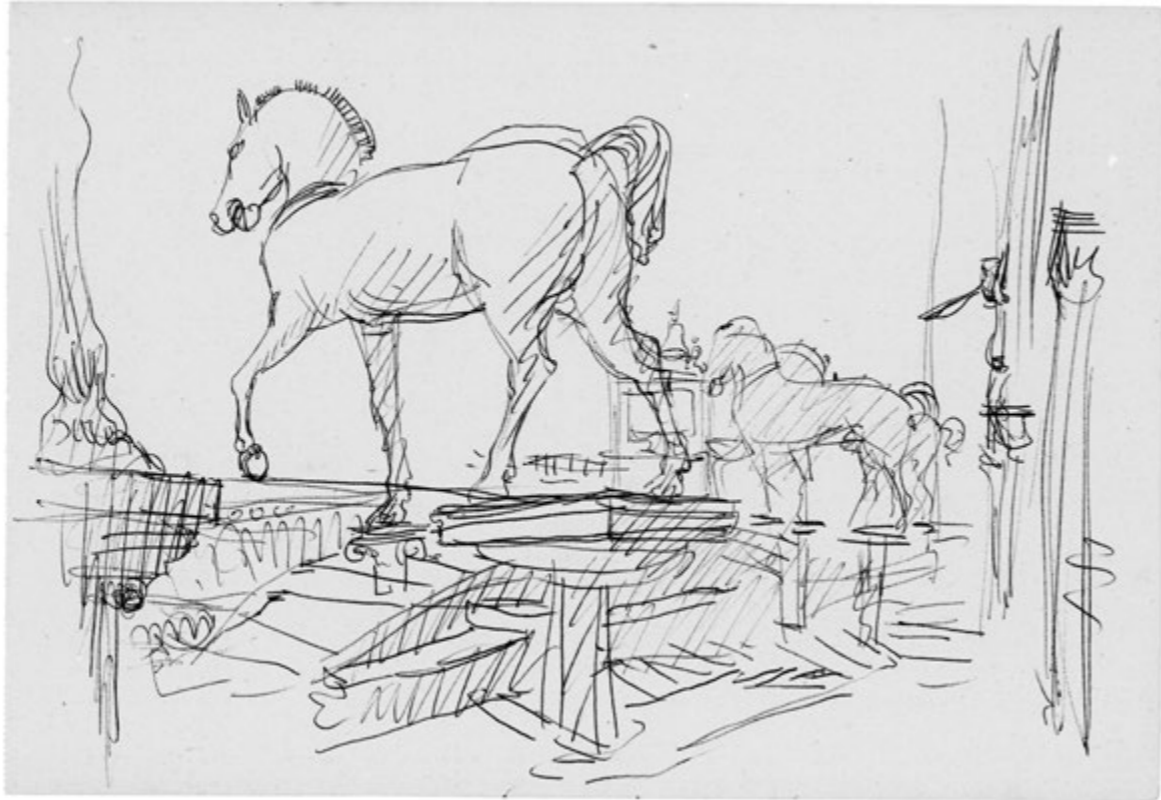
Anche a Spoleto, qualche giorno più tardi, l'architetto si concentra sul disegno dello spazio pubblico per eccellenza, non curandosi della chiesa, che rimane alle spalle del punto di vista;

l'attenzione infatti è tutta per la Piazza, per la scalinata che la definisce sul lato corto e per gli edifici che la circondano.

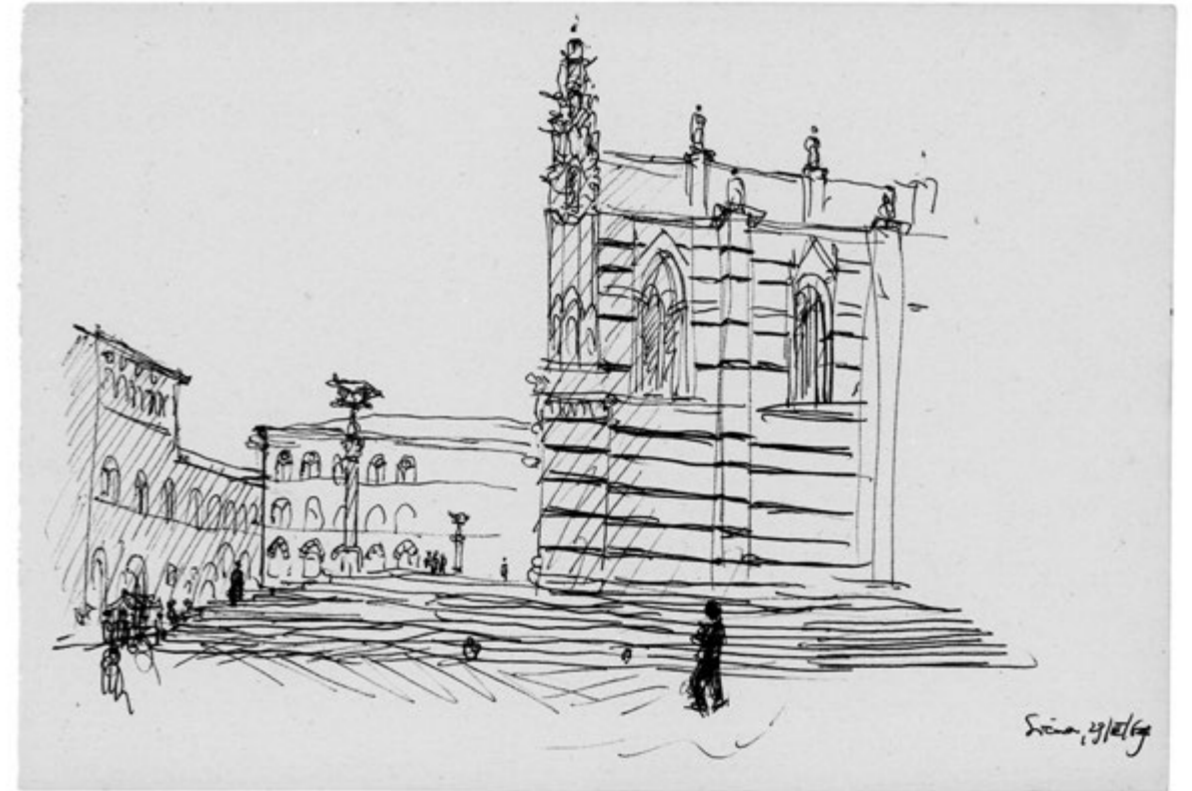
In questo periodo Távora si confrontava con il progetto per la sistemazione del centro cittadino di Aveiro, per il quale viene sviluppato in questa ricerca un approfondimento compositivo, che non riguardava solo la costruzione di un nuovo edificio Municipale, ma che proponeva un nuovo assetto urbano del centro, la definizione della sua piazza centrale e il rapporto della città con i canali. Da qui si deduce l'attenzione che durante il viaggio del '64 Távora ha riservato alle Piazze e a come gli edifici circostanti abbiano la forza di definirne la scena fissa.



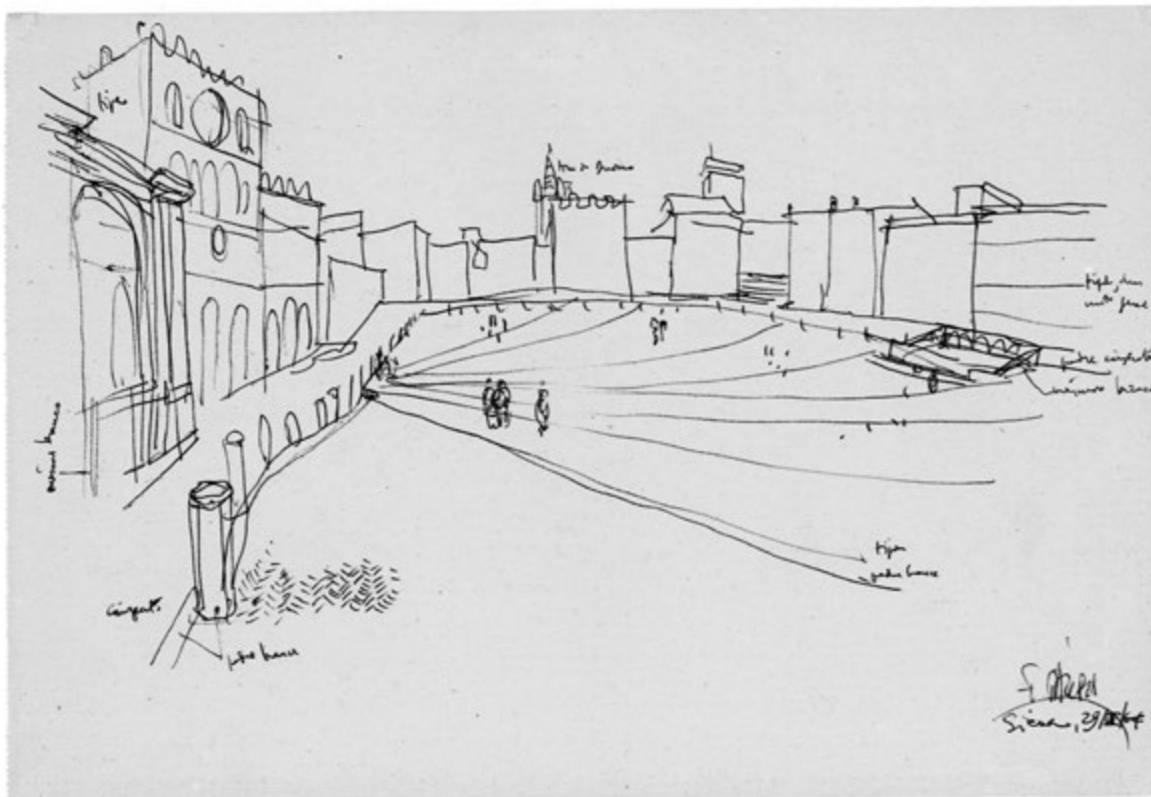
Távora, disegno su taccuino, Piazza San Marco, Venezia 1964.



Távora, disegno su taccuino, Statue Equestri su San Marco, Venezia 1964.



Távora, disegno su taccuino, Piazza del Duomo, Siena 1964.



Távora, disegno su taccuino, Piazza del Campo, Siena 1964.



Távora, disegno su taccuino, Piazza di Spoleto, Spoleto 1964.

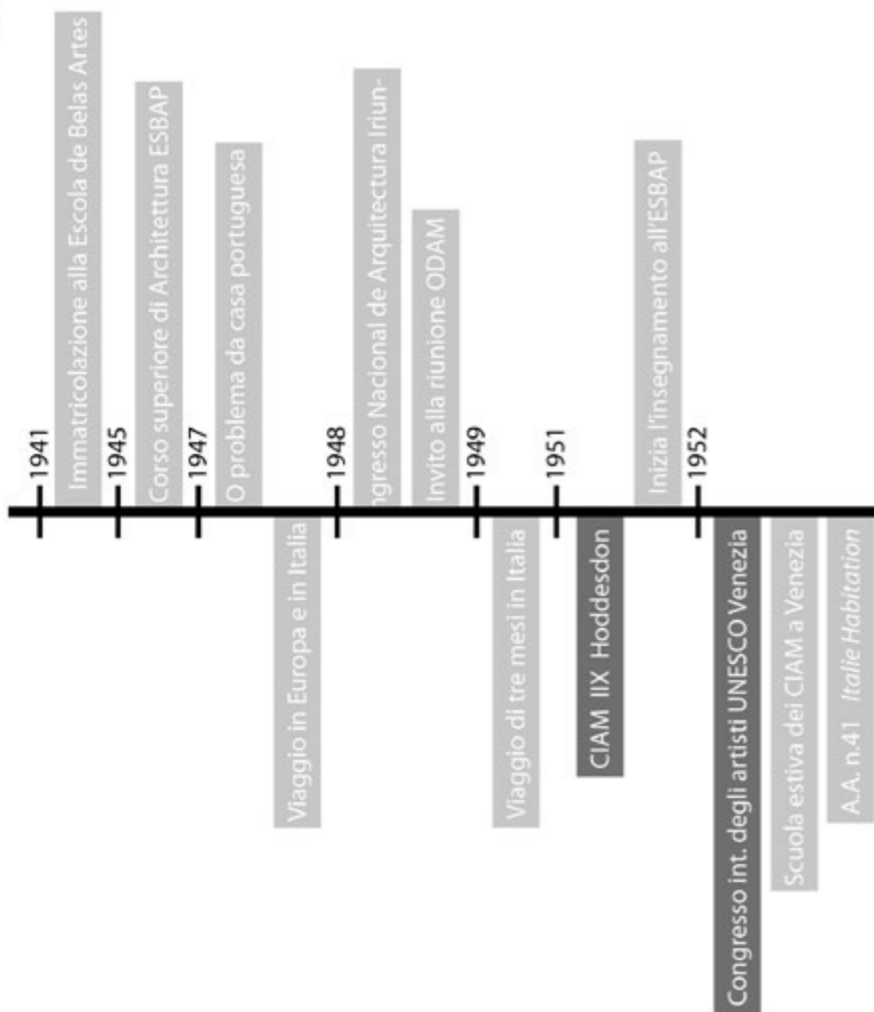


## 2.2 Partecipazione ai CIAM e ai Congressi di architettura.

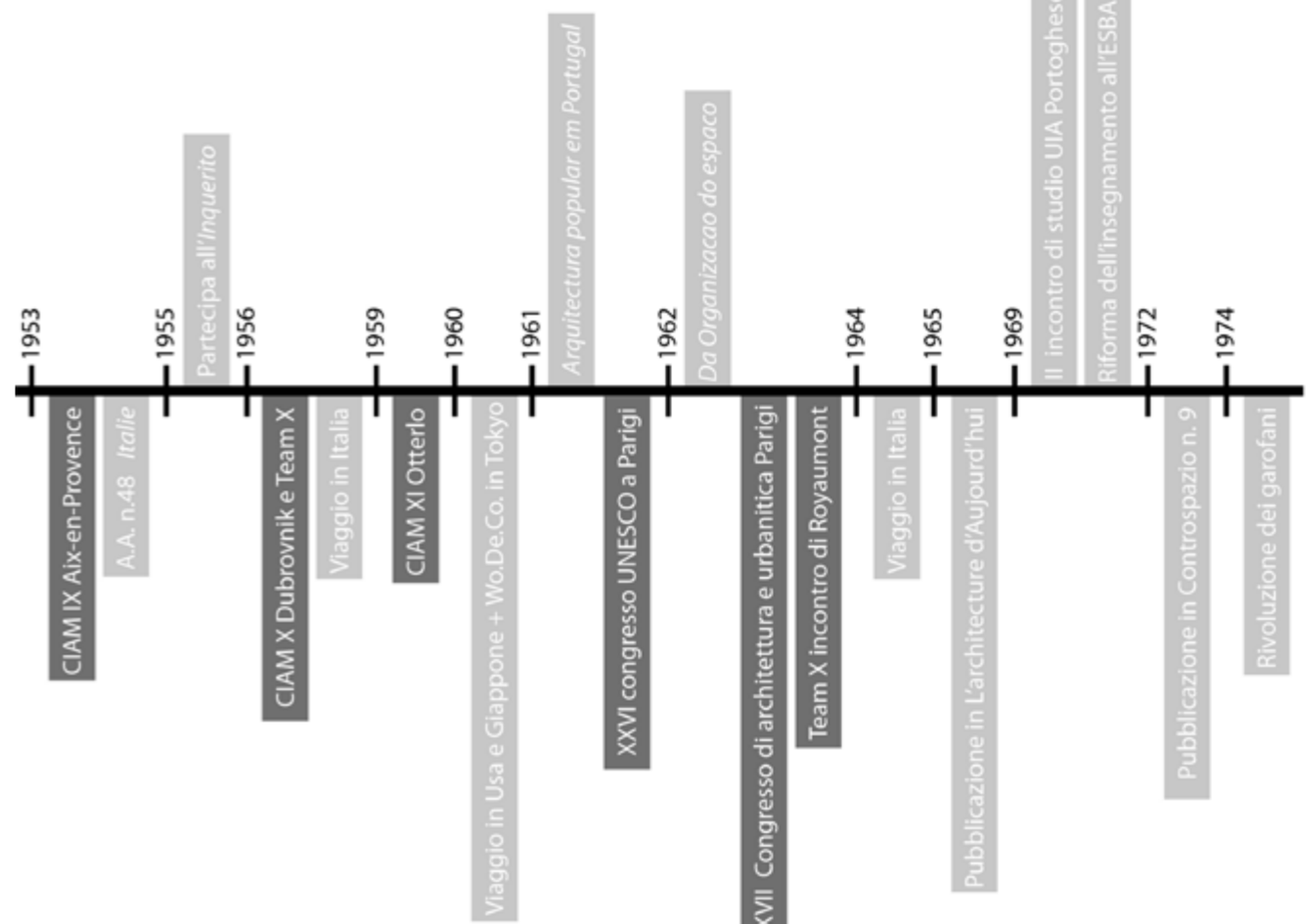




### Nazionale



### Internazionale



Schema cronologico del periodo di studio considerato. CIAM e Congressi internazionali.

I Congressi internazionali di Architettura Moderna rappresentano per Távora un'altra occasione di conoscenza e approfondimento delle tematiche architettoniche moderne attraverso l'incontro e il confronto con gli architetti maggiormente attivi nel dibattito culturale del tempo. Come ho detto, Távora si avvicina alle istanze del Movimento Moderno già durante la sua formazione accademica, nonostante queste faticassero a crescere in Portogallo a causa della chiusura culturale imposta dal regime e della propensione dello stesso verso un tradizionalismo vernacolare.

Nonostante il CIAM fosse attivo ormai dal 1928 è solo alla fine degli anni '40 che in Portogallo si formano due importanti gruppi di architetti: l'ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica) e l'ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos). Il primo, a cui aderiva Keil do Amaral<sup>34</sup>, nasce nel 1946 a Lisbona per promuovere un'architettura legata al contesto sociale ed economico, mentre il secondo nasce a Porto nel 1947 e si pone come fine la divulgazione delle istanze del Movimento Moderno. Távora viene invitato da Viana De Lima a far parte dell'ODAM nel 1948 a seguito del primo "Congresso Nacional dos Arquitectos", da cui scaturisce una maggiore apertura alle idee estere e la necessità di un aggiornamento della metodologia architettonica portoghese.

Dal gruppo Odam nasce anche la prima delegazione portoghese ai CIAM, cui Távora partecipa dal 1951 a seguire, per tutti i CIAM degli anni '50, inizialmente inserito nel gruppo da Viana de Lima. I congressi di questi anni definiscono un cambiamento netto all'interno del movimento moderno, dove alle istanze da sempre perseguite da Le Corbusier e dagli altri fondatori si accostano le differenti visioni delle nuove generazioni, provenienti da tutta Europa, ma in particolare dall'Olanda e dall'Italia, che sottolineano la necessità di un accostamento dei valori dell'*International Style*<sup>35</sup> alla cultura e alla tradizione locale, evitando un'architettura legata solamente al funzionalismo. La necessità, pertanto, diventa quella di ricercare un'architettura basata sui principi del modernismo, ma al tempo stesso saldamente legata alle tradizioni locali da cui essa nasce, in cui s'inserisce e in cui i futuri fruitori la useranno, un'architettura, dunque, che si distacchi dall'omologazione promossa in precedenza. Siza riassume bene questo periodo di cambiamento all'interno del CIAM:

*"[...] Culturalmente, ed in relazione alla sua attività professionale, Fernando Távora fa parte degli architetti dell'ultima generazione del CIAM, formatosi ammirando le certezze di Le Corbusier; immediatamente sensibile ai cambiamenti sconcertanti dello stesso Le Corbusier, che riportano alla*

34 Francisco Keil do Amaral (1910-1975) è un architetto di Lisbona molto attivo nel panorama portoghese del periodo: sostiene il dibattito sull'architettura tradizionale nel paese, pubblica *Uma iniciativa necessária* nel '47, e propone l'indagine sull'architettura popolare a cui Távora aderirà e che sfocerà nell'*Inquerito*.

35 Questa dicitura si riferisce alla definizione di quel periodo architettonico così come largamente trattato in: Hitchcock H.R. Johnson P., *Lo stile internazionale*, Zanichelli, Bologna 1982. Prima edizione inglese: Hitchcock H.R. Johnson P., *The International Style: architecture since 1922*, W.W. Norton, New York 1932.

*luce le contraddizioni dovute alla sua formazione scolastica e al di fuori di questa. All'ultimo CIAM 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."*<sup>36</sup>



Differenti sono di conseguenza anche i temi trattati ai CIAM degli anni '50, caratterizzati da un'attenzione maggiore all'elemento umano, rispetto al solo funzionalismo. Già nel CIAM VIII del 1951, tenutosi ad Hoddesdon, in Inghilterra, il tema "Il cuore della città" si concentra non solo sulle architetture ma anche sul giusto rapporto tra di esse, come mezzo per definire spazi di aggregazione umana e ambienti di socialità. I successivi CIAM IX del 1953 ad Aix-en-Provence, in Francia, con tema "La carta dell'abitare" e il CIAM X tenutosi a Dubrovnik, in Jugoslavia, nel 1956, con tema "Habitat" vanno a mettere in discussione i principi della Carta d'Atene, base di partenza degli stessi CIAM, con un progressivo distacco da essi e il contemporaneo affermarsi di una necessità sempre crescente di avvicinare l'architettura alle caratteristiche proprie del luogo. A Dubrovnik si assiste di fatto a un congresso parallelo, con la generazione della Carta d'Atene da una parte e le nuove generazioni dall'altra. Viene anche definito il nuovo gruppo che organizzerà il CIAM successivo ad Otterlo in Olanda nel 1959, che prevederà una struttura completamente differente dai CIAM precedenti, con una partecipazione individuale attraverso un progetto e non come nazione di provenienza.

Távora non perde quindi occasione di partecipare ai congressi di architettura a lui proposti, tanto i CIAM quanto la World Design Conference (WODECO) a Tokyo, durante il viaggio attorno al mondo del 1960. Da una testimonianza dell'architetto Álvaro Siza si capisce a pieno l'importanza che Távora attribuiva a questi incontri, sia come crescita personale che come mezzo di insegnamento:

*"Lavoravo nello studio come disegnatore. L'ambiente era molto buono, eravamo poche persone, conversavamo molto, a volte lui non c'era, faceva viaggi e quando tornava raccontava tutto con grande entusiasmo. Come nel caso dei congressi dei CIAM in cui era in una fase molto creativa, complessa e talvolta di conflitto interiore."*<sup>37</sup>

36 Siza A. "Fernando Távora 1923" tratto da Bandeirinha J.A.O., *Fernando Távora Modernidade Permanente*, Casa da Arquitectura, Guimarães 2012, p. 266-267. Originariamente contenuto in: AA.VV., *Desenho de Arquitectura. Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Universidade do Porto, Porto 1987.

37 Siza A., Conversazione sui suoi primi passi nella professione, intervista di Luís Pereira Miguel e Rita Alves, 18-03-13. Pubblicato in *Prémio Estágios em Portugal e no mundo*, Ordem dos Arquitectos secção regional do sul, Lisboa, 2013.





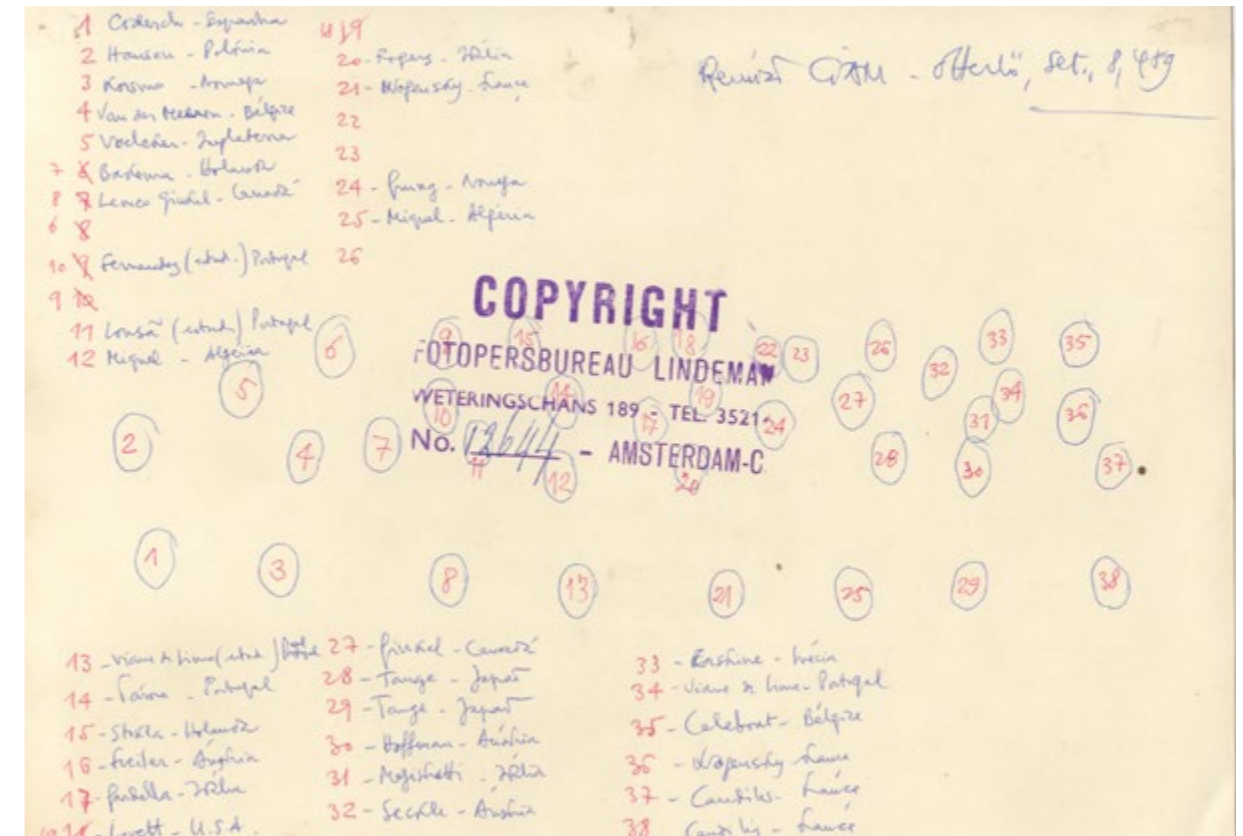
Távora fotografato sulla nave verso il CIAM di Hoddesdon, 1951.



Távora e il gruppo partecipante, CIAM di Otterlo, 1959.



Távora a fianco di Le Corbusier, CIAM di Hoddesdon, 1951.



Távora e il gruppo partecipante, retro della fotografia con riferimenti, CIAM di Otterlo, 1959.



## 2.2.1 Apporti del gruppo portoghese ed italiano ai CIAM degli anni '50.

Távora partecipa al primo CIAM ad Hoddesdon nel 1951. Durante questo incontro con tema "Il cuore della città" ha modo di incontrare per la prima volta Le Corbusier e di entrare in contatto con le diverse delegazioni nazionali partecipanti al convegno. La tematica del "cuore" segna un cambiamento nella riflessione all'interno dei convegni CIAM, inserendo la componente umana, che si distacca dal mero funzionalismo, e ponendola al centro della vita dell'edificio, come portatrice della storia e della tradizione del luogo. Inevitabile è quindi il rapporto dell'architettura con il luogo e la tradizione in cui si andrà ad inserire.

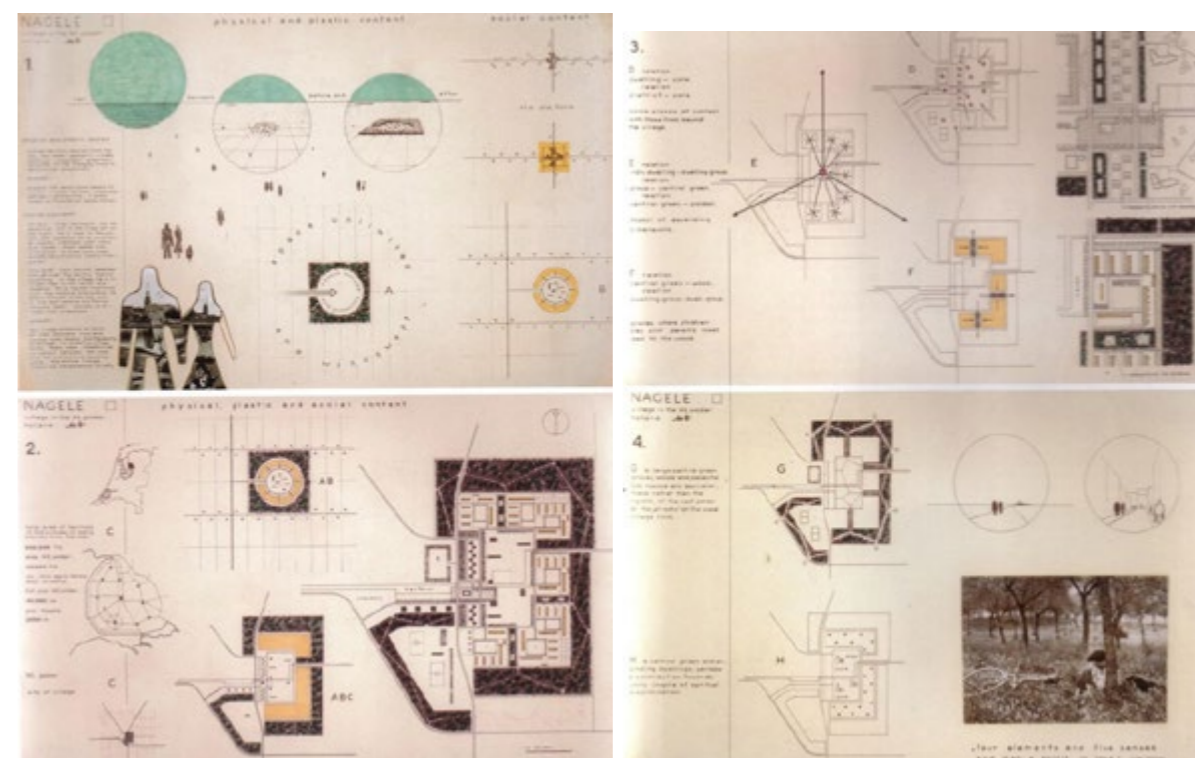
Távora rimane ben impressionato dai progetti olandesi presentati alla conferenza: il quartiere di Pendrecht, presentato dal gruppo di Rotterdam sotto la guida di Bakema, e quello del quartiere Nagele ad Amsterdam del gruppo guidato da Van Eyck. Entrambi i progetti tengono in considerazione il contesto in cui si inseriscono, gli abitanti e le relazioni sociali, sottolineando la necessità per l'abitazione di relazionarsi agli spazi pubblici e sociali fino ad arrivare a condizionarli.

Il CIAM IX ad Aix-en-Provence, con tema "La carta dell'abitare", è il primo congresso organizzato per lo più dalla nuova generazione di architetti all'interno del gruppo CIAM. L'esigenza è quella di affiancare alla famosa Carta d'Atene un secondo documento più rispondente alle esigenze degli anni '50, chiamato Carta dell'Abitare. L'incontro preparatorio per il CIAM, svoltosi a Sigtuna, in Svezia, dal 25 al 30 giugno 1952, al quale parteciparono per lo più membri giovani, segna la volontà di rimettere in discussione i principi base dell'abitare. A questo incontro preparatorio non partecipa nessun membro portoghese, ma questa spinta innovatrice si riscontra negli scritti di Távora di quell'anno, di poco precedenti all'incontro ad Aix-en-Provence, soprattutto nel testo "Per un'urbanistica portoghese"<sup>38</sup> pubblicato nel marzo del 1953, dove l'architetto ragiona sull'arretratezza dell'urbanistica e dell'architettura in Portogallo per tracciare una via differente dall'urbanistica Moderna attraverso il "conoscere la realtà portoghese di oggi e tradurla in costruzione, facendo quell'architettura e quell'urbanistica in grado di soddisfarla. [...] Aprire gli occhi alla realtà portoghese. [...] Non chiudere gli occhi alla realtà del mondo."<sup>39</sup>

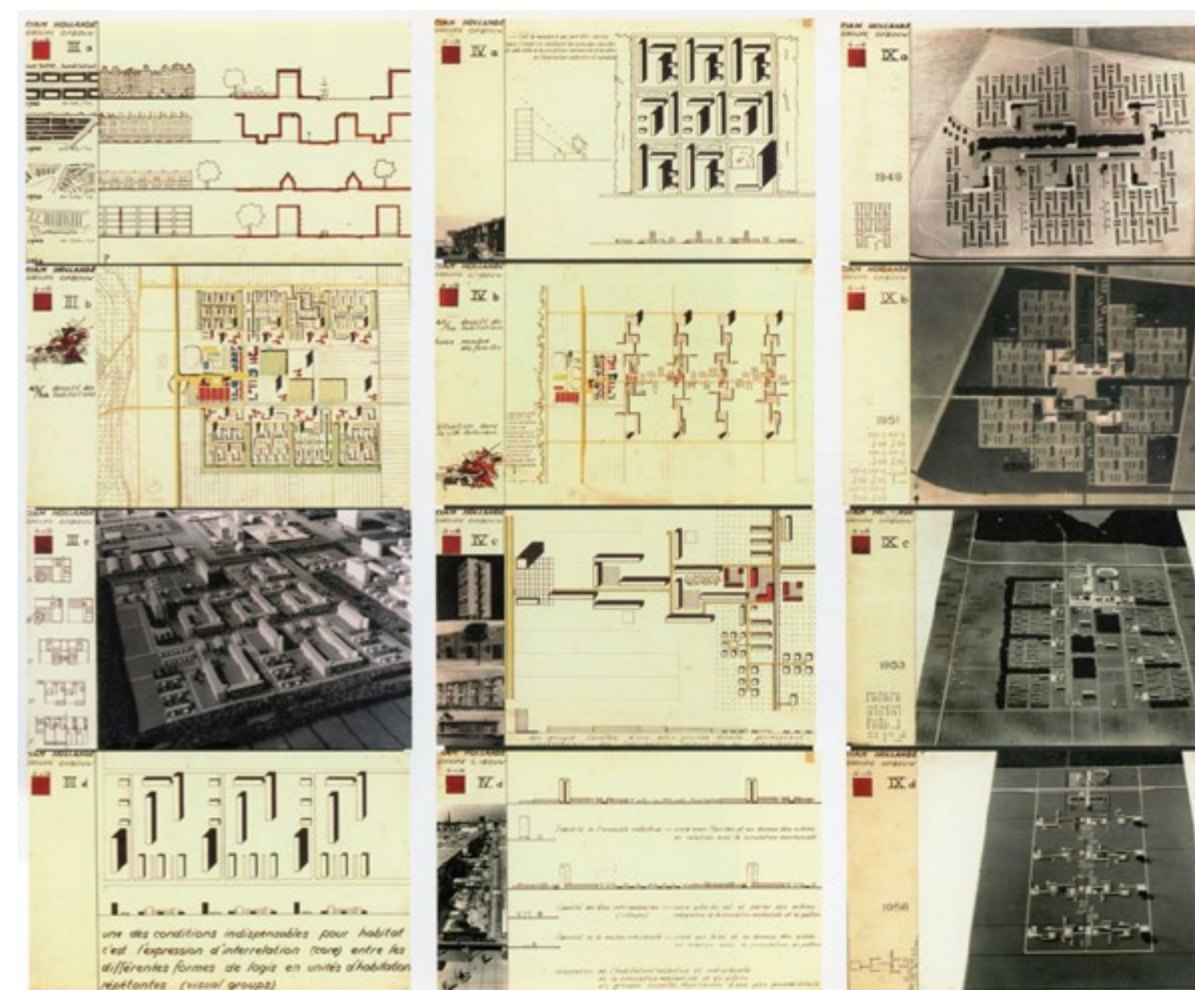
Távora si dimostra pienamente in linea con i cambiamenti che stanno avvenendo all'interno dei

38 A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, cit. p.294. Testo originario: Távora F., *Per un'urbanistica e un'architettura portoghese*, in "Comércio do Porto", Maggio 1953, n.25.

39 *Ibid.*



Aldo Van Eyck, Quartiere Nagele ad Amsterdam, CIAM di Otterlo, 1959.



Bakema, Quartiere Pendrecht, CIAM di Otterlo, 1959.

CIAM, in quanto sottolinea la consapevolezza di dover partire dalle costanti storiche presenti nella città, negli edifici e brani di città nati da una collaborazione e un'intenzione comune in determinati momenti storici, non da una tabula rasa come nelle utopie urbanistiche moderne. Questo ha determinato il formarsi di architetture dotate di qualità, non solo a livello stilistico proprio del tempo, ma con uno spazio dotato di anima, armonico. *“La qualità è condizione essenziale per avere un buon edificio”*<sup>40</sup>, non lo stile, pertanto per Távora è essenziale cercare la radice di questa qualità dell'architettura portoghese.

Al CIAM X tenutosi a Dubrovnik il gruppo portoghese formato da Fernando 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. Questo progetto ha un radicamento nella struttura urbana e nella tipologia costruttiva tipica di quella regione, così come nella comprensione delle funzioni e della giusta separazione di alcune attività. Le tecniche costruttive dovevano essere proprie della tradizione, affinché gli abitanti fossero in grado di costruirle e di sentirsi a proprio agio in un ambiente conosciuto. Differenti erano invece le forme e l'organizzazione dello spazio interno, molto libero, in connessione con i principi della Carta di Atene. Questa libertà era però vista come possibilità da parte degli abitanti di organizzare la propria vita sociale e apportare modifiche a loro piacimento. Qui viene a definirsi un principio che diventerà il cardine dell'*Organizzazione dello spazio* di Fernando Távora, quello dell'uomo come ordinatore dello spazio e dell'architettura, che egli modella in base alle funzioni che devono assolvere.

Il progetto presentato dal gruppo portoghese rispecchia l'interesse sull'architettura tradizionale del paese concretizzata con la ricerca dell'*Inquerito sobre a arquitectura popular portuguesa*, iniziata l'anno precedente. Di ritorno dal CIAM Távora soggiognerà in Italia nel viaggio del 1956, di cui ho riferito in precedenza.

Nel 1959 ad Otterlo, cambia l'impostazione del CIAM e ogni architetto partecipante ha l'occasione di mostrare un proprio progetto. È questo un momento importante per l'architettura portoghese per mettersi in mostra con edifici già realizzati e non solo con proposte progettuali nate dal gruppo di lavoro. In quest'occasione Fernando Távora presenta il suo progetto per il Mercato Municipal de Vila da Feira<sup>41</sup>, la cui costruzione era da poco terminata. Il progetto è molto apprezzato e suscita un commento di Van Eyck in cui l'architetto cita la recente pubblicazione di

40 A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, cit. p.294. Testo originario: Távora F., *Per un'urbanistica e un'architettura portoghese*, in "Comércio do Porto", Maggio 1953, n.25.

41 Vedi capitolo 3, paragrafo 3.1, Mercato Municipal de Vila da Feira 1953-1958.

Gideon, Space, time and architecture:

*“La nozione di spazio e tempo non trasmette più la sua forza originale, ed è sostituita dal concetto maggiormente vitale di luogo e occasione.”*<sup>42</sup>

Il progetto del mercato si mostra intimamente legato al luogo e alle tradizioni locali del Portogallo, da cui riprende l'uso dei blocchi in granito e dei materiali utilizzati nei banchi e negli elementi d'arredo, oltre che alla concezione di mercato concentrato attorno a una piazza centrale con una fontana. I materiali e gli elementi della modernità si mescolano al meglio con gli elementi della tradizione: il cemento grezzo delle strutture delle quattro coperture, così come quello usato nei moduli di base un metro per un metro della pavimentazione, e il bianco delle pensiline, ben si accostano con il granito usato nelle murature e come elemento dei muri di contenimento del terreno che disegnano lo spazio della corte così come il limite perimetrale dell'intero mercato. Non si può considerare il progetto come un'opera moderna, ma esso diventa una base fondamentale per la teorizzazione della *“terza via”* promossa da Távora nella volontà di legare la modernità alle caratteristiche proprie della costruzione locale.

Alla stessa conferenza gli architetti italiani presenti mostrano alcuni progetti che saranno oggetto di una discussione molto accesa e segnano una frattura profonda all'interno del CIAM, portando alla sua chiusura. Questi progetti, in particolare quello di Rogers per la Torre Velasca e quello per residenze e negozi di De Carlo a Matera, sono accusati di storicismo e *“di appartenere ad un altro tempo”*, come sostenuto da Peter Smithson.

Su questi temi erano comparsi sugli editoriali di Domus già diversi scritti di Rogers che analizzavano temi come *“il rapporto con la storia, la relazione tra il linguaggio ed ideologia, l'identificazione di una tradizione del Movimento Moderno, l'inserimento dei progetti nei contesti storici”*; forse ancora difficili da comprendere in ambito internazionale, ma molto presenti in un paese fortemente legato al passato come l'Italia. Távora nutre però un forte interesse per gli architetti italiani, dovuto proprio a questo rapporto con la storia e a come questa debba influenzare la nuova architettura.

Sempre ad Otterlo Gardella presenta il progetto per la Mensa Olivetti ad Ivrea; Rogers commenta così la presentazione di quel progetto:

*“Se avesse portato lì la casa sul Canale della Giudecca (Casa alle Zattere) sarebbe scoppiato un putiferio” perché quel suo delicato e pericoloso sfiorare le forme della tradizione sarebbe apparso come una contaminazione, una rinunzia, un passo indietro rispetto a quelli che essi per contagio*

42 Risselada M., *Fernando Távora no contexto do Team 10*. In *Fernando Távora Modernidade Permanente*, p. 92.

formalistico reputavano l'unica giusta via del Movimento Moderno.”<sup>43</sup>

Rogers aveva presentato, come ogni partecipante al congresso, il suo progetto dei BBPR per la Torre Velasca a Milano, riguardo al quale si era acceso un dibattito con i coniugi Smithson che lo accusavano di revival storicistico, tacciando il progetto come immorale per il tempo. Questo nuovo modo di interpretare l'architettura da parte di Ernesto Rogers non venne subito compreso, anzi fu condannato. Lo stesso architetto ribatté agli Smithson sostenendo che per lui:

*“l'intima moralità di un'architettura è la chiarezza e la sincerità della struttura e la consapevolezza dell'uso dei molti elementi richiesti nella costruzione di un edificio, questa è la moralità dell'oggetto.”*<sup>44</sup>

Peter Smithson non risparmia accuse neanche nei confronti di Giancarlo De Carlo, che presenta il suo progetto per negozi e abitazioni a Matera, secondo l'inglese rispecchiante chiaramente forme antiche e privo di volontà nell'inventare una architettura genuina.

Le diverse correnti all'interno di questo ultimo CIAM porteranno allo scioglimento delle Conferenze di Architettura Moderna e all'apertura del Team 10, che fa propria la spinta di cambiamento e organizza diverse conferenze negli anni a seguire. Távora partecipa all'incontro del Team 10 a Royaumont, Francia, nel settembre del 1962 e scrive *“A proposito di Royaumont”*<sup>45</sup> esprimendo tutto il suo scetticismo per la volontà di raggiungere un documento capace di sostituire la Carta di Atene. Chiaro è il suo commento:

*“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 sovrannità, 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?”*<sup>46</sup>

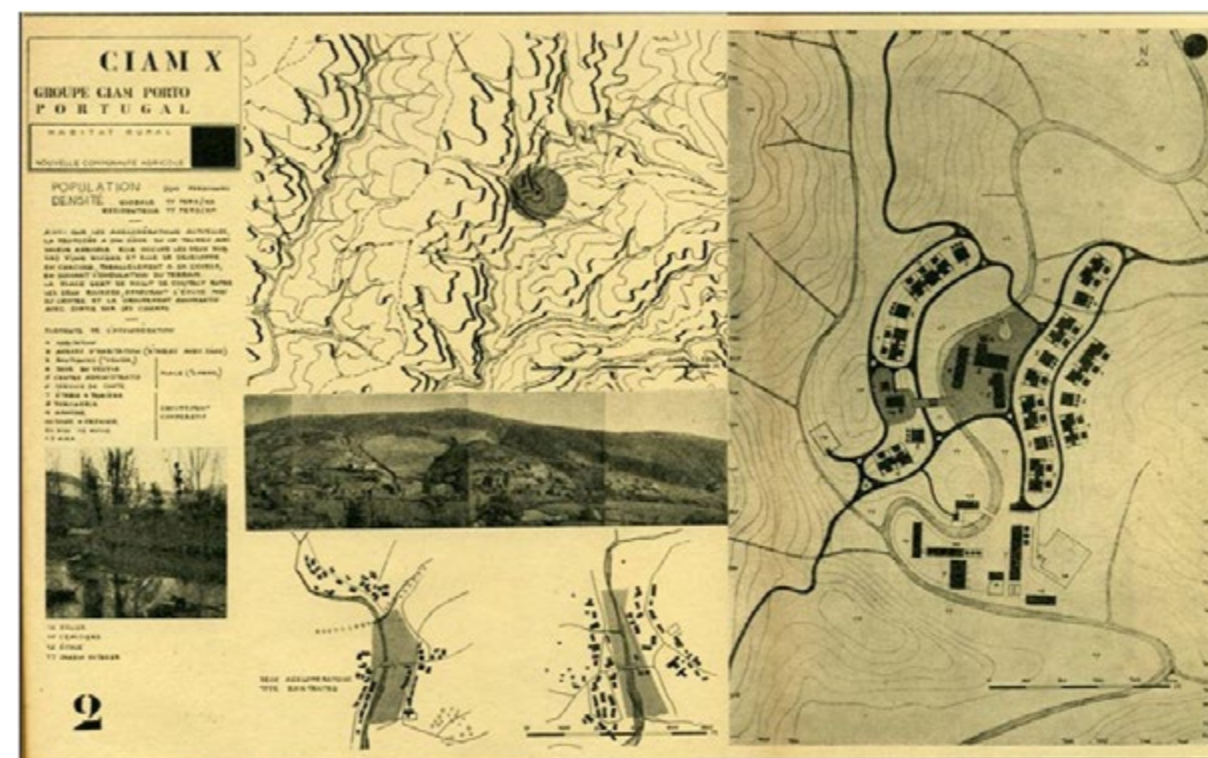
Il distacco dai temi portati avanti dal Team 10 e le differenti visioni di Távora lo porteranno a non partecipare alle conferenze degli anni seguenti e a distaccarsi dal gruppo.

43 Anna Giannetti, Luca Molinari, a cura di, *Continuità e Crisi: Ernesto Nathan Rogers e la cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra*, Alinea editrice, Firenze 2010, p.172.

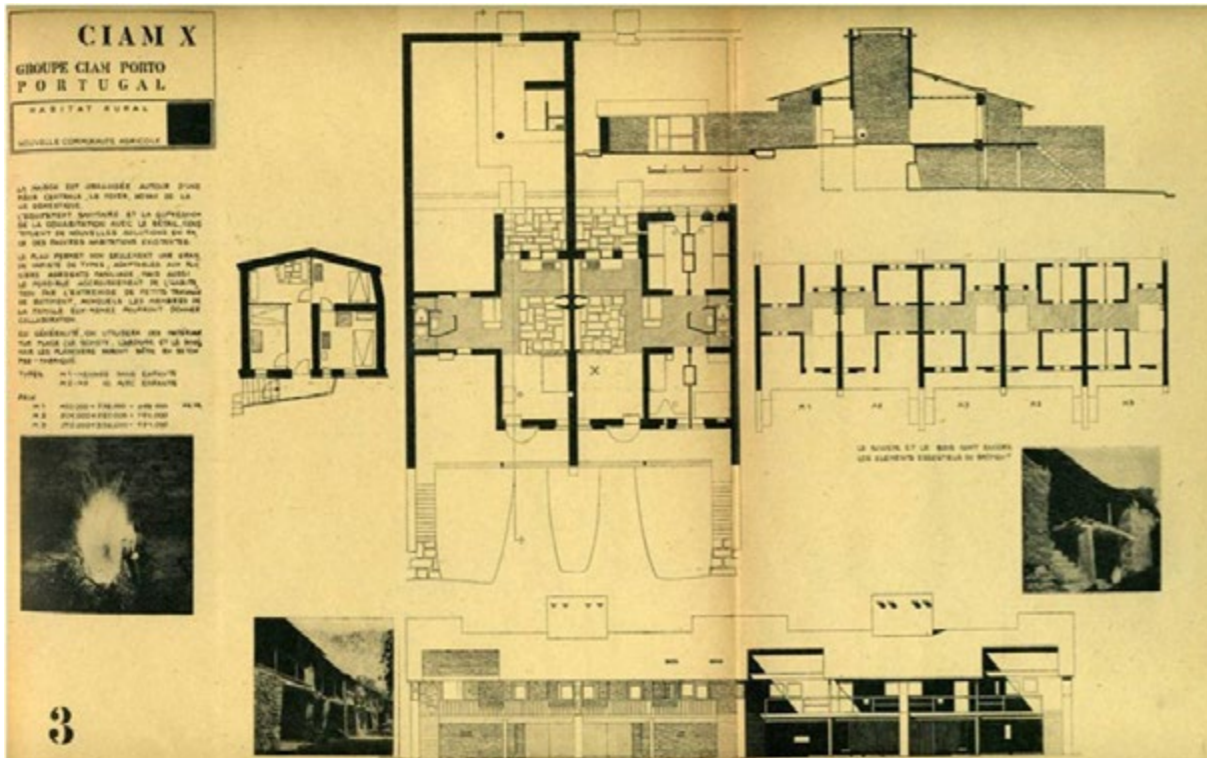
44 Mumford E., *The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960*, Cambridge, Massachusetts, 2000.

45 Távora F., *O Encontro de Royaumont*, in *“Arquitetura”*, 1963, n. 79

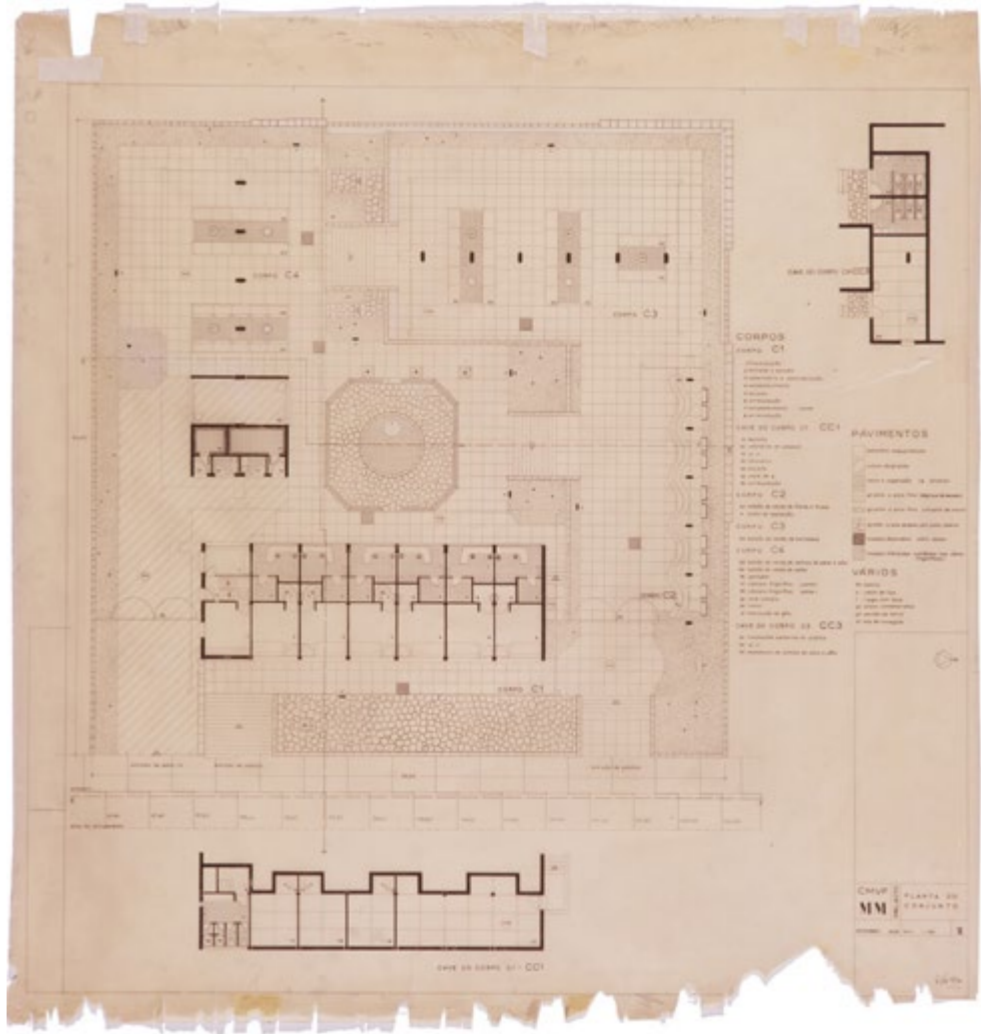
46 *Ibid.*



Progetto per un quartiere per una comunità agricola, gruppo portoghese, tavole 1-2, CIAM di Dubrovnik, 1956.



Progetto per un quartiere per una comunità agricola, gruppo portoghese, tavole 3-4, CIAM di Dubrovnik, 1956.



Fernando Távora, Mercato municipale di Vila da Feira, presentato al CIAM di Otterlo, 1959.



BBPR, Torre Velasca Milano, presentata al CIAM di Otterlo, 1959.



Ignazio Gardella, Casa Cicogna alle Zattere Venezia, 1953-58.

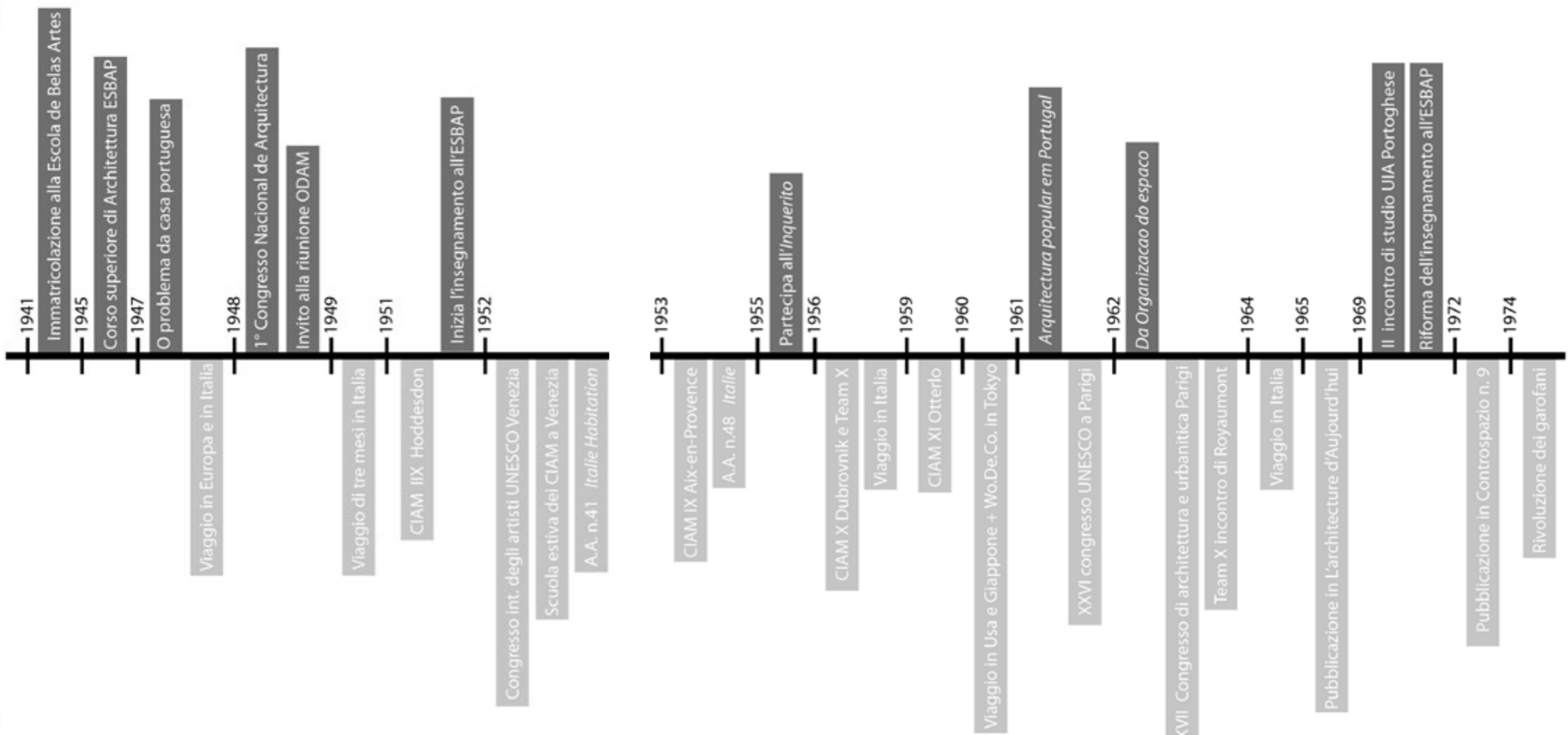
### 2.3 Regionalismo e ruralità.





Nazionale

Internazionale



Schema cronologico del periodo di studio considerato. Formazione e esperienze in Portogallo.



Távora s'inserisce nel dibattito architettonico internazionale in un momento di forte cambiamento, dovuto principalmente alla fine del secondo conflitto mondiale e alla ricostruzione postbellica che permette un periodo di grande fermento e sperimentazione architettonica in molti stati europei e di messa in discussione delle certezze del Movimento Moderno. Gli anni '50 sono anche caratterizzati dal progressivo scioglimento dei CIAM, esperienza definitivamente chiusa a Otterlo nel 1959, a causa del distacco dalle istanze generatrici del Movimento Moderno e all'ingresso di nuove forme di progettazione, che facevano proprie le caratteristiche moderne, unendole però alle tipicità proprie di ogni stato e della sua architettura. I progetti Olandesi di Van Eyck, quelli inglesi degli Smithson ma soprattutto i progetti Italiani risentono fortemente del radicamento nel proprio paese di origine e nel contesto. In particolare, il dibattito che si sviluppa all'interno dei Congressi internazionali d'architettura Moderna degli anni '50 è molto influenzato dall'apporto del dibattito italiano. Il regime dittatoriale fascista aveva sempre in qualche modo osteggiato l'architettura moderna, sostenendo la necessità di esaltare il carattere proprio dell'architettura Italiana che doveva trovare, nella storia e nell'impero romano, la propria essenza. Infatti il razionalismo italiano, pur carico di connessioni con l'architettura moderna, mantiene una forte radice con il passato che influenzerà anche il dibattito successivo alla caduta del regime e le nuove generazioni di architetti, come E.N. Rogers, Gardella e Albini.

Al fine della ricerca è quindi importante indagare da cosa nasce il "regionalismo" italiano, partendo dall'architettura razionalista del regime fino agli sviluppi successivi alla Seconda guerra mondiale, e come questo abbia influito sulle ricerche di Távora, che entra in contatto con i maggiori esponenti dell'architettura Italiana nei suoi viaggi e nei CIAM.

### 2.3.1 L'esperienza italiana: della Triennale di Milano del 1936 al regionalismo del dopoguerra.



Il dibattito architettonico in Italia durante il ventennio fascista è molto condizionato dal regime, che cerca all'interno dell'architettura un mezzo per la propria propaganda e per l'affermazione del popolo italiano anche in questo campo. Il regime non vedeva di buon occhio l'architettura, presente in Europa, promossa dal Movimento Moderno, che sosteneva caratteri universali per le nuove architetture, in quanto non confaceva alla volontà del fascismo di esaltare la classicità dell'antica Roma come matrice di un carattere tipicamente italiano. I rapporti con l'estero sono dunque difficili per gli architetti italiani, che rimangono esclusi dai congressi di architettura e dai dibattiti con i loro colleghi d'oltralpe. Le restrizioni imposte dal regime però non frenano la sperimentazione degli architetti italiani che, attraverso il razionalismo basato sul rigore delle forme, il funzionalismo e il richiamo all'architettura classica italiana, definiscono uno stile, pur con svariate sfumature, in cui il governo si rispecchia e si esalta.

La chiusura culturale imposta verso gli altri stati europei permette lo svilupparsi di un dibattito interno tra architettura classica, legata alla storia più che altro per il linguaggio, e architettura moderna, come più tardi avverrà anche in Portogallo durante gli anni '50 e '60. Quella che si sviluppa è quindi un'architettura specificatamente italiana, simbolo di un regime che guarda alla tradizione, ma desidera esaltare una rinnovata Italia fascista, che risente solo di riflesso del dibattito Moderno europeo. All'interno di questa non mancano però le differenze tra la corrente romana, più legata alla storia e alle forme classiche dell'architettura, e quella milanese, che con il Gruppo 7, formato dai neolaureati Castagnola, Fratte, Figini, Larco, Pollini, Terragni e Libera, unico membro di ambiente romano aggiunto in un secondo momento al gruppo, cerca un'innovazione formale dell'architettura pur non dimenticando il legame con la storia:

*"tra il passato nostro e il nostro presente non esiste incompatibilità. Noi non vogliamo rompere con la tradizione: è la tradizione che si trasforma, assume aspetti nuovi, sotto i quali pochi la riconoscono."*<sup>47</sup>

Giuseppe Pagano è una figura centrale nel dibattito di quegli anni: gli editoriali pubblicati sulla rivista "Casabella", oltre alle mostre organizzate alla Triennale di Milano, imprimono una forte spinta verso il rinnovamento dell'architettura italiana.

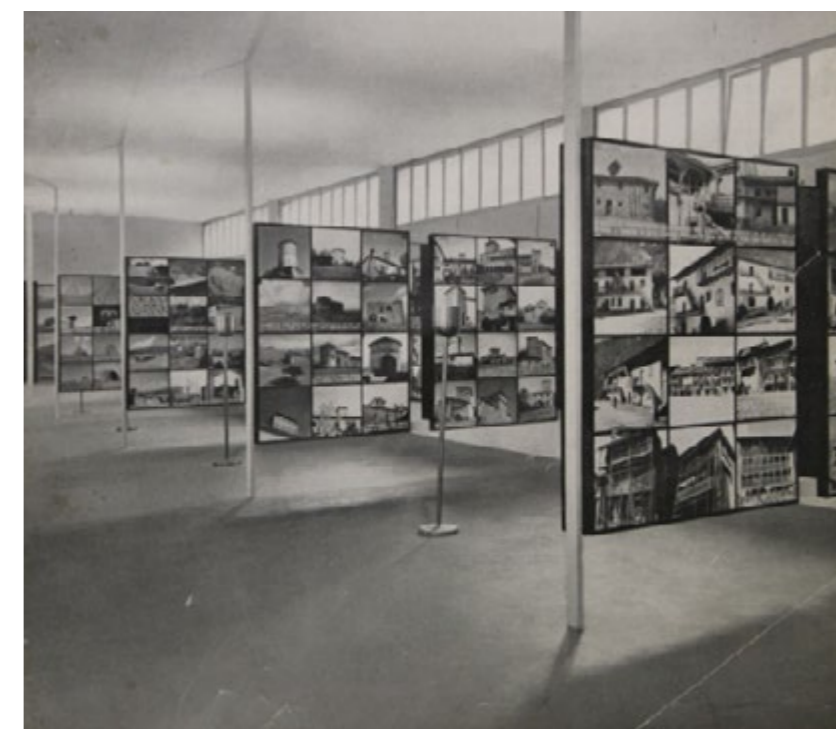
<sup>47</sup> Gruppo 7, "Note", in: «Rassegna Italiana», dicembre 1926; cit. in: K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1993, pag. 237.

Pagano come direttore della VI Triennale di Milano del 1936 decide di dividere la mostra in più parti, esponendo opere razionaliste di quegli anni, e curando personalmente assieme a Guarniero Daniel una *“Mostra dell’architettura rurale italiana”*. Il tema dell’architettura minore non era mai stato trattato all’interno della Triennale, ma l’argomento non trova ostruzioni da parte del regime, che aveva nella società agricola la sua base di consenso. La ricerca di Pagano non è tuttavia finalizzata al ritorno a uno stile vernacolare o alla ricerca di un linguaggio rurale, anzi: attraverso una ricognizione storica effettuata in parte personalmente e in parte con l’ausilio di gruppi sparsi sul territorio, egli vuole indagare quelle permanenze che ritornano negli edifici costruiti gradualmente dalla popolazione in base alle funzioni a cui questi dovevano rispondere, alle condizioni climatiche e alle abitudini degli abitanti. Spiega Pagano nella pubblicazione *“Architettura rurale italiana”* che segue la mostra nei Quaderni della Triennale:

*“La conoscenza delle leggi di funzionalità e il rispetto artistico del nostro imponente e poco conosciuto patrimonio di architettura rurale sana ed onesta, ci preserverà forse dalle ricadute accidentiche, ci immunizzerà contro la retorica ampollosa e soprattutto ci darà l’orgoglio di conoscere la vera tradizione autoctona dell’architettura italiana: chiara, logica, lineare, moralmente ed anche formalmente vicinissima al gusto contemporaneo. (...) E l’analisi di questo grande serbatoio di energie edilizie che è sempre sussistito come uno sottofondo astilistico, può riserbarci la gioia di scoprire motivi di onestà, di chiarezza, di logica, di salute edilizia là dove una volta si vedeva solo arcadia e folclore. [...] Questo immenso dizionario della logica costruttiva dell’uomo, creatore di forme astratte e di fantasie plastiche spiegabili con evidenti legami col suolo, col clima, con l’economia, con la tecnica, ci è aperto davanti agli occhi con l’architettura rurale. Un esame perciò dell’architettura rurale, condotto con questi criteri, può essere non soltanto utile ma necessario per comprendere quei rapporti di causa ed effetto che lo studio della sola architettura stilistica ci ha fatto dimenticare. L’architettura rurale rappresenta la prima e immediata vittoria dell’uomo che trae dalla terra il proprio sostentamento. Vittoria dettata da una necessità, ma satura di evoluzioni artistiche.”<sup>48</sup>*

Ritorna quindi fondamentale il rapporto con la tradizione, come fonte principale per scoprire le radici più profonde dell’architettura “italiana”. La mostra apre una serie di tematiche e di discussioni, che nei mesi successivi continueranno all’interno di Casabella e torneranno anche nel dopoguerra, durante la IX Triennale di Milano del 1951, con la Mostra sull’architettura spontanea allestita da Ezio Cerruti, Giancarlo De Carlo e Giuseppe Samonà. Le tematiche dei primi anni ’50 in Italia riprendono quindi la ricerca già intrapresa da Pagano nel 1936, alla ricerca di nuove strade e nuovi modi di inserire l’architettura Moderna nel contesto in cui si trova. Távora entra in contatto con le ricerche portate avanti dagli architetti italiani, durante i viaggi di fine anni ’40 ma soprattutto alla scuola estiva del ’52 a Venezia, dove sono sicuramente

48 Pagano, Giuseppe, Guarniero, Daniel, *“Architettura rurale italiana”*, Quaderni della Triennale, Hoepli, Milano 1936.



G. Pagano G. Daniel, “Mostra dell’architettura rurale italiana” VI Triennale di Milano del 1936.

presenti Samonà e De Carlo oltre agli altri già citati. La ricerca italiana sull'architettura rurale e su quella spontanea, con la finalità di indagare le permanenze architettoniche nei secoli di storia del paese, sarà effettuata anche in Portogallo, a partire dal 1955, con l'*Inquerito sobre a arquitectura popular portuguesa*, che arriverà a risultati differenti e condiziona in maniera più profonda il dibattito architettonico del paese lusitano.

Távora avrà modo di visitare più volte Milano nei suoi viaggi, entrando a contatto con gli architetti e col fermento che durante gli anni '50 investiva il dibattito culturale all'interno della Scuola di Milano. La ricerca portata avanti da Pagano prima della guerra getta le fondamenta per le teorie che verranno sviluppate dopo il conflitto da diversi architetti come Ernesto Nathan Rogers, che Távora incontra per la prima volta durante il viaggio del '49 e che diventerà direttore di "Casabella continuità" dal 1953. Gli esempi di architettura italiana di quegli anni, come la Torre Velasca dei BBPR e la Casa alle Zattere di Gardella, vengono considerate una regressione dai rappresentanti del Movimento Moderno e dal Team 10 che non ne capiscono la valenza. In realtà queste come altre architetture nate in quegli anni sono frutto di una visione dell'architettura moderna non uniformata ai canoni della Carta d'Atene e dello stile internazionale, ma che cerca nel legame con il luogo e nella tradizione, la capacità di inserirsi in maniera migliore nella città.

Rogers è molto attivo nel dibattito di quegli anni a Milano attraverso l'insegnamento e numerosi scritti, oltre che con l'architettura costruita. Il rapporto tra la storia, la tradizione e la contemporaneità è al centro sia delle sue teorie che del dibattito architettonico italiano di quel periodo, che si interroga su come agire all'interno delle città storiche. Se per gli esponenti del Movimento Moderno è difficile comprendere questa ricerca, al contrario Távora, che si interroga sui temi del rapporto con il contesto e con la storia, vede nelle ricerche italiane un solido punto di partenza.

L'architettura contemporanea, pur specchio del proprio tempo, non si può distaccare dalle relazioni che ha all'intorno, relazioni esperienziali con il passato e la storia che generano quel luogo, quella città, e la società in cui si inserisce. L'architettura diventa quindi lo specchio della storia e della società, come sintesi del proprio tempo e non come ripresa dei linguaggi del passato:

*"Considerare l'ambiente significa considerare la storia: essendo la maggior penetrazione del significato di questa uno degli argomenti più caratteristici del pensiero filosofico odierno, il pensiero architettonico, seppure lentamente, non poteva non restarne influenzato: dal considerare il passato e il presente nella interna motivazione dei contenuti qualificanti si affermano e si rinsaldano sempre di*

*più due nozioni che, pur sembrando contraddittorie a prima vista, sono perfettamente concatenate. La prima è che gli avvenimenti del passato sono giustificati nella coerente consistenza degli atti originali che li hanno determinati; la seconda è che il presente è, a sua volta, una creazione originale; ciò invece che disintegrare la storia la unifica in un sentimento di continuità dove il passato si proietta negli accadimenti attuali e questi si ricollegano radicandosi negli antefatti".<sup>49</sup>*

Le "creazioni originali" del presente si inseriscono nella storia come un continuum di essa, non come novità assoluta ma profondamente legate al loro passato. Il progetto di architettura è quindi al tempo stesso una sintesi del pensiero contemporaneo, attraverso tutte le forme d'arte che esprimono il tempo odierno, e relazione con il nostro passato.

Rogers riesce a fare sintesi di un atteggiamento, non un vero e proprio metodo, che diversi architetti della cosiddetta Scuola di Milano portavano avanti. I BBPR, di cui Rogers faceva parte, Gardella, Bottoni, Figini e Pollini, Albini sono gli esponenti maggiori di questo pensiero e attraverso le loro architetture portano alla luce una tendenza nuova che lega il moderno con il territorio.

La *casa del Viticoltore* del 1947 e la *Casa Cicogna alle Zattere* del 1954-58 di Gardella rappresentano due esempi calzanti dei concetti espressi precedentemente: pur nella loro modernità, per funzione e tipologia di costruzione, questi progetti non mancano di inserirsi nel contesto interpretando il paesaggio o la città. Si supera quindi la necessità che aveva il Movimento Moderno di porsi come elemento di novità e discontinuità dal passato, assorbendone la lezione ma radicandola nel contesto in cui si inserisce, senza imporre architetture aliene. Il linguaggio moderno è superato ed è necessario sperimentare nuove forme di espressione che siano maggiormente radicate nel luogo in cui si inseriscono.

Il dibattito architettonico portoghese degli anni '50 e '60, ancora fortemente influenzato dal regime di Salazar, e condizionato dalla chiusura del paese verso le spinte innovatrici esterofile, si interroga sulle stesse tematiche a distanza di qualche anno dalle esperienze italiane. Molti architetti portoghesi hanno modo di entrare a contatto con il pensiero della scuola di Milano di quel periodo, come Távora con i suoi viaggi e attraverso i CIAM, e Soutinho attraverso la borsa di studio della *Fundação Calouste Gulbenkian*, che nel 1961 gli permette di intraprendere una ricerca in Italia, dove conoscerà i maggiori esponenti dell'architettura di quel periodo, riportando poi in patria le influenze di questi maestri.

È quindi facile pensare che questi architetti vedessero nell'architettura italiana una realtà con

<sup>49</sup> Ernesto Nathan Rogers, "Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei", in *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano 1997.

cui confrontarsi e da cui prendere spunto per risolvere le problematiche sulla casa in Portogallo e la necessità di trovare un linguaggio proprio del tempo in cui si vive, evitando la caduta nello stile bucolico e vernacolare promosso dal regime salazarista.

### 2.3.2 O problema da casa portuguesa, Inquerito sobre a arquitectura popular portuguesa: la teorizzazione della “Terza via”.



Dopo la Seconda guerra mondiale, a cui il Portogallo non ha partecipato, il paese verte in una condizione di isolamento rispetto al resto d'Europa. Difficilmente le spinte di rinnovamento sia della società che della cultura architettonica moderna raggiungono il Portogallo se non attraverso alcune riviste. In questa situazione di chiusura verso gli altri paesi, ad opera del regime di Salazar, si sviluppa un dibattito interno sull'identità dell'architettura nazionale. L'interesse del regime è quello di promuovere un linguaggio architettonico legato alla tradizione, di tipo classico, che incarnasse lo stile portoghese. A fianco di questa concezione tradizionale dell'architettura, le nuove generazioni di architetti promuovono le istanze del Movimento Moderno attraverso l'ICAT di Lisbona, che a partire dal 1947 pubblica la rivista “*Arquitectura*”, dove trovano spazio i nuovi progetti costruiti nel paese e anche alcuni progetti esteri di rilievo. Anche l'ODAM a Porto promuove l'architettura moderna organizzando mostre ed eventi.

Nel dibattito su quale sia lo stile dell'architettura portoghese, si inserisce Távora pubblicando nel 1945 sul settimanale monarchico “*Alejo*” un saggio intitolato “*O problema da casa portuguesa*”, poi ampliato in una seconda versione nel 1947 su “*Cadernos de Arquitectura*”.

In questo saggio egli definisce quella che considera “*un'architettura da archeologi e niente affatto una architettura da architetti*”<sup>50</sup> prendendo le distanze dai promotori dello stile tradizionalista promosso dal regime, stile che trae dal passato solo un linguaggio da ripetere indistintamente in ogni opera:

*“[...] la storia ha un valore nella misura in cui può risolvere i problemi del presente, nella misura in cui diventa un ausilio e non un'ossessione. L'architettura non può e non deve sottomettersi ai motivi, a dettagli più o meno curiosi, a bizantinismi archeologici.”*<sup>51</sup>

Diverso è l'interesse che Távora ha per le architetture popolari portoghesi. Un interesse che mira a conoscerne il vero significato, le ragioni che sono il fondamento della forma, la vera essenza dell'architettura della tradizione del paese. La volontà è di capire la “logica dominante” di questi edifici, unica vera costante che si possa riproporre all'interno del progetto contemporaneo.

*“Sin dal principio, le forme architettoniche, nel loro senso autentico, sono il risultato delle condizioni*

50 A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, cit. p.291. Testo originario: F. Távora, *O problema da casa portuguesa*, in «*Cadernos de Arquitectura*», 1, 1947.

51 *Ibid.*

*imposte al materiale a seconda della funzione che esso deve svolgere, ma sono anche il prodotto dello spirito di colui che lavora il materiale stesso. Ne deriva che in tutta la buona architettura esiste una logica dominante, una profonda ragione in tutte le sue parti, una intima e costante forza che unifica e prende dentro di sé tutte le forme, facendo di ogni edificio un corpo vivo, un organismo con una propria anima e un proprio linguaggio.”<sup>52</sup>*

Questo saggio, assieme a quello pubblicato da Francisco Keil do Amaral sulla rivista “*Arquitetura*” intitolato “*Uma iniciativa necessária*”<sup>53</sup>, stimolano il dibattito tra gli architetti portoghesi che, riuniti nel primo “*Congresso Nacional dos Arquitectos*” del 1948, esplicitano la necessità di un aggiornamento delle forme architettoniche. A seguito del primo congresso Keil do Amaral viene nominato presidente del Sindacato Nazionale degli Architetti e promuove un’indagine sull’architettura popolare portoghese. La necessità di questa indagine dà la spinta alla partenza, nel 1955, dell’*Inquerito sobre a arquitectura popular portuguesa*. Il regime salazarista vede erroneamente in tale iniziativa un’opportunità per un’ulteriore conferma delle istanze promosse dai sostenitori dell’ “architettura da archeologi” e sceglie di finanziare il progetto. La ricerca prevedeva la catalogazione del patrimonio architettonico anonimo e spontaneo su tutto il territorio nazionale, con due finalità: contrastare l’architettura proposta dal regime come stile della casa portoghese e riflettere sui principi dell’architettura moderna e sui suoi principi razionalisti e funzionalisti.

*“Ciò che davvero ci interessa è investigare, in ogni regione, i modi in cui gli abitanti sono riusciti a risolvere i diversi problemi che il clima, i materiali, l’economia e le condizioni di vita della zona hanno imposto agli edifici.”<sup>54</sup>*

Si formano quindi otto gruppi di lavoro, sparsi per tutto il territorio portoghese, che compiono una catalogazione delle forme di abitare tradizionali, attraverso fotografie, rilievi e commenti sulle diverse tipologie. Távora guida il gruppo che si occupa della regione del Minho, sfruttando l’occasione per indagare sugli spazi, le forme, le tecniche costruttive e le ragioni compositive dell’architettura popolare. Rispetto alla ricerca portata avanti da Pagano e Daniel circa venti anni prima in Italia, conosciuta dagli architetti portoghesi, qui l’organizzazione è molto più accurata e diffusa sul territorio, tanto che poi si arriverà a produrre una ricerca molto approfondita sulle diverse tipologie abitative a porre le basi per lo sviluppo di un’architettura

52 A. Esposito G. Leoni, *Fernando Távora opera completa*, Electa, Milano 2005, cit. p.291. Testo originario: F. Távora, *O problema da casa portuguesa*, in «*Cadernos de Arquitectura*», 1, 1947

53 Francisco Keil do Amaral, “*Uma iniciativa necessária*”, in «*Arquitetura*», n°14, 1947

54 *Ibid.*

saldamente ancorata alla tradizione.

Questa ricerca è per Távora un’opportunità per conoscere e riflettere sul tema dell’abitazione e sulle forme dell’architettura della tradizione.

*Arquitetura popular em Portugal* è il titolo con cui un estratto di quella ricerca viene pubblicato nel 1961 in due volumi dall’Associazione degli architetti portoghesi. A questo testo è riconosciuto ancora oggi un ruolo teorico fondamentale nella formazione dell’architettura moderna portoghese.

*“La casa popolare, debitamente studiata, ci fornirà grandi lezioni, poiché quella è la più funzionale e la meno fantasiosa, è in sintesi, quella più vicina alle nuove intenzioni.”<sup>55</sup>*

Il tentativo, portato avanti da Távora, di mettere in risalto le qualità intrinseche dell’architettura rurale diventa la base per i successivi sviluppi dell’architettura in Portogallo. L’esperienza vissuta con la ricerca dei caratteri tipici dell’architettura portoghese, a cui segue la pubblicazione di cui sopra, e la volontà di sperimentarsi nell’attività professionale portano Távora a definire la “Terza via”, un metodo di approccio al progetto che accosta i fondamenti del Movimento Moderno alle condizioni socio-economiche del paese, un metodo, cioè, capace di cogliere le ragioni compositive dell’architettura tradizionale portoghese, distaccandosi dalla semplice ripetizione di uno stile classico, e di progettare in modo coerente alle necessità della società del tempo. L’attenzione al contesto e alla sua storia, oltre che alla situazione socio-economica, e la necessità di radicare il progetto nella tradizione del paese, trovano un sicuro riferimento nelle esperienze italiane di quegli anni, di cui sopra abbiamo parlato, che Távora fa proprie durante i viaggi in Italia, gli incontri con gli italiani durante i CIAM e le conferenze a cui partecipa.

*“La modernità si manifesta nella qualità, nella appropriatezza delle relazioni tra l’opera e la vita. Essendo differenti le condizioni saranno diverse le soluzioni, ma la natura delle relazioni deve essere comune. Le grandi opere di architettura e di urbanistica sono sempre state moderne nella misura in cui traducevano esattamente, cioè secondo una relazione perfetta, le condizioni al loro intorno. C’è una grande varietà comune a tutte queste opere: la loro “modernità”. Gli aspetti formali secondo cui si manifestano, sono una conseguenza diretta della varietà di ambienti e delle condizioni di ogni ordine, ma sono proprio i diversi aspetti formali, nella loro diversità, che permettono la deduzione di quella costante che si chiama modernità.”<sup>56</sup>*

La “Terza via” non indica uno stile o un linguaggio con cui fare architettura, ma un metodo

55 A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, cit. p.291. Testo originario: F. Távora, *O problema da casa portuguesa*, in «*Cadernos de Arquitectura*», 1, 1947.

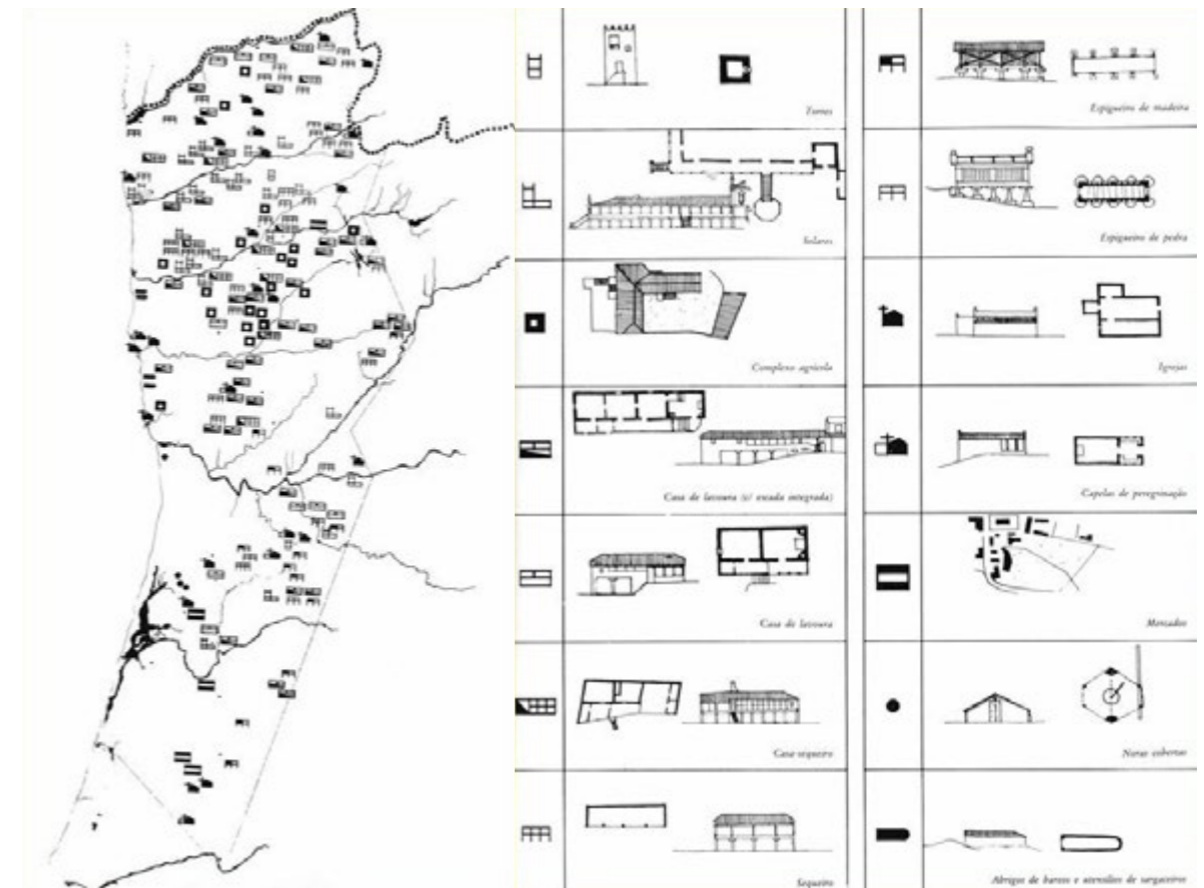
56 F. Távora, *Teoria Geral da Organização do Espaço*. *Arquitetura e Urbanismo*, a lição das constantes FAUP, Porto 1993.



da seguire che sappia tener conto del luogo in cui si inserisce il progetto, dei limiti derivanti dall'ambiente socio economico e delle condizioni che si presentano di volta in volta in ogni progetto. Le condizioni astratte e atemporali delle architetture tradizionali vengono fatte proprie e utilizzate per costruire edifici "moderni", non per linguaggio, ma perché capaci di rispondere alle esigenze attuali del committente.



Fernando Távora con Salazar, presentazione dell'Inquerito, 1961



Estratto della pubblicazione, schemi tipologici riassuntivi.

## **CAPITOLO 3**

**Analisi compositiva di alcuni progetti di Fernando Távora.**



### 3.1 Mercato Municipale di Vila da Feira 1953-59.



Il progetto del Mercato Municipale di Vila da Feira è affidato a Távora nel 1953 dalla Municipalità della città stessa. L'intenzione del Comune è quella di far fronte allo sviluppo della cittadina potenziando l'asse viario di Rua dos Descobrimentos, limitrofa al centro e sviluppata sulla retta che collega visivamente il fulcro del paese al Castello di Santa Maria da Feira. Il lotto proposto per il progetto si trovava sul lato sinistro della strada, uno spazio maggiormente pianeggiante e libero da abitazioni private. La scelta progettuale di Távora prende in esame un lotto prospiciente, spazio libero ricavato tra diverse case per abitazione a due piani già esistenti. La posizione del terreno va a definire il limite del costruito ad ovest ponendosi sul declivio che si apre alla campagna e ai campi coltivati ed è caratterizzato dalla presenza di un dislivello che impone uno studio delle quote e un adattamento del progetto alla morfologia presente.

L'inizio degli anni '50, come già sottolineato nei capitoli precedenti, rappresenta per Távora un momento di particolare ricerca sia all'interno del panorama portoghese sia rispetto al panorama estero.

Nel '51, infatti, con la partecipazione al suo primo CIAM ad Hoddesdon, ha l'occasione di mettersi a confronto con quelli che considera i "maestri" dell'architettura moderna e con le tematiche da essi portate avanti. Per Távora però i CIAM di questi anni rappresentano anche l'inizio di un cambiamento nella visione dell'architettura moderna, poiché in lui si fa strada l'idea che i progetti non possano prescindere dal rapporto con il luogo in cui sorgeranno e con le persone che ne fruiranno; per Távora, quindi, è necessario cambiare prospettiva. Si capisce quindi come il tema del CIAM del '51, *"Il cuore della città"*, segni positivamente Távora, che coglie appieno la necessità di mettere nuovamente al centro l'uomo e non sottoporlo al funzionalismo e alla tirannia della macchina.

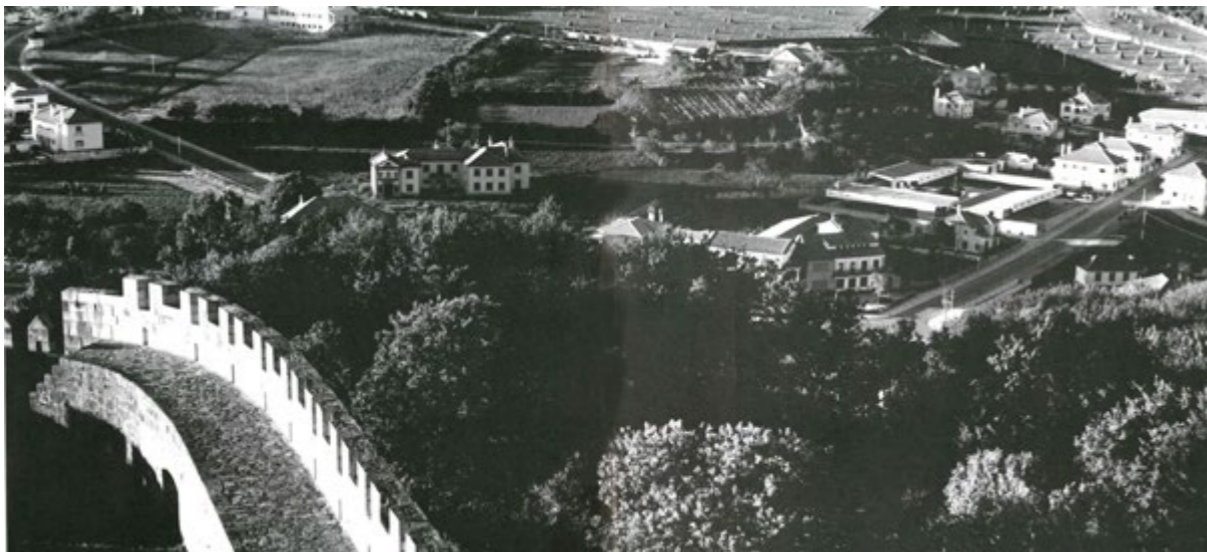
L'anno successivo partecipa alla prima scuola estiva del CIAM a Venezia, occasione per tornare in Italia e confrontarsi con diversi professionisti che in quel periodo gravitano attorno alla scuola veneziana, toccando con mano i risultati della ricerche che questi portano avanti, oltre alle tradizioni e ai luoghi propri di una città come Venezia. In questa occasione incontra anche Le Corbusier, che tiene una conferenza durante la scuola estiva.

I cambiamenti in atto all'interno dei CIAM si manifestano anche nel 1953 ad Aix-en-Provence, congresso a cui Távora partecipa col gruppo portoghese. Nello stesso anno inizia il progetto

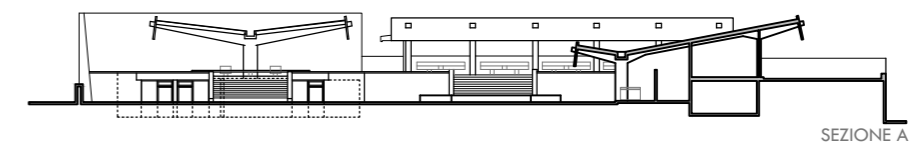
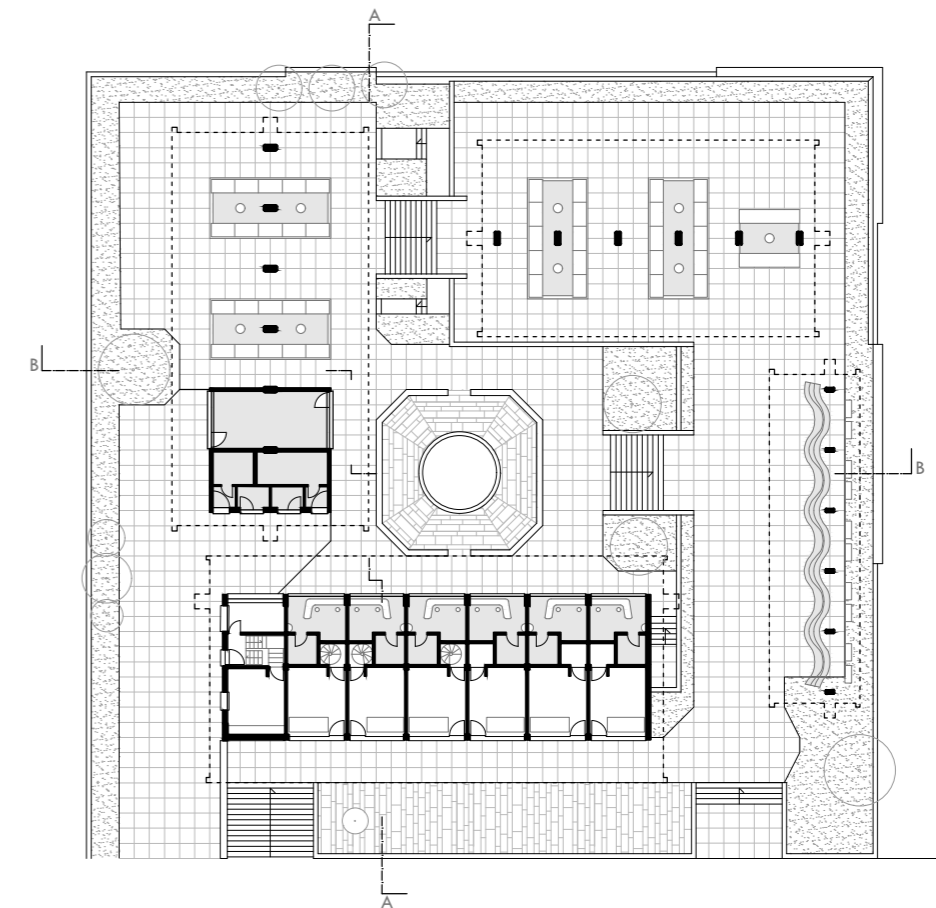


per il Mercato di Santa Maria da Feira, primo edificio di carattere pubblico e di scala ampia realizzato da Távora, che dunque può esprimere al meglio i ragionamenti e i concetti espressi fino ad ora attraverso scritti e progetti su carta.

La sintesi del pensiero di Távora prende forma in questo progetto. La vicinanza al linguaggio moderno e alle sue teorie, si deve misurare qui con la tradizione del luogo, con la necessità di progettare per il paese uno spazio in cui esercitare un'attività antica e legata al territorio come quella del mercato, che fonda la propria essenza sulle relazioni personali e i prodotti locali: a Vila da Feira il funzionalismo del moderno deve fare i conti con gli usi e le tradizioni del posto.



Fotografia del Mercato di Vila da Feira dal Castello di Vila da Feira, conservato in FIMS.



Mercato di Vila da Feira, pianta e sezioni.

### 3.1.1 Rigidità del Moderno.

*“Costruire un mercato in un quadrato di 50 metri, Un modulo anch’esso quadrato, di un metro, guida la composizione e ne fonda la geometria.”<sup>1</sup>*

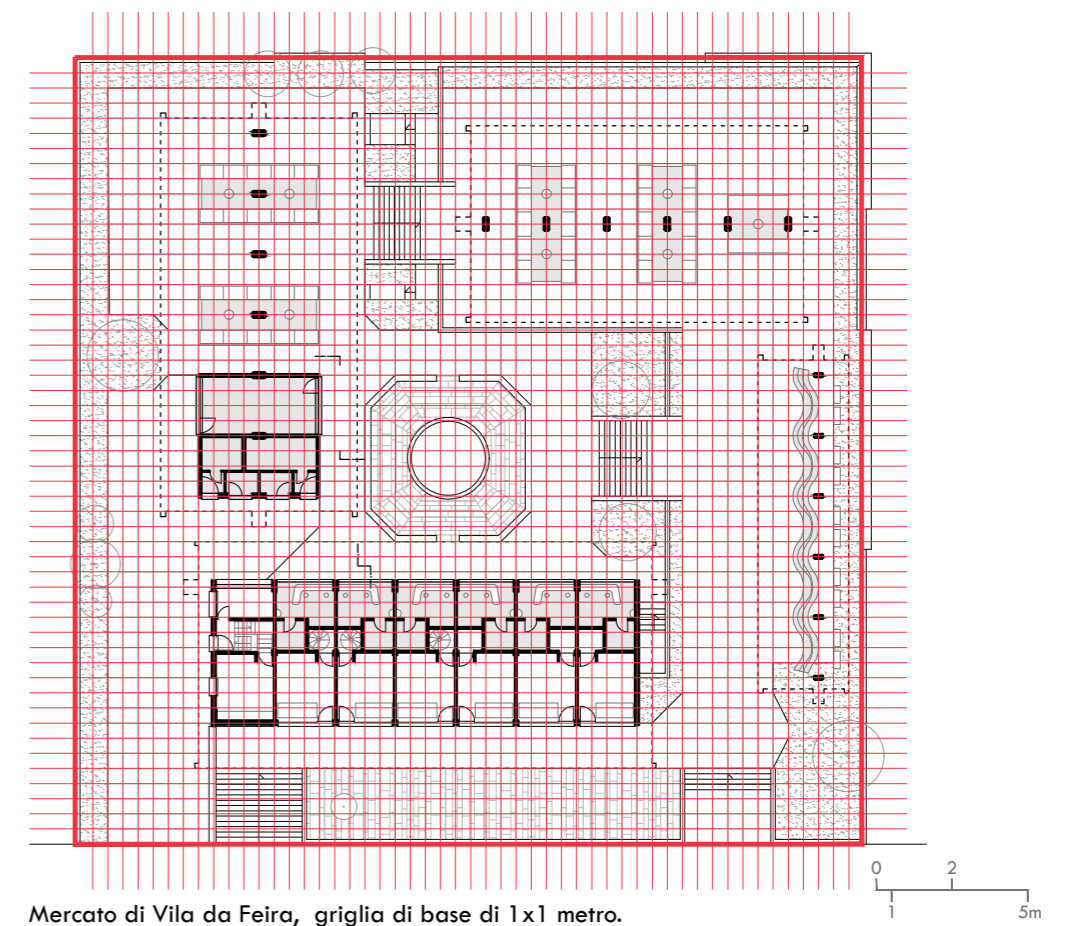
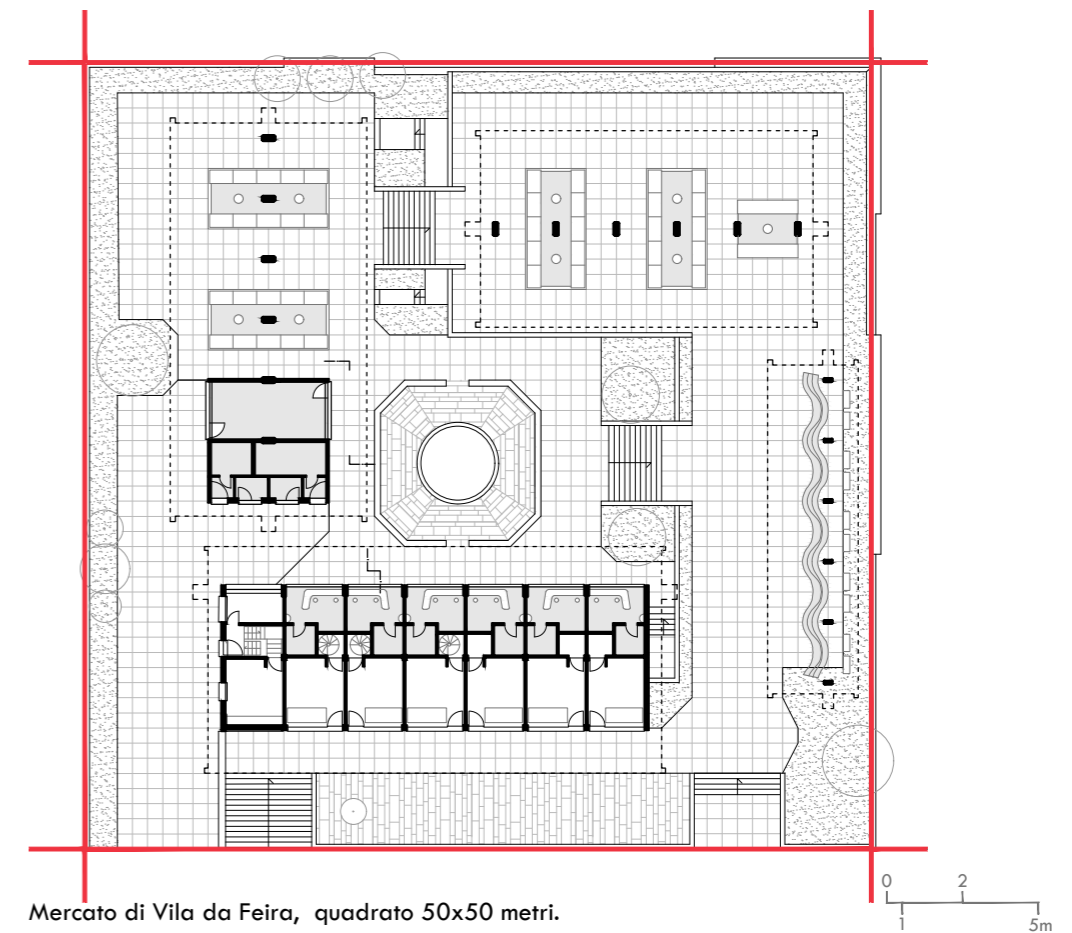
Nonostante l’irregolarità e la pendenza del terreno su cui si va ad insediare il Mercato di Vila da Feira, Távora parte da uno schema basato su una griglia regolare di un metro per un metro che definisce tutti i diversi elementi del progetto.

I volumi, percepiti come bianche pensiline sospese, sono esattamente definiti all’interno del modulo di base, inserendosi con i pilastri e i muri di sostegno all’interno del passo regolare della pavimentazione. La posizione dei pilastri in asse rispetto alle fughe, facilmente accostabile alle piante schematiche di Mies van der Rohe, deriva sicuramente da progetti e impostazione appresi durante gli incontri del CIAM. Il tema della “griglia” era infatti stato introdotto da Le Corbusier al CIAM VI, che si era svolto a Bridgwater, in Inghilterra, nel 1947. Il concetto era stato portato avanti negli anni successivi dal gruppo ASCORAL e sicuramente Távora ne viene a conoscenza durante la sua partecipazione ai CIAM successivi al ‘47 e attraverso gli studi preparatori agli incontri. L’ammirazione per il maestro dell’architettura moderna è grande in questi anni e ben visibile è la sua influenza sui progetti giovanili di Távora.

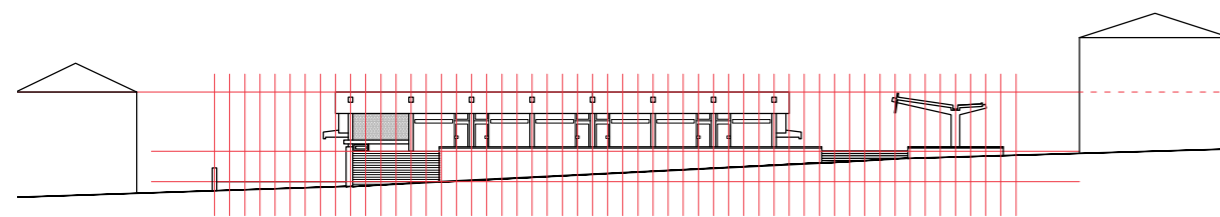
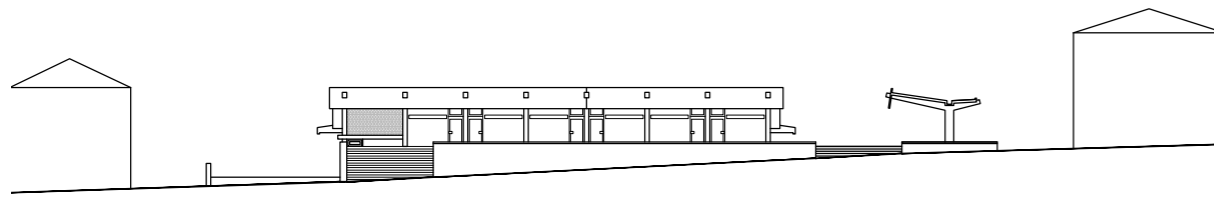
Definita la griglia di base i volumi vengono inseriti secondo un disegno a spirale partendo dall’ingresso principale posto sulla Rua dos Descobrimentos, iniziando dal padiglione più piccolo, quello dei fiori, fino a quello più grande, che torna parallelo alla strada e si pone come facciata principale del complesso al di sopra di un podio che lo rialza rispetto alla via, unico elemento a due piani.

La bianca copertura definisce la facciata principale e proporziona il prospetto sulla via; allo stesso tempo segna il confine tra il Mercato interno e la città e si rapporta alle facciate limitrofe delle case per abitazioni poste lungo l’asse viario. Il segno moderno, rappresentato dalla copertura bianca, nello sviluppo del progetto verrà mitigato dall’uso di materiali più grezzi e tradizionali come il granito del basamento e il cemento armato con finitura bocciardata. Le stesse teste delle travi che sporgono dalla copertura, spezzano la superficie bianca segnando il passo della struttura e dell’intera modularità del progetto.

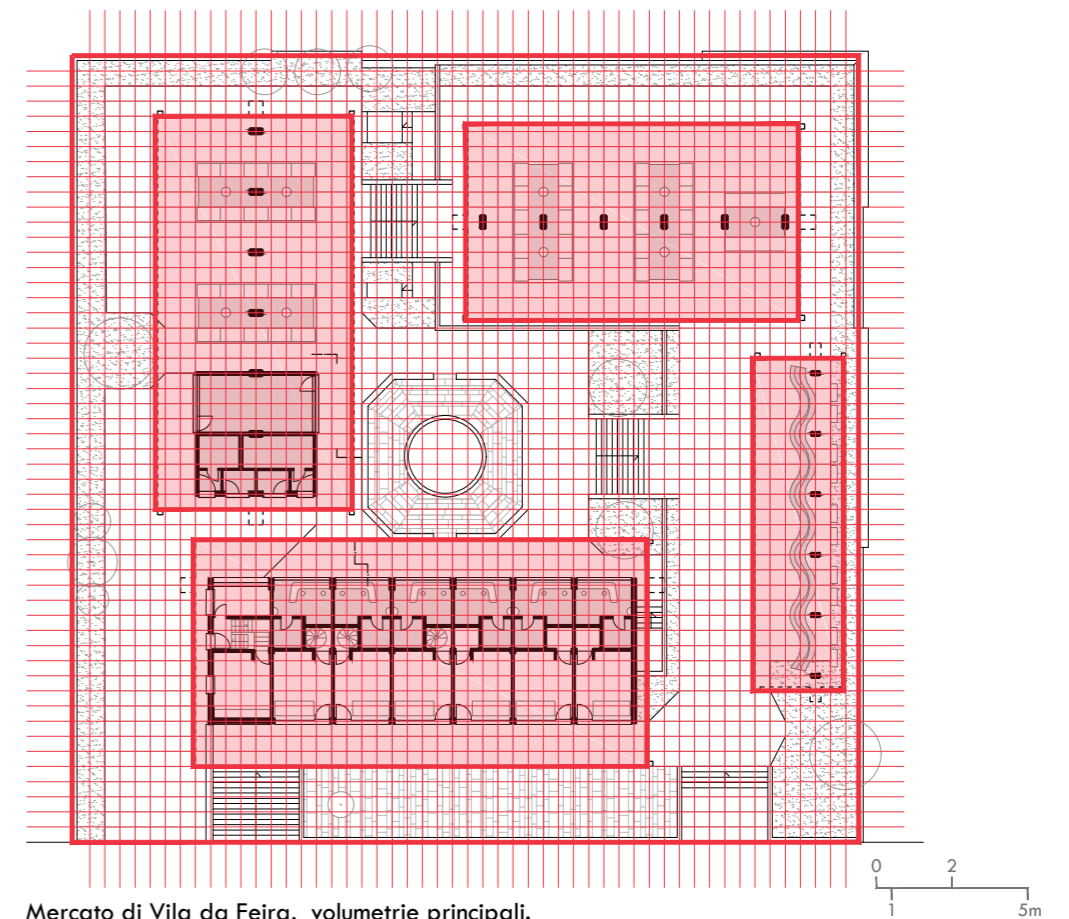
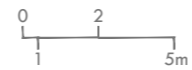
<sup>1</sup> I progetti guida, in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, cit. p. 318, Electa, Milano 2005.



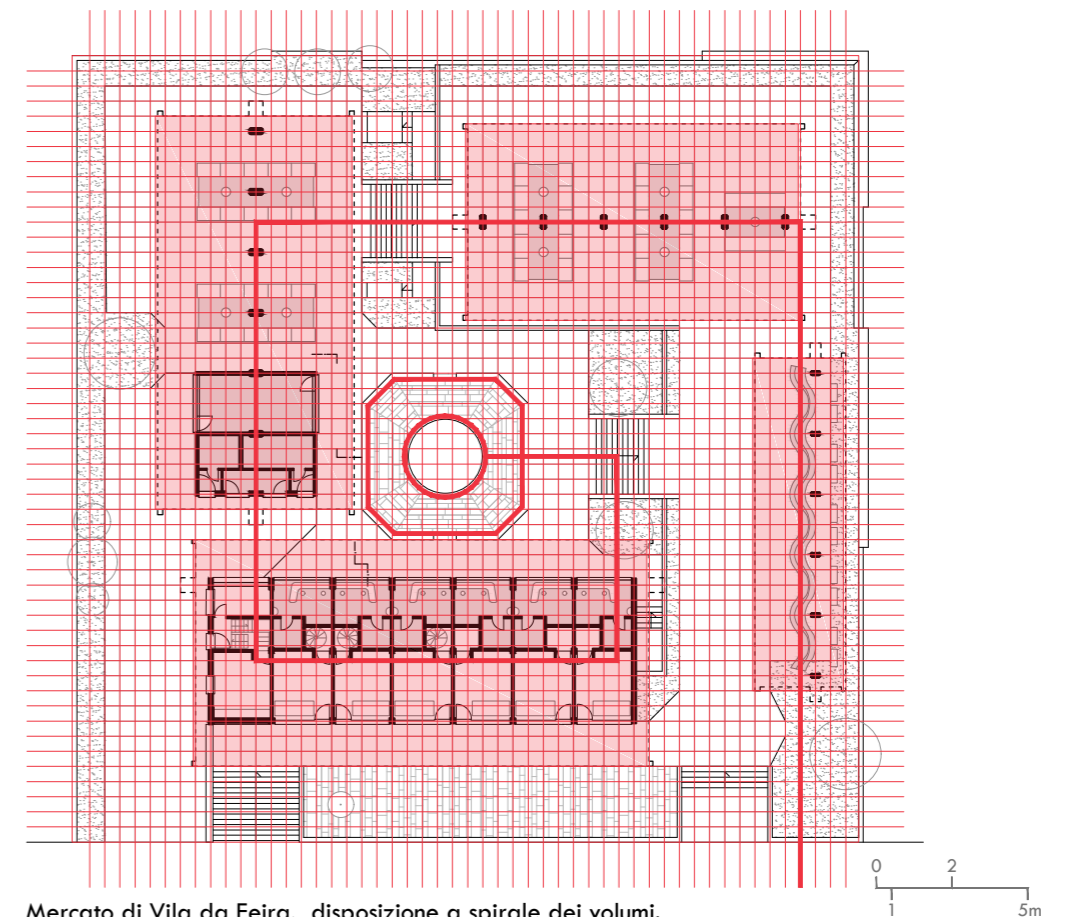
La disposizione dei volumi definisce anche uno spazio centrale, protetto e non visibile dall'esterno. Al centro, come fulcro dell'intera composizione, viene posta una fontana, esattamente sulla diagonale del quadrato di base 50 per 50 metri; la stessa spirale formata dalle diverse posizioni dei volumi termina nella zona centrale e nella fontana.



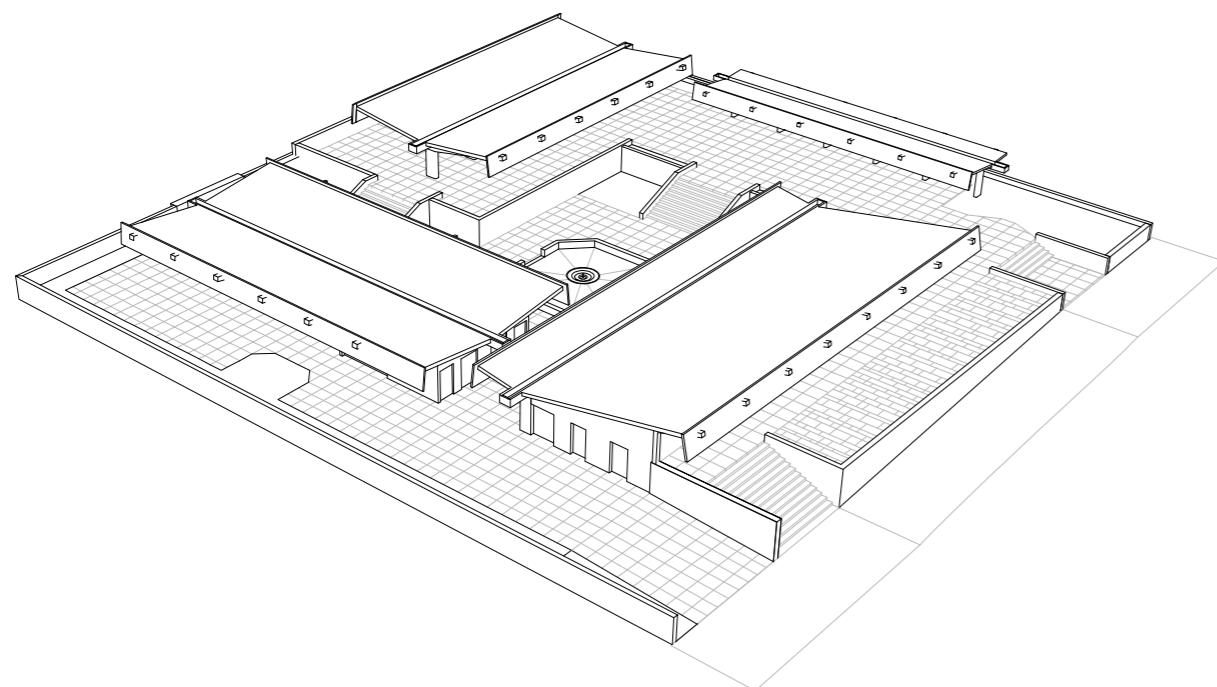
Mercato di Vila da Feira, prospetto e rapporto con edifici limitrofi.



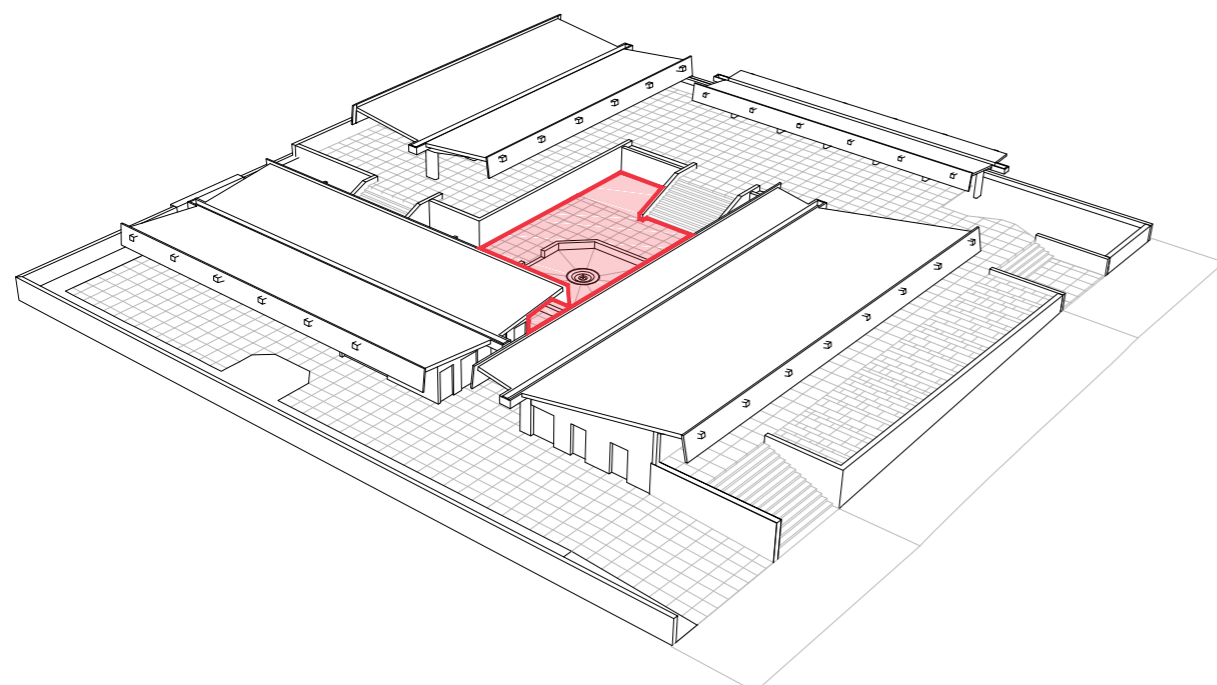
Mercato di Vila da Feira, volumetrie principali.



Mercato di Vila da Feira, disposizione a spirale dei volumi.



Mercato di Vila da Feira, schema prospettico generale.



Mercato di Vila da Feira, definizione della corte centrale.

### 3.1.2 Familiarità della tradizione.



Lo schematicismo e la rigidità che si legge in pianta, sotto l'influenza della griglia promossa dal movimento moderno, non si percepiscono con altrettanta forza nella spazialità e nell'uso dei materiali impiegati per la costruzione. La visita a questo edificio permette di cambiare completamente la lettura e la comprensione del progetto, come se ci fosse una netta divisione tra la riga disegnata sul foglio, priva di materiali, di profondità e spazialità, schiava di uno schematicismo definito e rigido, e lo spazio, le sensazioni percepite nella realtà, dove è forte la presenza della tradizione, dei materiali autoctoni e della consapevolezza del luogo in cui l'edificio s'inserisce.

La volontà di definire un nuovo "Cuore della città"<sup>2</sup> pone Távora davanti a una scelta compositiva importante.

I mercati da poco terminati nelle vicinanze di Porto, come il Mercado Municipal di Vila Nova de Famalhão<sup>3</sup>, progettato da Julio de Brito (1947-1950) o quello di Ovar<sup>4</sup> di Januário Godinho (1948-1955), presentano uno schema compositivo aperto alla città, una sorta di nuova piazza caratterizzata da un elemento centrale, una fontana o una vasca verde. La separazione rispetto alla città avviene in questi casi attraverso cancellate.

La scelta compositiva di Távora si orienta invece sulla delimitazione di uno spazio interno definito sui quattro fronti dai volumi degli edifici pensiline sotto i quali avviene la vendita. L'accesso al Mercato è garantito e controllato in due posizioni definite, una per il pubblico, l'altra come ingresso carraio delle merci. Attraverso il posizionamento del volume principale sulla facciata prospiciente la strada la definizione del limite del Mercato e dell'accesso allo stesso è netta e la separazione tra esterno ed interno permette di definire lo spazio non più come piazza, come avviene solitamente nei mercati pubblici, ma come corte, separato dal resto della città e maggiormente intimo.

Lo spazio è quindi definito utilizzando i volumi del pensiline di vendita come edifici di una composizione urbana che lasciano posto, al loro interno, ad una piccola piazza. Allo stesso tempo risulta facile l'accostamento alla tipologia a corte che Távora ritrova negli esempi

<sup>2</sup> Rogers E.N., Sert J.L., Tyrwhitt J., *CIAM 8: The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*, Pellegrini and Cudahy, New York 1952.

<sup>3</sup> Milão S., *Mercado da Feira de Távora*, pubblicato in AA. VV., *Fernando Távora Minha casa*, Fascicolo 5, Fundação Marques da Silva, Porto 2015, p. 216.

<sup>4</sup> *Ibid.*

dell'antichità, dove questa rappresentava il cuore dell'edificio, uno spazio protetto attorno al quale si sviluppava tutto il costruito. I riferimenti sono naturalmente i chiostri dei numerosi conventi portoghesi, visitati molte volte sia da studente che da insegnante, e i palazzi signorili come quello Ducale di Vila Viçosa<sup>5</sup> con i giardini interni derivanti dalla tradizione ispanico-moresca delle corti di Siviglia<sup>6</sup> e Cordoba. La proporzione delle coperture e la dimensione dell'intervento del Mercato di Vila da Feira sono però maggiormente accostabili a quelle di una villa romana antica, in cui si ritrova il rapporto tra il costruito e il giardino attraverso il portico che corre su tutti i quattro i lati. Durante la costruzione del Mercato Távora compie un viaggio in Italia, nel 1956, come già precedentemente riportato: la visita a Villa Adriana e a Villa d'Este a Tivoli, permette lo studio di queste dimore classiche e soprattutto dei loro ambienti esterni, fornendo a Távora diversi spunti che, vedremo, utilizzerà in diversi progetti. Non a caso all'interno di due libri<sup>7</sup> acquistati durante il soggiorno a Tivoli egli annota diversi commenti sulle architetture visitate, concentrandosi in particolare sugli spazi intimi delle dimore, le corti o i luoghi dedicati alla riflessione e al riposo. Gli schizzi riportati nei libri rappresentano infatti tre spazi a corte in cui l'elemento dell'acqua è molto presente: il *Recinto dell'isola*<sup>8</sup> e le *Terme con heliocaminus*<sup>9</sup> all'interno di Villa Adriana e la *Corte dell'Ovato* in Villa d'Este.

Molti di questi elementi sono presenti nel progetto del Mercato di Vila da Feira attraverso la definizione di una corte chiusa, intima, e uno spazio che permette relazioni sociali. Esattamente le stesse sensazioni provate all'interno di Villa Adriana, definita:

*"Luogo di riposo, contemplazione (isola), passeggio, vita sociale (pecile), orazione, divertimento, studio, lavoro e igiene."*<sup>10</sup>

e cercate anche nel suo progetto, come riportato nella memoria del progetto datata 1980:

*"Non solo un luogo per scambiare merci ma anche per scambiare idee, un invito rivolto agli uomini affinché si riuniscano."*<sup>11</sup>

L'elemento centrale della fontana così come le sedute radiali attorno ad esso richiamano le

5 Milão S., *Mercado da Feira de Távora*, pubblicato in AA. VV., *Fernando Távora Minha casa*, Fascicolo 5, Fundação Marques da Silva, Porto 2015, p.222.

6 Távora compie un viaggio dedicato alla sola città di Siviglia nel 1942.

7 Mancini G., *Villa Adriana e Villa d'Este*, Libreria dello stato, Roma 1953.

8 Vedi schizzo riportato a p. 161

9 vedi schizzo riportato a p. 143

10 Appunti di Távora sul frontespizio del libro: Aurigemma S., *La Villa Adriana presso Tivoli*, Arti grafiche A. Chicca, Tivoli 1953.

11 I progetti guida, in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, pp. 318.



Mercado Municipal, Vila Nova de Famalição, progettato da Julio de Brito.



Mercado Municipal, Ovar, progettato da Januário Godinho.

vasche e le fontane viste nelle corti e nei giardini di Villa d'Este a Tivoli e a Villa Adriana, dove le vasche d'acqua inserite nelle corti, oltre alla finalità rinfrescante, garantiscono un effetto sonoro molto presente, capace di dare un ulteriore distacco dai rumori dall'ambiente esterno. Gli stessi elementi si ritrovano anche in molti chiostri dei conventi:

*"Lo spazio centrale intorno al lago, con la sua vasca con acqua, le sue magnolie, la panchina rivestita di azulejo, il pavimento lastricato, evocano la tranquillità e la bellezza di un qualsiasi chiostro portoghese."*<sup>12</sup>

La forma ottagonale delle sedute disposte attorno alla fonte centrale, è sicuramente un riferimento ai diversi esempi di fontane inserite nei chiostri dei conventi. L'evoluzione del progetto prevedeva inizialmente una fonte sempre circolare all'interno di uno spazio verde di forma quadrata (1954), ma nella versione definitiva completata nel 1956, successivamente al ritorno dal viaggio in Italia, la seduta attorno alla fonte diventa ottagonale, forse come richiamo al *cortile delle fontane* evidenziato nella pianta di Villa Adriana a Tivoli nel libro acquistato durante il viaggio. La definizione di questo spazio attraverso il posizionamento di due vasche ottagonali collegate da un lungo canale ha sicuramente colpito Távora, che ne richiama la forma all'interno della corte del Mercato che stava progettando.

Un ulteriore elemento di rottura rispetto alla rigidità del progetto in pianta è dato dalla presenza del dislivello nel lotto: non solo le differenti quote del terreno ma anche la pendenza di Rua dos Descobrimentos impongono la definizione di livelli diversi nel progetto. La griglia in pianta che va a disegnare la pavimentazione, continua su tutto il progetto, sembra quasi cercare di definire un unico livello pianeggiante nel lotto, accostandosi alle piattaforme definite da Mies nei suoi progetti, pure, lineari e senza elementi di eccezione. Il rapporto tra i rettangoli disegnati dalle quattro pensiline del Mercato e la spirale che essi formano dall'ingresso fino al centro, definirebbe uno spazio centrale e ben proporzionato anche senza la presenza di dislivelli. La pendenza del terreno conferisce una maggiore forza a questa disposizione e ai percorsi dei visitatori, definendo oltre all'andamento a spirale anche l'elemento della discesa verso quel luogo intimo e riservato, rappresentato dalla corte centrale e dalla fontana.

Le due quote che risolvono il progetto sono date dalla pendenza della via sul fronte principale. Távora sceglie di posizionare l'ingresso del pubblico al Mercato nella parte superiore della via, più vicino al centro cittadino. Attraverso pochi gradini si passa dalla quota della strada alla quota più alta della pavimentazione e la direzione impone il percorso a fianco del padiglione

<sup>12</sup> Távora F, "Memoria descrittiva del progetto" in Mercado da Feira, settembre 1955, FMS-SI-FTávora.



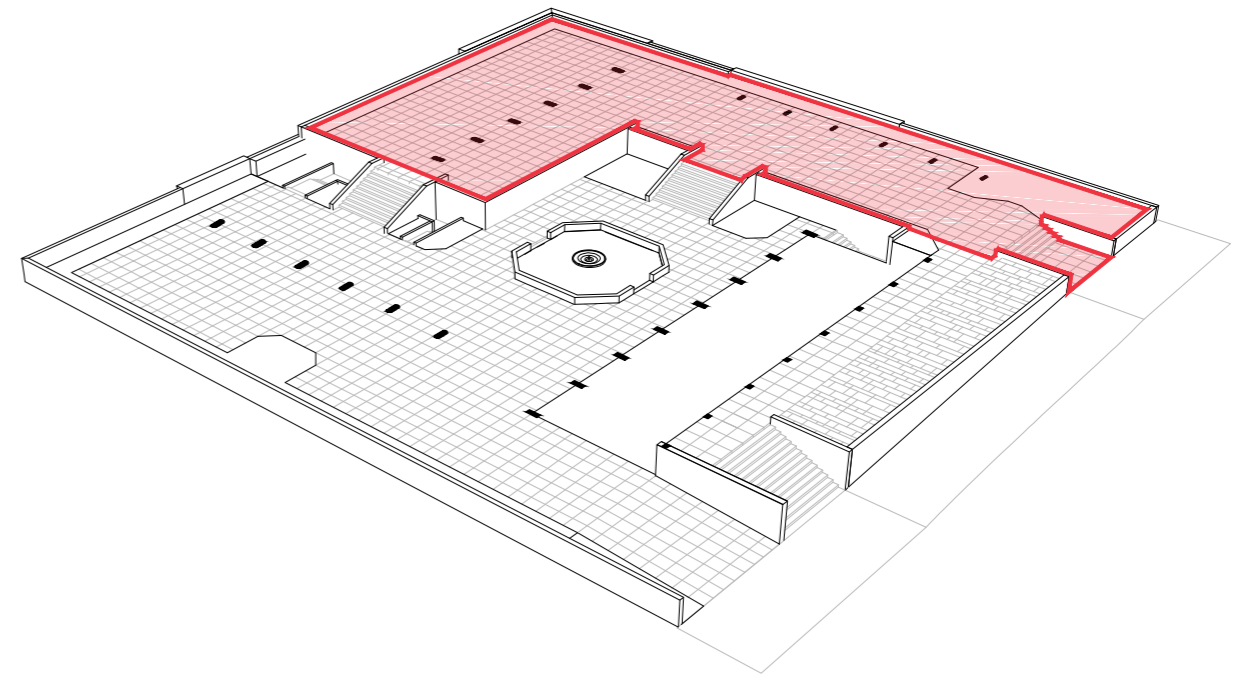
Fotografia Corte delle Fontane presso Villa Adriana, Tivoli.

più piccolo, quello dei fiori e della frutta, che grazie alla sua proporzione, porta il visitatore ad entrare verso il cuore del Mercato e verso gli altri banchi di vendita. Varcato l'accesso si giunge in una posizione predominante su tutto lo spazio della corte e dei padiglioni interni che permette di percepire l'interezza del Mercato e cogliere il cuore dello stesso con la fontana e la piazza centrale. Il visitatore ha chiaro da subito la posizione di tutte le merci e il percorso discendente da seguire per poter vedere tutti i banchi.

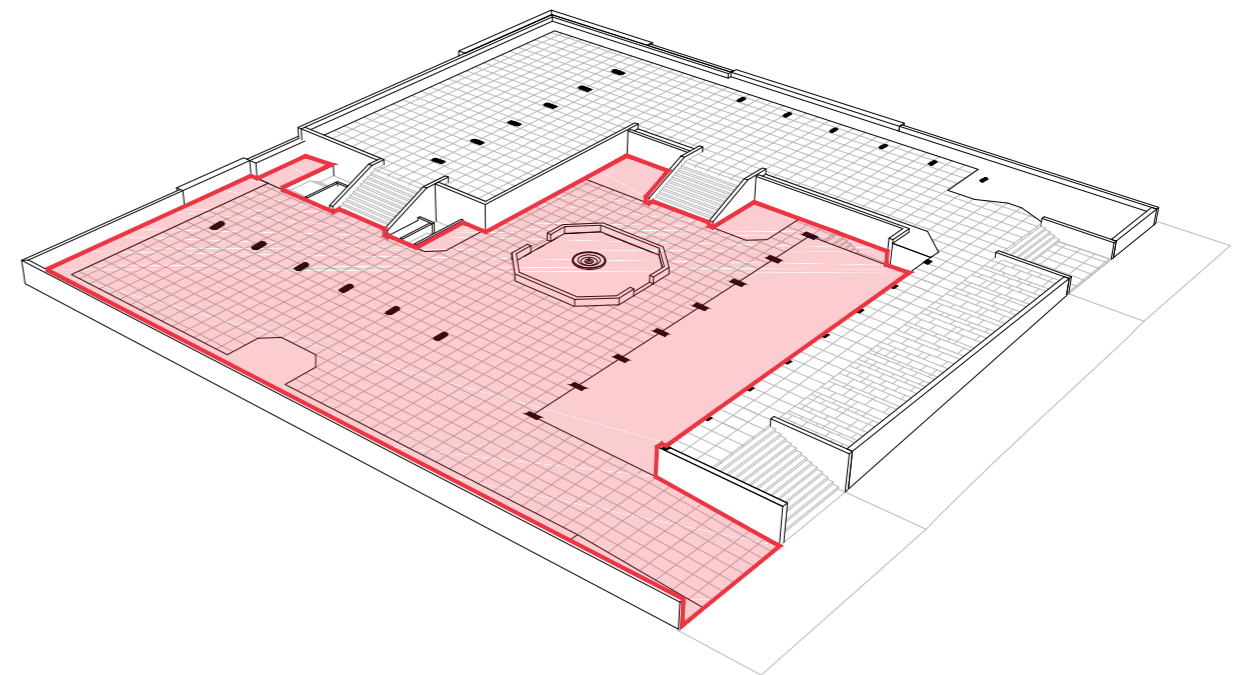
Il livello di questa pavimentazione prosegue anche sul lato ovest del Mercato, sotto il padiglione degli ortaggi. Questa zona rappresentava la parte più alta del lotto. Il posizionamento di un muro di contenimento in blocchi di granito e di una fascia verde perimetrale all'edificio su questo lato, permette una mitigazione del verde e la crescita spontanea di vegetazione che fa da sfondo a tutti i banchi di vendita.

Il secondo livello, quello inferiore, è definito dalla quota dell'accesso basso rispetto alla via principale, dedicato al solo ingresso delle merci attraverso automezzi. La pavimentazione prosegue piana fino all'interno della corte centrale dove si posiziona la fontana. Il padiglione del pesce e dei pennuti chiude il lato sud del lotto separando la parte carrabile da quella pedonale dei clienti. Le connessioni tra la parte alta e quella bassa sono garantite attraverso due scale, di cui una scende dal banco della verdura continuando il percorso della spirale, mentre l'altra scende dal lato nord, esattamente in asse con la fontana, richiamo agli ingressi monumentali delle ville classiche.

La composizione si chiude con l'inserimento del padiglione est. Attraverso il posizionamento di questo edificio, Távora risolve diverse problematiche del progetto e ne definisce alcuni aspetti fondamentali. La necessità di dare al Mercato una facciata riconoscibile sulla Rua dos Descobrimentos, capace di rapportarsi con le case limitrofe, impone la costruzione di un elemento più alto rispetto alle altre pensiline, o almeno posto ad un livello superiore rispetto al terreno, che in quella posizione era lo stesso del padiglione del pesce e dei pennuti. Questo avviene grazie alla costruzione di un basamento che funge da distacco rispetto alla strada principale e si trova alla stessa quota dell'accesso alto del Mercato, su cui inserire un edificio di pari dimensioni rispetto agli altri. L'altezza così definita permette l'inserimento di due piani sovrapposti, quello del magazzino interrato e quello del negozio al piano superiore, al livello della parte alta del mercato, che diventa accessibile in ogni momento in maniera indipendente rispetto al funzionamento del restante complesso. L'asimmetria di questa copertura permette invece di abbassare l'altezza del fabbricato sul fronte interno, prospiciente la corte, dove si



Mercato di Vila da Feira, piano alto della corte.



Mercato di Vila da Feira, piano basso della corte.

allinea a quella del padiglione del pesce e dei pennuti. Al di sotto di questa copertura trovano spazio i negozi dedicati alla carne.

L'inserimento di questo padiglione permette di proporzionare il fronte esterno verso la via e definire la corte interna su tutti e quattro i lati.

Távora cerca di mantenere il rapporto con il verde presente nel lotto prima dell'inserimento del fabbricato e di rapportarsi a quella campagna che si apriva alle spalle del mercato. Infatti il quadrato di base, limite dell'intero intervento, definisce una fascia verde di circa due metri che corre perimetralmente e che ospita diverse piantumazioni che si rapportano al verde esterno al lotto.

Anche i salti di quota tra il livello alto e quello basso, dove si inseriscono le scale, vengono lasciati a verde con la presenza di alberi di notevole dimensione.

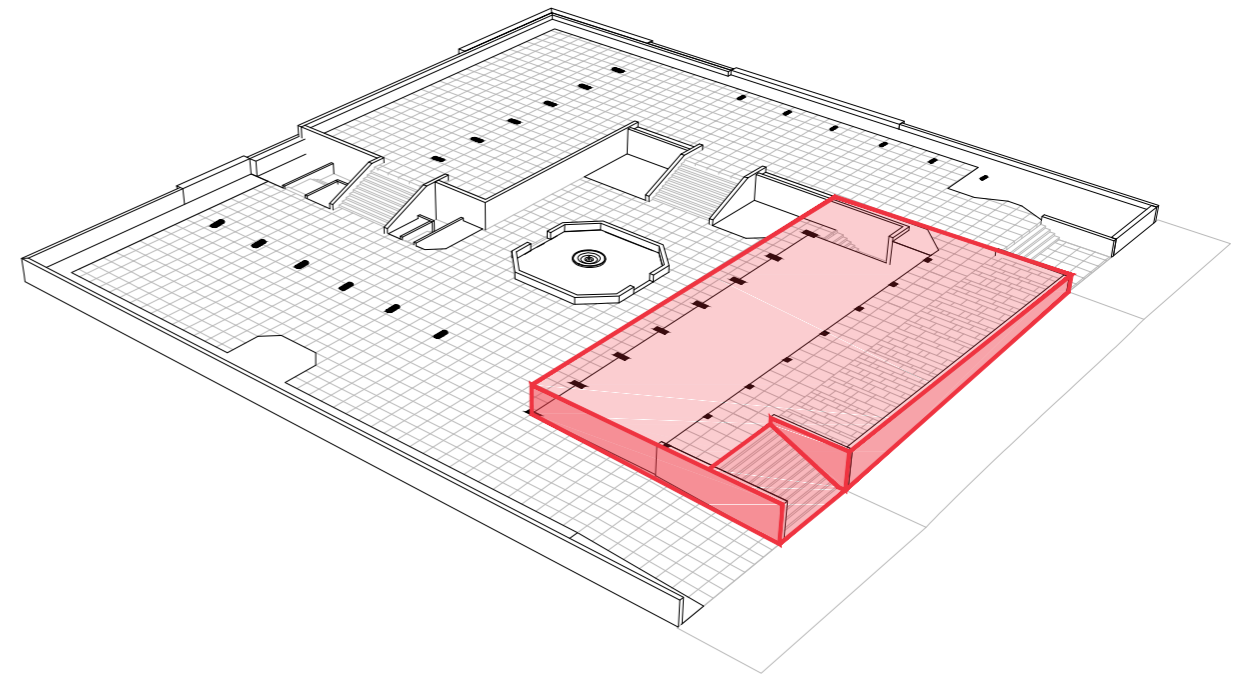
*"La descrizione della proposta del Mercato di Távora, è, di fatto, definita come se si trattasse di un parco (giardino), nel quale i corpi disegnati da Távora sono separati dalla vegetazione nella quale il pubblico cammina facilmente per gli spazi che gli sono destinati e nel centro del Mercato, attorno a un piccolo lago, una seduta quasi continua, crea una zona di riposo e di relazione tra i passanti."*<sup>13</sup>

La protezione data dalla corte, la presenza di alberi e vegetazione così come della fonte centrale con seduta foderata di azulejos, definiscono uno spazio tra giardino e piazza, non distaccato dalla realtà e dalla tradizione del posto, ma in completa sintonia con i fruitori dello stesso.

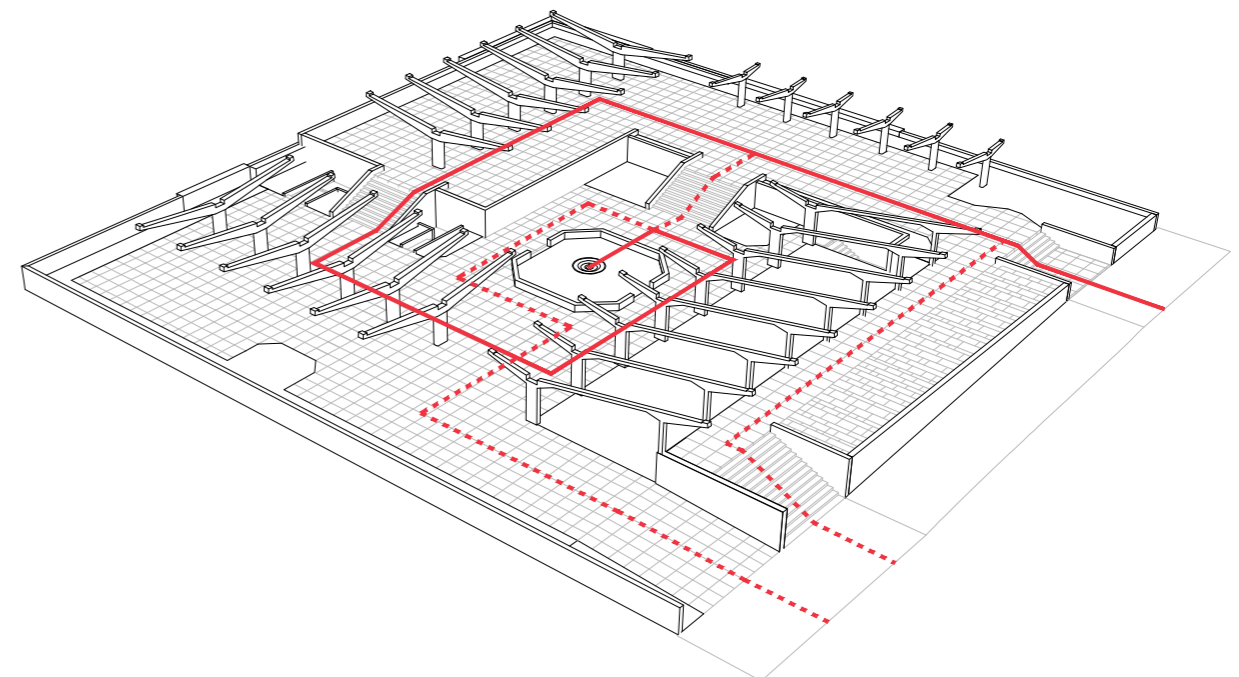
Il luogo scelto per il mercato permette anche un rapporto visivo diretto, dall'interno della corte, con il Castello di Vila da Feira che sovrasta la cittadina. Un rapporto ambivalente tra due spazi simili: la corte del castello con i suoi dislivelli interni, i piani sfalsati, i punti di vista precisi sulla città, e l'intimità del chiostro del mercato, sovrastata dalla rocca sulla collina.

La tradizione influisce notevolmente sul progetto di Távora non solo dal punto di vista compositivo, richiamando i chiostri e le corti dei conventi e dei palazzi classici, ma anche dal punto di vista materico, dove il sapiente uso della materia va a definire uno spazio del tutto familiare per i suoi fruitori, nonostante il linguaggio estremamente moderno rispetto alle costruzioni circostanti. La pietra granitica, base del sistema costruttivo locale e reperibile in grande quantità nelle cave del nord del Portogallo, viene usata nel progetto con differenti finiture. La tessitura incerta, richiamante la composizione dei muri del Castello da Feira, fatta di blocchi semilavorati ma

<sup>13</sup> Milão S., *Mercado da Feira de Távora*, pubblicato in AA. VV., *Fernando Távora Minha casa*, Fascicolo 5, Fundação Marques da Silva, Porto 2015, p. 222-224.



Mercato di Vila da Feira, basamento verso strada.

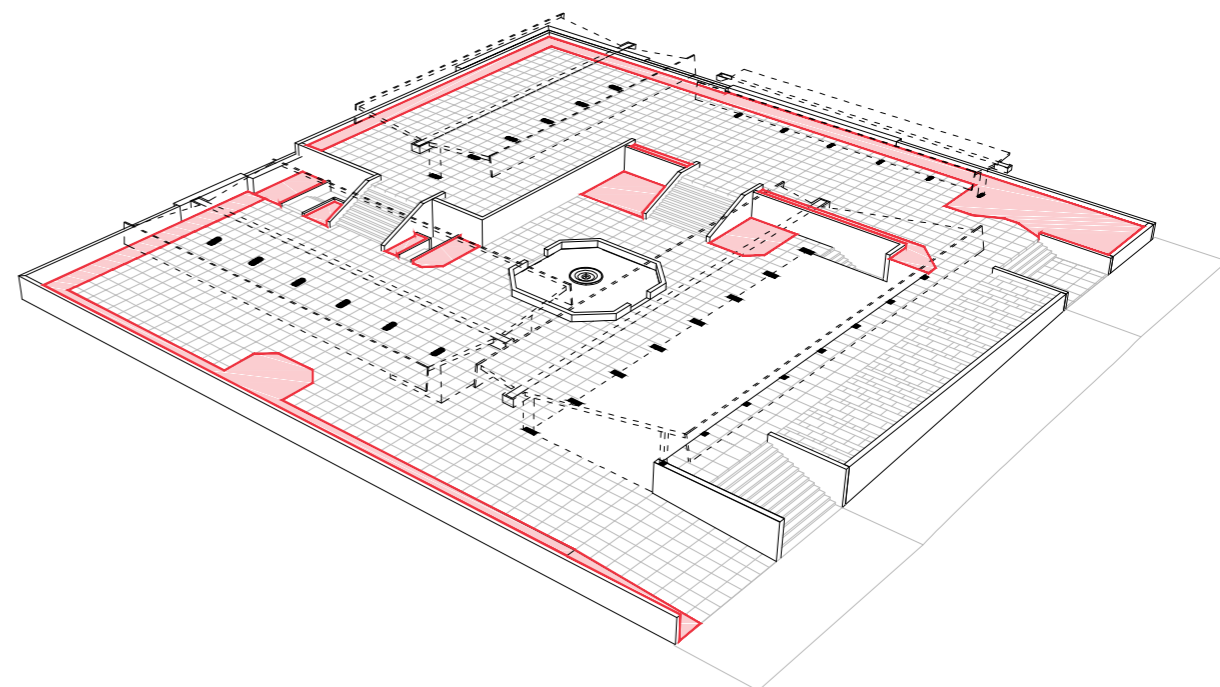


Mercato di Vila da Feira, percorsi all'interno del Mercato.



non completamente quadrati, montati con geometrie variabili secondo la loro dimensione, è utilizzata per i muri di contenimento verso terra nella parte alta del Mercato e per i grandi basamenti delle pensiline, andando a definire l'attacco a terra sia del fronte verso strada, sia di quelli della corte centrale almeno su due lati. Lo stesso materiale viene però utilizzato, in modo del tutto inusuale, anche per la muratura delle pareti del padiglione sul fronte strada.

Il sistema strutturale dell'edificio si basa su una commistione di materiali molto differenti tra loro per tipologia costruttiva. I blocchi di granito, ora montati a corsi regolari di pari altezza ed esattamente quadrati, definiscono la muratura esterna dei negozi, che viene interrotta solamente dall'inserimento del cemento armato che penetra nella muratura attraverso un incastro che accoglie il pilastro portante, e definisce la sommità del muro attraverso la trave di copertura che aggetta su entrambi i lati superando il limite della muratura in blocchi granitici. Le tecniche costruttive tradizionali si fondono con le tecniche moderne del cemento armato, andando a plasmare lo stesso in modi inusuali rispetto ad altri esempi che l'architettura moderna aveva sviluppato. Il cemento armato assume una superficie bocciardata per meglio rapportarsi con il granito della parete. La stessa finitura è utilizzata nelle strutture delle diverse pensiline completamente in cemento armato, che appoggiano a terra su pilasti rettangolari ad angoli smussati che si innestano centralmente su una trave in cemento armato rastremata verso l'esterno, che sostiene la copertura a sbalzo su entrambi i lati. I pilastri si inseriscono esattamente nella griglia di base un metro per un metro dell'intero Mercato, con passo regolare di quattro metri. Le travi segnano il ritmo anche in facciata attraverso i naselli delle stesse che sporgono dalla superficie bianca della veletta, spezzandone la purezza ma definendone la proporzione rispetto all'intera composizione. L'intonaco bianco delle pensiline definisce i quattro volumi del mercato, mentre all'interno il soffitto acquista un colore rosso, che fa da specchio alle piastrelle che vanno a delimitare le basi dei banchi di vendita. Il cemento armato viene utilizzato anche per la pavimentazione, realizzata attraverso lastre di un metro per un metro che definiscono materialmente la griglia e che lasciano affiorare i sassi che compongono il calcestruzzo in una sorta di ciottolato molto fine. La tradizione della ceramica e dell'azulejos portoghese viene utilizzata per definire alcuni elementi importanti quali le sedute attorno alla fontana, i muri delle macellerie e della pescheria, così come, attraverso il mosaico, per indicare le merci in vendita in ogni padiglione. Il disegno di questi mosaici fu affidato ad Álvaro Siza, come lui stesso dichiara nella chiacchierata riportata nell'apparato III, effettuata in un incontro con l'architetto all'interno del mercato di Vila da Feira, durante il viaggio *"Revisitar Fernando Távora"*. Il legno viene

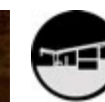


Mercato di Vila da Feira, verde all'interno del Mercato.



Fotografia di viaggio, Mercato di Vila da Feira di F. Távora, settembre 2015. Corte centrale del Mercato con seduta e fonte circolare.

utilizzato con la cura e la maestria artigianale della tradizione, per la realizzazione di tutti gli infissi del mercato.



Fotografia di viaggio, Mercato di Vila da Feira di F. Távora, settembre 2015.  
Banchi di vendita e lavatoio.



Fotografia di viaggio, Mercato di Vila da Feira di F. Távora, settembre 2015.  
Ingresso nella parte alta e disposizione spirale delle pensiline.



Fotografia di viaggio, Mercato di Vila da Feira di F. Távora, settembre 2015.  
Particolare della muratura e uso dei materiali.



### 3.2 Parco Municipale della Quinta da Conceição 1956-1960.



Il progetto delle Quintas da Conceição e di Santiago a Leça da Palmeira viene affidato a Távora nel 1956. A differenza degli altri progetti portati avanti fino a questo momento non si tratta di un edificio, ma della riqualificazione di una Quinta (fattoria) da cui il Comune di Matosinhos ha l'intenzione di ricavare un parco municipale.

A seguito di un esproprio per realizzare il nuovo accesso al Porto di Leixões e la relativa viabilità, a Távora viene chiesto di gestire la realizzazione del parco. Giudicando il sistema viario progettato irrispettoso del parco, l'architetto propone una soluzione alternativa allo svincolo, in grado di salvaguardare alcuni resti di un convento francescano risalente al XV secolo che si trovavano all'interno della Quinta.

La realizzazione dura circa quattro anni, dal 1956 al 1960, e il progetto viene portato avanti senza fretta e con la dovuta cura, grazie ad un accordo dell'architetto con la Municipalità:

*"Il Comune mi pagava alla fine di ogni anno secondo quello che si andava realizzando. Nel realizzare l'opera mi comportavo come se fossi il priore del convento,. Passeggiavo con i muratori e i giardinieri indicando loro cosa fare. C'era un dipendente che mi dava consigli e spesso li ho seguiti. Tutto ciò avveniva in una condizione molto familiare, quasi domestica, grazie all'appoggio del sindaco, uomo molto sensibile, che non attribuiva grande peso al denaro e riteneva che l'importante fosse fare le cose per bene."*<sup>1</sup>

Ma è tra il 1956 e il 1957 che Távora disegna e progetta gli elementi che poi, anche con notevoli variazioni rispetto alle idee iniziali, realizzerà negli anni seguenti. Il Comune di Matosinhos ha già concesso a Távora l'incarico quando nel 1956 l'architetto parte per Dubrovnik alla volta del CIAM X. Di ritorno dal viaggio Távora soggiorna in Italia visitando molte architetture storiche, annotando appunti e schizzi sui libri acquistati durante la permanenza.

L'analisi che segue studia il progetto di Távora per la Quinta partendo dalla situazione del parco prima del suo intervento, dalle intenzioni mostrate nei primi progetti fino ad arrivare alla realizzazione finale, e analizzando i diversi elementi che lo compongono, in connessione con le architetture visitate durante il viaggio in Italia del 1956.

Lo stato della Quinta da Conceição al principio del progetto di Távora, vede la presenza di alcuni elementi che saranno mantenuti nel progetto e ne diventeranno i cardini.

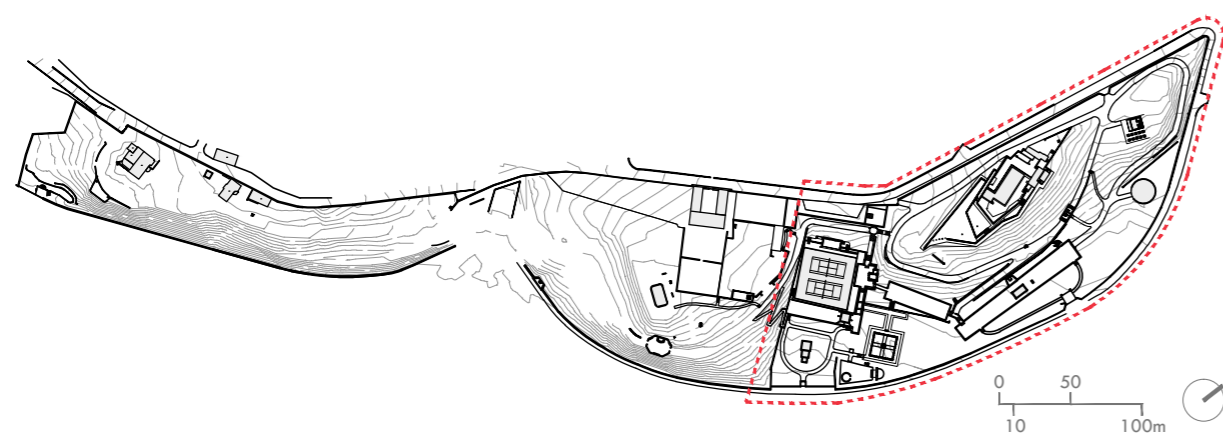
<sup>1</sup> I progetti guida, in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, cit. p. 318

"C'erano già il viale, la cappella, il chiostro e pertanto già esistevano elementi che offrivano una struttura da conservare."<sup>2</sup>

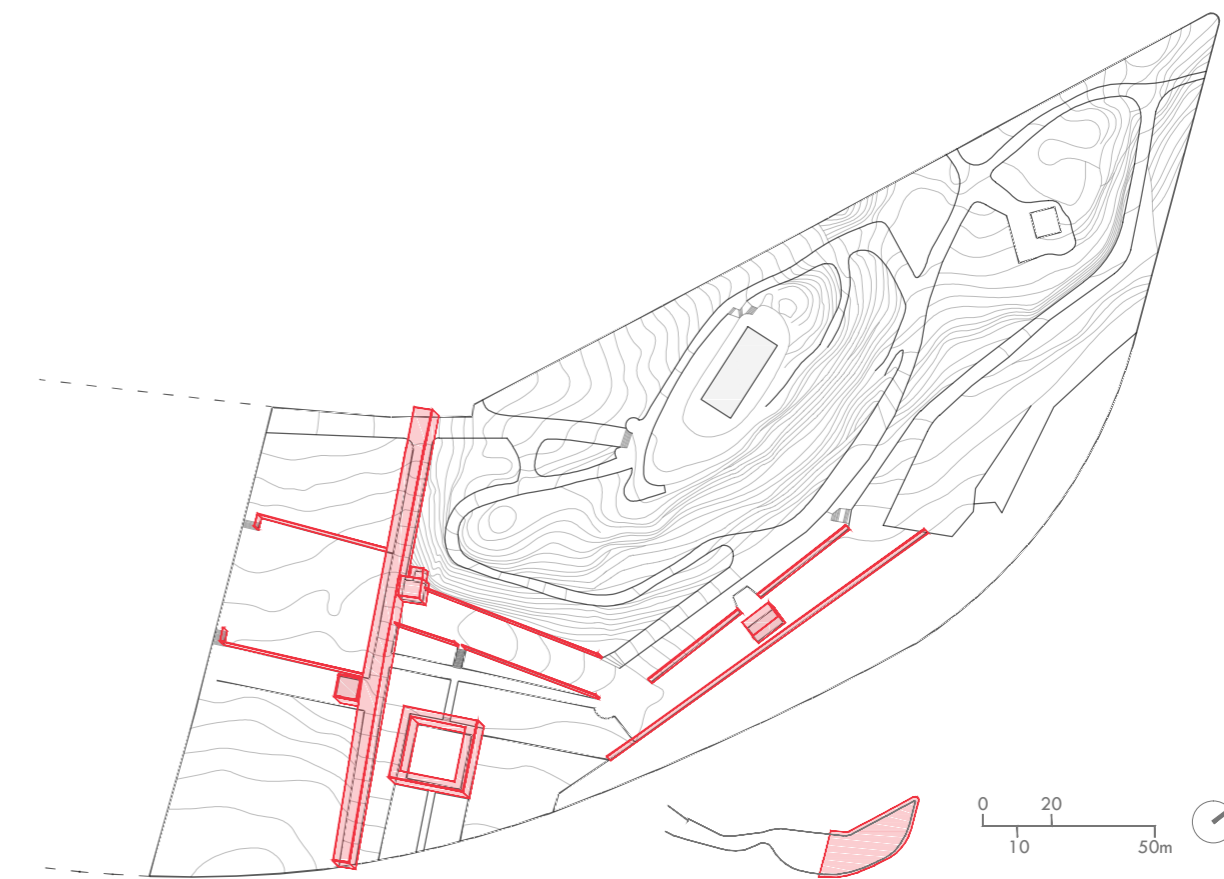
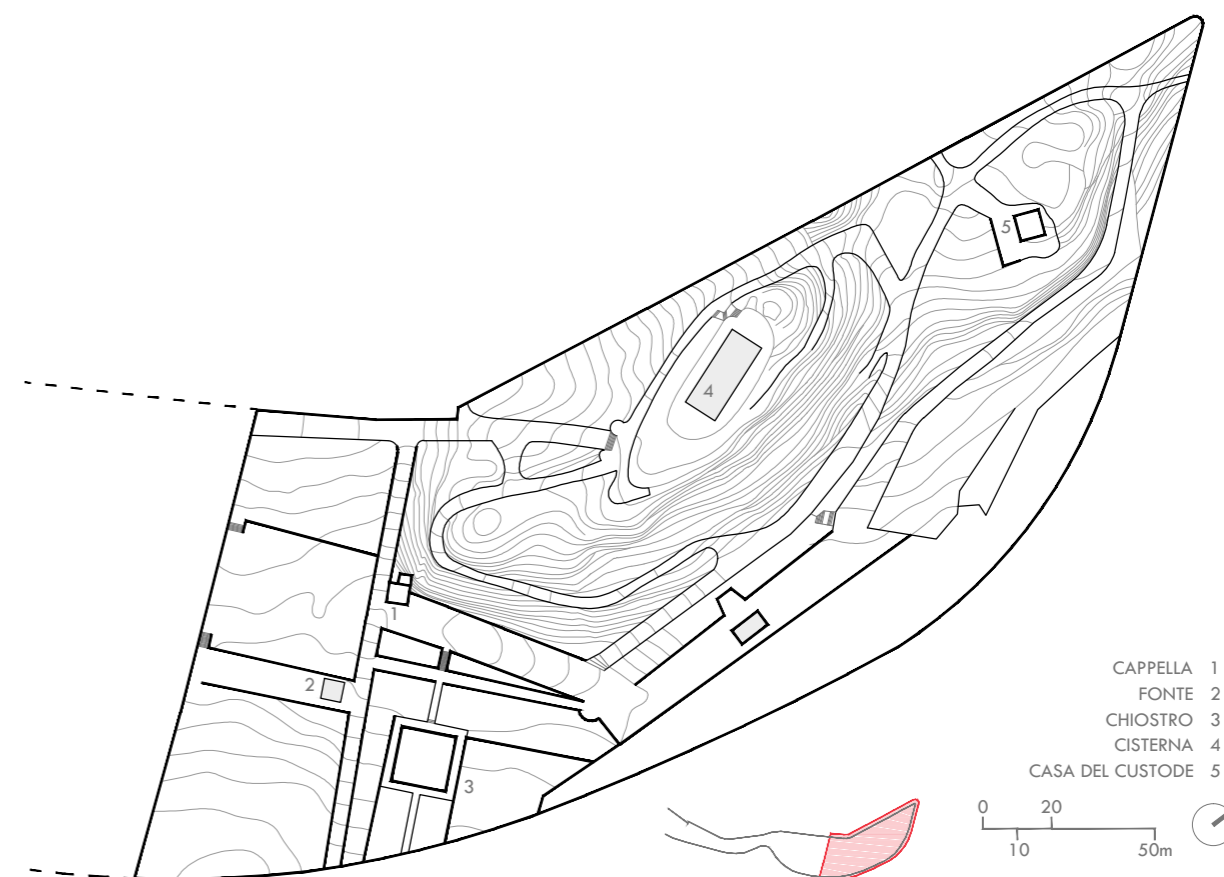
Si tratta principalmente di preesistenze architettoniche risalenti al convento francescano che era presente nel XV secolo in quella zona. Il viale principale del parco rappresentava un asse importante per la connessione tra la parte bassa, dove si trovava un ingresso, e la parte alta con i suoi ingressi secondari. La gestione del dislivello della Quinta era affidata a questo percorso graduale sul quale si aprivano diversi spazi sia sul lato nord che sul lato sud. Nel lato sud una serie di muri di contenimento del terreno s'innestavano nel percorso, probabilmente al fine di rendere lo spazio più pianeggiante e facile da coltivare. Inoltre la presenza della fonte garantiva abbondanza di acqua per l'irrigazione. Sul lato nord il chiostro francescano e la cappella definiscono il percorso. In particolare la cappella faceva da cerniera tra questo e un declivio che si sviluppava verso nord e che sfociava in una zona pianeggiante definita da due muri di proporzioni notevolmente lunghe e al cui centro era presente una seconda fonte. I punti fermi del progetto sono quindi già presenti sul luogo. Távora lavora su questi per ridefinire gli spazi senza sconvolgere l'assetto del parco ma restituendo la giusta proporzione e il giusto rapporto di tutti gli elementi tra di loro.

Le esigenze a cui il parco doveva rispondere dopo l'intervento progettuale erano ben diverse da quelle di un giardino di un'abitazione privata, come era stato fino a quel momento, e nasceva quindi la necessità di dare dei punti di riferimento fissi ai visitatori, così come accessi e percorsi ben definiti. Allo stesso tempo il parco doveva assolvere a servizi che fino ad ora non erano presenti. Fin dai primi disegni a mano libera, riportati di seguito, è chiara la volontà di definire elementi che possano mettere ordine all'interno del parco, partendo dalle preesistenze

<sup>2</sup> I progetti guida, in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, cit. p. 318



Quintas da Conceição e di Santiago, schema complessivo con evidenziata Quinta da Conceição



Quinta da Conceição, elementi presistenti.

e mettendole a sistema. Nello schizzo 1 e ancora di più nello schizzo 2 è chiara la volontà di definire degli spazi precisi, ordinati e chiaramente collegati tra loro da percorsi maggiormente definiti e proporzionati agli spazi che servono. In particolar modo, negli schemi iniziali Távora lavora sul rafforzamento del viale principale come elemento di unione dei due ingressi, quello a nord-ovest nella parte alta e quello a sud-est nella parte più bassa adiacente al nuovo sistema viario. La linearità visiva del percorso, chiaramente espressa nei disegni iniziali, trova però diverse eccezioni in corrispondenza degli elementi preesistenti, in corrispondenza dei quali subisce una dilatazione, un rallentamento, un momento di calma e di sosta prima di proseguire nel suo tragitto. La fonte e la cappella sono quindi inserite in uno spazio dilatato che enfatizza la loro importanza, così come succede per gli accessi all'inizio e la fine del percorso, nella parte alta e bassa, a cui Távora sceglie di dare risalto con l'inserimento di due corti.

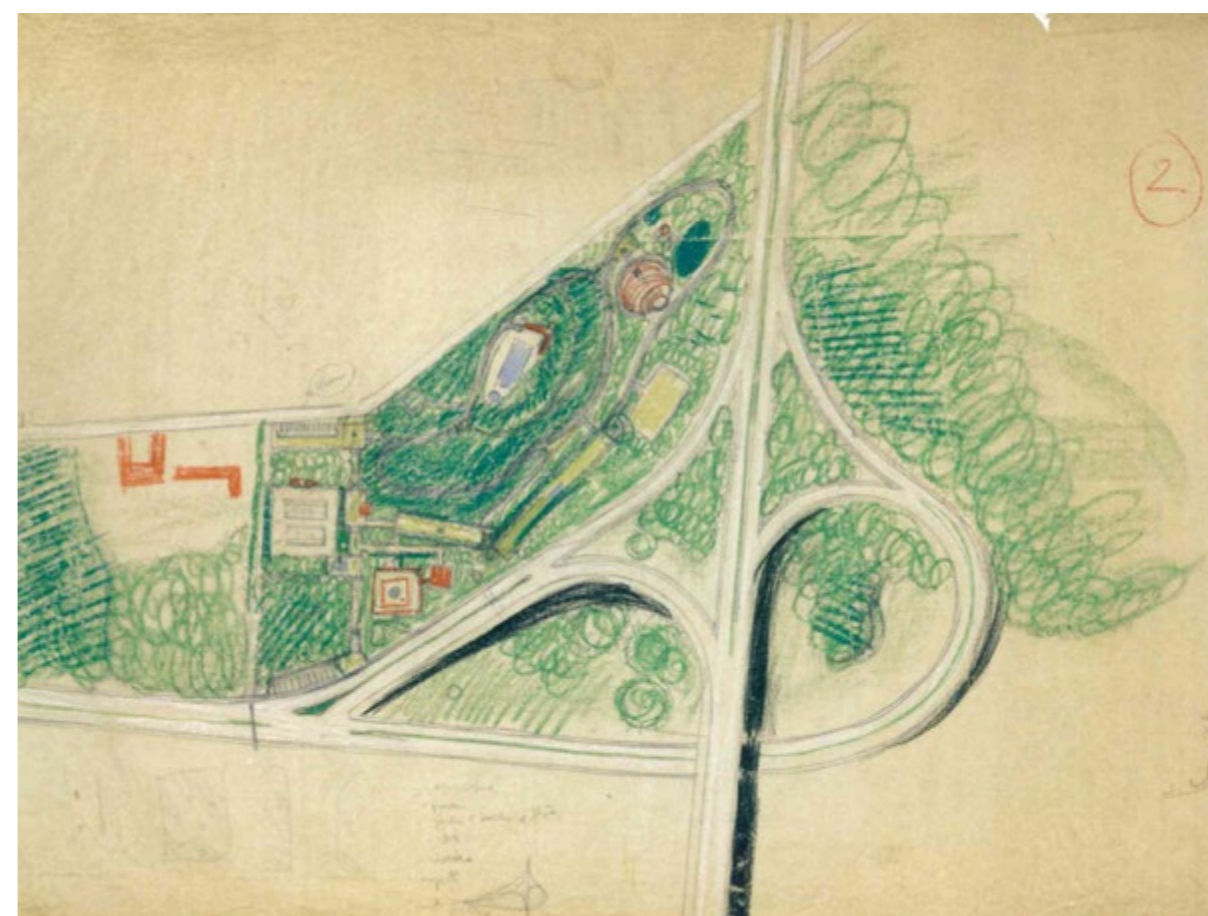
Il terreno piano tra i muri di contenimento a sud rispetto all'asse, ospita due campi da tennis. La direzione dei campi verrà poi segnata dalla presenza del *Padiglione del Tennis*, che inizialmente doveva essere solamente un piccolo volume per l'inserimento degli spogliatoi, ma che diventerà un elemento visivo molto importante per l'organizzazione del parco.

Sul lato destro dell'asse i percorsi che prima intercettavano il viale in maniera quasi casuale e non controllata, vanno a definirsi in maniera più chiara, differenziandosi anche per tipologia. Sulla sommità sembra partire direttamente dall'ingresso il percorso che gira attorno alla parte alta della Quinta, avvolgendo quella che diventerà la nuova piscina, pensata come ulteriore elemento di servizio pubblico presente nel parco. Differente è invece il percorso che parte dalla cappella, definito dal susseguirsi di spazi stretti che sfociano in spazi più ampi, ben delimitati con forme rettangolari, come radure nella foresta, in cui si inseriscono elementi centrali come punti focali che ne definiscano ancora meglio le dimensioni. Queste corti sono ricavate dalle parti pianeggianti già presenti nel parco, ridefinendole negli accessi e nei limiti perimetrali, oltre che con l'inserimento di elementi interni. L'ultimo percorso è dedicato ad un elemento su cui Távora concentra le prime fasi progettuali: il chiostro, riorganizzato per ospitare la funzione di museo. Come vedremo dagli schizzi successivi, diverse sono le soluzioni proposte variando i linguaggi e i dettagli. Le scelte successive porteranno a non costruire l'edificio, ma il lavoro intrapreso per la sua progettazione sarà la base su cui Távora imposterà la definizione di tutti gli altri elementi del parco.

È datato agosto 1957 il progetto presentato al Comune di Matosinhos in cui Távora fa sintesi di tutte le suggestioni espresse negli schizzi precedenti. La pianta, di seguito riportata, evidenzia



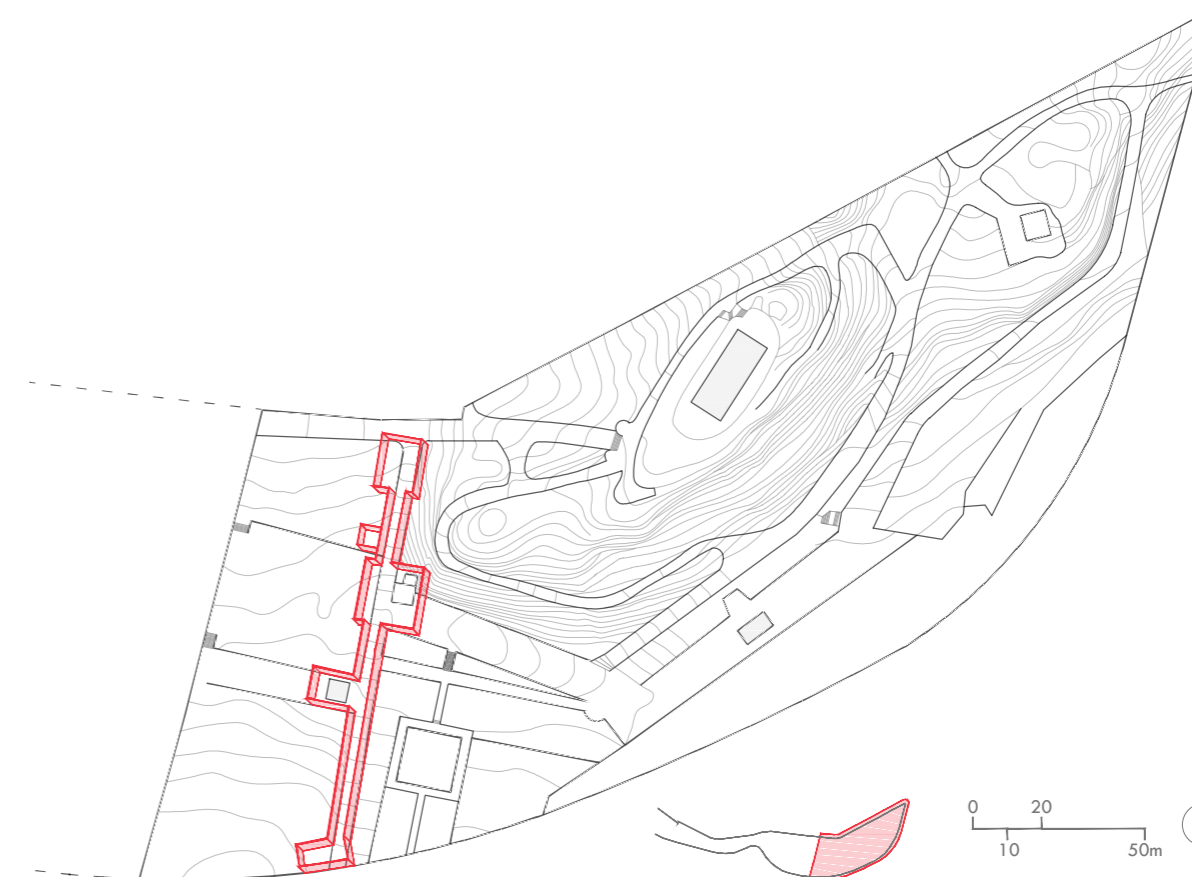
Quinta da Conceição, schizzo 1, conservato in FIMS, datato 1957.



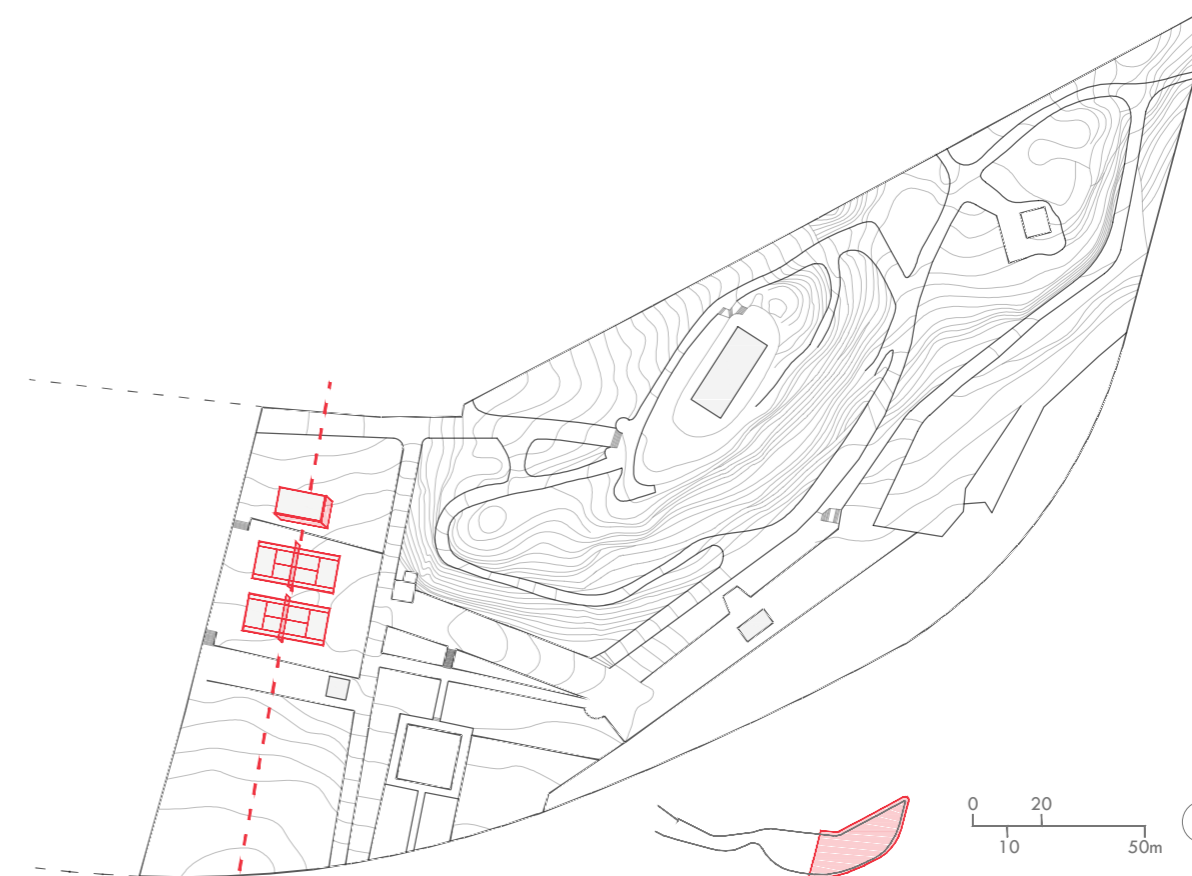
Quinta da Conceição, schizzo 2, conservato in FIMS, datato 1957.

la totalità degli elementi e dei servizi pensati e progettati per la Quinta da Conceição, che successivamente Távora e i suoi collaboratori andranno a sviluppare nel dettaglio.

In particolare l'inserimento del museo definisce il punto finale del viale principale; attraverso questo edificio, inoltre, si supera il dislivello tra la parte inferiore verso la strada e quella superiore dove si pone il chiostro. La presenza del museo determina anche lo spostamento dell'ingresso sud est non in asse con il viale ma connesso al primo degli spazi rettangolari definiti già dai primi schizzi. La proposta prevede inoltre la presenza di un maggior numero di servizi con l'inserimento, oltre ai campi da tennis, di una piscina in sommità, in seguito affidata ad Álvaro Siza, di un anfiteatro aperto per spettacoli, una pista di pattinaggio e un'area per i bambini con parco e piscina dedicata. Di tutti questi elementi solo alcuni, come vedremo, verranno costruiti.



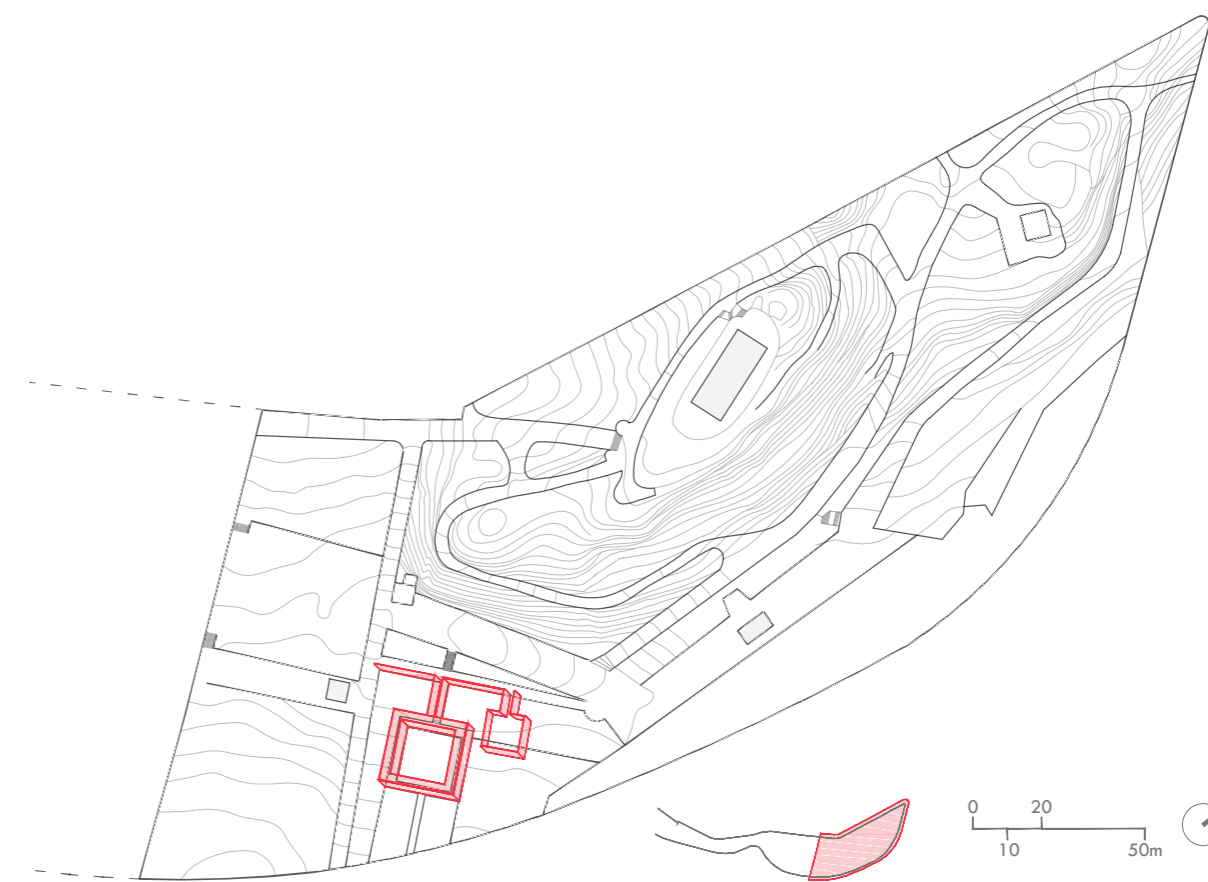
Quinta da Conceição, sviluppo del viale principale.



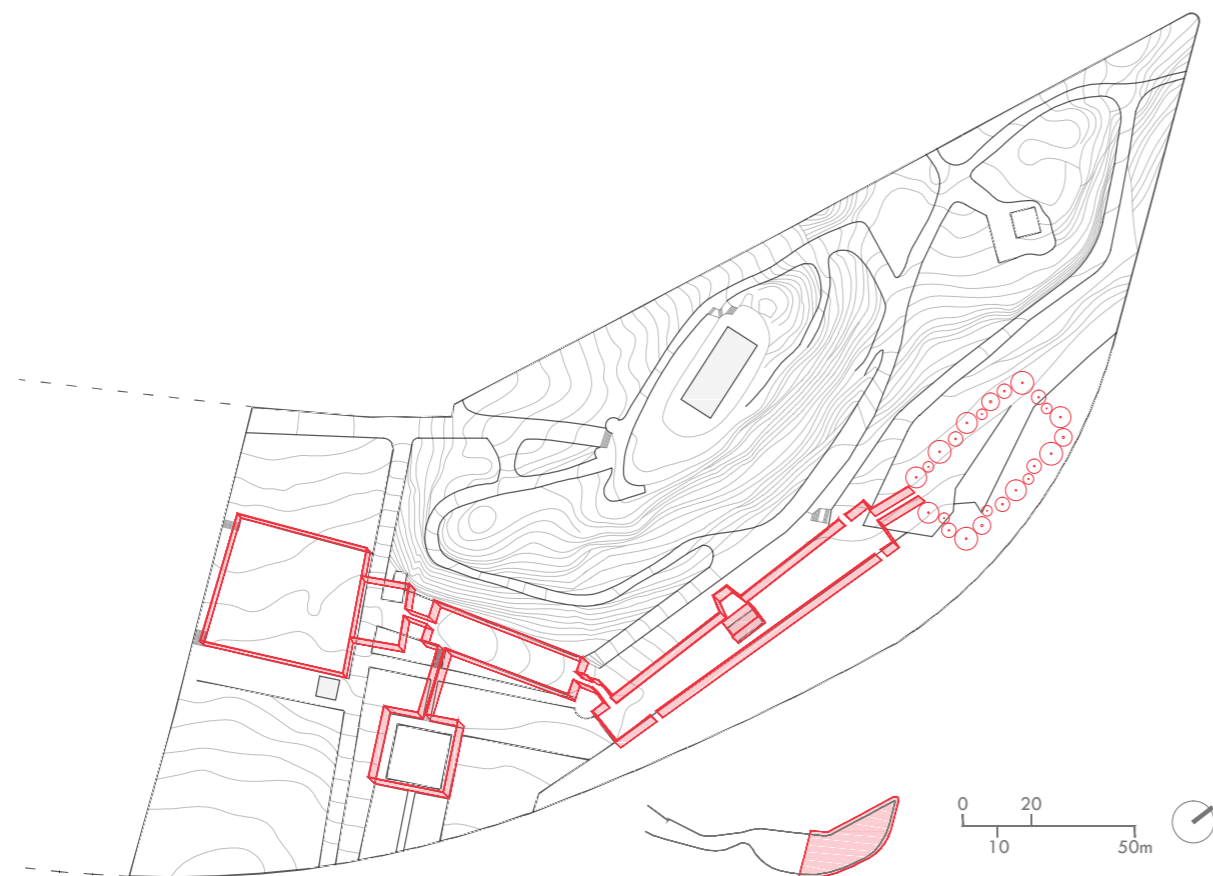
Quinta da Conceição, sviluppo asse campi da tennis.



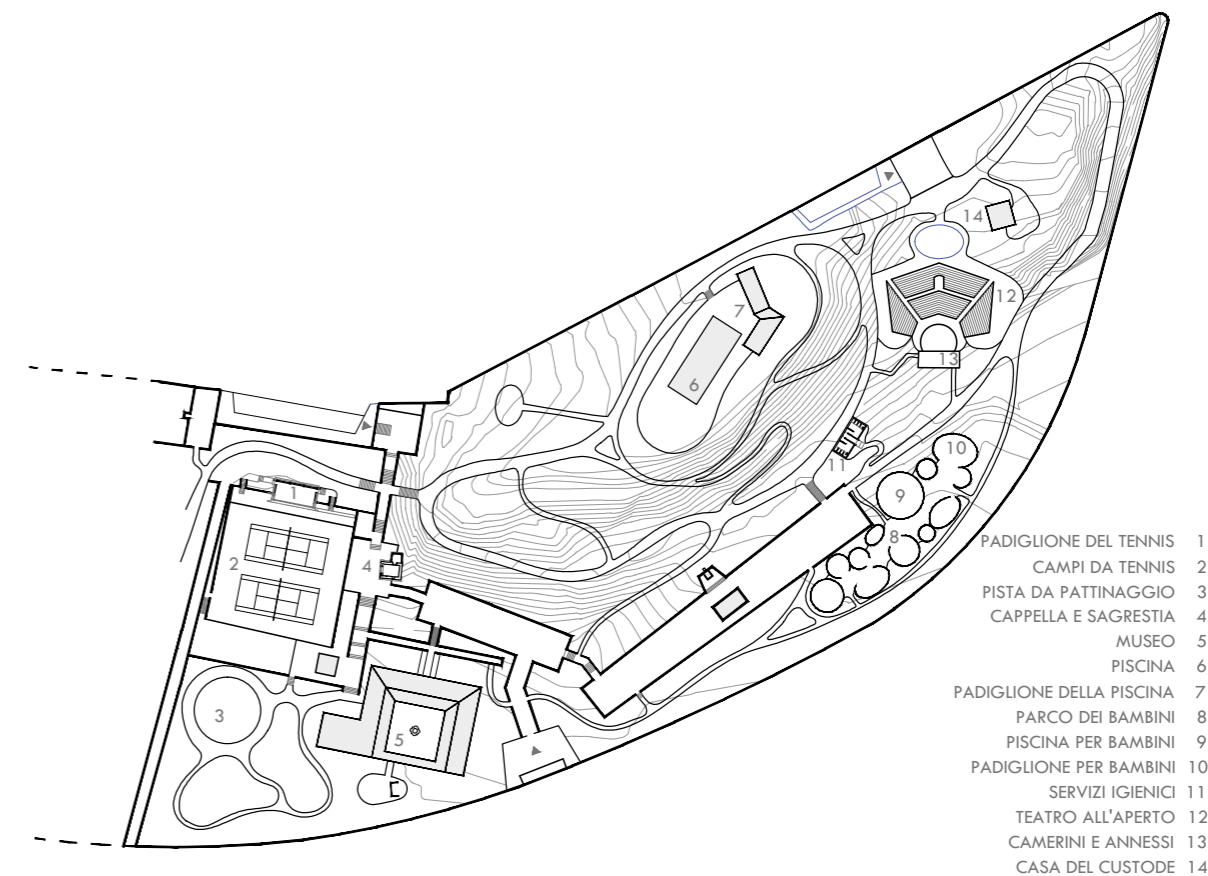
Quinta da Conceição, sviluppo percorso alto.



Quinta da Conceição, sviluppo chiostro e museo.



Quinta da Conceição, definizione corti rettangolari.



Quinta da Conceição, progetto presentato nel 1957.

- PADIGLIONE DEL TENNIS 1
- CAMPI DA TENNIS 2
- PISTA DA PATTINAGGIO 3
- CAPPELLA E SAGRESTIA 4
- MUSEO 5
- PISCINA 6
- PADIGLIONE DELLA PISCINA 7
- PARCO DEI BAMBINI 8
- PISCINA PER BAMBINI 9
- PADIGLIONE PER BAMBINI 10
- SERVIZI IGIENICI 11
- TEATRO ALL'APERTO 12
- CAMERINI E ANNESSI 13
- CASA DEL CUSTODE 14

### 3.2.1 Chiostro e Museo.

Punto iniziale della ricerca progettuale di Távora sulla Quinta, come già detto, sono le preesistenze. In particolare negli schizzi preliminari che anticipano il primo progetto presentato nell'agosto 1957 l'architetto si concentra sull'elemento di maggior impatto presente nell'area, il chiostro dell'antico convento francescano del XV secolo. La chiara forma quadrata del colonnato era ancora presente come traccia all'interno del parco anche se le colonne del portico erano per la maggior parte crollate.

Già diversi erano stati i viaggi di Távora in Europa e in Italia ed era già in essere la ricerca sull'architettura popolare in Portogallo. L'indagine sulle "costanti sovrastoriche" che l'architetto portava avanti non poteva mettere da parte un elemento di tale importanza, purché ormai rudere, all'interno del parco.

Távora era già stato incaricato per il progetto della Quinta da Conceição prima del suo viaggio in Italia del 1956 e pertanto non manca di trasformare le possibilità di visita a edifici storici italiani in occasioni per appuntarsi temi e riferimenti che poi utilizzerà in parte nello sviluppo del progetto. Távora visita Villa Adriana a Tivoli il 26 agosto, entrando a stretto contatto con le rovine dell'antica dimora. Nelle note poste nel frontespizio del libro *La Villa Adriana presso Tivoli*<sup>3</sup>, acquistato nel soggiorno, il sito archeologico viene descritto con parole che ben si accosterebbero alla finalità che egli ricerca nel progetto della Quinta:

*"Luogo di riposo, contemplazione (isola), passeggio, vita sociale (pecile), orazione, divertimento, studio, lavoro e igiene."*<sup>4</sup>

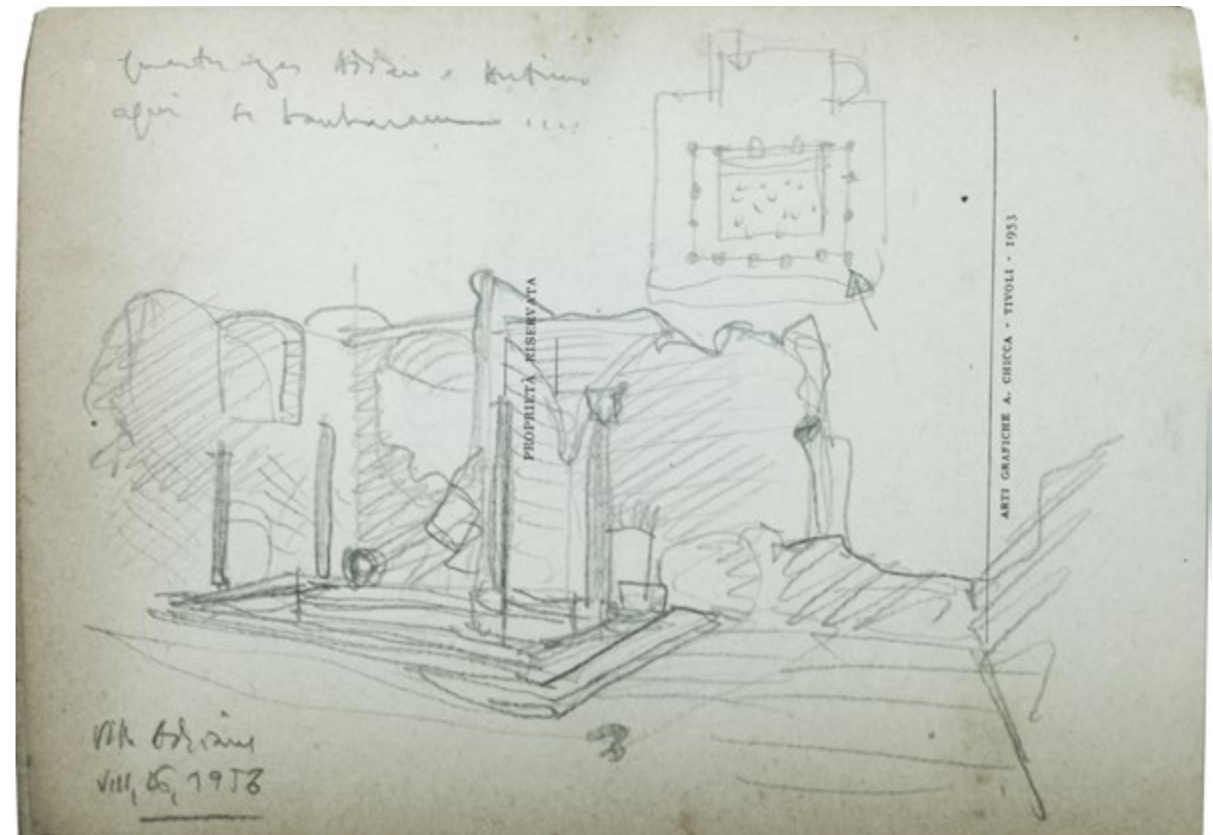
Rimane incantato dalla successione di spazi presenti nella villa e da come questi si rapportino tra di loro creando una continuità e una costante sorpresa. La disomogeneità riscontrata e la molteplicità dei luoghi non viene letta come caotica ma come sapiente volontà di stupire e variare i percorsi all'interno della villa:

*"Importante variazione costante di spazi, aperto (paesaggi magnifici), semi aperti, chiusi (criptoportico), grandi, piccoli, quadrati, allungati, circolari, capricciosi, ecc..."*<sup>5</sup>

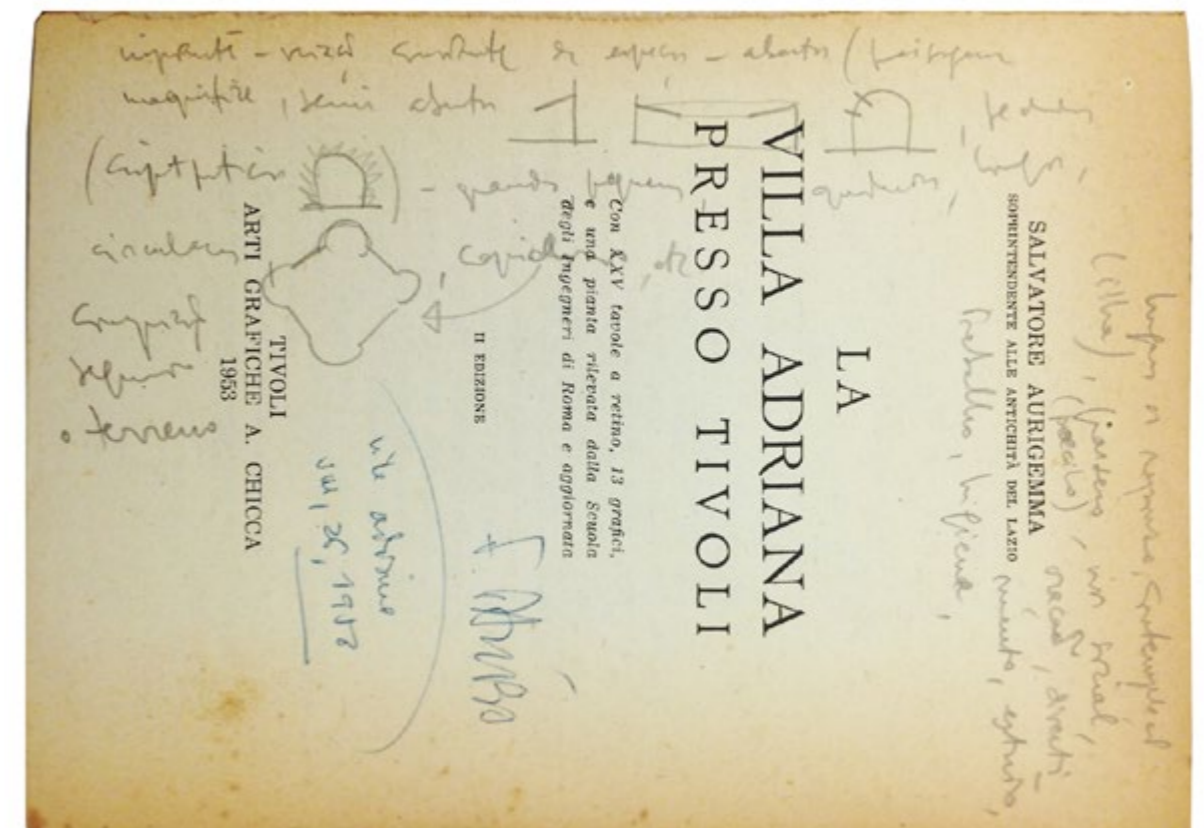
3 Aurigemma Salvatore, *La Villa Adriana presso Tivoli*, Arti grafiche A. Chicca, Tivoli, 1953.

4 Appunti di Távora sul frontespizio del libro: Aurigemma S., *La Villa Adriana presso Tivoli*, Arti grafiche A. Chicca, Tivoli 1953.

5 *Ibid.*



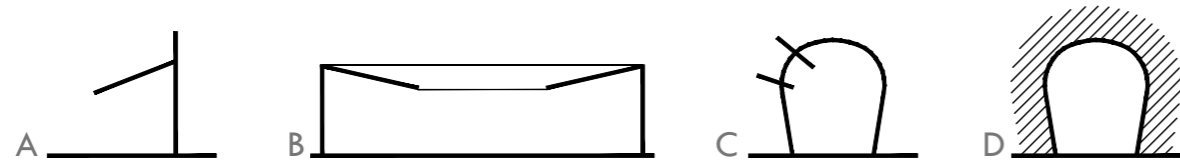
Távora, disegno nel libro: *La Villa Adriana presso Tivoli*, conservato in FIMS, Terme con Heliocaminus, 1956.



Távora, disegno nel libro: *La Villa Adriana presso Tivoli*, conservato in FIMS, schemi e appunti, 1956.







Schemi delle sezioni annotate da Távora, all'interno di *La Villa Adriana presso Tivoli*, conservato in FIMS.

Accanto a questa descrizione non manca di annotare attraverso degli schemi in sezione i diversi spazi.

All'interno dello stesso libro Távora disegna un luogo in particolare della Villa Adriana, uno spazio inconsueto che non rientra nei reperti di maggior richiamo. Lo schizzo riguarda le "Terme con Heliocaminus" facenti parte delle zone riservate all'Imperatore, accessibili attraverso il recinto circolare dell'isola. Távora annota:

*"Quante volte Adriano e Antinoo qui si bagnarono..."*<sup>6</sup>

Lo schizzo, rappresentato in pianta e in prospettiva, si concentra sullo spazio centrale delle terme, cioè la vasca più grande, un tempo unica parte scoperta. Nel disegno della planimetria si capisce chiaramente che l'interesse di Távora è legato allo spazio centrale rettangolare, definito dal colonnato perimetrale e dalle diverse quote della pavimentazione. Egli non manca di annotare anche le rovine sullo sfondo, mura alte quasi due livelli oltre il colonnato, come ulteriore elemento di chiusura verso l'esterno e che conferisce allo spazio una centralità ancora più marcata, una divisione netta dall'esterno e una riservatezza e quiete insolite.

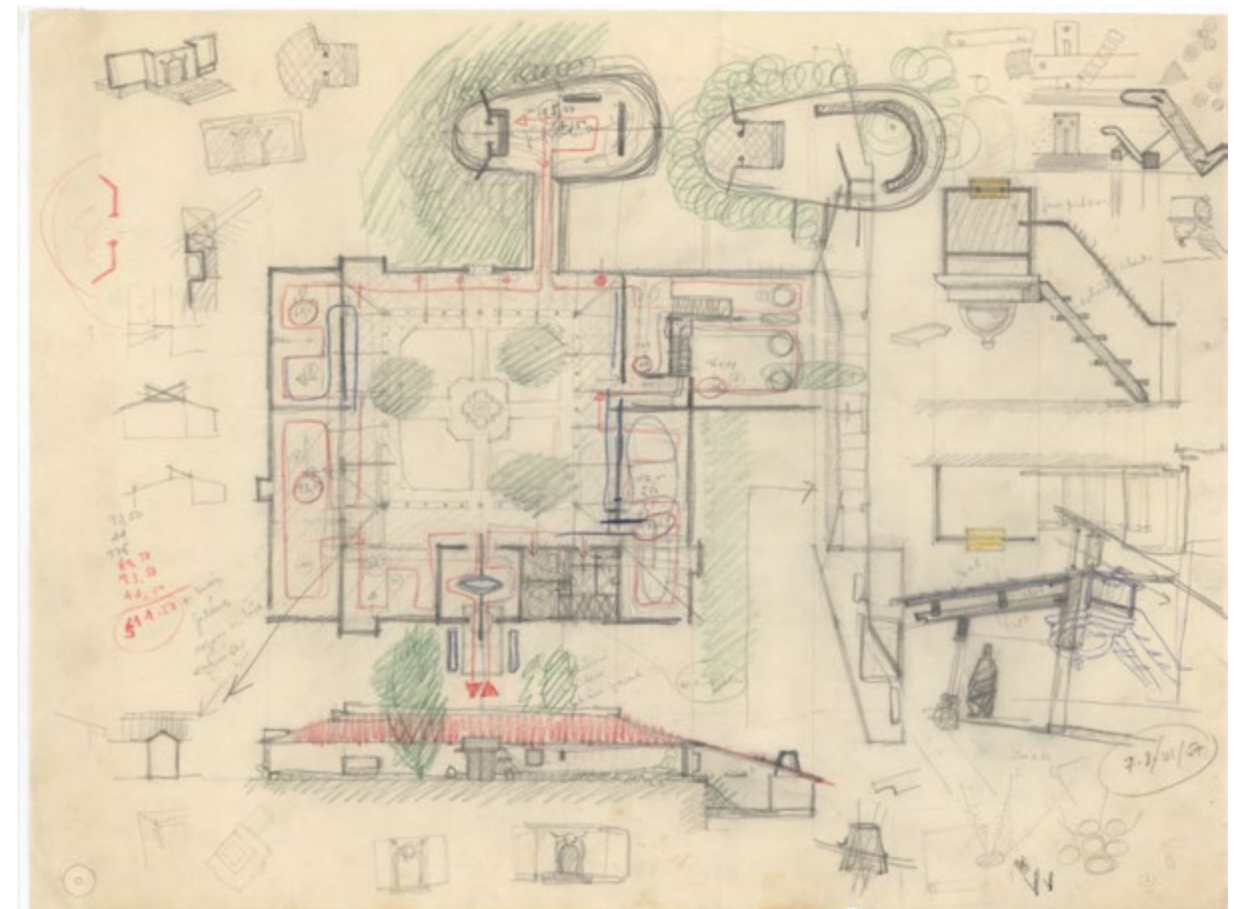
La situazione del colonnato del chiostro francescano all'interno della Quinta da Conceição non doveva essere troppo differente. Il colonnato perimetrale era in piedi solo in parte ed risultavano completamente cancellate le tracce dell'edificio e dei muri che circondavano il chiostro separandolo dall'esterno. Questo elemento di preesistenza rappresentava per Távora un punto fondamentale di gestione del parco in quanto naturale proseguimento dell'asse del viale che non poteva non connettersi con la sua forma quadrata. Infatti sin dai primi disegni sull'intero parco la definizione del progetto si concentra sul chiostro e nello schizzo 1 sono riportate una serie di sezioni di studio sul possibile completamento del cortile.

Dalla piccola prospettiva disegnata appare chiara la volontà di chiudere lo spazio centrale attraverso un nuovo elemento di matrice modernista, caratterizzato da alti muri perimetrali e

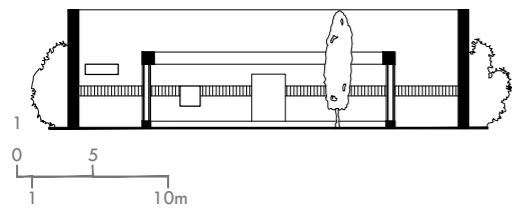
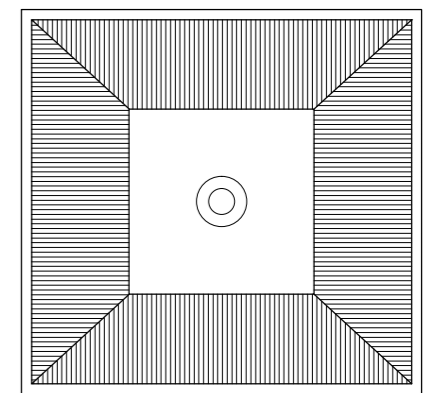
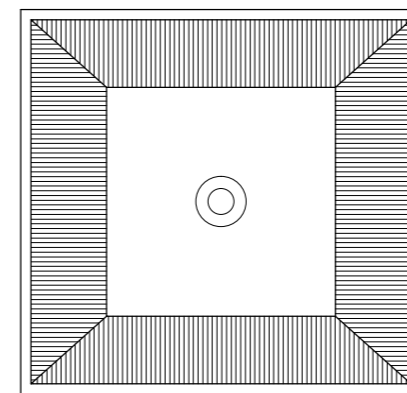
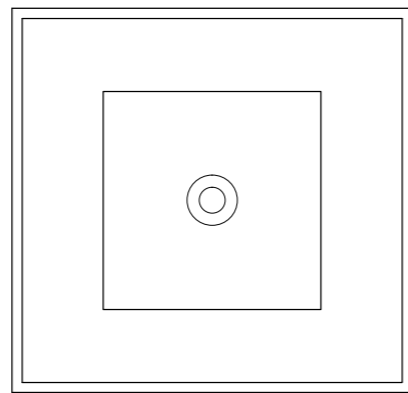
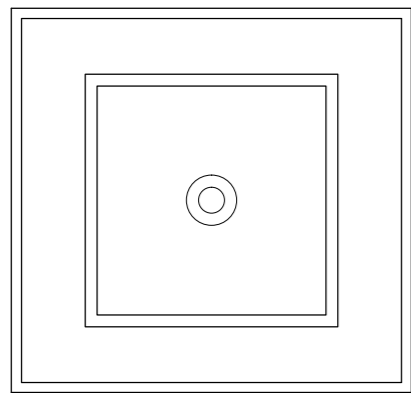
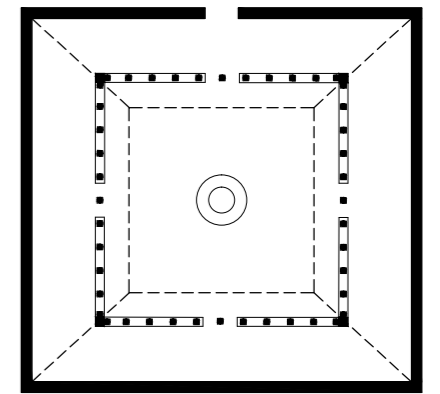
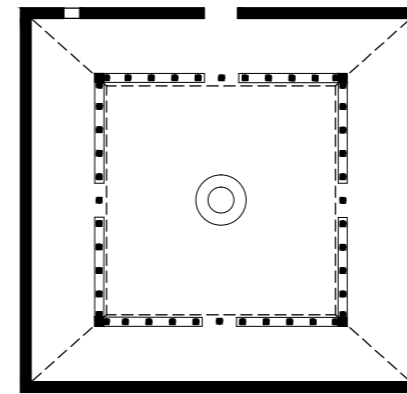
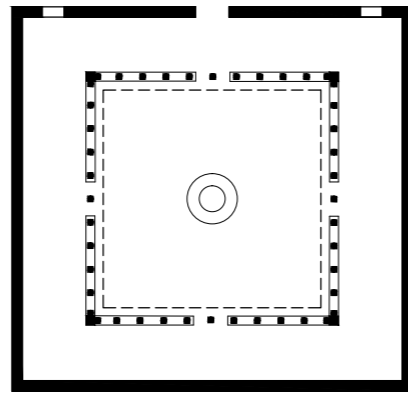
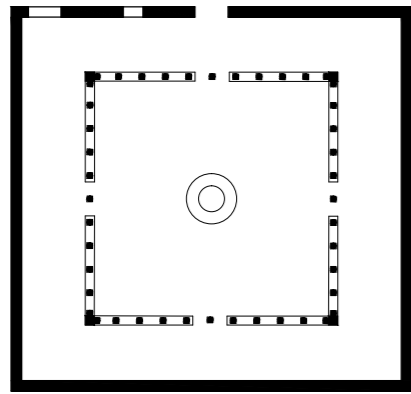
<sup>6</sup> Appunti di Távora sul frontespizio del libro: Aurigemma S., *La Villa Adriana presso Tivoli*, Arti grafiche A. Chicca, Tivoli 1953.

aperture ben definite in alcuni punti focali precisi. Il dettaglio della porta d'ingresso e del recinto in generale, non costruito nel museo, verrà poi ripreso nella definizioni delle corti d'ingresso.

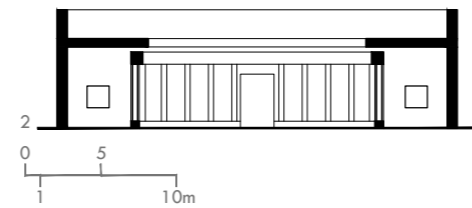
Internamente la volontà di ridare al colonnato la funzione di percorso perimetrale che corre lungo uno spazio centrale aperto, è perseguita attraverso diverse ipotesi di sezioni che, in maniera differente, dialogano con l'esistente. Una volta definito il limite esterno attraverso il parallelepipedo alto circa due volte il peristilio, Távora disegna alcuni schemi, partendo da matrici moderniste fino ad arrivare a modelli più classici a falda con *compluvium* centrale. Differenti sono i modi di avvicinarsi all'elemento storico esistente, col timore reverenziale di chi ne ha capito l'importanza e il valore. Così in alcuni casi il muro perimetrale si posiziona a debita distanza dalle colonne senza che nessun elemento interferisca con esse, in altri la copertura piana sovrasta la travatura del colonnato senza toccarla, in altri ancora la copertura inclinata poggia da un lato sul muro nuovo, dall'altro lato sulla trave in pietra esistente.



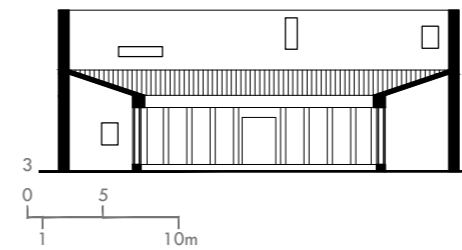
Quinta da Conceição, schizzo del progetto del museo con alcune sezioni, conservato in FIMS, datato 1957.



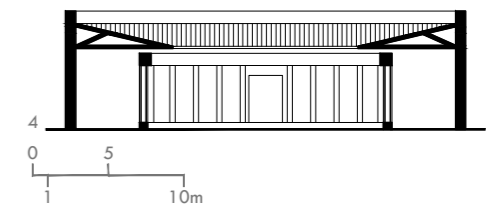
Quinta da Conceição, ipotesi sezione 1, annotata nello schizzo 1.



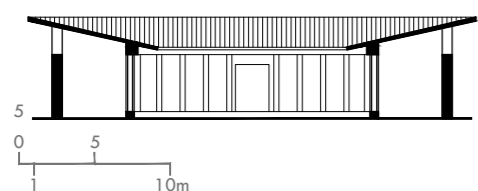
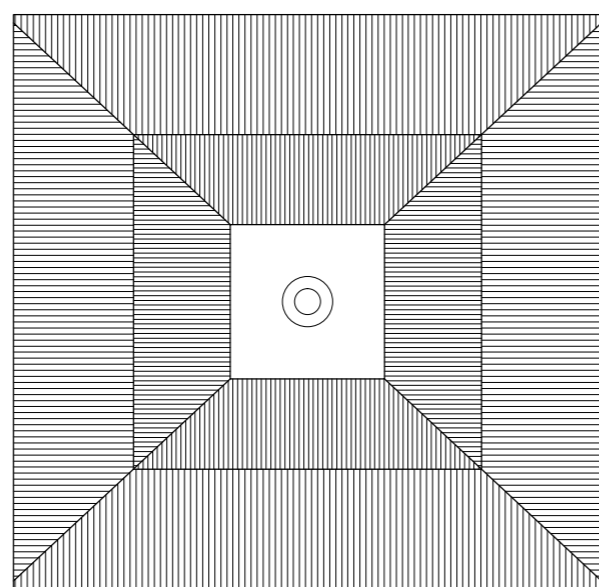
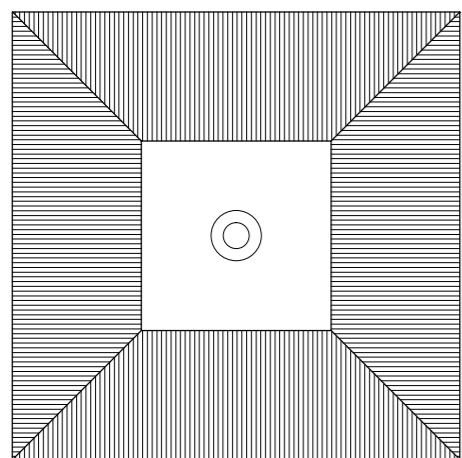
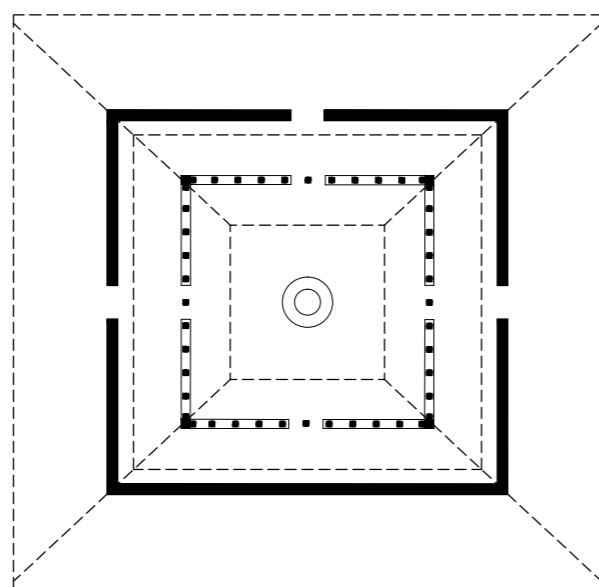
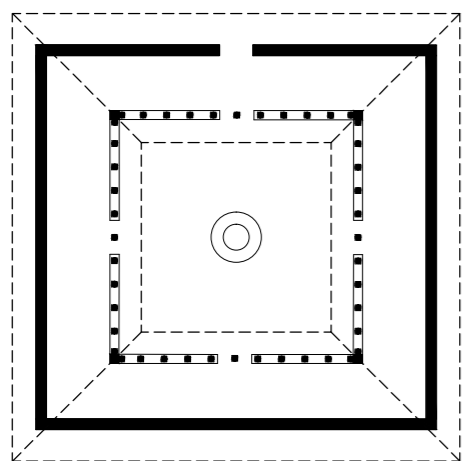
Quinta da Conceição, ipotesi sezione 2, annotata nello schizzo 1.



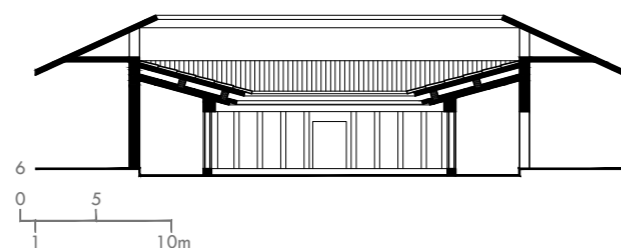
Quinta da Conceição, ipotesi sezione 3, annotata nello schizzo 1.



Quinta da Conceição, ipotesi sezione 4, annotata nello schizzo 1.



Quinta da Conceição, ipotesi sezione 5, annotata nello schizzo 1.



Quinta da Conceição, ipotesi sezione 6, annotata nello schizzo del museo.

Il disegno datato 7-8/06/57 si concentra in maniera più approfondita sul tema del chiostro e del museo. Partendo dall'idea iniziale di un singolo muro perimetrale che ridefinisse il recinto, lo stesso acquista spessore definendo spazi interni, vere e proprie stanze con percorsi definiti, nicchie per esporre opere e reperti ritrovati in sito o altrove. Tutti gli ambienti si dipanano attorno al peristilio che si trasforma in spazio distributivo di passaggio tra una stanza e l'altra. Il collegamento pedonale, perpendicolare all'asse del viale principale, viene rafforzato e il museo, attraverso il transitto all'interno del chiostro, diventa la connessione tra la parte alta e la parte bassa del parco, dove si andrà a posizionare la pista di pattinaggio circolare. Il prospetto e la sezione abbozzate a fianco della pianta, fanno capire bene come, attraverso il corpo quadrato aggiunto ora sulla sinistra del chiostro invece che sulla destra, è risolto il salto di livello tra le due quote. Si inseriscono all'interno della porzione bassa del museo due scale con la finalità di non interrompere il percorso circolare di visita alle opere esposte. Il posizionamento della fonte e di alcune alberature al centro del chiostro lo trasforma in uno spazio intimo, separato dal resto del parco e caratterizzato da un clima più raccolto e adatto ad un museo.

La composizione acquista quindi la valenza di una domus romana classica, avvicinandosi anche alla pianta e alle atmosfere respirate da Távora nelle *Terme con heliocaminus* visitate a Villa Adriana, pur con le dovute differenze.

Nel disegno è sviluppata in dettaglio la sezione scelta come ulteriore avanzamento degli schemi precedenti. Oltre al muro perimetrale e alla copertura inclinata interna, scelta come soluzione ideale, si va ad aggiungere una seconda copertura, inclinata in senso opposto. Lo studio di Távora si concentra sul rapporto che devono avere le due coperture inclinate quando si incontrano all'altezza del colmo. Lo sfalsamento di quella interna più bassa, rispetto a quella esterna più alta permetterà l'ingresso della luce nelle sale disposte attorno al chiostro attraverso un lucernaio alto. Allo stesso tempo la struttura lignea leggera della copertura andrà ad appoggiarsi alle colonne e alla travatura esistente del chiostro. Questo studio, come già detto, non porterà alla realizzazione dell'edificio, ma la sezione di dettaglio sarà riutilizzata nel successivo *Padiglione del tennis*, così come gli schemi del rapporto delle falde saranno ripresi nella *Escola primária della Quinta do Coedrõ*.

L'impossibilità economica da parte del Municipio di Matosinhos fa subito naufragare l'idea di costruire il museo, ma Távora sceglie comunque di realizzare uno spazio chiuso e riservato sfruttando le preesistenze del convento e del colonato del chiostro, che va a completare con resti

7 L'Escola primária do Cedro venne realizzata a Vila Nova de Gaia tra il 1958 e il 1960.

di un altro chiostro reperito a Gaia, come ricorda Álvaro Siza:

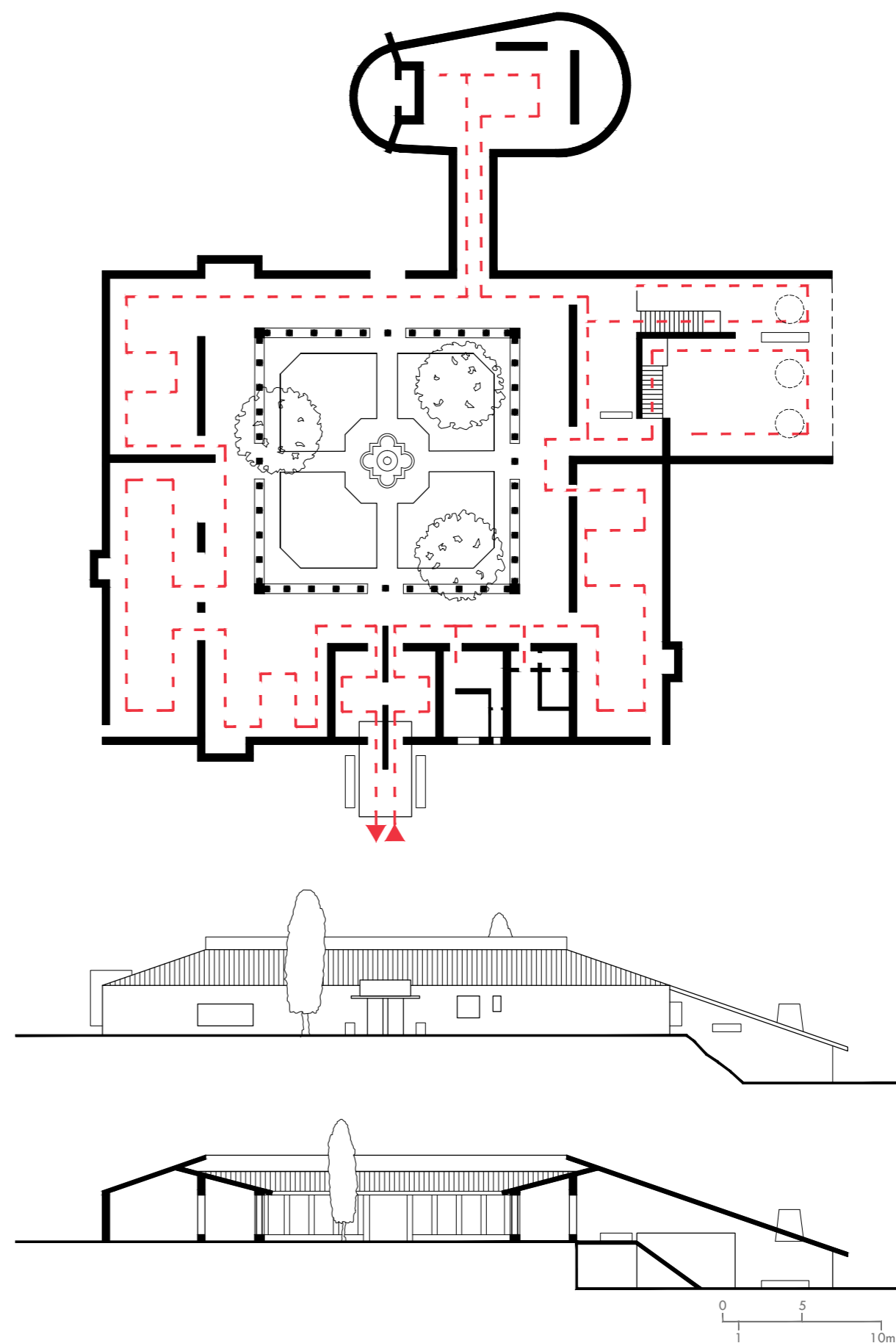
*“Era presente un vecchio convento nella Quinta nella posizione più bassa, dove lui poi realizza il recinto con la siepe, e riesce a convincere il Comune a comprare un portico che lui aveva ritrovato a Gaia, era in un convento a Gaia, non come parte dello stesso ma in un giardino e lui convinse il presidente della Camera Municipal a portarlo fin qui perché era una cosa d'epoca e ricordava il l'antico convento che era stato edificato in questo luogo.”<sup>8</sup>*

Non si tratta quindi di un vero e proprio edificio, ma di un muro verde, formato da alte siepi che ben si confanno alla disponibilità di risorse economiche presenti. La cortina verde rende l'ambiente completamente separato dall'esterno, protetto e controllato. Difficilmente il chiostro del convento si nota da fuori, se non attraverso aperture e percorsi ben definiti dall'alta siepe. Dal viale principale si stacca un percorso perpendicolare che segna anche la partenza della siepe e da cui è possibile, grazie ad un dislivello, avere una visione prospettica dall'alto dell'intero chiostro. Nel lato basso verso l'ingresso inferiore troviamo invece una scala che collega questo livello al piano rialzato del chiostro, inserendosi in angolo direttamente nella corte verde.

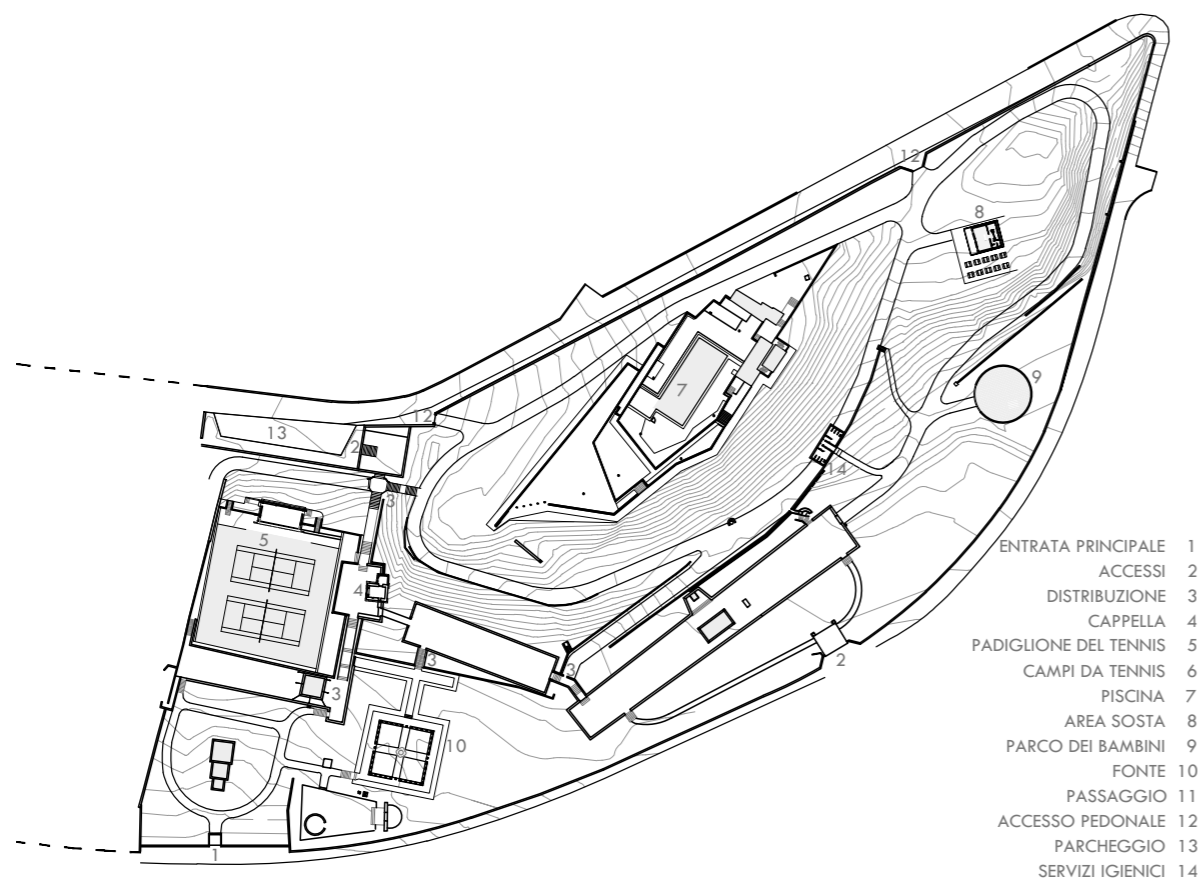
<sup>8</sup> Tratto dal dialogo con Álvaro Siza durante il viaggio di ricerca “Revisitar Fernando Távora” a cui ho partecipato nel febbraio 2016, riportato nell'Appendice III.



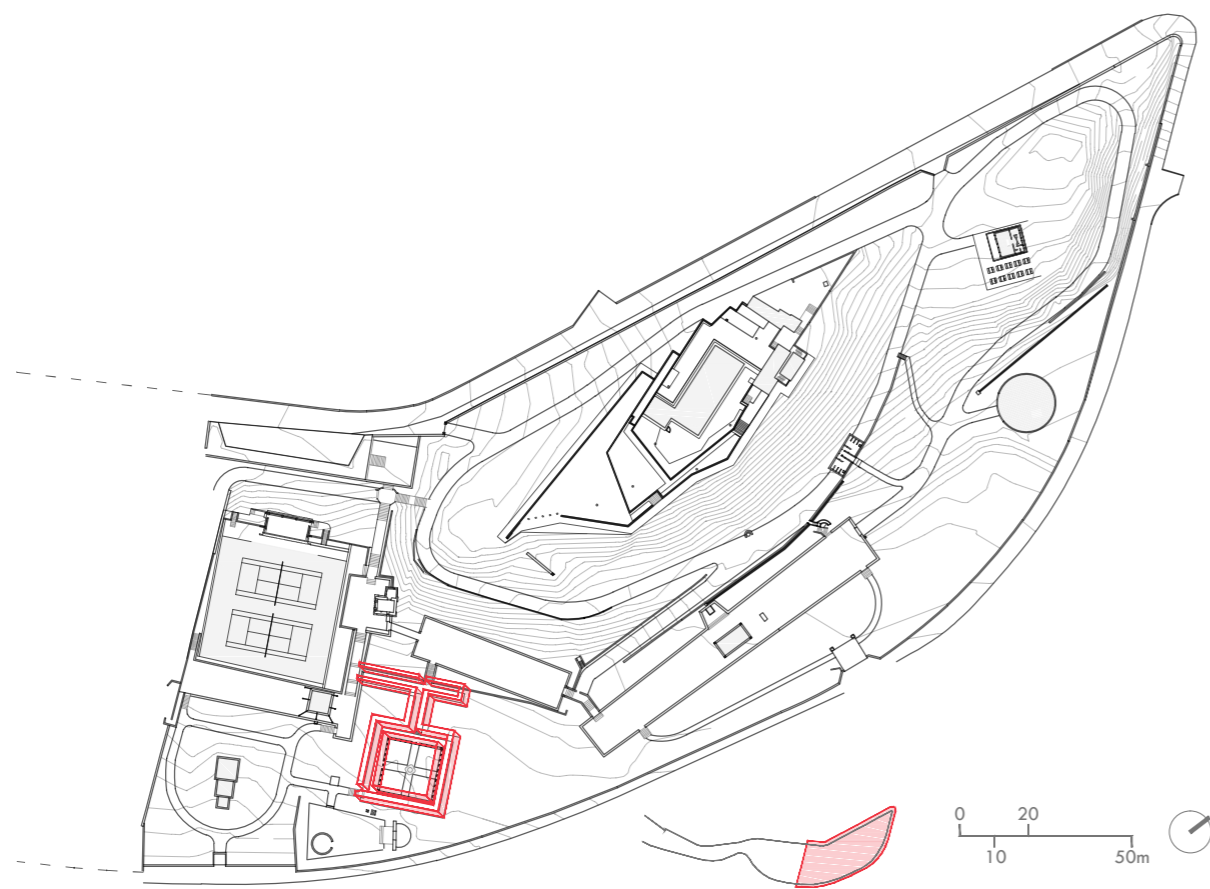
Fotografia di viaggio, Quinta da Conceição di F. Távora, febbraio 2016.  
Chiostro e perimetro di siepe.



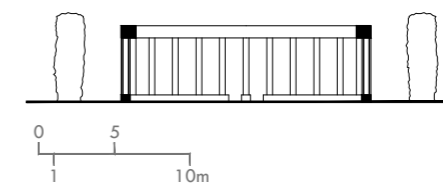
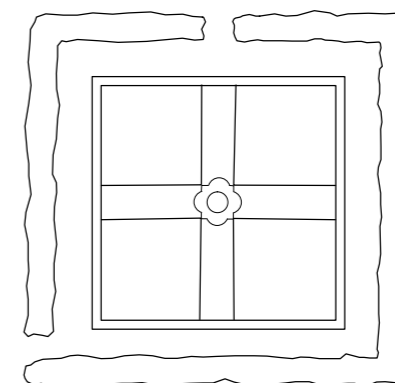
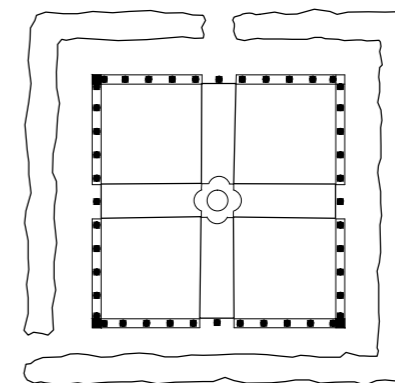
Quinta da Conceição, progetto del museo non realizzato, con riferimento a schizzo del progetto del museo.



Quinta da Conceição, progetto realizzato.



Quinta da Conceição, chiostro e siepi.



Quinta da Conceição, sezione chiostro realizzata attraverso siepi alte.

### 3.2.2 Padiglione del Tennis.



Lo studio sul *Padiglione del Tennis* nel Parco della Quinta da Conceição inserito in questa ricerca non vuole riportare le innumerevoli critiche, descrizioni e studi già effettuati su questo edificio, ma tenta di dare uno sguardo differente analizzando la composizione del progetto in rapporto all'intera Quinta e al padiglione stesso.

*"Si poneva il problema di segnare il parco con un edificio, realizzandovi un oggetto dotato di presenza, che affermasse l'asse dei campi da tennis e che servisse come punto di riferimento."*<sup>9</sup>

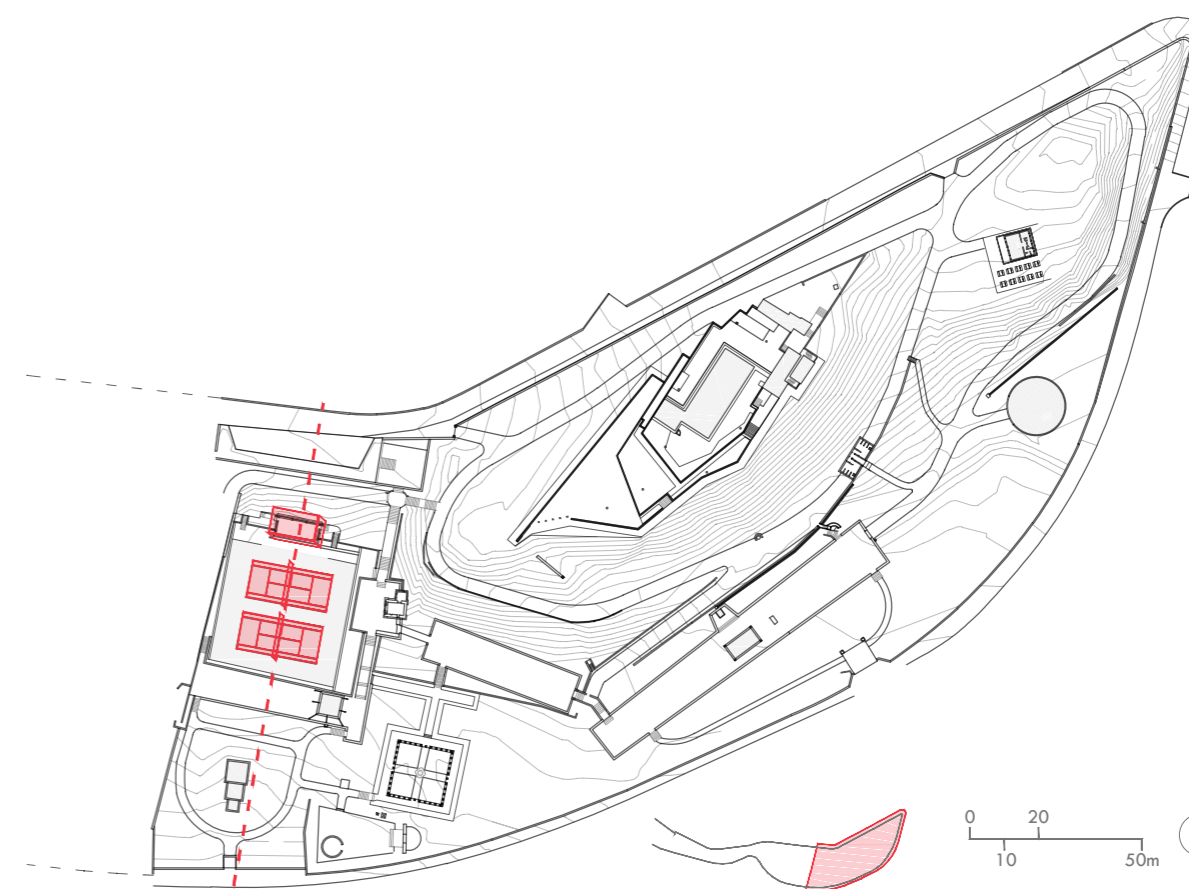
L'esigenza compositiva di Távora era quella di segnare l'asse dei campi da tennis dal basso verso l'alto dando forza alla parte del parco che stava alla sinistra del viale principale. La presenza dell'elemento del chiostro sul lato destro sbilanciava la composizione complessiva lasciando sul lato opposto un vuoto che in qualche modo doveva essere caratterizzato. Allo stesso tempo la visione dalla parte bassa verso la pendenza della collina mancava di un elemento visivo che fungesse da punto focale. Távora decide di inserire il *Padiglione del tennis* come orizzonte visivo sulla collina, compiendo delle scelte compositive non solo in pianta ma anche in sezione, studiando come questo potesse essere visibile dal basso. In questo modo l'asse principale del viale acquista ancora più forza in pianta essendo anche distribuzione degli spazi cardine del parco: il chiostro da un lato e il *Padiglione* con i campi da tennis dall'altro.

Durante il viaggio in Italia del 1956 nello stesso giorno Távora visita non solo Villa Adriana ma anche Villa d'Este, sempre a Tivoli. Così come nella dimora imperiale, anche in questa rimane impressionato dalla capacità progettuale di organizzare un edificio di tale importanza ed un parco sfruttando al meglio le caratteristiche del terreno in forte declivio, escogitando espedienti per fare diventare la pendenza punto di forza della composizione.

In particolare nella pianta del giardino, riportata nella terza di copertina del libro *Villa Adriana e Villa d'Este*<sup>10</sup> acquistato durante la visita, Távora annota tre differenti sezioni passanti per gli assi principali del parco. Il forte carattere assiale della composizione è esaltato dalla pendenza e dai salti di livello. L'asse visivo che parte dal punto più basso del parco, il cancello principale, per culminare nell'elemento prominente della composizione che è la Villa non è un viale

<sup>9</sup> *I progetti guida*, in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, cit. p. 319.

<sup>10</sup> Mancini G., *Villa Adriana e Villa d'Este*, Libreria dello stato, Roma 1953.



Quinta da Conceição, Padiglione tennis e asse campi da gioco.

percorribile nella sua interezza, ma solo in parte. Lo scopo è quello di esaltare l'architettura posta nel punto più alto, ma allo stesso tempo far sì che il visitatore debba percorrere il giardino non solo con un percorso lineare ma attraversando diversi spazi. In questo modo il passaggio tra le quote differenti del dislivello avviene in maniera graduale e in punti cardine del giardino, che si identificano nell'incontro tra l'asse principale e due sistemi ad esso perpendicolari, le vasche d'acqua che terminano nella fontana del Nettuno e il percorso delle cento fontane con al culmine la corte e la fontana dell'Ovato. Távora annota anche le sezioni di questi due assi trasversali, concentrandosi poi su due dettagli inerenti la corte dell'Ovato e il camminamento delle cento fontane. Siza nel dialogo avuto durante il viaggio studio del febbraio del 2016 testimonia l'importanza che Távora dava ai giardini italiani e riferendosi alla Quinta dice:

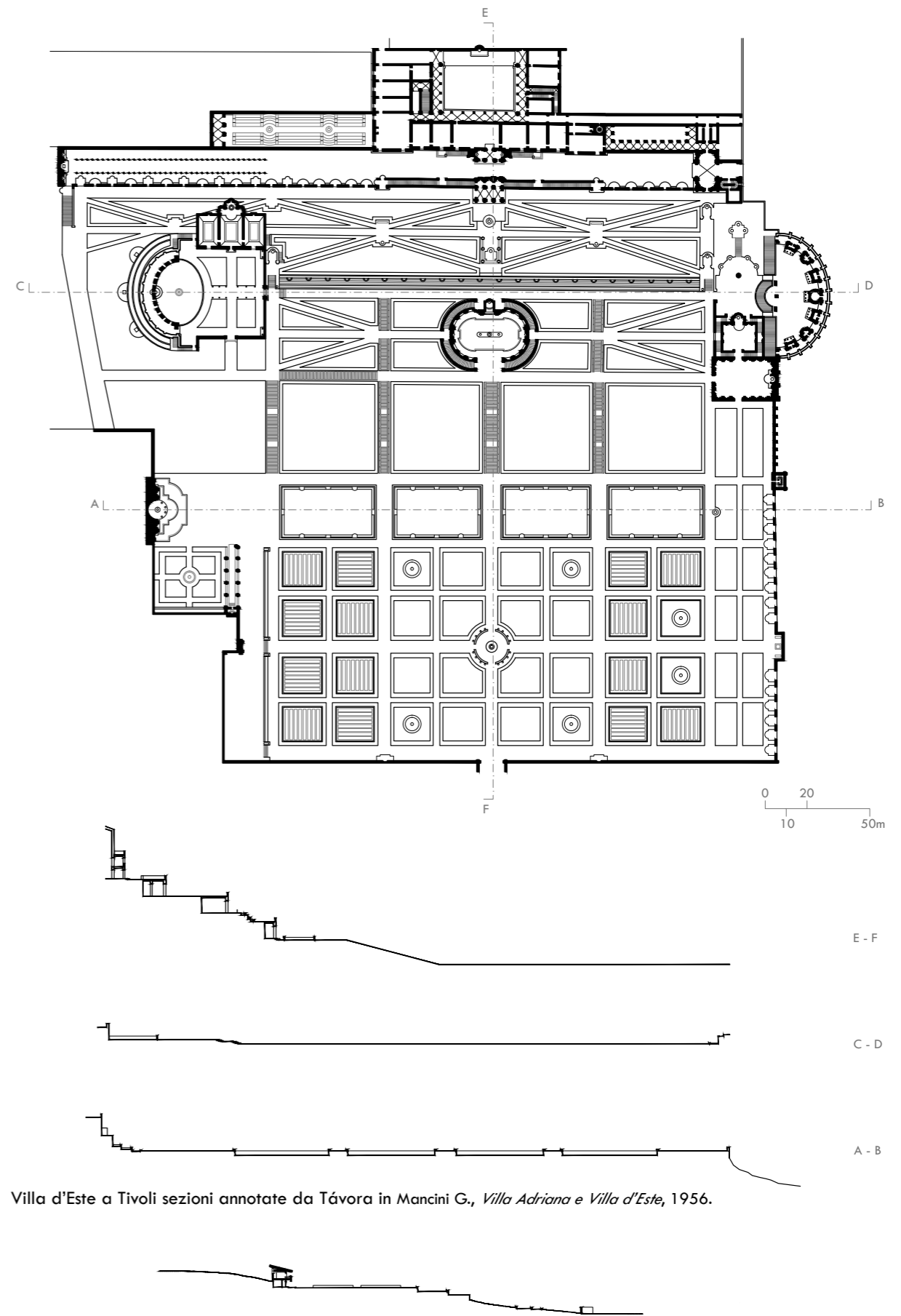
*"[...] Ma Távora era mediterraneo, per cui se vedete l'intervento alla Quinta si nota bene il peso che aveva la sua cultura di uomo del sud, perciò si riferiva piuttosto al giardino italiano, anzi soprattutto al giardino italiano e di tutto il mediterraneo in genere. Ha fatto molti viaggi, molti disegni, e una parte strettamente dedicata ai giardini appunto. In modo che, quando tornava, (ricordo ancora le grandi discussioni a cui ho assistito), modificava tutto il progetto."<sup>11</sup>*

La situazione che si presenta nella Quinta è simile. La pendenza del terreno e la sua complessità richiedono un controllo da parte del progetto che deve essere rispettoso della situazione esistente. Già gli interventi di controllo del territorio risalenti alla fase in cui la Quinta era un convento e a quella in cui era una azienda agricola, erano finalizzati a addolcire il terreno rendendolo più piano, ma senza una reale composizione di fondo. L'intervento di Távora, partendo dai muri di contenimento e dagli spazi già presenti nel parco, vuole sistematizzare la composizione lavorando sulle singole porzioni, studiando in dettaglio le proporzioni e il controllo di tutti gli spazi, legandoli tra loro attraverso dei percorsi ora più diretti, come il viale, ora gradualmente, come il percorso in sommità, che facciano scoprire attraverso una *promenade architecturale*<sup>12</sup> tutti i punti del giardino.

In questo senso la definizione di un asse visivo principale, quello dei campi da tennis e del Padiglione, parallelo a quello percorribile del viale, serve all'architetto per mettere ordine nella composizione generale. Così dal progetto presentato nel 1957 al Municipio si passa alla situazione attuale, variando principalmente l'ingresso sul lato sud-est dal percorso carrabile inferiore, anche a causa della mancata costruzione del museo. Si rafforza quindi l'asse visivo

<sup>11</sup> Tratto dal Dialogo con Álvaro Siza durante il viaggio di ricerca "Revisitar Fernando Távora" a cui ho partecipato nel febbraio 2016, riportato nell'Appendice III.

<sup>12</sup> Definizione data da Le Corbusier al percorso all'interno di *Villa Savoye* che permetteva all'individuo di percepire l'architettura da punti di vista via via differenti.



Villa d'Este a Tivoli sezioni annotate da Távora in Mancini G., *Villa Adriana e Villa d'Este*, 1956.

Quinta da Conceição, Sezione longitudinale sul padiglione del tennis e l'asse dei campi da gioco.

dei campi da tennis partendo dal cancello d'ingresso inferiore, inserendo una nuova fontana composta di tre differenti vasche quadrate di dimensioni maggiori man mano che salgono per la pendenza. Il percorso centrale va poi ad allargarsi come in Villa d'Este, girando attorno alla nuova fontana fino a raggiungere il viale di connessione con la parte alta.

La necessità di segnare visivamente l'asse dei campi da tennis impone il posizionamento di un elemento di chiusura della prospettiva, il Padiglione, che diventa anche il punto di arrivo del percorso alto.

Il *Padiglione del tennis* progettato sulla sommità diventa sintesi delle ricerche compositive portate avanti per il museo e in particolare rappresenta l'evoluzione delle sezioni di dettaglio rappresentate precedentemente e leggibili all'interno degli schizzi iniziali. L'utilizzo sapiente dei materiali tradizionali, uniti a quelli moderni come il cemento armato, fa sì che il *Padiglione* diventi sintesi del processo progettuale di Távora, legato indissolubilmente agli insegnamenti delle architetture classiche ma profondamente attratto dal moderno, fino ad arrivare a uno scontro, una commistione, una sintesi.

*"Il peso della cultura popolare inteso dai materiali locali, l'accettazione della consistenza di ciascun materiale o l'utilizzo di soluzioni costruttive tradizionali, saranno inseriti in una sintassi moderna, quasi neoplasticista o giapponese nei dettagli e per certi versi propria del contemporaneo Le Corbusier."*<sup>13</sup>

L'accostamento del progetto del *Padiglione* all'architettura giapponese è ripreso in molte pubblicazioni inerenti questo progetto. Questo non è da escludere completamente, vista la profonda sete di conoscenza di Távora, che potrebbe aver studiato anche in precedenza architetture giapponesi, che però vedrà dal vivo solo durante il viaggio del 1960, quando il *Padiglione* sarà già terminato nella sua struttura. Non è da escludere che ci siano stati alcuni dettagli sviluppati al rientro del viaggio, come il corrimano e la gronda, anche se erano già presenti nel disegno esecutivo dell'anno precedente. Ad ogni modo il legame con l'architettura tradizionale vista nei viaggi in Italia, risulta invece molto chiaro nella corrispondenza degli schemi in sezione disegnati nelle visite a Villa Adriana e riproposti nel progetto del museo poi non realizzato, fino a definire la sezione finale del *Padiglione*.

13 Frechilla J., *La Quinta da conceição: Opus con amore*. In Távora DPA 14, Edicions UPC, Barcelona 1998.



Fotografia di viaggio, Quinta da Conceição di F. Távora, febbraio 2016.  
Asse dei campi da tennis e padiglione dall'ingresso inferiore.



Fotografia di viaggio, Quinta da Conceição di F. Távora, febbraio 2016.  
Padiglione del tennis.





### 3.2.3 Corte d'ingresso e viale principale.

Lo studio del progetto parte come detto dalla definizione del viale principale, che subisce diverse modifiche nelle varie fasi del progetto. La versione finale è molto simile a quella ipotizzata nel progetto del '57, ad esclusione dell'accesso nella parte inferiore.

La volontà di dilatare il viale in punti precisi del suo percorso rimane invariata e porta alla realizzazione della corte rossa d'ingresso, vera porta del parco, della corte della cappella, di quella d'ingresso ai campi da tennis e, come punto terminale, di quella della fonte.

Analizzando la composizione della corte d'ingresso si possono trovare diverse analogie sia con gli edifici visitati durante il viaggio in Italia del '56 sia con le prime ipotesi riguardanti il progetto del museo inserite nello schizzo 1. In particolare Távora appunta due spazi precisi, riconducibili alle basi compositive del nuovo ingresso della Quinta, nel libro su Villa d'Este e Villa Adriana<sup>14</sup> acquistato durante il viaggio.

Il primo schizzo presente è quello riguardante il *Teatro Marittimo* di Villa Adriana, che l'architetto riproduce in una delle pagine bianche del libro, attraverso un disegno prospettico e una pianta con alcune annotazioni. Ben visibile è l'alto muro perimetrale che delimita il cilindro del *Teatro*. Távora appunta anche alcune parole riguardanti la composizione dello spazio, e una considerazione:

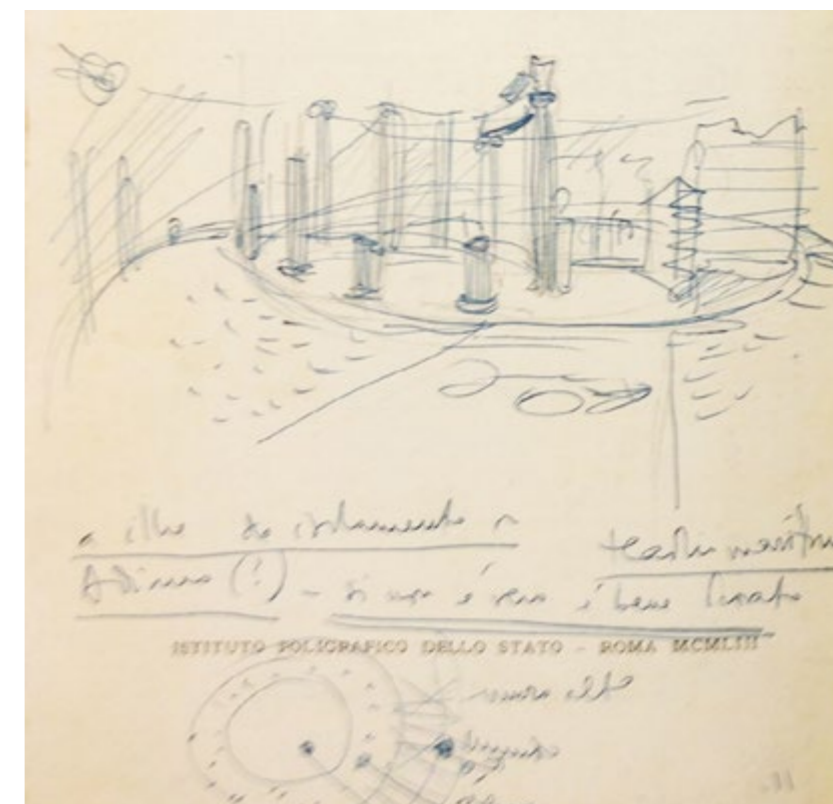
*"Muro alto, mondo, acqua, individuo. Isola d'isolamento di Adriano? Se non è vero è ben trovato."*<sup>15</sup>

La sensazione d'isolamento dal mondo esterno rimane impressa a Távora, così come l'intimità dello spazio separato visivamente da tutto l'intorno e comunicante con gli ambienti circostanti solamente attraverso una porta. La proporzione della superficie in pianta in rapporto all'altezza del muro non è claustrofobica ma accogliente e protettiva.

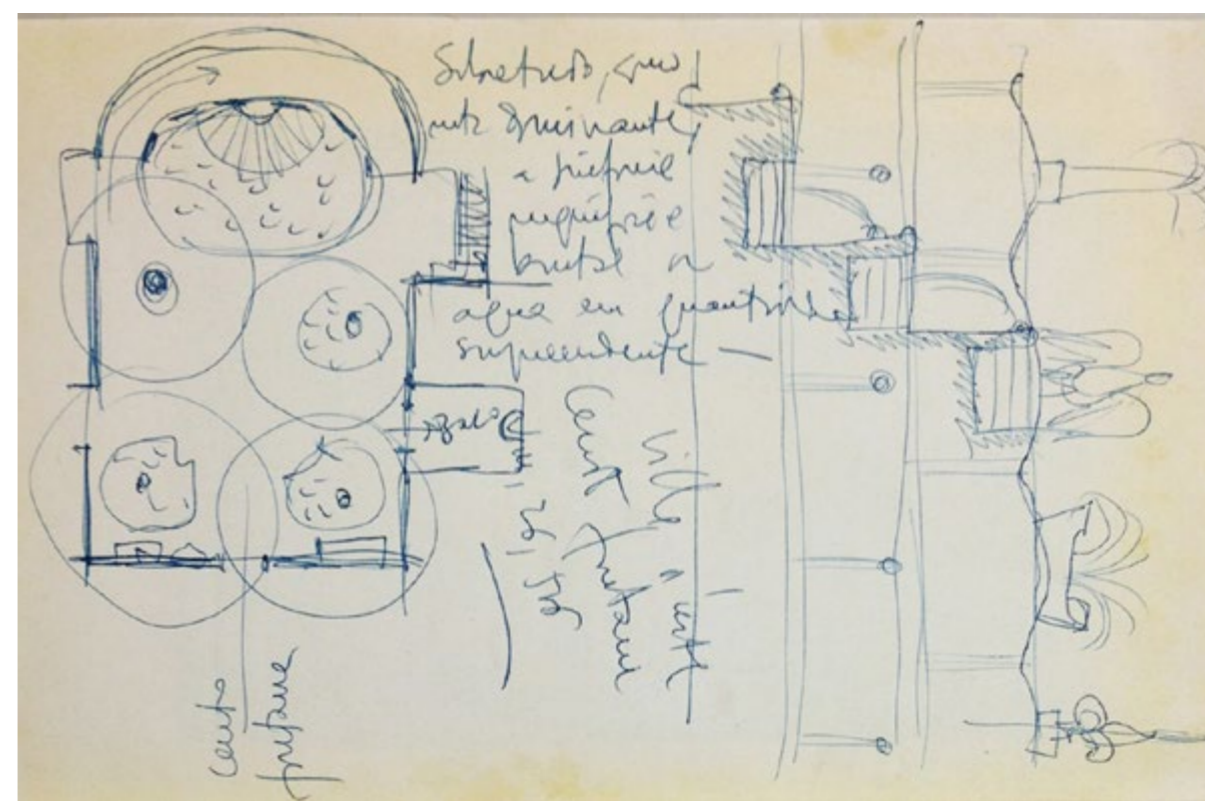
Nello stesso libro Távora disegna due dettagli riguardanti Villa D'este, che visita nello stesso giorno. Rimane impressionato dalla soluzione studiata per raccordare i salti di livello all'interno del giardino attraverso un muro a gradoni che funge anche da fontana. La parete, chiamata delle cento fontane, impressiona l'architetto per l'ingegno e la quantità esorbitante di acqua. Annota, infatti, sia il prospetto sia la sezione delle fonti. Le cento fontane segnano anche uno

<sup>14</sup> Mancini G., *Villa Adriana e Villa d'Este*, Libreria dello stato, Roma 1953.

<sup>15</sup> Appunti di Távora, nota scritta a mano a fianco dello schizzo sul libro: Mancini G., *Villa Adriana e Villa d'Este*, Libreria dello stato, Roma 1953.



Távora, disegno nel libro: *Villa Adriana e Villa d'Este*, conservato in FIMS, Teatro Marittimo, 1956.



Távora, disegno nel libro: *Villa Adriana e Villa d'Este*, conservato in FIMS, Corte dell'Ovato e Cento fontane, 1956.

dei viali trasversali presenti nel giardino, caratterizzato nei suoi estremi da spazi particolari di conclusione. Da un lato il viale arriva in una terrazza panoramica, che si apre sulla vallata sottostante a Tivoli, regalando degli scorci sorprendenti. Dall'altro invece arriva nella Corte dell'Ovato, un recinto murario alto che separa una porzione del parco rispetto a tutto il resto. Il muro si apre solamente in punti precisi, verso il viale delle cento fontane e in direzione sud. Dall'esterno l'alto perimetro impedisce la vista sulla parte interna. Gli unici elementi interni percepibili sono le chiome di quattro alberi che si vedono svettare oltre la sommità del recinto. Távora disegna la pianta del sistema, posizionando anche gli alberi, le sedute interne e la fontana ovale. Dall'interno lo spazio è ben circoscritto, separato dall'esterno con cui comunica solo attraverso la vista delle due porte. Il fragore dell'acqua della fontana contribuisce a definire l'area rimbombando tra le pareti e imponendosi come unica fonte sonora. Inoltre la possibilità di una visione superiore sulla corte attraverso due scale che portano al percorso sovrastante la fontana permette di capire ancora meglio la forma dello spazio, e la relazione tra questo e il resto del giardino. La porta d'uscita della corte si affaccia in asse al viale delle cento fontane e si raccorda con esso attraverso una scalinata discendente. L'intersezione di quattro percorsi differenti in questo punto definisce una connessione tra quote diverse. Távora annota a fianco della pianta schizzata:

*"Soprattutto come nota dominante una superficie magnifica e brutale."<sup>16</sup>*

Attraverso l'esperienza diretta di questi spazi durante il viaggio in Italia del '56, Távora giunge a una sintesi che propone all'interno del parco della Quinta da Conceição, inizialmente progettando un luogo introverso come il museo sviluppato attorno al chiostro. Negli schemi in sezione, già in precedenza descritti, manifesta la volontà di costruire uno scrigno all'interno del quale custodire il "tesoro" dei resti del chiostro. L'unico schizzo prospettico dei diversi schemi sviluppati in sezione riguarda una vista esterna in cui si definisce il perimetro come un parallelepipedo nel quale s'inseriscono poche aperture. La porta in particolare è un taglio netto nella muratura, netta separazione di due lati che rimangono collegati solo attraverso un architrave posto a metà dell'altezza del muro.

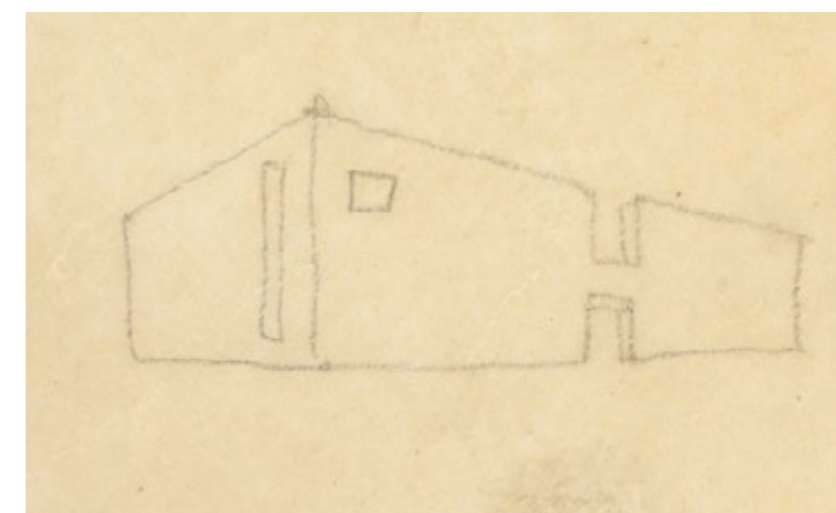
È da questo dettaglio che scaturisce la più forte analogia visiva con la corte d'ingresso alta, poi realizzata nella Quinta.

Questo spazio acquista la valenza d'ingresso principale, come connessione della strada superiore

<sup>16</sup> Appunti di Távora, nota scritta a mano a fianco dello schizzo sul libro: Mancini G., *Villa Adriana e Villa d'Este*, Libreria dello stato, Roma 1953.

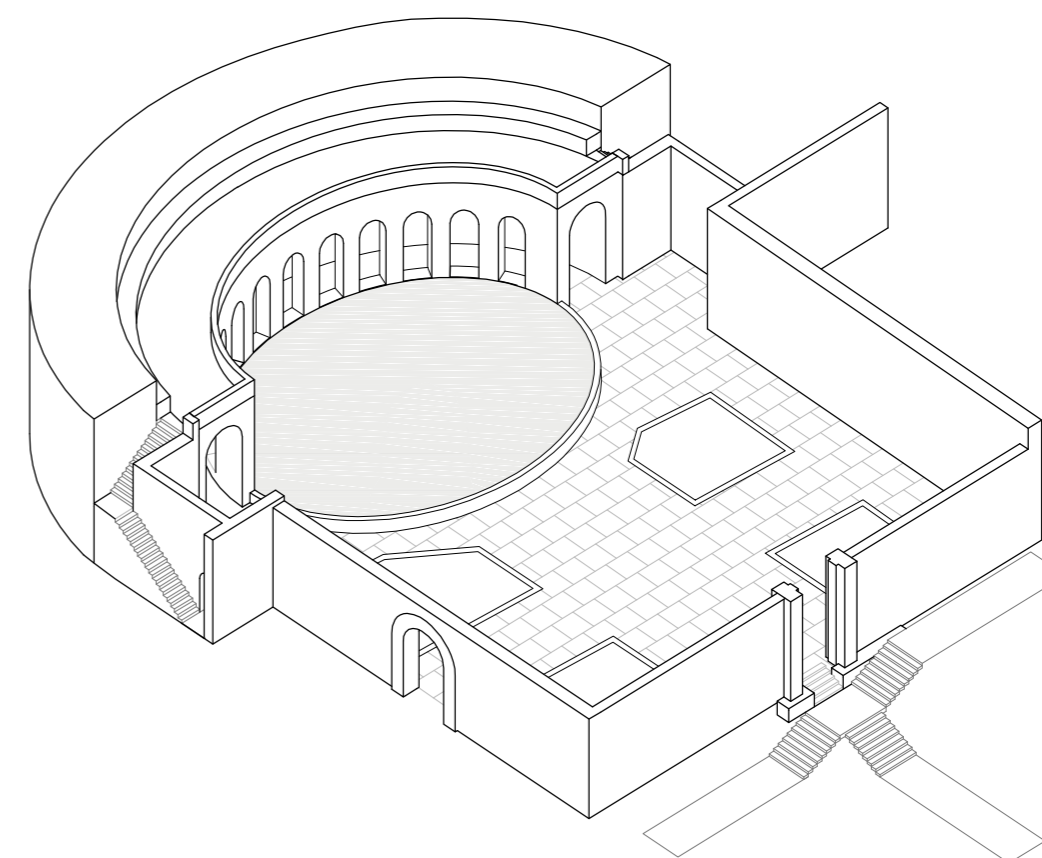
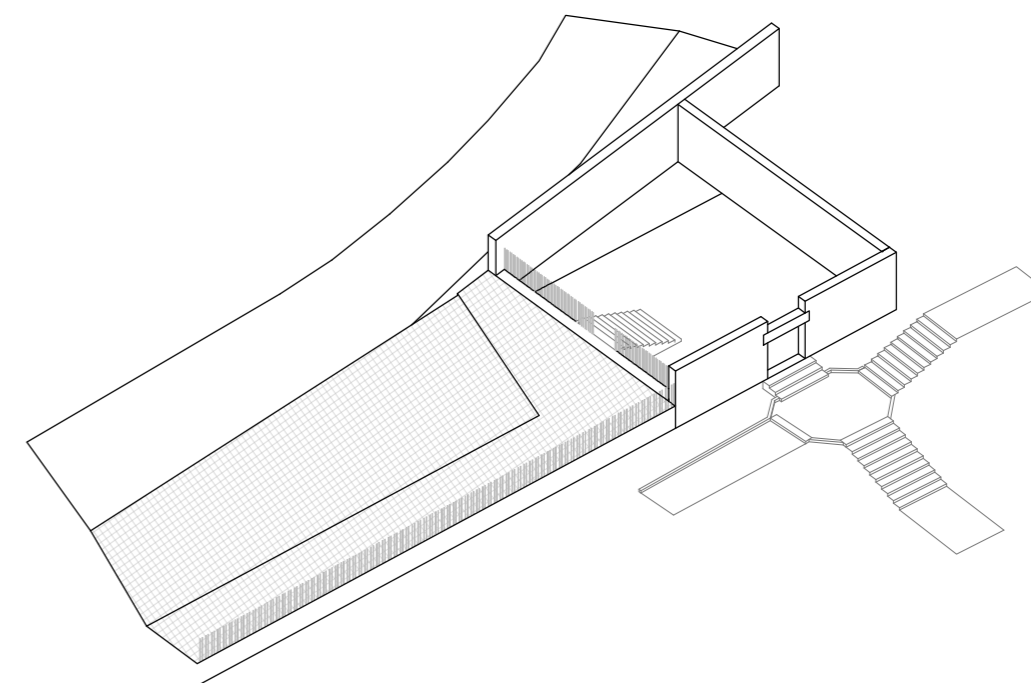


Villa d'Este, corte dell'Ovato e viale delle Cento Fontane.

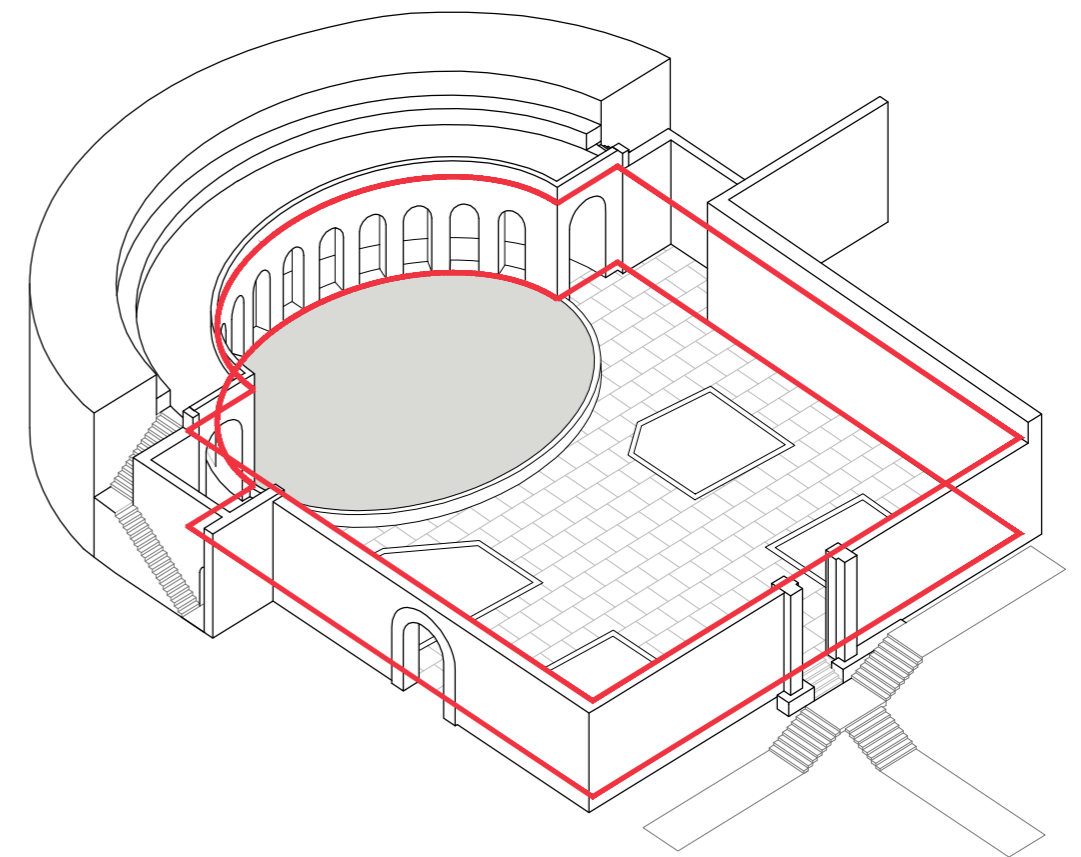
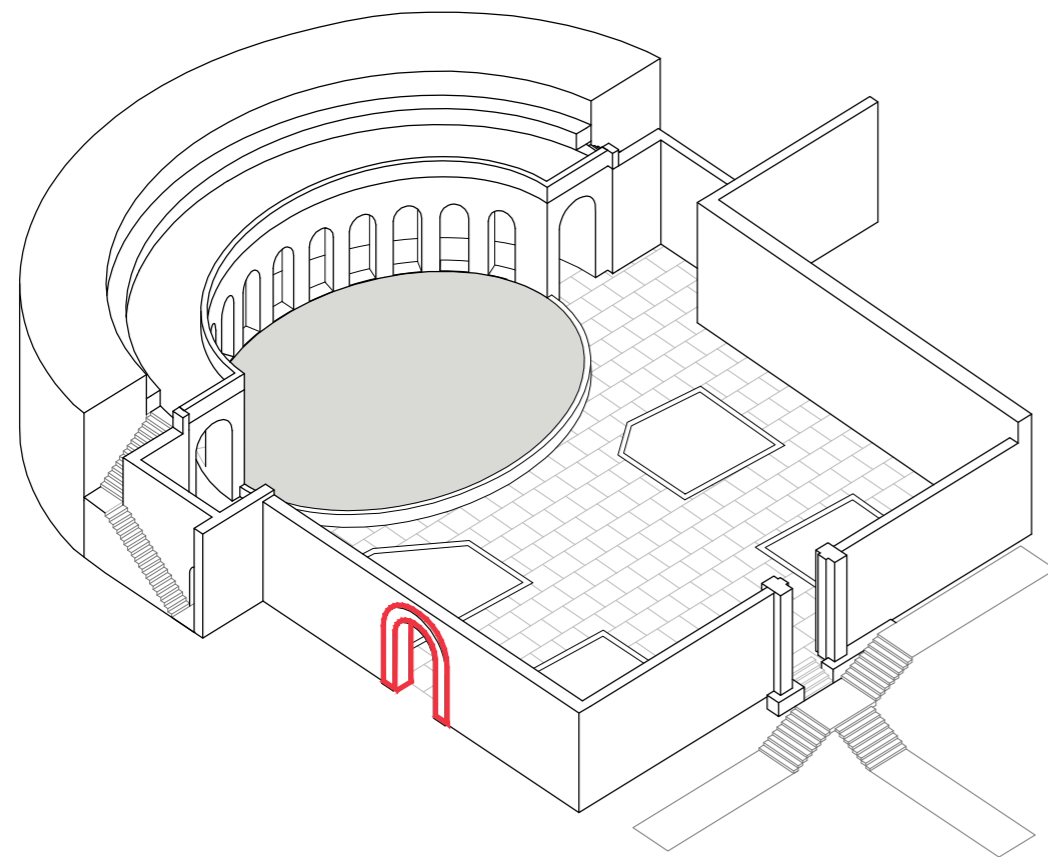
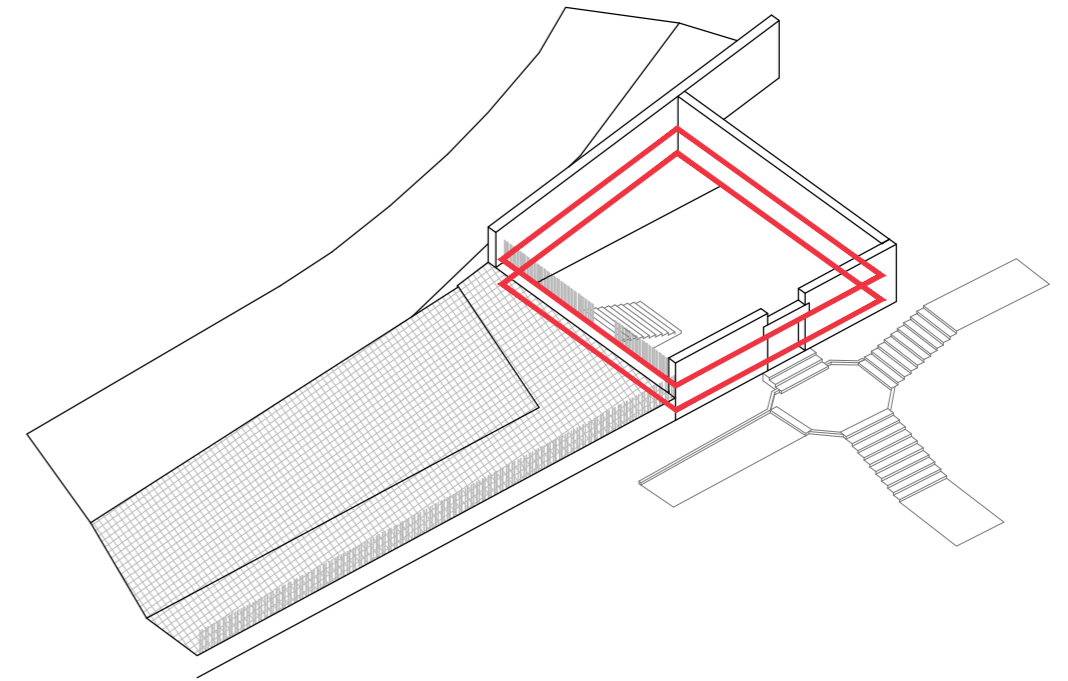
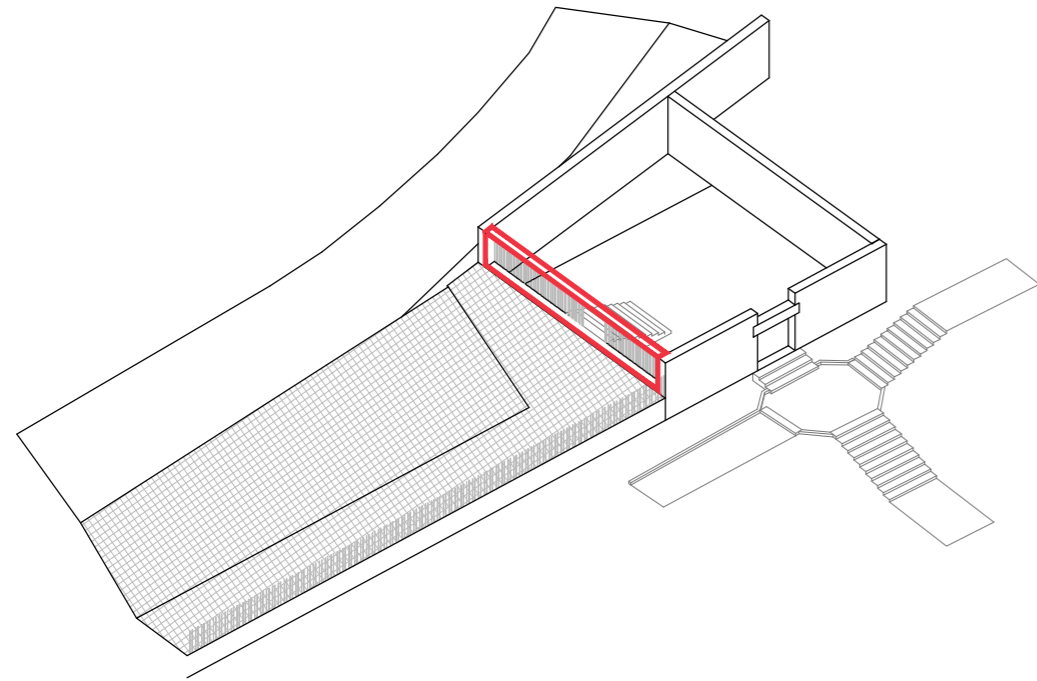


Schizzo dprospettico dell'edificio del museo progettato attorno al chiostro

con il parco inferiore e come accesso più vicino al Padiglione del Tennis poco distante. Percorrendo la strada superiore, lo sguardo verso valle è impedito dal muro in granito che separava la Quinta dal resto della città già precedentemente all'intervento di Távora. Un'interruzione della muratura granitica lungo il percorso definisce il nuovo accesso, sottolineato dal colore rosso della nuova corte inserita dall'architetto. La corte è l'unica entrata dal parcheggio verso il parco, posto ad un livello molto inferiore. Le tre quote differenti, parcheggio, ingresso e parco, sono raccordate mediante scale interne al perimetro della corte. Il limite imposto dai muri rossi visti dal parcheggio sembra abbracciare e accogliere il visitatore, interrompendosi proprio in corrispondenza dell'accesso, togliendo completamente uno dei quattro lati, quello posto verso il parcheggio. Dall'alto non si percepisce il pavimento della corte, che rimane ad un livello inferiore, raggiungibile attraverso la scalinata che rappresenta il vero punto di distacco dall'esterno. Il visitatore è portato a scendere in uno spazio definito dalle murature di colore rosso, che controllano il terreno attorno inserendosi come una forma perfetta ed inconsueta nell'orografia del suolo. Unica eccezione è il lato nord che piega seguendo l'andamento della strada superiore. La rotazione di questo muro della corte non impedisce a Távora di chiudere comunque lo spazio segnando a terra il quadrato perfetto attraverso la pavimentazione e lasciando a verde la parte rimanente della superficie. La presenza di un albero in questa porzione di terra, ora assente, doveva richiamare lo spazio della corte dell'Ovato, con un verde controllato e definito all'interno del recinto murario. Una volta raggiunta la quota del piano della corte, la sensazione di distacco dall'esterno è già molto presente. L'accesso graduale al giardino è accentuato maggiormente dalla presenza di una porta, unica fessura nel muro della corte, chiuso su tutti i lati. Il visitatore è naturalmente attratto dalla percezione visiva che si ha attraverso essa, che, con il posizionamento dell'architrave di granito, chiaro riferimento allo schizzo prospettico della corte del chiostro, definisce una cornice per il verde sottostante e per il percorso del viale principale che inizia la sua discesa in asse con questo punto. La proporzione del muro perimetrale richiama il recinto del *Teatro Marittimo* di Villa Adriana, esempio di luogo di riposo e separazione dall'esterno. Il percorso discendente dal parcheggio verso il giardino ricorda quello della corte dell'Ovato a Villa d'Este, con il susseguirsi di percezioni da parte del visitatore: la visione dall'alto sopra la fontana, la discesa all'interno del recinto e l'apertura verso il giardino attraverso una porta ben definita nel muro.

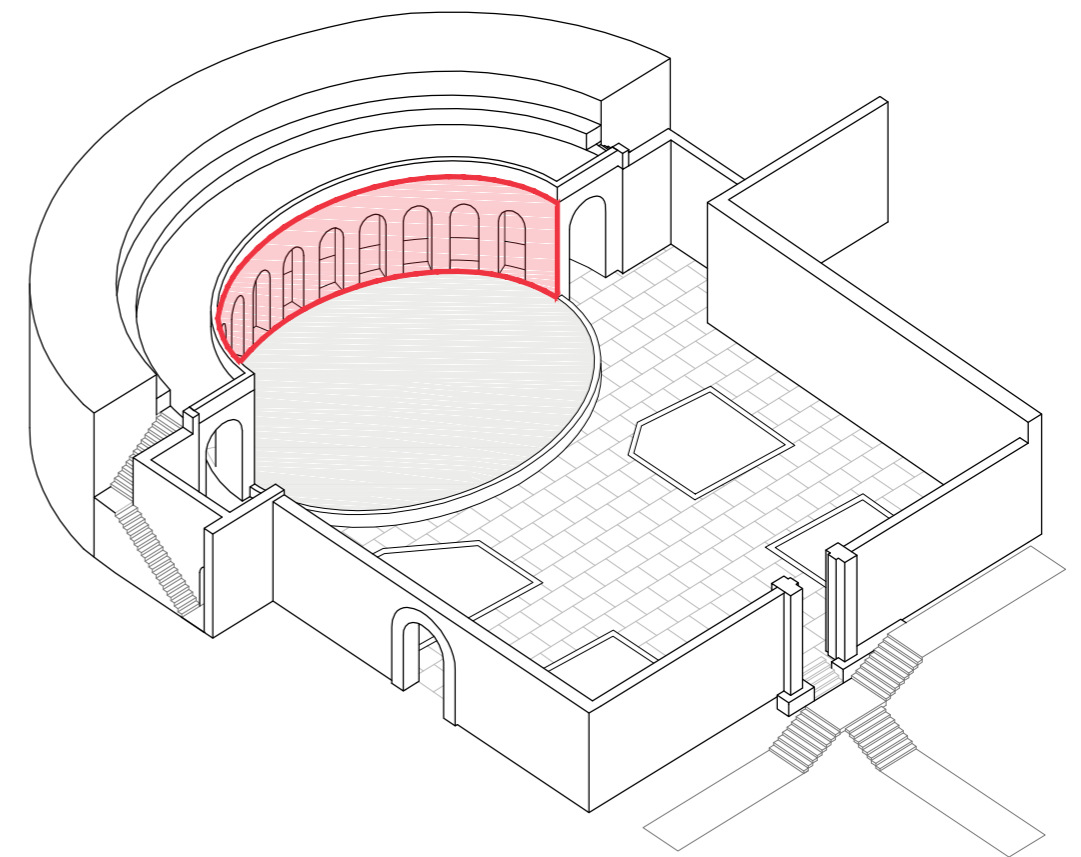
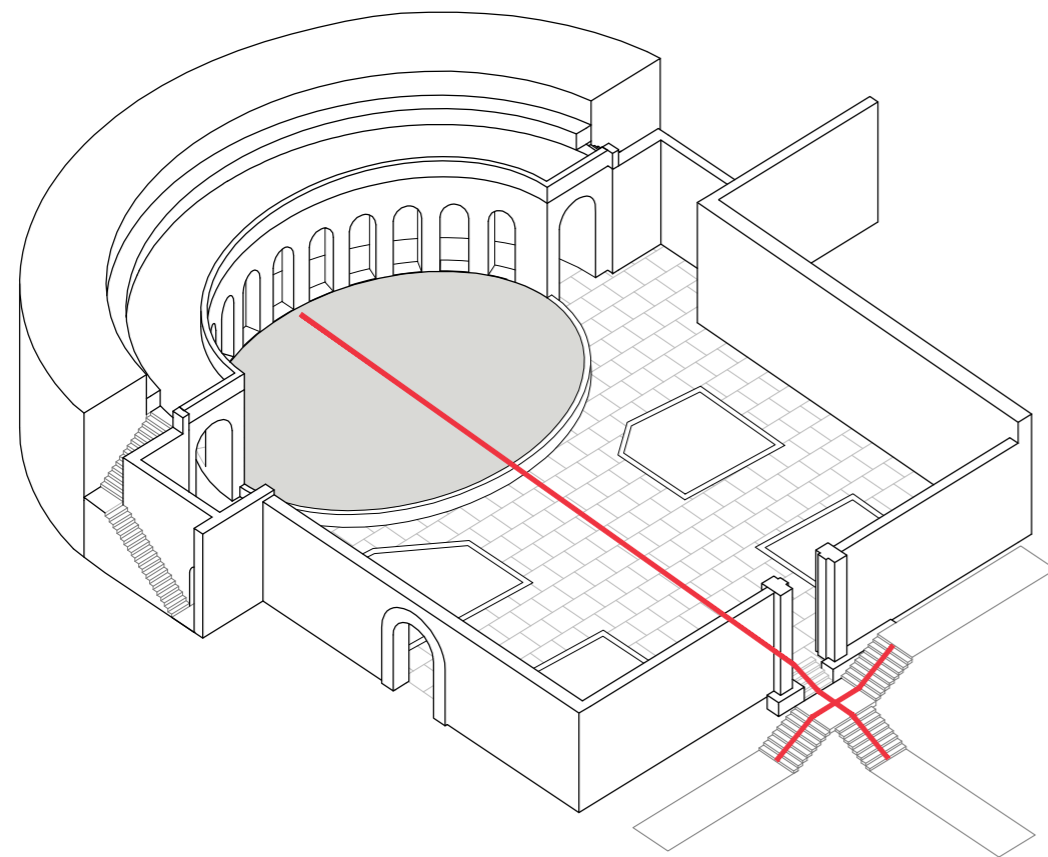
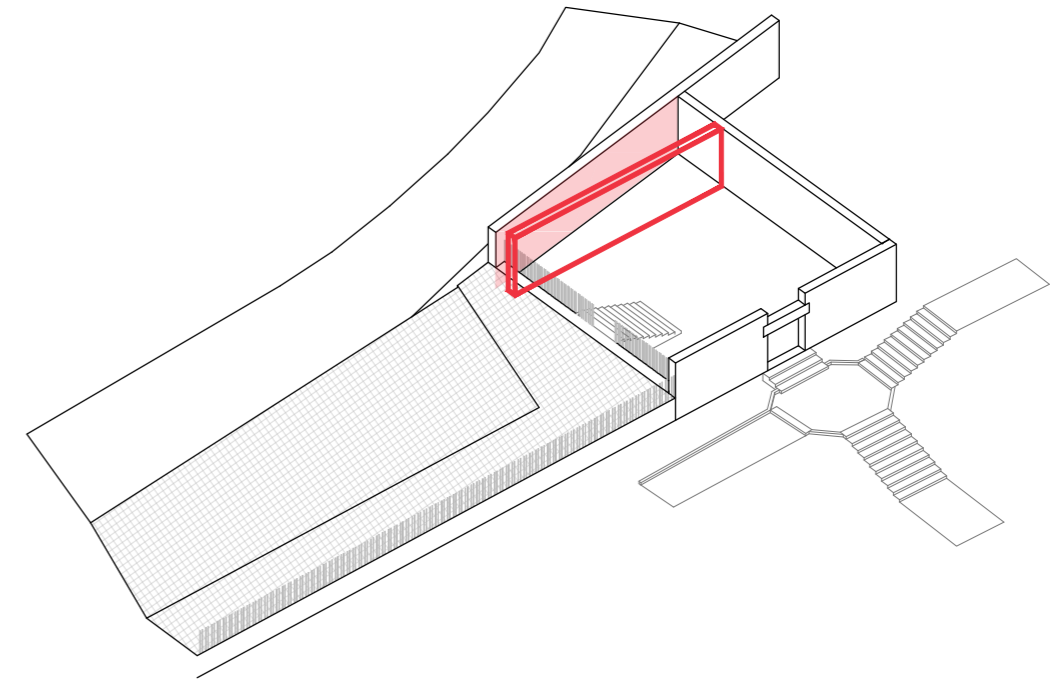
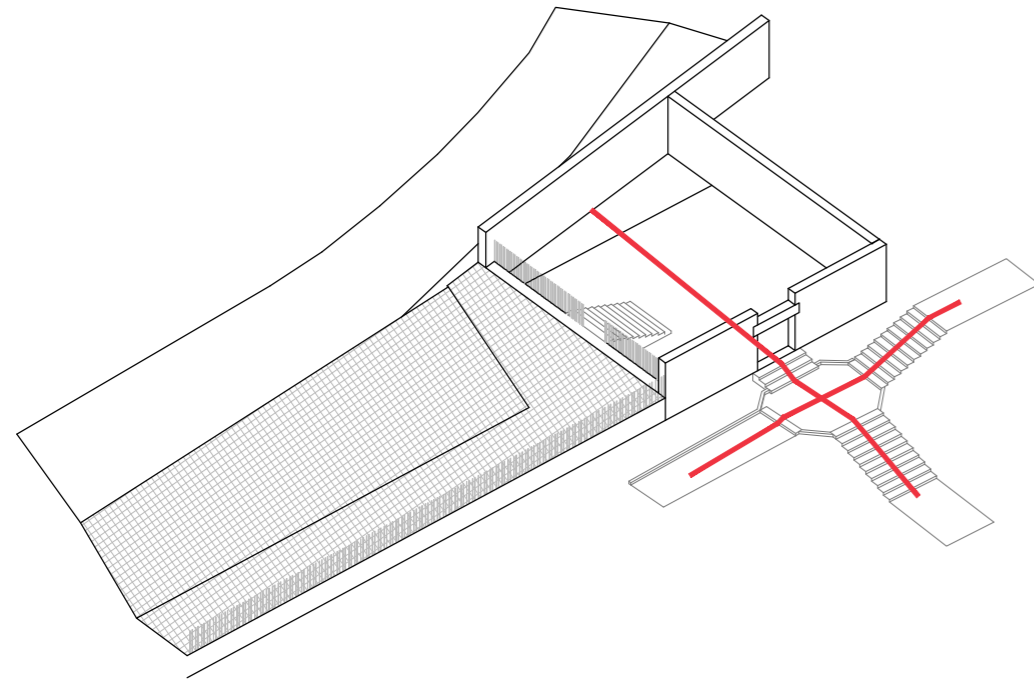


Corte rossa d'ingresso alla Quinta da Conceição - Corte dell'Ovato a Villa d'Este.



Corte rossa d'ingresso alla Quinta da Conceição - Corte dell'Ovato a Villa d'Este.  
Apertura del lato verso l'ingresso.

Corte rossa d'ingresso alla Quinta da Conceição - Corte dell'Ovato a Villa d'Este.  
Abbassamento della quota della corte.



Corte rossa d'ingresso alla Quinta da Conceição - Corte dell'Ovato a Villa d'Este.  
Asse prospettico del parco e scale di smistamento dei percorsi.

Corte rossa d'ingresso alla Quinta da Conceição - Corte dell'Ovato a Villa d'Este.  
Rotazione del muro e definizione dell'esedra.



Il viale principale s'intravede attraverso la porta presente nella corte e prosegue in maniera lineare fino a raccordare la quota più bassa del parco.

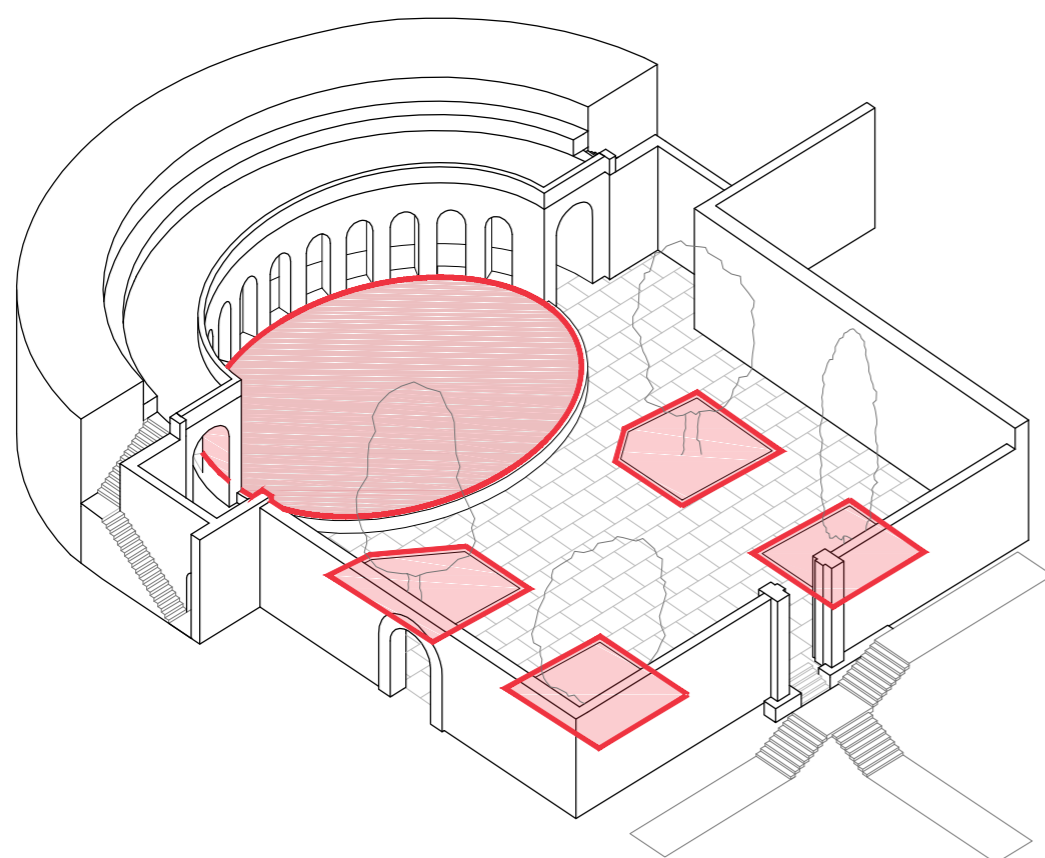
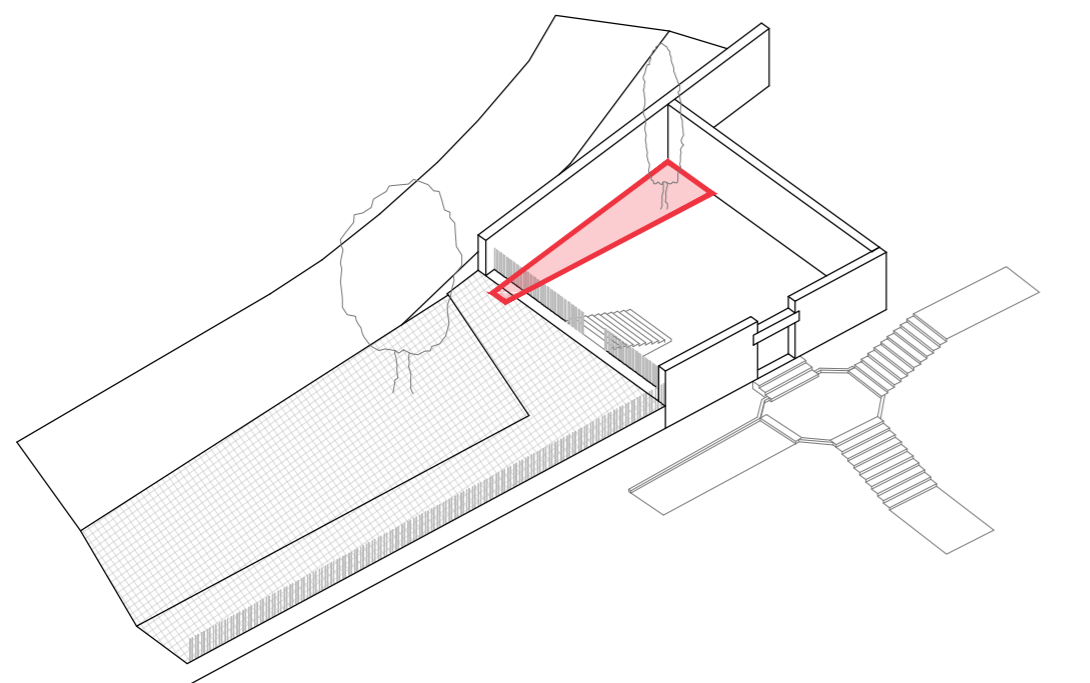
*"La geometria che si definisce è molto chiara ed essenziale basata su una sequenza di spazi e quindi utilizzando diversi fotogrammi lungo il percorso. Si arriva ad un certo punto ad un campo da tennis proprio davanti, quindi uno spazio orizzontale, poi la lunga scala prosegue con pianerottoli che definiscono diversi spazi e termina in un accesso di sopra dove c'è un bellissimo pátio delimitato per muri rossi."*<sup>17</sup>

La percezione del percorso dall'alto è quella di uno spazio allungato, di cui si vede la conclusione ma anche diversi punti di eccezione dovuti ad allargamenti dello stesso. La prima dilatazione dello spazio avviene in corrispondenza della cappella, e si avverte già dall'interno della corte d'ingresso. Appena entrati, attraverso la porta della corte, lo spazio si apre verso tutte le direzioni e sono ben percepibili tutti i principali punti del parco: il *Padiglione del Tennis* sulla destra e i bianchi muri della piscina sulla sinistra. In questo luogo si incrociano i percorsi del parco, l'asse del viale principale e il percorso graduale che corre attorno alla cima della Quinta, raggiungibile da qui attraverso una scala. Lo spazio ottagonale definito dalla pavimentazione, raccorda tutte le rampe delle scale che vi si appoggiano ed è dunque paragonabile allo spazio che si incontra uscendo dalla corte dell'Ovato verso il viale delle cento fontane a Villa d'Este.

Il percorso ascendente del viale prosegue fino a raggiungere la corte della Cappella, dove si dilata per permettere una migliore visione della piccola chiesa, e l'accesso verso l'area sportiva dei campi da tennis, anch'esso gestito da una piccola corte definita dalla siepe, all'interno della quale si trova una seduta. Il tentativo di dare alla corte della cappella una forma rettangolare come nell'ipotesi del progetto iniziale, deve sottostare alla rotazione che presenta la piccola chiesa. Si definiscono due muri a forma di L che ruotano in maniera differente, uno arrivando perpendicolarmente sul muro della cappella, l'altro disponendosi parallelamente all'asse principale.

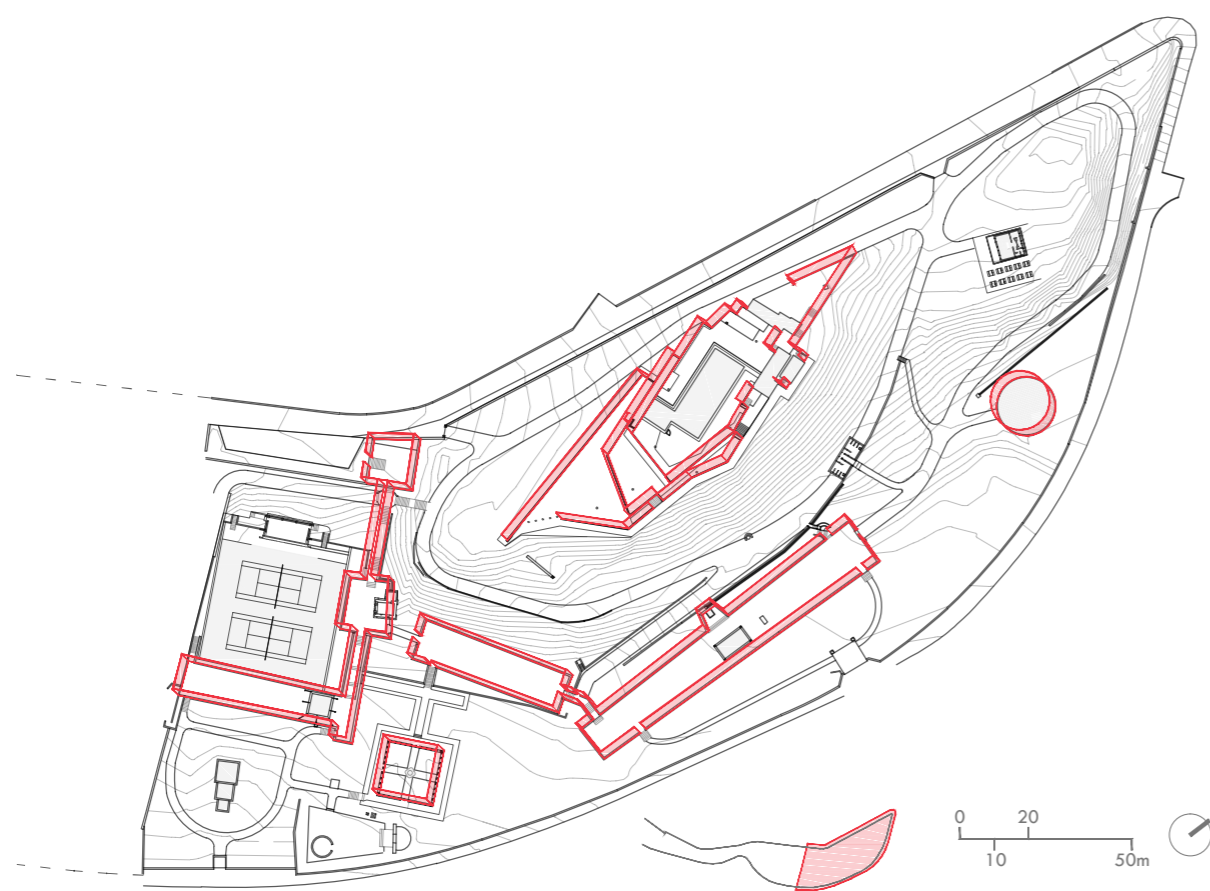
La corte è definita da sedute perimetrali che favoriscono l'atmosfera di raccoglimento rispetto al resto del parco, mentre le alte siepi impediscono la vista. All'interno del perimetro converge anche il percorso che proviene dalla corte gialla, di cui parleremo in seguito. Procedendo sempre nella discesa verso la parte bassa del parco si incontra un'interruzione della siepe verso destra, in corrispondenza di una statua che segnala la partenza del percorso che giunge al chiostro dell'antico convento.

<sup>17</sup> Tratto dal dialogo con Álvaro Siza durante il viaggio di ricerca "Revisitar Fernando Távora" a cui ho partecipato nel febbraio 2016, riportato nell'Appendice III.



Corte rossa d'ingresso alla Quinta da Conceição - Corte dell'Ovato a Villa d'Este.  
Spazi verdi e alberature.

Punto terminale del viale è lo spazio dedicato all'antica fontana, di forma allungata e definito dal muro di sostegno dei campi da tennis soprastanti. La fonte è rimasta intoccata se non per l'aggiunta di alcuni elementi che richiamano le coltivazioni vinicole del Portogallo, con pali sottili di granito sormontati da tiranti in ferro. Il percorso termina in una scala che lo collega alla parte inferiore del parco e il rispettivo ingresso, in modo non assiale, ma perpendicolare al percorso, celando la rampa attraverso un muro.



Quinta da Conceição, asse principale e corti.



Fotografia di viaggio, Quinta da Conceição di F. Távora, settembre 2015.  
Corte rossa dell'ingresso superiore.



Fotografia di viaggio, Quinta da Conceição di F. Távora, febbraio 2016.  
Corte della cappella e vista del viale principale verso la corte rossa d'ingresso.

### 3.2.4 Corti rettangolari e percorsi.

Il tema del rapporto con l'orografia del terreno rappresenta per Távora un punto molto importante per questo progetto, poiché non si trattava di organizzare un terreno in pianura, ma di sviluppare una composizione che sfruttasse le potenzialità del suolo adattandosi ad esso, pur definendo degli spazi precisi.

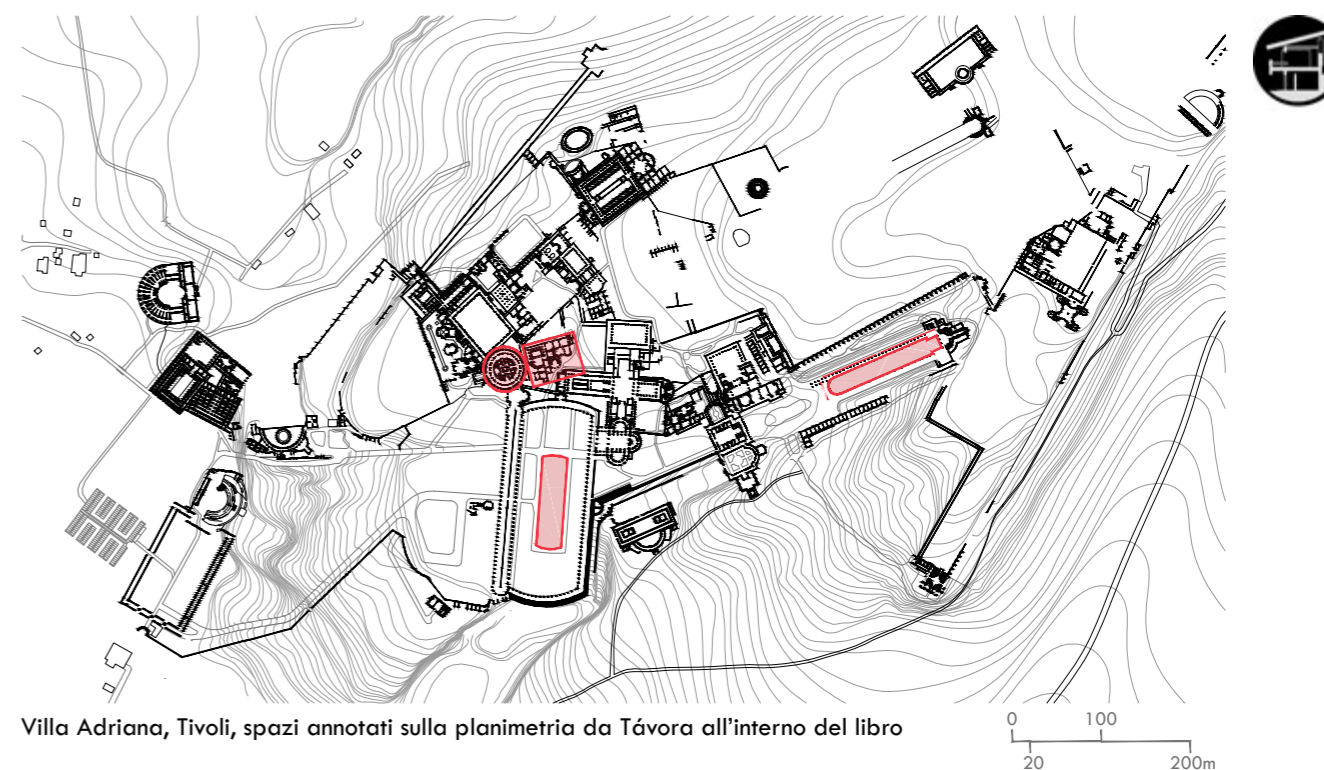
L'interesse per Villa Adriana e Villa d'Este nasce anche per questa necessità. I siti delle due ville sono in realtà molto differenti tra loro: Villa d'Este si trova su un forte pendio, che necessitava di una organizzazione del giardino molto precisa e ricca di elementi artificiali per il controllo del suolo, mentre Villa Adriana si trova su di un pendio molto più lieve e facile da controllare, ma nonostante questo la composizione generale della villa imperiale segue il terreno con continui cambi di livello tra i diversi settori della casa. Távora negli appunti riguardanti la villa scrive:

*"La composizione segue il terreno."*<sup>18</sup>

Rimane impressionato dalla capacità di un progetto di tali dimensioni di adagiarsi al meglio sul pendio della collina. Nella planimetria generale della villa, presente all'interno del libro acquistato in occasione della visita, non manca di annotare gli spazi più interessanti visitati: le Terme con Heliocaminus, già descritte nella loro composizione, il *Teatro marittimo*, il *Pecile* e il *Canopo*. Di questi due ultimi spazi appunta le misure ed evidenzia le porzioni centrali delle corti d'acqua.

Nella situazione della Quinta precedente al progetto, erano presenti due spazi di dimensioni simili a quelle annotate nel Canopo, e con le stesse proporzioni. Queste porzioni del parco erano di difficile gestione perché molto allungate e poco definite nel loro intorno. Attraverso il progetto e la successiva realizzazione Távora agisce ridefinendo il limite di questi spazi e il loro accesso. Riutilizzando i segni dei muri di contenimento già presenti in loco, inserisce due muri di chiusura degli spazi sui lati corti, definendo il rettangolo. In particolare nella corte che sarà poi dipinta di giallo, attraverso il rialzo dei muri perimetrali, controlla la pendenza esistente portando il piano ad un unico livello. La definizione del limite stabilisce un punto preciso d'inizio e fine della corte, e impone di conseguenza uno studio sugli accessi: il primo, proveniente dalla cappella descritta

<sup>18</sup> Appunti di Távora sul libro: Aurigemma Salvatore, *La Villa Adriana presso Tivoli*, cit. frontespizio, Arti grafiche A. Chicca, Tivoli, 1953.



Villa Adriana, Tivoli, spazi annotati sulla planimetria da Távora all'interno del libro

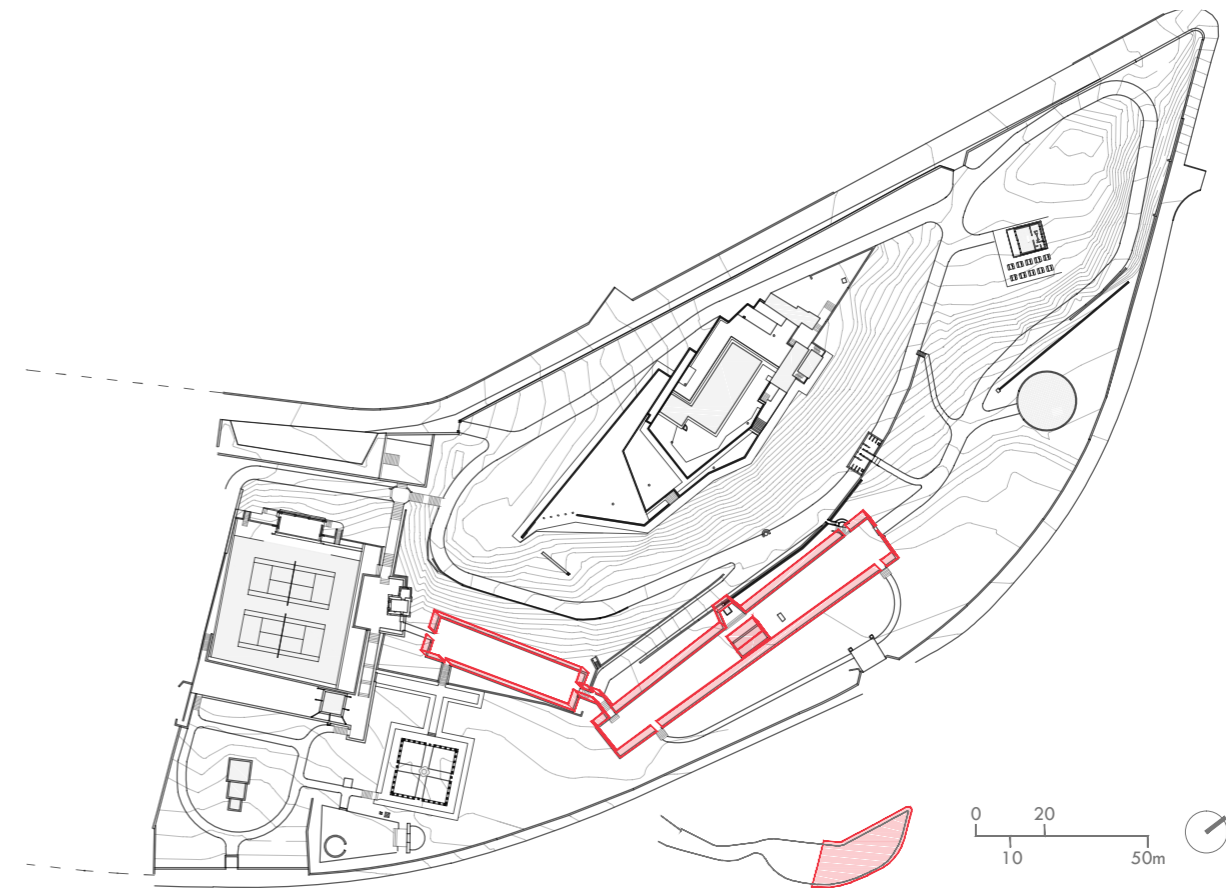
precedentemente, attraversa un restringimento del percorso che sfocia nel punto mediano del lato corto del perimetro; il secondo si trova sul lato opposto e raccorda la pendenza, in questo punto discendente, attraverso una scala che la collega alla seconda corte più bassa. In questo snodo si ha anche il cambio di colore, dal giallo al rosso, delle murature perimetrali di contenimento del terreno, che caratterizzano le due diverse corti. Oltre alla definizione degli spazi attraverso il colore del perimetro, Távora posiziona due file alberate parallele al lato lungo, accentuando la visione prospettica dello spazio e dando tridimensionalità allo stesso, che ora, grazie alla divisione in tre navate coperte dalla chioma verde degli alberi, viene percepito non più solo come segno a terra, ben visibile in pianta, ma anche come volume in altezza. Lo stesso espediente è utilizzato nella corte rossa più in basso. Le alberature già presenti, di più grandi dimensioni, definiscono un'ombreggiatura costante su tutto il suolo. Vista la dimensione dello spazio, molto simile a quello del Canopo di Villa Adriana, la scelta è quella di riutilizzare un elemento centrale esistente, la fonte, come snodo e punto di sosta all'interno della passeggiata. Per fare ciò si va a definire meglio la nicchia esistente sul muro ovest verso monte, inserendo due sedute e una fontana scultorea, alimentata attraverso un canale che corre parallelo al percorso pedonale superiore, che richiama le tradizionali fonti lineari portoghesi nonché quella presente nel cortile delle fontane a Villa Adriana. Il muro di contenimento che definisce le corti acquista sempre una



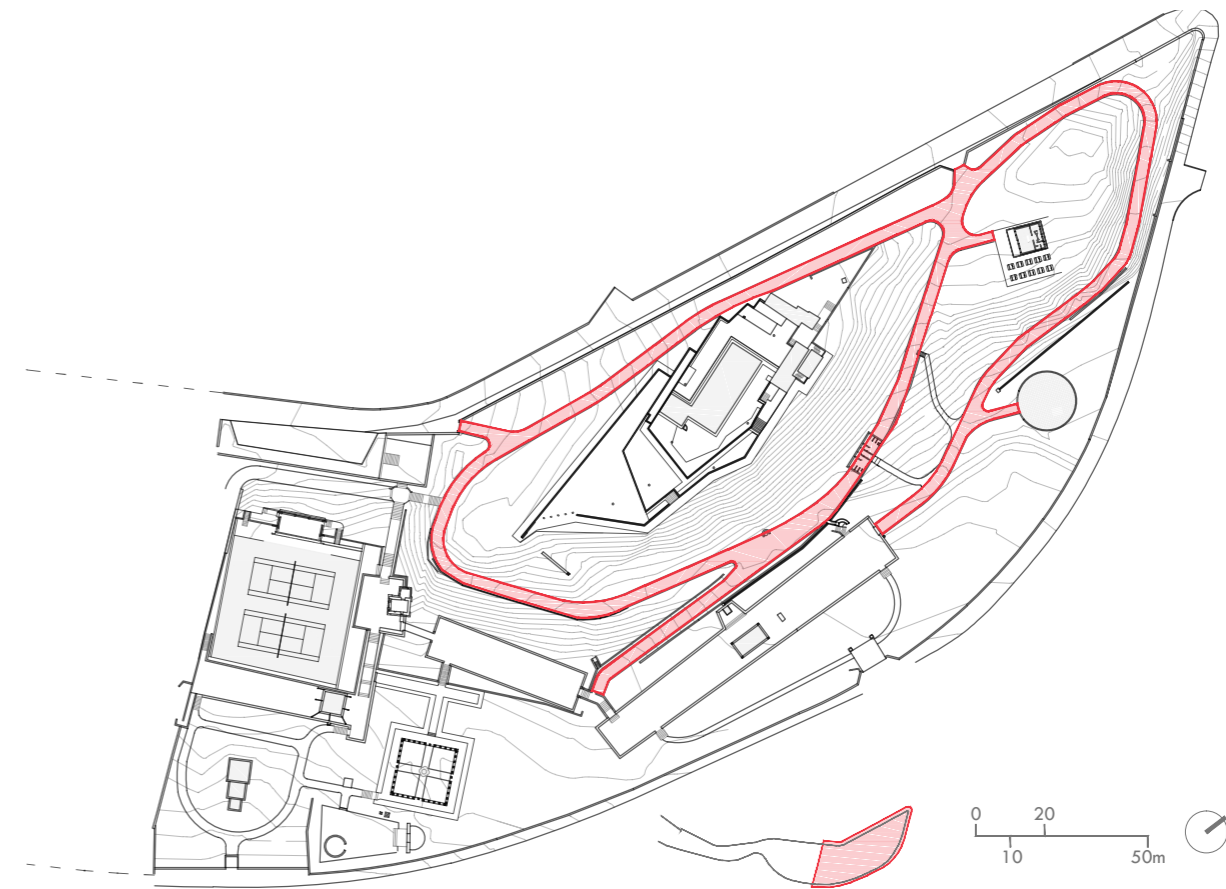
doppia valenza, di contenimento verso monte e di seduta verso valle.

Sul versante nord il percorso che si dipana attorno alla parte più alta del parco ha una valenza completamente diversa da quella del viale principale: l'andamento rettilineo, l'inserimento tra due muri precisi e il raccordo di quote differenti attraverso scalinate proprio del viale si perde completamente in questo percorso che, pur definito nei margini da una pavimentazione in pietra, si adagia seguendo gradualmente le pendenze e le curve di livello. La volontà non è quella di far raggiungere la sommità nel più breve tempo possibile, ma in maniera graduale, attraverso una *promenade architecturale* che permette la visione della cima, che ospita la piscina, da punti differenti. La stessa architettura dell'edificio si adagia sul terreno e gradualmente s'inserisce in esso fino a sfumare e dissolversi nel verde. Percorrendo il percorso dalla corte d'ingresso alta in senso orario, si percepisce solo il parco con un insolito muro bianco di contenimento, completamente differente dagli altri muri o terrapieni. Il setto murario termina nel verde, quasi come se fosse incompleto, e si perde nella vegetazione. Avanzando si percepisce un nuovo muro, ora più arretrato rispetto al primo, quasi a creare terrazzamenti verdi successivi, ed infine si percepisce il muro di contenimento e di protezione della piscina, che, come un volume bianco, si staglia nella sommità dominando e controllando la natura circostante. Si raggiunge l'ingresso, segnalato da una cuspidine che invita ad entrare e da una scalinata che collega il livello esterno a quello della piscina. Solo entrando nell'edificio si ha percezione di come i muri di contenimento bianchi, prima descritti, siano in realtà 3 diversi gradoni a scendere, che controllano la pendenza e creano aree piane adibite interamente ai fruitori della piscina. Távora affida il progetto della piscina in sommità alla Quinta al suo collaboratore Álvaro Siza, nel 1957 ancora all'interno dello studio, consapevole che l'allievo sarebbe stato in grado di portare a compimento il lavoro. Il progetto presentato da Siza sotto firma di Távora nel 1958, subiva l'influenza del *Padiglione del tennis* da poco completato. La poca disponibilità finanziaria fa però slittare la realizzazione e permette a Siza di rivedere il progetto negli anni successivi, nel 1961 e nel 1966, dopo aver già realizzato le piscine a Leça da Palmeira e il ristorante Boa Nova. La maggior consapevolezza nel controllo del terreno e degli aspetti che il luogo presentava fa sì che vengano introdotti i muri di contenimento del terreno che si insinuavano nelle pendenze esistenti. Siza scrive in un articolo del 2002 riguardante il progetto della piscina:

*"La localizzazione della vasca era determinata dalla presenza di un'antico serbatoio per l'irrigazione, collocato alla quota più alta della tenuta, senza aree contigue di pari livello, perché non necessarie. Le nuove piattaforme sono sostenute da lunghi muri di supporto, di direzioni variabili secondo la topografia, dando vita a solari su tre distinte quote. La solida geometria delle prime*



Quinta da Conceição, definizione della corte gialla e di quella rossa.



Quinta da Conceição, percorso superiore attorno alla piscina.



due piattaforme ne precede una terza che conclude il recinto, dissolvendosi nella vegetazione e nelle ondulazioni del terreno. Se quest'ultima fase del progetto, di maggiore essenzialità nel disegno, non ha contaminato gli edifici, si deve semplicemente al fatto che questi erano già stati parzialmente costruiti. L'opera aveva sofferto una lunga sospensione per ragioni finanziarie. Tale sospensione ha permesso di ripensarla e di far maturare il progetto.”<sup>19</sup>

19 Siza A., *Quinta da Conceição*, articolo in rivista “Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica”, 2002.



Fotografia di viaggio, Quinta da Conceição di F. Távora, settembre 2015.  
Corte grande rossa.



Fotografia di viaggio, Quinta da Conceição di F. Távora, settembre 2015.  
Scale di collegamento tra la corte grande rossa e quella gialla.



Fotografia di viaggio, Quinta da Conceição di F. Távora, settembre 2015.  
Piscina di Alvaro Siza.



### 3.3 Progetto per la zona centrale di Aveiro 1963.

#### 3.3.1 Aveiro e il tema urbano nei progetti di Távora.



Il progetto per la sistemazione del centro cittadino viene affidato dalla Câmara Municipal de Aveiro a Fernando Távora nel 1963. Lo sviluppo economico e l'espansione territoriale della città in quegli anni impongono una nuova organizzazione attraverso nuove infrastrutture più adatte alla vivacità economica, e ad edifici simbolo della nuova modernizzazione.

Il dibattito che si sviluppava in quegli anni all'interno dell'architettura portoghese, legato alle nuove esigenze abitative e all'urgenza di rispondere ad una necessità di ammodernamento del paese, non trascurava l'aspetto urbano. La grande espansione delle città permette diverse sperimentazioni e forme nuove di quartieri fino ad ora non presenti nel tessuto morfologico degli agglomerati urbani. Távora non è nuovo a questi temi quando gli viene proposto di definire il piano generale per la città di Aveiro: il lavoro sviluppato per la Municipalità del Comune di Porto dal 1948 e per i sette anni successivi gli ha permesso di cimentarsi sui temi urbani attraverso diversi progetti di piani e realizzazioni di quartieri.

Il primo progetto urbano affidatogli dalla Municipalità riguarda il piano di urbanizzazione di Campo Alegre nel 1948<sup>1</sup>. Il nuovo quartiere residenziale va a definire un'area a ovest della città, posizionata tra l'Avenida Boavista e il fiume Douro, che avrebbe rappresentato la nuova porta occidentale di Porto. Allo stesso tempo il nuovo ingresso deve rispecchiare l'ammodernamento della città e la fase di crescita che questa sta vivendo. Il piano che si sviluppa è caratterizzato da un forte asse viario in cui s'innestano diversi edifici lineari che definiscono la prospettiva del nuovo ingresso.

Il progetto si sviluppa partendo da due assi principali, quello proveniente dal Ponte de Arrábida, già in progetto e costruito l'anno successivo, e l'asse a lui perpendicolare che diventa la spina dorsale dell'intero intervento, distribuendo i blocchi abitativi.

L'influenza degli studi sull'urbanistica effettuati da Le Corbusier è sicuramente molto presente. La volontà di mantenere il piano libero verde, inserendo l'asse viario e sollevando gli edifici dal terreno, sono chiaro riferimento all'Unité d'Habitation di Marsiglia<sup>2</sup>, visitata da Távora mentre

<sup>1</sup> L'area di progetto è adiacente a quella che verrà interessata dal progetto di Álvaro Siza per la Facoltà di Architettura, Università di Porto, 1986-1996. Si nota nella planimetria di Távora la dimora da cui tutta la facoltà si svilupperà nel progetto successivo.

<sup>2</sup> L'Unité d'Habitation di Marsiglia, costruita tra il 1947 e il 1952, anno dell'inaugurazione, è l'elemento base della *Ville Radieuse* teorizzata da Le Corbusier.

era in costruzione, di ritorno dal viaggio in Italia del 1947. In occasione dello stesso viaggio l'architetto aveva avuto modo di conoscere anche il progetto per il QT8 di Milano presentato in occasione dell'ottava edizione della Triennale di Milano, sempre nel 1947. Il progetto, concepito da Piero Bottoni sin da 1945, vedeva la realizzazione di un quartiere sperimentale, in cui le tecniche costruttive e le esperienze teoriche del Movimento Moderno si univano alle esigenze degli abitanti, offrendo diversi servizi e spazi verdi adeguati. Il progetto prevedeva l'abbandono dello schema costruttivo tradizionale della città di Milano, fatto di facciate continue che andavano a definire strade e piazze, a favore di un sistema più libero in cui gli edifici si disponevano all'interno di uno spazio verde che componeva un "quadro ambientale" diverso della consuetudine. La ricerca di nuove tipologie insediative cercava di rispondere alla crescente richiesta di case che caratterizzava i primi anni del dopoguerra. Il progetto di questo quartiere, promosso dalla Triennale di Milano, voleva porsi come prototipo di sviluppo urbano per la città e l'Italia intera.

Osservando la planimetria del progetto del quartiere QT8 di Milano in parallelo al piano di urbanizzazione di Campo Alegre, si nota come alcuni elementi fondanti del progetto siano comuni ad entrambi i disegni, come la presenza del viale principale che distribuisce tutti gli edifici, i blocchi abitativi che si dispongono perpendicolarmente a questo concentrando in pochi volumi le metrature realizzabili e sviluppandosi in altezza e la presenza del verde come elemento unificatore di tutto l'intervento, oltre ad un nuovo ambiente naturale controllato. Allo stesso tempo entrambi i progetti prevedono una zona di socializzazione per la popolazione, una sorta di centro civico - ricreativo in cui gli abitanti trovino gli spazi giusti per le relazioni e per lo svago.

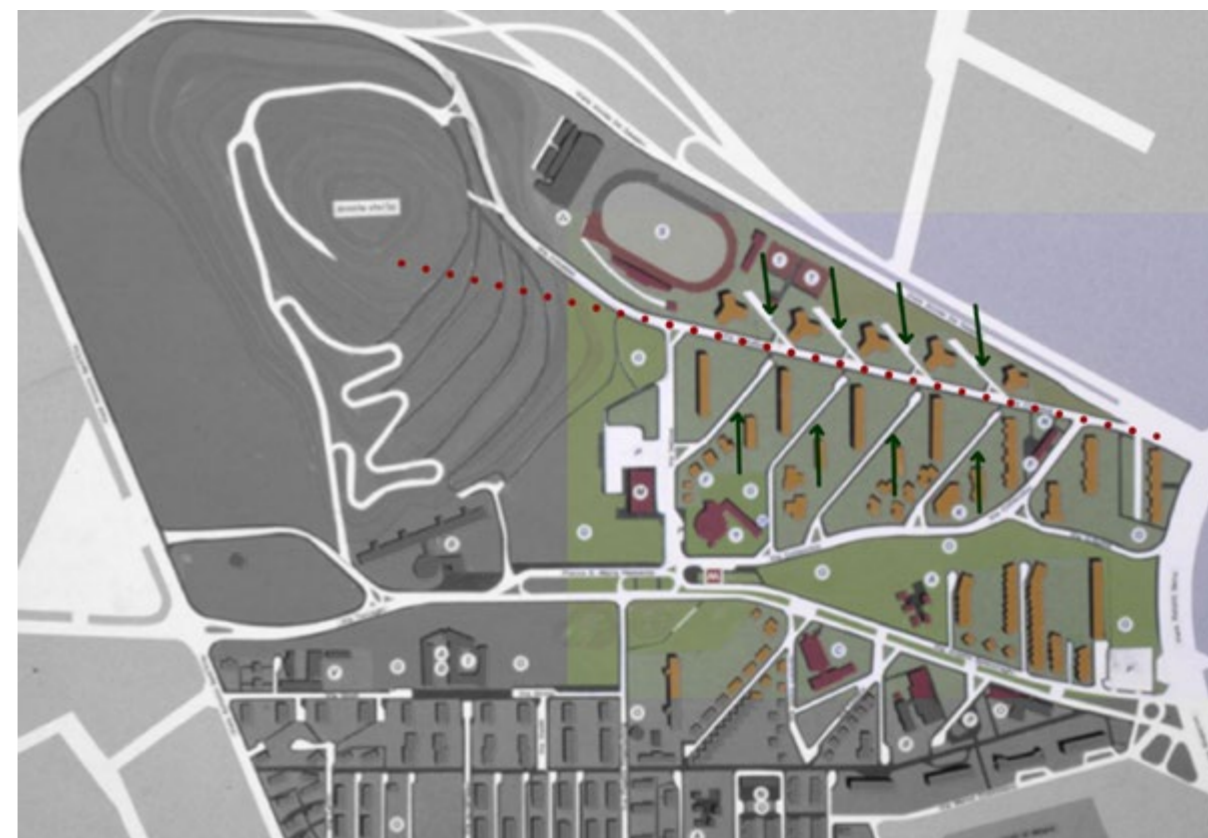
La sezione schizzata da Távora per il progetto di Campo Alegre rende ancora più chiaro l'intento del progetto. Come nella sezione di Le Corbusier dell'Unité d'Habitat di Marsiglia, l'intento è quello di liberare lo spazio a terra attraverso il sollevamento dei blocchi abitativi su pilastri, garantendo la permeabilità del verde che governa il livello del suolo e lo spazio tra un blocco e l'altro. Lo sviluppo delle abitazioni in altezza permette di liberare quanto più possibile il terreno e la disposizione dei blocchi garantisce un'ottima esposizione al sole degli alloggi.

Parallelamente all'attività di progetto su questi temi, la riflessione teorica e la sete di conoscenza sul tema fanno sì che Távora scriva alcuni articoli legati all'urbanistica, come "Architettura e Urbanistica: la lezione delle costanti"<sup>3</sup>, pubblicato in "Lusiada, Revista ilustrada de Cultura" nel

<sup>3</sup> Távora F., *Architettura e Urbanistica: la lezione delle costanti*, pubblicato in "Lusiada, Revista ilustrada de Cultura", vol.1 n.2,



Campo Alegre, Fernando Távora, planimetria con indicazione degli assi principali e degli spazi liberi.



QT8, Piero Bottoni, planimetria con indicazione degli assi principali e degli spazi liberi.





novembre del 1952, pezzo con cui vuole definire le “costanti sovrastoriche” che ritornano nell’architettura e nell’urbanistica come elementi generatori e di riferimento per le nuove costruzioni. La definizione di queste non si traduce nell’imitazione dello stile e delle fattezze di queste opere, ma anzi nella comprensione del loro significato profondo e dell’influenza sulle architetture stesse del contesto e dell’epoca in cui sono state costruite:

*“Le grandi opere di architettura ed urbanistica sono sempre state moderne nella misura in cui traducono esattamente, cioè secondo una relazione perfetta, le condizioni del loro intorno.”<sup>4</sup>*

Di qui perciò scaturisce la necessità che gli interventi operati sull’architettura e sulla città, siano in grado di essere adatti all’epoca in cui vengono realizzati e rispondenti ai bisogni propri del tempo, quindi moderni, e allo stesso tempo attenti alle costanti già presenti. L’atteggiamento rispetto al progetto è dunque di non cercare nel passato uno stile o un linguaggio con cui costruire la nuova città, ma piuttosto un *modus operandi* e una conoscenza profonda di queste “costanti” che ciclicamente si ritrovano nell’architettura. L’esempio di Piazza San Marco a Venezia, citata in questo testo e visitata da Távora durante il viaggio in Italia del 1952 in occasione della Scuola estiva dei CIAM, è ancora vivo nei suoi ricordi:

*“Piazza San Marco a Venezia è un esempio tipico di diversità formale e qualità permanente. Tra il primo e l’ultimo edificio che compongono questo straordinario organismo urbano esistono alcuni secoli di differenza, secoli che significano evoluzione, diversità, varietà. Ciascuno di questi edifici è stato moderno e poiché tutti lo sono stati, la costante della modernità ha regolato l’intero complesso. Non è importante lo stile in cui ciascuno di essi fu realizzato quanto invece interessa l’atteggiamento simile che ne ha orientato il compimento.”<sup>5</sup>*

L’analisi del passato risulta quindi necessaria per la costruzione della nuova modernità. Anche in un testo di qualche anno successivo pubblicato su “Commercio di Porto” nel marzo del 1953, dal titolo “Per un’urbanistica portoghese”, si ribadisce la necessità di una coscienza del proprio passato e della propria storia, oltre ad una consapevolezza delle tradizioni del proprio popolo. A fianco a questo è però necessario:

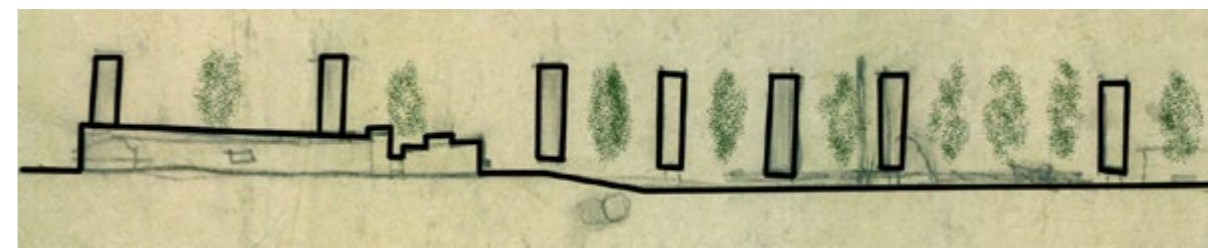
*“[...] studiare, seriamente, le opere dei grandi architetti e urbanisti moderni, per conoscere in che modo esse sono applicabili al nostro caso.”<sup>6</sup>*

Porto, Novembre 1952.

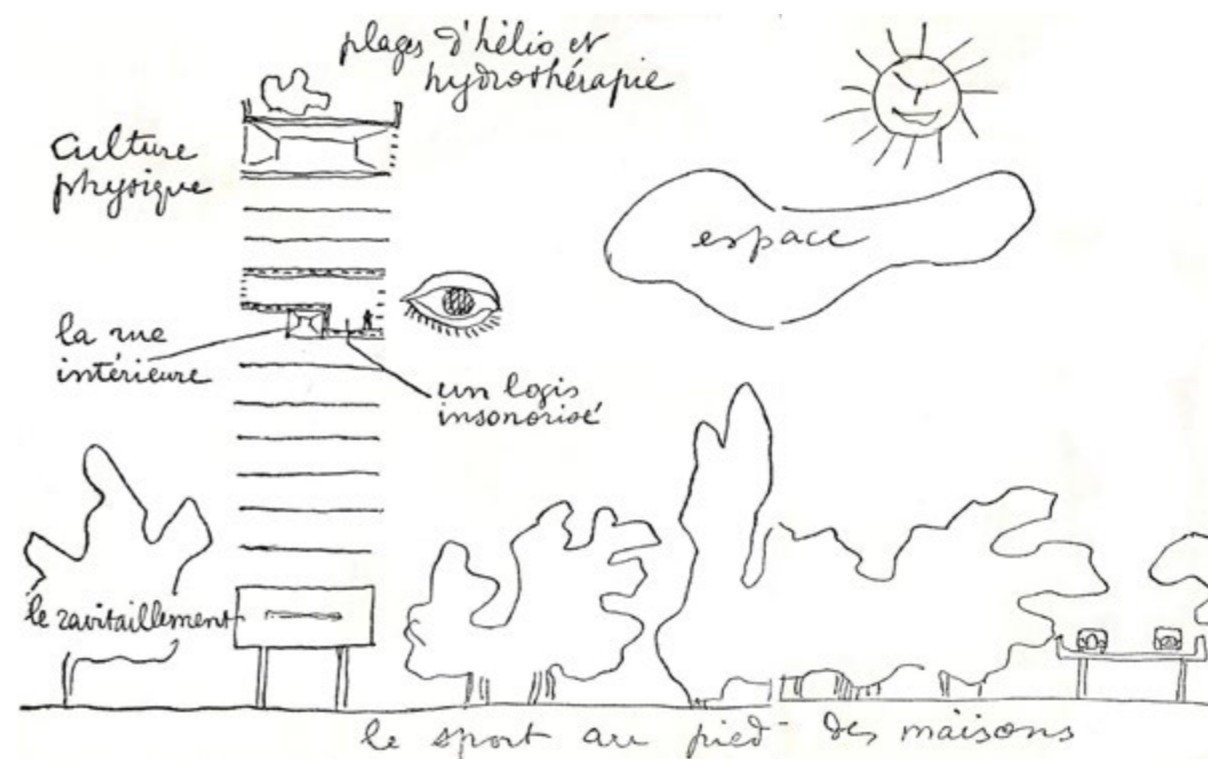
<sup>4</sup> *Architettura e urbanistica: la lezione delle costanti*, in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, cit. p.292.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Per un’urbanistica portoghese*, in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, cit. p. 294.



Campo Alegre, Fernando Távora, sezione del comparto con evidenziato l’elevazione rispetto al terreno degli edifici.



Unité d’Habitation di Marsiglia, Le Corbusier, Schizzo della sezione dell’Unité.

La nuova urbanistica dovrà essere cosciente del passato e attenta alle proposte nuove e proprie del tempo in cui si vive: quelle moderne. Con l'attenzione a questi due aspetti si riuscirà a progettare città di qualità con uno stile consono al periodo storico:

*"[...] la qualità è condizione essenziale per avere un buon edificio, tuttavia non si prende questo esempio per negare il fatto che a ogni epoca corrisponda una grammatica formale. Lo "stile" dovrà radicarsi profondamente nella realtà di ciascuna epoca."*<sup>7</sup>

Qualità e stile costituiscono aspetti essenziali per un progetto sia architettonico che urbanistico e devono essere elementi imprescindibili al fine di consegnare ai posteri una buona architettura. Il formalismo e la ripresa di linguaggi del passato, purché associate ad architetture di qualità, non saranno capaci di definire opere adatte al tempo moderno.

Távora ha nuovamente l'occasione di cimentarsi con due progetti urbani sempre all'interno dell'incarico a lui affidato dal Comune di Porto. Nel 1952 elabora e inizia la realizzazione del *Complesso residenziale della società dei magazzini di Mercearia*<sup>8</sup> e poco distante da questo l'*Unità residenziale a Ramalde*<sup>9</sup>, entrambe a Porto e sempre lungo l'asse dell'Avenida de Boavista. Soprattutto nell'ultimo progetto si sviluppa un programma funzionale molto simile a quello di Campo Alegre, ma i ragionamenti teorici e gli scritti fatti negli anni che separano i due progetti influenzano notevolmente il piano per Ramalde, che dunque presenta importanti differenze rispetto a quello del 1952. Infatti, anche se, come scrive Távora, *"l'idea di Ramalde era di insediare comodamente – in tutti i sensi – altre 6000 persone"*<sup>10</sup>, cioè lo stesso numero che prevedeva il piano di Campo Alegre, tuttavia nel progetto del '52 cambiano notevolmente la dimensione e la proporzione degli edifici, sempre immersi nel verde ma in grado di garantire abitazioni più a misura d'uomo, dimensionati per assicurare:

*"un minimo di spazio privato; il traffico meccanico gradualmente perdeva d'importanza man mano ci si avvicinava all'asse centrale pedonale che collega le case, il parco e il centro commerciale. Il complesso era ben sviluppato e l'orientamento delle facciate il migliore possibile. [...] Passai lì alcuni dei momenti migliori della mia vita professionale..."*<sup>11</sup>

Lo studio degli ambienti storici e della tradizione portoghese permettono in questo progetto di inserire degli spazi più a misura d'uomo e percorsi pedonali che si sviluppano nel verde.

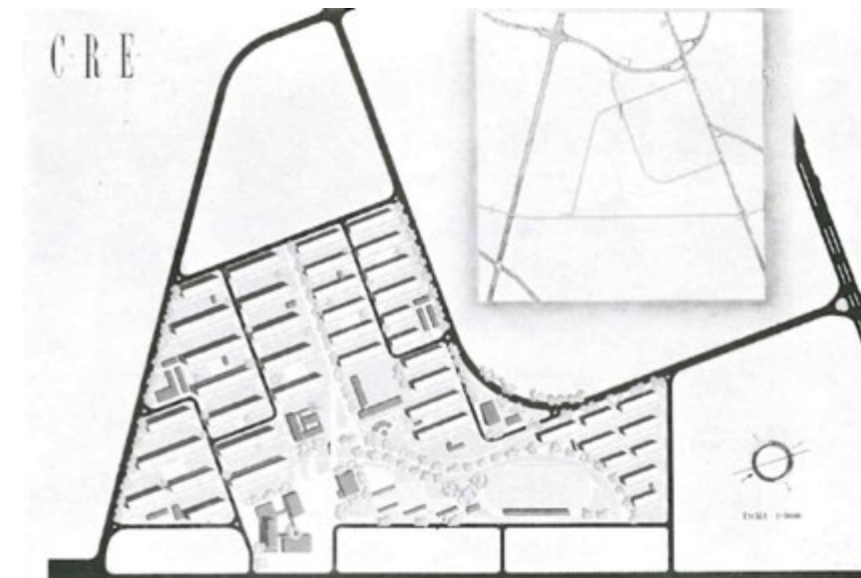
<sup>7</sup> Per un'urbanistica portoghese, in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, cit. p. 294.

<sup>8</sup> *Complesso residenziale della società dei magazzini di Mercearia*, realizzato in Rua dr. Aarão de Lacerda, Ramalde, Porto. Committente Grémio dos Armazenistas de Mercearia.

<sup>9</sup> *Unità residenziale a Ramalde*, Porto. Committente: Habitações Económicas – Federação de Caixas de Previdência.

<sup>10</sup> Trigueiros L., *Fernando Távora*, EditorialBlau, Lisbona 1993, cit. p. 54.

<sup>11</sup> *Ibid.*



Unità residenziale Ramalde, Fernando Távora, planimetria generale.



Fotografia di viaggio, Unità residenziale Ramalde di F. Távora, febbraio 2016. Vista di scorcio di uno dei blocchi abitativi.



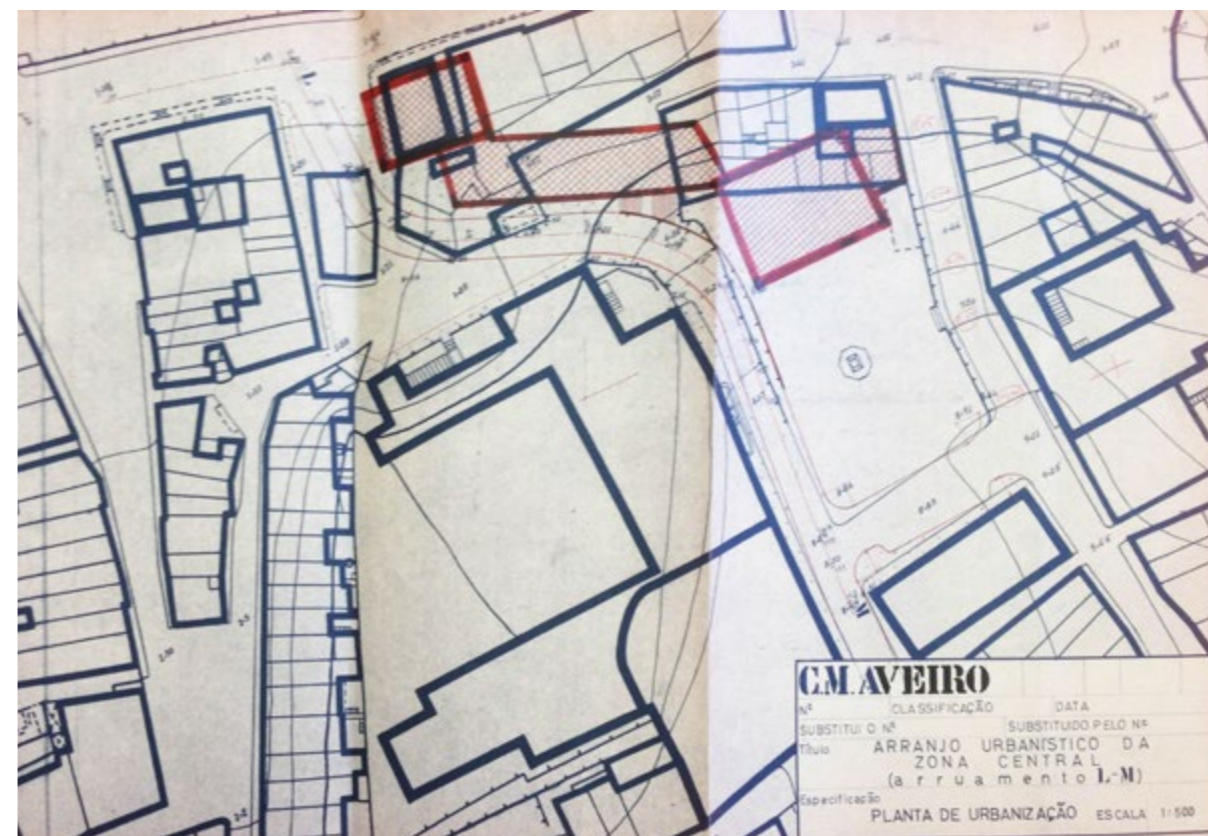
L'inserimento nel comparto di una zona commerciale e aggregativa garantisce autonomia allo stesso, non isolandolo dalla città come quartiere di sola abitazione. Inoltre la costruzione delle unità residenziali presenta una notevole cura dei dettagli sia nelle facciate, differenti a seconda dell'esposizione, sia negli ingressi comuni, chiaramente definiti all'esterno da una pensilina a sbalzo che ricorda molto quella di *Villa Stein*<sup>12</sup> di Le Corbusier. Le finiture interne e i particolari infissi scorrevoli verticalmente definiscono gli ambienti di buon livello qualitativo.

La prima fase del progetto si conclude con il completamento della maggior parte delle residenze. La seconda fase prevede invece la realizzazione del comparto commerciale e aggregativo con servizi pubblici, che non saranno mai realizzati, consegnandoci un buon esempio di architettura residenziale, privo però degli aspetti sociali che ne facevano parte e che sono necessari per una città in evoluzione.

Questi, dunque, i progetti per il Comune di Porto tra il 1948 e il 1952. Tornando invece al progetto per la sistemazione del centro cittadino di Aveiro, va anzitutto sottolineato che esso, a differenza degli altri interventi urbani sviluppati fino a questo momento, va a ridefinire il nucleo di una città esistente che in quel periodo aveva bisogno di un ammodernamento dovuto alla crescita economica e demografica. La necessità è di gestire al meglio il traffico veicolare della zona centrale e di ridefinirne il tessuto urbano inserendo alcuni nuovi edifici che possano rappresentare al meglio il fervore economico della città.

Il progetto proposto parte dalla comprensione del centro, mantenendo come strategia quella di collegare, attraverso due assi principali, tutto il nucleo cittadino. Un'asse, quello veicolare, mette a sistema la zona del canale, accostandosi sulle due sponde e proponendo un percorso circolare con l'inserimento di due punti di attraversamento del corso d'acqua. L'altro asse è perpendicolare al primo e dedicato a un movimento più lento e pedonale, con la volontà di riconnettere il livello superiore della piazza del Comune, Piazza della Repubblica, con il canale e la città storica che sta oltre questo unendole attraverso un ponte pedonale. L'intervento parte dalla conoscenza del tessuto storico della città di Aveiro e interpreta la necessità di connessione dei diversi elementi già presenti all'interno del centro, ma allo stesso tempo propone azioni non silenziose e di rottura rispetto al tessuto esistente. Il progetto prevede la demolizione completa dei due isolati che separano la Piazza della Repubblica dal canale sottostante. La piazza è lo spazio centrale della città su cui affacciano l'edificio comunale, la chiesa, il teatro e il liceo, che ne delimitano il perimetro in maniera chiara su tre lati.

<sup>12</sup> *Villa Stein*, progettata da Le Corbusier, costruita nel 1927 a Garches, Francia.



Progetto per la zona centrale di Aveiro, Fernando Távora, planimetria delle demolizioni per l'edificio del Municipio, conservato in FIMS.



Progetto per la zona centrale di Aveiro, planimetria generale di progetto con evidenziate le aree di intervento.





Con la demolizione degli isolati sul quarto lato, l'intento di Távora è di inserire un edificio nuovo che definisca meglio lo spazio pubblico e allo stesso tempo rappresenti lo snodo tra la parte bassa del canale e la parte alta della piazza. La demolizione permette anche di ottenere un più ampio respiro con un allargamento della viabilità carrabile e un arretramento del fronte edificato rispetto al bordo del canale. L'abbattimento interessa edifici legati a settori economici superati, come quello di una grande impresa di pescatori, salvaguardando invece gli edifici simbolo del potere economico attuale come ad esempio il Banco Regional di Aveiro, il maggior istituto bancario della città. Il secondo edificio proposto, realizzato poi successivamente, è l'ampliamento della filiale della banca che si sviluppa al di sotto del podio e delle gradinate di connessione tra il nuovo edificio municipale e il canale, oltre che in un nuovo stabile, situato nella parte inferiore del lotto lungo la via del canale, che riprende le dimensioni e le altezze degli edifici che si dispongono lungo il corso d'acqua.

A completare la proposta di progetto viene pensato un edificio alto che si pone come punto focale conclusivo del corso d'acqua, come simbolo della nuova società. La proposta è completamente dissonante rispetto ai tipi di edifici presenti nel tessuto e vuole porsi come elemento preminente e punto di riferimento per tutta la città. Anche per la realizzazione della torre, che prevede un basamento in cui verrebbero ospitati servizi, si ipotizza la demolizione di un isolato in prossimità del ponte che collega i due assi viari a fianco del canale.

Il progetto per la sistemazione del centro cittadino di Aveiro, compiuto tra il 1963 e il 1964, apre per Távora la possibilità di lavorare in maniera più approfondita e attraverso incarico diretto sugli edifici proposti all'interno del progetto iniziale partendo da quello del Municipio. La collaborazione con la Municipalità e in generale con la città di Aveiro si protrarrà poi per i dieci anni successivi con diversi incarichi, come analizzeremo in seguito.



### 3.3.2 Il progetto per l'edificio del Municipio.

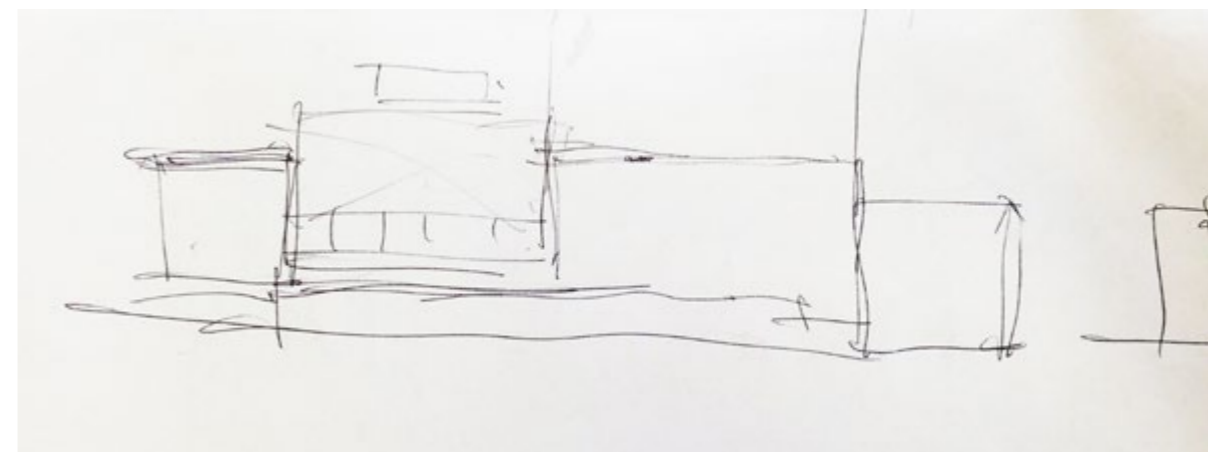
L'esigenza di cimentarsi con un progetto così complesso sia dal punto di vista architettonico dell'edificio in sé, sia dal punto di vista urbano, con la modifica del centro cittadino, fa sì che Távora concentri le sue riflessioni maggiormente sugli spazi pubblici e le piazze, sulla loro composizione che si forma attraverso gli edifici che vi si affacciano e ne definiscono i margini. Nel marzo del 1964, durante l'elaborazione del progetto, Távora compie un viaggio in Italia in compagnia della moglie. Nonostante la finalità non architettonica del viaggio, si dedica a numerosi disegni (vedi i disegni riportati nel Paragrafo 2.1.6) tutti incentrati sul tema della piazza e degli spazi urbani, vista la vicinanza con il tema che il progetto di Aveiro gli impone.

Lo spazio pubblico per eccellenza, già citato nel testo sopra riportato, *Architettura e urbanistica: la lezione delle costanti*, è rappresentato da Piazza San Marco a Venezia, che l'architetto ritrae in uno schizzo<sup>13</sup> realizzato dalla loggia della basilica di San Marco. La definizione della piazza attraverso i palazzi perimetrali, pur edificati in epoche differenti tra loro, garantisce al meglio l'uniformità e la giusta proporzione dello spazio libero dedicato ai cittadini, così come la Basilica rappresenta il giusto elemento di chiusura della composizione.

Sebbene in scala notevolmente inferiore rispetto a quella di San Marco, anche la Piazza della Repubblica ad Aveiro, è ben definita dagli edifici perimetrali che su essa si affacciano, primo fra tutti il palazzo sede degli uffici e della sala comunale, disposto sul lato sud e con l'elemento centrale della torre campanaria che svetta rispetto alla linea di gronda come elemento di maggior altezza e presenza sulla piazza. L'edificio occupa l'intero lato ed è completamente simmetrico e molto aperto a piano terra attraverso le arcate inferiori. Sul lato est si trova la chiesa della città che definisce questo fronte urbano con la sua altezza. A fianco ad essa alcuni edifici residenziali con spazi commerciali al piano terreno proseguono il fronte. L'altezza della facciata della chiesa si rapporta alla torre campanaria del Comune e dialoga con essa, mentre gli edifici abitativi limitrofi prendono come riferimento la linea di gronda del palazzo comunale, definendo un'altezza uniforme. Sul fronte opposto, quello ovest, la facciata del teatro fronteggia quella della chiesa. Dalla facciata continua si protende verso l'alto il volume della torre scenica che sovrasta il palcoscenico, arrivando alla stessa altezza della torre campanaria del Comune.



Távora, disegno su taccuino, Palazzo Ducale, Venezia 1964.



Progetto per la zona centrale di Aveiro, Fernando Távora, schizzo del Municipio, conservato in FIMS.

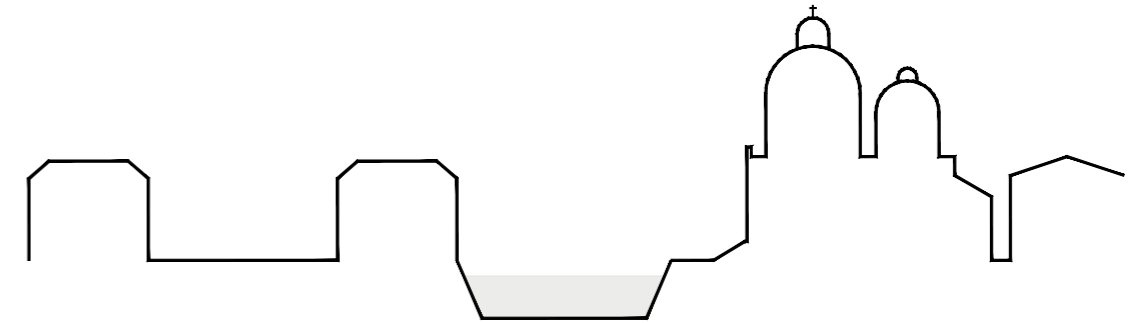
<sup>13</sup> Vedi Paragrafo 2.1.6, Távora, disegno su taccuino, Piazza San Marco, Venezia 1964.

Lo spazio era così definito su tre lati, mentre il fronte nord, era formato da abitazioni a lotto gotico di scarso interesse. La scelta di sostituire queste case, attraverso la demolizione dell'intero isolato, con un edificio che definisse il lato della piazza, fa sì che Távora si orienti verso la progettazione di un'architettura che sappia dialogare con gli edifici esistenti e che allo stesso tempo sottolinei la modernità dell'intervento, attraverso un volume semplice, sospeso rispetto al terreno e che garantisca continuità tra la piazza e il suo interno. L'edificio progettato da Távora è simile nelle proporzioni al prospiciente edificio comunale, ne riprende l'altezza uniformandosi anche all'intera piazza e inserisce un elemento che spicca in copertura, ovvero la sala a doppio volume posta al piano più alto del nuovo Municipio.

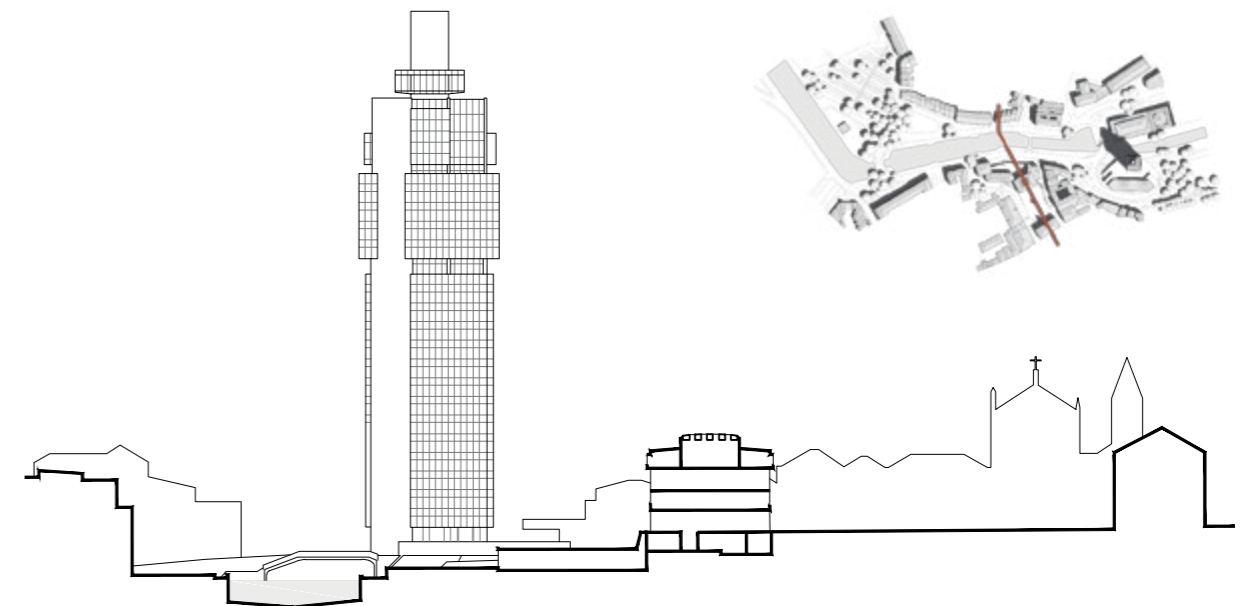
Tra gli schizzi fatti a Venezia durante lo stesso soggiorno, è di rilievo quello disegnato dalla balconata della Basilica, avente come soggetto il Palazzo Ducale, già visitato internamente durante i viaggi precedenti; Távora in particolare aveva ammirato la galleria passante al primo piano, che affaccia sia sulla piazza San Marco che verso la corte interna collegando le due logge perimetrali del palazzo, oltre alla grande scalinata interna alla corte. Lo schizzo ora si concentra sulla definizione della facciata, che viene rappresentata come divisa in due parti, quella superiore piena, e con poche aperture, quella inferiore invece, grazie alla presenza del porticato e della loggia a piano primo, molto aperta e permeabile, con una leggerezza che denota quasi l'assenza di materia. La composizione della facciata esprime la volontà di aprirsi il più possibile alla piazza nella parte inferiore, garantendo l'accesso ai cittadini e offrendo una seduta lungo il porticato, ma allo stesso tempo la massa della parte superiore dell'edificio, definisce un lato intero della piazza.

Questa impressione riportata nel taccuino di viaggio da Távora è facilmente affiancabile ad uno schizzo disegnato ai margini di una tavola conservata nell'archivio della *Fundação Marques da Silva*, relativa al carteggio del progetto della zona centrale di Aveiro, dove il nuovo edificio comunale dal lato verso il canale è rappresentato come un volume sospeso chiuso sostenuto da esili pilastri che sottolineano l'assenza di materia inferiore.

Altro elemento che preoccupa Távora nell'evoluzione del progetto è la gestione del dislivello che è presente tra la quota della Piazza della Repubblica e la quota del percorso lungo il canale inferiore. La volontà di inserire l'edificio del Municipio come completamento e definizione della Piazza fa sì che lo stesso fabbricato, visto dal lato opposto verso il canale, risulti rialzato rispetto alla quota del terreno di parecchi metri. La necessità per Távora è quella di colmare questo dislivello attraverso un podio che colleghi la parte inferiore a quella superiore con un



Planimetria e sezione trasversale sul Canal Grande di Venezia.



Planimetria e sezione trasversale sul canale ad Aveiro.

percorso pedonale, pensato nel progetto come un collegamento tra la piazza e la città antica. Il canale stesso risulta un punto importante della composizione e necessita di un legame idoneo con l'edificio in sommità. Durante il soggiorno a Venezia Távora ha modo di indagare il rapporto tra edificio ed acqua, così evidente nella città lagunare.

La maggior parte dei palazzi costruiti lungo il Canal Grande hanno un rapporto diretto con l'acqua: l'edificio termina direttamente su di essa o in alcuni casi attraverso rientranze e logge, la accoglie al suo interno e permette l'ingresso delle imbarcazioni. Poche sono le eccezioni in cui l'edificio è arretrato e lascia spazio tra sé e il canale. L'esempio più rappresentativo, e che meglio si accosta alla situazione che Távora affronta ad Aveiro, è dato dalle chiese che affacciano sul Canal Grande, che, vista la valenza pubblica, definiscono uno spazio pubblico tra l'ingresso e l'acqua, sollevandosi su alti podi come a protezione dalle possibili avversità del mare. Proprio antistante alla stazione Santa Lucia, al di là del Canal Grande, vi è la prima chiesa che presenta questo rapporto con l'acqua: si tratta di *San Simeone Piccolo*<sup>14</sup>, staccata dal canale attraverso un percorso pedonale, e sollevata rispetto alla quota di cammino attraverso un podio ed una gradinata che alza il piano della chiesa. Sempre sul Canal Grande, lo stesso avviene, dalla parte opposta nella *Basilica di Santa Maria della Salute*<sup>15</sup> presso Punta della Dogana. Anche la chiesa si arretra rispetto al filo dei palazzi adiacenti, lasciando spazio tra il canale e l'inizio del podio che, anche in questo caso, solleva il piano della chiesa rispetto all'acqua attraverso una gradinata. Le sezioni trasversali sul canale di seguito riportate, rappresentative di Venezia, e di Aveiro nel progetto compiuto da Távora, denotano un medesimo atteggiamento nei confronti dell'acqua, pur con spazi e dislivelli differenti tra loro. Il podio e la gradinata di collegamento, in entrambe le situazioni, sollevano l'architettura posta sulla sommità, distaccandola dalla viabilità carrabile, nel caso di Aveiro, o pedonale con il percorso che costeggia il canale nel caso di Venezia. Allo stesso tempo, si pone l'edificio in posizione di rilievo conferendogli l'importanza degna di un palazzo pubblico.

Sempre durante il viaggio in Italia del 1964 Távora, nelle tappe successive a Venezia, visita Siena, dove non manca di appuntare sul taccuino di viaggio Piazza del Campo<sup>16</sup>, molto differente per conformità e dislivello rispetto a quella di Aveiro che stava studiando, ma comunque ottimo esempio di definizione di luogo pubblico attraverso edifici perimetrali che ne fanno da corona.

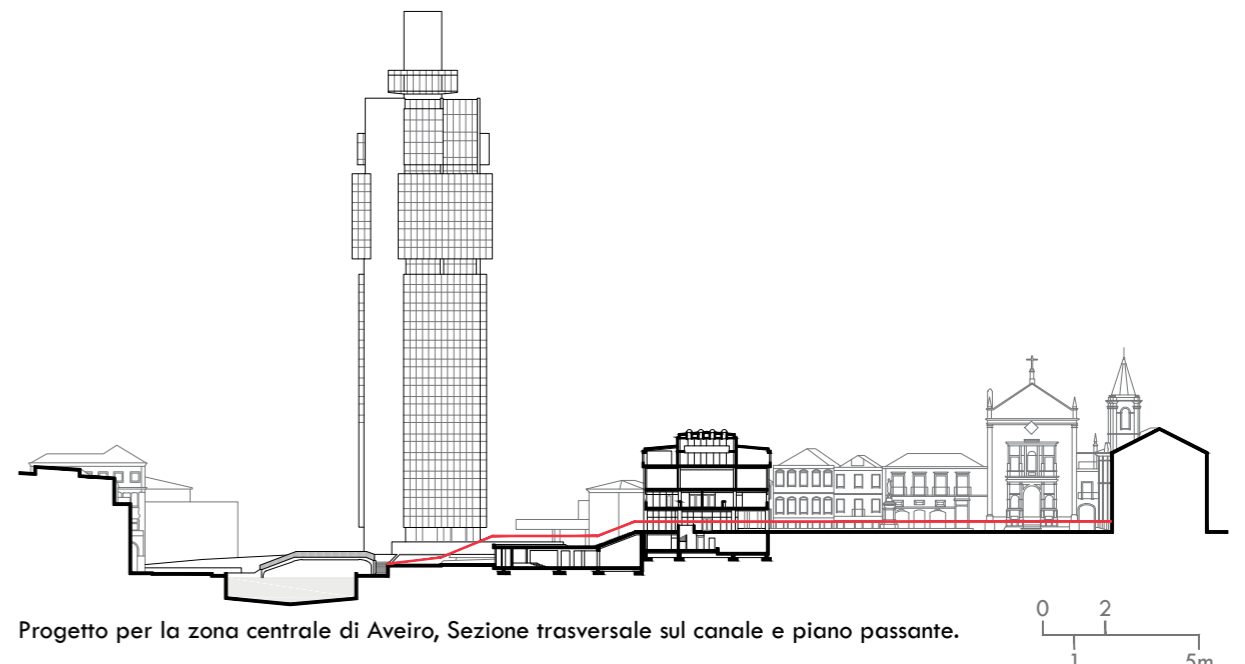
<sup>14</sup> La chiesa di *San Simone Piccolo* risale al IX secolo. La conformazione attuale risale all'ultima ristrutturazione terminata nel 1738 ad opera di Giovanni Antonio Scalfarotto.

<sup>15</sup> La *Basilica di Santa Maria della Salute* venne terminata nel 1687 ad opera dell'Architetto Baldassarre Longhena. L'architettura è un chiaro riferimento ai modelli palladiani.

<sup>16</sup> Vedi Paragrafo 2.1.6, Távora, disegno su taccuino, Piazza del Campo, Siena 1964.



Fotografia di viaggio, Progetto per la zona centrale di Aveiro di F. Távora, settembre 2015. Piazza della Repubblica ed edificio comunale esistente.



Progetto per la zona centrale di Aveiro, Sezione trasversale sul canale e piano passante.



Un elemento su cui si concentra maggiormente è invece il Duomo di Siena<sup>17</sup>, stranamente non disegnato sul fronte principale ma su un lato, con la prospettiva dalla via d'accesso allo stesso, quella che, a cantiere ultimato, doveva diventare la navata principale del Duomo, mai conclusa. Da questo punto di vista la presenza del podio, che fa da basamento al Duomo, è molto visibile e conferisce all'edificio uno slancio verticale importante. Si tratta di un podio alto, che raccorda una strada inferiore in pendenza con il piano d'imposta della fabbrica, accanto a cui Távora rappresenta anche le dimensioni degli uomini per definirne le giuste proporzioni.

La tappa successiva del viaggio è Spoleto<sup>18</sup>. Anche qui il disegno riportato nel taccuino di viaggio rappresenta la piazza della cittadina e stranamente non è orientato verso la facciata principale del Duomo, ma dando le spalle a questo, analizzando invece lo spazio antistante alla chiesa e la lunga gradinata in pendenza che collega il livello superiore della strada alla stessa. La necessità di trovare una soluzione per il progetto di Aveiro spinge Távora a cercare nelle città storiche italiane, che nel corso dei secoli hanno saputo controllare il terreno spesso irregolare e con notevoli dislivelli, spunti per interpretare il percorso pedonale nel proprio progetto, attraverso l'uso di gradinate capaci di adattarsi ai percorsi esistenti e allo stesso tempo esaltare l'edificio posto in sommità.

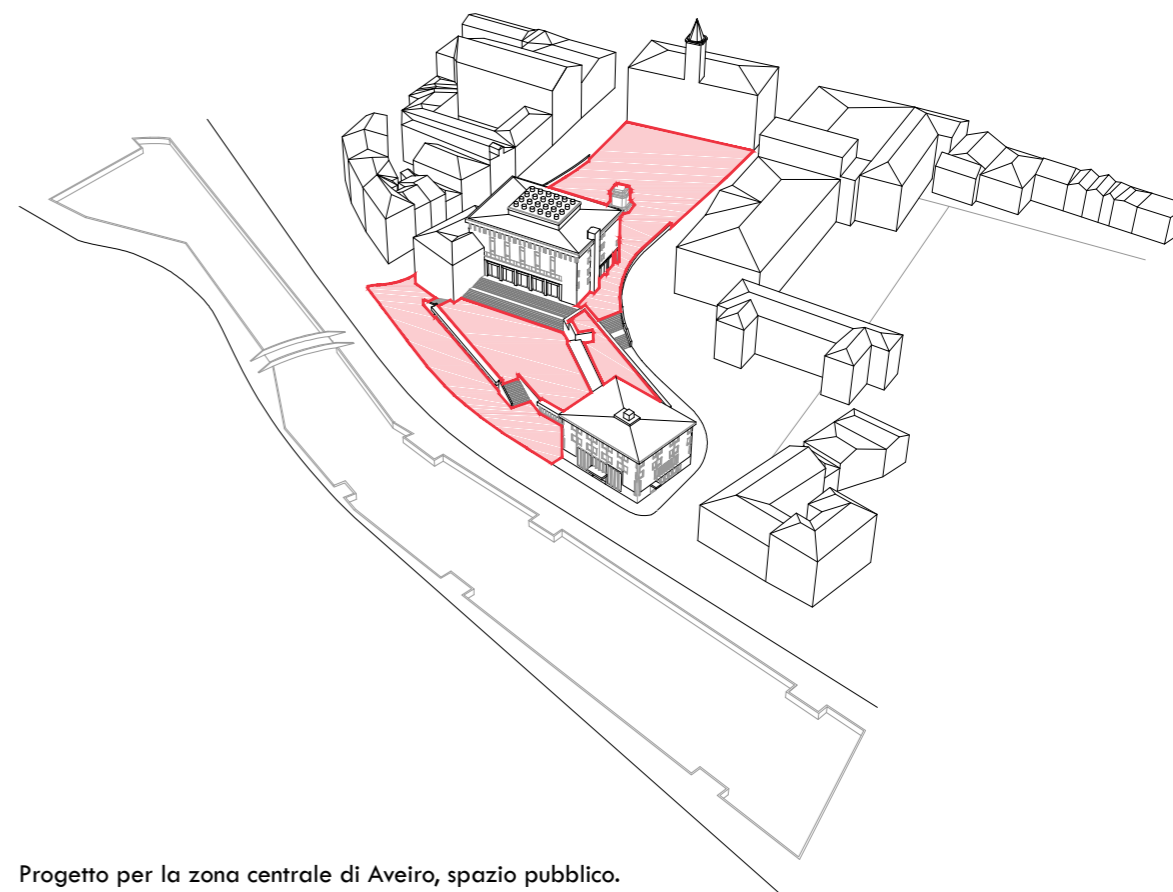
Non tutti gli edifici e i cambiamenti proposti nel progetto iniziale verranno portati a termine dalla Municipalità di Aveiro, e come già detto anche le opere realizzate si costruiranno nell'arco di alcuni anni e subiranno modifiche rispetto al progetto originale.

Lo schizzo già citato precedentemente, riguardante il nuovo edificio del Municipio di Aveiro, contiene al suo interno già tutti gli elementi del progetto che poi Távora andrà a sviluppare più approfonditamente. La volontà è di inserire in sommità alla pendenza un edificio volumetricamente importante, capace di mantenere inalterato l'esistente edificio della Banca sulla sinistra, e di garantire un collegamento con il piano della strada attraverso due diversi podi. Il Municipio risulterà più alto rispetto a tutti gli edifici adiacenti attraverso la definizione di tre fasce orizzontali, quella inferiore di connessione con la piazza, raffigurata completamente libera su esili pilastri, quella dei piani superiori, rappresentata come una massa muraria chiusa, e quella del volume posto in sommità che sporge dal tetto sottolineando anche all'esterno la presenza dell'aula a doppio volume posta all'ultimo piano.

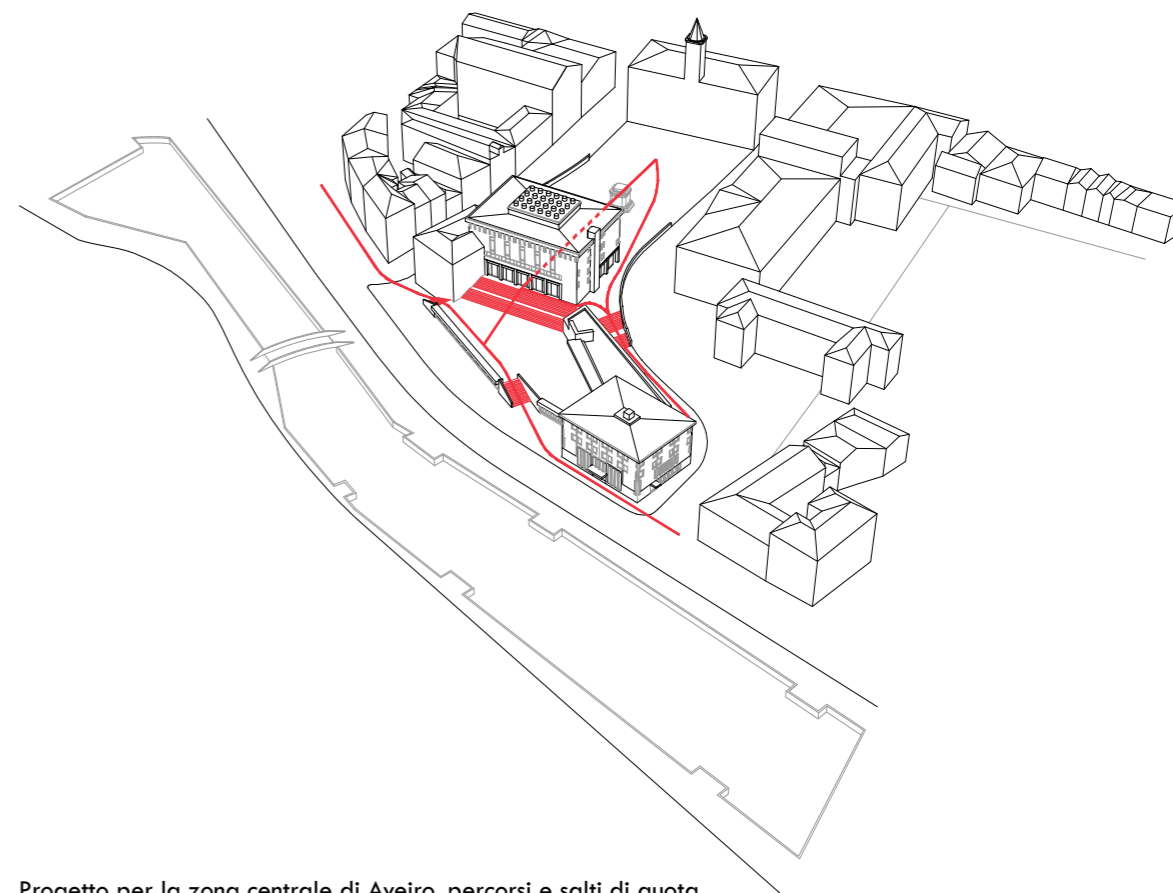
I basamenti, che dividono l'edificio del Municipio dal canale, sono studiati per garantire una

17 Vedi Paragrafo 2.1.6, Távora, disegno su taccuino, Duomo di Siena, Siena 1964.

18 Vedi Paragrafo 2.1.6, Távora, disegno su taccuino, Piazza di Spoleto, Spoleto 1964.



Progetto per la zona centrale di Aveiro, spazio pubblico.



Progetto per la zona centrale di Aveiro, percorsi e salti di quota.

continuità tra Piazza della Repubblica e la città antica. Allo stesso tempo collegano la filiale della Banca esiste ad un nuovo edificio, in cui si svilupperà l'ampliamento della stessa. Questo è posto alla stessa quota della strada e continua il fronte edificato lungo il canale, mantenendo inalterata la quota di gronda rispetto agli edifici adiacenti.

Analizzando la sezione trasversale, si vede come l'intenzione del progetto sia quella di mantenere all'interno del nuovo edificio del Municipio la stessa quota della piazza, senza porre limiti tra l'interno e l'esterno, definendo uno spazio coperto ma non isolato, un passaggio che permette di godere della vista sul canale e sul borgo storico, oltre che permettere una discesa verso questi. Superato il piano passante, attraverso due differenti basamenti viene gestito il dislivello che separa la parte superiore dalla strada inferiore. Il primo basamento si sviluppa nella parte alta alla stessa quota della piazza e si protende anche sulla destra del Municipio verso l'edificio della banca e ospita al di sotto alcuni uffici della stessa. Da questa posizione è anche possibile raggiungere, attraverso un collegamento retrostante, la nuova strada che unisce la via del canale e la Piazza della Repubblica. All'interno di questo basamento s'inserisce anche la prima gradinata che scende verso il canale, larga quanto la facciata e in grado di dare la giusta importanza al nuovo edificio pubblico della città, con un rapporto tra gli spazi e con dislivelli simile ai riferimenti visti nelle chiese veneziane citate precedentemente.

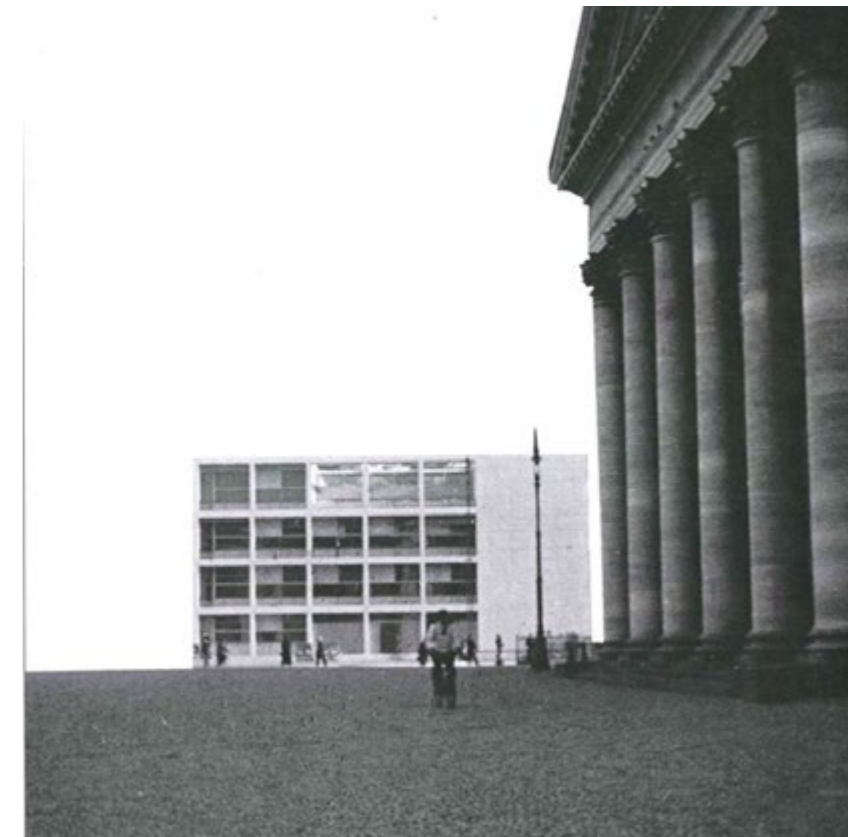
Ipotizzando però la prosecuzione della gradinata fino alla quota inferiore, questa avrebbe dato eccessiva monumentalità per la notevole lunghezza.

L'interposizione della piattaforma centrale che determina uno spazio di sosta ampio e spezza la linearità del percorso permette la rottura di questa rigidità. Viene a definirsi uno spazio piano, il vero prolungamento della piazza pubblica, che consente il raccordo tra la gradinata trasversale che scende dalla piazza e la direzione longitudinale data dal canale e dalla via sottostante. La posizione delle scale subisce quindi una rotazione in questo punto. La grande scalinata si divide in due di più piccole dimensioni che tengono la direzione del canale, e permettono la discesa da destra e da sinistra rispetto allo scalone centrale che raggiunge il Municipio. Questa scelta è sicuramente dovuta alla mancata realizzazione del ponte pedonale in asse con la piazza, che doveva collegare i due lati della città, sostituito dalla rotatoria molto vicina che ad oggi garantisce anche l'attraversamento pedonale. Anche in questo caso il basamento ospita al suo interno diversi locali commerciali sfruttando quindi a pieno le superfici disponibili.

Analizzando compositivamente il nuovo palazzo comunale, diversi sono gli aspetti progettuali che lo caratterizzano e lo differenziano dagli altri edifici posti sulla piazza: il volume si solleva



Peter Eisenman, diagramma Casa del fascio di Como.



Peter Eisenman, Casa del Fascio e Teatro Sociale, Como, fotomontaggio.

rispetto alla quota del terreno su esili pilastri lasciando al di sotto uno spazio completamente libero e a servizio della piazza antistante. Per garantire la libertà a piano terra i servizi e le risalite si concentrano perimetralmente adagiandosi sui due lati corti. All'ultimo livello è presente un'aula a doppio volume posta centralmente rispetto a tutto l'edificio e svettante rispetto alla copertura. La facciata presenta un ritmo definito dato dalle aperture e dalla disposizione di pilastri.

Queste caratteristiche permettono di analizzarne la composizione attraverso il confronto con due architetture conosciute durante i viaggi in Italia: la *Casa del Fascio*<sup>19</sup> di Giuseppe Terragni a Como, visitata nel viaggio del 1949, che riprende anche il medesimo tema funzionale, e la *Casa Cicogna alle Zattere*<sup>20</sup> di Ignazio Gardella, sicuramente visitata durante i numerosi viaggi a Venezia, anche perché Távora ha modo di conoscere direttamente Gardella durante i CIAM a cui entrambi partecipano, come quello di Otterlo nel 1959.

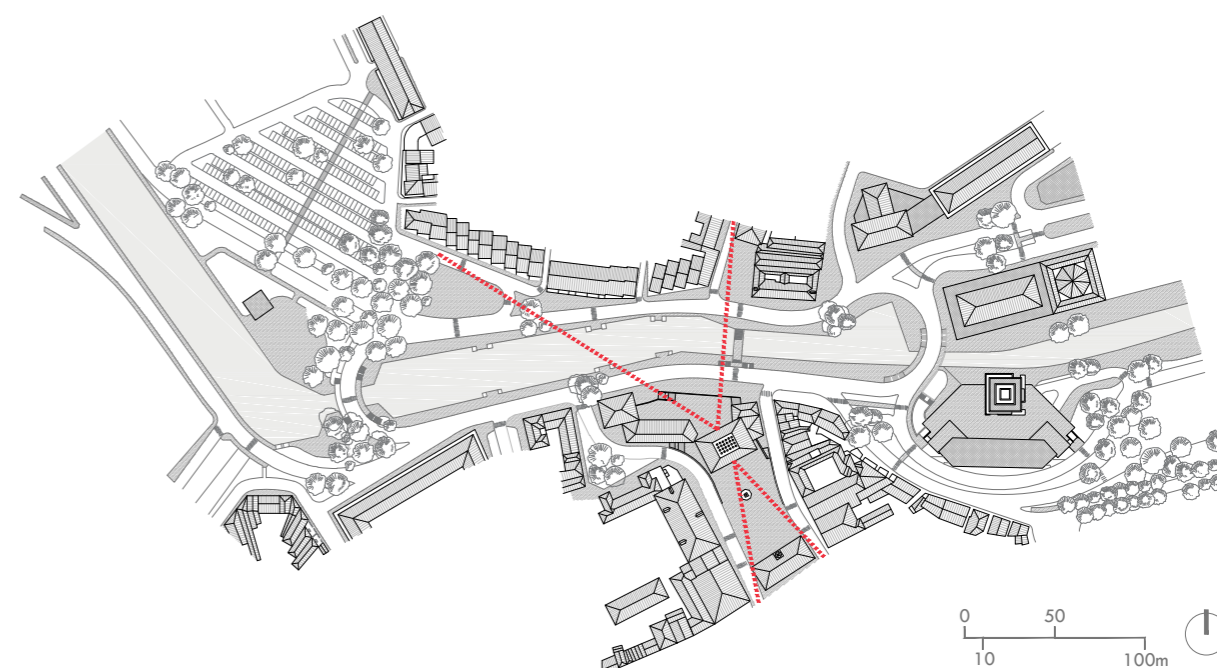
Partendo dal libro di Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni: trasformazioni, scomposizioni, critiche*, in cui l'architetto analizza attraverso una lettura critica e testuale la Casa del Fascio di Como, approfondendone gli aspetti compositivi al di là della lettura storica, critica ed estetica, si tenta di fare un parallelo con l'edificio del Municipio progettato e realizzato da Távora ad Aveiro, anche in questo caso lasciando da parte gli aspetti linguistici ma analizzandone l'apparato compositivo.

L'inserimento nella città di Como della *Casa del Fascio*, simbolo del potere fascista, obbliga Terragni a considerarne l'importanza e il rapporto con le preminenze architettoniche già presenti nell'area, come la Cattedrale di Santa Maria Assunta e il Teatro Sociale. Oltre a definire chiaramente la piazza antistante, la *Casa del Fascio* sviluppa un rapporto visivo e direzionale con i due edifici sopra citati, ponendosi come sfondo dell'asse viario che fiancheggia la Cattedrale a sinistra, e il Teatro Sociale a destra. L'apertura della Piazza del Popolo antistante, definita grazie all'arretramento dell'edificio rispetto al Viale Lecco, conferisce la giusta importanza all'opera di Terragni.

La stessa monumentalità è cercata da Távora nel suo progetto del Municipio, che aveva il compito di mostrare il prestigio economico della città e il suo nuovo sviluppo commerciale. Il posizionamento del volume tra la piazza e il dislivello verso il canale fa sì che questo sia visibile

19 La *Casa del Fascio* di Como è stata ultimata nel 1936 su progetto di Giuseppe Terragni. Rappresenta una delle principali architetture del Razionalismo italiano.

20 *Casa Cicogna alle Zattere*, costruita a partire dal 1953 su progetto di Ignazio Gardella, è un intervento molto particolare e conosciuto per la sua capacità di inserimento all'interno di un tessuto storico consolidato e delicato come quello veneziano.



Progetto per la zona centrale di Aveiro, planimetria generale di progetto con punti di vista.



Fotografia di viaggio, Municipio di Aveiro di F. Távora, settembre 2015. Vista del municipio dalla via di accesso alla piazza.

da tutti gli assi viari di arrivo al centro cittadino. Percorrendo le vie che costeggiano il canale in direzione est-ovest, il Municipio si pone come simbolo incontrastato grazie alla sua posizione al di sopra dei due podi precedentemente descritti. Sul lato opposto l'edificio va a definire la Piazza della Repubblica; e in particolare, giungendo da Rua dos Combatentes da Grande Guerra si percepisce il rapporto con l'edificio comunale preesistente: il nuovo Municipio infatti ne riprende le proporzioni attraverso il mantenimento dell'altezza e va a concludere il lato opposto della piazza con un leggero disassamento rispetto al Palazzo esistente, permettendo una vista migliore di scorcio per chi giunge dalla via dos Combatentes. La composizione dell'edificio e il linguaggio utilizzato sono completamente differenti da quelli circostanti, ma la ripresa dei materiali da costruzione storici, come l'intonaco e la pietra calcarea, conferisce allo stesso un aspetto ordinato e non invadente.

La composizione del progetto del Municipio parte da una matrice classica, una pianta estremamente regolare basata sul rettangolo generato dal ribaltamento della diagonale del quadrato che ha per base il lato inferiore dell'edificio. Definito il perimetro si determina una maglia di pilastri, che fungono da struttura portante, con passo regolare sul fronte principale e divisi in tre fasce longitudinali, le due esterne più strette e quella centrale, larga una volta e mezzo rispetto alle prime per lasciare spazio agli ambienti più ampi dei piani superiori. Il prospetto è così definito a piano terra dai pilastri che lasciano libero il passaggio al di sotto dell'edificio e si configurano come un colonnato diptero, tipico dei templi greci, sia sul fronte anteriore che su quello posteriore. Il riferimento è sicuramente al Partenone di Atene, visitato da Távora non molto tempo prima, in occasione del suo viaggio attorno al mondo del 1960.

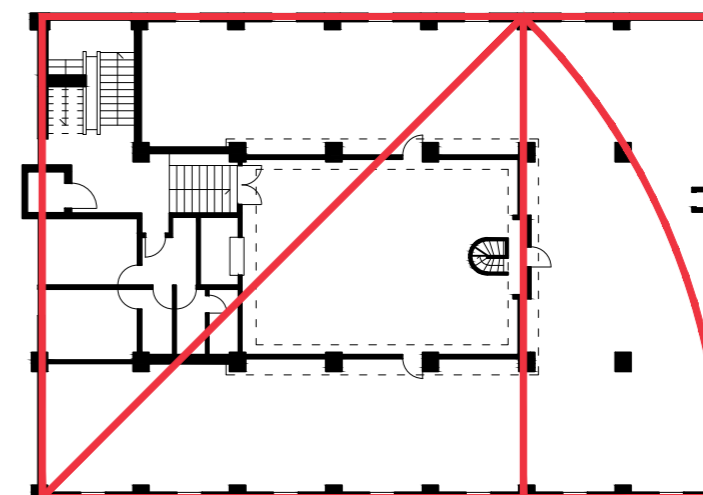
Eisenmann nella sua lettura critica della *Casa del Fascio di Como* mette in parallelo la pianta regolare di *Palazzo Thiene*<sup>21</sup> di Palladio a Vicenza con la composizione dell'opera di Terragni. Esaminando la pianta del Municipio di Aveiro assieme a quelle appena citate e riportate nello schema seguente, risulta evidente che l'impianto classico di villa a corte centrale abbia influenzato la progettazione dei tre edifici, seppure con le dovute differenze che andremo ad evidenziare successivamente. I tre edifici, anche se di scala differente tra di loro, vengono ora analizzati in parallelo al fine di cogliere le analogie compositive, al di là delle diversità dovute agli stili propri del periodo di costruzione e alla funzione finale.

Analizzando la pianta, evidente è la regolarità dei tre impianti basati su due assi principali, ortogonali tra loro, e sulla presenza del quadrato declinato in maniera differente, ma che

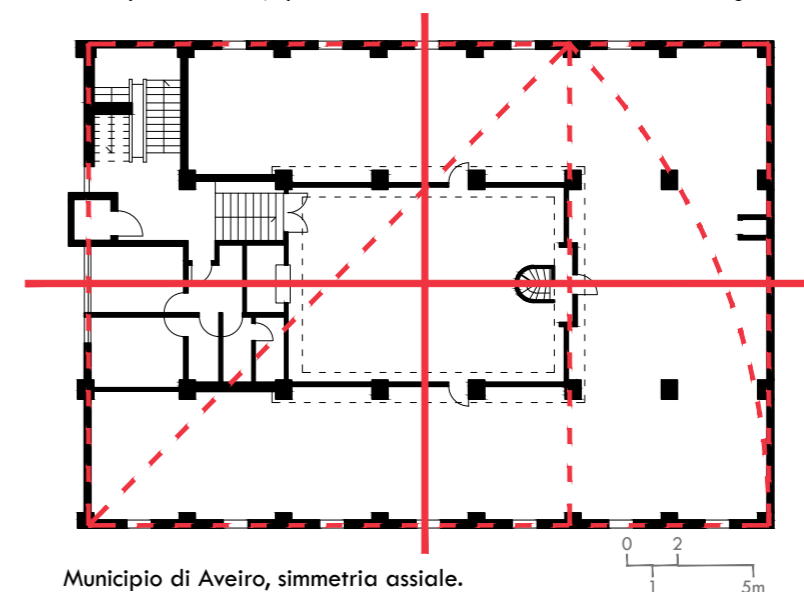
<sup>21</sup> *Palazzo Thiene*, situato a Vicenza, fu costruito a partire dal 1542 da Andrea Palladio.



Fotografia di viaggio, Municipio di Aveiro e Caixa di F. Távora, settembre 2015. Vista dal lato del canale.



Municipio di Aveiro, quadrato di base e ribaltamento della diagonale.



Municipio di Aveiro, simmetria assiale.

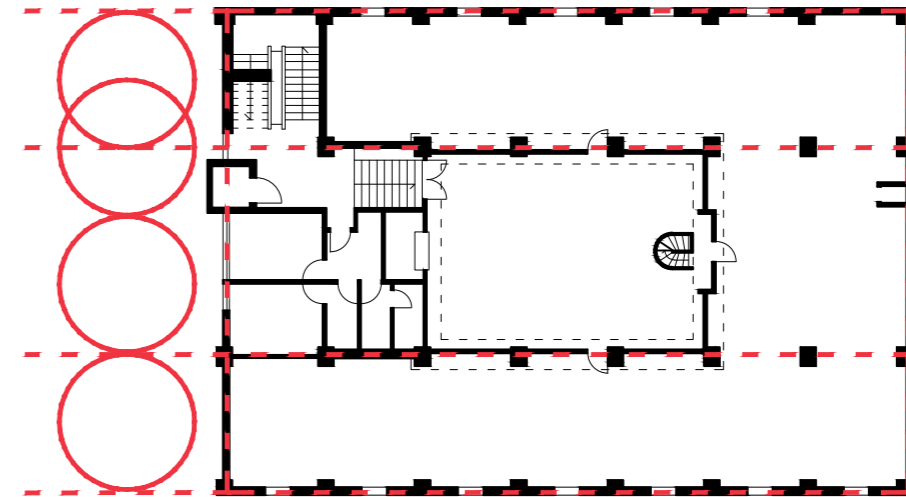


governa l'impianto di base e la maglia strutturale dei fabbricati. La regolarità del perimetro dei tre edifici suggerisce uno schema interno altrettanto regolare basato su assi strutturali ben definiti su cui vanno a prendere forma gli elementi portanti tipici delle diverse epoche costruttive, i pilastri nei primi due casi e le colonne unite a muri portanti nell'esempio palladiano.

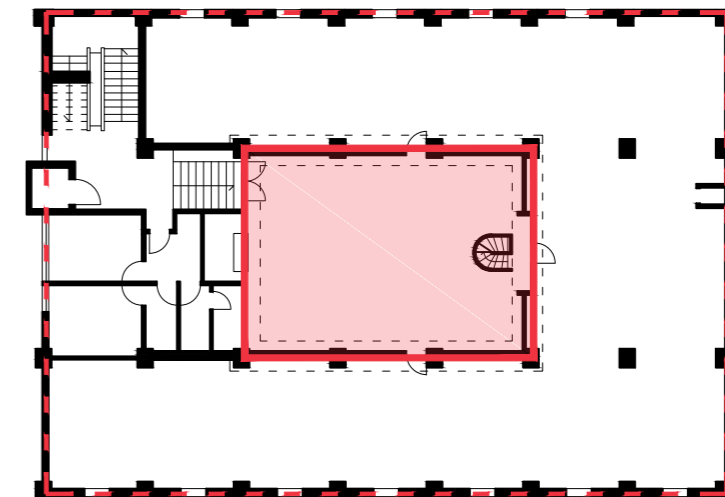
Nonostante la simmetria data dagli assi, la presenza dell'ingresso definisce la preminenza di un asse rispetto all'altro in tutti e tre i modelli, andando a modificare in maniere differenti l'impianto. Allo stesso tempo la permeabilità dall'esterno verso l'interno avviene principalmente lungo questo asse garantendo la possibilità di passaggio tra un lato e l'altro. La presenza dell'ingresso va a modificare la pianta in tutte e tre le architetture. Távora, per rispondere all'esigenza di continuità del percorso che collega la piazza alla gradinata che scende verso il canale, solleva l'edificio da terra lasciando completamente libero il passaggio, che quindi può avvenire in diversi punti. Il raddoppio del colonnato su entrambi i lati e la presenza del nucleo centrale d'ingresso e dei due laterali, pensati completamente vetrati, sottolinea la volontà di non definire solo su un lato l'ingresso principale, ma di dare la stessa importanza sia all'accesso dalla piazza sia a quello dal canale.

Nella *Casa del Fascio*, così come in *Villa Thiene*, la preminenza di un asse rispetto all'altro è data dalla presenza dell'ingresso. Pur garantendo la permeabilità e l'attraversamento grazie al percorso passante che collega l'entrata al retro, gli accessi sui due lati sono trattati in maniera molto differente. In entrambi i casi lo spazio dedicato all'ingresso principale sul fronte viene potenziato attraverso l'inserimento di una fascia aggiuntiva. Nel caso dell'edificio di Terragni questa è ricavata sottraendo spazio alla pianta quadrata e operando di conseguenza un disassamento della corte centrale che si analizzerà in seguito, mentre Palladio sceglie di aggiungere la fascia dell'ingresso esternamente al quadrato di base della composizione. Questo garantisce in entrambi i casi la presenza di un atrio d'ingresso principale, posto sul solo fronte, e la definizione di uno spazio di filtro tra l'ambiente esterno e il resto dell'edificio. L'accesso sul retro non ha la stessa valenza e s'inserisce nello schema di base.

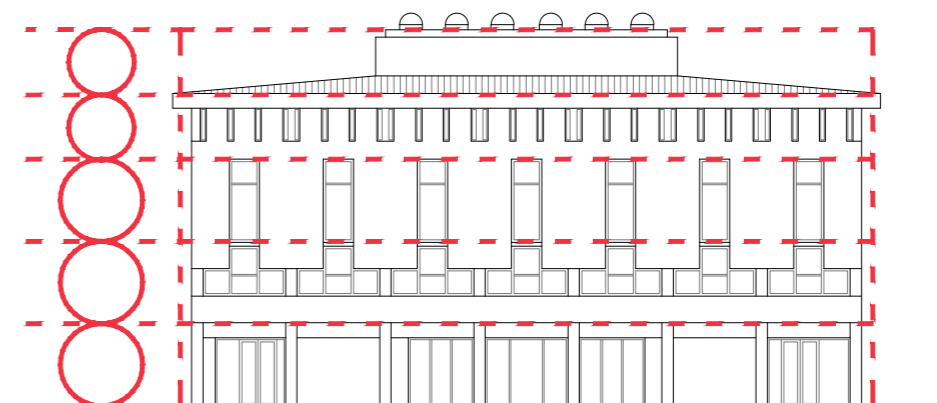
Il vuoto centrale, l'*impluvium* della villa romana, è declinato in maniera differente dai tre architetti. Nel caso del Municipio di Aveiro le piccole variazioni nella parte d'ingresso, viste precedentemente, non influiscono sul posizionamento centrale del vuoto in pianta, che risulta perfettamente centrale e simmetrico rispetto ai due assi, mentre appare leggermente spostato per garantire l'inserimento della fascia d'ingresso a Como così come a Vicenza, anche se in questo caso la corte è perfettamente centrata nel quadrato di base. La lettura cambia completamente



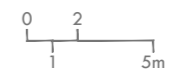
Municipio di Aveiro, proporzione delle fasce.



Municipio di Aveiro, vuoto del salone centrale.



Municipio di Aveiro, proporzioni in prospetto.



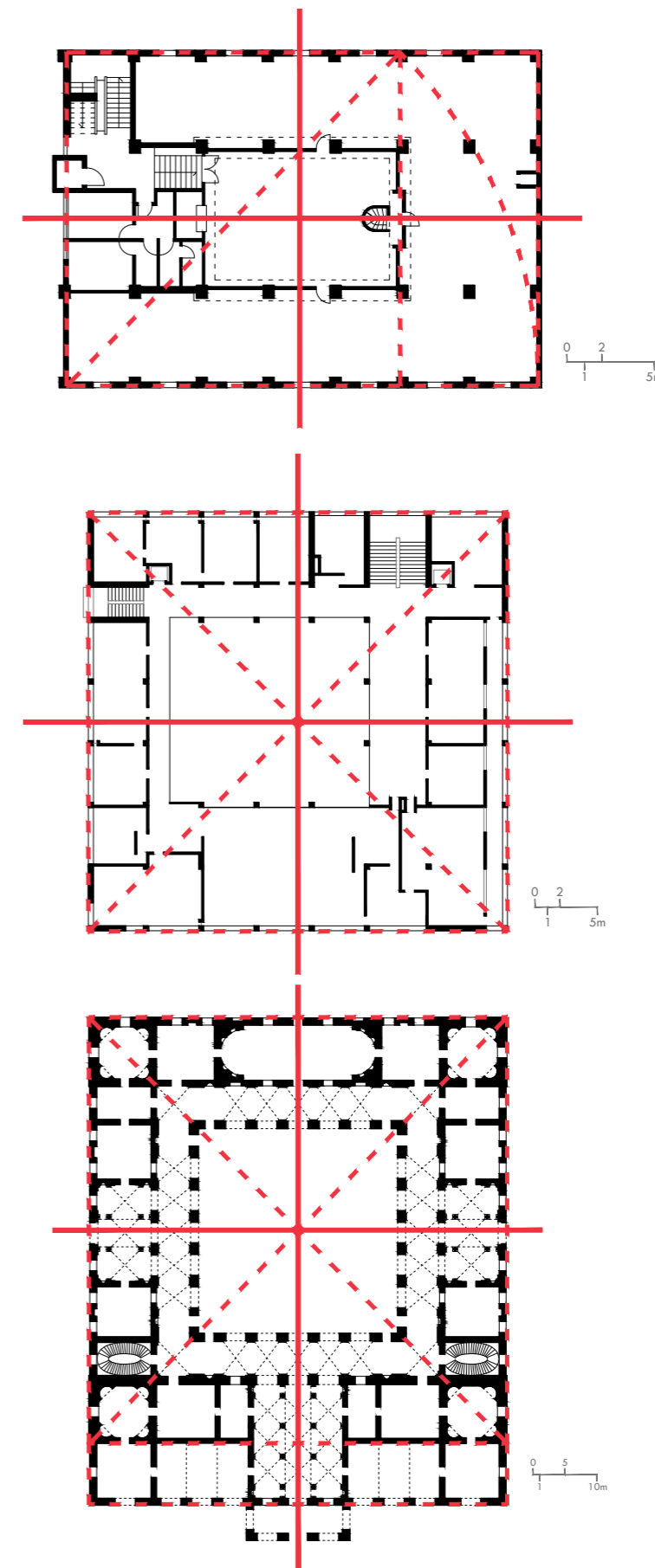


analizzando il vuoto centrale attraverso la sezione. Lo spazio in questo caso assume valenze notevolmente differenti. La corte di Palazzo Thiene, caratterizzata da due ordini di arcate sovrapposte, con un portico perimetrale e la loggia al piano superiore, svuota completamente lo spazio centrale dell'edificio su tutti i livelli. Lo stesso vuoto è riproposto all'interno della Casa del Fascio di Como, dove Terragni compie una variazione sostanziale all'elemento della corte, inserendo una copertura realizzata in vetrocemento, che divide in altezza il vuoto in due parti differenti, di cui la prima, quella a pianterreno, si definisce come spazio coperto, illuminato zenitalmente dalla presenza del vetrocemento, diventando così la naturale prosecuzione della fascia dell'atrio. Si viene pertanto a definire un'ampia sala libera, un vuoto centrale a doppia altezza, mentre la restante parte del volume centrale diventa un vuoto su cui si aprono le finestre degli ultimi due livelli, una corte ideale a cui non è possibile accedere.

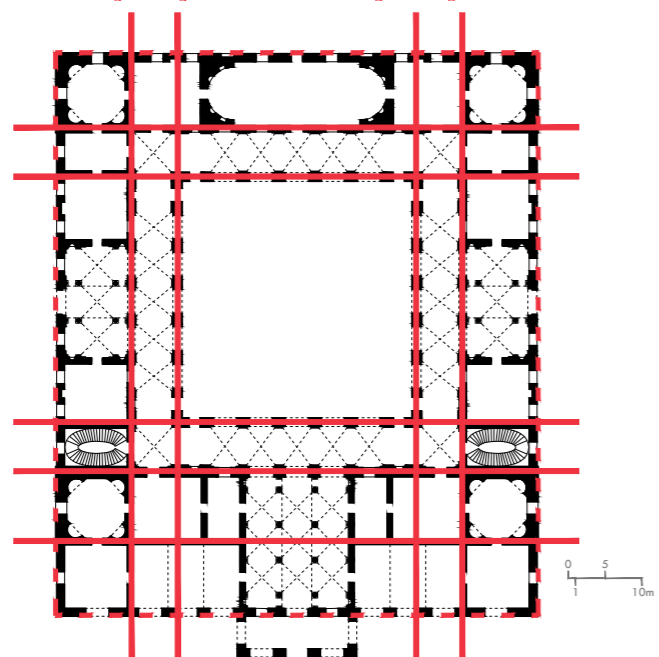
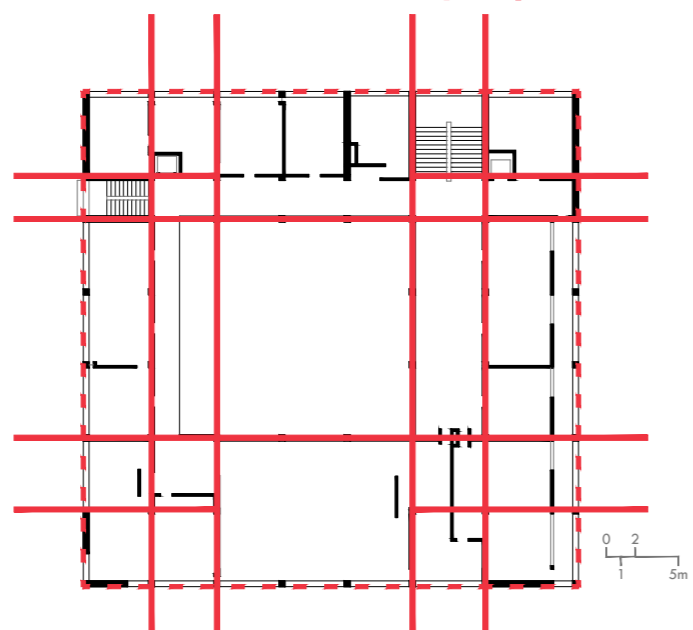
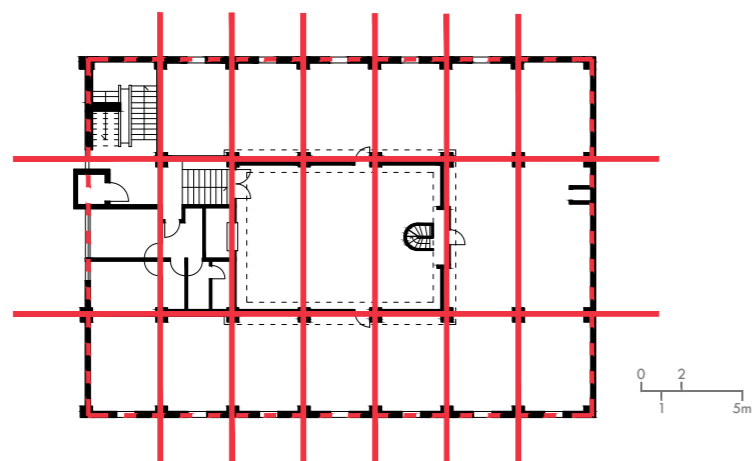
Il volume centrale, sottratto nei due casi precedenti, è invece mantenuto da Távora, che lo fa uscire in copertura dall'edificio, svelandolo all'esterno sin dal primo sguardo sul Municipio da tutte le direzioni. La sala centrale coperta, presente in Terragni, viene qui sollevata e spostata all'ultimo livello della costruzione, liberando completamente il piano terra, garantendo così il passaggio da un lato verso l'altro e fornendo una naturale prosecuzione dello spazio della piazza, questa volta coperto. La doppia altezza della sala, posta all'ultimo piano fa sì che il suo volume oltrepassi la linea di gronda della copertura e svetti rispetto al volume principale dell'edificio. Anche in questo caso l'illuminazione è garantita attraverso una luce zenitale affidata a lucernai circolari molto profondi che impediscono l'ingresso della luce diretta ma la distribuiscono uniformemente grazie anche al loro posizionamento su una griglia di base regolare. La scala elicoidale si pone come unico elemento d'eccezione dentro la sala, permettendo l'accesso al ballatoio superiore che si sviluppa su tutto il perimetro.

La prevalenza di un asse di simmetria rispetto all'altro e la presenza dello spazio centrale declinato nei diversi modi precedentemente descritti porta a disporre perimetralmente, nei lati non interessati dagli accessi o dal percorso attraverso l'edificio, tutte le stanze adibite a servizio o le risalite. La ripetizione di queste fasce di servizio avviene, in maniera generale, in tutti i livelli fuori terra.

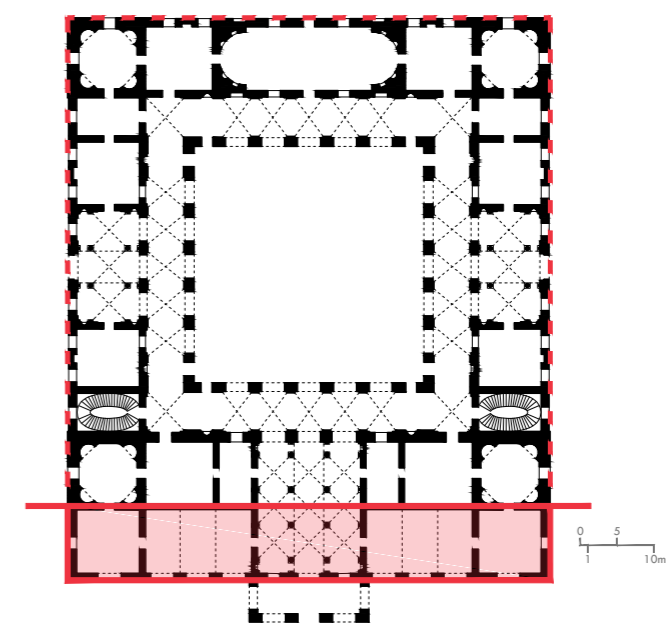
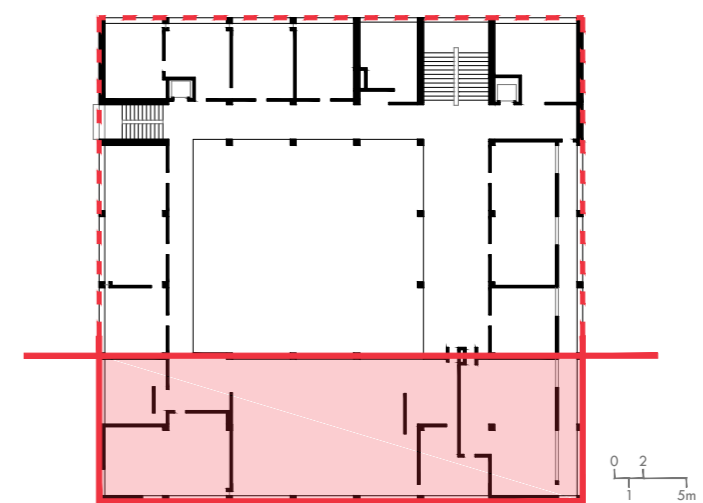
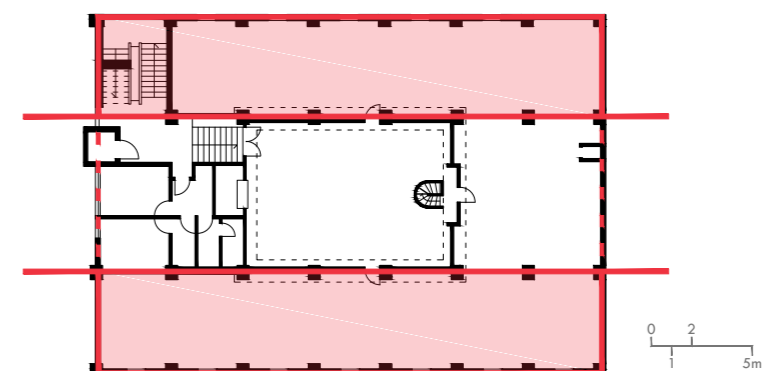
Anche la composizione della facciata del Municipio di Aveiro è dominata dalla proporzione



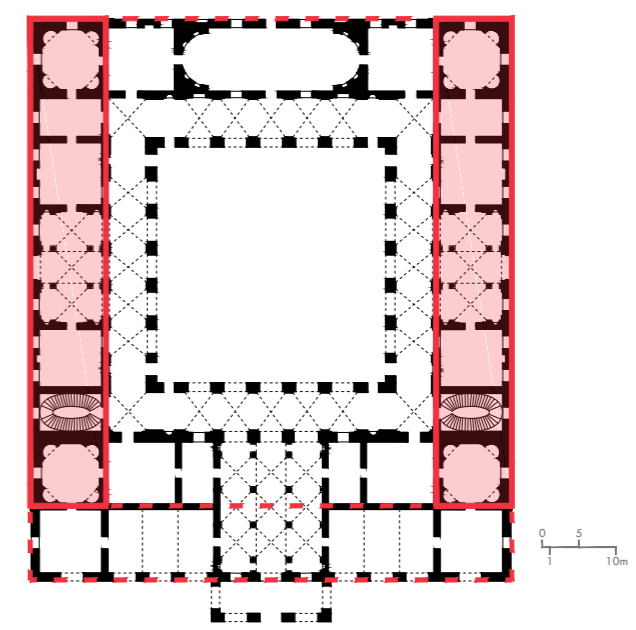
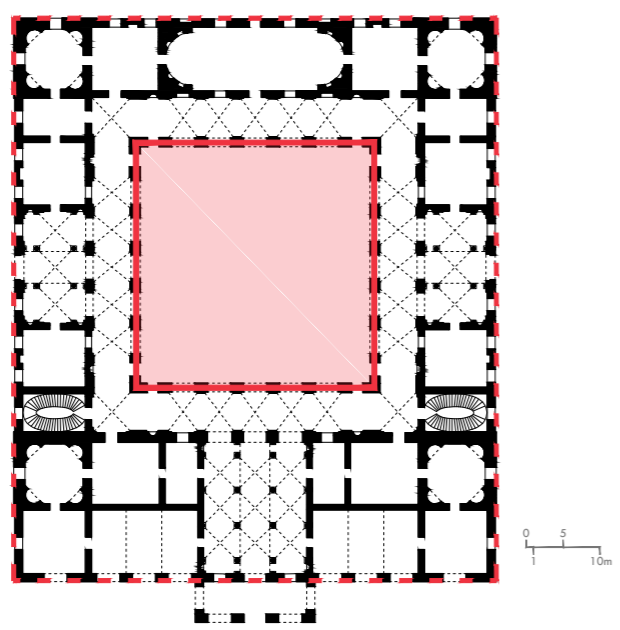
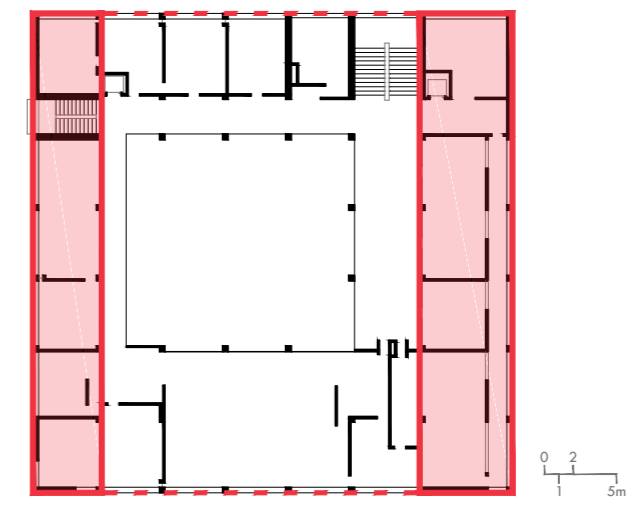
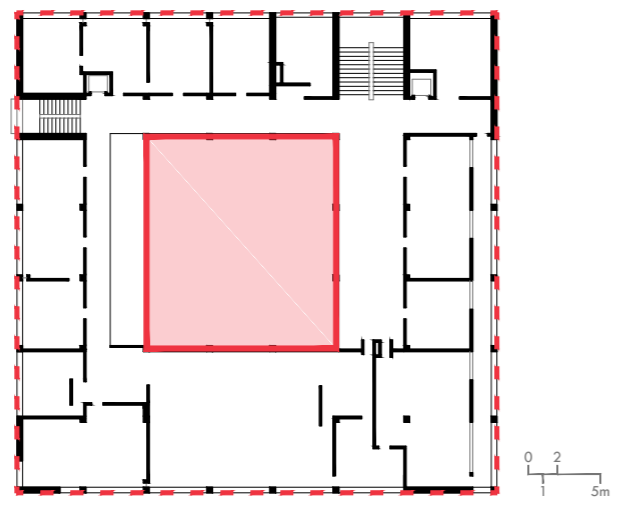
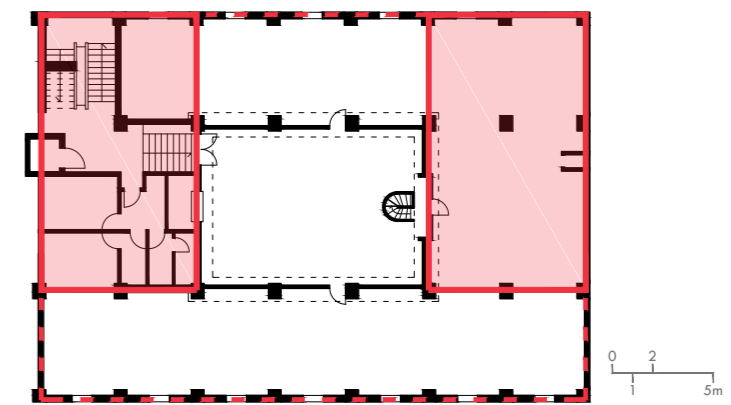
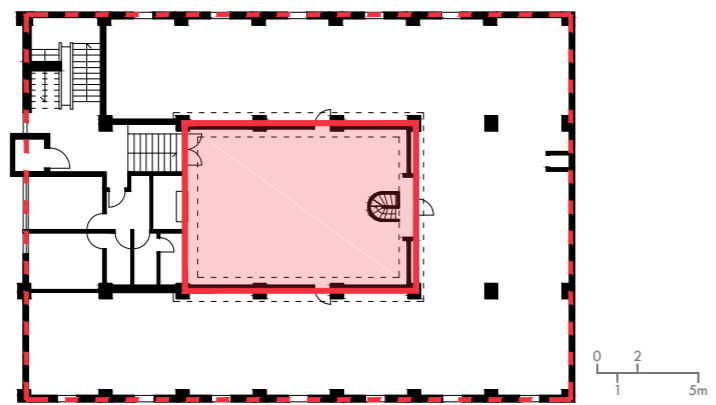
Schema comparativo Municipio di Aveiro, Casa del Fascio di Como, Palazzo Thiene. Quadrato di base e assi di simmetria.



Schema comparativo Municipio di Aveiro, Casa del Fascio di Como, Palazzo Thiene.  
Assi strutturali.

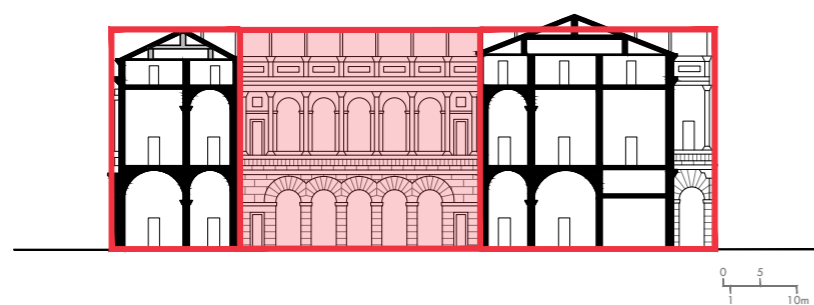
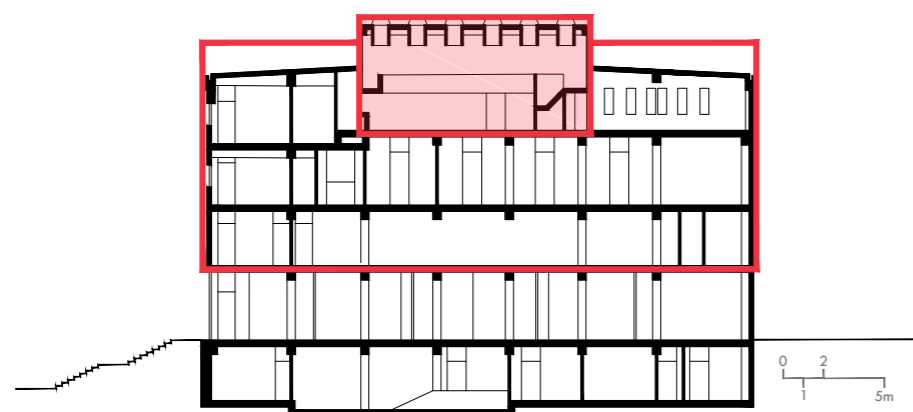


Schema comparativo Municipio di Aveiro, Casa del Fascio di Como, Palazzo Thiene.  
Fascia d'ingresso.

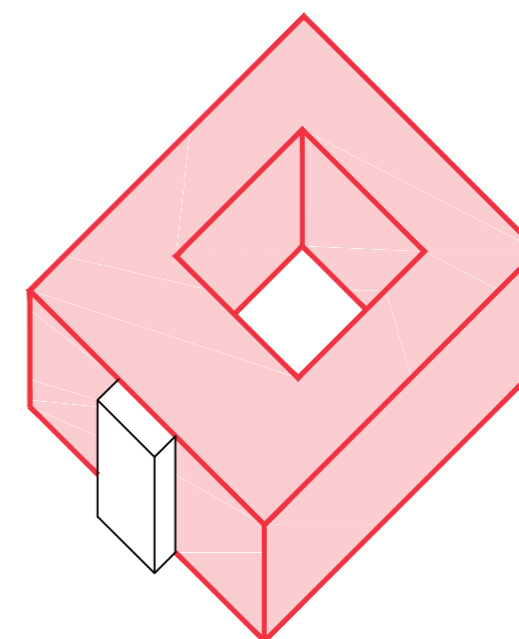
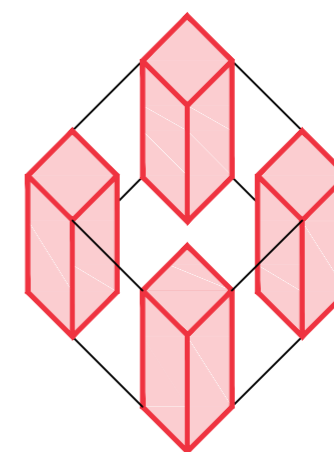
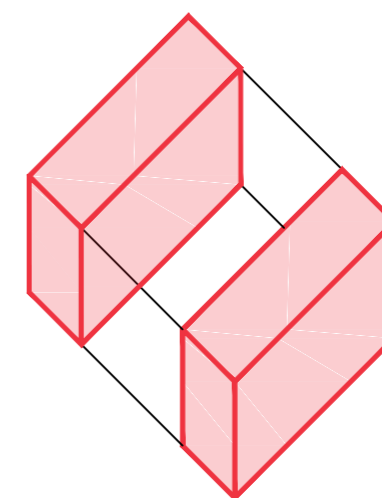


Schema comparativo Municipio di Aveiro, Casa del Fascio di Como, Palazzo Thiene.  
Corte - Vuoto centrale.

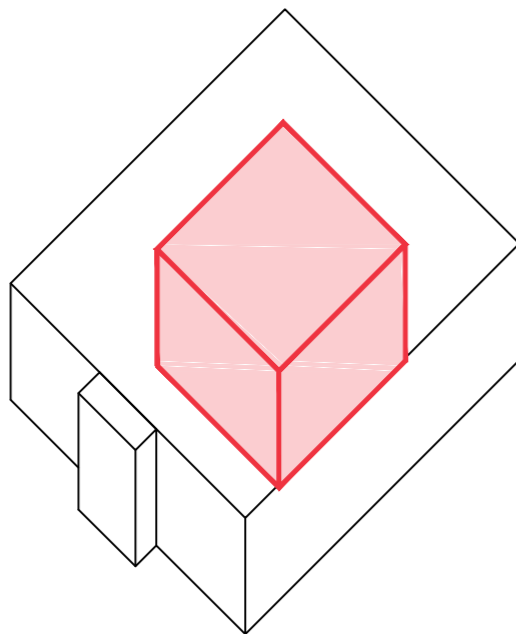
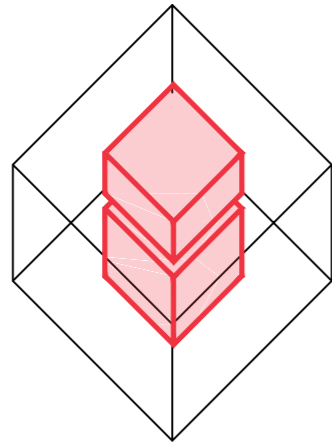
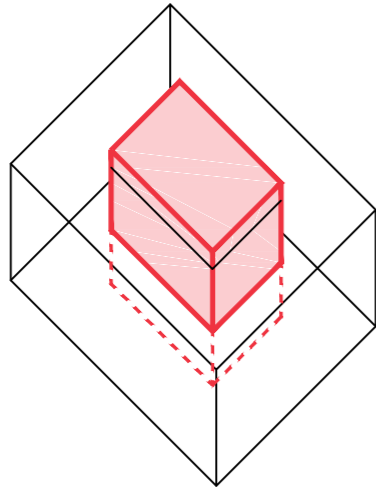
Schema comparativo Municipio di Aveiro, Casa del Fascio di Como, Palazzo Thiene.  
Fasce di servizio laterali.



Schema comparativo Municipio di Aveiro, Casa del Fascio di Como, Palazzo Thiene.  
Sezione Corte - Vuoto centrale.



Schema comparativo Municipio di Aveiro, Casa del Fascio di Como, Palazzo Thiene.  
Volumi pieni.



Schema comparativo Municipio di Aveiro, Casa del Fascio di Como, Palazzo Thiene.  
Volumi vuoti.

rispetto al quadrato che ha per lato l'altezza del prospetto. Prendendo a riferimento il solo prospetto sulla piazza, escludendo la sala posta in sommità, la proporzione è data dall'affiancamento di due quadrati.

Il rettangolo del prospetto è suddiviso in diverse fasce. Quella di attacco al suolo, svuotata e lasciata libera come passaggio, è caratterizzata dai pilastri che sorreggono il volume chiuso superiore. La pavimentazione della piazza, realizzata in sampietrini con forme e disegni circolari, prosegue anche al di sotto dell'edificio e nei podi successivi alle gradinate verso il canale, proprio a suggerire questa continuità al di sotto dell'edificio. Superiormente il volume è caratterizzato dalle grandi finestre verticali che servono sia il piano primo che il secondo, definendo una porzione di prospetto di altezza doppia rispetto al portico inferiore. In sommità al prospetto invece le aperture sono caratterizzate da sottili tagli verticali molto frequenti e con il passo definito rispetto alla struttura e alle colonne presenti al piano terra. L'ultima fascia, più bassa rispetto alle altre, si rapporta in altezza con il volume della sala posta all'ultimo piano, che svetta rispetto alla copertura dell'edificio.

Il rigore e la chiarezza del prospetto del Palazzo Comunale esistente, si rispecchia nel Nuovo Municipio. La pavimentazione della piazza, occupa indistintamente tutto lo spazio tra i due edifici collegandoli idealmente al piano terreno. Távora riprende nel suo edificio i principali cromatismi e materiali da costruzioni presenti negli edifici limitrofi, la pietra calcarea e l'intonaco rosa, così come il dettaglio delle finestre con l'uso degli stipiti più lunghi che sbordano oltre la banchina e l'architrave delle finestre. Lo stesso particolare si riscontra in diversi edifici del centro storico, anche se con proporzioni e sezioni di pietre notevolmente differenti.

Rispetto ai progetti di ampliamento urbano o di nuova costruzione analizzati nei paragrafi precedenti, Távora si misura questa volta con l'inserimento di un edificio in un tessuto storico esistente e con rapporti ben definiti da altre architetture preminenti presenti nella piazza. Il dibattito internazionale a cui Távora partecipa all'interno dei CIAM vede messe in discussione le basi del movimento moderno a favore di una sempre maggiore lettura del luogo in cui l'edificio si inserisce per cercare un miglior rapporto tra l'esistente e il nuovo.

Gli architetti Italiani che partecipano ai CIAM sono un esempio per Távora, che nota in loro la volontà di comprendere il luogo in cui l'opera di architettura si deve inserire per trarne insegnamento per progettare edifici nuovi. Diversi sono gli esempi che giungono ai CIAM, come la Torre Velasca a Milano dei BBPR o diversi progetti di Gardella. Il dibattito scaturito dalla presentazione di questi disegni, non sempre ben accetti dagli intellettuali moderni, spingono





ancora di più Távora a proseguire nella ricerca degli aspetti propri dell'architettura portoghese senza fermarsi al linguaggio della modernità, ma cercando di accostarlo al luogo di inserimento. Come già detto in precedenza, Távora ha modo di entrare in contatto con Gardella e Rogers in diverse situazioni, come i CIAM e i viaggi in Italia. Il viaggio del '56 così come quello del '64 prevedono entrambi una tappa a Venezia, dove verosimilmente visita il *Condominio Cicogne*, detto *Casa alle Zattere*, realizzato da Gardella tra il '53 e il '58. Il tema d'inserimento di un edificio moderno all'interno di una città ricca di storia e di sovrapposizioni continue nel tempo che ne definiscono il carattere peculiare non era di facile interpretazione e sicuramente interessava Távora, profondo conoscitore del classicismo e in continua ricerca di un'architettura contemporanea.

La ricerca da parte di Gardella di un linguaggio capace di avvicinarsi allo stile di Venezia, senza dimenticare l'epoca e il contesto in cui si inserisce, viene commentato così da Rogers:

*"È un esempio limite di gusto e maestria, per inserirsi nelle preesistenze ambientali senza contrasti. Filtra però in quest'opera un'eco delle forme tradizionali di Venezia. Il limite è che oggi un linguaggio comune, nel senso anche dei simboli, è solo possibile con un atto di cultura mediata e non può derivare, come nel passato, dall'adesione intima ad un costume vivo."*<sup>22</sup>

Necessario per l'architetto è quindi non generare un'incoerenza tra l'epoca in cui viene realizzata un'opera e il contesto in cui si inserisce, evitando di costruire un falso storico ma allo stesso tempo di inserire nel luogo di progetto un edificio completamente incoerente.

Argan riassume al meglio questo concetto:

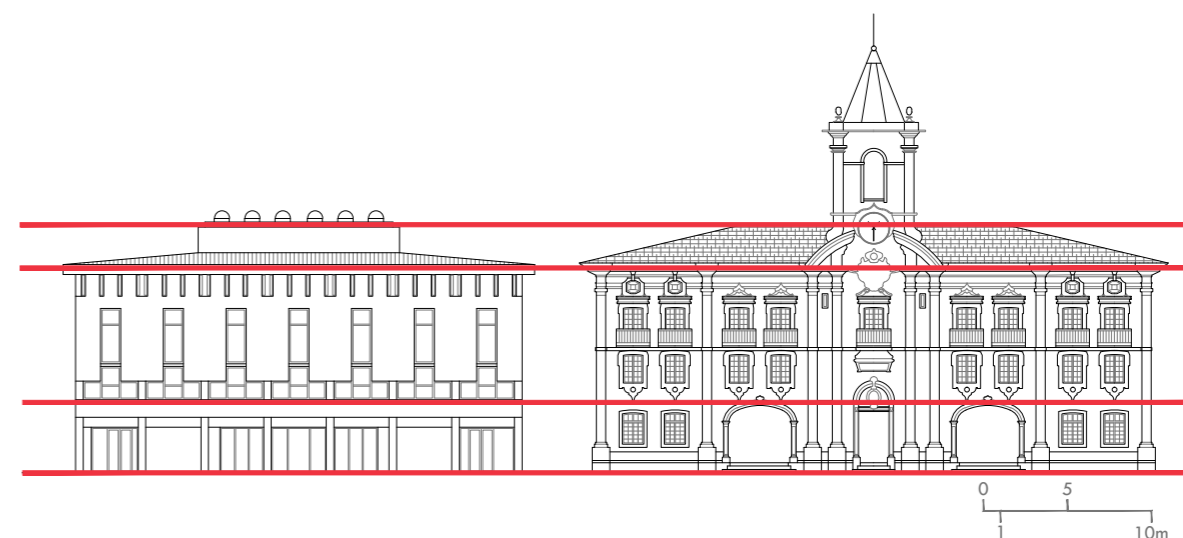
*"Ambientare significa rendere familiare, evitare la sorpresa, fare sì che sorgendo l'edificio in quel luogo e in quelle forme, s'abbia non tanto la sensazione quanto il sentimento che li sia stato da prima o che qualcosa l'abbia preceduto."*<sup>23</sup>

L'influsso del progetto di Gardella sul Municipio di Aveiro non va sminuito ad un rapporto di linguaggio. Sebbene alcuni cromatismi, dettagli e scansioni delle aperture potrebbero avere condizionato Távora, il vero insegnamento va cercato nel rapporto che la *Casa alle Zattere* riesce ad instaurare con l'adiacente *Chiesa dello Spirito Santo* e con lo stile veneziano, e come questo sia stato compreso e messo in pratica nel progetto di Aveiro.

Osservando in parallelo la genesi del progetto di Gardella in relazione alla chiesa limitrofa e l'influenza che questa ha sul progetto si vuole indagare come gli stessi aspetti possono avere



Schema comparativo Casa alle Zattere, Chiesa dello Spirito Santo. Allineamenti.



Schema comparativo Municipio, Palazzo Comunale di Aveiro. Allineamenti.

<sup>22</sup> Rogers E. N., *Esperienza d'architettura*, Einaudi, Torino 1958.

<sup>23</sup> Argan G.C., *Progetto e destino*, Milano 1965, pp.357-358.

condizionato Távora nella relazione tra il nuovo Municipio e il Comune già esistente.

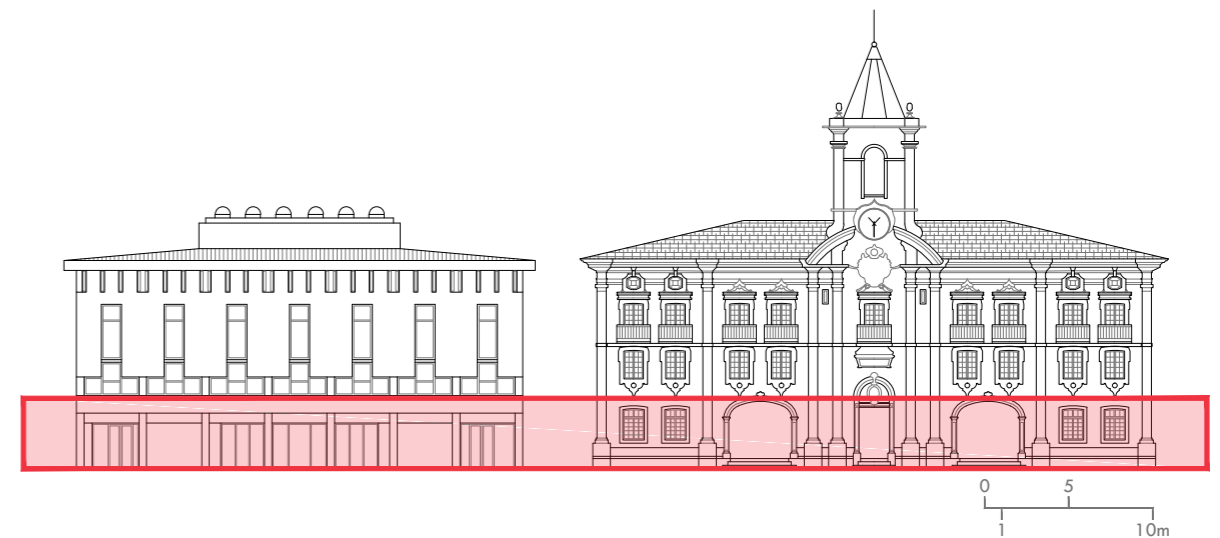
La definizione dell'altezza dei due edifici è definita in entrambi i casi prendendo come riferimento le quote esistenti: la *Chiesa dello Spirito Santo* attraverso l'imposta del tetto e il suo colmo suggerisce le linee dei balconi e delle finestre della vicina casa, così come ad Aveiro il Palazzo Comunale prospiciente determina l'altezza del nuovo Municipio. Lo stesso avviene per il basamento, dove abbiamo un totale allineamento e la scelta dello stesso materiale nel caso veneziano, mentre ad Aveiro le tre grandi arcate del Palazzo Comunale nel nuovo Municipio sono esasperate fino a lasciare solo i pilastri che definiscono la piazza coperta al di sotto dell'edificio.

L'orizzontalità dei cornicioni che scandiscono il ritmo della facciata della chiesa viene ripresa da Gardella attraverso i balconi che, seppur senza il rigore proprio dell'edificio di culto, mitigano la verticalità delle finestre. Il balcone posto all'ultimo livello, unico ad essere continuo su tutta la facciata, definisce il rapporto con l'altezza della chiesa e allo stesso tempo determina la sommità dell'edificio come un cornicione dei palazzi rinascimentali, mettendo in secondo piano l'ultimo livello e la copertura, quasi elementi aggiunti successivamente. Ad Aveiro troviamo la ripresa delle linee verticali delle colonne in pietra calcarea, che passano dal ritmo non continuo del Palazzo Comunale ad una scansione definita ed omogenea nel progetto di Távora, che non le mostra per tutta l'altezza della facciata, ma solo nel basamento e in sommità attraverso il ritmo delle aperture a fessura dell'ultimo livello. In entrambi è presente un elemento sommitario, portato in facciata e ben visibile nel caso della torre dell'orologio, arretrato e portato in secondo piano nel caso della sala a doppio volume. Come Gardella anche Távora utilizza l'elemento del cornicione sommitale per chiudere la facciata dell'edificio attraverso la fascia, facendo passare in secondo piano la sala a doppio volume.

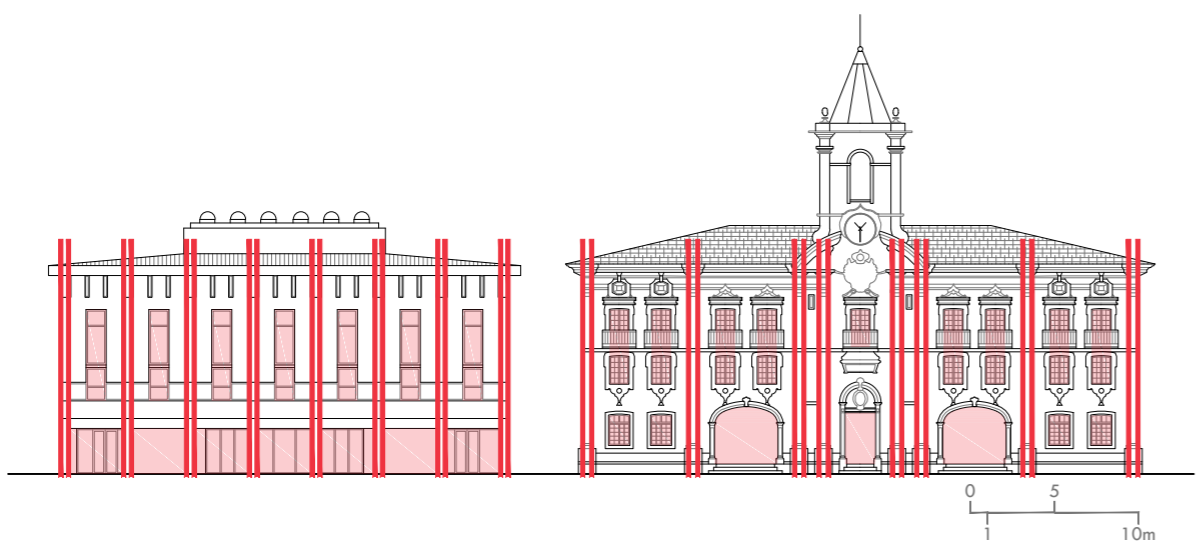
La definizione delle aperture nel Municipio di Aveiro è segnata dall'andamento verticale nelle finestre, riconoscibile sia nel Palazzo Comunale prospiciente sia nella *Casa alle Zattere* attraverso la sovrapposizione delle diverse aperture dei livelli successivi. Il dettaglio dell'imbotte delle aperture è molto simile al riferimento italiano, con l'inserimento di una cornice che gira su tutti i lati, a sostituire gli architravi, banchine e stipiti classici, di cui però Távora trova svariati esempi in pietra granitica all'interno del centro storico della cittadina.



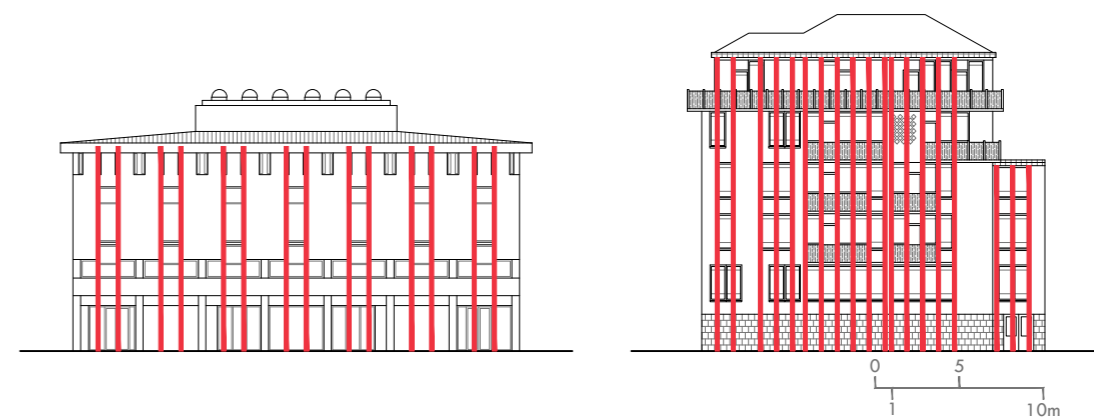
Schema comparativo Casa alle Zattere, Chiesa dello Spirito Santo. Basamento.



Schema comparativo Municipio, Palazzo Comunale di Aveiro. Basamento.



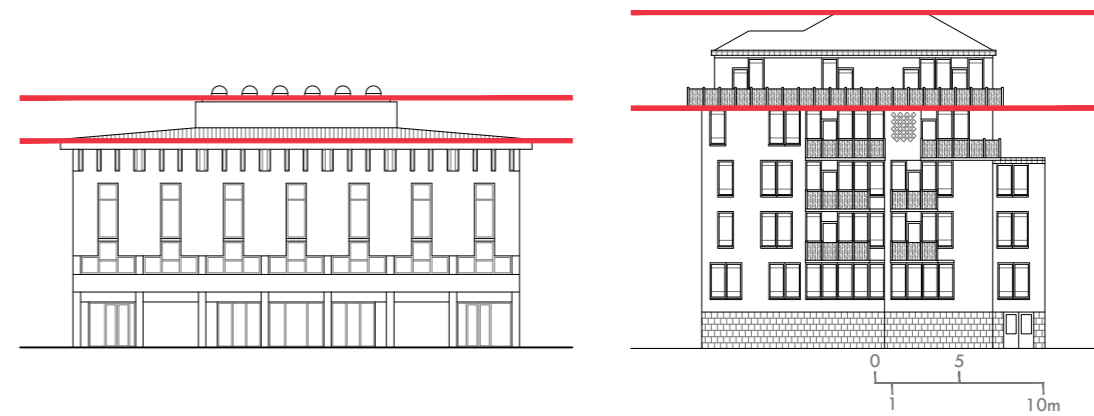
Schema comparativo Municipio, Palazzo Comunale di Aveiro.  
Verticalità e aperture.



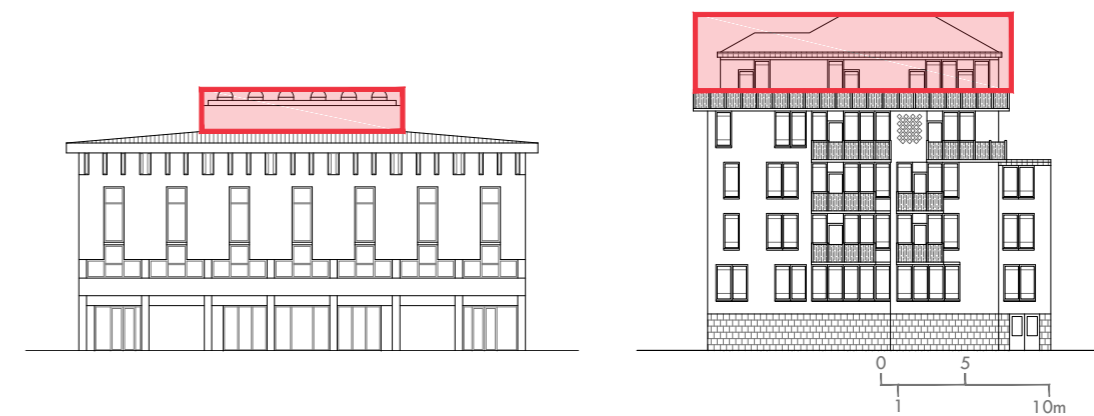
Schema comparativo Municipio di Aveiro, Casa alle Zattere.  
Verticalità e aperture.



Schema comparativo Municipio, Palazzo Comunale di Aveiro.  
Elemento sommitale.



Schema comparativo Municipio di Aveiro, Casa alle Zattere.  
Cornicione e copertura.



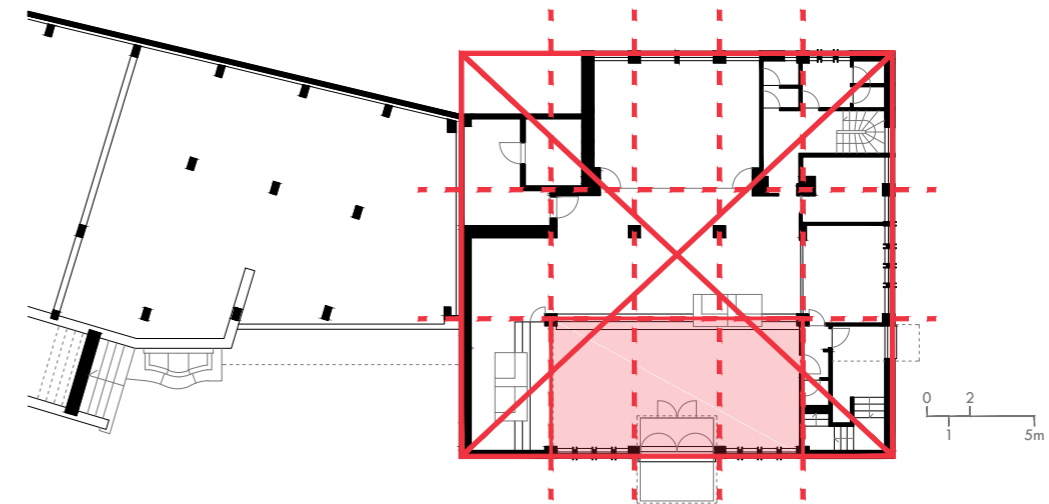
Schema comparativo Municipio di Aveiro, Casa alle Zattere.  
Elemento sommitale.



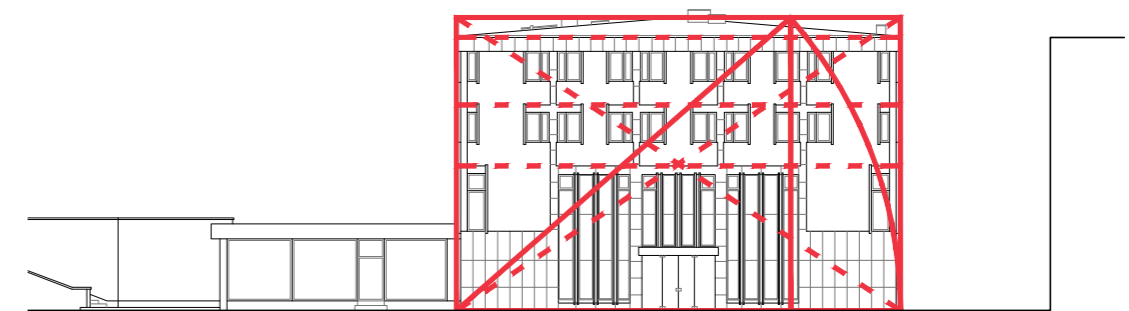
### 3.3.3 Filiale della Caixa General de Deposito.

Di seguito all'incarico per la costruzione del Municipio di Aveiro, Távora nel 1965 riceve anche quello per la Filiale della Caixa General de Deposito, che ha come committente la stessa Caixa General. L'edificio s'inserisce all'interno della composizione già pensata nel progetto complessivo, andando a proseguire l'intervento del Municipio e a definire il limite dei basamenti verso ovest. Come il nuovo Municipio anche questo intervento è considerato da Távora come naturale prosecuzione della città consolidata, e da questa prende le linee di costruzione principale. A differenza dell'intervento precedente, che necessitava per la sua importanza di essere posto in un luogo elevato, la nuova Filiale della Caixa si pone come elemento di continuità rispetto alle limitrofe abitazioni che definiscono il lato del canale.

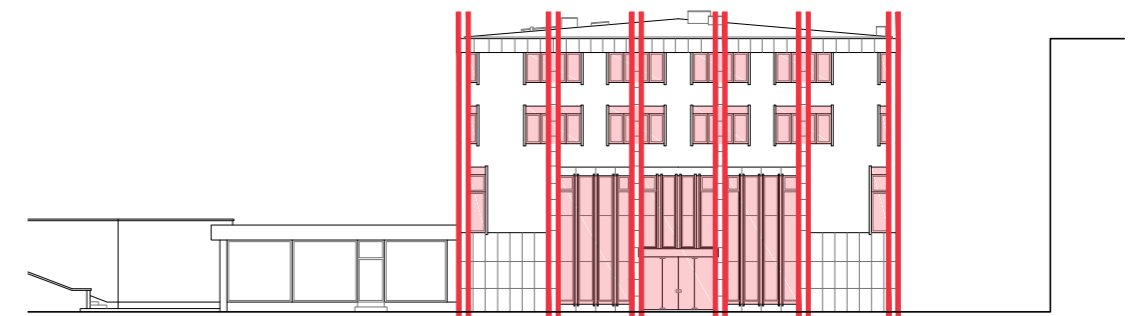
La connessione della Filiale con il basamento del nuovo edificio Municipale, ospitante le scale di discesa dalla quota della piazza a quella del canale, garantisce al progetto la definizione del margine inferiore, oltre che un rapporto con la strada carrabile. Il marciapiede, in continuità di materiali e disegno con la pavimentazione della piazza soprastante, si pone come stacco tra la strada e il progetto, definendo un ulteriore dislivello di protezione per i pedoni. La prospettiva della nuova Filiale rispetto al marciapiede è ben inserita e integrata con il resto delle abitazioni. Un solo elemento d'eccezione rompe la continuità: una pensilina a sbalzo, realizzata in cemento armato, copre l'intera ampiezza del marciapiede definendo chiaramente l'ingresso principale della banca. Anche il basamento continuo in pietra, è interrotto in prossimità dell'ingresso per lasciare posto a finestre a tutt'altezza che permettono di intravedere il doppio volume interno. Affrontando la lettura della composizione del progetto della Caixa General de Deposito, si nota come i criteri progettuali utilizzati nell'edificio municipale di due anni prima ritornino anche in questo a garantire l'uniformità di un disegno complessivo scaturito da un unico piano iniziale. Non solo la Caixa chiude la composizione spaziale sul lato verso il canale ma, come emerge da una lettura approfondita della pianta e del prospetto, riprende lo schema di base del Municipio. La pianta della Filiale si basa sempre su un quadrato suddiviso all'interno dagli assi dei pilastri che definiscono le diverse parti dell'edificio. L'edificio si pone come elemento d'angolo sulla strada sul lato nord, verso il canale, e quello ovest, sulla nuova strada di collegamento tra la parte alta e il canale stesso. Sul lato est è invece garantita la continuità con i basamenti che scendono dalla piazza superiore precedentemente descritti, al cui interno si definiscono altri



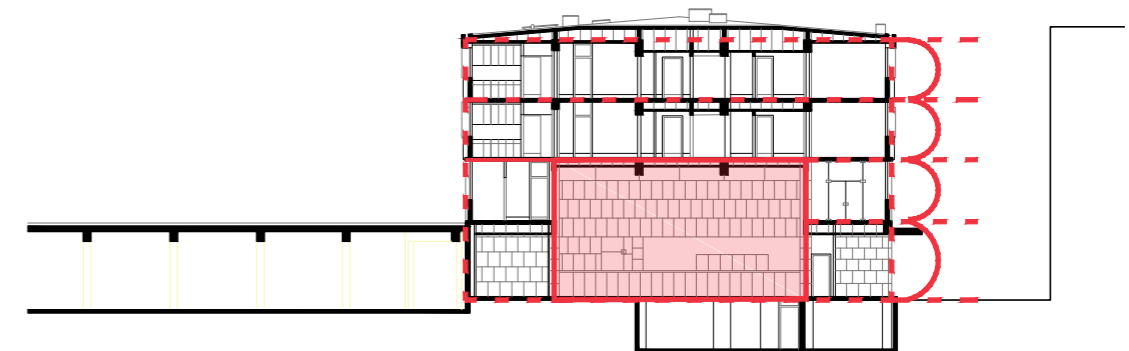
Filiale della Caixa General de Deposito, pianta con quadrato di base e assi.



Filiale della Caixa General de Deposito, prospetto con quadrato di base e ribaltamento diagonale.



Filiale della Caixa General de Deposito, prospetto con verticalità e aperture.



Filiale della Caixa General de Deposito, sezione con proporzioni in alzato e vuoto centrale.



spazi sempre legati all'istituto bancario. La regolarità della maglia dei pilastri è ripresa dal Municipio. La griglia presenta passi differenti delle strutture di sostegno nelle due direzioni, ma non troviamo in questo caso l'allargamento della maglia strutturale nella fascia centrale. La regolarità della pianta e il passo dei pilastri definiscono, come vedremo, anche i prospetti. Il vuoto centrale, che troviamo nel progetto del Municipio all'ultimo livello all'interno della sala a doppio volume, viene in questo caso lasciato a piano terra, come accadeva nella Casa del Fascio di Terragni. Questo vuoto, proteso verso la facciata principale, definisce l'ingresso della banca occupando i primi due livelli dell'edificio.

La scansione regolare dei pilastri in pianta definisce anche il passo della facciata, che presenta una simmetria assiale come il Palazzo Comunale preesistente e il nuovo progettato da Távora. Anche in questo caso il quadrato di lato pari all'altezza del fabbricato domina la proporzione della facciata attraverso il ribaltamento della diagonale e la definizione del rettangolo del prospetto.

Il passo dei pilastri disegna in facciata cinque fasce verticali identiche per dimensioni, ma rese differenti dalla diversità di aperture al livello del basamento. La volontà di aprire il più possibile l'ingresso della Filiale verso la strada, concentra le aperture a tutta altezza nella parte centrale, lasciando completamente chiuso il basamento laterale a queste, rivestito in pietra. Superiormente invece la disposizione diventa più regolare, accoppiando due aperture addossate al pilastro, che va in questo modo a distinguere le cinque fasce verticali. Anche in questo caso l'accostamento alla Casa alle Zattere di Gardella risulta facile: troviamo, infatti, la ripresa della verticalità delle finestre, usata nell'ingresso della Filiale, oltre che l'accostamento delle finestre nella parte superiore, tipica delle case veneziane. Távora utilizza anche in questo caso il cornicione di sommità come chiusura superiore dell'edificio definendo la linea orizzontale ripresa dalle abitazioni limitrofe.



Fotografia di viaggio, Caixa General de Deposito di F. Távora, settembre 2015. Rapporto dell'edificio con il marciapiede attraverso l'ingresso.

### 3.3.4 Il progetto per la Torre Rumo.

Il progetto per il centro cittadino di Aveiro, di cui Távora riceve l'incarico nel 1963, mostra fin dai primi disegni e dai plastici la volontà di inserire nella composizione generale un punto di riferimento per tutta la città di Aveiro, visibile anche a distanza. L'edificio alto chiudeva l'asse viario in direzione est e prendeva il posto di alcuni fabbricati presenti nell'area che venivano demoliti per lasciare spazio al suo basamento. L'elemento verticale della composizione stacca completamente dal tessuto cittadino circostante ponendosi come nuovo centro, ben visibile e chiaro simbolo del potere economico della città. La parte del basamento invece definisce il margine verso la strada e si allarga rispetto all'ingombro della torre. L'altezza e la dimensione del basamento cercano una relazione con la città, attraverso la sovrapposizione di tre piani fuori terra, che vanno ad allinearsi con le altezze degli edifici circostanti.

Nel plastico di presentazione che Távora realizza a seguito del primo progetto del 1963, l'elemento preminente della Torre svetta su tutti gli edifici limitrofi e diventa l'oggetto eccezionale della composizione, chiudendo l'asse viario che costeggia il canale sulle sue due sponde. La presenza della Torre nel progetto ha sicuramente origine dalla necessità della città di esprimere la propria egemonia, ma allo stesso tempo Távora la suggerisce come architettura simbolica, cosciente delle recenti esperienze di edifici alti, portate avanti in diversi contesti che lui stesso, in numerose occasioni, ha modo di visitare e studiare.

Come già riportato nel capitolo riguardante i viaggi in Italia, Távora nel 1956, a seguito del CIAM di Dubrovnik e al termine del suo percorso di studio nella penisola, torna nuovamente a Milano. Durante lo svolgimento del Congresso ha avuto modo di conoscere la delegazione italiana, tra cui Rogers, Gardella, Albini, Lingeri e De Carlo.

Lo studio BBPR, di cui Rogers faceva parte, aveva da poco terminato la progettazione della *Torre Velasca* di Milano, che era già in costruzione durante lo svolgimento del CIAM. Sotto la spinta della ricostruzione postbellica in Italia e della necessità di ridefinire alcuni brani di città distrutti dalla violenza della guerra, lo studio di Rogers viene incaricato, nel 1950, di realizzare un progetto per la costruzione di una torre da appartamenti nel centro di Milano, nel quartiere Velasca. Nel triennio dal 1952 al 1955 lo studio definisce il progetto esecutivo della torre, costruita a partire dal maggio del '56. Verosimilmente Távora viene a conoscenza di questo progetto già durante lo svolgimento del CIAM grazie ai rapporti con Rogers, ma



Progetto per la zona centrale di Aveiro, Fernando Távora, plastico di progetto, conservato in FIMS.



Torre Velasca, BBPR, foto di costruzione della torre, Milano 01/06/1956.

durante il soggiorno in Italia ha modo di vedere l'edificio in costruzione, sicuramente già arrivato in sommità, vista la velocità con cui lo stesso è stato costruito, con una durata del cantiere di soli dieci mesi prima dell'inaugurazione. A riprova di questo la fotografia datata ad inizio giugno, precisamente 01/06/1956, che riprende le fasi di costruzione della torre che, ad un mese dall'inizio del cantiere, mostrano già la struttura completa di cinque piani fuori terra.

Il progetto della *Torre Velasca* viene presentato anche al CIAM di Otterlo nel 1959, come già riportato nel paragrafo riguardante le conferenze degli architetti moderni a cui Távora partecipa. Il cambiamento in atto all'interno del CIAM è espresso in maniera molto chiara dall'architettura proposta da Rogers, fatta di richiami continui alla tradizione e agli elementi costruttivi della città in cui essa s'inserisce. Molti dei progetti presentati a questo CIAM, come lo stesso progetto di Távora per il *Mercato di Vila da Feira*, considerano come elemento cardine del progetto il contesto e il luogo in cui esso si inserisce. Di difficile comprensione è però la linea di demarcazione tra corretto inserimento nel luogo e "revival storicistico", di cui viene accusato Rogers alla presentazione della *Torre Velasca*. Diversi elementi utilizzati trovano infatti chiari riferimenti nell'architettura gotica, come le membrature e le guglie sommitali, o in stilemi medievali, come il tetto a falde che copre in sommità la torre sostituendosi ai tetti piani moderni, o il profilo che si allarga in sommità riprendendo la silhouette tipica delle torri medievali. Távora è molto attento agli esempi italiani, che reputa interessanti perché necessariamente collegati ad un patrimonio storico presente e importante da valorizzare, da cui trarre le giuste linee per la nuova architettura.

L'esempio della *Torre Velasca* dei BBPR è quindi sicuramente un punto di riferimento per Távora quando nel 1963 intraprende il lavoro del progetto per il centro cittadino di Aveiro, con la proposta dell'edificio alto che, come vedremo nelle analisi successive, ha molti punti in comune con quello milanese.

Anche il viaggio del 1960 attorno al mondo, con un lungo soggiorno negli Stati Uniti, ha sicuramente lasciato il segno nell'immaginario di Távora, che riporta nel suo diario di viaggio numerosi disegni di edifici alti.

Durante il viaggio Távora visita Taliesin West rimanendone incantato. Annota nel diario in merito all'insegnamento negli Stati Uniti:

*"Insegnare (architettura urbanistica e paesaggio). Non ho appreso la modalità d'insegnamento, ho scelto la scuola migliore. Taliesin."*<sup>24</sup>

<sup>24</sup> F. Távora, *Diario de Bordo*, text edition, Associação Casa da Arquitectura, Porto 2012.

La morte di Frank Lloyd Wright avvenuta l'anno precedente al viaggio di Távora, nel 1959, amplifica la portata dell'insegnamento del maestro e la divulgazione delle opere dello stesso. Távora è profondamente attratto dalla sua architettura e dal suo modo di insegnarla, messo in pratica in una vera e propria scuola-laboratorio, costruita gradualmente dagli studenti stessi dal progetto sino alla sua realizzazione. L'occasione di visitare Taliesin East e West durante il viaggio negli Stati Uniti è quindi importante per Távora, sia per lo studio più approfondito dei progetti e delle architetture del maestro, sia per la comprensione del suo metodo d'insegnamento, campo nel quale Távora stesso si cimentava all'interno dell'ESBAP.

Sempre durante il viaggio del 1960 Távora, passando per Chicago, l'8 aprile visita la fabbrica *Johnson Wax*<sup>25</sup>, progettata e costruita da Wright. Avvicinandosi a piedi al complesso di edifici Távora annota sul diario:

*"Arrivai a piedi alla fabbrica (anche se la distanza non era breve) e la vidi da lontano. La prima impressione fu di dominanza sul territorio. Girai attorno all'edificio facendo alcune fotografie [...]."*<sup>26</sup>

*"La torre non sembra avere l'altezza che ha (circa 46 metri) a causa del "trucco" di "retrocedere" i mezzanini, quindi gioca molto meglio con l'orizzontalità del restante edificio."*<sup>27</sup>

Rimane molto impressionato dalla semplicità e dall'efficacia del progetto. Visita anche altri edifici alti durante il soggiorno, come le torri *Lake Shore Drive Apartments* di Mies Van der Rohe, ma rimane molto più impressionato dall'opera di Wright, che sicuramente userà come riferimento nella progettazione della Torre ad Aveiro.

La Torre di Aveiro, presente fin dal primo progetto per il centro urbano, non trova uno sviluppo immediato come il progetto dell'edificio municipale e della Filiale della Caixa. L'edificio rimane solo come ipotesi fino al 1966, quando un investitore privato sembra voler portare a termine il progetto embrionale fino alla completa realizzazione. Parte quindi una fase di progettazione definitiva e di studio approfondito sulla staticità della *Torre Rumo* e sugli usi che questa avrebbe dovuto ospitare. Távora, affiancato da Alberto Naves, redige il progetto definitivo che, partendo dagli schizzi e dalla composizione presentata attraverso il plastico iniziale, va a dettagliare tutti gli aspetti dello stesso.

Oltre agli edifici alti sopracitati che Távora conosce e studia, un esempio più vicino al quotidiano

<sup>25</sup> La fabbrica *Johnson Wax* è stata costruita su progetto di F.L. Wright a partire dal 1936 fino alla sua conclusione nel 1939. La struttura a "fungo" caratterizza l'intero complesso, dalle sale di produzione fino all'edificio alto, sviluppato per strutture sovrapposte attorno ad un unico nucleo centrale.

<sup>26</sup> F. Távora, *Diario de Bordo*, text edition, Associação Casa da Arquitectura, Porto 2012, p.230.

<sup>27</sup> *Ibid.* p.232.



dell'architetto è sicuramente l'*Hotel D. Henrique* di J. Carlos Loureiro che viene progettato e costruito nella zona centrale di Porto tra il 1966 e il 1974. Nonostante le notevoli differenze sia in pianta che in alzato, sotto alcuni aspetti le due architetture possono essere messe a confronto tra di loro e con quelle dei BBPR e di Wright, come analizzato qui di seguito.

L'inserimento di un edificio a torre all'interno di un tessuto storico consolidato come quello di Aveiro, pone la necessità di adeguare l'eccezione della verticalità con la proporzione degli edifici limitrofi esistenti. La progettazione della parte basamentale degli edifici alti è fondamentale per il rapporto tra questi e la città circostante. I tre progetti presi a confronto per l'analisi della *Torre Rumo*, agiscono in maniera differente sulle piante dei primi livelli adiacenti al terreno, ma ognuna è in grado di rispondere al meglio alle esigenze del contesto limitrofo. L'atteggiamento dei BBPR nella *Torre Velasca* è quello di arretrare l'edificio rispetto alla strada occupando centralmente il lotto a disposizione. L'arretramento è necessario per distaccarsi dai blocchi multipiano presenti nell'isolato, che altrimenti avrebbero impedito lo sguardo dal basso verso la nuova torre. Per lo stesso motivo la parte basamentale dell'edificio è sviluppata solo per i primi due livelli e si identifica come elemento aggiunto al tronco verticale. L'ingresso protende in direzione della strada ma non abbraccia i piani inferiori, permettendo solo l'accesso frontale. La torre della *Johnson Wax* fa parte di un complesso molto più esteso, in gran parte caratterizzato da linee orizzontali. La scelta di andare in altezza con l'edificio, soddisfa la volontà della proprietà che vuole inserire nella composizione un elemento visibile a distanza dove ospitare gli uffici. La parte bassa del complesso si rapporta maggiormente con gli edifici limitrofi presenti nel quartiere, occupando un intero isolato della maglia regolare della città.

L'Hotel progettato da Loureiro a Porto fa parte di un isolato di edifici per appartamenti che presentano tutti la medesima altezza. L'espedito usato dal progettista in questo caso è quello di dividere la composizione in due parti: l'edificio alto, che viene posizionato in angolo rispetto a tutto l'isolato e ne definisce il limite nord, e un edificio di altezza inferiore, collegato alla torre ma che allo stesso tempo si pone in continuità con l'altezza e la scansione dei piani degli edifici esistenti che formano la restante parte dell'isolato. Questo espediente permette alla torre di rappresentare una naturale prosecuzione in verticale della facciata continua definita dai diversi edifici sulla strada. Nel progetto di Aveiro Távora, attraverso le demolizioni ipotizzate, si trova ad agire all'interno di un lotto completamente libero che ha come limite nord il canale e a sud Rua do Batalhão de Caçadores, definita in quanto limite del tessuto storico della città, dai prospetti di alcuni edifici preesistenti. La torre in questo caso viene allontanata dalla strada



Torre Velasca, BBPR.



Johnson Wax, Frank Lloyd Wright.



Hotel D. Henrique, J. Carlos Loureiro.



e portata in prossimità del canale anche per la necessità della pianificazione generale che vedeva la stessa come punto focale della risistemazione della fascia lungo il corso d'acqua e dell'intervento sull'edificio municipale. La parte del basamento va invece ad occupare il lotto e definisce l'asse viario a sud, proponendo una risistemazione dello stesso. La via, che grazie al progetto va ad allargarsi, viene definita nel suo limite sud dai fronti degli edifici storici, mentre a nord dalla presenza del nuovo edificio che presenta un'altezza di tre piani fuori terra, riprendendo in questo caso la dimensione degli edifici prospicienti.

Un altro elemento presente nelle quattro torri ed in generale negli edifici alti, è la definizione di un piano attico, come chiusura nella parte sommitale. Nella torre della *Johnson Wax* l'attico si configura come la somma di due cilindri che vanno a definire la sommità del volume puro della torre. Nel progetto di Loureiro, la sommità viene trattata attraverso una scomposizione degli elementi verticali che scandiscono la facciata ed un progressivo diradamento delle fasce orizzontali in maniera asimmetrica. Quello che scaturisce è quindi una chiusura dell'edificio differente in ogni sua facciata.

Il confronto tra la *Torre Velasca* e la *Torre Rumo* di Aveiro è invece più diretto per questo aspetto. Il piano attico infatti risulta in entrambe arretrato rispetto alla larghezza della torre in sommità, definendo uno spazio esterno praticabile ed accessibile dai livelli più alti. L'arretramento rispetto al prospetto avviene in maniera uguale su tutti i lati, avvicinando la composizione dell'edificio più a una torre medievale simmetrica che ai grattacieli scomposti di cui parlavamo precedentemente. Il parallelo con le torri medievali è dato anche dall'allargamento del tronco delle torri nella parte sommitale, di cui parleremo successivamente.

In tutti e quattro gli esempi la facciata è rivestita con finalità differenti. La torre della *Johnson Wax* è scandita da elementi orizzontali, in vetro o mattone, che definiscono un passo dei piani doppio rispetto alla reale divisione interna, grazie all'arretramento della struttura. Negli altri tre casi la verticalità dei prospetti è segnata da elementi continui da terra al piano sommitale che evidenziano la struttura portante dell'edificio. Le costolature esterne, simili a quelle gotiche del Duomo, presenti nella *Torre Velasca* sono la struttura portante dell'edificio, e vengono usate attraverso un espediente strutturale per un allargamento nella parte alta, rimanendo così gli unici elementi di continuità tra la parte bassa e la alta. Nell'*Hotel D. Henrique* così come nella *Torre Rumo* i setti portanti sono ben visibili esternamente e determinano fasce verticali chiuse che si alternano alla presenza di balconi, nel primo caso, o di finestre metalliche nel secondo. Nella torre di Aveiro in particolare i setti si dispongono in maniera radiale rispetto al nucleo

centrale in pianta, definendo prospetti uguali dal punto di vista della struttura e della scansione delle aperture.

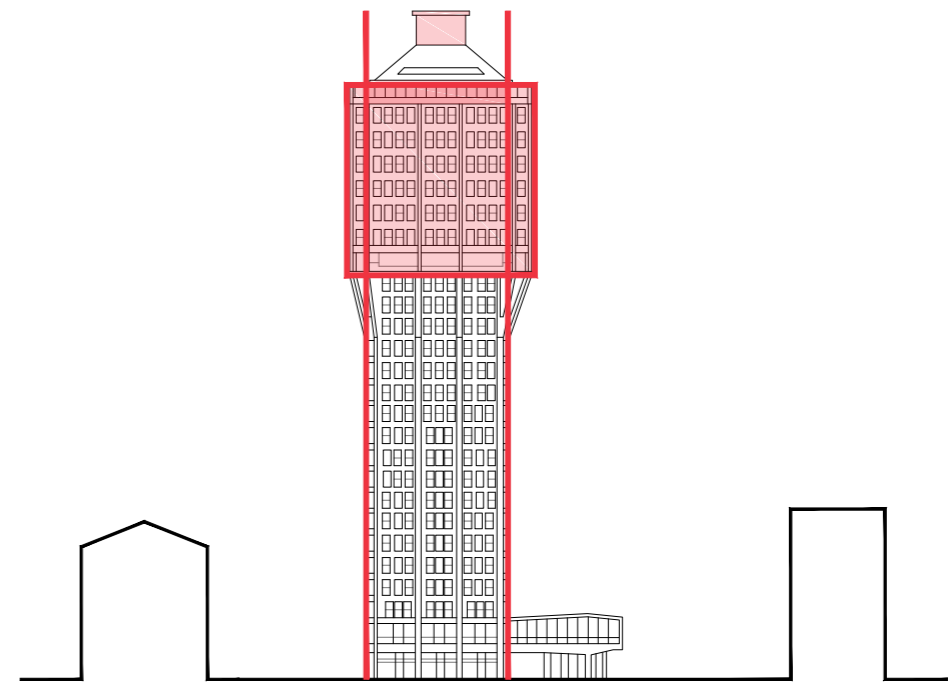
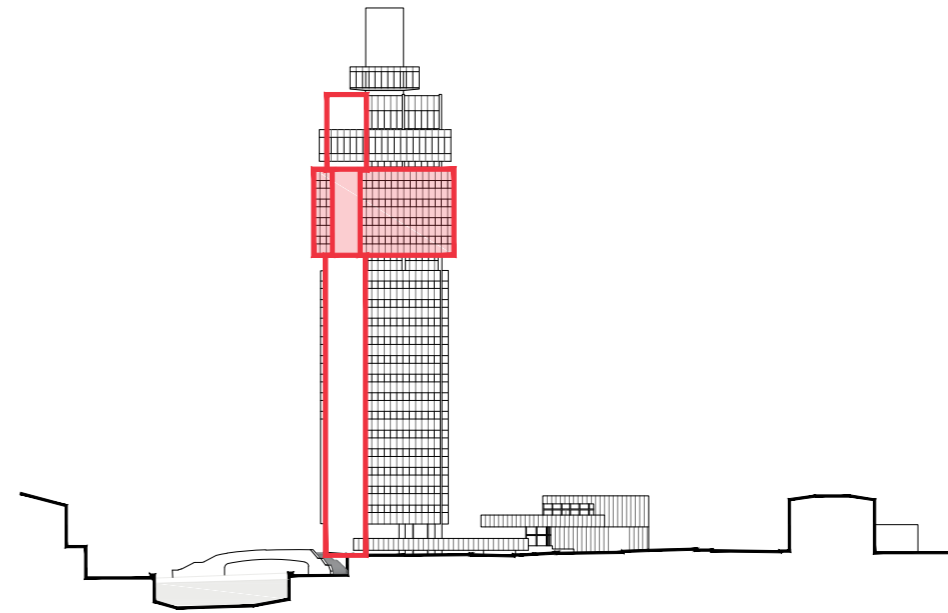
I setti portanti in cemento armato portati a vista in facciata nei prospetti della Torre Rumo ad Aveiro si contrappongono agli elementi metallici della stessa, ipotizzati come volumi in aggetto rispetto alla solida struttura e utilizzati per definire le aperture, tutte contenute all'interno della parte metallica per le finestre, ma che allo stesso tempo definiscono in maniera forte il prospetto. Diversi sono gli aspetti compositivi che legano la *Torre Rumo* di Aveiro e la *Torre Velasca* di Milano. Entrambi i progetti partono da una pianta regolare di base, la prima a pianta quadrata, la seconda rettangolare, che fanno della simmetria il loro punto di forza. Per quanto riguarda la struttura in pianta è chiara la volontà di definire un nucleo centrale denso, in cui si concentrano i vani scala e gli ascensori. Nella *Torre Velasca* il perimetro è definito da pilastri che lasciano la possibilità di aperture sui prospetti, interponendosi tra questi, mentre ad Aveiro, la struttura perimetrale è composta da un setto murario su ogni prospetto che, proseguendo per tutta l'altezza della facciata, definisce un muro verticale fino in sommità. In entrambe le torri è presente un allargamento sommitale dei piani, ottenuto ad Aveiro attraverso la maggior sporgenza degli elementi metallici connessi alla struttura principale, mentre a Milano è la struttura stessa che, attraverso uno sdoppiamento del pilastro proveniente da terra ed un allargamento dello stesso in diagonale, determina la dilatazione della pianta superiore, variandone anche la struttura portante.

In entrambi i casi il piano attico è definito come un elemento a sé, aggiunto alla composizione. Nel caso della *Torre Rumo*, è presente in sommità una grande terrazza calpestabile sovrastata da un elemento rettangolare chiuso attraverso vetrate su tutti i lati, mentre nella *Velasca* l'elemento dell'attico è un vero e proprio piano utilizzabile, affacciato anche questo su di una terrazza definita dalle guglie sommitarie. L'eccezionalità in questo caso è data dalla presenza del tetto a falde in rame, criticato apertamente dai membri del CIAM di Otterlo nel 1959, in occasione della presentazione del progetto, e tacciato come copia delle antiche torri medievali, a cui sicuramente l'intera composizione si accosta. Il parallelepipedo in sommità, dedicato al contenimento degli impianti necessari alle torri, ritorna in entrambe le composizioni.

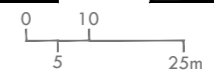
Sempre nel 1966 Távora sviluppa un altro progetto per edificio alto a Matosinhos: si tratta di una torre e di un centro commerciale. Anche in questo progetto viene influenzato dagli esempi e dagli aspetti compositivi sopracitati, mantenendo uno sviluppo in pianta attorno ad un nucleo centrale, con setti portanti in facciata e finestre con struttura metallica che sporgono rispetto alla

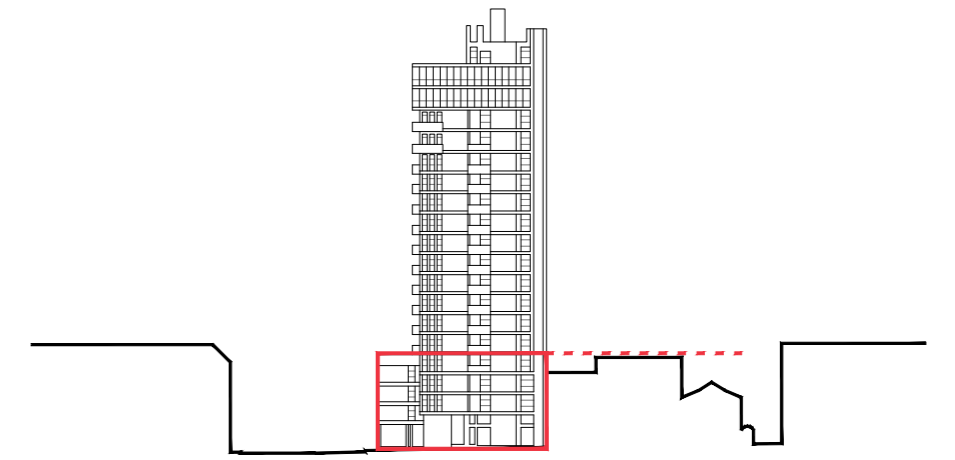
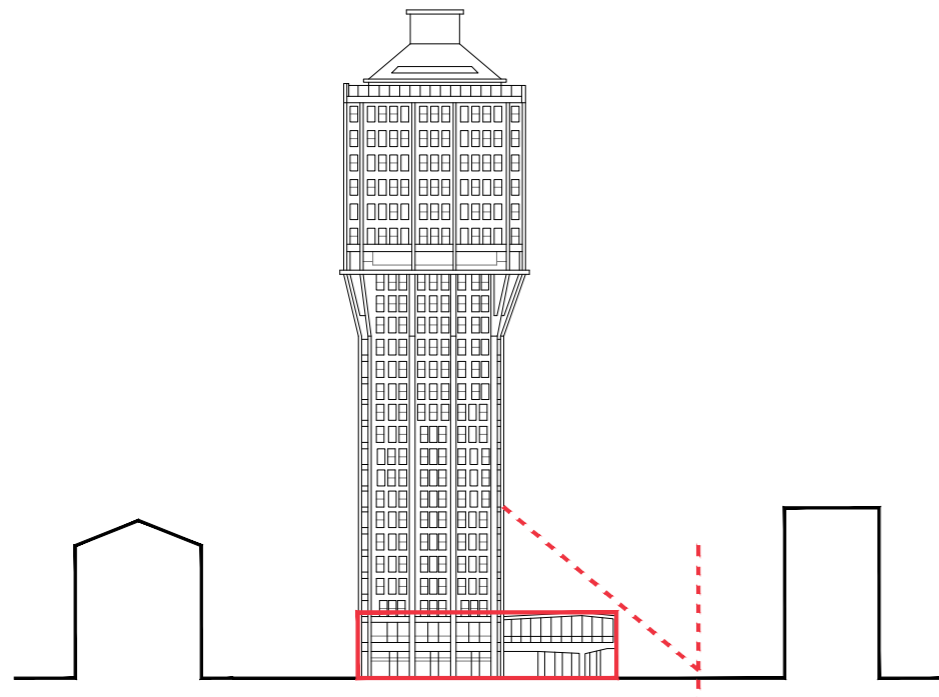
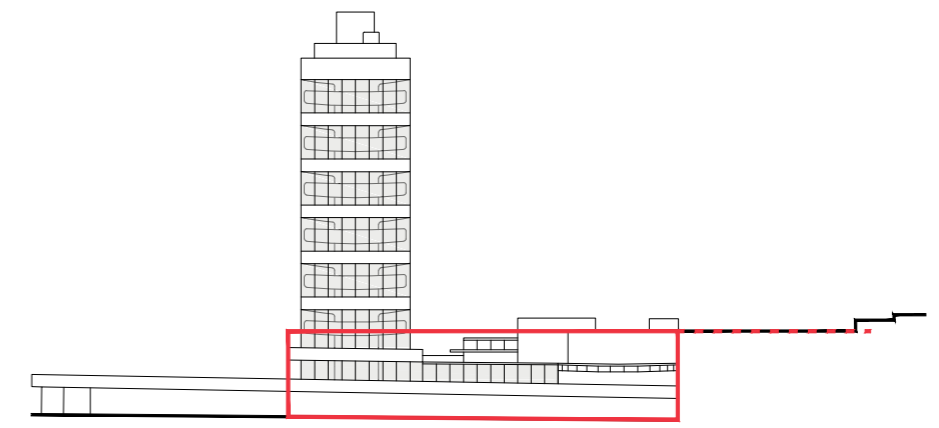
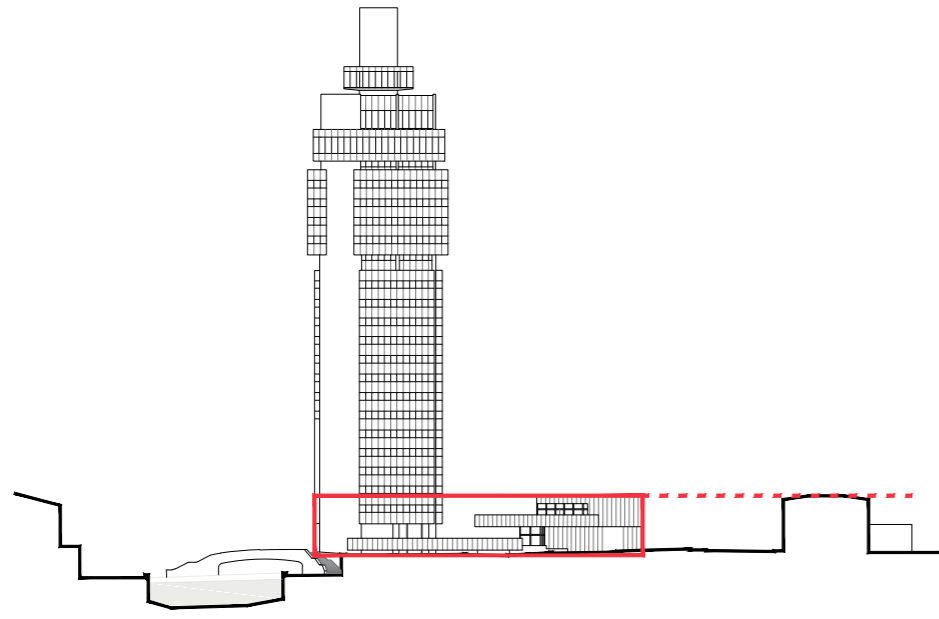


facciata. La scomposizione del volume si avvicina ancora maggiormente a quella dell'*Hotel D. Henrique* di J. Carlos Loureiro. I progetti per edifici alti di Távora rimarranno solo sulla carta, fatto che non ci permette di analizzare in maniera più approfondita gli aspetti compositivi che li legano.



Schema comparativo Torre Rumo, Torre Velasca.  
Verticalità e allargamento sommitale.





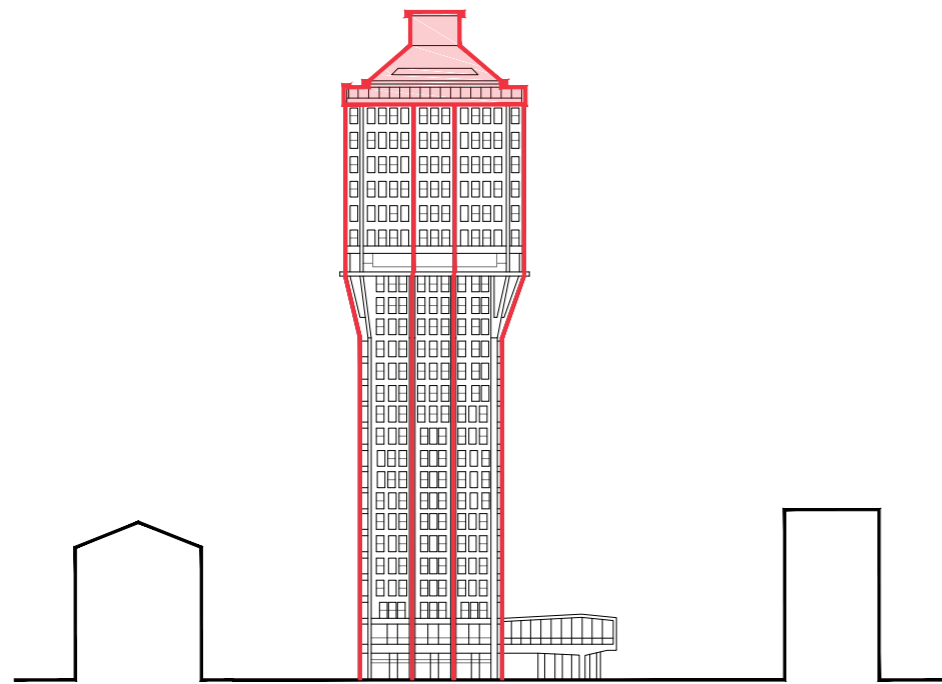
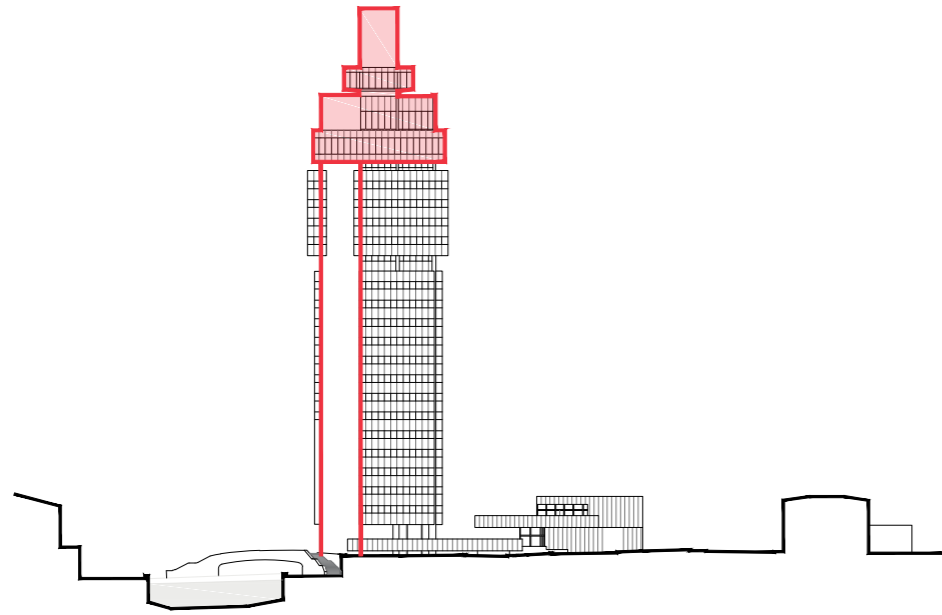
Schema comparativo Torre Rumo, Torre Velasca.  
Basamento e rapporto con l'intorno.

0 10 25m  
5

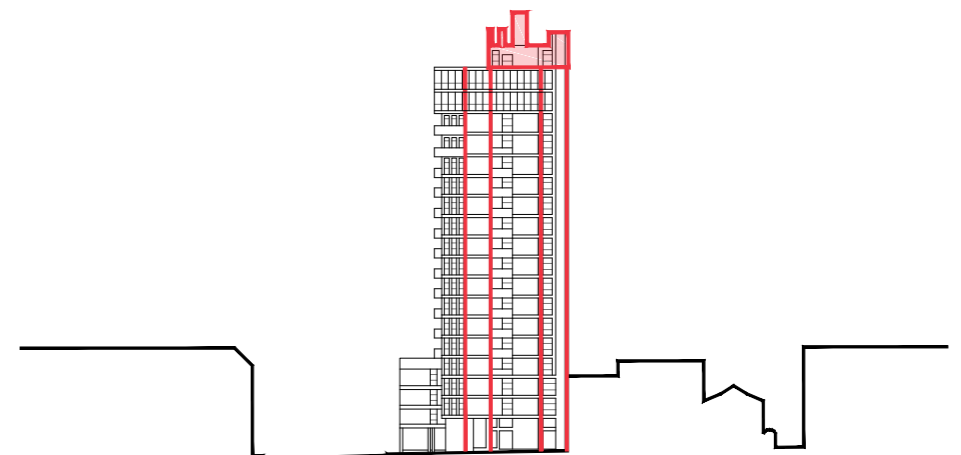
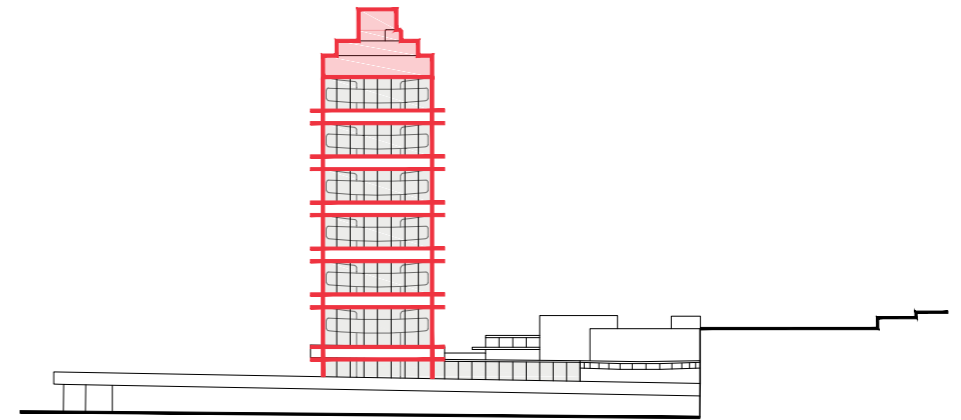
Schema comparativo Johnson Wax, Hotel D. Henrique.  
Basamento e rapporto con l'intorno.

0 10 25m  
5





Schema comparativo Torre Rumo, Torre Velasca.  
Verticalità ed elemento sommitale.



Schema comparativo Johnson Wax, Hotel D. Henrique.  
Verticalità ed elemento sommitale.



### 3.4 Convento di Gondomar 1961.



Il progetto per il Convento das Irmãs Franciscanas de Calais a Gondomar è affidato a Távora nel 1961. Questo progetto si inserisce nella corrente facente capo al movimento che, a partire dal 1952, promuove in Portogallo un cambiamento dell'architettura e dell'iconografia sacra verso stili più moderni e adatti al periodo. Il MRAR, "Movimento de Renovação da Arte Religiosa", raccoglie al suo interno numerosi architetti e artisti, soprattutto di Lisbona, come Nuno Teotónio Pereira, João de Almeida, Nuno Portas, che si fanno portavoce di questo rinnovamento. Al contempo il gruppo si avvale di molte altre figure non direttamente collegate al MRAR a cui, di volta in volta, viene affidato il singolo progetto o opera, come nel caso di Fernando Távora, che durante gli anni '60 sarà chiamato a collaborare per diversi progetti, a partire da quello del Convento di Gondomar.

Il progetto gli viene affidato una volta rientrato dal viaggio attorno al Mondo del 1960, che sicuramente ha influenzato le sue scelte progettuali. Nell'analisi di questo progetto, così come per gli altri, si valuteranno invece quali influenze potrebbero essere derivate dai viaggi in Italia svolti prima del 1960 e da quello del '64, quando Távora torna nella penisola prima dell'inizio della seconda fase di costruzione del Convento, realizzato gradualmente in tre sequenze successive. Già dal primo viaggio in Italia del 1947<sup>1</sup> è chiaro l'interesse che Távora dimostra per gli edifici ecclesiastici come chiese e complessi monastici, derivante probabilmente dal fatto di essere cresciuto in una famiglia profondamente cattolica e dall'unicità delle architetture visitate. Come già descritto precedentemente, ha modo di visitare per la prima volta Piazza dei Miracoli a Pisa, il Duomo di Siena e la Basilica di San Marco di Venezia, oltre a numerose chiese tra cui San Pietro e la Cappella Sistina a Roma. Di ritorno da Napoli verso Roma, Távora è incuriosito dal Monastero di Montecassino, uno dei maggiori complessi monastici dell'ordine benedettino. Nonostante le condizioni di devastazione quasi completa in cui si trovava l'abbazia in quel momento, in seguito al pesante bombardamento americano della Seconda guerra mondiale che aveva interessato l'intera cittadina di Montecassino per aprire la via per la liberazione di Roma, Távora sceglie di visitarlo e appunta sul diario di viaggio numerose osservazioni. Rimane colpito dalla scelta della posizione per questo complesso architettonico: "[...] domina

<sup>1</sup> Vedi paragrafo 2.1.1 Viaggio in Europa e Italia del 1947".

*completamente una regione vastissima*<sup>2</sup>, caratteristica tipica di questi monasteri, che avrà modo di notare anche ad Assisi nei viaggi successivi al '47. La delusione è grande quando vede lo stato di devastazione: *"i frati sono pochi e tristi perché tutto attorno ci sono rovine di quello che fu il più ricco e importante monastero dell'ordine."*<sup>3</sup>

Ad ogni modo Távora, accompagnato da uno dei frati presenti in loco, riesce a visitare il complesso e visionare una planimetria dell'abbazia ormai distrutta, comprendendone la composizione e il rapporto tra i diversi elementi preminenti:

*"Un frate molto cortese ci accompagnò nella visita della rovina, e in ogni dove si preoccupava di descrivere che cosa era quel luogo prima della sua distruzione. Potei farmi vagamente un'idea del chiostro, della chiesa, della scala ecc..."*<sup>4</sup>

Questa visita colpisce molto Távora, che nel viaggio di rientro a Roma annota diverse considerazioni in merito al rapporto tra gli edifici ecclesiastici e l'architettura moderna e riflette sulle difficoltà, da parte del Vaticano, non solo a patrocinare la costruzione di edifici sacri in linea con lo stile del tempo, ma anche, più in generale, a sostenere l'idea che l'architettura moderna sia degna di rappresentare l'istituzione ecclesiastica. Pensa che la ricostruzione del Monastero di Montecassino sia un'ottima opportunità per cimentarsi nella costruzione di un'opera moderna degna della sua funzione.

*"Per la quarta volta nella sua storia Montecassino sarà ricostruita, demolita dai Longobardi, poi dai Saraceni, poi a causa di un terremoto e di nuovo a causa degli americani, sembra come risorgere dalle proprie ceneri come la vecchia e conosciuta Fenice. Solo che... ciascuno dei tre Montecassino precedenti furono ricostruiti con lo stile della loro epoca e i frati chiedono che questo sia ricostruito come riproduzione fedele dell'ultimo. Credo che questo sia contrario al criterio artistico benedettino che, mi sembra, debba approfittare di queste rovine per costruirvi sopra un Monastero Moderno."*<sup>5</sup>

Da qui è facile comprendere come Távora riesca facilmente ad avvicinarsi al pensiero del gruppo MRAR quando si troverà a cimentarsi con i progetti per edifici di culto durante tutto il decennio del 1960.

I successivi viaggi in Italia nel 1949 e nel 1952 si concentrano meno sull'architettura classica Italiana e maggiormente sugli edifici razionalisti e contemporanei a Távora.

È invece nel viaggio del '56 che gli spazi pubblici e gli edifici di culto tornano prepotentemente

2 F. Távora, Pubblicato in AA.VV., *"Fernando Távora Minha casa- Uma porta pode ser um romance"*, Fundação Marques da Silva, Porto 2013, esteio 2 Viaggio per l'Europa 1947, cit. p. 33.

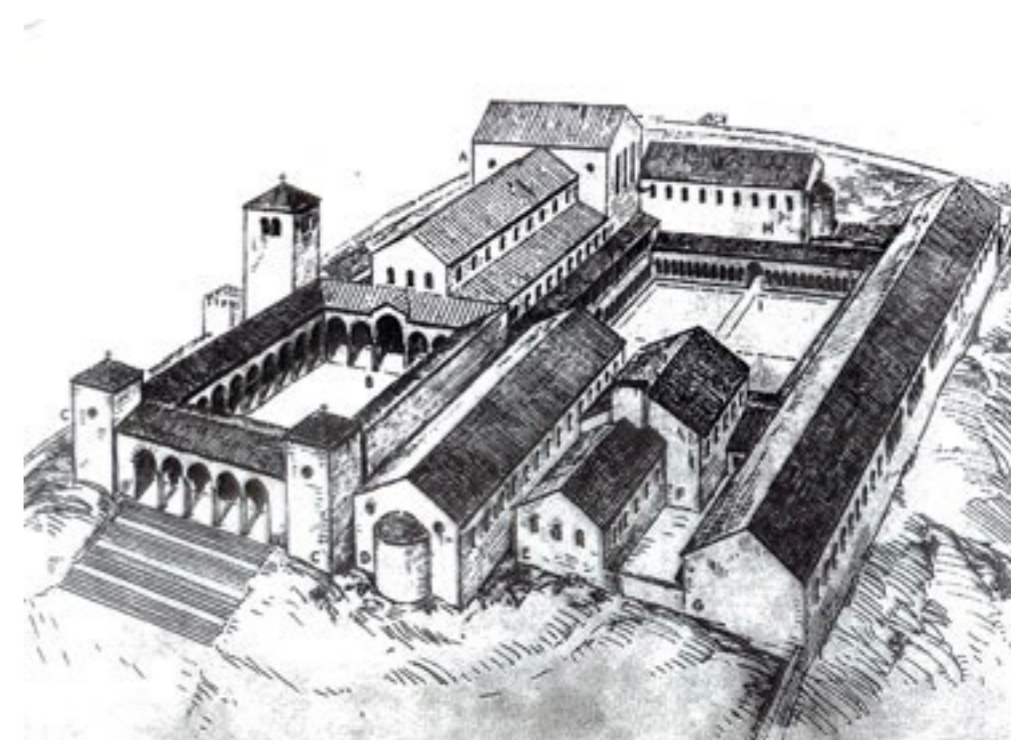
3 *Ibid.*

4 *Ibid.* p. 34.

5 *Ibid.* p. 34.



Abbazia di Montecassino in una foto storica dopo il bombardamento del 1944.



Abbazia di Montecassino in un disegno precedente al bombardamento del 1944.



negli interessi di Távora. Per la prima volta visita Assisi e rimane impressionato dalla posizione rialzata del complesso che domina l'intero territorio circostante con la sua grande massa. Annota uno schizzo<sup>6</sup> della veduta rispetto alla strada di accesso che corre a fondo valle, all'interno di uno dei libri acquistati durante il viaggio<sup>7</sup>.

Come già detto in precedenza, durante questo soggiorno ha modo di approfondire le composizioni classiche della tipologia a corte visitando Villa Adriana e Villa d'Este a Tivoli, che non solo avranno una ricaduta nei progetti già descritti della Quinta da Conceição<sup>8</sup> e del Mercato di Vila da Feira<sup>9</sup>, ma che andranno anche a definire un background compositivo che tornerà utile in molti progetti successivi, tra cui appunto quello del Convento di Gondomar.

Oltre ad Assisi, durante lo stesso viaggio visita Orvieto ed in particolare il Duomo. Anche in questo caso l'architettura è un elemento ben presente e che svetta sul territorio in si inserisce, come simbolo di potere e ricchezza della città. La facciata dorata del Duomo è ben distinguibile alla luce solare da diversi punti e spicca rispetto agli edifici del resto della città, decisamente più bassi. Nelle pagine del libro acquistato a Orvieto presso il Duomo<sup>10</sup> Távora annota diversi dettagli di intarsi marmorei, particolarmente pregiati per fattura. Nella terza di copertina appunta anche diverse cappelle che reputa interessanti da visitare, tra cui la cappella Piccolomini del Pinturicchio dentro il Duomo di Siena, che avrà modo di vedere nei giorni successivi. Il Duomo di Siena, e in generale l'intera città, è particolarmente apprezzata da Távora, che vi ritorna praticamente in ogni suo viaggio in Italia. La prima volta, in quello del '47, annota:

*"Abbiamo pranzato oggi a Siena e ti dico, se un giorno verrai in Italia, non dimenticare di visitare Siena. Che città incantevole! È molto che non sentivo un piacere tanto grande come quello che ho sentito con il palazzo Municipale e, soprattutto, con il Duomo. San Pietro a Roma, per me, è inferiore a questa cattedrale meravigliosa di Siena, senza contare gli affreschi del Pinturicchio, Lorenzetti, Simone Martini, la grande pala di Duccio e molte altre cose che i miei occhi hanno visto questo pomeriggio."*<sup>11</sup>

In seguito, come detto, visiterà nuovamente la cittadina toscana nel '56 e ancora nel '64, quando mantiene la promessa e accompagna a Siena la moglie. Nuovamente rimane estasiato dalla magnificenza della città e disegna sul taccuino di viaggio diverse viste della stessa, di cui alcune

6 Vedi schizzo riportato al paragrafo 2.1.4, Viaggio in Italia del 1956.

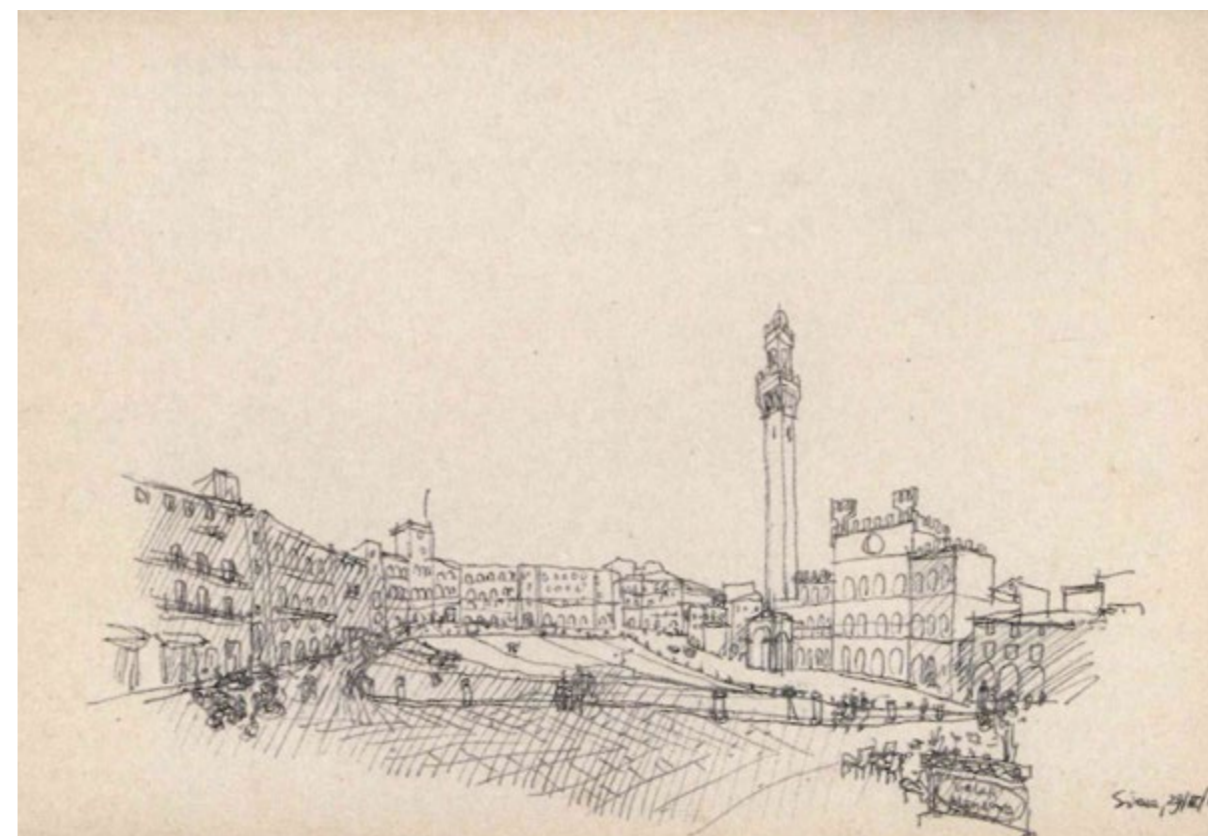
7 Schizzo disegnato all'interno di: Salmi M., *San Domenico et San Francesco d'Arezzo*, Del Turco, Roma, 1954. Conservato presso l'archivio della Fundação Marques da Silva, Porto.

8 Vedi paragrafo 3.1.2, Familiarità e tradizione.

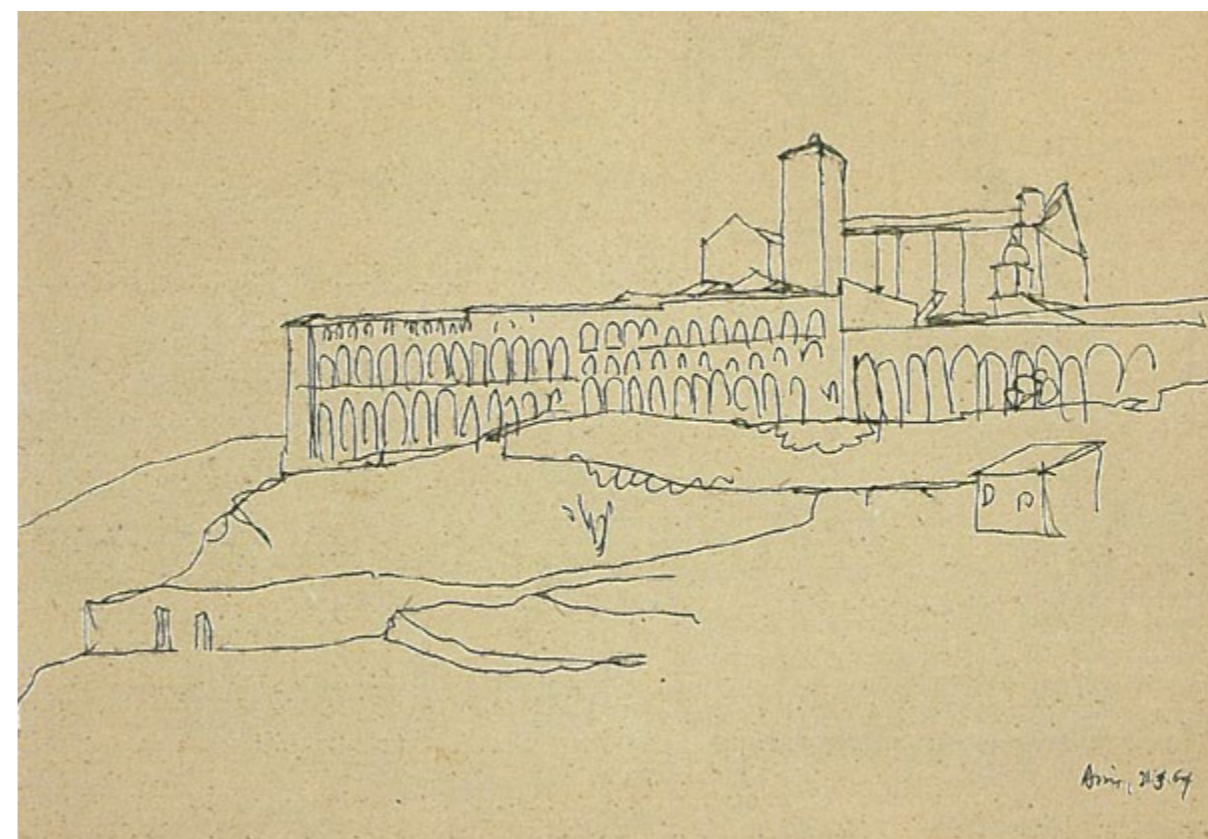
9 Vedi paragrafo 3.2.1, Chiostro e Museo.

10 Giuseppe Riccioni, *La Cathédrale d'Orvieto*, Orvieto.

11 F. Távora, Pubblicato in AA.VV., *Fernando Távora Minha casa- Uma porta pode ser um romance*, Fundação Marques da Silva, Porto 2013, esteio 2 Viaggio per l'Europa 1947, cit. p. 35.



Távora, disegno su taccuino, Piazza del Campo, Siena 1964.



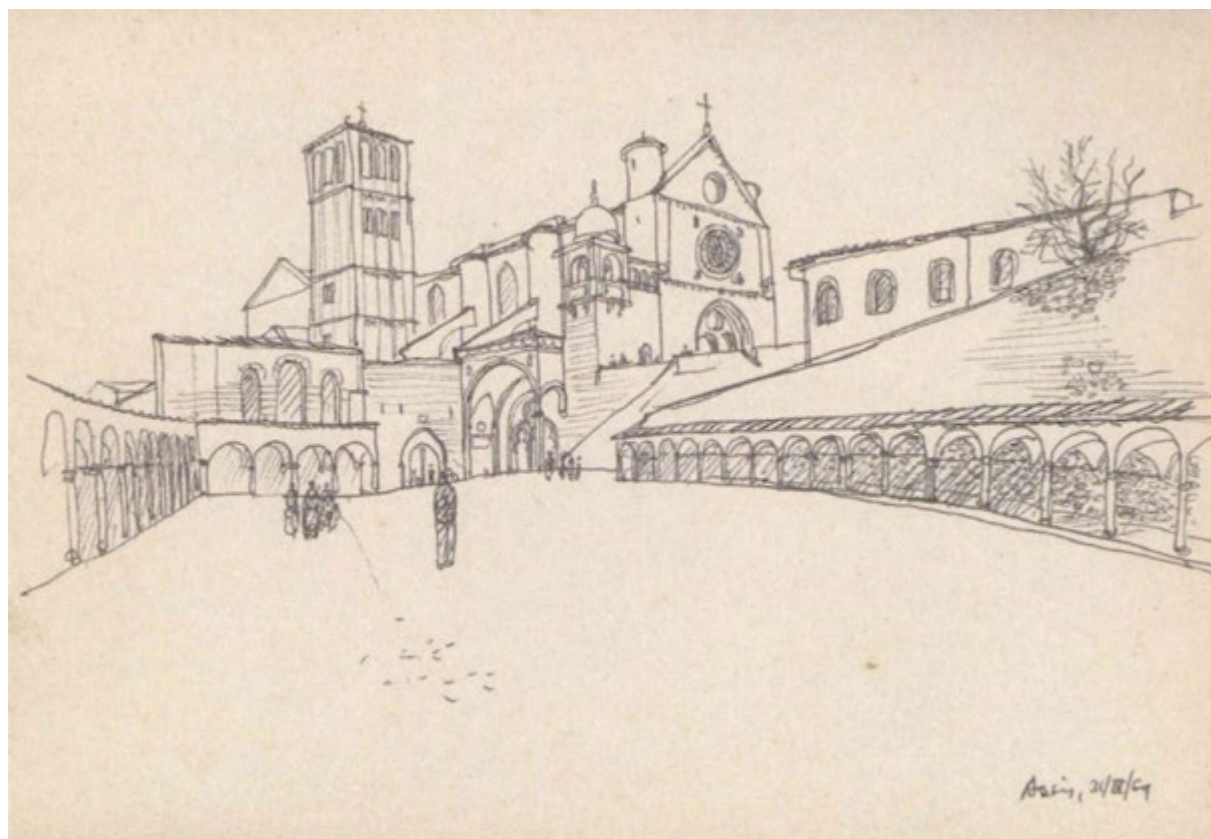
Távora, disegno su taccuino, veduta all'arrivo di Assisi, Assisi 1964.

sono già state riportate nei precedenti paragrafi <sup>12</sup>.

Nello stesso viaggio del 1964 si reca nuovamente ad Assisi, riportando sul taccuino la stessa impressione della vista dal basso che aveva già annotato durante il viaggio del '56. Questo sottolinea l'impressione che Távora ha vedendo il complesso, che dalla strada di provenienza appare stagliarsi nel paesaggio. Un secondo schizzo invece rappresenta la Cattedrale vista, questa volta, dalla piazza inferiore all'arrivo dalla stretta via Frate Elia che, raggiungendo la sommità, si inserisce nella piazza.

La strada passa attraverso un'arcata del loggiato perimetrale che definisce la grande corte-piazza magistralmente chiusa sul lato opposto dalla presenza dell'enorme volume della chiesa. Sicuramente questi complessi italiani rappresentano esempi tipologici importanti per l'architetto che, ad ogni viaggio, non perde occasione per visitarli e ridisegnarli anche dai medesimi punti di vista.

<sup>12</sup> Vedi paragrafo 2.1.6, Viaggio in Italia del 1964.



Távora, disegno su taccuino, Cattedrale vista dalla piazza, Assisi 1964.

### 3.4.1 Sviluppo del progetto.

A partire dal 1961 Távora lavora sul progetto del Convento di Gondomar affidatogli come incarico diretto. Távora sviluppa inizialmente il piano complessivo d'intervento, successivamente realizzato in tre diverse fasi di costruzione che porteranno al completamento dello stesso nel 1971.

Il luogo stabilito per la costruzione del nuovo convento è un'azienda agricola nella periferia di Porto, a Gondomar, chiamata Quinta da Azenha. La Quinta era posizionata sulle pendici di un promontorio, distaccata dalla città e completamente aperta alla valle sottostante su cui si affacciava. All'interno del terreno dell'azienda era presente un casolare, probabilmente la tenuta dei proprietari precedenti, che ancora oggi fa parte del complesso. Vi si accedeva da una strada che raggiungeva la casa da sud. La decisione riguardante la posizione del nuovo complesso monastico, che doveva ospitare diverse funzioni al suo interno, non era di facile soluzione, vista la pendenza del terreno e la prossimità a nord di un forte dislivello verso la valle. L'opportunità data dall'orografia del lotto permette però a Távora di collocare il convento in una posizione dominante rispetto alla regione in cui s'inserisce, rendendolo in questo modo ben visibile da tutti i punti. Benché in scala notevolmente inferiore, i riferimenti ai complessi monastici visitati in Italia e sopra descritti sono molto presenti e importanti per le scelte dell'architetto. La massa bianca del Convento che si staglia contro il verde che lo avvolge tutto attorno è, ancora oggi, nonostante lo sviluppo degli edifici nella vicina Gondomar, un riferimento ben visibile dalla strada di arrivo da Porto.

L'elemento che in particolare spicca rispetto all'intero complesso è la Chiesa, grazie alla sua altezza. L'andamento volumetrico a gradoni di questo edificio fa sì che gradualmente si elevi fino a raggiungere una quota preminente rispetto ai restanti edifici, anche se posti a quote più alte grazie alla loro posizione sulla pendenza. A differenza dei complessi italiani presi in esame durante i viaggi, non è presente in questo caso il campanile come avviene ad esempio ad Assisi, ma l'alto muro di chiusura verso valle, quello che fa da fondo all'altare interno, ha una forza espressiva paragonabile alle absidi delle chiese italiane sopracitate, come ad esempio quella di Orvieto, dove la parete curva di chiusura si protende verso la valle sottostante.

La progettazione, che inizia dal 1961, si concentra sulla definizione del tipo di edificio da costruire, capace di rispondere alle funzioni e alla riservatezza che un convento richiede, ma

allo stesso tempo di accostarsi al meglio al linguaggio dei tempi moderni, distaccandosi dal classicismo. Dopo avere analizzato gli esempi storici e avere valutato la tipologia degli edifici ecclesiastici e conventuali presenti in Portogallo, così come l'esempio di Montecassino, visitato qualche anno prima, la scelta dell'organizzazione del complesso attorno a una corte, il chiostro del convento, è immediata.

Il rapporto tra questo schema compositivo classico e la modernità sta alla base della progettazione di Távora attraverso:

*"una ricerca simultanea di un contesto urbano, di una interpretazione dell'ambiente circostante e di una architettura che vi si deve inserire, in linea con lo "storicismo" italiano, ma esplorando una tendenza più promettente, in cui il linguaggio moderno si definisca attraverso un disegno più autonomo e inserito nella nostra tradizione."*<sup>13</sup>

È possibile che Távora fosse a conoscenza del nuovo *Convento de la Tourette*, progettato da Le Corbusier nel 1956 e terminato nel 1960, un anno prima dell'inizio del progetto del convento di Gondomar. Anche questo convento trova nella tipologia a corte il suo impianto compositivo, con una reinterpretazione dello stesso per far fronte alla grande pendenza del terreno in cui si insedia.

Diverso è lo sviluppo del progetto di Távora, sempre su una pianta classica attorno a un chiostro centrale in grado di collegare i diversi ambienti del complesso ma adagiandosi gradualmente sulla pendenza. Non si tratta però di una corte definita da un muro continuo come avviene negli esempi che Távora appunta a Villa Adriana nelle *Terme con Heliocaminus*<sup>14</sup> o a Villa d'Este nella *Corte dell'Ovato*<sup>15</sup>, o della massa di un edificio come avviene in *Palazzo Thiene*<sup>16</sup> di Palladio, ma di un elemento distinto che va ad unire, con il suo dipanarsi, tutti i volumi che ospitano le diverse funzioni. Il progetto presentato e pubblicato sul Boletim dello MRAR è chiaramente definito, in pianta, da cinque volumi, quattro dei quali si organizzano attorno ad una corte. L'elemento che forma il chiostro, più basso, con una copertura piana e trattato con materiali differenti rispetto ai restanti edifici, collega i blocchi inserendosi tra questi a formare spazi di connessione. La composizione non è quindi chiusa e definita, come avviene tipicamente nei palazzi storici classici, ma è invece caratterizzata da una somma di volumi che gravitano attorno ad uno spazio centrale, come attirati dalla sua forza ma non in grado di accostarsi e creare connessioni tra

<sup>13</sup> Távora Fernando, *Fernando Távora: Percorso*, C.C.B., Lisbona 1993, cit. p.16.

<sup>14</sup> Vedi paragrafo 3.1.2, Familiarità e tradizione

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Vedi paragrafo 3.3.2, Il progetto per l'edificio del Municipio.



Fotografia di viaggio, Convento di Gondomar di F. Távora, settembre 2015.  
Il volume del convento visto da valle.



Fotografia di viaggio, Convento di Gondomar di F. Távora, settembre 2015.  
Il complesso conventuale dalla strada di accesso.



loro. Gli stessi edifici presentano una differenza volumetrica molto chiara sia in pianta che in alzato, che li rende elementi ben distinti. Ognuno di questi protende verso l'esterno del convento in modo diverso non definendo un limite chiaro e concluso, ma uno schema aperto e capace di nuove connessioni, come avviene ad esempio con il blocco del Noviziato, il primo ad essere realizzato e l'unico che non affaccia sulla corte.

La divisione in volumi distinti permette anche di porre gli stessi sulla pendenza a quote differenti andando così a controllare il dislivello e definendo i diversi livelli interni, collegati attraverso rampe di scale che permettono la connessione tra tutte le zone.

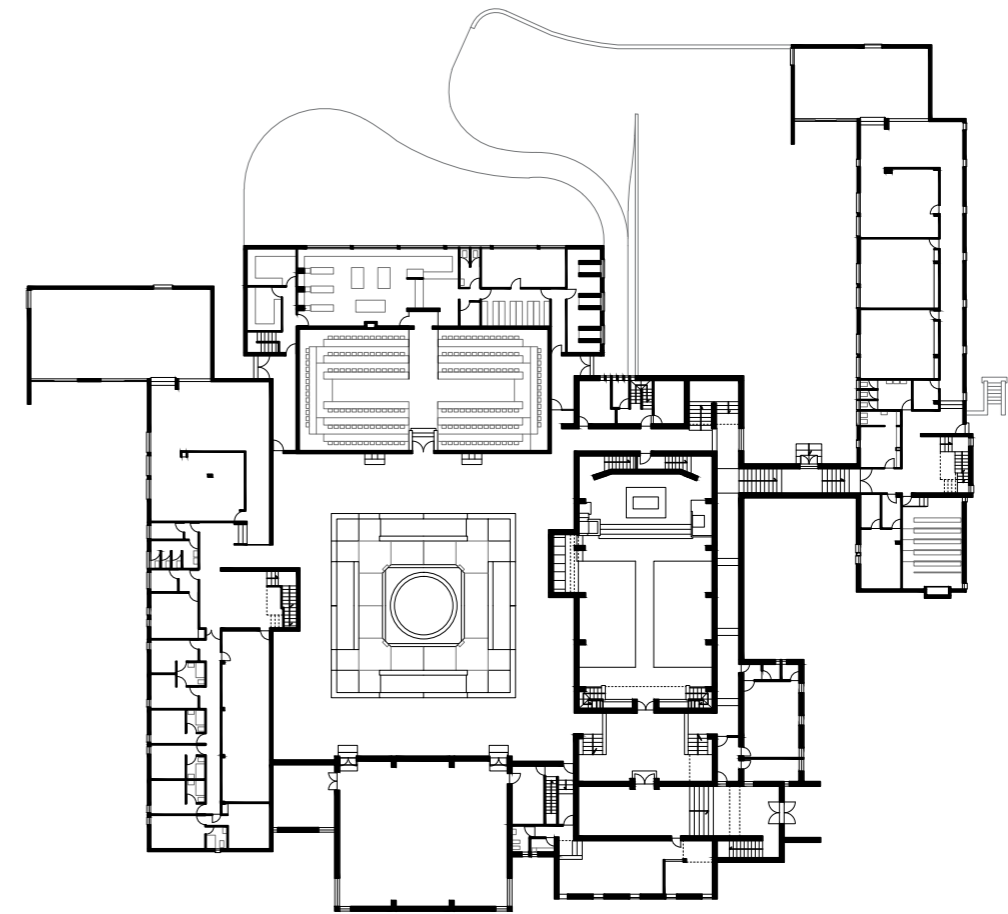
Tutti i corpi dell'edificio dovranno essere uniti in un sistema complessivo in grado di garantire il perfetto funzionamento e il giusto contesto per il convento. Távora nella relazione di presentazione del progetto scrive:

*"Evidentemente il Convento non "funziona" perfettamente se, oltre a garantire la soddisfazione di tutte le necessità di ordine materiale, non costituisce, per la sua bellezza e per la sua espressione, un ambiente accogliente e adatto a sostenere un'intensa vita spirituale. Perché questa necessità è così evidente che non è stata dimenticata durante tutto il processo di sviluppo del progetto."*<sup>17</sup>

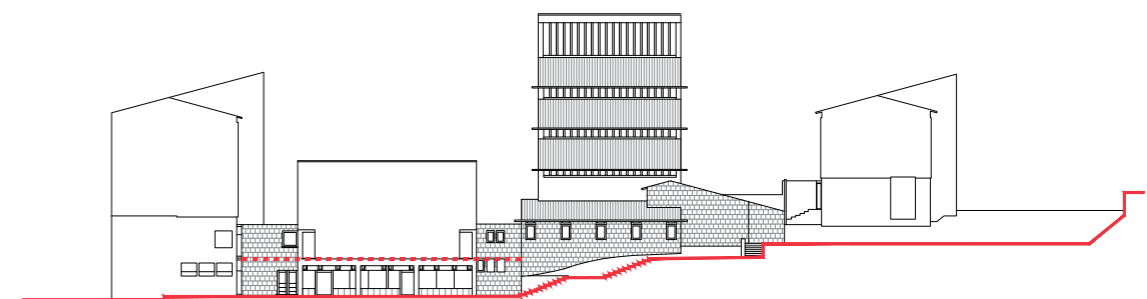
17 Távora Fernando, *Relazione descrittiva del progetto del convento di Gondomar*, conservato in archivio FIMS, Porto.



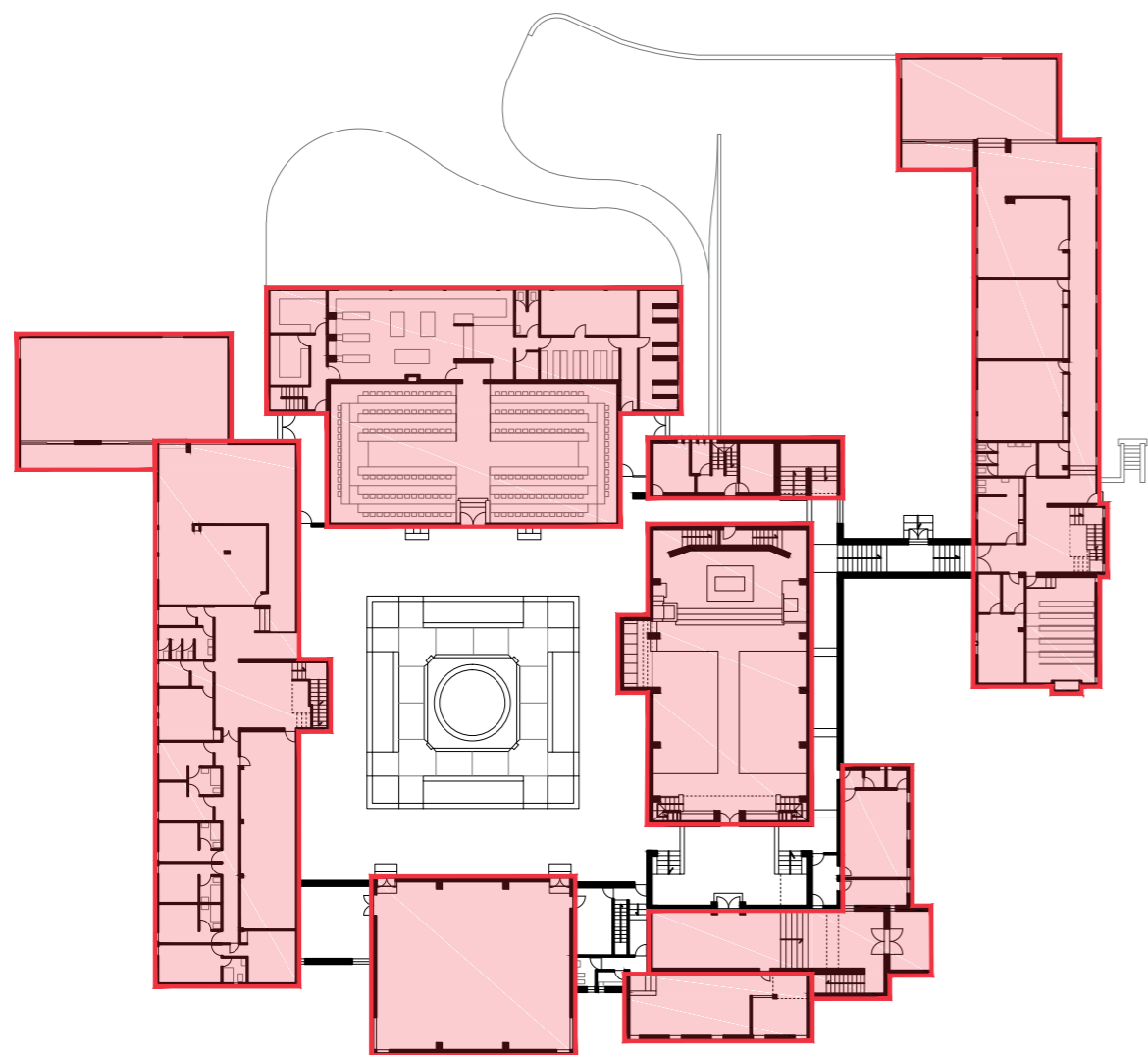
Volantino, Boletim MRAR.



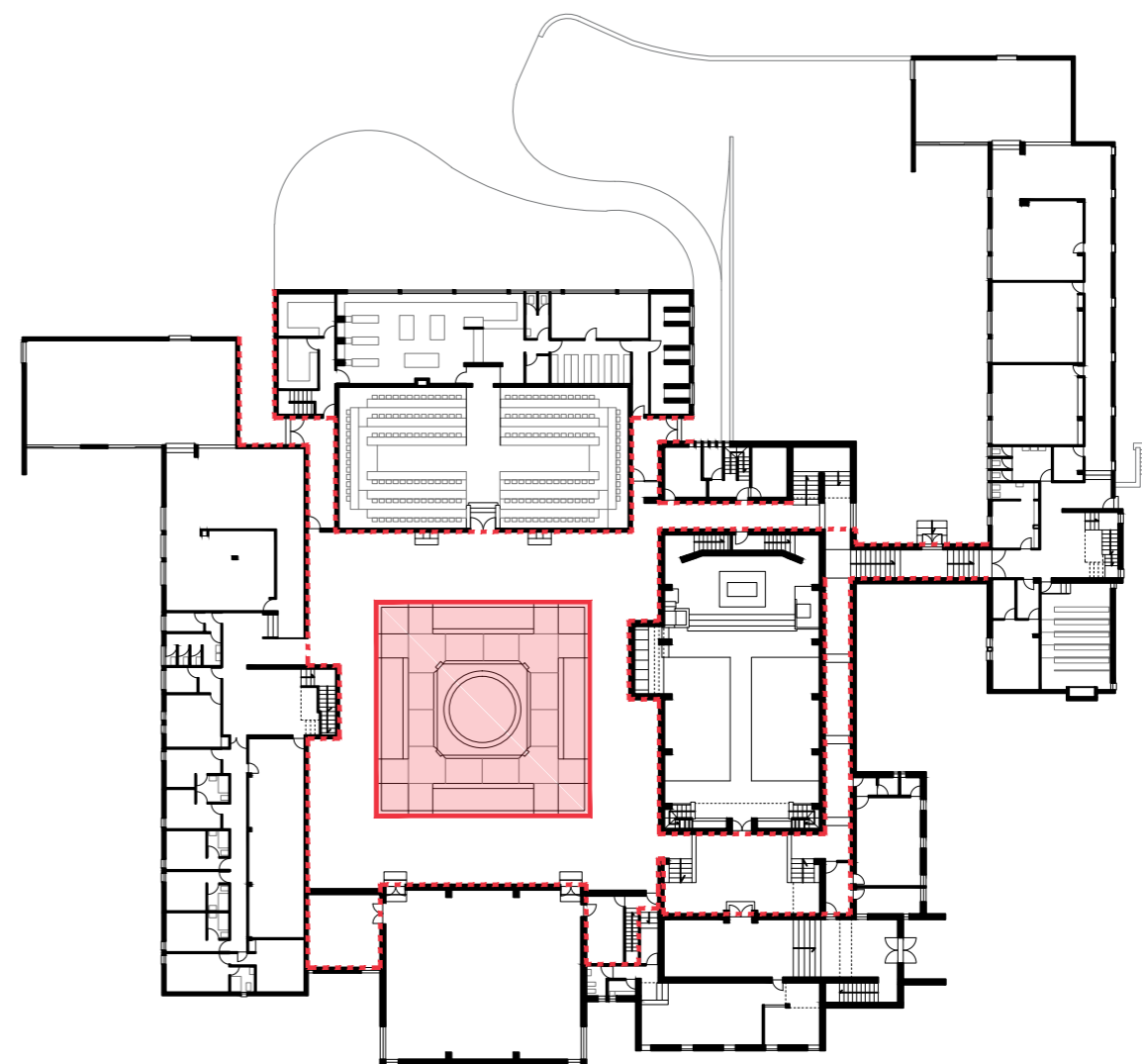
Convento di Gondomar, pianta di progetto.



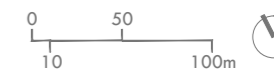
Convento di Gondomar, sezione e pendenza del terreno.



Convento di Gondomar, volumi principali.



Convento di Gondomar, chiostro centrale e spazi di collegamento.

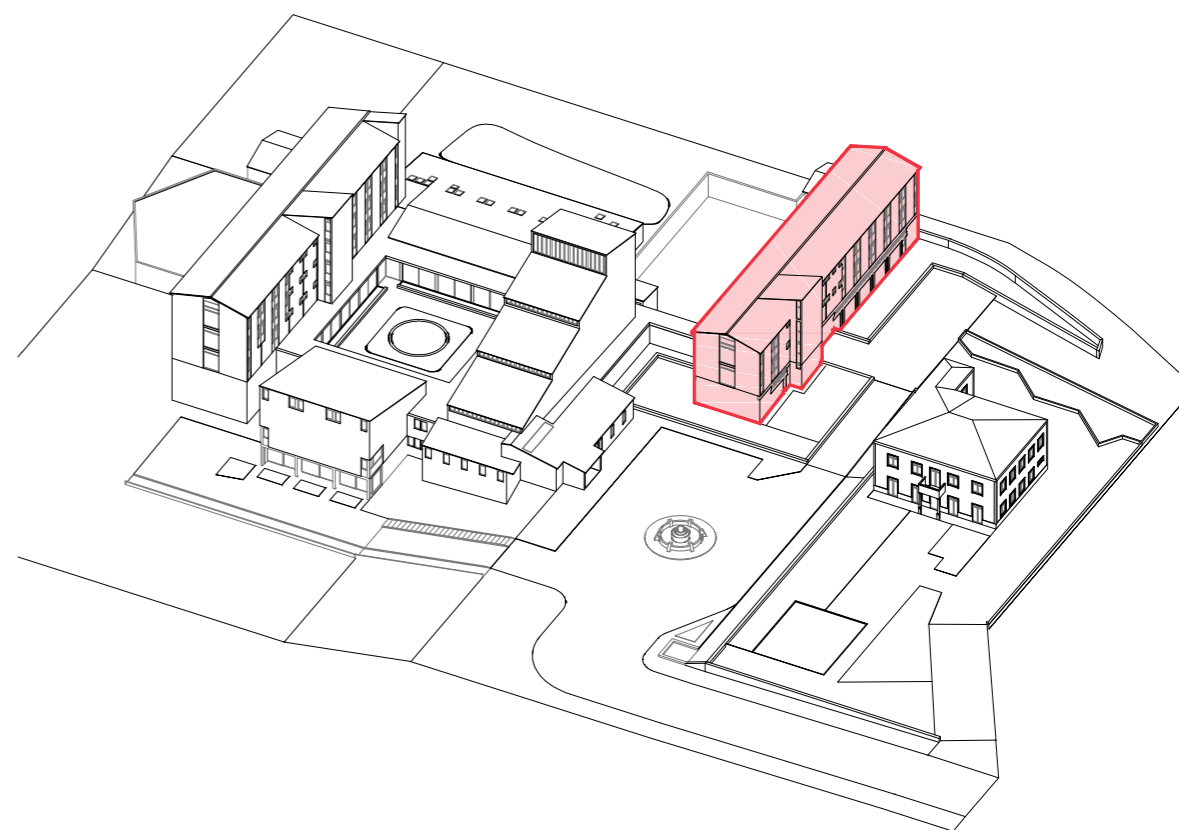






Definito il progetto iniziale, la costruzione è eseguita per fasi distinte fino al completamento dell'intero edificio. La fase di costruzione è anche quella che va a definire in maniera più precisa i materiali che verranno usati. Anche in questo progetto Távora compie un processo di sintesi tra le tecniche costruttive tradizionali portoghesi e quelle moderne basate sull'uso del cemento armato. Come già evidenziato per il progetto del *Mercato Municipal di Vila da Feira*<sup>18</sup>, viene utilizzata una tecnica mista, che andrà a definire l'intera composizione, utilizzando un materiale tipico di questa zona del Portogallo, il granito, in blocchi pieni nella parte basamentale di tutti gli edifici. Lo stacco tra la parte del basamento inferiore e l'edificio superiore è dato dalla netta linea dell'intonaco, che definisce il volume superiore completamente bianco. L'unione tra queste due parti è data dal cemento armato, che letteralmente s'inserisce nella muratura, non arrivando alle fondamenta ma andando a sostituirsi ai blocchi di granito e scaricando il peso sul muro di pietra. Il cemento armato a vista va a definire il ritmo delle aperture e dell'intera facciata nella parte superiore intonacata. Per la copertura è utilizzata la tegola portoghese classica in cotto rosso. Attraverso l'uso di questi materiali, granito, cemento armato, intonaco bianco, ceramica e legno nei dettagli di finitura interni e negli arredi, vengono disegnati tutti gli elementi della composizione, con un gioco sapiente di cambio di materia in determinati punti che vedremo successivamente nella descrizione dei singoli ambienti costruiti.

La prima porzione dell'edificio ad essere eretta a partire dal 1961 è il blocco delle novizie, il volume che si pone nella parte più elevata della pendenza ad est, il più accostato alla casa padronale esistente. È proprio questo edificio già presente nella Quinta che condiziona Távora nella scelta dei materiali, seppur con un ragionamento più moderno, come sopra descritto. Nelle foto realizzate durante uno dei viaggi di studio e di approfondimento dei progetti, si nota chiaramente come la riproposizione della parte basamentale in granito, l'uso dell'intonaco bianco nella parte superiore e la definizione dell'imbotte della finestra possano essere state reinterpretate partendo da questo edificio tradizionale. Il volume del fabbricato si sviluppa su quattro piani, che ospitano ai livelli inferiori i servizi comuni, mentre ai piani superiori le singole camere. Essendo il primo ad essere stato costruito, questo blocco presenta all'interno una piccola cappella, elemento d'eccezione rispetto alla semplicità del volume. Questa si trova nei piani inferiori a livello del basamento granitico, sul lato sud, verso quella che diventerà la corte di accesso all'intero complesso. La cappella è percepibile all'esterno grazie all'inserimento di un setto in cemento armato che sporge rispetto al muro di granito, lasciando spazio a due



Convento di Gondomar, prima fase, blocco delle novizie.

<sup>18</sup> Vedi paragrafo 3.1.2, Familiarità e tradizione.



Fotografia di viaggio, Convento di Gondomar di F. Távora, settembre 2015.  
Casa colonica e blocco del noviziato.



Fotografia di viaggio, Convento di Gondomar di F. Távora, settembre 2015.  
Ingresso principale e prospetto laterale del blocco del noviziato.



Fotografia di viaggio, Convento di Gondomar di F. Távora, settembre 2015.  
Prospetto del blocco del noviziato.



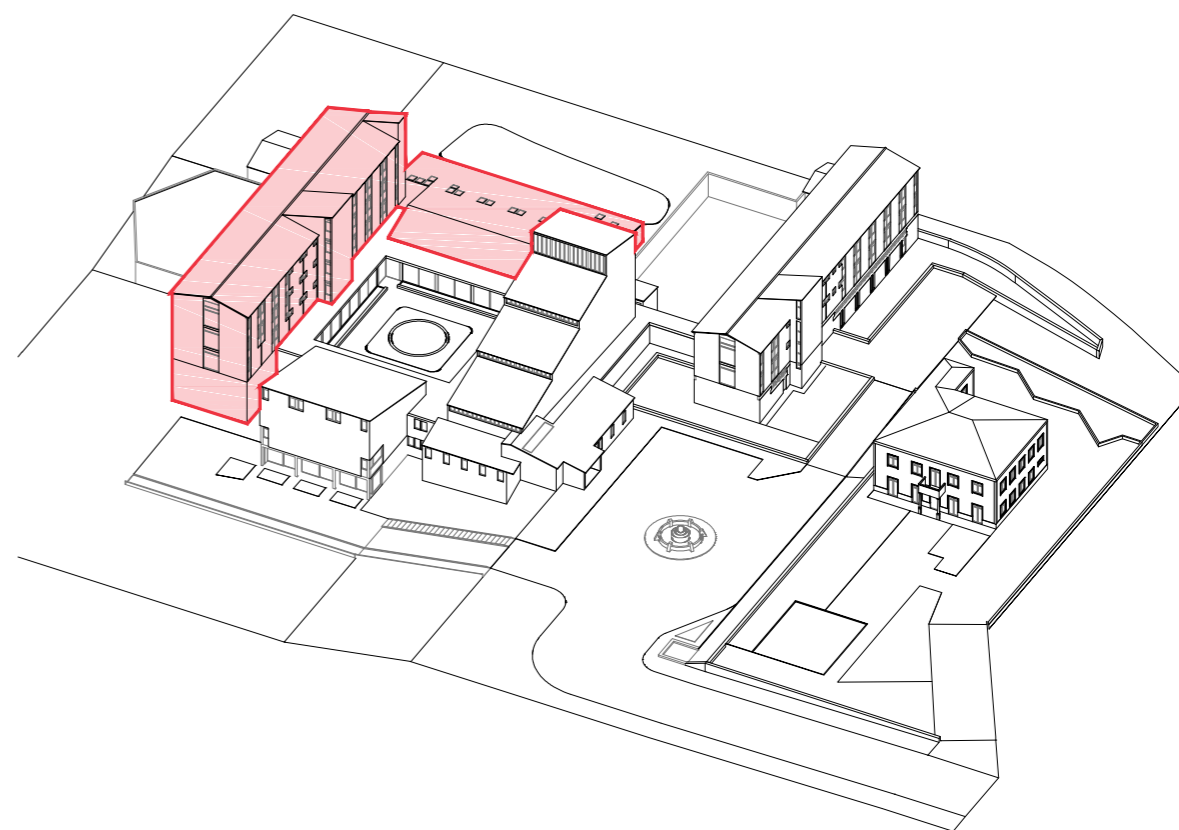
Fotografia di viaggio, Convento di Gondomar di F. Távora, settembre 2015.  
Interno della cappella del noviziato.

tagli vetrati verticali sul lato destro e sinistro. La percezione esterna è quella di un volume che sporge dal muro in granito, non lasciando vedere frontalmente i tagli vetrati che servono invece a portare luce all'interno e ad illuminare la zona dell'altare e del crocifisso. L'ombra del volume esterno e della croce posta sulla sua sommità, si staglia nella parete granitica evidenziando l'elemento eccezionale.

La seconda fase del progetto, da metà degli anni sessanta, vede la realizzazione di due dei quattro blocchi che graviteranno attorno al chiostro centrale. Il primo è quello dedicato alla residenza della comunità, un volume del tutto simile a quello delle Novizie, che si pone a chiusura del lato ovest del complesso. Questo a differenza del primo si sviluppa per cinque piani fuori terra, andando a collocarsi nella parte più bassa della pendenza del terreno. Si ha così la possibilità di inserire un piano inferiore, quello dei servizi, al di sotto della quota della futura corte, dove invece si aprono gli spazi di lavoro comuni e le stanze dedicate al catechismo. Nei piani superiori invece si sviluppano le camere per le sorelle ospitate nel convento e i relativi servizi. L'utilizzo dei materiali è del tutto identico al primo edificio costruito. L'altra parte realizzata in questa fase è il corpo sud del complesso, quello che ospita gli spazi comuni di refettorio, cucina e dispensa al livello del futuro chiostro, oltre alla lavanderia e alle cantine nel piano sottostante. Il volume è del tutto differente rispetto ai due precedenti dedicati alle celle. È un semplice edificio a due falde che ospita all'interno una grande sala, sul lato del chiostro, caratterizzata da una struttura in cemento armato a vista che va a sostenere il tetto e scandisce lo spazio sia in pianta che in alzato grazie l'utilizzo di travi orizzontali. Queste vanno a definire, assieme alle due falde del tetto, un timpano che all'estremità destra e sinistra diventa vetrato e permette l'ingresso di una luce diffusa su tutto il salone. La struttura in cemento armato, arrivando sulla muratura portante, vi s'inserisce come avviene esternamente nel muro di granito, formando una T rovesciata lasciata a vista. La luce zenitale è garantita da una serie di lucernai che vanno ad illuminare le parti del salone di altezza inferiore, al di sotto del timpano. Gli stessi sono riproposti anche nei locali accessori retrostanti, come cucina e dispensa.

La terza e ultima fase porta a completamento i lavori del convento dal 1969 al 1971. Durante questa fase sono realizzati quattro elementi distinti che vanno a completare la composizione dell'intera struttura.

La sala polivalente è realizzata nella parte sud del complesso, sul lato opposto al refettorio già ultimato. Anche questo volume, più basso in altezza rispetto a quelli riservati alle camere, cambia forma, presentando un'unica falda che parte bassa in rapporto alla corte centrale e



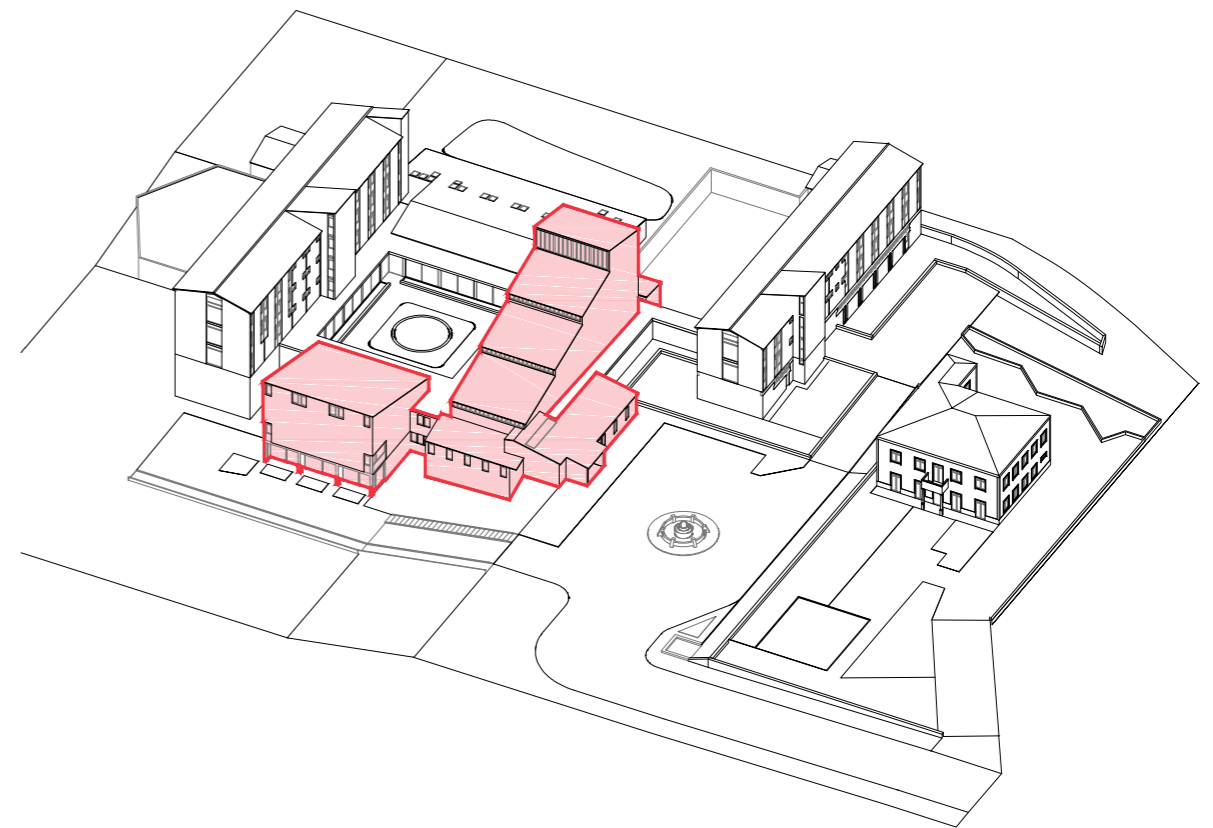
Convento di Gondomar, seconda fase, blocco della comunità e refettorio.



Fotografia di viaggio, Convento di Gondomar di F. Távora, settembre 2015.  
Blocco della comunità visto dal chiostro interno.



Fotografia di viaggio, Convento di Gondomar di F. Távora, settembre 2015.  
Interno del refettorio.



Convento di Gondomar, terza fase, blocco della sala polivalente e chiesa.

si alza verso l'esterno. La sala interna è uno spazio completamente libero, adibito a diverse attività. Non è casuale che questo spazio sia limitrofo all'ingresso, perché può essere utilizzato anche per eventi che coinvolgano persone esterne rispetto alla comunità del convento. La sala presenta una struttura in cemento armato a vista che si stacca rispetto alle pareti azzurre che definiscono i muri perimetrali. In copertura il soffitto è sagomato in maniera differente rispetto alla monofalda esterna, permettendo il controllo della luce. Nella parte sud il gioco tra la trave di cemento a vista e il soffitto lascia libere solo due fessure che fanno penetrare raggi di luce diretta su entrambi i lati della trave. Sulla parete opposta verso la corte lo sfalsamento in altezza tra le due coperture, quella della sala e quella del portico del chiostro, premette l'inserimento di finestre a nastro che lasciano penetrare una luce indiretta, ma comunque abbondante grazie al riflesso delle pareti bianche degli altri edifici che compongono la corte. La presenza del focolare di grandi dimensioni completamente in granito, che si appoggia direttamente su un pavimento in legno che riveste tutta la stanza, conferisce all'ambiente una dimensione domestica, nonostante l'ampiezza.

Lo stesso corpo di fabbrica, grazie al suo posizionamento sulla pendenza del terreno, ospita al livello inferiore, due aule di catechismo, accessibili anche direttamente dall'esterno scendendo la scala a lato dell'ingresso. Questa parte, trattata come basamento su cui appoggia il volume bianco della sala polivalente, presenta una zona porticata scavata nel volume, e caratterizzata dall'utilizzo del granito e del cemento armato a vista come nei restanti edifici. Oggi l'ampliamento delle aule eseguito in questa zona del convento ha compromesso il portico chiudendolo completamente e affiancando ad esso un nuovo edificio.

La chiesa è l'ultimo degli edifici realizzati a completamento della corte. Questa è sicuramente l'architettura preminente di tutto il complesso, visibile a distanza dalla valle ma allo stesso tempo non sproporzionata rispetto al resto degli edifici del Convento. La chiesa mostra un impianto tipologico molto semplice: una pianta rettangolare che si sviluppa in lunghezza esaltando il punto focale dell'altare, fatta eccezione per il coro, scandita ritmicamente dai pilastri in cemento armato che sostengono la copertura. La singolarità rispetto ad una composizione classica di navata centrale di una qualsiasi chiesa rinascimentale si nota in sezione, con un graduale innalzamento della copertura man mano che ci si avvicina all'altare. L'illuminazione zenitale è data dai lucernai che si formano dai salti di quota tra le diverse parti della copertura. In particolare il lucernaio della parte più alta è di dimensioni doppie rispetto gli altri grazie al cambio di pendenza del tetto nell'ultima parte. La parete di fondo bianca, alle spalle dell'altare,



Fotografia di viaggio, Convento di Gondomar di F. Távora, settembre 2015.  
Interno della sala polivalente.



Fotografia di viaggio, Convento di Gondomar di F. Távora, settembre 2015.  
Interno della chiesa.

è quindi completamente illuminata dalla luce zenitale dei lucernai ed esalta la verticalità quasi gotica della chiesa in questo punto.

La sezione della chiesa, con il ripetersi dei lucernai, fa sicuramente riferimento ad architetture nordiche come quelle di Alvar Aalto, i cui progetti affascinano Távora, che ha modo di visitarli in diversi viaggi.

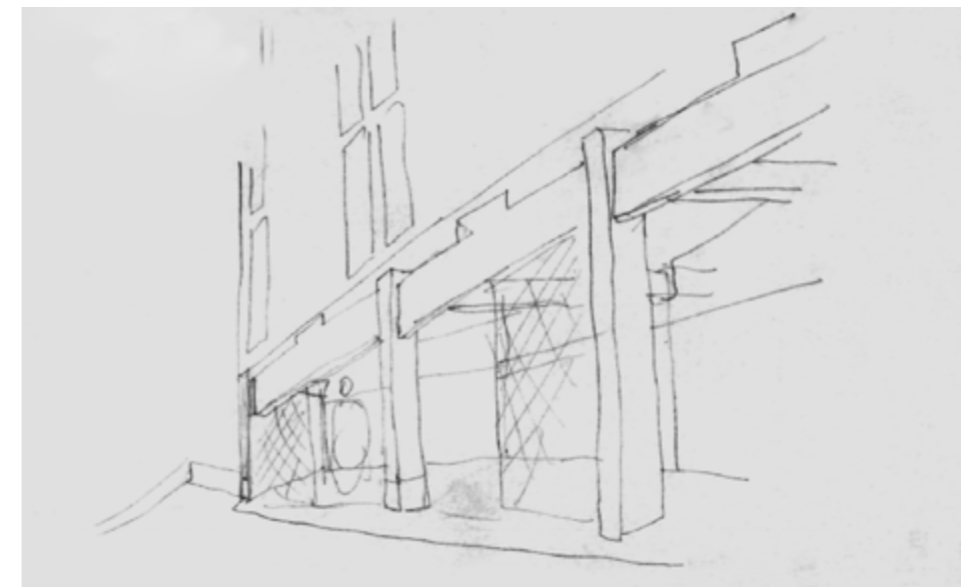
L'utilizzo dei materiali interni richiama quelli presenti nel resto del complesso: le piastrelle rosse per la pavimentazione, il granito per il presbiterio e l'altare, oltre che per la parete del tabernacolo, attorno a cui si gira per accedere agli spazi di servizio della sacrestia. Tutti gli arredi, le panche e le sedute attorno all'altare sono realizzati in legno, mentre il resto delle pareti sono completamente intonacate e bianche. L'aula è divisa in due livelli distinti, la quota della navata e un piano rialzato, tipo matroneo, comunicanti tra loro attraverso due scale presenti sui lati non appena varcato il portone del vestibolo. Per svolgere la funzione di distinzione tra i membri della comunità e quelli esterni, il matroneo è collegato anche direttamente all'ingresso attraverso una scala che sale sulla sinistra, appena varcata la soglia dall'esterno, come vedremo nella descrizione dell'atrio.

Il vestibolo della chiesa è parte integrante del corpo d'ingresso dell'intero convento. L'entrata è caratterizzata da una sequenza di spazi ben definiti, studiati per dare gradualità nell'accesso e nella percezione dei diversi ambienti e fungere da filtro tra l'esterno e un interno molto più intimo. Esternamente il volume si presenta interamente in blocchi di granito, quasi come se formasse il basamento della chiesa. Entrando, la sequenza degli ambienti cambia molto rapidamente: uno spazio coperto, ma ancora esterno, è seguito dalla porta che conduce ad uno spazio molto basso, definito nella sua dimensione dal limite dato dalla scala che scende e occupa l'intera larghezza dell'ambiente dividendolo in due parti.

I diversi elementi simbolici che compongono l'entrata fanno sì che il visitatore percepisca questo spazio come un passaggio necessario tra l'esterno e l'interno. L'altezza ridotta del soffitto evidenzia la presenza della luce zenitale, quasi purificatrice, proveniente da un lucernaio che corre da parte a parte per tutta la larghezza. Il pavimento in granito grezzo, lo stesso dell'esterno, riveste anche la scala, staccando nettamente la parte inferiore dell'atrio, già percepita come interno del convento. La guardiania smista l'accesso dei visitatori grazie alla presenza di due porte, una che permette l'accesso diretto al matroneo della chiesa senza intromettersi nella vita del convento, l'altra che permette l'accesso al blocco delle novizie attraverso il lungo corridoio che corre sul fianco della chiesa.



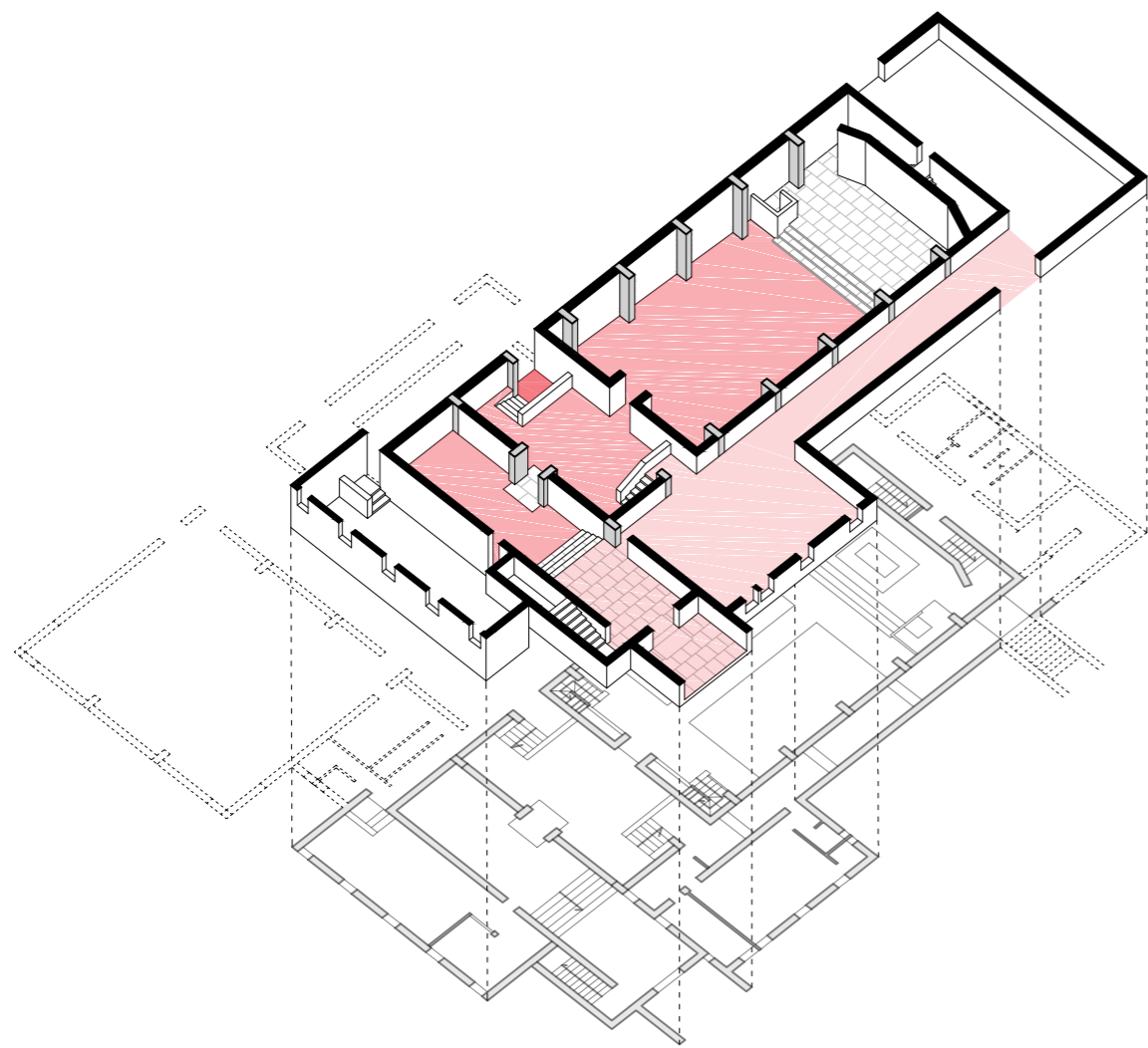
Fotografia di viaggio, Convento di Gondomar di F. Távora, settembre 2015. Esterno del blocco della sala polivalente.



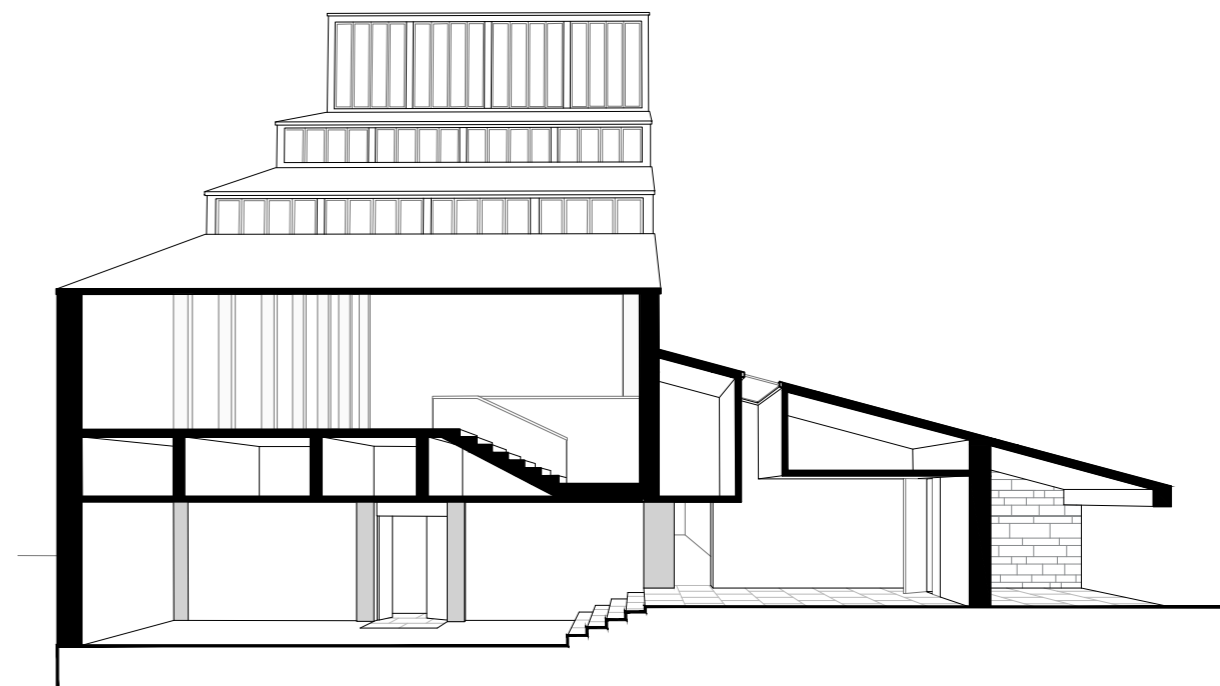
Távora, schizzo di progetto per il portico della sala polivalente, 1961, conservato in FIMS.



Scendendo la scala si procede nell'accesso graduale, con la possibilità di entrare negli spazi dedicati all'incontro privato con le suore presenti nel convento. La grande porta presente in questo ambiente, con due grandi stipiti di cemento armato e la soglia in granito che si protrae verso entrambi gli spazi, sottolinea l'accesso al vestibolo della chiesa, primo luogo che troviamo una volta entrati nel convento e spazio che per la sua conformazione connette ambienti di diversi livelli. Qui assialmente troviamo la porta della chiesa con l'ingresso alla navata centrale, mentre sulla sinistra e sulla destra sono presenti due scale, di cui la prima, che scende, conduce al portico che corre lungo il chiostro, che sarà realizzato nella fase di costruzione subito successiva, mentre la seconda, che sale a destra, si ricongiunge al corridoio che va in direzione del blocco del noviziato.



Convento di Gondomar, esploso dell'ingresso, del vestibolo e della chiesa.



Convento di Gondomar, sezione prospettica dell'ingresso.



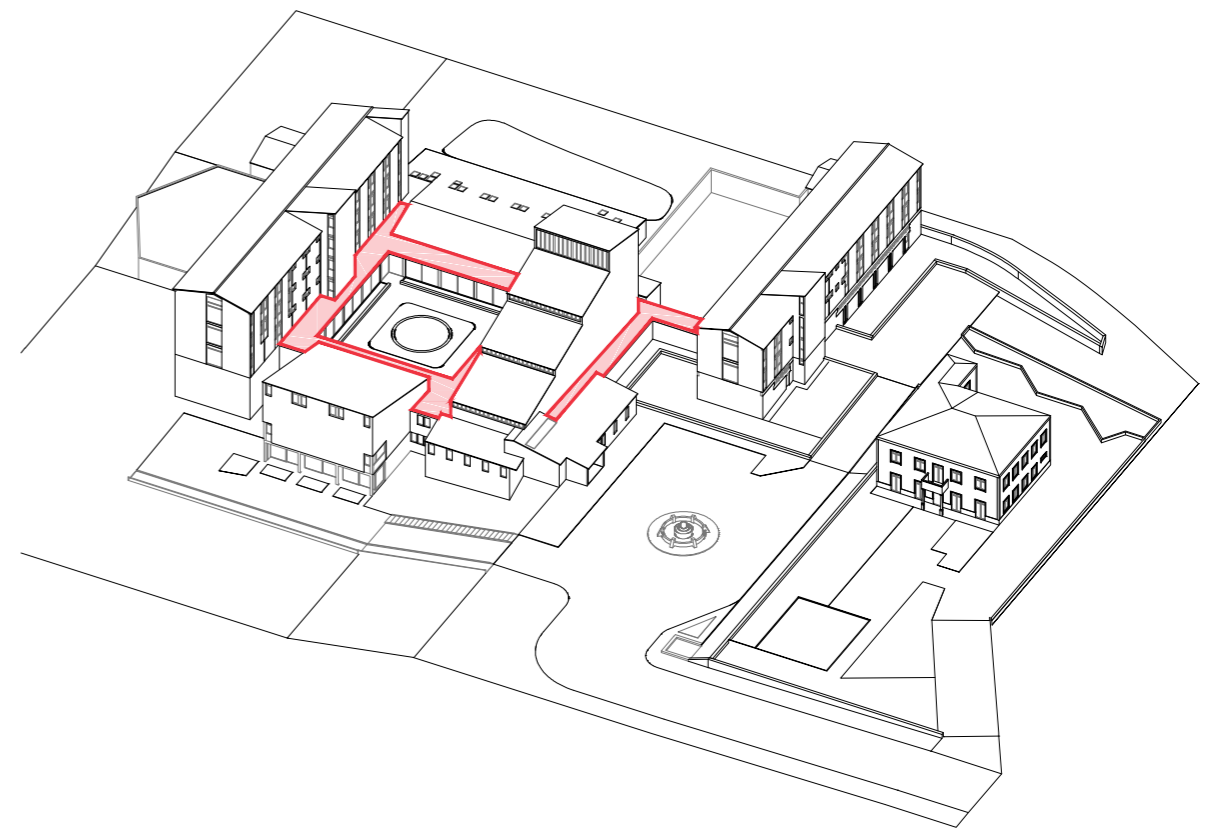
Fotografia di viaggio, Convento di Gondomar di F. Távora, settembre 2015. Vestibolo della chiesa.

L'elemento che chiude l'intera composizione è il chiostro, vero cuore del convento:

*"Il chiostro funziona come zona di distribuzione dei percorsi principali e come zona di permanenza e di socialità."*<sup>19</sup>

Lo spazio si svolge attorno ad una corte centrale verde, separata dall'interno attraverso una scansione regolare di pilastri in cemento armato che saltano in angolo ed infissi scorrevoli in legno e vetro. Lo spazio interno è di notevoli dimensioni, largo cinque metri su tutti i lati, pensato non solo per la percorrenza. L'uso dei materiali definisce la ricchezza e l'importanza data da Távora a questa parte della composizione. La ceramica rossa nel pavimento corre su tutti e quattro i lati, interrotta dalle sole soglie in granito che marciano le porte d'accesso agli spazi principali, la sala polivalente e il refettorio. Tutte le pareti sono rivestite da una ceramica in toni di verde con una tessitura continua ricorrente che permette una percezione dello spazio, attraverso la trasparenza delle vetrate, come unitario con la corte ricca di vegetazione.

L'altezza del chiostro è inferiore a tutti gli edifici che va a collegare, inserendosi tra questi come un anello che tocca le diverse parti, ma con una propria autonomia formale e compositiva. La copertura piana s'inserisce anche nello spazio tra i volumi che collega, definendo percorsi che uniscono le diverse parti. La semplicità della pianta e dei materiali utilizzati rende questo elemento il punto fondante dell'intera composizione.



Convento di Gondomar, terza fase, blocco della sala polivalente e chiesa.

<sup>19</sup> Távora F., *Relazione descrittiva del progetto del Convento di Gondomar*, conservato in archivio FIMS, Porto.







Fotografia di viaggio, Convento di Gondomar di F. Távora, settembre 2015.  
Spazio perimetrale al chiostro rivestito in ceramica verde.



Fotografia di viaggio, Convento di Gondomar di F. Távora, settembre 2015.  
Chiostro centrale.

### 3.4.2 Progetti per edifici ecclesiastici.



L'occasione fornita dal Convento di Gondomar ad inizio anni '60 fa sì che Távora abbia la possibilità, sempre parallelamente alla spinta innovatrice del movimento MRAR, di progettare e realizzare altre chiese durante tutto il decennio. La lettura della storia e degli esempi della tradizione di cui Távora ha fatto sintesi nei viaggi in Italia e nello studio costante dell'architettura portoghese torna prepotentemente in tutti i progetti di questi edifici.

La Cappella del CNSR progettata per Fátima, mai realizzata, presenta una pianta molto regolare ad unica navata, come quella di Gondomar. Távora compie una sintesi della composizione classica delle chiese, proponendo la suddivisione della navata in tre fasce: quella dei fedeli, il presbiterio con l'altare e la parte "absidale" con le sedute disposte a formare un coro. L'elemento eccezionale è dato dalla rilettura della cupola tradizionale in chiave moderna. L'altare, infatti, si trova sotto ad una torre verticale, che funge da lucernaio, i cui appoggi chiudono il presbiterio sui due lati, lasciando libero solo il fronte verso i fedeli e il retro in cui si posiziona il coro.

Nel 1963 gli viene affidato l'incarico per la realizzazione del Padiglione e Cappella dell'istituto Nun Alvares a Santo Tristo, progetto poi realizzato e terminato nel 1965, prima ancora del completamento di Gondomar.

In questo caso l'incarico prevede il completamento dell'istituto attraverso l'inserimento di un nuovo padiglione e di una chiesa ad esso strettamente collegata. Il padiglione si pone in maniera ortogonale rispetto agli edifici già esistenti dell'istituto, prendendone l'altezza e la scansione dei piani, anche se con un linguaggio estremamente più moderno, fatto di struttura in cemento armato a vista e ampie vetrate che affacciano sulla corte interna all'istituto. La cappella si distacca dal padiglione come corpo esterno, collegato allo stesso attraverso un prolungamento della navata che s'inserisce al piano primo, fungendo da accesso alla cappella. Esternamente il brutalismo delle pareti a vista in cemento armato, rende ben visibile la cappella come elemento nuovo, avvicinandolo per somiglianza ad alcuni edifici di De Carlo che Távora aveva avuto modo di conoscere durante gli ultimi CIAM e nei rapporti con il TEAM X. A differenza di Gondomar in questo caso la volontà di Távora è di completare la composizione attraverso elementi che si distacchino dal precedente edificio e chiariscano la loro contemporaneità. Nel convento di Gondomar invece, la chiesa era un elemento di completamento dell'intera composizione, sviluppata con un unico linguaggio. Lo studio della luce interna rimane sempre molto presente e

anche in questo caso il grande lucernaio posto al di sopra dell'altare è in grado di diffondere una luce omogenea su tutto il presbiterio.

Il progetto per la chiesa parrocchiale di Nazaré, redatto nel 1965 e mai realizzato, parte invece dalla lettura profonda del tessuto urbano in cui s'inserisce, quindi non come elemento isolato, ma come completamento della struttura della città. La composizione presenta diversi elementi tradizionali come il chiostro e l'ingresso assiale attraverso una corte aperta, come avviene nell'abbazia di Montecassino. L'elemento d'eccezione è la chiesa, che diventa perno tra l'ingresso e la zona del chiostro ed è basata su una pianta quadrata che vede l'asse dell'altare e delle sedute disposto su una diagonale. A livello volumetrico, come si percepisce dalle sezioni, la chiesa svetta rispetto al resto del complesso, inserendosi come elemento preminente e ben visibile da tutta la città.

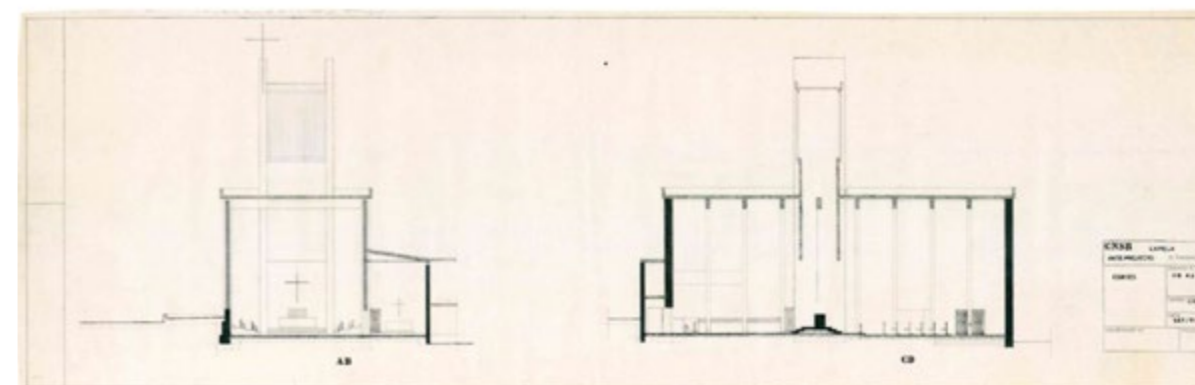
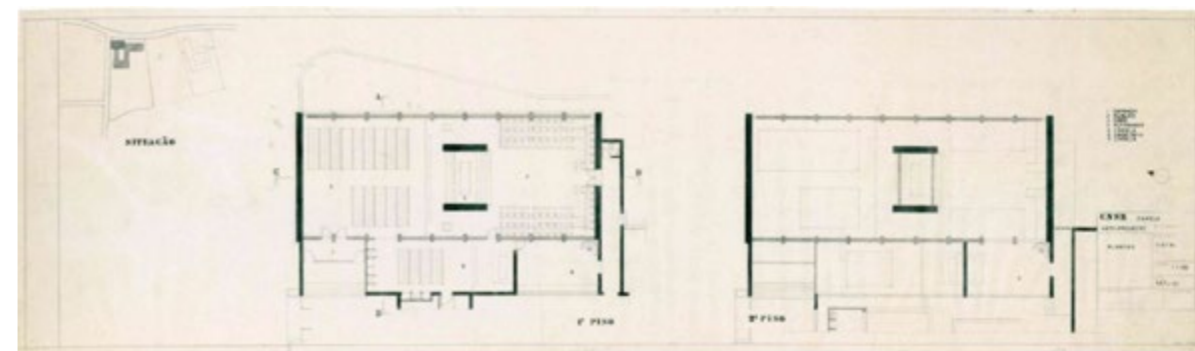
Differente è l'approccio nel progetto di un'altra piccola chiesa parrocchiale, São João de Ver a Santa Maria da Feira, affidatogli nel 1966 e completato due anni più tardi; qui il rapporto con i piccoli edifici circostanti, suggerisce a Távora di lasciare da parte la monumentalità e di definire una composizione a scala inferiore:

*"Una delle condizioni del volume esteriore della chiesa progettata è stato di frammentare, per quanto possibile, la massa di conseguenza alle dimensioni stabilite dal programma, non solo per ridurre apparentemente le dimensioni reali, ma anche per l'ambiente circostante in cui si inserisce e per rispondere alla sua naturale funzione di Chiesa Parrocchiale. [...] deve essere diversa da una cattedrale."*<sup>20</sup>

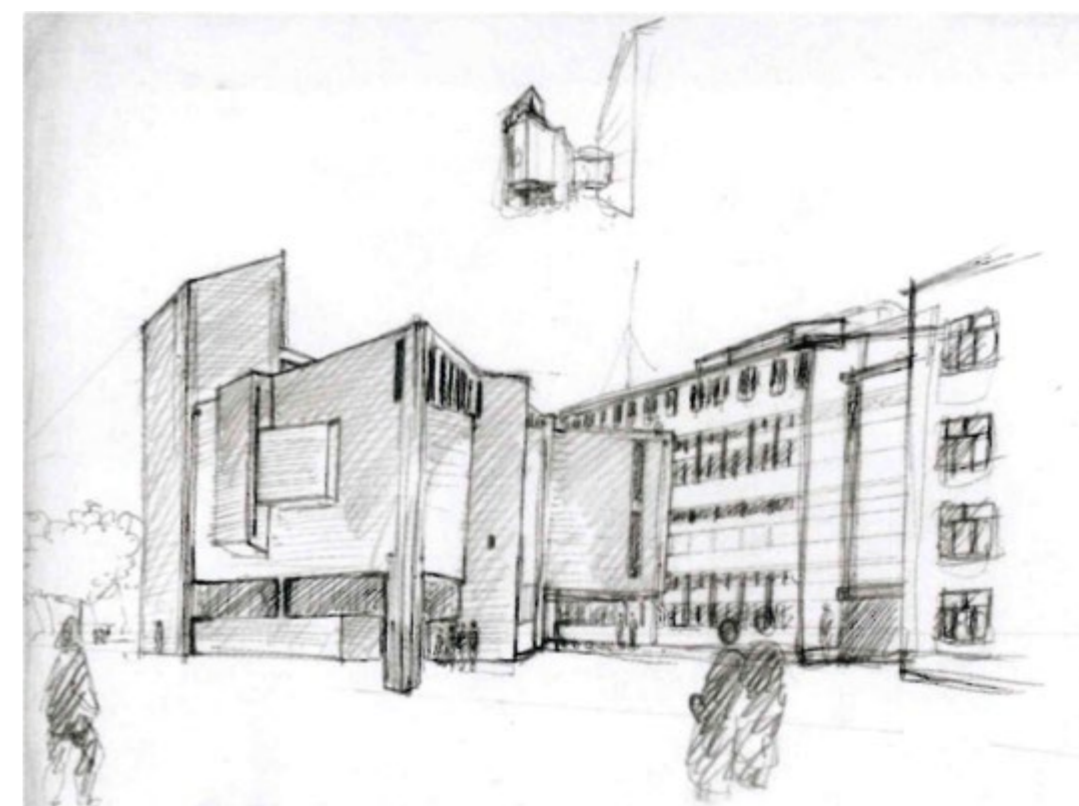
La composizione parte dunque da una pianta quadrata centrale a tetto piano, accanto a cui vanno ad accostarsi altri volumi, gradualmente più bassi, che partono dalla maglia strutturale principale fino a scomporla in maniera differenziata sui quattro lati. Il risultato è un'architettura frammentata, che ben s'inserisce nell'ambiente senza svettare rispetto alle costruzioni limitrofe, se non per il campanile.

Nel 1967 è affidato a Távora il progetto per la chiesa parrocchiale di São João de Ovar, poi non realizzata. La progettazione prevedeva non solo la chiesa, ma l'intero complesso parrocchiale che comprendeva anche una sala pubblica e una residenza per i parroci. Il programma funzionale del progetto dava la possibilità di ragionare su un intervento urbano di grande scala che si relazionasse con la città non solo attraverso l'inserimento di un nuovo edificio pubblico, ma di un intero spazio dedicato alla vita parrocchiale:

<sup>20</sup> AA.VV., *Fernando Távora Modernidade Permanente*, Associação Casa da Arquitectura, Guimaraes, 2012, p. 286.



Cappella di Fatima, Piante e sezioni di progetto, 1961.



Cappella Istituto Nun Alvares, schizzo di progetto, 1963.

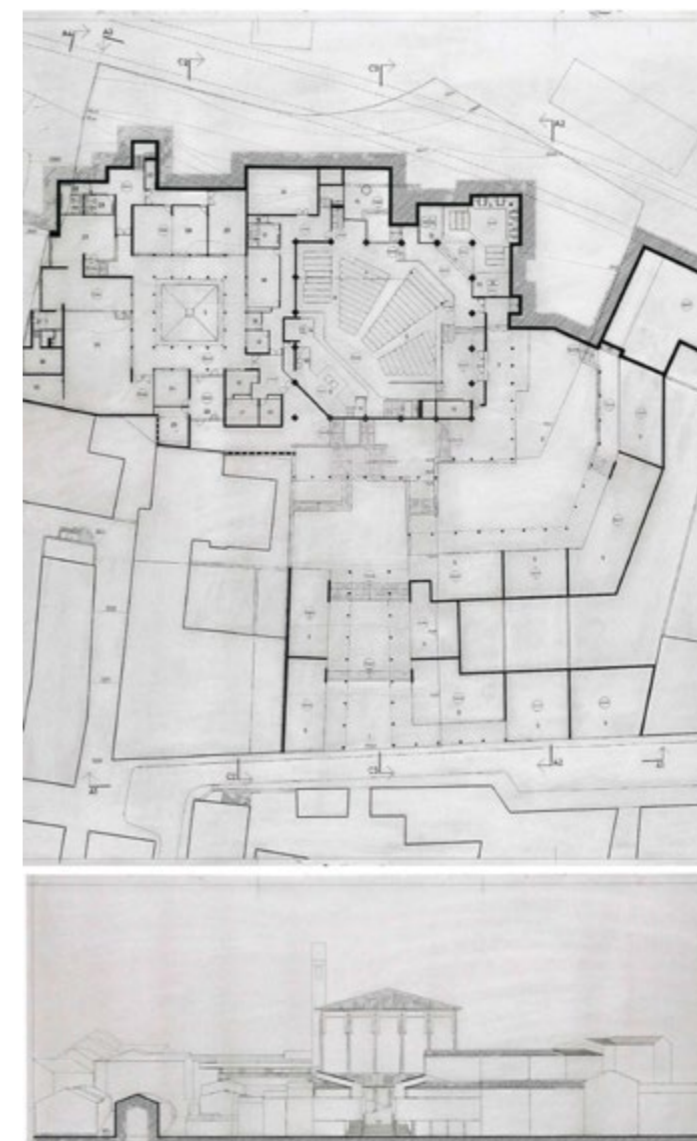
*“la forma del terreno, i suoi accessi e il suo orientamento, il programma, la necessità di costruire per fasi e, soprattutto, il desiderio di unificare tre edifici tanto diversi come la chiesa, il centro parrocchiale e la residenza, ci hanno portato a una soluzione in cui l'insieme si struttura intorno ad un ampio spazio, esposto a sud, punto di accesso e confluenza, centro di gravità della comunità parrocchiale.”<sup>21</sup>*

Ciò che scaturisce dal progetto, è una grande piazza pubblica definita su tre lati dagli edifici posti a base del programma funzionale, tutti collegati attraverso un porticato che permette un percorso coperto tra un volume e l'altro. Il Campanile, posto all'interno della piazza, staccato dalla chiesa e dagli altri edifici e l'apertura della piazza su un lato, ricordano la composizione di Piazza San Marco a Venezia, visitata nuovamente qualche anno prima, durante il viaggio del 1964.

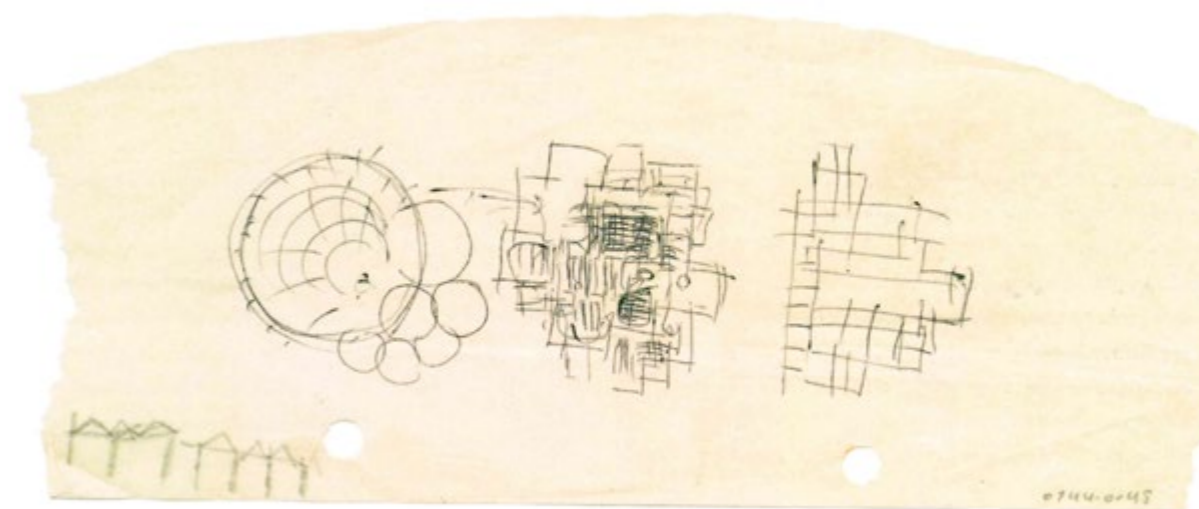
<sup>21</sup> AA.VV., *Fernando Távora Modernidade Permanente*, Associação Casa da Arquitectura, Guimaraes, 2012, p. 290.



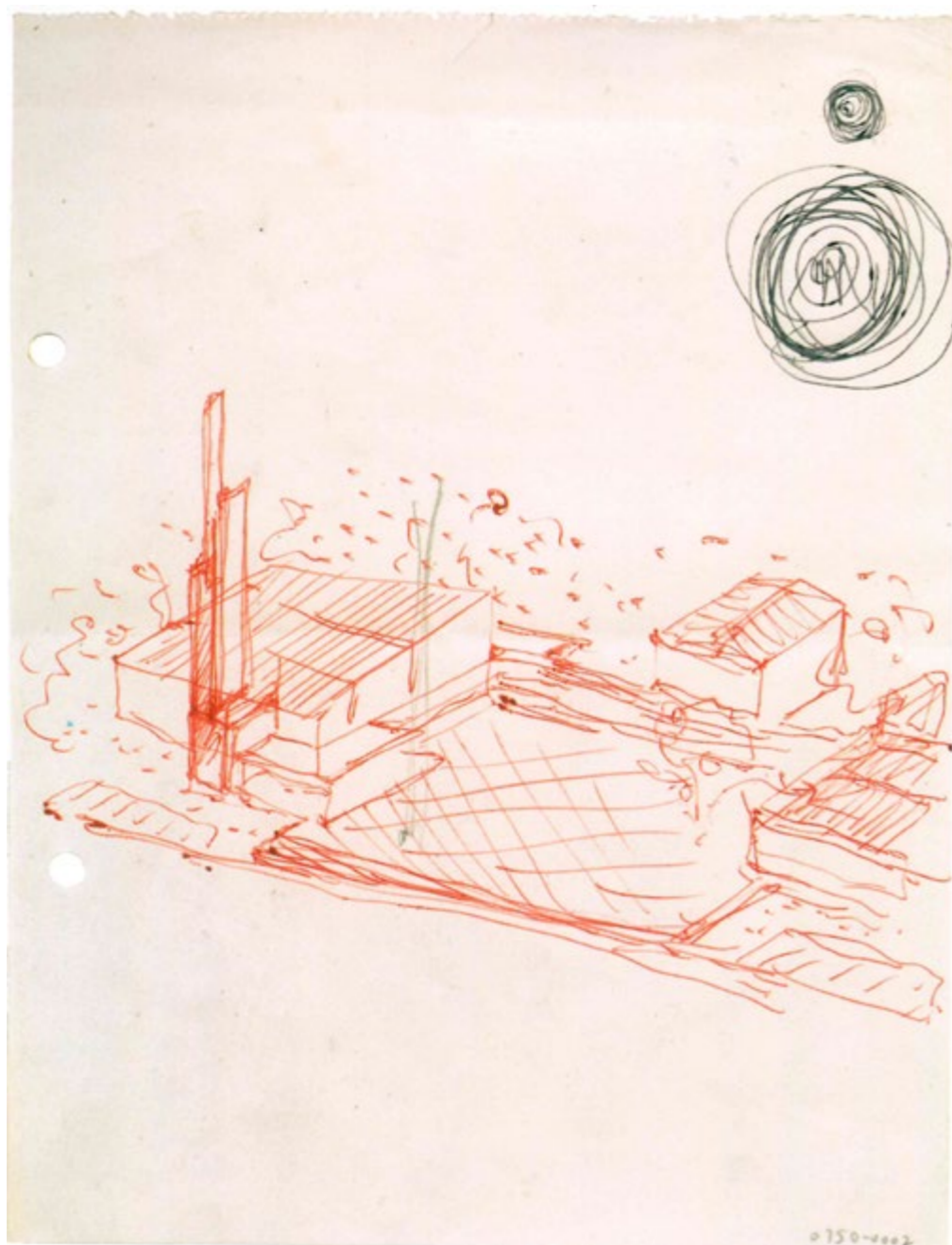
Cappella Istituto Nun Alvares, fotografia dell'interno, 1963.



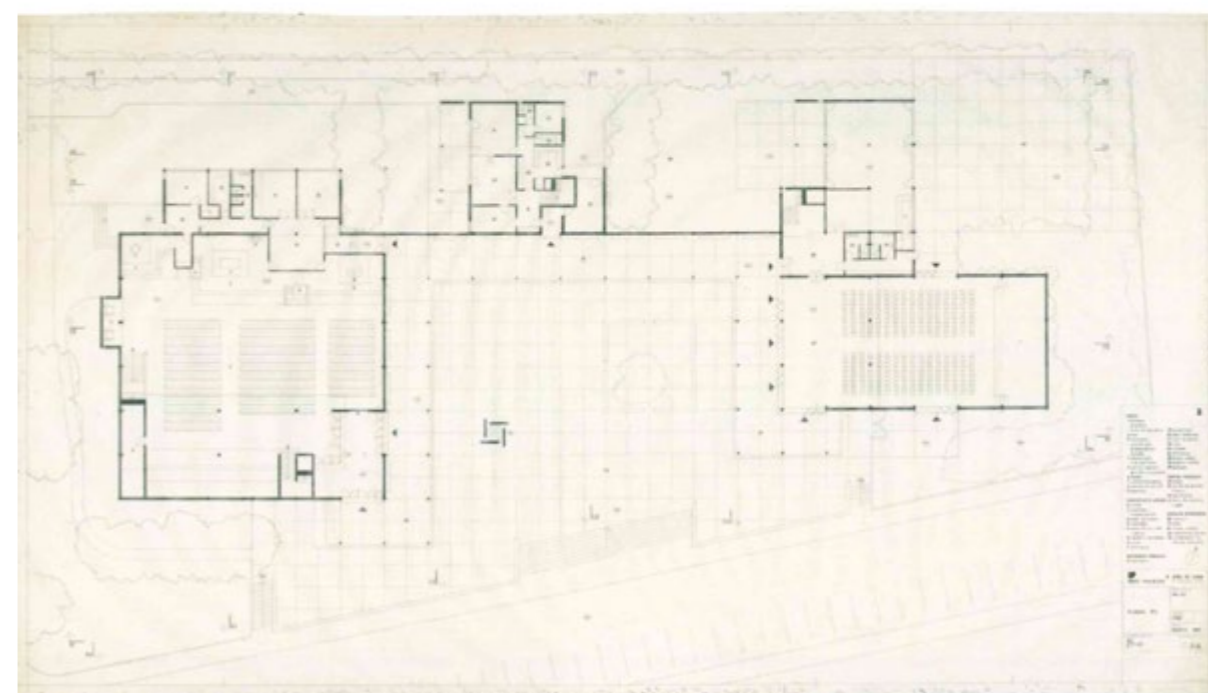
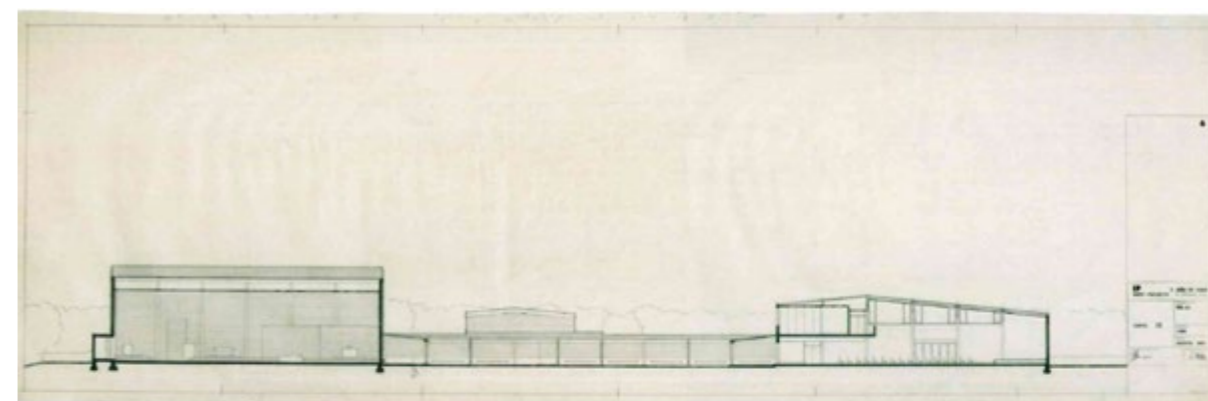
Chiesa di Nazaré, pianta e prospetto sulla città., 1965.



Chiesa parrocchiale São João de Ver, schizzo di progetto, 1966.



Chiesa parrocchiale São João de Ovar, Schizzo di progetto, 1967.



Chiesa parrocchiale São João de Ovar, Pianta e prospetto di progetto, 1967.

## Conclusioni

Attraverso la lettura di alcuni progetti di Fernando Távora risalenti agli anni della sua formazione e basandosi sulle fonti a disposizione, la presente ricerca ha voluto mettere in luce come e quanto il rapporto con l'Italia, sviluppatosi negli stessi anni attraverso i numerosi viaggi e il confronto con gli architetti italiani incontrati ai CIAM, abbia influito sulla composizione degli stessi.

La lettura compositiva dei progetti, basata sul ridisegno e sulla mia stessa esperienza e percezione degli spazi, ha permesso di portare avanti parallelismi e riferimenti tra le architetture italiane, sia classiche che a lui contemporanee, che Távora visita e vive in prima persona nel corso dei suoi viaggi in Italia, e i progetti a cui egli lavora negli stessi anni.

La ricerca si è basata su fonti certe, come i numerosi libri acquistati da Távora durante i viaggi, le annotazioni in essi contenute e i diari di viaggio, questi ultimi però disponibili in misura ridotta<sup>1</sup> perché attualmente oggetto di studio da parte dello storico e teorico dell'architettura Manuel Mendes; tuttavia si è cercato di interpretare i progetti di Távora non dal punto di vista storiografico, quanto piuttosto da quello compositivo, come un distillato delle diverse esperienze che hanno formato il bagaglio culturale dell'architetto, con particolare riferimento a quelle italiane.

La personalità architettonica di Távora si forma gradualmente e attraverso un lavoro di ricerca costante, non concentrata unicamente sull'architettura, ma anzi innescata da un inesausto desiderio di conoscenza che gli permette di interessarsi di tutte le forme d'arte e di cultura, del cibo e delle tradizioni dei luoghi che visita. Anche Siza ricordando Távora lo descrive come una persona estremamente curiosa:

*“Lui per primo era una persona interessatissima, non solo per quanto riguarda l'architettura. Aveva un ottimo temperamento e una grande capacità di comunicazione ed era anche una persona a cui piaceva molto vivere. Gli piaceva mangiare, tanto in compagnia del Primo Ministro, quanto con l'incaricato del cantiere. Era una persona che aveva un vissuto globale e pertanto ci sono storie carinissime in ognuno dei tanti viaggi fatti assieme, nei quali, fra l'altro, lui portava sempre la sua guida Michelin, che aveva già studiato oltre ad avere già intrapreso più volte viaggi in quei posti. Per cui per noi era contemporaneamente un viaggio ed un insegnamento. Mi ricordo di un viaggio*

<sup>1</sup> L'unico diario interamente disponibile è quello del viaggio del 1947 pubblicato in: AA.VV. “*Fernando Távora Minha casa-Uma porta pode ser um romance*”, Fundação Marques da Silva, Porto 2013, esteio 2 Viaggio per l'Europa 1947. Si trovano solo alcuni passaggi di quelle del 1949 all'interno di: Bandeirinha J.A.O., *Fernando Távora Modernidade Permanente*, Casa da Arquitectura, Guimarães 2012. Per i successivi viaggi del 1952,1956,1964 sono disponibili numerosi schizzi di viaggi riportati in questa tesi.

*in Grecia, tra i tanti, in cui abbiamo visitato i santuari e in ognuno di questi lui si fermava e sapeva tutto. Aveva una conoscenza storica profonda di quei luoghi, era una persona di una cultura rara. E non era in alcun modo accademico, nel senso formale.”<sup>2</sup>*

Nel testo sulla Scuola do Cedro<sup>3</sup> troviamo, quasi racchiusi in un aforisma, i molteplici aspetti che hanno formato la sua personalità e che egli continuerà a coltivare per tutta la vita, come testimoniato da Siza:

*“[...] Passarono gli anni. Vidi edifici e conobbi architetti.”<sup>4</sup>*

Il tempo e l'esperienza sono elementi fondamentali nella formazione, necessari come evoluzione graduale della personalità architettonica di Távora e di ogni altro architetto. La formazione accademica deve necessariamente trasformarsi in esperienza vissuta personalmente, visitando e comprendendo le architetture, attraverso la percezione dello spazio e delle proporzioni degli esempi classici e contemporanei. Allo stesso tempo il rapporto con altri architetti è necessario ed utile per un confronto, alle volte anche scontro, attraverso cui comprendere meglio le proprie idee e costruirsi una propria identità architettonica.

*“[...] Compresi che un edificio non è solo una bella pianta o una bella fotografia scattata in un giorno di sole dalla migliore angolatura.”<sup>5</sup>*

Per comprendere l'architettura lo studio a tavolino non è sufficiente. Non sono un bel disegno o una resa prospettica che fanno di un progetto un'architettura. A queste vanno necessariamente aggiunte la contingenza del reale, della costruzione, della durata nel tempo dell'opera. Questi elementi trasformano il disegno in architettura, l'immaginazione in reale.

In questo sta la capacità dell'architetto di convertire il progetto e le sensazioni fino ad allora solo immaginate in qualcosa di reale, percepibile da tutti i sensi del corpo, emozionante, ma allo stesso tempo strettamente legato alla contingenza umana e terrena.

Solo scoprendo l'architettura “dal vivo” oltre che sui libri si possono percepire queste sensazioni, attraverso l'esperienza personale all'interno degli edifici costruiti ma ancor di più scontrandosi con la realtà della costruzione.

<sup>2</sup> Siza Á., Intervista durante la visita al Mercato di Vila da Feira, viaggio “Revisitar Fernando Távora”, 23-02-2016.

<sup>3</sup> A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, cit. p.319. Testo originario: F. Távora, *Escola primária do Cedro*, in «Arquitectura», 89, 1964.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

*“[...] Compresi che tutti gli architetti erano uomini, con le loro qualità, maggiori o minori e con i loro difetti maggiori o minori. [...] Liberatomi da quella astrazione, incontrai l'architettura come una cosa che io o altri possiamo realizzare; migliore o peggiore, terribilmente contingente, legata alla circostanza tanto quanto un albero si ancora alla terra con le sue radici.”<sup>6</sup>*

L'architettura diventa accessibile a tutti gli architetti, comprensibile e realizzabile da ciascuno in maniera diversa. Non solo i grandi maestri sono architetti e non possono essere l'unico metro di paragone: Távora comprende l'importanza e la necessità di misurare il proprio lavoro con una cultura profonda che sappia sostenere il progetto, da cui attingere, anche inconsciamente, per definire la composizione dell'opera.

La definizione di un progetto da parte di un architetto è un processo complesso che avviene su piani differenti tra loro sapientemente uniti, è la sintesi di un bagaglio culturale accumulato nel tempo.

Provando a schematizzare un processo che fluisce senza un rigore logico preciso si potrebbero definire alcune categorie, definite in modo più approfondito qui di seguito: *contesto, archetipi compositivi, forza dell'architettura.*

## CONTESTO

È definito principalmente dal “locus” in cui l'opera si deve insediare, con le specificità e le suggestioni che da questo derivano. Queste possono essere di carattere naturale, come nel caso del progetto della *Quinta de Conceição*, analizzato all'interno del terzo capitolo, in cui l'architetto trova elementi importanti per la gestione del progetto nell'organizzazione precedente del terreno, nella presenza della vegetazione e nell'andamento della collina. Allo stesso modo il lavoro su un progetto inserito in un ambiente urbano si definisce con la comprensione delle preesistenze degli edifici con cui si deve dialogare. È il caso di Aveiro, dove attraverso l'edificio comunale la composizione definisce la piazza principale e la discesa verso il canale.

Il contesto è anche declinabile dal punto di vista culturale, nella misura in cui tutte le influenze della tradizione costruttiva e del linguaggio architettonico del luogo in cui si inserisce l'architettura diventano base di partenza per lo sviluppo del progetto, sia definendone i dettagli con richiami ai materiali e al linguaggio della tradizione, sia attraverso una sintesi più profonda che fa dei modelli compositivi della tradizione, la base di partenza per lo sviluppo di un'architettura

<sup>6</sup> A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, cit. p.319. Testo originario: F. Távora, *Escola primária do Cedro*, in «Arquitectura», 89, 1964.

contemporanea, che sappia rispondere i bisogni d'oggi.

In ultimo, ma non perché meno importanti delle altre, a definire il contesto concorrono anche le "circostanze" socio-culturali in cui il progetto si sviluppa, date da una fitta rete di rapporti personali con i committenti, i muratori e le altre figure tecniche che partecipano al progetto. Essi sono un fattore determinante per una buona architettura, in quanto definiscono la migliore o peggiore riuscita dell'opera e la capacità di questa di essere compresa e accettata dalla società intera. La capacità dell'architetto sta nel saper gestire le diverse influenze che vengono dal contesto, sapendo ottenere il massimo da ogni circostanza.

### **ARCHETIPI COMPOSITIVI**

Così come il contesto è indispensabile per la definizione del progetto, anche la scelta dello schema compositivo che meglio si adatta al luogo e al programma risulta fondamentale. Il riferirsi ad un determinato schema non va però ridotto a una scelta casuale all'interno di una tabella definita. La scelta avviene all'interno del bagaglio culturale che un architetto si costruisce nel tempo, con lo studio, i viaggi e l'esperienza diretta, comprendendo gradualmente che un determinato modello di edificio può essere utilizzato per differenti usi.

Come abbiamo visto nell'analisi compositiva dei progetti di Távora, la tipologia a corte viene utilizzata per la sua capacità di definire uno spazio protetto, precisamente delimitato, sia nel *Convento di Gondomar*, dove ci si riferisce chiaramente ai chiostri classici delle abbazie, sia nel *Mercato di Vila da Feira* che nella *Quinta da Conceição*. In questi esempi partendo dallo schema di base a corte, Távora definisce una composizione che man mano varia e si plasma sull'esigenza del progetto rispetto al programma e al luogo in cui s'inserisce. Così il chiostro classico dei conventi diventa, nel *Convento di Gondomar*, un elemento a sé stante più basso e con il tetto piano, capace di unire i blocchi che ospitano le diverse funzioni, altrimenti separati nettamente tra loro. Nel *Mercato di Vila da Feira*, invece, la corte è definita dalle coperture poste a spirale tra loro e su livelli differenti, capaci di definire uno spazio centrale in cui troviamo la seduta e la fontana, ma allo stesso tempo permettendo l'ingresso al mercato da diverse parti, attraverso gli spazi lasciati liberi tra una pensilina e l'altra. La corte nella *Quinta da Conceição* invece è utilizzata come luogo di separazione tra l'esterno e l'interno e gestisce i cambi di livello tra la strada e il parco.

È quindi possibile utilizzare la stessa tipologia compositiva in diversi ambiti, attraverso una sintesi che via via l'architetto compie in maniera più o meno consapevole. A prima vista è difficile avere

un riferimento diretto tra la corte rossa della *Quinta da Conceição* e il patio di una casa romana. In realtà il riferimento, pur non diretto ed esplicito, pur filtrato e contaminato da altre esperienze ed altre sperimentazioni sulla stessa tipologia, è possibile e reale. Ma avviene in modo naturale nel processo progettuale di un architetto che fa della conoscenza la base del suo agire.

Il lavoro costante sull'architettura, misurato anche con la costruzione, permette di cimentarsi più volte nel corso degli anni con la stessa tipologia di edificio, come accade a Távora, nei cui progetti degli anni cinquanta la corte ritorna più volte come schema di base, definendo un filone di ricerca che trova riferimenti costanti negli edifici visitati durante i viaggi e nello studio della tradizione portoghese.

*"Il mito si dissolse. Vidi che esistevano relazioni tra la capanna e il capolavoro così come esistevano relazioni tra il muratore – o ogni altra persona – e l'architetto di genio."*<sup>7</sup>

### **FORZA DELL'ARCHITETTURA**

*"[...] l'architettura mi appare oggi come una grande forza, nata dalla terra e dall'uomo, legata da mille fili ai cambiamenti della realtà, forza capace di dare un poderoso contributo alla felicità dell'ambiente che la vede nascere. Effetto e causa, essa è perciò una delle armi di cui l'uomo dispone per costruire la propria felicità."*<sup>8</sup>

La consapevolezza del potere che ha l'architettura può intimorire anche i più esperti progettisti, per la grande responsabilità che la società affida loro, quella di definire e plasmare le nostre città, i luoghi in cui viviamo. Il timore progettuale di Távora negli anni della sua formazione si tramuta quindi in forza, non per genialità innata, ma per la costanza e il continuo confronto con il progetto. Il contesto in cui si trova a lavorare Távora, definito dal sostanziale isolamento del Portogallo rispetto al resto d'Europa fino alla Rivoluzione dei garofani, dal confronto tra i progettisti portoghesi, e in particolare di Porto, e dal lavoro continuo, fa sì che si venga a definire una modalità di affrontare il progetto che ancora oggi risulta peculiare tra gli architetti portoghesi. Una progettazione attenta, che evita il formalismo tipico della contemporaneità, portata avanti da un'intera generazione di architetti che con un lavoro graduale e costante hanno saputo essere incisivi all'interno del proprio paese, definendo un'identità architettonica portoghese oggi consolidata e ammirata.

<sup>7</sup> A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005, cit. p.319. Testo originario: F. Távora, *Escola primária do Cedra*, in «Arquitectura», 89, 1964.

<sup>8</sup> *Ibid.*

Lo studio delle architetture dei Fernando Távora, legate strettamente al processo costruttivo e alla comprensione del contesto in cui si vanno ad inserire, ma al tempo stesso derivanti da una sintesi culturale profonda intrapresa dall'architetto, ha permesso di definire alcuni aspetti della mia vita professionale.

**La sete di cultura:** mai smettere di viaggiare e di essere curiosi delle diversità, affascinarsi per ogni nuova scoperta, lasciarsi affascinare da cose mai viste, guardare il mondo sempre con gli occhi di un bambino, non si smette mai di imparare.

**Non fermarsi all'immagine:** l'architettura come promossa oggi dalle riviste e dai canali web è strettamente legata all'immagine, alla *"bella fotografia scattata in un giorno di sole dalla migliore angolatura"*. Ma l'architettura è altro, è conoscenza profonda della costruzione, capacità di inserirsi in un contesto.

**Riscoperta della tradizione:** per un progettista oggi è necessario aver compreso la tradizione del luogo in cui agisce. È necessario, in Italia, riscoprire la grande potenzialità degli schemi compositivi tradizionali di cui siamo ricchi. Da questi si deve sviluppare una progettazione attenta, legata ai nostri tempi e non storicistica, evitando però il formalismo fine a se stesso di alcuni esempi di architettura contemporanea.

**Costanza nella ricerca:** l'incisività su un territorio non è legata a una singola architettura o ad un singolo evento. Il lavoro costante, di volta in volta su temi differenti e scale diverse, permette di definire una linea di pensiero, la costruzione di un'identità chiara e facilmente leggibile da chiunque, capace di portare avanti la cultura del proprio territorio. Quest'azione deve essere intrapresa non dai singoli, bensì da un'intera generazione di progettisti che dovrà ridare all'architettura il ruolo che le spetta all'interno della società.



Fotografia di viaggio, Scuola nella Quinta do Cedro di F. Távora, settembre 2015.  
Spazio coperto all'interno della corte ricreativa.



## Bibliografia.

### Come riferimento sulla metodologia della ricerca

Eisenman P., *Giuseppe Terragni trasformazioni scomposizioni critiche*, Quodlibet, Macerata 2004

Risselada M., *Raumplan versus Plan Libre*, 010 Publishers, Rotterdam 2008

Rowe C., *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Mit Press, Massachusetts 1982

### Su Távora e il Portogallo

Aa.Vv., *Architectures à Porto. 1940-1986*, Pierre Mardaga, Liège 1990.

Aa.Vv., *Eduardo Souto Moura*, Blau, Lisbona 1994.

Aa.Vv., *“Fernando Távora Minha casa- Prologo”*, Fundacao Marques da silva, Porto 2013,

Aa.Vv., *“Fernando Távora Minha casa- Uma porta pode ser um romance”*, Fundacao Marques da silva, Porto 2013,

Aa.Vv., *“Fernando Távora Minha casa- Fernando Távora’ Historias de Vida(s)”* Fundacao Marques da silva, Porto 2013,

Aa.Vv., *“Fernando Távora Minha casa- ‘Os meus livros’ Fernando Távora - dos livros, das leituras, da coleção”* Fundacao Marques da silva, Porto 2013.

Aa.Vv., *“Fernando Távora Minha casa- Sobre o ‘Projeto-de-arquitetura’ de Fernando Távora”*, Fundacao Marques da silva, Porto 2015,

Aa.Vv., *Fernando Távora*, Blau, Lisbona 1993.

Aa.Vv., *Páginas Brancas (Arquitetura de Docentes do curso de Arquitectura da ESBAP)*, FAUP-Arquitetura ESBAP, Porto 1986.

Aa.Vv., *Páginas Brancas II*, AEFAUP, Porto 1992.

Aa.Vv., *Távora*, Catalogo della mostra a Guimaraes.

Bandeirinha J.A.O, *Quinas Vivas*, FAUP publicações, Porto 1993.

Bandeirinha J.A.O (a cura di), *Fernando Távora Modernidade Permanente*, Casa da Arquitectura, Guimarães, 2012 con testi di: Bandeirinha J.A.O., Curtis W.J.R., Figueira J., Mendes M., Risselada M., Vitale D.

Costa A.A. Gomes P.V. Pereira P., *Points de Repère. Architectures du Portugal, Crédito Predial Português*, Europália 91, Bruxelles 1991.

Costa A.A., *Introdução ao Estudo da História Portuguesa*, FAUP, Porto 1995.

Cotter A.B., *Casa em Pardelhas. O desenho de Fernando Távora na Arquitectura Popular*, Guimaraes, 2013

Cremascoli R. (a cura di), *Álvaro Siza Inside the human being*, Electa, Milano 2014.

Esposito A. Leoni G., *Fernando Távora opera completa*, Electa, Milano 2005. Con testi di: Maddaluno R., Costa A.A., Barata F., Barroso F., Del Conte F., Fernandez S., Ferrão B., Aris C.M., Mendes M., Pereira N.T., Vitale D., Siza A., Souto de Moura E.

Esposito A. Leoni G., *Eduardo Souto de Moura*, Electa, 2003, Milano

Fernandes J.M., *Arquitectura Modernista em Portugal (1890-1940)*, Gradiva, Lisboa 1993.

Fernandes J.M., *Sínteses da Cultura Portuguesa. A Arquitectura, Europália 91*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa 1991.

Fernandes J.M., *Arquitectura Portuguesa. Temas Actuais*, Cotovia, Lisboa 1993.

Fernandes M.C., *ESBAP / Arquitectura anos 60 e 70. Aportamentos*, FAUP, Porto 1988.

Fernandez S., *O percurso de Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, collana «Textos Teóricos» 7, FAUP, Porto 1988.

Figueira J., *Escola do Porto: um Mapa Crítico*, Eldlarc, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, Coimbra 2002.

França J.A., *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Bertrand Editora, Lisboa 1991.

Frampton K., *Álvaro Siza tutte le opere*, Electa, Milano 2005.

Frampton K., *En busca de una línea lacónica. Notas sobre la Escuela de Oporto*, in «A&U», n. 47, maggio-giugno 1994;

Gomes P.V., *Arquitectura Portuguesa do século XX, in AA.VV., Do Barroco à contemporaneidade, III vol. della «História da Arte Portuguesa» diretta da Paulo Pereira*, Círculo de Leitores, 1995.

Gonçalves J.F., *Ser ou não ser moderno. Considerações sobre a Arquitectura Modernista Portuguesa*, Eldlarc, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, Coimbra 2002.

Gregotti V., *Faculdades de Arquitectura*, in «rA - Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto», n. 0, 1987;

Mendes M. Portas N., *Portogallo. Architettura, gli ultimi vent'anni*, Electa, Milano 1991.

Portas N., *A Arquitectura para hoje. Finalidades, métodos, didáctica*, Livraria Sá e Costa, Lisboa

1964.

Portas N., *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação*, nel II vol. di Zevi B., *Historia da Arquitectura Moderna*, 2 voll., Dom Quixote, Lisboa 1984.

Portas N., *Meia dúzia de questões sobre uma certa arquitectura, a melhor, do Porto, in Onze arquitectos do Porto. Imagens recentes*, catalogo della mostra, Leitura, Porto 1983.

Ramalho P., *Itinerário*, FAUP, Porto 1989.

Rodrigues A.J., *Teoria da Arquitectura. O Projecto como Processo Integral na Arquitectura de Álvaro Siza*, FAUP, Porto 1996.

Szaniszlò G., *L'identità plurale: caratteri dell'architettura portoghese*, Guida, Napoli 2009.

Testa P., *A arquitectura de Álvaro Siza*, FAUP, Porto 1988.

Tostões A., *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, collana «Argumentos» 14, FAUP, Porto 1997.

Trigueiros L., *Fernando Távora*, EditorialBlau, Lisboa 1993. Con testi di: Costa A.A., Ferrão B., Siza A., Souto de Moura E.

Wang W., *Távora, Siza, Souto Moura. Una identidad no lineal*, in «Arquitectura.» n.261 *Revista Oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid*, luglio-agosto 1986.

### Sul panorama architettonico italiano

Consonni G., Maneghetti L., Tonon G. (a cura di), *Piero Bottoni: opera completa*, Fabbri, Milano 1990.

Eisenman P., *Giuseppe Terragni trasformazioni scomposizioni critiche*, Quodlibet, Macerata 2004.

Giannetti A. Molinari L. a cura di, *Continuità e Crisi: Ernesto Nathan Rogers e la cultura architettonica italiane del secondo dopoguerra*, Alinea editrice, Firenze 2010.

Macdonald W.L., Pinto J.A., *Villa Adriana*, Electa, Milano 2002.

Rogers E.N., *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano 1997.

Rogers E.N., *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Christian Marinotti edizioni, Milano 2006

Samonà A., *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma 1981

Tafuri M., *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1982

Zermani P., *Ignazio Gardella*, Laterza, Bari 1991

## Scritti di Távora

Távora F., *Da organização do espaço*, FAUP, Porto 1962.

Távora F., *O problema da casa portuguesa*, in "Cadernos de Arquitectura", serie I, 1947, n.1.

Távora F., *Para uma arquitectura de hoje*, in "Cadernos de Arquitectura", serie I, 1947, n.1.

Távora F., *Oporto e a Arquitectura Moderna*, "Panorama", 1952, n.4.

Távora F., *Arquitectura e Urbanismo*, in "Lusiada", volume 1, Novembre 1952, n. 2.

Távora F., *Franqueza e juventude, moradia pelo arq. Fernando Távora*, in "A Arquitectura Portuguesa", Aprile 1953.

Távora F., *Para um urbanismo e uma arquitectura portuguesas*, in "Comércio do Porto", Maggio 1953, n.25.

Távora F., *Para a harmonia do nosso espaço*, in "Comércio do Porto", Agosto 1954, n.10. anche in "Estrada Larga 2", Editora, 1960.

Távora F., *Casa em Ofir*, in "Arquitectura", 1957, n. 59.

Távora F., *Imposição e Expressão no Urbanismo*, in "Rumo", Giugno 1957 n.4.

Távora F., *Prova de Grande Composição*, in "Boletim especial da Escola Superior de Belas Artes do Porto", ESBAP, Porto 1962.

Távora F., *A arte deverá ter por fim a verdade prática?*, in "O Tempo e o Mundo", Giugno 1963, n.6.

Távora F., *O Encontro de Royaumont*, in "Arquitectura", 1963, n. 79.

Távora F., *O Arranjo da zona central de Aveiro*, in "Arquitectura", 1964, n. 182.

Távora F., *Do Porto e do seu espaço*, in "Comércio do Porto", 20 febbraio 1964.

Távora F., *Escola primária do Cedro, ("La vergine bianca")*, in "Arquitectura", 1964, n. 89.

Távora F., *École primaire à Vila Nova de Gaia, Portugal*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", Gennaio 1966 n.123.

Távora F., *Uma casa na Foz do Douro*, in "Casa & Decoração", 1978, n.6.

Távora F., *Miragaia, Barredo: Operação de renovo urbano, com Álvaro Siza Vieira, Bernardo Ferrão, Francisco Barata*, in "Lotus", 1978, n.18.

Távora F., *Experiências de Planeamento Municipal 5 - Guimarães, Plano Geral de Urbanização*, in "Cadernos Municipais", Aprile 1982, n. 16 -17.

Távora F., 1982, *Anfiteatro e Instalacoes Acessórias - Instituto Politécnico de Viana do Castelo*, in "Páginas Brancas II, Departamento Páginas Brancas", F.A.U.P., Porto 1982.

Távora F., *De há muito que nos conhecíamos*, in "Casa e Jardim", Gennaio 1986, n.94.

Távora F., *Parque Municipal de Conceição y Pabellón de ténis, Matosinhos 1957*, in "Arquitectura, Revista da COAM", Luglio-Agosto 1986, n. 261.

Távora F., *Casa de Vacaciones*, in "Arquitectura", 1986, n. 261.

Távora F., *Convento de Santa Marinha da Costa, Parador de Guimarães, 1976-85*, in "Arquitectura", 1986, n.261.

Távora F., *Quinta de Santiago, Matosinhos, 1969*, in "Páginas Brancas", 1986.

Távora F., *Evocando Carlos Ramos*, in "Revista de Arquitectura", FAUP, Ottobre 1987, n.0.

Távora F., *O movimento das suas formas, as variedades dos seus espaços*, in "Boletim da Universidade do Porto, 7/8", Aprile-Maggio 1991; anche in "Arquitectura", Giugno 1991, n.100.

Távora F., *Intorno alla Scuola di Porto*, in "Casabella", Maggio 1991 n. 579.

Távora F., *Falsa arquitectura*, in "Cadernos de Arquitectura", serie I, 1993 n. 1.

Távora F., *Organizzare lo spazio*, in "Casabella", Ottobre 2001, n.693.

Távora F., *Immigrazione/emigrazione. Cultura architettonica portoghese nel mondo*, in "Casabella", Maggio 2002, n.700.

Távora F., *Diário de "bordo" facsimile*, 1960. Edito postumo a cura di Marnoto R. Siza A., Vol. 1 *Diário de "bordo". Facsimile*, Vol. 2 *Diário de "bordo". Estabelecimento de texto*, Associação Casa da Arquitectura, Porto 2012.

## CIAM e TEAM X

Bosman J., *I CIAM del dopoguerra: un bilancio del Movimento Moderno*, in Rassegna, n. 52, 1992.

Carnevale G. (a cura di), *Per una storia dei CIAM, Antologia di scritti sui Congressi Internazionali di Architettura Moderna*, CLUVA, Venezia 1984.

Curtis W.J., *L'architettura moderna del 1900*, Bruno Mondadori, Milano 1999.

De Benedetti M. Pracchi A. (a cura di), *Antologia dell'architettura moderna: testi, manifesti, utopie*, Zanichelli, Bologna 1988.

Frampton K., *Storia dell'architettura Moderna*, Zanichelli, Bologna 2008.

Gideon S., *Spazio tempo architettura*, Hoepli, Milano 1996.

Hitchcock H.R. Johnson P., *Lo stile internazionale*, Zanichelli, Bologna 1982.

Mumford E., *The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960*, Cambridge, Massachusetts 2000.

Mumford E., *Defining urban design: CIAM architects and the formation of a discipline 1937-1969*, New haven, Londra 2009.

Newman O., *New frontiers in architecture - CIAM '59 in Otterlo*, Universe Books, New York 1961.

Risselada M., Van der Heuvel D., *TEAM 10 – in search of a Utopia of the present 1953-1981*, NAI Publishers, Rotterdam 2004.

Rogers E.N. Sert J. Tyrwhitt E., *The hearth of the city: towards the humanisation of urban life (CIAM 8)*, Pellegrini and Cudahy, New York 1952.

Rogers E.N. Sert J.L. Tyrwhitt J., *CIAM 8: The Heart of the City : Towards the Humanisation of Urban Life*, Pellegrini and Cudahy, New York 1952.

Smithson A., *TEAM10 Meetings 1953-1984*, Delft, New York 1991.

#### **Tesi consultate**

Solomita P., *Pier Luigi Nervi architetture voltate. Verso nuove strutture*, rel. Prof. Trentin A., Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2012.

Fantini A., *L'architettura religiosa di Luis Moya Blanco. La costruzione come principio compositivo*, rel. Prof. Fera F.S., Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2013.

Luccaroni A., *L'Inimmaginabile e progetto. Architettura e memoria nei luoghi della Deportazione*, rel. Prof. Trentin A., Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2015.

Cavani A., *Dentro la struttura. Il rapporto tra spazio e forma strutturale nel lavoro di Pier Luigi Nervi*, rel. Prof. Trentin A., Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2011.

Zamboni A., *Dall'involucro all'invaso. Lo spazio a pianta centrale nell'opera architettonica di Adalberto Libera*, rel. Prof. Trentin A., Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2010.

Mauro A., *Il realismo, l'architettura italiana e le sue contaminazioni*, rel. Prof. Messina B., Università degli studi di Catania, 2011.

Telesforo A., *Un'antica torre e la sua ricostruzione. L'opera di Fernando Tavora ed il superamento della modernità*, rel. Dal Fabbro A., Università IUAV di Venezia, 2008

Lúisa Lopes Ribeiro Ramos Clementino, *Fernando tavora. De O Problema da Casa Portuguesa ao Da Organização do Espaço*, rel. Figueira J., Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2013

Santiago Gomes, *O problema (e algumas solucoes) das casas portuguesas, Modelli di organizzazione dello spazio dell'abitare sociale in Portogallo [1989-2007]*, rel. Triscioglio M., Politecnico di Torino, 2012.

## **Fonti delle illustrazioni.**

Le immagini riprodotte fanno riferimento ai seguenti archivi e pubblicazioni. Ove non indicato, le immagini s'intendono provenienti dall'archivio dell'autore.

#### **ARCHIVI**

##### **Fundação Marques da Silva, Porto, Archivio Fernando Távora.**

pp. 27, 45, 46, 47, 49/2, 55/2, 59, 61-63, 71-73, 143, 145, 161, 163/2, 189/1, 193, 229/1, 247, 248, 267/2, 308-324

##### **Documenti reperiti presso archivio Antonio Esposito.**

p. 35/2

#### **IMMAGINI AUTORIALI**

##### **Grafici e rappresentazioni autoriali:**

pp. 30,31,37,43,53,57, 69, 76, 77, 94,95, 113, 115-118, 125,127,129, 134, 135, 139-141,144, 146-148, 151-153, 155, 157, 165-170, 172, 175, 177, 183, 185/1, 189/2, 195, 197/2, 199, 203/1, 204/2, 207, 209-216, 219, 221-223, 225, 237-241, 253-255, 257,261, 263, 268, 269/1, 271, 345, 361, 375.

##### **Fotografie d'autore.**

pp. 11, 110, 129/2, 130,131, 132, 150, 159, 173, 178-180, 187/2, 197/1, 203/2, 204/1, 227, 242, 251, 258,259,262, 265, 267/1, 269/2, 272, 300, 313/2, 317/2, 319, 324, 329/2, 331/2, 337,

Tutte le immagini e le fotografie da alle pp. 342-81 sono autoriali e tratte dal taccuino personale.

#### **PUBBLICAZIONI**

##### **Bandeirinha J.A.O. (a cura di), Fernando Távora Modernidade Permanente, Casa da Arquitectura, Guimarães 2012.**

pp. 35/1, 39, 80, 89/1, 107, 137, 275, 277/2, 278, 279

**Távora F., *Diário de “bordo” facsimile*, 1960. Edito postumo a cura di Marnoto R. Siza A., Vol. 1 *Diário de “bordo”. Facsimile*, Vol. 2 *Diário de “bordo”*. Estabelecimento de texto, Associação Casa da Arquitectura, Porto 2012.**

pp. 65, 67

**Esposito A. Leoni G., *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano 2005.**

pp. 42, 81, 276, 277/1

**Eisenman P., *Giuseppe Terragni trasformazioni scomposizioni critiche*, Quodlibet, Macerata 2004.**

p. 201

**Trigueiros L., *Fernando Távora*, EditorialBlau, Lisbona 1993.**

p. 112

**Aa.Vv., *“Fernando Távora Minha casa- Sobre o ‘Projeto-de-arquitetura’ de Fernando Távora”*, Fundacao Marques da Silva, Porto 2015,**

p. 121

**Macdonald W.L., Pinto J.A., *Villa Adriana*, Electa, Milano 2002.**

p. 123

**Frampton K., *Álvaro Siza tutte le opere*, Electra, Milano 2005.**

p. 313/1

## INTERNET

<http://www.milanocittastato.it/featured/qt8-il-quartiere-visionario-di-milano-vi-spieghiamo-perche-si-chiama-cosi/> p.49/1

[http://2.bp.blogspot.com/\\_-2S-swrjkJo/TU2-Zb\\_VD-I/AAAAAAAAACcs/OLoVb58vGU/s400/c2a9alberto-piovano.png](http://2.bp.blogspot.com/_-2S-swrjkJo/TU2-Zb_VD-I/AAAAAAAAACcs/OLoVb58vGU/s400/c2a9alberto-piovano.png) p.52/2

[http://www.archimagazine.com/abalistreri9\\_max.jpg](http://www.archimagazine.com/abalistreri9_max.jpg) p.55/1

<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=2> p.83,87,88

[http://www.festivalarchitettura.it/fa5\\_2013/Upload/Articoli/zoom/860WL5YKtg\\_274.jpg](http://www.festivalarchitettura.it/fa5_2013/Upload/Articoli/zoom/860WL5YKtg_274.jpg) p.90

<https://pbs.twimg.com/media/BmX4uplCIAAgEGU.jpg> p.91

<http://www.hevelius.it/webzine/leggi.php?codice=190> p.99

[https://revisitavora.files.wordpress.com/2016/01/ramalde\\_1.jpg?w=535&h=361](https://revisitavora.files.wordpress.com/2016/01/ramalde_1.jpg?w=535&h=361) p.187/1

<https://it.pinterest.com/pin/400468591841864262/> p. 51/1

<https://s-media-cacheak0.pinning.com/originals/ab/0d/e6/ab0de65b09cfecef986fd4773f7f464.jpg> p.185/2

[https://c1.staticflickr.com/6/5643/23277791314\\_8650f1e548\\_b.jpg](https://c1.staticflickr.com/6/5643/23277791314_8650f1e548_b.jpg) p. 229/2

[http://images.adsttc.com/media/images/584c/5b5d/e58e/ce89/a700/00bd/slideshow/Torre\\_Velasca\\_Flickr\\_user\\_mauro\\_gambini\\_CC\\_BY-NC-ND\\_2.0.jpg?1481399108](http://images.adsttc.com/media/images/584c/5b5d/e58e/ce89/a700/00bd/slideshow/Torre_Velasca_Flickr_user_mauro_gambini_CC_BY-NC-ND_2.0.jpg?1481399108) p.233/1

[http://docomomo-us.org/files/imagecache/homepage\\_image\\_450\\_w/fiche/Johnson\\_Wax\\_0.jpg](http://docomomo-us.org/files/imagecache/homepage_image_450_w/fiche/Johnson_Wax_0.jpg) p. 233/2

<http://payload43.cargocollective.com/1/2/66424/3175208/DD.png> p.233/3

<http://static.guide.supereva.it/guide/ciociararia/321111.jpg> p. 245

[https://hugobrc.files.wordpress.com/2012/06/piscina-quinta\\_6-12.jpg](https://hugobrc.files.wordpress.com/2012/06/piscina-quinta_6-12.jpg) p.331/1



## APPARATO I

### Biografia breve.

Fernando Luis Cardoso Menezes de Tavares e Távora nasce a Porto il 25 agosto del 1923. Si laurea in architettura nel 1945 presso la Escola de Belas Artes di Porto e si iscrive successivamente al corso superiore di Architettura sempre presso l'ESBAP che conclude nel 1950. Durante gli anni della formazione ha l'occasione di sviluppare un percorso personale di studio che si concentra in primo luogo sui dibattiti interni dell'architettura portoghese, e trova nei viaggi all'estero momenti importanti per conoscere l'architettura e l'arte degli altri paesi europei. I suoi interessi per l'architettura tradizionale portoghese e per le istanze portate avanti da Movimento Moderno (la Carta di Atene viene pubblicata sulla rivista "Arquitectura" nel 1948) lo spingono a partecipare attivamente al dibattito interno al Portogallo, anche attraverso la pubblicazione di saggi e articoli.

Sviluppa la consapevolezza della necessità di una "terza via" che sappia rispondere alle istanze di cambiamento in architettura, identificato generalmente con le espressioni del Movimento Moderno e dei suoi epigoni, senza però dimenticare le radici dell'architettura tradizionale portoghese e la dimensione umana. Su invito di Carlos Ramos diviene assistente presso l'ESBAP. Nel 1948 entra a far parte del gruppo ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos) e di seguito partecipa tra i rappresentanti del Portogallo ai CIAM degli anni '50. Nel 1955 partecipa all'Inquerito sobre a arquitectura popular portuguesa, ricerca finanziata dal regime di Salazar pur con qualche legittimo sospetto circa la sua funzionalità agli obiettivi nazionalistici della cultura ufficiale di regime.

Grazie alla borsa messa a disposizione dalla Fondazione Gulbenkian compie un viaggio attorno al mondo nel 1960 che lo porta a visitare gli USA e il Giappone. Nel 1962 pubblica *"Da organização do espaço"* che rappresenta la sintesi degli studi portati avanti negli anni precedenti. Il testo viene scritto per l'ottenimento della conferma all'insegnamento.

Affianca costantemente nel corso della sua vita, l'attività professionale e quella accademica, oltre alla partecipazione al dibattito internazionale che lo vede impegnato anche in diversi convegni UNESCO. Ha guidato la trasformazione dei corsi di Architettura della Scuola di Belle Arti di Porto nella Facoltà di Architettura dell'Università di Porto (FAUP), divenendone il primo preside. In seguito al suo pensionamento è stato uno dei promotori, nel 1988, del corso di laurea

in Architettura dell'Università di Coimbra, dove riceve il Dottorato Honoris Causa nel 1993. Numerosi sono i riconoscimenti, le pubblicazioni e le mostre durante gli anni '90 che culminano nella Laurea Honoris Causa conferitagli nel 2003 dallo IUAV.

*Fotografia di copertina della cerimonia del Dottorato Honoris Causa presso l'Università di Coimbra, 27-06-1993. Fotografia di Fernando Barroso.*



## APPARATO II

**Regesto cronologico dei libri acquistati nei viaggi in Italia da archivio**  
*Fundação Marques da Silva.*

Le immagini contenute in questo apparato sono relative ai libri appartenenti alla biblioteca di Távora, ora conservati all'interno della *Fundação Marques da Silva*, che sono stati un elemento molto importante, assieme alle immagini e ai diari, per ricostruire gli itinerari dei diversi viaggi compiuti dall'architetto in Italia. Si riportano in questo apparato i frontespizi e le annotazioni più significative contenute all'interno di questi libri, oltre ad un elenco completo e alla collocazione all'interno dell'archivio.

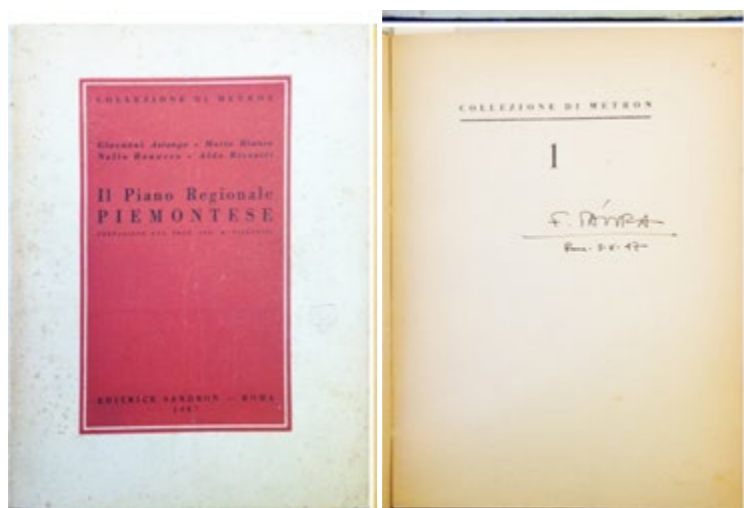


Autore	Titolo	Editore	Luogo	Anno	Luogo di acquisto	Data di Acquisto	Codice archivio
Pier Luigi Nervi	Scienza o arte del costruire?:caratteristiche e possibilità del cemento armato	Edizioni dellam bussola		1945	Genova	19/09/47	FT-3617
Giovanni Astengo, Mario Bianco, Nello Renacco, Aldo Corrado Ricci; Antonio M. Colini; Valerio Mariani	Il piano regionale Piemontese	Sandron	Roma	1947		03/10/47	FT-586
	Via dell'Impero					03/10/47	FT-2215
	Musee National de Naples: Les collections archeologiques					07/10/47	FT-2153
	Il Duomo di Siena			1923		10/10/47	FT-2202
Giulia Sinibaldi	Il Museo di S. Marco in Firenze: The Museum of S. Marco Florence					11/10/47	FT-2209
Ugo Procacci	La R. Galleria Dell'Accademia di Firenze					12/10/47	FT-2174
[Collana Astra, ed.]	Architetti Brunelleschi			1949	Roma	29/10/49	FT-2138
	Autoritratti del quattrocento e del cinquecento	Electa	Firenze	1949	Roma	29/10/49	FT-2139
	Lorenzo il magnifico e le arti: mostra d'arte figurativa antica			1949		01/11/49	FT-1994
Nello Tarchiani	Il Palazzo Medici Riccardi e Il Museo Mediceo			1930	Firenze	02/11/49	FT-3363
Giulio Farina	Il regio museo di Antichita di Torino				Torino	09/11/49	FT-2187
Valerio Mariani	Michelangelo e la facciata di San Pietro			1943	Milano	10/11/49	FT-2162
	Catalogo: Rassagna di pittura italiana contemporanea			1949	Venezia	13/11/49	FT-2206
Giuseppe Moretti	L'Ara Pacis Augustae			1938		23/11/49	FT-1927
Cesare Cattaneo	Giovanni e Giuseppe: Dialoghi d'architettura	Libreria artistica Salto	Milano	1941	Milano	23/11/49	FT-2189
Giusta Nicco Fasola	Ragionamenti sulla architettura	Macro		1949	Milano	23/11/49	FT-2140
Gustavo Brigante Colonna, apresentação	Fontane di Roma			1942	Roma	29/11/49	FT-3225
Armando Schiavo	Michelangelo Architetto: Michelangelo as na architect = Miguel Angel arquitecto	La libreria dello stato	Roma	1949	Firenze	31/10/49	FT-3651
Aldo Lusini	La Cattedrale di Siena				Siena	21/08/52	FT-2001
Giulio Carlo Argan	Borromini			1952	Roma	27/08/56	FT-1973
[CollanaArengarium, ed.]	Borromini			1951	Milano	13/09/52	FT-3364
Pietro Rommanelli	Il foro romano			1950	Milano	13/09/52	FT-2278

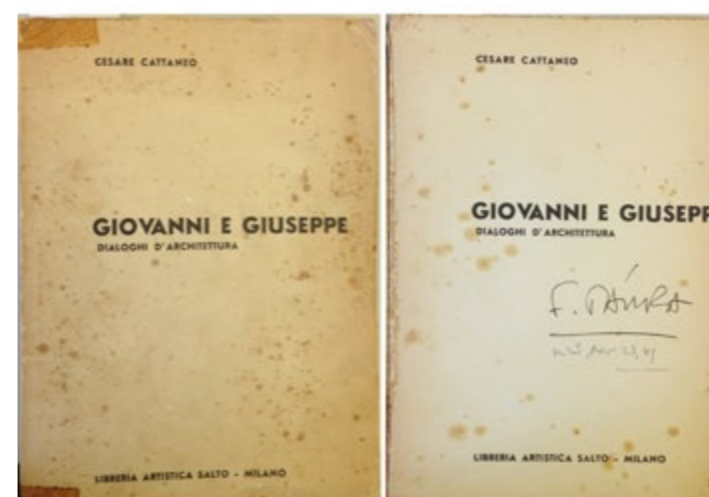
Autore	Titolo	Editore	Luogo	Anno	Luogo di acquisto	Data di Acquisto	Codice archivio
Gino Vinicio Gentili	La villa Romana di Piazza Armerina			1951	Milano	13/09/52	FT-1993
Giulia Veronesi	Architetti del movimento moderno: Joseph Maria Olbrich			1948	Venezia	18/09/52	FT-2151
G. Fogolari	La galleria Giorgio Franchetti alla cà d'oro di Venezia			1950	Venezia	18/09/52	FT-2205
Cesare Bairati	La simmetria dinamica: scienza ed arte nell'architettura classica	Libreria editrice politecnica Tamburini	Milano	1952	Venezia	18/09/52	FT-1985
Luigi Angelini	Le Opere in Veneza di Mauro Codussi			1945	Venezia	24/09/52	FT-2207
Mario Salmi	L'architettura romanica in Toscana				Venezia	26/09/52	FT-3362
Giovanni Patroni	Architettura preistorica generale ed Italica: Architettura Etrusca			1941	Venezia	26/09/52	FT-1607
Georges Gromort	Histoire abrégée de l'architecture en Grèce et a Rome			1947	Milano	29/09/52	FT-1600
Ottavio Morisani	Michelozzo architetto			1951	Milano	29/09/52	FT-2327
Francesco Flora	Leonardo			1952	Milano	29/09/52	FT-1554
Guido Perocco	L'Isola di Torcello	Fantoni	Venezia		Torcello	17/08/56	FT-1621
Roberto Salvini	La Galerie des offices: catalogue des peintures			1956	Firenze	22/08/56	FT-3861
Ente provinciale per il turismo di Arezzo	Arezzo e la sua provincia			1954	Arezzo	23/08/56	FT-2226
Raniero Sciamannini	La basilique de Saint-François et les autres sanctuaires d'Asise			1953	Assisi	24/08/56	FT-2210
	Guide illustrée de la Basilique de S. François à Arezzo			1956	Arezzo	24/08/56	FT-2186
Mario Salmi	San Domenico et San Francesco d'Arezzo	Turco ed.	Roma	1954	Arezzo	24/08/56	FT-2144
Giuseppe Lugli	Le Forum Romain le Palatin			1956	Roma For	25/08/56	FT-2185
Marcello de Vita	La Villa d'Este Tivoli			1955	Villa d'este	26/08/56	FT-3860
Salvatore Aurigemma	La villa Adriana Presso Tivoli			1953	villa adrian	26/08/56	FT-2160
Gioacchino Mancini	Villa Adriana e Villa D'Este			1953	villa adrian	26/08/56	FT-2192
Roberto Vighi	Il Pantheon			1955	Roma Pha	27/08/56	FT-2198
Maurizio Sacripanti	Il disegno puro e il disegno nell'Architettura			1953	Roma	27/08/56	FT-2320
Gillo Dorfles	L'Architettura moderna	Garzanti	Milano	1956	Roma	27/08/56	FT-3148
Giuseppe Riccioni	La Cathédrale d'Orvieto				Orvieto	28/08/56	FT-2179

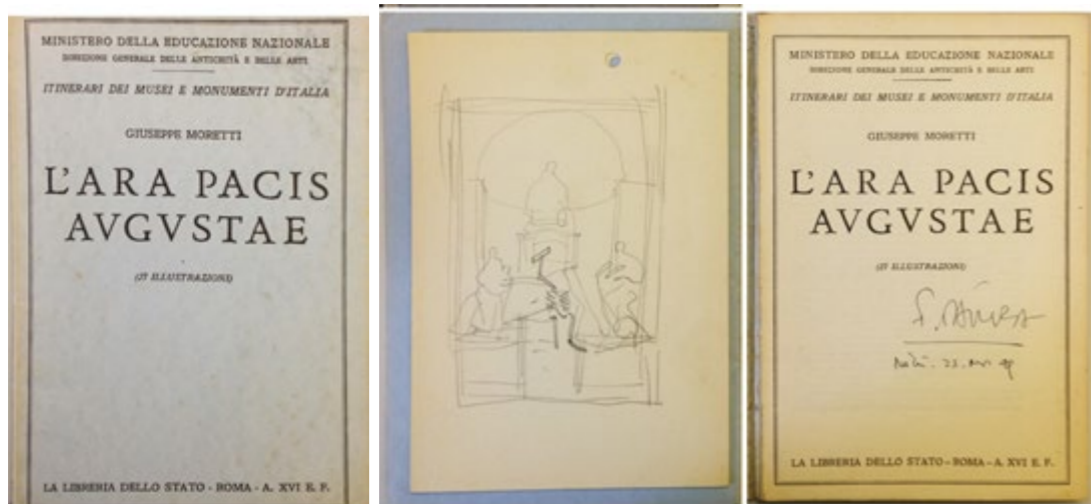
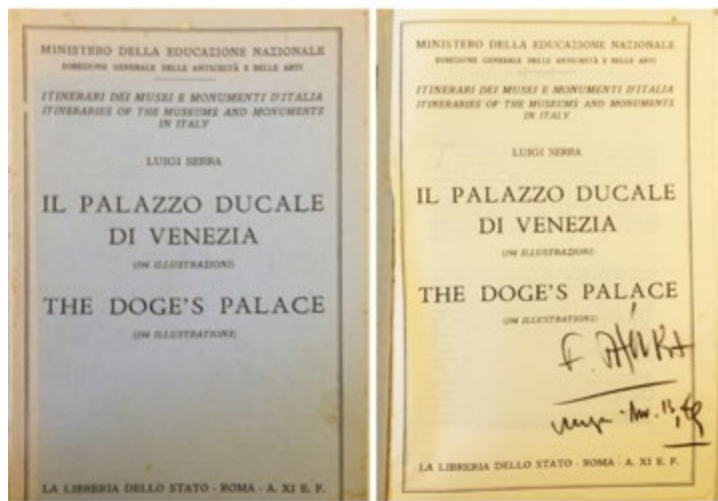
Autore	Titolo	Editore	Luogo	Anno	Luogo di acquisto	Data di Acquisto	Codice archivio
	Il pavimento della cattedrale di Siena		Siena		Siena	29/08/56	FT-3858
Nikolaus Pevsner	Architetti del movimento moderno: Charles R. Mackintosh			1950	Milano	29/09/56	FT-1984
Giulia Veronesi	Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1920-1940	ed.politecnica Tamburini	Milano	1953		1959	FT-3127
William Morris Comitato per le Manifestazioni Invernali a Firenze	Architettura e socialismo			1963	Venezia	24/03/64	FT-1981
	L'Opera di Le Corbusier: mostra in Palazzo Strozzi: Firenze 1963			1963	Venezia	24/03/64	FT-2800

Libri acquistati nei viaggi in Italia del 1947.

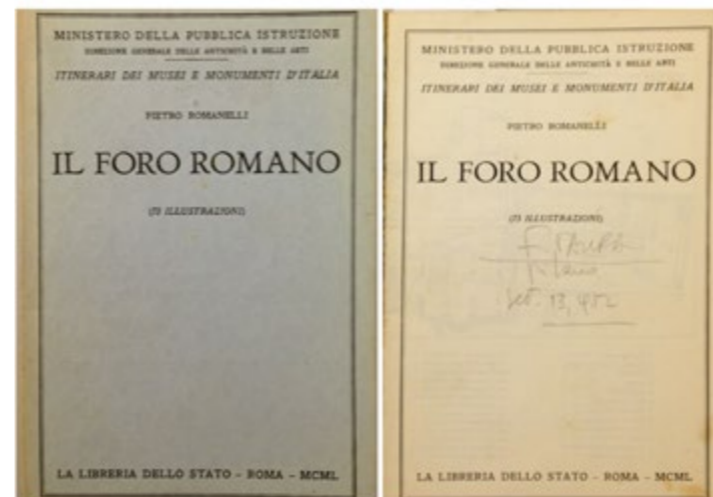
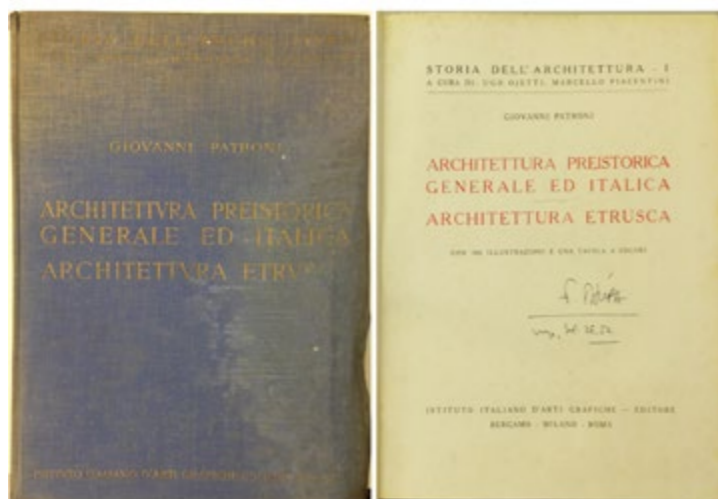


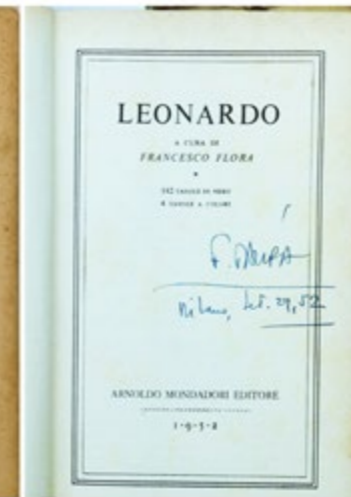
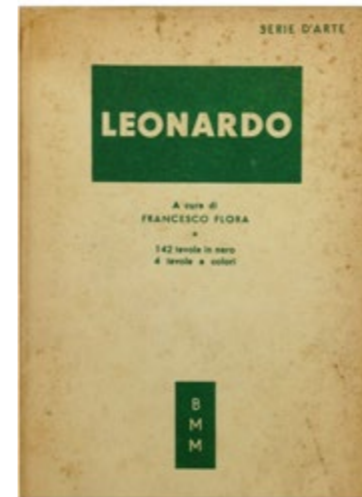
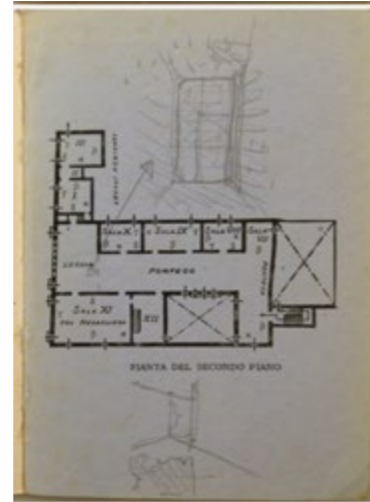
Libri acquistati nei viaggi in Italia del 1949.



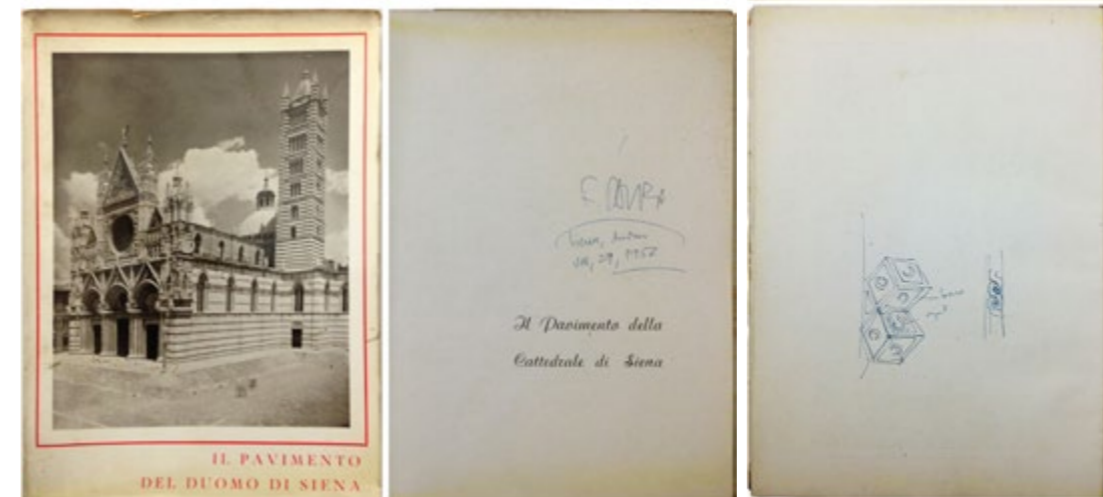
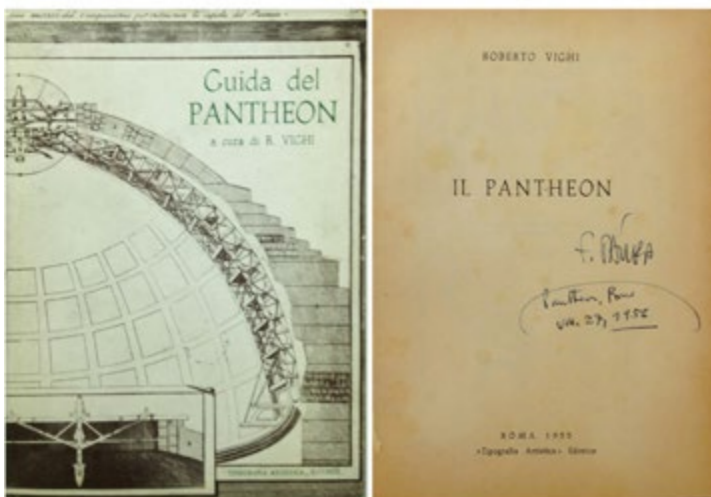
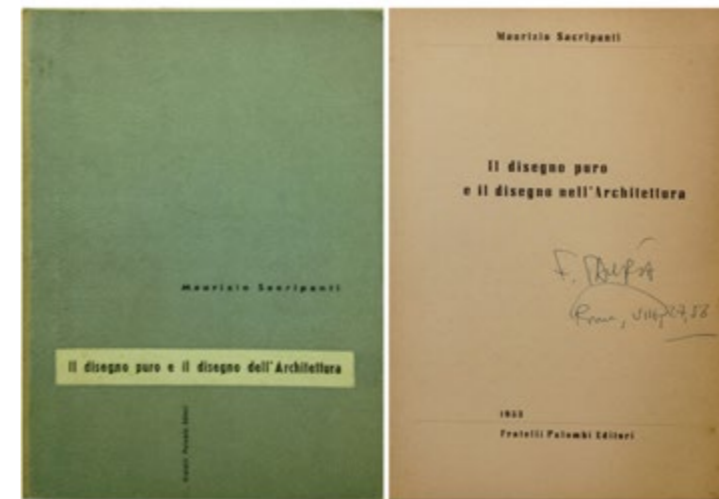
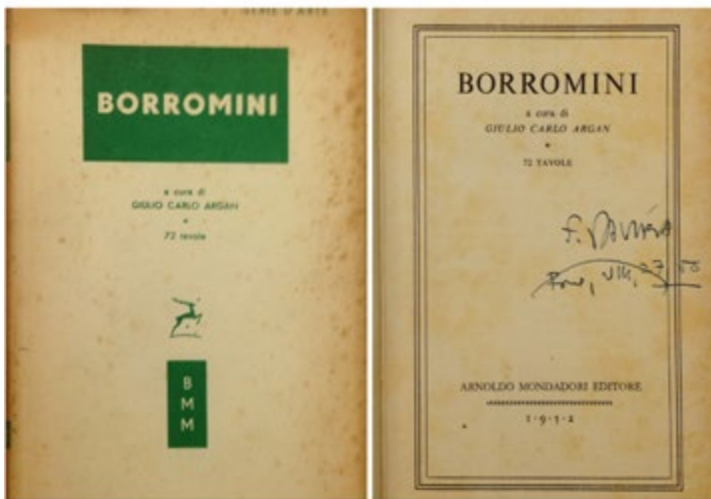
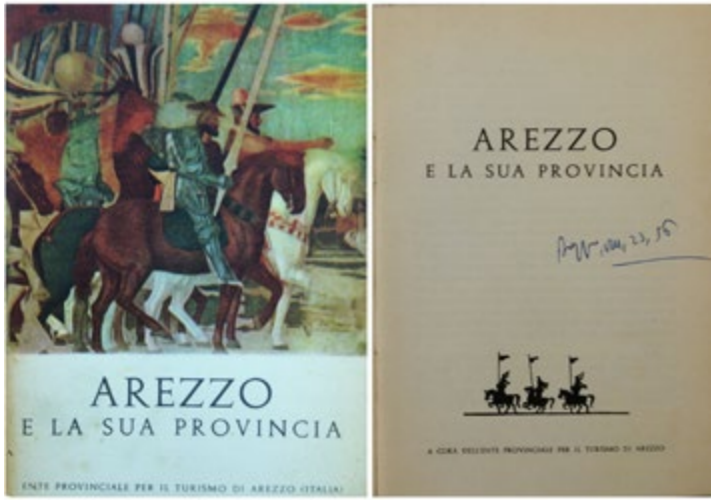


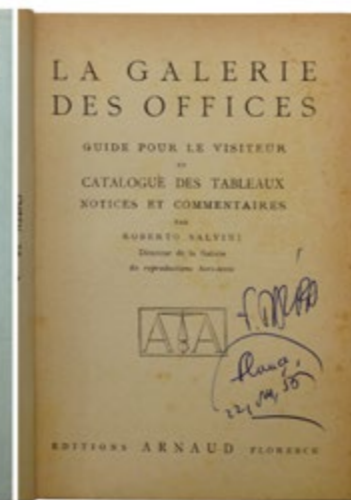
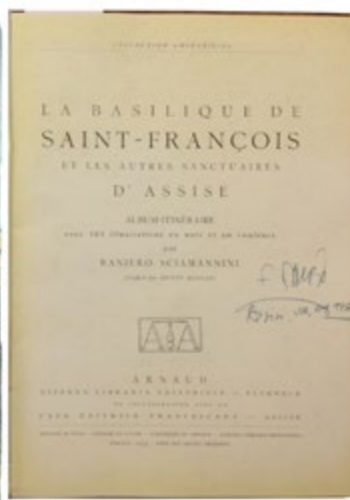
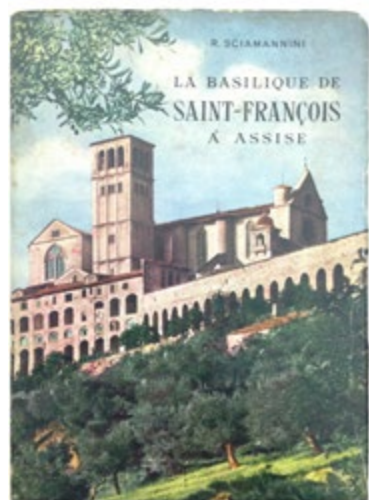
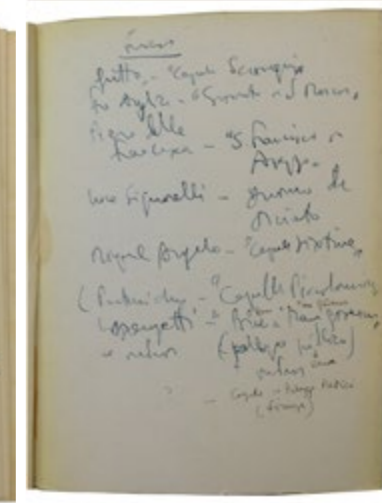
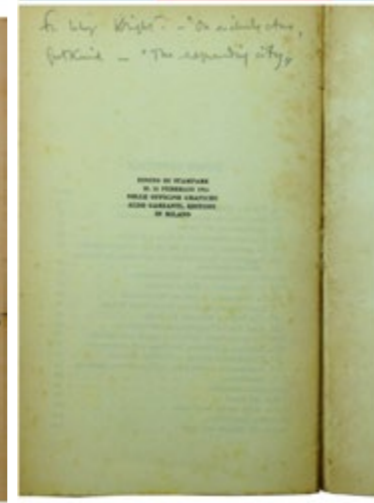
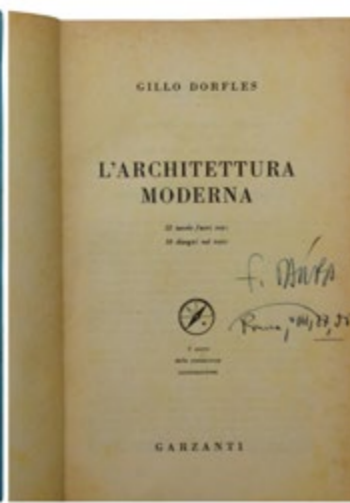
Libri acquistati nei viaggi in Italia del 1952.



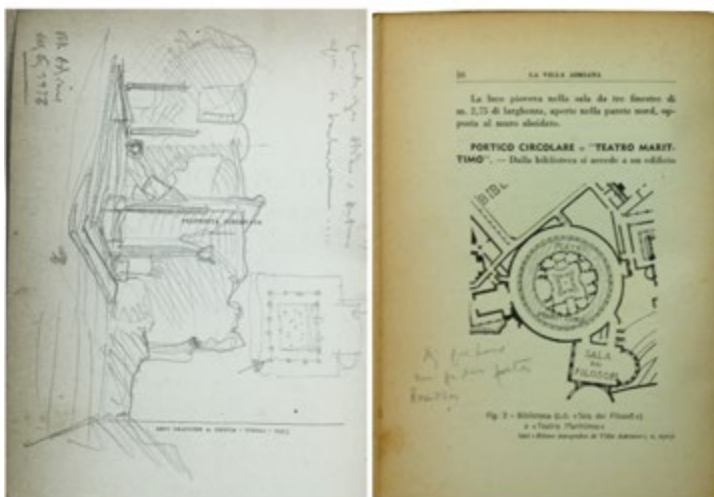
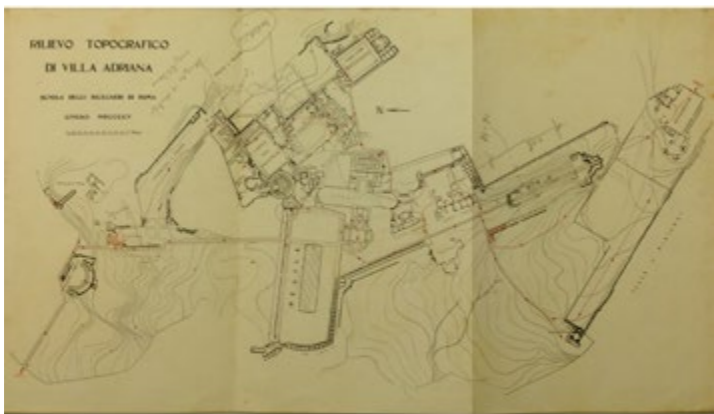
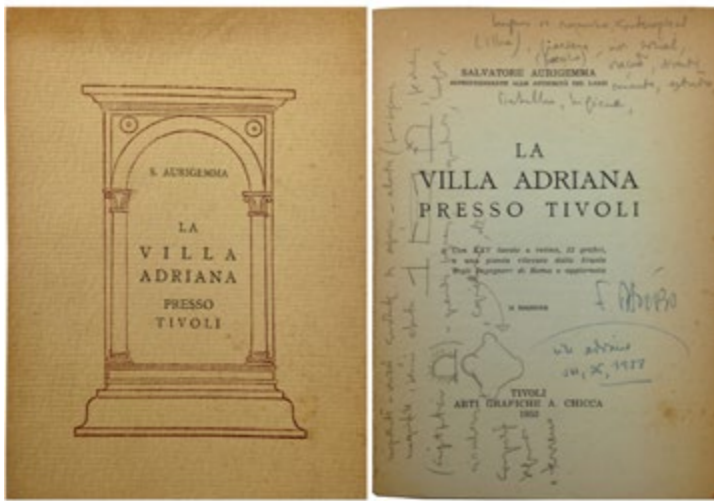


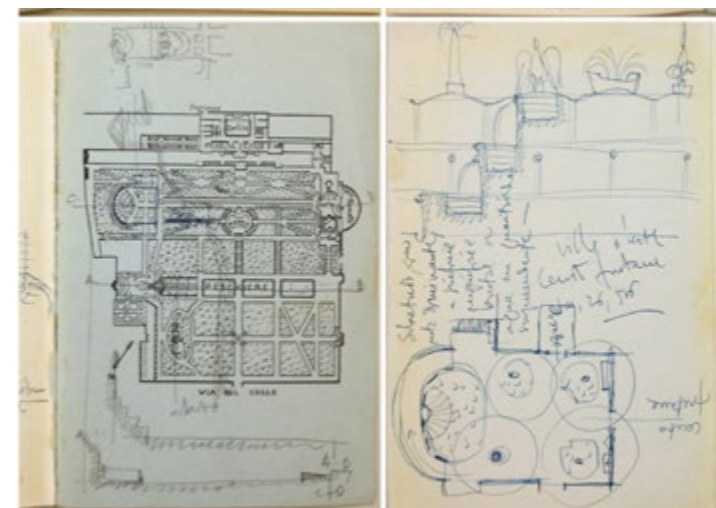
Libri acquistati nei viaggi in Italia del 1956.



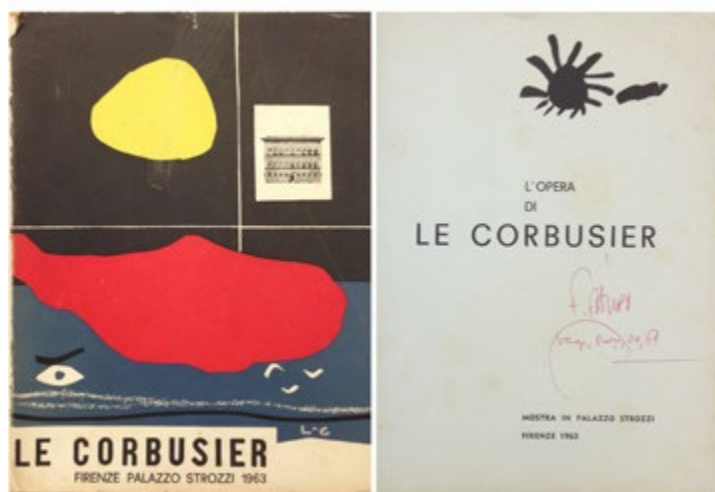
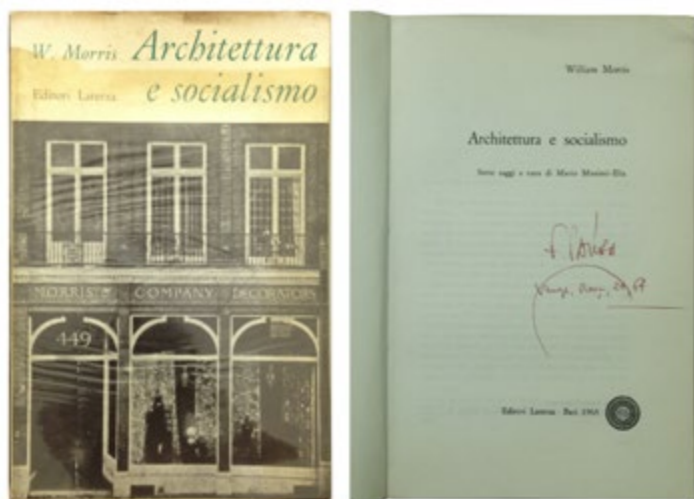








Libri acquistati nei viaggi in Italia del 1964.





### APPARATO III

Dialogo con Álvaro Siza durante la visita al Mercato di Vila da Feira, viaggio "Revisitar Fernando Távora", 23-02-2016.

Nel '53 il progetto stava già finendo (parlando del *Mercato Municipal di Vila da Feira*): ho partecipato nella parte finale di un disegno del progetto esecutivo, quindi era già fatto. Avevo lavorato con lui la prima volta in un'esposizione che c'è stata a Matosinhos alla quale lui mi aveva invitato a collaborare. Lavorai nel montaggio dell'esposizione, e successivamente anche in quella di Guimarães, e dopo ho lavorato anche nel progetto della *Quinta da Conceição*. Infatti nel '49 Távora era professore nel quarto anno, quindi 49 più 4 fa 53, perciò fu nel quarto anno che lui mi invitò, quindi questo progetto del *Mercato di Vila da Feira* era già fatto. La struttura di questo progetto fu progettata dal cugino di Távora, qui come in altre opere in quanto collaboravano spesso.

Questa fontana (si riferisce alla fontana al centro del *Mercato di Vila da Feira*) a forma di tazza è molto simile a quella della *Casa di Ofir*<sup>1</sup> perché è dello stesso periodo. Quando Távora stava lavorando alla casa, la portò in studio su carta da schizzo e ce la fece vedere, ed è stato un grande soprassalto, perché quella casa è proprio arrivata nel momento giusto, e il progetto fu costruito senza licenza in quattro mesi, perché il cugino di Távora era socio di una impresa edile e il socio principale di questa era il proprietario della *Casa di Ofir*. Quella casa è una bella opera, ma ha un interesse speciale, l'organizzazione della casa è mista, con l'atrio e i tre portici, divisa per zone, pertanto è una pianta moderna. Il linguaggio ha una grande relazione con lo spazio circostante, in termini di materiali; il comignolo, che è un volume con molta importanza nella composizione, è fatto di getto.

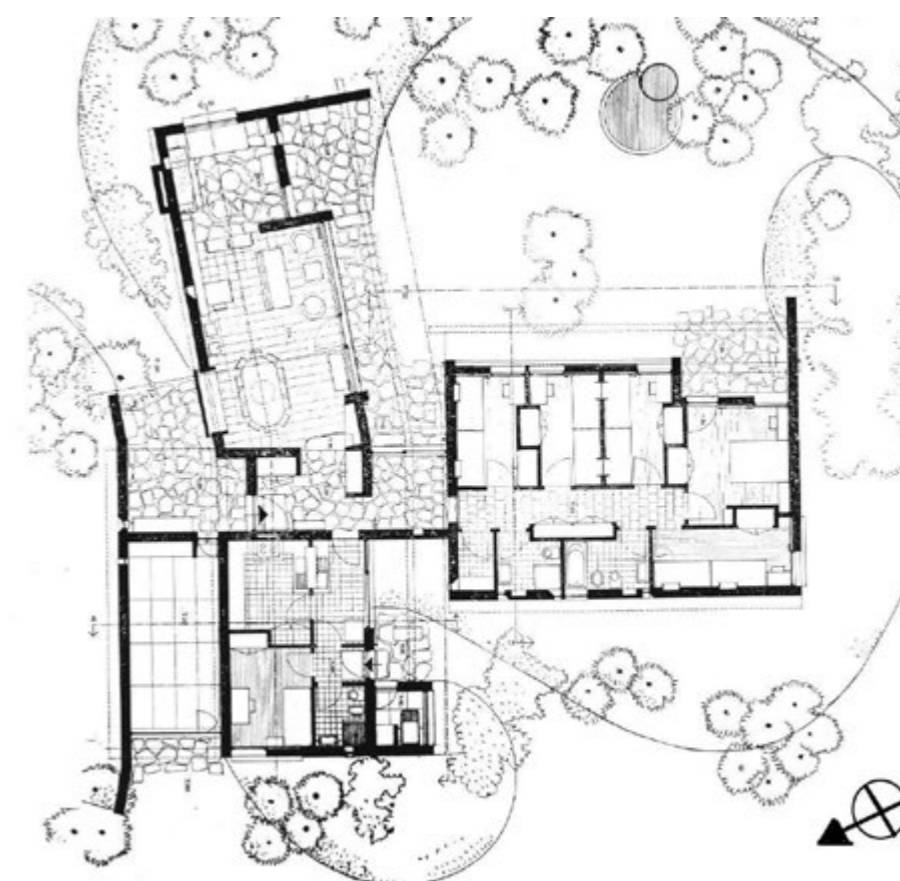
Ho lavorato anche nel progetto della *Quinta da Conceição*, già dopo la costruzione del *Padiglione di Tennis*<sup>2</sup>. Távora teneva il progetto a casa, e dopo aver finito la costruzione del padiglione lui ha sviluppato la piscina. Ed è successa una cosa incredibile, che adesso sarebbe impossibile, in quanto io ero ossessionato dalla piscina e facevo continue domande a Távora riguardo questa finché un giorno lui mi disse: *"La cosa migliore è che tu faccia questo lavoro nel tuo studio"* e perciò mi affidò l'incarico e andò a parlare in Comune, perché io non avevo ancora il diploma e non avevo ancora completato la laurea, ma conosceva bene il presidente del Comune.

Ho preso con me il progetto che era già stato sviluppato assieme a tutti gli altri ragazzi che lavoravano in studio e ho fatto una modifica, poi ne ho parlato con lui.

La piscina della *Quinta da Conceição* era la vasca d'irrigazione della Quinta, pertanto era il punto più alto della collina dove era posizionato un vaso. Quello che propone Távora nel

<sup>1</sup> *Casa di vacanza a Ofir*, anno 1957-58.

<sup>2</sup> *Padiglione del Tennis nella Quinta da Conceição*, 1956. Vedi paragrafo 3.2.2 Padiglione del Tennis.



Casa em Ofir, pianta interna della casa.



Fotografia di viaggio, Casa em Ofir di F. Távora, febbraio 2016. Ingresso della casa.

progetto è l'utilizzo della stessa a fini balneari. Questa era esattamente com'è oggi, a forma di elle, ed io visitando il luogo pensai che c'era bisogno di spazio intorno alla piscina, tanto che ho proposto fare delle piattaforme per accompagnare la pendenza della collina e questo ha portato a un cambiamento delle dimensioni. Quindi ho lasciato integro il linguaggio delle vasche già esistenti e il loro posizionamento nel terreno, mentre dall'altra parte ho inserito delle piattaforme orizzontali. Lui diede il suo consenso a questo cambiamento, supportandomi anche nella presentazione in Comune, nel quale era sempre presente come garante.

Era il '62, pertanto io avevo già fatto il ristorante a Boa Nova<sup>3</sup>, che è stato un caso simile, in cui fu Távora a firmare il progetto perché io e gli altri non potevamo firmare.

Lui scelse di non concorrere così come l'architetto Francisco Figueiredo, e chiamò me insieme agli altri suoi collaboratori, coinvolgendo anche quelli di Figueiredo. Eravamo cinque in tutto e ci chiese di fare il progetto, dicendoci che l'avrebbe firmato lui, e realmente lo firmò.

Andammo assieme a lui visitare il sito di Boa Nova, prima che lui partisse per l'estero. Il sito aveva una grande spiaggia e delle rocce e lui disse: "Il ristorante deve rimanere qui".

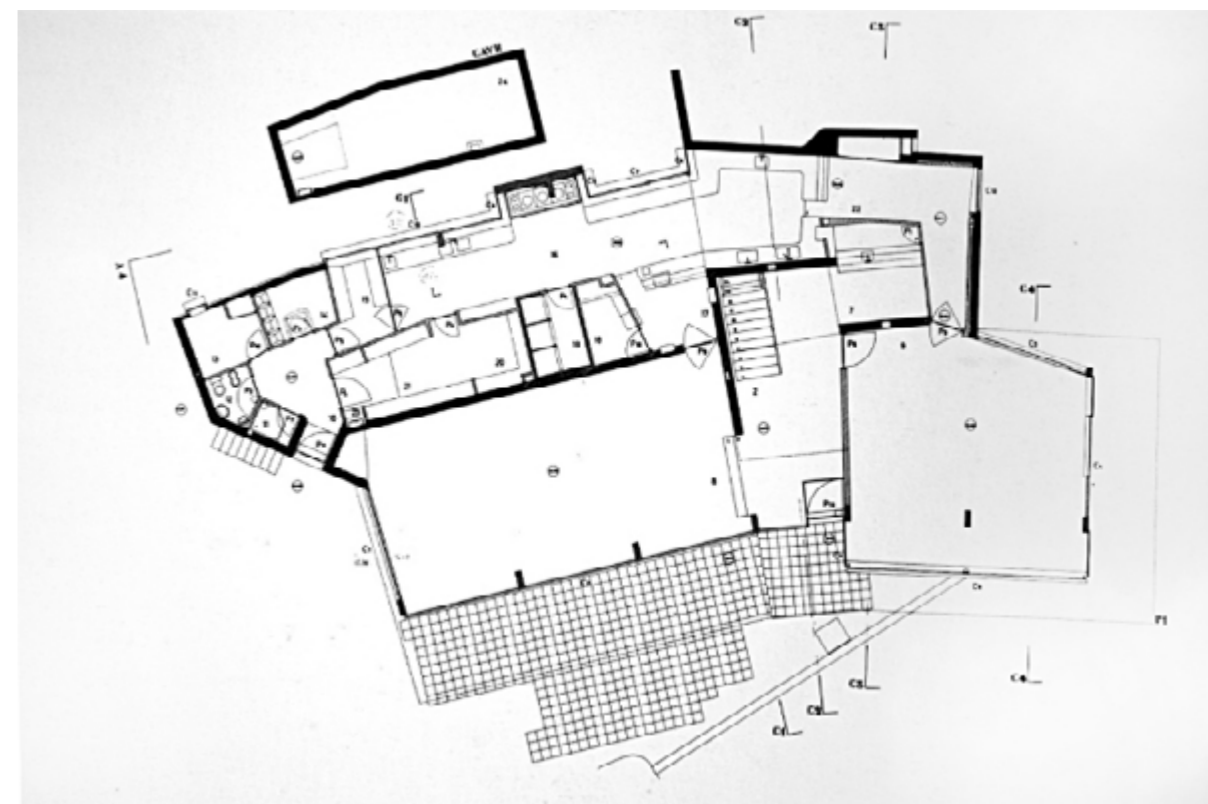
Noi siamo entrati in panico perché il posto era molto difficile e impervio, ma realmente è "il posto", ed è stata una scoperta fantastica, perché tutti gli altri gruppi partecipanti hanno fatto il progetto del ristorante nel luogo più facile, girato verso la spiaggia.

Venne nel mio ufficio alla vigilia della consegna del concorso e si mise a lavorare, disegnava e scrisse la memoria descrittiva del progetto, che è molto bella, e che lui espose vincendo il concorso.

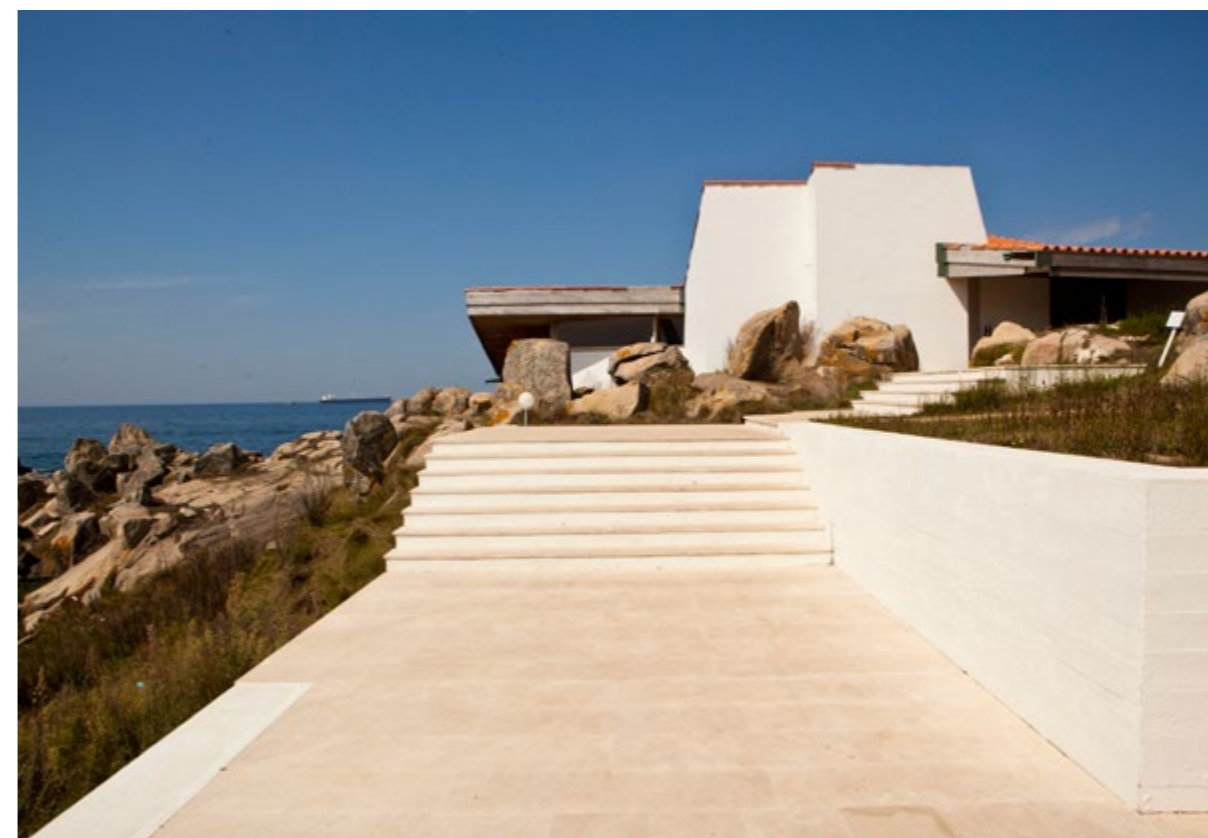
Poi ci fu un cambiamento tra il progetto che vinse e quello che venne eseguito, durante il progetto esecutivo. Dopo un anno di lavoro chiesi a Távora di cambiare perché non era buona la soluzione che stavamo portando avanti, e lui acconsentì perché era lui che doveva firmare. Solo durante la costruzione lui riuscì a fare sì che il Presidente del Comune cambiasse il contratto e lo facesse a mio nome fino ad allora aveva firmato tutto Távora.

Il ristorante, una volta realizzato, fu criticato e considerato un edificio sciocco perché la facciata era rivolta verso il retro, ma veramente è il posto giusto, chi va là adesso lo capisce molto bene. Però è stato difficile per noi perché fu necessario molto lavoro ed io andavo là a disegnare direttamente sul luogo il profilo e poi fu proprio durante la costruzione che apportammo delle correzioni perché, durante il picchettamento per l'edificazione, notammo che c'erano alcune rocce in mezzo e decidemmo sul momento di ruotare l'intero progetto di un po'.

<sup>3</sup> *Casa del Tè, Ristorante Boa Nova*, vedi Frampton K., *Álvaro Siza tutte le opere*, Electa, Milano 2005, pp. 84-90.



Casa del Tè, Ristorante Boa Nova, pianta interna.



Fotografia di viaggio, Casa del Tè e Ristorante Boa Nova di A. Siza, settembre 2015. Scala d'ingresso al ristorante.

Távora ha portato il progetto realizzato del *Mercato di Vila da Feira* ad un incontro del CIAM<sup>4</sup>. Ogni partecipante portava un progetto e succedeva una cosa terribile: se non piaceva, l'opera portata veniva duramente criticata da tutti, come avvenne ad alcuni architetti italiani<sup>5</sup>.

E in questo CIAM Távora era molto vicino alle idee del gruppo TEAM X, soprattutto era molto amico di Van Eyck, che scrisse un testo entusiasta riguardo al progetto del *Mercato*<sup>6</sup>. Loro in seguito mantennero una grande amicizia, e successivamente sono stato assieme ad entrambi in Olanda ad un'esposizione di Van Eyck e notai che realmente lui aveva un'ammirazione incredibile per Távora.

Leggete il testo di Van Eyck perché è molto bello. Parla soprattutto del movimento all'interno del progetto di questo mercato in quanto spazio pubblico e aperto.

Per quanto riguarda la gestione del verde nel progetto del *Mercato* ha fatto tutto lui: normalmente lavorava con un giardiniere che gli dava le indicazioni, così come nella *Quinta da Conceição*, però lui stesso aveva molta cultura in merito, non per conoscenza scientifica delle piante, ma per pura esperienza dovuta al fatto che aveva la casa alla *Quinta de Covilhã* a Guimarães. Ma so che visiterete questa casa.

Távora gestiva la casa di campagna, non molto grande, e faceva vino, un *vinho verde* molto buono, e poi dava indicazioni al fattore che si occupava di tutta la tenuta, indicandogli dove voleva gli alberi e che tipo di piante inserire. Aveva una grande conoscenza, attraverso lo studio, dei giardini antichi portoghesi e s'interessava molto di queste cose ed in generale di tutti i giardini mediterranei.

Non lavorava in genere con i paesaggisti, all'infuori della *Quinta de Conceição*, dove ha collaborato con Ilídio Araújo<sup>7</sup>, un buon uomo, ed è stato un paesaggista molto importante, molto amico di Ribeiro Telles<sup>8</sup> e in realtà della stessa generazione. Erano molto amici, li ho incontrati varie volte ad Évora, Ribeiro Telles era all'Università e l'ho incontrato varie volte quando facevo la Chiesa a Malagueira, nel tragitto in treno, perché lui stesso andava a visitare e a discutere cose con Ribeiro Telles.

Quindi Ilídio Araújo ha lavorato con Távora nella *Quinta de Conceição* e a questo ho assistito da

4 Parla del CIAM di Otterlo del 1959. Vedi paragrafo 2.2 CIAM e Congressi di architettura.

5 CIAM di Otterlo del 1959 in cui viene duramente criticata la Torre Velasca dei BBPR.

6 Vedi testo pubblicato in Oscar Newman, *New frontiers in architecture - CIAM '59 in Otterlo*, Universe Books, New York 1961, p. 136.

7 Ilídio Araújo (1925-2015) è stato un architetto paesaggista portoghese, autore di diversi progetti di Quintas e di giardini botanici in Portogallo.

8 Ribeiro Telles (1922) è un ingegnere agronomo e paesaggista fondatore dell'Associazione Portoghese degli Architetti Paesaggisti (APAP).

vicino, erano entrambi dei veri "gentleman"; ma riguardo all'idea di intervento sulla *Quinta* c'era un confronto molto acceso, però non discutevano mai in modo cattivo, ma si vedeva che c'era una differenza di pensiero molto forte. Poi, quando rientravamo in studio, Távora si lamentava con me.

Perché i paesaggisti portoghesi, anche se all'epoca non c'era l'abitudine di chiamarli paesaggisti: all'inizio non c'era un corso di paesaggistica, erano agronomi, e all'interno del corso di agronomia, durante gli anni '50, ha iniziato a esserci una specializzazione chiamata Paesaggismo, e poco più tardi già negli anni '70, spinto da Ribeiro Telles, il corso di Paesaggistica ad Évora.

Quindi allora quali erano le referenze di un paesaggista? Un agronomo lavorava nel campo dell'agricoltura e della tradizione agricola, sapeva tecnicamente molto su come trattare i giardini, ma non aveva una formazione artistica, per cui nel corso di Paesaggismo si è cercato di inserire una specializzazione con una componente artistica.

Ilídio Araújo ha poi fatto un bellissimo libro sul giardino portoghese, non so se conoscete il libro *Arte Paesagista e Arte dos Jardins en Portugal*: è un libro importante che è esaurito, io per caso ho le fotocopie, credo che me le procurò lui stesso, ma il libro è esaurito e non sembra che ci sia una seconda edizione, e ha scritto anche altro sul giardino portoghese, anche se i grandi riferimenti in quel periodo erano i giardini nordici. Avevano allora un grande prestigio e un grande uso da parte di architetti ed agronomi, che si riferivano ai giardini degli Stati Uniti, Inghilterra, Svezia e del nord in generale. Ma Távora era mediterraneo, per cui se vedete l'intervento alla *Quinta*, si nota bene il peso che aveva la sua cultura di uomo del sud, perciò si riferiva piuttosto al giardino italiano, anzi soprattutto il giardino italiano e di tutto il Mediterraneo in genere.

Ha fatto molti viaggi, molti disegni, e una parte strettamente dedicata ai giardini appunto.

In modo che, quando tornava, (ricordo ancora le grandi discussioni a cui ho assistito), modificava tutto il progetto. Fu proprio così, perché Távora imposta la *Quinta da Conceição* attraverso dei grandi assi ordinatori, perché quella collina ha una topografia particolare, alti e bassi, ma Távora stabilisce, analizzando quella topografia, i grandi assi, manca solo la profondità e le scale che collegano l'entrata di sopra all'entrata bassa e trasversalmente alle corti dove si faceva la festa con i balli che era molto famosa.

La geometria che si definisce è molto chiara ed essenziale, basata su una sequenza di spazi e quindi utilizza diversi fotogrammi lungo il percorso. Si arriva ad un certo punto ad un campo da tennis proprio davanti, quindi uno spazio orizzontale, poi la lunga scala prosegue con pianerottoli che definiscono diversi spazi e termina in un accesso di sopra dove c'è un bellissimo

pátio delimitato da muri rossi.

Quindi c'è questa scala, in sommità c'è questo cortile rosso e dopo di lato si innestano questi grandi viali, dove avvenivano le feste, e perciò questi elementi facevano diventare solido il progetto che dopo prevedeva anche dei sentieri di forma più organica, che si sviluppano in maniera naturale sulla collina.

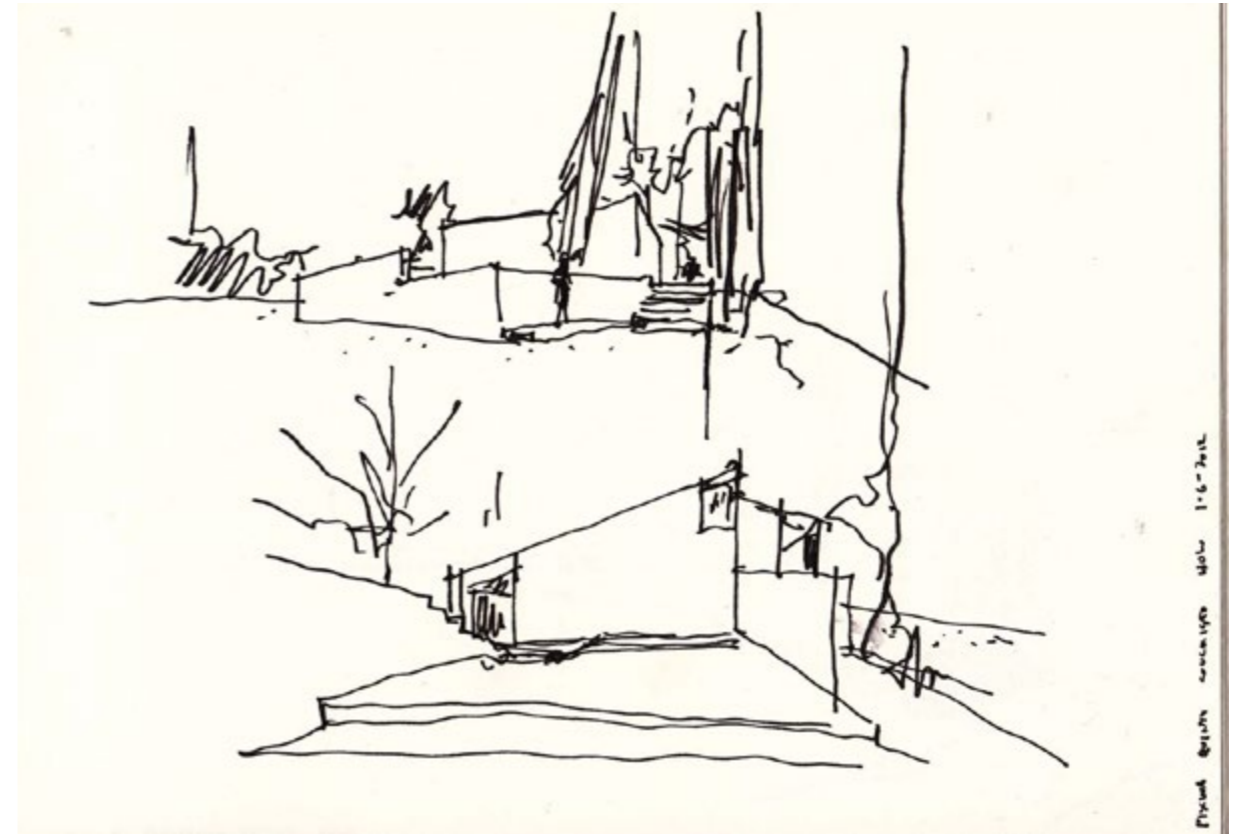
Era presente un vecchio convento nella *Quinta* nella posizione più bassa, dove lui poi realizza il recinto con la siepe, e riesce a convincere il Comune a comprare un portico che lui aveva ritrovato a Gaia, era in un convento a Gaia, non come parte dello stesso ma in un giardino, e lui convinse il presidente della Camera Municipal a portarlo fin qui perché era una cosa d'epoca e ricordava l'antico convento che era stato edificato in questo luogo.

Questa *Quinta* all'epoca era una casa di campagna privata, ed è successa una cosa piacevole ed interessante. L'amministrazione del Porto de Leixões all'epoca decise di sviluppare la dimensione delle banchine, perciò di costruire una seconda banchina oltre a quella già esistente nel porto. L'urbanista di Matosinhos era Moreira da Silva, professore di urbanistica nell'università che fu sia professore di Távora che mio, genero di Marques da Silva... e mi ricordo che nelle prime lezioni lui diceva sempre: "Urbanismo è la traduzione della parola francese urbanism".

Ha fatto vari piani in Portogallo quando è tornato dalla Francia, ha fatto anche il piano per Matosinhos, quello a scacchiera, che si adatta bene al terreno, alla relazione con il mare, e con una buona relazione con la area antica.

Poi l'urbanismo è evoluto molto, Moreira da Silva risultò antiquato e quando fece il piano intorno a Porto aveva progettato un viadotto la cui costruzione passava per la espropriazione della *Quinta da Conceição*, che aveva una area maggiore che arrivava fino al fiume, dove ci si poteva imbarcare e navigare lungo questo, ed era meraviglioso, aveva una spiaggia splendida, priva di qualsiasi inquinamento. Il fiume Leça era un paradiso lungo non so quanti chilometri e finiva in un'area dove esisteva una ponte romano e dopo andava a morire nel porto di Leixões. La nuova banchina ha già tagliato molto di questo paesaggio e ad esempio ha distrutto il ponte romano. Quando si sviluppa la seconda banchina, penetra molto nel territorio e si mangia i terreni bassi della *Quinta da Conceição* dove stava lo spazio d'imbarco e la spiaggia.

Távora e il Sindaco, che era Fernando de Oliveira, che s'interessava molto del turismo ed in generale delle persone, si interessò di questa *Quinta* e anche di un'altra dopo questa, bellissima, che è la Quinta de Santiago. Allora il Sindaco chiamò Távora, che conosceva molto bene per i rapporti tra le famiglie, e gli disse: "Avanzano qui dei terreni della *Quinta da Conceição*, di



Quinta da Conceição, piscina di Siza, schizzo.



Fotografia di viaggio, piscina nella Quinta da Conceição di A. Siza, settembre 2015. Vasca principale e scale di raccordo ai basamenti.



*cui il Comune non ha bisogno e io ho parlato con il direttore del porto, un uomo notevole ed intelligentissimo, e lui ha detto che cederà questi terreni perché non servono più per il porto, ed io vorrei che tu facessi un Parco Municipale”.*

Távora allora prese le piante, annotò alcuni appunti e andò a parlare con il direttore, spiegandogli cosa avrebbe avuto intenzione di fare con la *Quinta*. Però non si seppe trattenere dal fargli notare che c'era un grande problema perché il porto avrebbe avuto bisogno di altre infrastrutture, un viadotto che avrebbe collegato, il lato nord con il sud in maniera veloce, e intorno allo spazio portuale ci doveva essere uno slargo, una strada con due corsie per senso, perché il porto avrebbe avuto molto movimento di grossi camion, ed il piano così come era pensato non funzionava. Il direttore comprese l'importanza di tutto ciò e decise di consegnare il piano di tutta la zona a Távora.

Távora a quel punto ebbe un problema delicato perché ciò significava rivedere il piano del suo professore. Távora parlò con Moreira da Silva e non ci furono grandi problemi ed hanno mantenuto un buon rapporto.

E così fece un nuovo progetto a cui collaborarono persone come Luis Botelho Dias, Rui Pimentel, José Pacheco, Francisco Figueiredo, che fece ad esempio lo studio per il ponte mobile, il primo ponte mobile che adesso è stato sostituito da un altro.

Quindi formò una squadra molto buona, alla quale io ho partecipato per un periodo, fino a che non lavoravo più con Távora, ma anche dopo avevo nelle vicinanze non ricordo quale lavoro, delle case, un centro parrocchiale, perciò a pranzo andavo sempre assieme a loro ad una osteria dove si mangiava molto bene, e visto che eravamo assieme mi aggiornavano sull'andamento del progetto.

È stato divertente perché hanno chiamato un architetto per fare un gioiello nel parco e l'architetto ha detto: *“Va bene, questo è un gioiello, ma per definire questo bisogna guardare a qualcosa di più”.*

Partendo dal gioiello ha analizzato un problema molto più grave in quel luogo: non c'era il viadotto, in fondo non c'era il ponte mobile che era fondamentale per non tagliare completamente in due Matosinhos e Leça.

Ma questo per dire che lui è veramente intervenuto in tutti gli aspetti della città e aveva il vantaggio di avere sempre una visione d'insieme, non affrontava mai un problema in maniera isolata, perciò quando gli consegnano il progetto per la *Quinta*, lavorando allo sviluppo, a partire da questa ragione e definisce il collegamento a Leça, il viadotto e tanti altri aspetti.



Fotografia di viaggio, piscina nella Quinta da Conceição di A. Siza, settembre 2015. Basamenti.



Fotografia di viaggio, piscina nella Quinta da Conceição di F. Távora, febbraio 2016. Asse del viale principale visto dall'ingresso basso.

Questo generalmente avviene in tutti i progetti di Távora. Non si ferma mai al singolo intervento ma tiene sempre una visione complessiva.

L'idea di sviluppo turistico per il centro di Matosinhos, e quello di Leça, ha permesso anche l'idea di Boa Nova, perché lo stesso dirigente, assieme a Fernando Oliveira, chiamano Távora. Da loro nasce l'idea di fare il concorso di cui vi ho parlato per la *Casa del Tè e Ristorante* a Boa Nova. Quindi sono stato a lavorare da lui poco tempo, circa tre anni e poi sono uscito perché avevo tanto lavoro e il tocco finale arrivò quando Távora mi consegnò *la Piscina alla Quinta da Conceição* e Boa Nova... allora diventò praticamente impossibile.

Penso che abbia avuto influenza anche per quanto riguarda la piscina di Leça de Palmeira, perché la costruzione di inizia con un incarico dato a Renato Ferrão per fare una piscina delle maree in quel punto, e Renato Ferrão mi chiama dicendo di aver bisogno di un architetto perché sentiva una responsabilità molto grande in termini paesaggistici.

E io sono convinto che Távora abbia spinto per questo, ovviamente senza volere fare passare in secondo piano la persona incaricata. Deve avergli consigliato il mio nome, io avevo già fatto la Boa Nova, così come per esempio avvenne successivamente anche per la Avenida da Ponte, la prima versione del progetto: mi ricordo che Távora un certo giorno mi disse: *"Ah! Vado adesso a pranzo con Lousel e mi piacerebbe che anche tu venissi, andiamo a Rua Nova"*.

Quindi praticamente mi presentò a Lousel, ed erano stati fatti in quel periodo 40 progetti per la Avenida da Ponte, tutti quanti bocciati, e Lousel mi invitò a proporre un progetto.

Mi ricordo che Távora mi raccontò di una conversazione con il vice-presidente, colui che attuava il piano urbanistico in quella zona, che non mi conosceva e gli chiese: *"Credi che lui sia capace di fare questo?"* Távora rispose: *"È capace! Chiaro che è capace! Lui sembra un Cristo!"*.

Allora Lousel aveva sviluppato un piano per la zona centrale di Porto che prevedeva un viadotto. Ha portato delle idee, ma era anche un uomo di visione, perché venne a Porto per rendersi conto dei problemi e delle necessità, e sostiene che quello che serviva era un piano di svuotamento degli isolati centrali. Sviluppa quindi il piano, chiamando giovani architetti, perciò ci fu un periodo molto interessante, in cui si forma una bella squadra di giovani, di cui ora l'unico vivo è Luis Cunha, che era uno dei favoriti di Lousel e che propone anche un progetto per l'Avenida da Ponte, anch'esso bloccato poi successivamente.

Pertanto ha portato una buona modernizzazione, creando una bella squadra e facendo una buona inchiesta sulla città, da cui sono nati due volumi con l'analisi di gran parte degli aspetti della città di Porto, definendo poi un piano di cui non si è sviluppato praticamente nulla. È una

visione radicale che però ha permesso di scoprire tanti fattori nuovi per cui ancora oggi non abbiamo risposte.

Oggi ci sono molte città differenti: quella che cresce clandestinamente, come in America del Sud, poi c'è stato il periodo della città giardino, della città densa e così via. Perciò la città è molto complessa e le risposte variano molto a seconda delle interferenze politiche, per cui io credo che sia uno sbaglio fare tabula rasa di ciò che è già stato fatto. È un errore. Anche quando entriamo qui a Vila da Feira è brutto oggi, era migliorato un po' fino agli anni '40 ma poi sono state fatte davvero molte cose sbagliate, facendo crescere molto la città con un cambiamento molto intenso e veloce.

Chiaramente oggi ci si confronta con queste disuguaglianze tremende dentro il proprio paese, ma poi anche a livello globale.

Ancora oggi quasi tutti i giorni qualcuno mi dice: *"Ah! Távora ha fatto questo per me o per quella/e..."* e qualche volta sono cose divertentissime, altre, cose più serie.

Ma noi, e dico noi perché siamo un gruppo di amici di diverse età, che include Souto Moura, Soutinho e altri ancora, avevamo un rapporto particolare con Távora e spesso andavamo in viaggio assieme. Quei viaggi erano delle epopee.

Viaggi come in Grecia, Italia, Egitto, Marocco, India, Cina.

E lui per primo era una persona interessantissima, indipendentemente dall'architettura, per il suo temperamento, la capacità di comunicare ed era anche una persona a cui piaceva molto vivere. Era una persona a cui piaceva mangiare, tanto con il primo ministro, come con l'incaricato del cantiere. Era una persona che aveva una vissuto globale e pertanto ci sono storie carinissime in ognuno dei tanti viaggi fatti assieme, nei quali, fra l'altro, lui portava sempre la sua guida Michelin, che aveva già studiato oltre ad avere già viaggiato più volte in quei posti. Per cui allo stesso tempo era un viaggio ed un insegnamento per noi. Ho fatto un viaggio in Grecia in cui abbiamo visitato i santuari e in ognuno di questi lui si fermava e sapeva tutto.

Aveva una conoscenza storica profonda di quei luoghi, era una persona di una cultura rara. E non era in alcun modo accademico, nel senso formale. In una certa misura lo era, ma in maniera molto condizionata da varie tendenze, vari interessi, varie influenze e perciò quel tipo di rapporto con il Presidente del Municipio che ha caratterizzato i progetti di Matosinhos, che era di vera amicizia, di prossimità sociale, è molto difficile che succeda oggi perché è tutto molto più istituzionalizzato. Questo vuol dire che molti sono gli aspetti positivi che avvengono della grande trasformazione che c'è stata in Portogallo, ma il 25 Aprile ha avuto i suoi costi in

alcuni aspetti. Ma ciò è stato ampiamente compensato perché quelle influenze dirette avevano anche problemi terribili, perché se l'influenza era negativa era un disastro. È chiaro che Távora aveva questa possibilità, un contatto molto diretto e prestigioso.

Non bisogna però dimenticare che a lui è stato tolto il piano di Guimarães a causa di altre influenze. Quando ci fu un'altra determinata influenza, Távora, che stava sviluppando il piano, è stato messo fuori da un momento all'altro. È chiaro che dopo non era così semplice mettere fuori Távora, per cui dopo è stato invitato per fare lo studio, e dirigere quel che è stato fatto in centro storico, ma quello a cui lui stava lavorando era il piano generale di Guimarães, ed è stato messo fuori per un'altra influenza politica.



## APPARATO IV

**Registro fotografico dei viaggi di studio eseguiti.**

Le fotografie e le pagine di appunti sul taccuino di seguito riportate si riferiscono a 4 differenti viaggi di studio, finalizzati alla ricerca per il dottorato, svolti in questi anni.

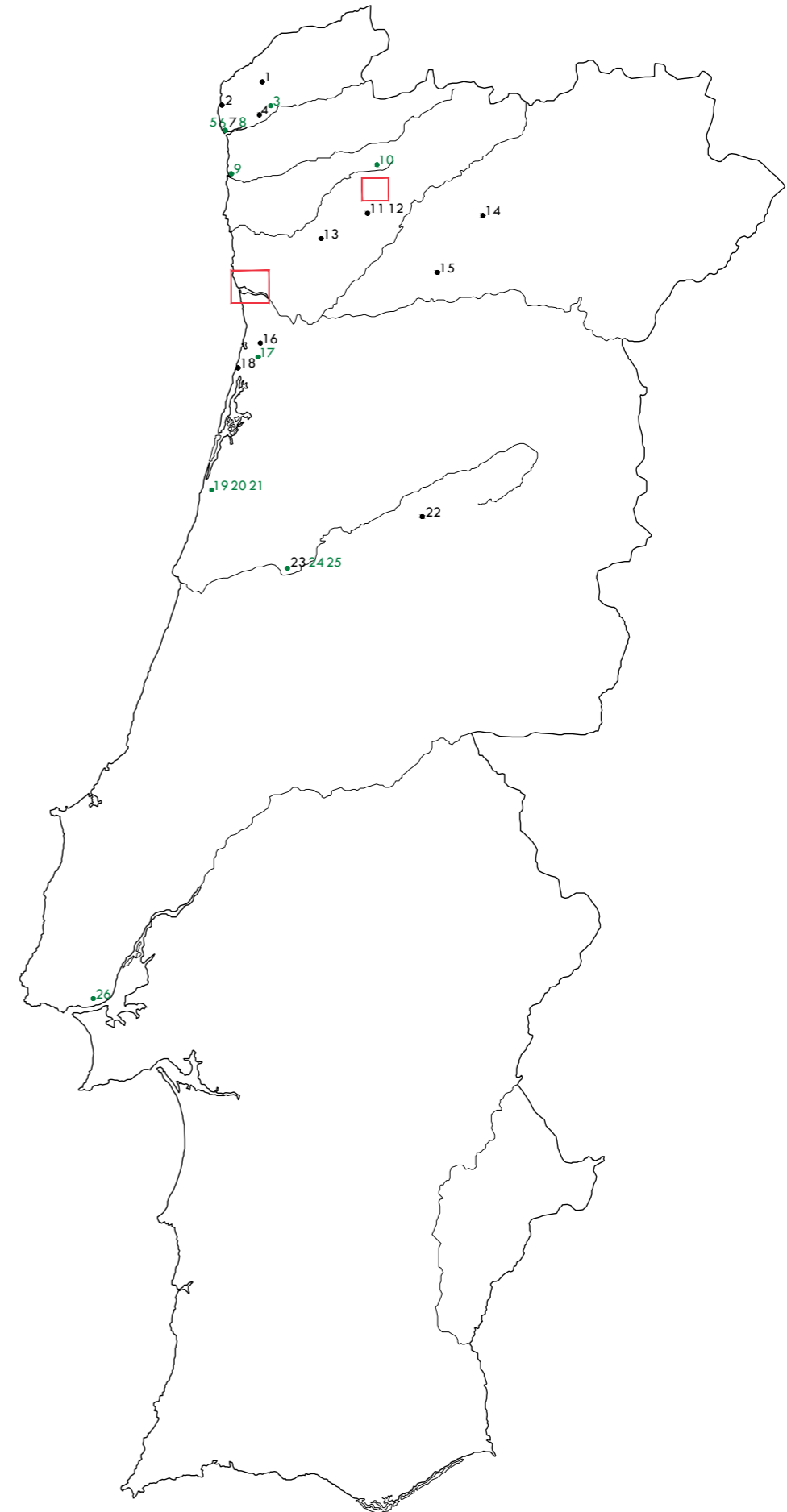
La fotografia spesso risulta un mezzo attraverso cui esprimere al meglio gli schemi compositivi che stanno alla base del progetto di architettura, donando con la giusta inquadratura molte più informazioni di un testo scritto.

Si riportano alcune immagini significative selezionate tra l'innumerabile quantità di scatti eseguiti.

*Nella pagina a fianco: fotografia di Porto dalla teleférico de gaia - estação alta di Menos é Mais Arquitectos. Viaggio del 2012*

## Mappa del Portogallo

- 1 RECUPERO DI UNA CASA A PARDELHAS (1994-99) Pardelhas, Vila Nova de Cerveira
- 2 RISTRUTTURAZIONE E ADEGUAMENTO DEL FORTE DA ÍNSUA (1993) Ínsua de Moledo, Caminha
- 3 **SCUOLA SUPERIORE DI AGRARIA (1986-1991) Refoios do Lima, Ponte de Lima**
- 4 CASA NELLA QUINTA DA BOAVISTA (1974) Quinta da Boavista, Moreira do Lima, Ponte de Lima
- 5 **AULA MAGNA E ANNESSI DELL'ISTITUTO POLITECNICO (1989-93) Viana do Castelo**
- 6 **SISTEMAZIONE DI LARGO S. DOMINGOS (1996) Largo de S. Domingos, Viana do Castelo**
- 7 AVENIDA DOS COMBATENTES DA GRANDE GUERRA (1998) Viana do Castelo
- 8 **EDIFICI IN PIAZZA LIBERDADE (1998) Praça da Liberdade, Viana do Castelo**
- 9 **CASA DI VACANZA A OFIR (1957-58) Pinhal de Ofir, Fão**
- 10 **CASA NELLA QUINTA DA CAVADA (1989-90) Quinta da Cavada, S. Salvador de Briteiros, Guimarães**
- 11 CASA NELLA QUINTA DA VÁRZEA (1990) Avenida de Santa Marta, Moreira de Cónegos, Guimarães
- 12 CAPPELLA NELLA CASA DELLA QUINTA DA VÁRZEA (1993) Avenida de Santa Marta, Moreira de Cónegos, Guimarães
- 13 CAPPELLA E PADIGLIONE DELL'ISTITUTO NUN'ÁLVARES (1963) Caldas da Saúde, Santo Tirso
- 14 CASA DA IGREJA (1958) Mondim de Basto
- 15 PIAZZA S. GONÇALO (1998.2004) Praça de S. Gonçalo, Amarante
- 16 CHIESA PARROCCHIALE DI S. JOÃO DE VER (1966) S. João de Ver, Santa Maria da Feira
- 17 **MERCATO MUNICIPALE (1953) Rua dos Descobrimentos, Santa Maria da Feira, Vila da Feira**
- 18 CHIESA PARROCCHIALE DI S. JOÃO DE OVAR (1967) S. João de Ovar
- 19 **PROGETTO PER LA SISTEMAZIONE CENTRO CITTADINO (1963) Aveiro**
- 20 **EDIFICIO MUNICIPALE (1963-1967) Largo Jaime Magalhães Lima, Aveiro**
- 21 **AMPLIAMENTO E RISTRUTTURAZIONE DELLA FILIALE DELLA CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS (1978) Rua Clube Galitos 9, Aveiro**
- 22 RISTORANTE E STAZIONE DI RIFORNIMENTO SACOR (1958) Pinhanços, Seia
- 23 DIPARTIMENTO DI INGEGNERIA CIVILE (1991-2000) Polo II della Università di Coimbra, Coimbra
- 24 **PIAZZA 8 MAGGIO (1992-97) Praça 8 de Maio, Coimbra**
- 25 **AULA MAGNA DELLA FACOLTÀ DI LEGGE (1993-2000) Polo I della Università di Coimbra, Coimbra**
- 26 **AMPLIAMENTO DELLA SEDE DEL PARLAMENTO (1994-99) Praça de S. Bento, Lisbona**



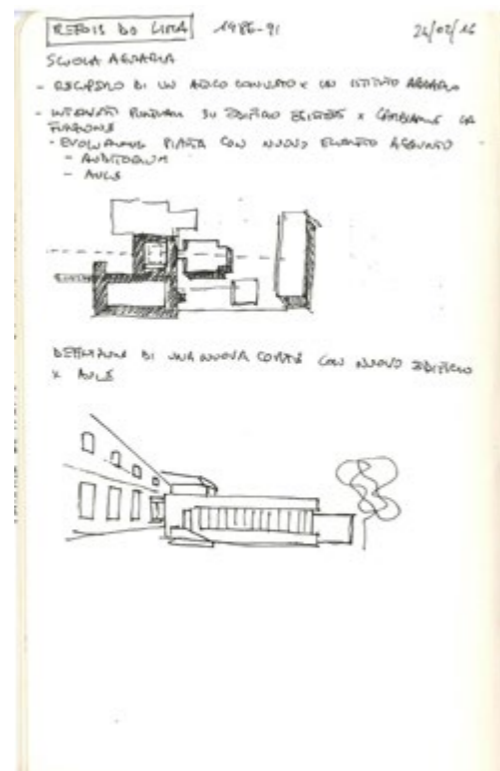
3 **SCUOLA SUPERIORE DI AGRARIA (1986-1991) Refoios do Lima, Ponte de Lima**

Visitata durante il viaggio "Revisitar Fernando Tavora" 24/02/16.



5 **AULA MAGNA E ANNESSI DELL'ISTITUTO POLITECNICO (1989-93) Viana do Castelo**

Visitata durante il viaggio "Revisitar Fernando Tavora" 24/02/16 e nel viaggio del settembre 2015.



Disegni e appunti di viaggio, febbraio 2016.



Disegni e appunti di viaggio, febbraio 2016.

6 **SISTEMAZIONE DI LARGO S. DOMINGOS (1996) Largo de S. Domingos, Viana do Castelo**

Visitata durante il viaggio "Revisitar Fernando Tavora" 24/02/16 e nel viaggio del settembre 2015.



8 **EDIFICI IN PIAZZA LIBERDADE (1998) Praça da Libertade, Viana do Castelo**

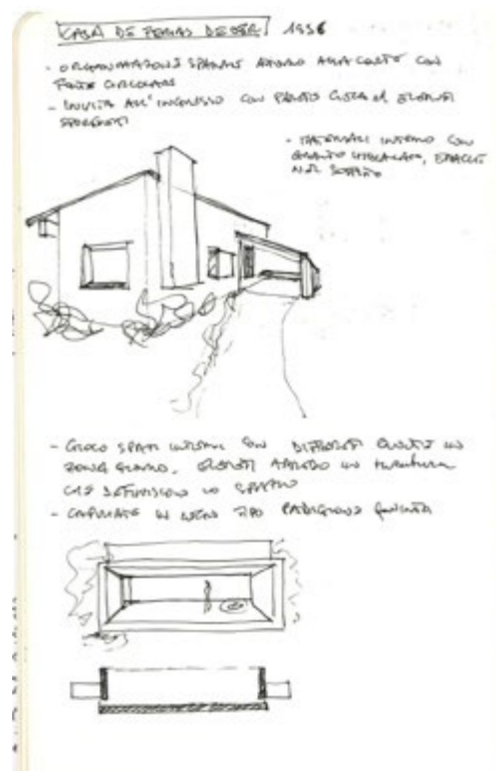
Visitata durante il viaggio "Revisitar Fernando Tavora" 24/02/16 e nel viaggio del settembre 2015.



Disegni e appunti di viaggio, febbraio 2016.

9 CASA DI VACANZA A OFIR (1957-58) Pinhal de Ofir, Fão

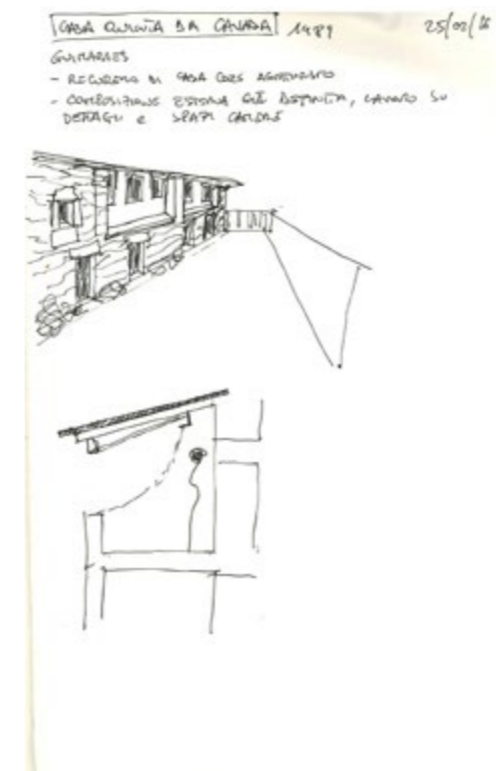
Visitata durante il viaggio "Revisitar Fernando Tavora" 25/02/16.



Disegni e appunti di viaggio, febbraio 2016.

10 CASA NELLA QUINTA DA CAVADA (1989-90) Quinta da Cavada, S. Salvador de Briteiros, Guimarães

Visitata durante il viaggio "Revisitar Fernando Tavora" 25/02/16.



Disegni e appunti di viaggio, febbraio 2016.



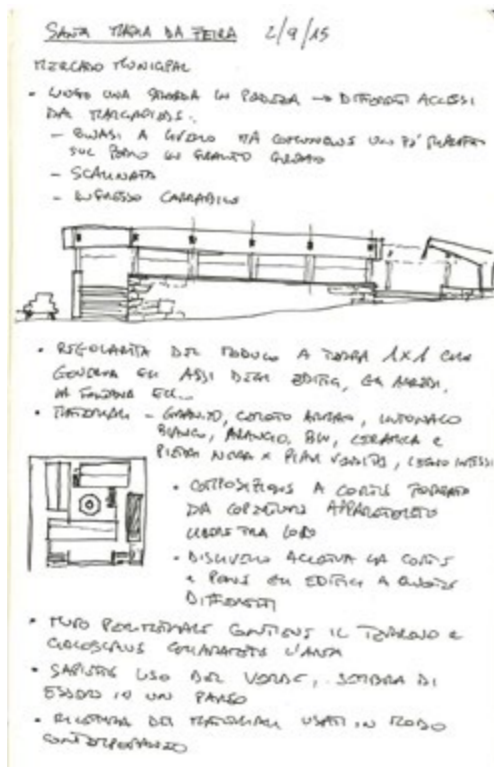
17 MERCATO MUNICIPALE (1953) Rua dos Descobrimentos, Santa Maria da Feira, Vila da Feira

Visitata durante il viaggio del settembre 2015 e "Revisitar Fernando Tavora" 23/02/16 .



19 PROGETTO PER LA SISTEMAZIONE CENTRO CITTADINO (1963) Aveiro

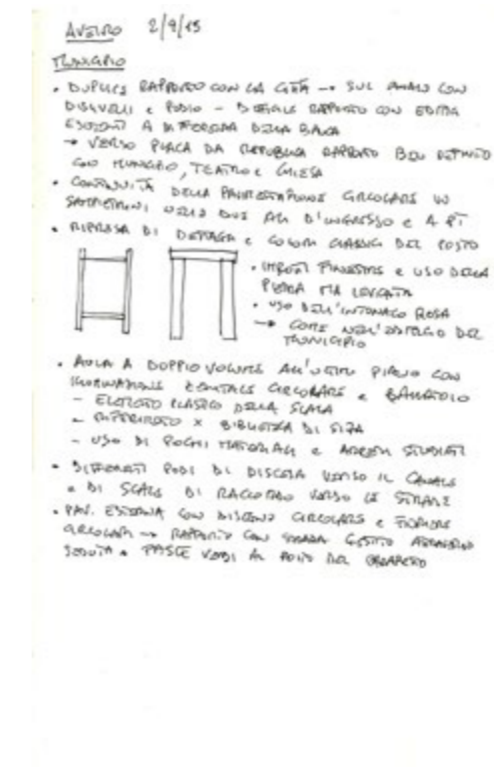
Visitata durante il viaggio del settembre 2015.



Disegni e appunti di viaggio, settembre 2015.



Disegni e appunti di viaggio, febbraio 2016.



Disegni e appunti di viaggio, settembre 2015.

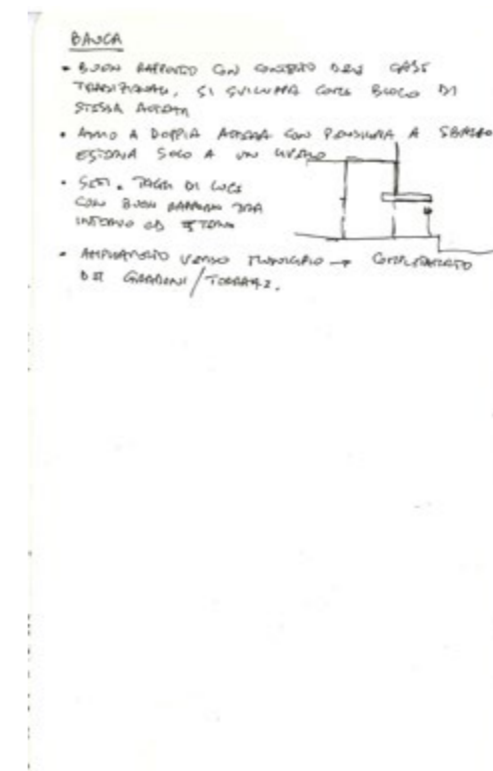
20 EDIFICIO MUNICIPALE (1963-1967) Largo Jaime Magalhães Lima, Aveiro

Visitata durante il viaggio del settembre 2015.



21 AMPLIAMENTO E RISTRUTTURAZIONE DELLA FILIALE DELLA CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS (1978)

Visitata durante il viaggio del settembre 2015.



Disegni e appunti di viaggio, settembre 2015.

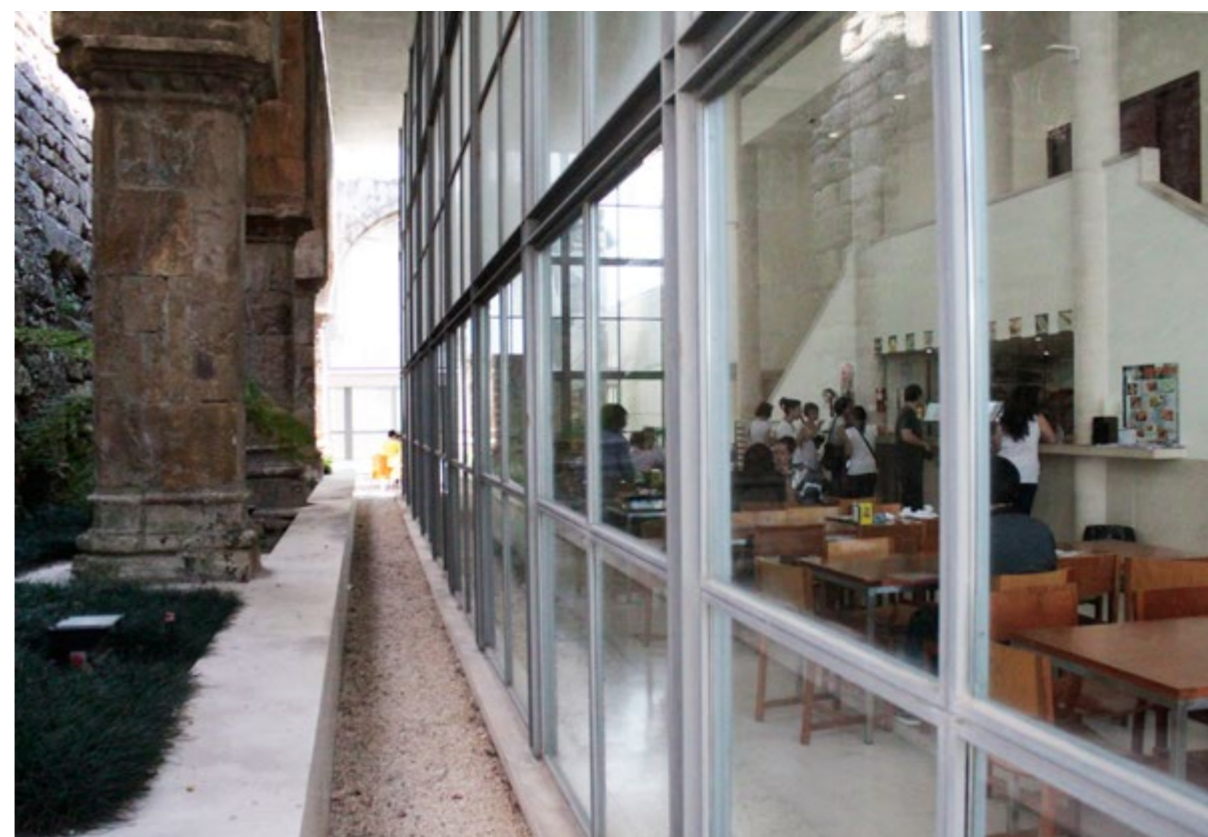
24 PIAZZA 8 MAGGIO (1992-97) Praça 8 de Maio, Coimbra

Visitata durante il viaggio del maggio 2012, settembre 2015 e "Revisitar Fernando Tavora" 25/02/16.



25 AULA MAGNA DELLA FACOLTÀ DI LEGGE (1993-2000) Polo I della Università di Coimbra, Coimbra

Visitata durante il viaggio del maggio 2012, settembre 2015 e "Revisitar Fernando Tavora" 25/02/16.



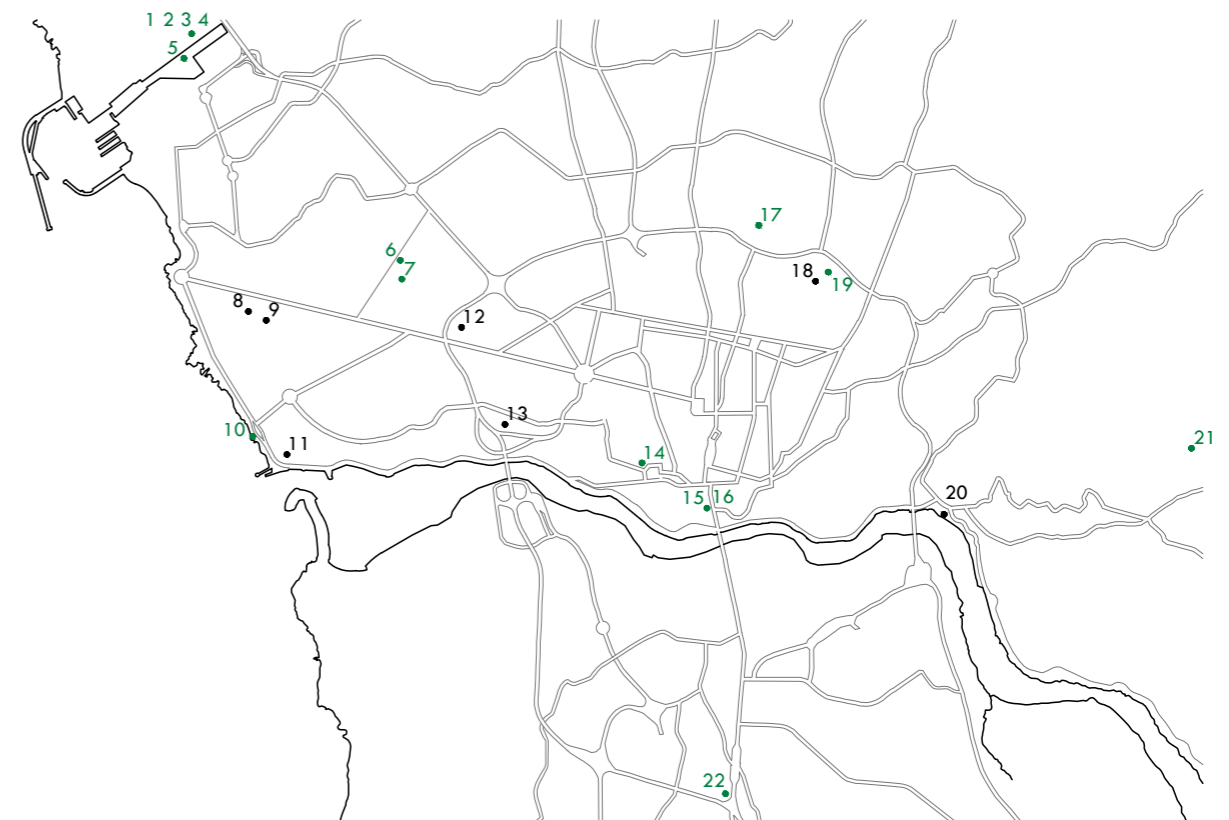
26 AMPLIAMENTO DELLA SEDE DEL PARLAMENTO (1994-99) Praça de S. Bento, Lisboa

Visitata durante il viaggio del maggio 2012, settembre 2015.



## Mappa di Porto

- 1 **PARCO MUNICIPALE DELLA QUINTA DA CONCEIÇÃO (1956-60)** Parco Municipale Quintas da Conceição e de Santiago, Leça da Palmeira, Matosinhos
- 2 **PADIGLIONE DEL TENNIS NELLA QUINTA DA CONCEIÇÃO (1956-60)** Parco Municipale Quintas da Conceição e de Santiago, Leça da Palmeira, Matosinhos
- 3 **RECUPERO DELLA CASA DE SANTIAGO (1981)** Parco Municipale Quintas da Conceição e de Santiago, Leça da Palmeira, Matosinhos
- 4 **CASA DEL CUSTODE NELLA QUINTA DE SANTIAGO (1983-1985)** Parco Municipale Quintas da Conceição e de Santiago, Leça da Palmeira, Matosinhos
- 5 **PIANO GENERALE DEL PORTO DI LEIXÕES (1958)** Leixões, Matosinhos
- 6 **COMPLESSO RESIDENZIALE DEL SOCIETÁ DEI MAGAZZINIERI DI MERCEARIA (1952-1953)** Rua Dr. Aarão de Lacerda, Ramalde, Porto
- 7 **UNITA' RESIDENZIALE DI RAMALDE (1952-1960)** Ramalde, Porto
- 8 CASA A NEVOGILDE (1999-2004) Nevogilde, Porto
- 9 CASA DELL'INGEGNERE VÍTOR BRANDÃO (1963-1965) Rua de Fez, Porto
- 10 **EDIFICIO PER ABITAZIONI ALLA FOZ DO DOURO (1952)** Avenida do Brasil 136, Porto
- 11 CASA IN RUA PADRE LUIS CABRAL (1994-97) Rua Padre Luis Cabral, 901, Foz do Douro, Porto
- 12 CASA DELL'INGEGNERE GUILHERME ÁLVARES RIBEIRO (1966) Rua Azevedo Coutinho 287, Porto
- 13 CIRCOLO UNIVERSITARIO DI PORTO E AMPLIAMENTO DELL'ANNESSO (1986-88) Rua do Campo Alegre 877, Porto
- 14 **RISTRUTTURAZIONE E AMPLIAMENTO DEL MUSEO NAZIONALE SOARES DOS REIS (1981-2001)** Rua D. Manuel II, Porto
- 15 **RECUPERO DELL'ANTICO PALAZZO DEL CONSIGLIO – CASA DEI VENTQUATTRO (1995-2003)** Terreiro da Sé, Porto
- 16 ALLESTIMENTO DEL TESORO DELLA CATTEDRALE DI PORTO (1989) Terreiro da Sé, Porto
- 17 **FACOLTÀ DI PSICOLOGIA E SCIENZA DELLA EDUCAZIONE (1993) Polo II della Università di Porto, Paranhos, Porto**
- 18 CASA PABLO GALLI (1960) Rua Dr. Joaquim Pires de Lima 282, Porto
- 19 **EDIFICIO PER ABITAZIONI IN RUA PEREIRA REIS (1958)** Rua Pereira Reis 163, Porto
- 20 RESTAURO DEL PALAZZO DEL FREIXO (1996-2003) EN 108, Freixo, Porto
- 21 **CONVENTO DI GONDOMAR (1961)** Rua Manuel Ribeiro de Almeida, Quinta da Azenha, Gondomar
- 22 **SCUOLA ELEMENTARE DELLA QUINTA DO CEDRO (1958)** Bairro do Cedro, Rua Rui de Pina – Mamafude, Vila Nova de Gaia



1 PARCO MUNICIPALE DELLA QUINTA DA CONCEIÇÃO (1956-60), Leça da Palmeira, Matosinhos

Visitata durante il viaggio del maggio 2012, settembre 2014, settembre 2015 e "Revisitar Fernando Tavora" 24/02/16.

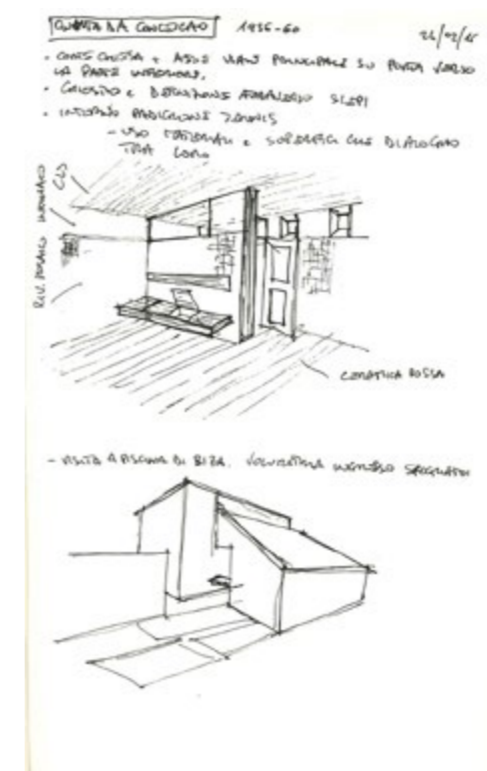


2 PADIGLIONE DEL TENNIS NELLA QUINTA DA CONCEIÇÃO (1956-60), Leça da Palmeira, Matosinhos

Visitata durante il viaggio del maggio 2012, settembre 2014, settembre 2015 e "Revisitar Fernando Tavora" 24/02/16.



Disegni e appunti di viaggio, settembre 2015.



Disegni e appunti di viaggio, febbraio 2016.

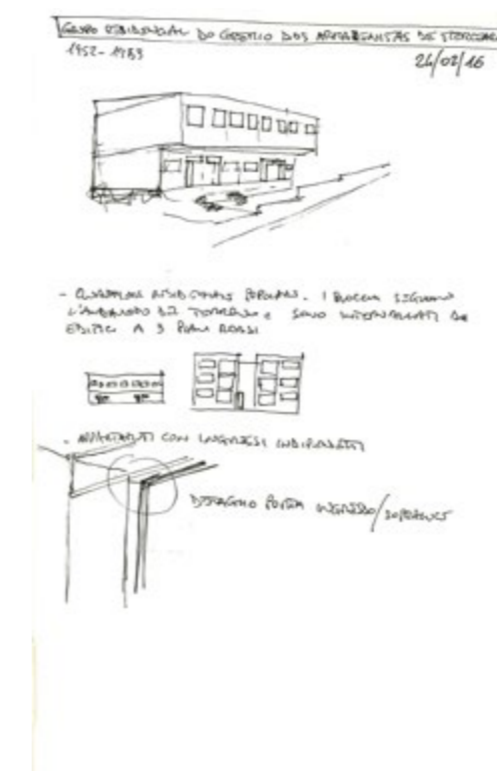
3 RECUPERO DELLA CASA DE SANTIAGO (1981) Leça da Palmeira, Matosinhos

Visitata durante il viaggio del maggio 2012, settembre 2014, settembre 2015 e "Revisitar Fernando Tavora" 24/02/16.



6 COMPLESSO RESIDENZIALE DEL SOCIETÀ DEI MAGAZZINIERI DI MERCEARIA (1952-1953)

Visitata durante il viaggio "Revisitar Fernando Tavora" 24/02/16.



Disegni e appunti di viaggio, febbraio 2016.

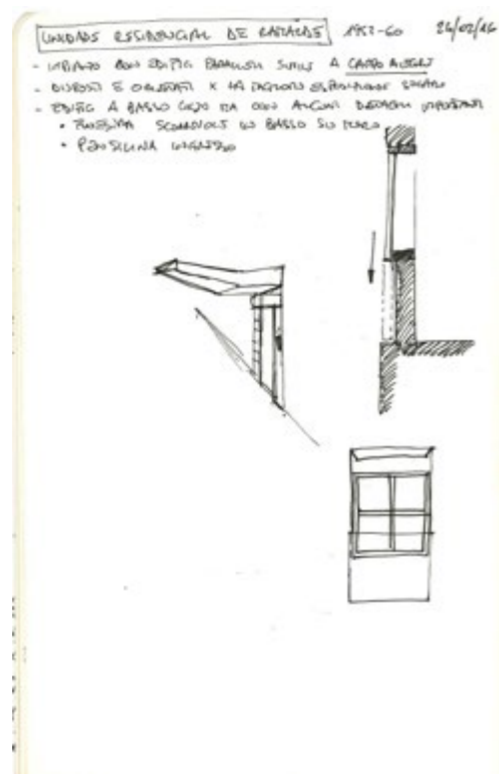
7 UNITA' RESIDENZIALE DI RAMALDE (1952-1960) Ramalde, Porto1

Visitata durante il viaggio "Revisitar Fernando Tavora" 24/02/16.

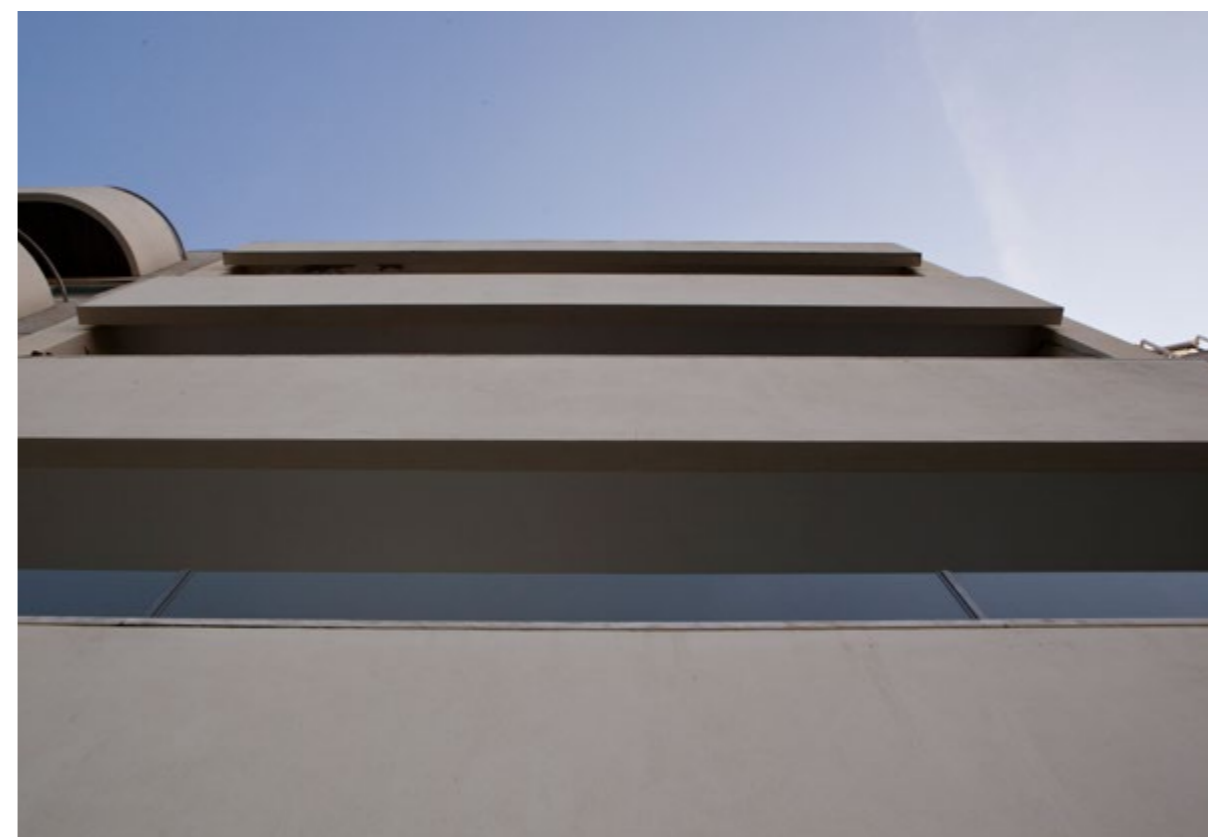


10 EDIFICIO PER ABITAZIONI ALLA FOZ DO DOURO (1952) Avenida do Brasil 136, Porto

Visitata durante il viaggio del maggio 2012 e settembre 2015.



Disegni e appunti di viaggio, febbraio 2016.





14 RISTRUTTURAZIONE E AMPLIAMENTO DEL MUSEO NAZIONALE SOARES DOS REIS (1981-2001)

Visitata durante il viaggio del settembre 2015 e "Revisitar Fernando Tavora" 23/02/16.



MUSEO SOARES DOS REIS 4-9-15

- INTERVENTO DI RISTRUTTURAZIONE ED AMPLIAMENTO SILENZIOSO E CONTRO LA LUCE, ALCUNI SI SOSTITUISCONO TEMPORANEAMENTE ALLA ESISTENTE
- AMPLIAMENTO NELLA LA CORTEGGIO ESISTENTE INCONTRO CON L'EDIFICIO
- VOLONTA' E CONSAPEVOLEZZA SUL FATTO DI CHIAMARE IL PAESE IN TAVOLA, DOSSO RIMANE IL COLONNATO DEL 1850 E UNO DEI TAVOLI HA UNO DEI COLONNATI, SOTTO QUANTO HA LUGUBROSO MAI GIUSTO COME SOLTANTO, PERCHÉ LA OPERA ESISTENTE SOTTO IL QUANTO HA UNO DEI TAVOLI, CON UNO DEI TAVOLI E RISPONDI ALLA ESISTENTE
- STUDIO INTERNO IN UN TESTATO

→ RISPETTO PER LA BRASIA E PERCHÉ DEL L'EDIFICIO ESISTENTE

→ INTERVENTO SILENZIOSO VERSO L'ESTERNO A CONSAPEVOLEZZA PROSEGUITO DALLA STRADA DEL 1850, CON SE FOSSE UN AMPLIAMENTO DEL 1850 MAI A UNO DEI TAVOLI MAI DI CONSAPEVOLEZZA

MUSEO SOARES DOS REIS (1981-2001)

- VISITA NOTTURNA CON AGLIA A TERZA ANCHE, DISSEGNO DI TAVOLI E TAVOLI IN ACCIAIO - LITANO

ALCUNO UNO DEI TAVOLI

- GENOVA IMPRESO TRA ANNO E ANNO
- AMPLIAMENTO SILENZIOSO E CONTRO LA LUCE, ALCUNI SI SOSTITUISCONO TEMPORANEAMENTE ALLA ESISTENTE
- STUDIO TAVOLI ESISTENTE

Disegni e appunti di viaggio, settembre 2015.

Disegni e appunti di viaggio, febbraio 2016.

15 RECUPERO DELL'ANTICO PALAZZO DEL CONSIGLIO – CASA DEI VENTIQUEATTRO (1995-2003)

Visitata durante il viaggio del maggio 2012, settembre 2014, settembre 2015 e "Revisitar Fernando Tavora" 23/02/16.



CASA DEI VENTIQUEATTRO

- RECUPERO DELL'ANTICO PALAZZO DEL CONSIGLIO
- INTERVENTO CON CONSAPEVOLEZZA VERSO L'ESTERNO A CONSAPEVOLEZZA PROSEGUITO DALLA STRADA DEL 1850, CON SE FOSSE UN AMPLIAMENTO DEL 1850 MAI A UNO DEI TAVOLI MAI DI CONSAPEVOLEZZA
- STUDIO TAVOLI ESISTENTE

Disegni e appunti di viaggio, settembre 2015.

Disegni e appunti di viaggio, febbraio 2016.

17 FACOLTÀ DI PSICOLOGIA E SCIENZA DELLA EDUCAZIONE (1993) Paranhos, Porto

Visitata durante il viaggio del settembre 2015.



19 EDIFICIO PER ABITAZIONI IN RUA PEREIRA REIS (1958) Rua Pereira Reis 163, Porto

Visitata durante il viaggio del settembre 2015.



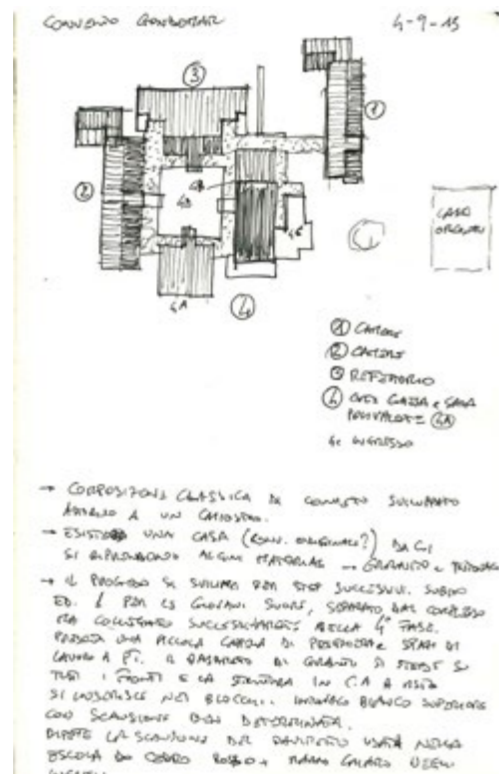
21 CONVENTO DI GONDOMAR (1961) Rua Manuel Ribeiro de Almeida, Quinta da Azenha, Gondomar

Visitata durante il viaggio del settembre 2015.



22 SCUOLA ELEMENTARE DELLA QUINTA DO CEDRO (1958) Vila Nova de Gaia

Visitata durante il viaggio del settembre 2015 e "Revisitar Fernando Tavora" 23/02/16.



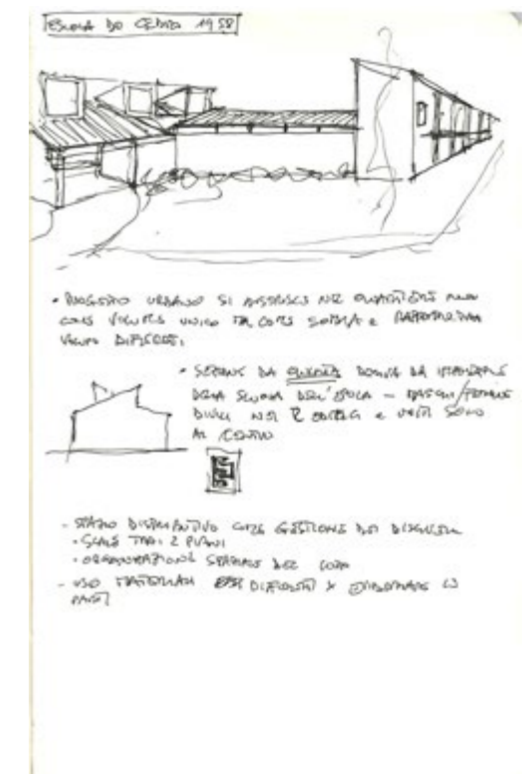
Disegni e appunti di viaggio, settembre 2015.



Disegni e appunti di viaggio, settembre 2015.



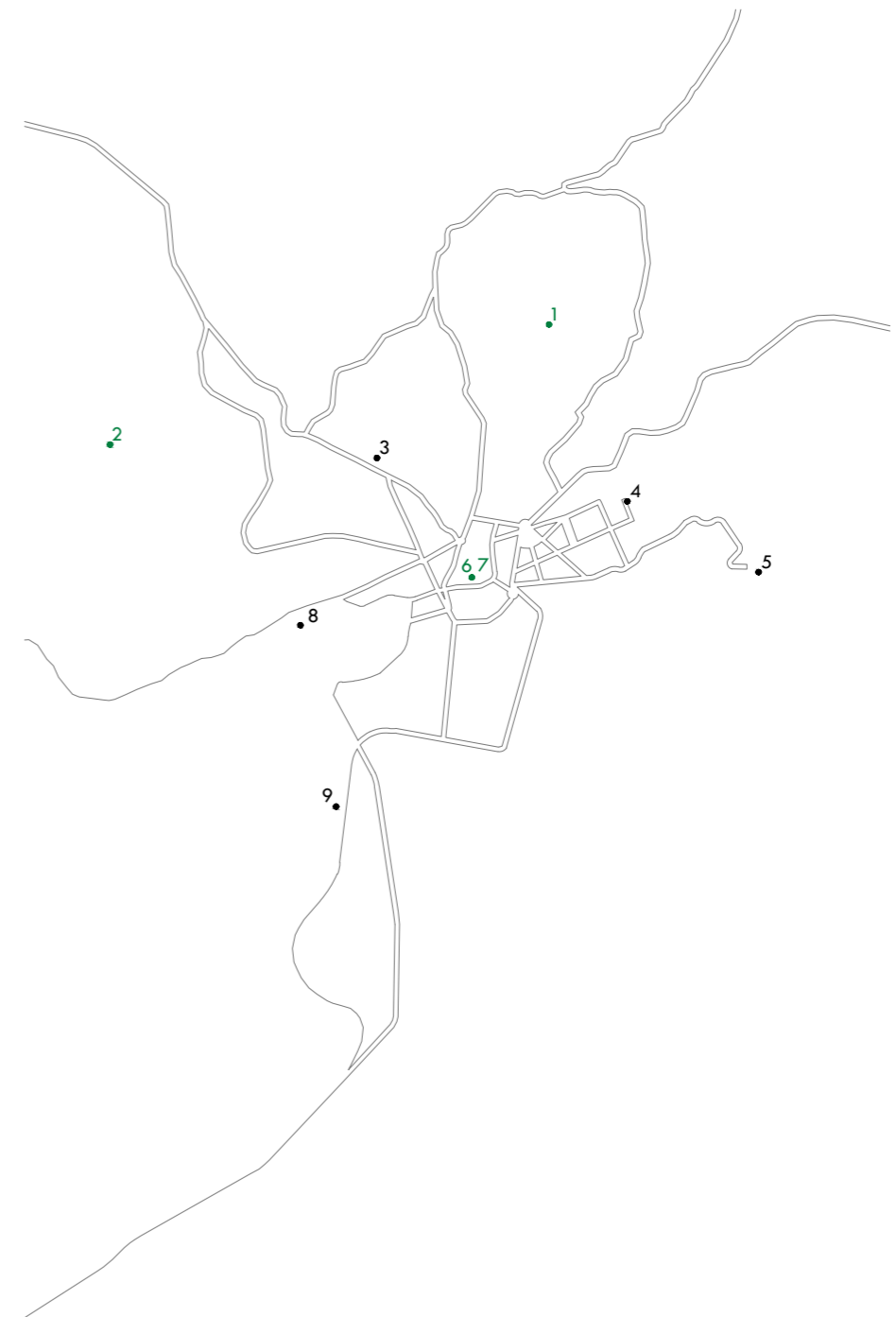
Disegni e appunti di viaggio, settembre 2015.



Disegni e appunti di viaggio, febbraio 2016.

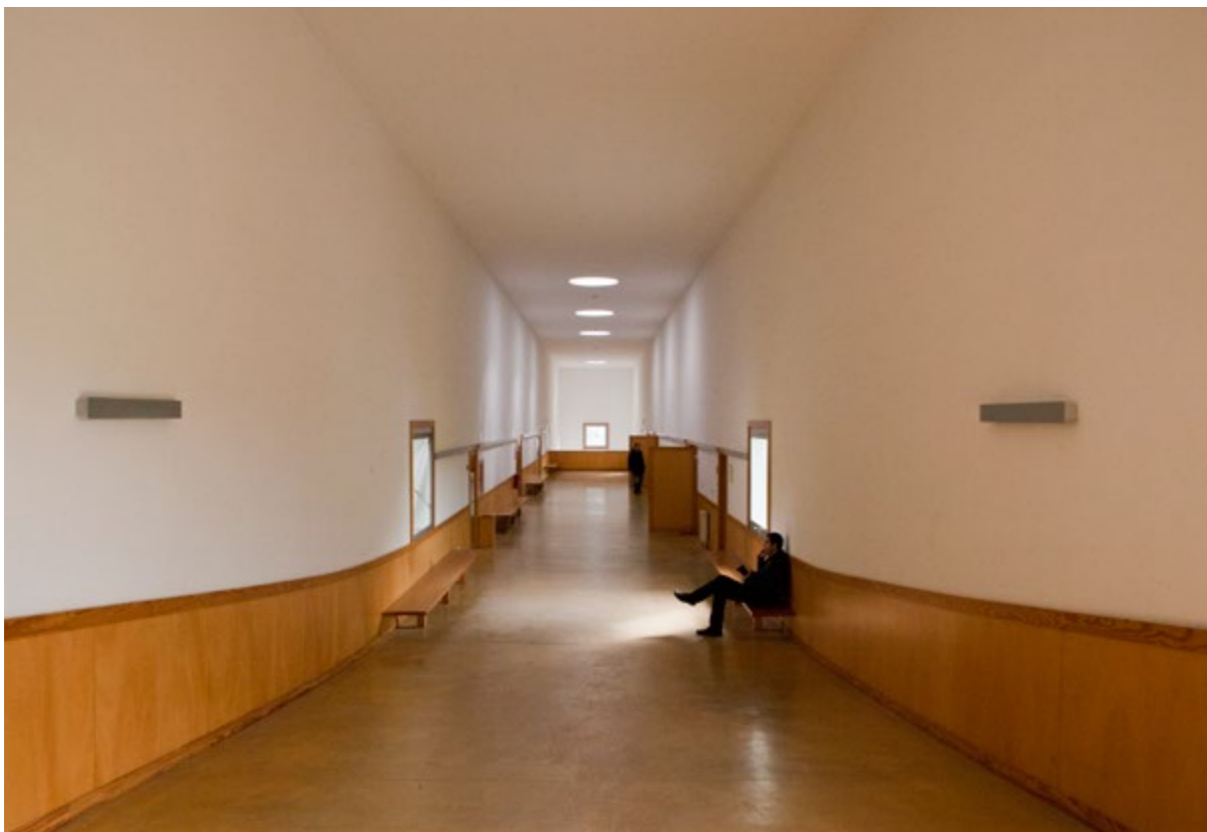
## Mappa di Guimarães

- 1 **FACOLTÀ DI ARCHITETTURA (1996-2002) Campus de Azurém, Guimarães**
- 2 **CASA A COVILHÃ (1973-76) Fermentões, Guimarães**
- 3 CASERMA DELLA POLIZIA (1988-93) Avenida Dr. Alfredo Pimenta, Guimarães
- 4 SEDE DELLA ASSEMBLEIA DE GUIMARÃES (1969) Rua n°7, Guimarães
- 5 POUSADA DI SANTA MARINHA (1972-1985) Santa Marinha da Costa, Guimarães
- 6 **SISTEMAZIONE DI PIAZZE NEL CENTRO STORICO (1985-92) Praça do Município, Largo Cónego José Maria Gomes, Piazza di Santiago, Largo da Condessa de Juncal, Largo de João Franco, Guimarães**
- 7 **RESTAURO DI UNA CASA IN RUA NOVA (1985-87) Rua Egaz Moniz 115, Guimarães**
- 8 VIADOTTO A CREIXOMIL (1986) Creixomil, Guimarães
- 9 STAZIONE DI RIFORNIMENTO DOPPIA SACOR (1958) Covas, Guimarães



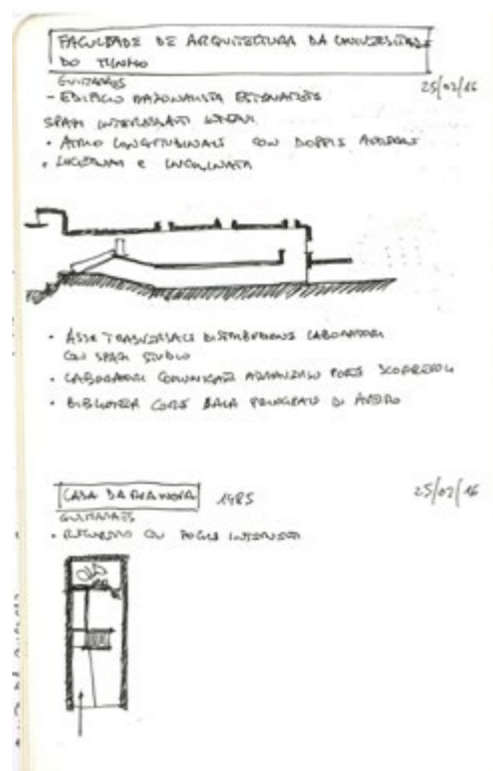
**1 FACOLTÀ DI ARCHITETTURA (1996-2002) Campus de Azurém, Guimarães**

Visitata durante il viaggio del maggio 2012 e "Revisitar Fernando Tavora" 25/02/16.



**2 CASA A COVILHÃ (1973-76) Fermentões, Guimarães**

Visitata durante il viaggio "Revisitar Fernando Tavora" 25/02/16.



Disegni e appunti di viaggio, febbraio 2016.



Disegni e appunti di viaggio, febbraio 2016.

6 SISTEMAZIONE DI PIAZZE NEL CENTRO STORICO (1985-92) Guimarães.

Visitata durante il viaggio del maggio 2012 e "Revisitar Fernando Tavora" 25/02/16.



7 RESTAURO DI UNA CASA IN RUA NOVA (1985-87) Rua Egaz Moniz 115, Guimarães

Visitata durante il viaggio del maggio 2012 e "Revisitar Fernando Tavora" 25/02/16.



Disegni e appunti di viaggio, febbraio 2016.

