

3.4 La scuola do Porto

A Oporto si cucina un piatto chiamato *tripas*: lo si può cucinare a mezzogiorno per consumarlo all'una, oppure alle sette di mattina per mangiarlo sempre all'una, e nel secondo caso sarà certamente più saporito; ma la cosa migliore è prepararlo il giorno prima. Come accade in architettura, il miglioramento della qualità dipende esclusivamente dal tempo.

Fernando Távora

“Scuola di Oporto” è sempre stata una definizione scomoda. Malamente accettata dai protagonisti - Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura - ma continuamente rilanciata dalla critica internazionale che ha sempre fatto una certa fatica a capire questo anacronistico brandello d'Europa chiamato Portogallo.

Le maggiori resistenze, all'accettazione di questa definizione, sono da rintracciare nei differenti esiti formali e riferimenti architettonici dei tre protagonisti. Inquadrata dal nostro punto di vista però, quello del realismo, la definizione ci convince ancora di più proprio perché accomuna questi tre autori al di fuori degli esiti formali e trova in loro una comunione d'intenti.

Il personaggio al quale viene indiscutibilmente assegnato il ruolo “caposcuola” (per motivi anagrafici ma anche per avere prodotto una base teorica) è Fernando Távora. Nato nel 1923, dopo un avvio di carriera di

stampo moderatamente razionalista, Távora già a ventitré anni mostra di avere le idee molto chiare pubblicando sulla rivista «Cadernos de Arquitectura», “O problema da casa portuguesa⁷⁷”. La sua formazione viene incrementata dai numerosi viaggi che ha effettuato durante tutta la sua vita. nel 1949 gira per due mesi l'Italia alla ricerca, oltre che dell'arte del passato, anche delle opere del miglior Razionalismo nostrano: Figini e Pollini, Libera, Lingeri, Persico, ovviamente Terragni; incontra Bottoni, Muzio, Peressutti e Rogers. Tornerà in Italia due anni più tardi alla scuola estiva dei CIAM a Venezia, dove ascolterà le lezioni di Astengo, Piccinato e Zevi (che leggeva con interesse). Ma Távora viaggerà molto anche in Spagna, in molti paesi europei e perfino negli Stati Uniti e in Giappone, grazie ad una borsa della Fondazione Gulbenkian. In un Portogallo che, a differenza di quel che era accaduto nel passato, si trovava negli anni cinquanta chiuso e isolato nella dittatura di Salazar, con poche informazioni e pochi contatti con l'esterno, i viaggi di Távora risultarono preziosi per gli studenti della *Escola de Belas Artes* di Oporto⁷⁸ dove insegnava e dove avrà come studenti sia Siza che Souto de Moura.

Molto importanti sono stati anche i legami con l'Italia che hanno instaurato gli stessi Siza e Souto de Moura. Il primo ha conosciuto Vittorio Gregotti a Barcellona,

durante uno dei “Pequeños Congresos” organizzati da Oriol Bohigas, che lo ha ripetutamente pubblicato in Italia (poi anche su «Casabella», che ha diretto) facendolo conoscere in Europa. Il legame con l'Italia è stato poi ribadito da frequenti incontri e dai lavori in Sicilia con Roberto Collovà. Souto de Moura, invece, venne folgorato dall'incontro con Aldo Rossi a Santiago de Compostela - ancora una volta in Spagna, non è un caso - in uno storico seminario nel 1976. Rispetto alla povertà della teoria negli anni settanta, gli anni della sua formazione universitaria, Souto de Moura ricorda:

Avevamo una grande sete di teoria dell'architettura e in quel periodo gli italiani producevano saggi importanti che noi leggevamo tradotti in spagnolo, pubblicati da Gili; finché arrivò *L'architettura della città*, e mi resi subito conto che si trattava di qualcosa di inusuale, che esprimeva le regole delle trasformazioni urbane, evocando fonti letterarie e memorie; qualcosa che mi permetteva di guardare alla città con occhi diversi e mi dava motivazioni per agire nel progetto con strumenti che non avevamo avuto prima. Ecco, ricordo che la prima reazione, davanti al libro di Rossi, fu di avere a disposizione degli strumenti per progettare⁷⁹.

Dopo la seconda guerra mondiale, al quale il Portogallo non partecipò, i sentimenti di ricostruzione sociale che attraversavano l'Europa erano per i lusitani debolmente avvertiti. Il regime, come è facile immaginare, spingeva verso un'architettura che recuperasse il linguaggio

popolare, mentre alcuni giovani, aperti alle pochissime testimonianze di architettura Razionalista che giungevano nel paese dalle poche pubblicazioni disponibili, si facevano promotori di un'architettura più europea.

A soli ventitré anni, come abbiamo già accennato, Távora pubblica il testo “O problema da casa portuguesa” dove pare cercare una coniugazione tra i precetti del Movimento Moderno e l'architettura popolare del suo paese:

Sin dal principio, le forme architettoniche, nel loro senso autentico, sono il risultato delle condizioni 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 linguaggio⁸⁰.

Con queste parole si avverte già l'interesse che l'architetto lusitano mostra per “il significato” dell'architettura, per le intime ragioni che motivano le forme. Nello stesso anno, sulla rivista «Arquitectura» apparirà un fondamentale articolo di Francisco Keil do Amaral dal titolo “Una iniciativa necessária⁸¹”. Sulla stessa linea del pensiero di Távora insiste questo articolo che sarà la molla che farà scattare l'*Inquerito à Arquitectura Regional Portuguesa*⁸². Scrive Keil do Amaral: «ciò che davvero

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 edifici⁸³».

Come ha giustamente notato Antonio Esposito⁸⁴, le precedenti esperienze italiane che si potrebbero ricordare (come la mostra curata da Pagano e Daniel sull'architettura rurale alla Triennale di Milano del '36) si limitavano a denunciare l'interesse verso l'architettura vernacolare senza avere effettuato uno studio profondo delle loro ragioni, studio che *l'Inquerito* si propone di portare avanti.

Salazar sostiene direttamente l'iniziativa perché «vi aveva erroneamente scorto una chance di conferma della propria ideologia estetica celebrativa dello Stato Nuovo⁸⁵». Per molti architetti come Távora, che giovanissimo guida il gruppo della regione del Minho, sarà esattamente l'opposto: l'occasione di scoprire gli spazi, le forme, le tecniche costruttive e le ragioni compositive dell'architettura popolare. Sarà uno strumento per conoscere e riflettere sul tema dell'abitazione ed un'ispirazione non solo teorica e non epigona delle forme vernacolari.

Se all'*Inquerito* è riconosciuto un ruolo “teorico” fondamentale nell'architettura moderna portoghese, al

testo che Távora edita nel 1962, *Da organização do espaço*⁸⁶, è riconosciuto il fondamento teorico della Scuola di Oporto.

Gran parte delle riflessioni che il maestro portuense scrive ci ricordano inevitabilmente quelle di Ernesto Nathan Rogers, che Távora conosceva bene avendolo incontrato più volte, in Italia e ai CIAM dove rappresentava il Portogallo, e che ammirava molto. Un concetto che si trova all'inizio di questo testo è infatti quello della relazione: non esistono forme isolate, ma tutte si rapportano fra loro.

Dalle due caratteristiche dello spazio che abbiamo definito come irreversibilità e continuità, una conseguente all'altra in tanto in quanto nel parlare di continuità fisica presupponiamo la presenza delle dimensioni e tra queste includiamo anche il tempo, dipende il fatto che l'organizzazione dello spazio va considerata come una attività che riguarda tutti gli uomini e non solo alcuni. In altri termini, l'organizzazione dello spazio cui devono partecipare tutti gli uomini, secondo differenti gradi di impegno o di responsabilità, ma opera da cui, comunque, nessun uomo può esimersi⁸⁷.

La forma, dunque, come prodotto dell'azione comune; vengono in mente le parole di William Lescaze che Távora cita in apertura di *O problema da casa portuguesa*, il saggio scritto nel 1947: «l'architettura è l'arte di far coincidere le forme di una civiltà con il suo contenuto».

Anche per l'architetto lusitano un ruolo fondamentale

lo gioca il tempo («il miglioramento della qualità dipende esclusivamente dal tempo⁸⁸»), anche lui, d'altronde, come Rogers, era un lettore di Bergson.

Ananda Coomaraswamy scrive: «non si può affermare che l'artista sia una particolare specie di uomo, piuttosto che ogni uomo è una particolare specie di artista» (*Last Essays*, London 1942, p. 55); una verità così evidente da non richiedere alcun ulteriore commento ma, pur nella sua evidenza, tanto negletta da dover essere costantemente ricordata.

Tuttavia, se è inevitabile la partecipazione di ogni uomo alla organizzazione dello spazio, tale partecipazione diventa armonica solo se si trasforma in collaborazione; e collaborare significa agire insieme, guidati da medesime intenzioni, da un sogno comune. Per ottenere ciò è necessaria una comprensione profonda e straordinaria, un rispetto che chiama rispetto, l'uso di un linguaggio comprensibile per tutte le parti in causa.

Potremmo forse distinguere due modi di partecipare alla organizzazione dello spazio; una partecipazione che definiremo orizzontale, operante tra uomini di una stessa epoca, un'altra che definiremo verticale, operante tra uomini di epoche diverse. Sono due volti della stessa realtà, con la differenza, se tale si può definire, che il tempo conta di più nel secondo caso, rispetto al primo, dove pure non è irrilevante. La partecipazione orizzontale coinvolge uomini di una stessa generazione, la verticale coinvolge uomini di generazioni differenti in un'opera che si sviluppa lungo un tempo eccedente la misura di una generazione⁸⁹.

Távora descrive le forme create dall'uomo come creazioni individuali ma non immuni da influenze esterne, alcune anche inconse. Le forme che saranno

prodotte, poi, a loro volta influenzeranno altre forme in un intreccio di condizionamenti che procede col procedere del tempo.

La forma più comprensibile per l'osservatore sarà dunque quella che meglio lo ritrae, quella con cui maggiormente si identifica, quella che conosce per connaturalità ovvero per una comune natura. Da ciò deriva il problema di comprendere forme del passato, o forme attuali ma appartenenti a culture diverse e persino forme prodotte da una stessa società ma a differenti livelli culturali, non ponendole in relazione alla conoscenza intellettuale ma in relazione alla conoscenza legata alla vita, ovvero una conoscenza integrale⁹⁰.

Sono evidenti le consonanze col pensiero di Rogers, in particolare se andiamo alle affermazioni di Távora, in questo e in altri testi, sulla memoria. Nell'importanza che la fluidità dello spazio-tempo assume in questo testo non è possibile non riscontrare una futura influenza su Siza.

A seguito dell'elaborazione dell'*Inquerito* e dell'attività progettuale e accademica che nel frattempo svolgeva, Távora arriverà a teorizzare la «terza via», una strada, cioè, che non era quella del Razionalismo internazionale - che partiva da premesse comunque estranee alla condizione socio-industriale del paese - ma nemmeno quella degli architetti del regime, che avevano praticamente inventato uno “stile vernacolare”.

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 modernità⁹¹.

Con parole altisonanti, ma non inappropriate, Giovanni Leoni ha definito la ricerca architettonica di Fernando Távora «linguaggio dell'esistenza⁹²».

Abbiamo descritto alcune importanti tappe della formazione della *Escola do Porto: l'Inquerito à Arquitectura Regional Portuguesa*, il testo di Távora *Da organização do espaço*; ma è bene ricordare che sono le relazioni umane che hanno cementato uno "scambio" intellettuale che ha consentito l'indipendenza delle singole ricerche. Siza è nato nel 1933 (è dunque dieci anni più giovane di Távora) ha lavorato da questi quand'era ancora studente - e sarà proprio Távora ad offrirgli la prima e la seconda importante occasione progettuale, ancora venticinquenne -; Souto de Moura, quasi venti anni più giovane di Siza, lavorerà nel suo studio ai progetti del SAAL.

Carlos Ramos è un altro nome importante che andrebbe ricordato; nel 1940 si trasferì a Oporto e insegnò alla

Scuola di Belle Arti della città (suoi studenti saranno Távora e Siza). Tra il 1947 e il 1952 dà vita all'ODAM (*Organização dos Arquitectos Modernos*) cui aderisce Távora, che sarà poi chiamato a insegnare da Ramos, quando questi diverrà direttore della scuola. Fortunatamente l'insegnamento a Oporto era più svincolato dalla morsa del regime rispetto al controllo asfissiante patito da Lisbona.

Dunque i legami fra questi tre personaggi sono profondi e fecondi, ribaditi nel '97, quando hanno trasferito i loro studi nello stesso edificio (progettato da Siza). Il loro metodo progettuale, poi - l'importanza del disegno, il ruolo dei plastici di studio - rigidamente impostato anche nella prestigiosissima FAUP (Facoltà di Architettura dell'Università di Oporto) ha contribuito all'egemonia culturale nella città. Eppure, come abbiamo accennato all'inizio, la passione storico-sociale di Távora, la tendenza scultorea e autobiografica di Siza, il rigore, con vette di lirica ironia - ai limiti del cinismo - di Souto de Moura, mostrano quanto differenti possano essere gli esiti formali d'un comune pensiero.

Il provincialismo del Portogallo, il suo ritardo industriale, lo sfacciato anti intellettualismo, sono ingredienti che hanno contribuito in maniera fondamentale alla felicissima architettura di quest'area, che si è anche

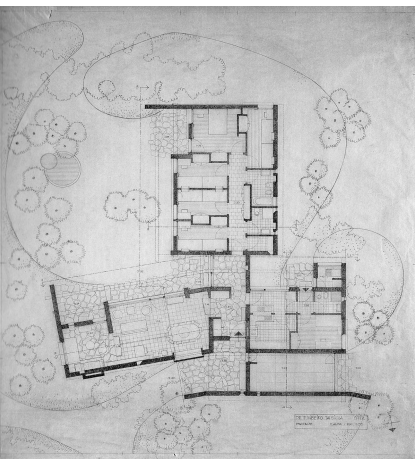
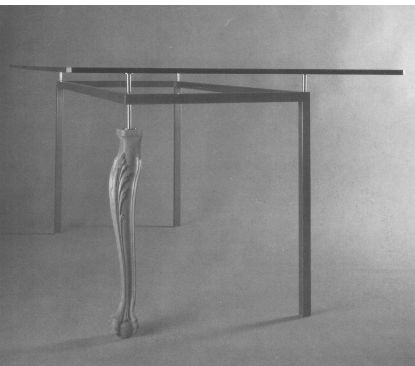
Edificio per uffici, sede degli studi di Távora,
Siza e Souto de Moura, Oporto
(1993-97), Á. Siza

Sede della F.A.U.P., Facoltà di Architettura di
Oporto (1986-96), Á. Siza



Tavolo (1986), E. Souto de Moura

Casa di vacanze, Ofir (1957-58), F. Távora



saputa rinnovare e che ha avuto l'ennesima conferma con il Premio Pritzker che nel 2011 è stato assegnato a Souto de Moura, dopo quello del '92 a Siza.

Nel 1986 lo stesso Souto de Moura ha disegnato un tavolo con tre gambe d'acciaio e una di legno, realizzata artigianalmente in stile D. João V, «si tratta di un progetto che spiega molto bene la realtà portoghese, sospesa tra una tradizione artigianale ancora viva e una modernizzazione non ancora completamente raggiunta⁹³», spiega l'autore.

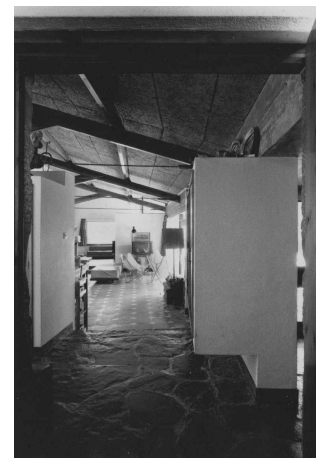
Illustriamo ora tre progetti, di Távora e Souto de Moura, tralasciando di proposito Siza, che tratteremo specificamente nel prossimo capitolo.

Le coperture a spiovente con tegole, l'uso della (semi)capriata, e le pareti portanti di granito potrebbero farci credere che la Casa a Ofir, che Fernando Távora realizza nel 1958, sia il frutto di una involuzione vernacolare. E invece, basta osservare la pianta per accorgersi dell'influenza del moderno: ai tre rettangoli che definiscono il complesso corrispondono le tre funzioni principali: zona giorno, zona notte, servizi; travi di cemento emergono tra un corpo e l'altro, e il camino, infine, è volumetricamente definito da una tinteggiatura differente dal resto del complesso. Con questo progetto,

che è stato elaborato nel 1957, l'anno della conclusione dei lavori dell'*Inquerito*, Távora sembra essere riuscito a coniugare la ricerca del Movimento Moderno con quella sulla casa popolare portoghese, in questo caso filtrata dall'ottica aaltiana.

Nel 2002, qualche anno prima della sua morte, Távora realizza, tra numerose polemiche, la *Casa dei Ventiquattro*, un edificio distante solo qualche passo dalla Cattedrale di Oporto. Questo intervento riassume bene la sua vocazione all'anonimato e il suo profondo interesse per la storia. L'edificio sorge sui ruderi, lasciati a vista, di una costruzione antica; Távora recupera una delle eredità di questo rudere: le sue proporzioni. La Casa dei Ventiquattro sarà così, in pianta, un quadrato di quaranta palmi per quaranta palmi, cento in altezza e con ricorsi di due palmi⁹⁴. Le dimensioni del progetto sembrano così scaturire dalle condizioni del sito, come anche la decisione di chiudere tre lati col rivestimento di granito e aprire totalmente il quarto verso la Ribeira, il lungofiume della città, con una generosa vetrata che denuncia la propria contemporaneità. «L'edificio appare antico, ma il richiamo alla Torre preesistente non ha nulla di grottesco poiché le aperture lasciano intravedere una struttura di copertura che può solo essere del XX secolo. Non è un'esibizione di talento o un virtuosismo, ma un'opera che

Casa di vacanze, Ofir (1957-58), F. Távora



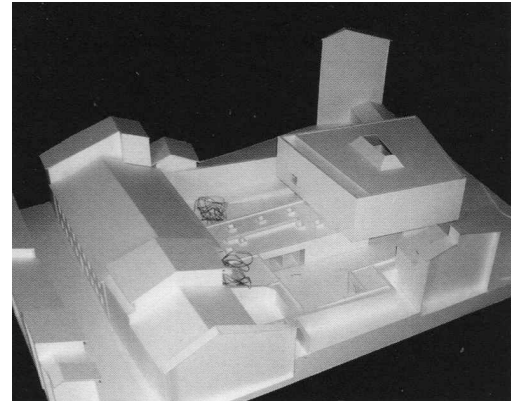
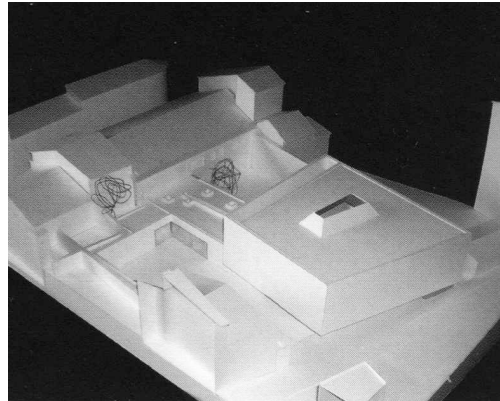
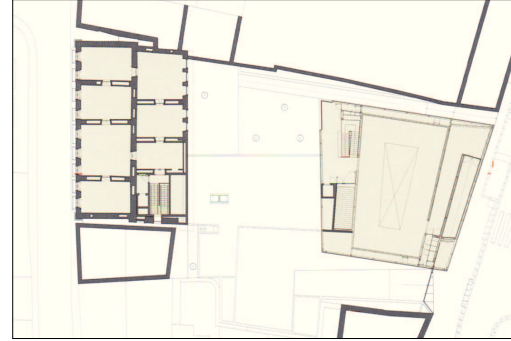
Recupero dell'antico palazzo del consiglio, Casa
dei Venti quattro, Oporto (1995-2003), F. Távora



impressiona per la densità di sapere e va oltre se stessa, offrendo nuovo senso a ciò che la circonda⁹⁵».

Nel 2008 Eduardo Souto de Moura completa il *Centro d'arte contemporanea di Bragança*, opera che testimonia come anche dopo il duemila, lontano, cioè, dagli anni post rivoluzione e dalle piccole abitazioni spesso sospese tra la modernità delle forme e il desiderio di rispettare la tradizione costruttiva locale, sia ancora ben presente il riverbero culturale della Scuola di Oporto. Il progetto consiste nel recupero di un vecchio edificio, la sistemazione del cortile retrostante e la realizzazione di un nuovo padiglione per le esposizioni temporanee. Visto dalla rua Emídio Navarro, il volume del nuovo padiglione è una scatola bianca sospesa, aggettante rispetto il volume sottostante. Aldilà della sua forte immagine iconica, che rimanda alla scultura contemporanea e all'arte minimalista statunitense, però, le scelte effettuate si adattano a precise motivazioni funzionali e di contesto. I lati del volume, non ortogonali tra loro, sono paralleli agli allineamenti delle facciate che gli sono prossimi. Così, il prospetto su strada è allineato al perimetro del lotto, quello opposto è parallelo all'edificio antico che ha restaurato e diventa una quinta che delimita la corte interna. Gli altri due lati sono paralleli agli edifici fiancheggianti la costruzione. Ecco così che l'apparente

Centro d'Arte Contemporanea, Bragança
(2002-08), E. Souto de Moura



Centro d'Arte Contemporanea, Bragança
(2002-08), E. Souto de Moura



formalismo del volume, che si potrebbe supporre osservando il plastico, scompare ad una rigorosa analisi. L'aggetto sulla rua Emídio Navarro è giustificato dalla funzione di ingresso al padiglione, quella sulla corte tecnica dalla necessità di proteggere dalle intemperie le operazioni di carico e scarico. Il basso corpo che collega il padiglione per le esposizioni temporanee con l'edificio preesistente, infine, è disposto in modo da dividere in due il cortile retrostante, una parte, tecnica, dedicata alle attività di carico e scarico e l'altra è una corte sulla quale affaccia il bar del complesso.

Sembrano azzeccate le parole, dal valore testamentario, rilasciate da Fernando Távora circa dieci anni fa, che spiega l'ostinazione di queste architetture, volontariamente antispettacolari:

Molti costruiscono edifici ma l'architettura è oggi soprattutto un'occasione per vendere prodotti. L'architetto tradizionale, invece, viveva e lavorava in un piccolo mondo: la sua città. Non c'erano monografie, riviste, interviste [...], e l'architetto non si poneva il problema della varietà, della apertura verso altre condizioni; lavorava in un mondo entro il quale fare architettura era un atto naturale come respirare o mangiare⁹⁶.

¹ Guido Canella, *A proposito della scuola di Milano*, Hoepli, Milano, 2010, pagg. 27-28

² Guido Canella, *ivi*, pagg. 57-58

³ Guido Canella, *ivi*, pag. 44

⁴ Guido Canella, *ivi*, pag. 63

⁵ Devo quest'analisi della casa Borsalino ad Antonio Monestirolì, nel paragrafo "Ignazio Gardella compie cent'anni" del libro *La ragione degli edifici. La Scuola di Milano e oltre*, Christian Marinotti edizioni, Milano, 2010

⁶ Antonio Monestirolì, *La ragione degli edifici. La Scuola di Milano e oltre*, op. cit., pag. 69

⁷ Antonio Monestirolì, *Ignazio Gardella*, Electa, Milano, 2009, pag. 15

⁸ Antonio Monestirolì, *ivi*, pag. 17

⁹ Josef Maria Montaner, *Dopo il movimento moderno. L'architettura della seconda metà del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 2008, pag. 157

¹⁰ Giulio Carlo Argan, "Sul concetto di tipologia architettonica", 1962, in: *Progetto e destino*, il Saggiatore, Milano, 1965, pagg. 75-81

¹¹ Giorgio Grassi, "Questioni di architettura e di realismo", in: *Scritti scelti, 1965-1999*, Franco Angeli, Milano, 2000, pag. 136

¹² Vedi: Antonio Monestirolì, *L'architettura della realtà*, Allemandi, Torino, 2004

¹³ Giorgio Grassi, "Questioni di architettura e di realismo", in: *Scritti scelti, 1965-1999*, op. cit., pag. 136

¹⁴ Giorgio Grassi, *ivi*, pag. 139

¹⁵ Giorgio Grassi, *ivi*, pag. 138

¹⁶ Vittorio Gregotti, *L'architettura del realismo critico*, Laterza, Roma-Bari, 2004, pag. 83

¹⁷ Vittorio Gregotti, *ivi*, pag. 65

¹⁸ Vittorio Gregotti, *ivi*, pag. 43

¹⁹ Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986, pag. 172

²⁰ Manfredo Tafuri, *ivi*, pag. 173

²¹ Eduardo Souto de Moura, "Eduardo Souto de Moura su Aldo Rossi" (intervista a cura di Antonio Esposito), in «d'Architettura» n°23, 2004, pagg. 162-191

²² Giovanni Leoni, "Il pensiero antiarchitettonico di Aldo Rossi", in «Area» n°51, 2000, pagg. 18-23

²³ Etienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Marsilio, Padova, 1965, pag. 55

²⁴ Aldo Rossi, "Introduzione", in Etienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, op. cit., pag. 14

²⁵ Antonio Monestirolì, "L'espressionismo felice di Guido Canella", in: G. Canella, *A proposito della scuola di Milano*, op. cit., pag. 2

²⁶ Antonio Monestirolì, *Ignazio Gardella*, op. cit., pag. 7

²⁷ Antonio Monestirolì, "L'espressionismo felice di Guido Canella", in: G. Canella, *A proposito della scuola di Milano*, op. cit., pag. 10

²⁸ Giorgio Muratore, "Edilizia e architetti a Roma negli anni venti", in: G. Ciucci e G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo novecento*, op. cit. pag. 95

²⁹ Franco Purini, "Un'educazione sentimentale all'architettura", in: M. Montuori (a cura di), *10 maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione*, Electa, Milano, 1994, pag. 272

³⁰ Ludovico Quaroni, "Matera e La Martella: piani e progetti", in A. Terranova (a cura di), *La città fisica*, Laterza, Roma-Bari, 1981, pag. 58; cit. in: P. Ciorra, *Ludovico Quaroni. 1911-1987*, Electa, Milano, 1989, pag. 101

³¹ Pippo Ciorra, *Ludovico Quaroni. 1911-1987*, Electa, Milano, 1989, pag. 102

³² Ludovico Quaroni, "Il paese dei barocchi", in «Casabella-Continuità» n°215, 1957, pag. 24

³³ Antonino Terranova, "La dialettica del progetto", in: M. Montuori (a cura di), *10 maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione*, op. cit., pag. 201

³⁴ Ludovico Quaroni, *La Torre di Babele*, Marsilio, Padova, 1967

³⁵ Ludovico Quaroni, *La Torre di Babele*, op. cit.; cit. in: A. Cancellieri, "Ludovico Quaroni. L'architetto è colui che cerca di mettere insieme cose distanti fra loro", in <(h)ortus. Rivista di architettura>, pubblicato il: 03-11-2007

³⁶ Alessio Cancellieri, "Ludovico Quaroni. L'architetto è colui che cerca di mettere insieme cose distanti fra loro", in <(h)ortus. Rivista di architettura>, op. cit.

³⁷ Antonino Terranova, "La dialettica del progetto", in: M. Montuori (a cura di), *10 maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione*, op. cit., pagg. 200-201

³⁸ Franco Purini, "Un'educazione sentimentale all'architettura", in: M. Montuori (a cura di), *ivi*, pag. 287

³⁹ Franco Purini, *ivi*, pag. 288

⁴⁰ Manuela Morresi, "«Questo è il vantaggio dell'artigianalità mentale». Mario Ridolfi: l'individuo e il collettivo", in «Casabella» n°684/685, dicembre 2000-gennaio 2001, pagg. 50-59

⁴¹ Mario Ridolfi, cit. in: Manuela Morresi, *ivi*, pag. 52

⁴² Mario Ridolfi in: F. Brunetti (a cura), *Mario Ridolfi. Incontri di giugno*, Poggibonsi, 1988, pag. 69; cit. in: M. Morresi, *ivi*, pag. 53

⁴³ Mario Ridolfi in: F. Brunetti (a cura), *Mario Ridolfi. Incontri di giugno*, op. cit., pag. 66; cit. in: M. Morresi, *ivi*, pag. 53

⁴⁴ Mario Monicelli in: Riccardo Chiaberge, "Monicelli: «Italia mia sei come Brancaleone»", in «Corriere della Sera», 2 agosto 1994, pag. 17

⁴⁵ Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986, pag. 26

⁴⁶ Manfredo Tafuri, *ivi*, pag. 27

⁴⁷ Carlo Aymonino in: Claudia Conforti, Carlo Aymonino. *L'architettura non è un mito*, Officina, Roma, 1980, pag. 177, cit. in: A. Belluzzi, C. Conforti, *Architettura italiana 1944-1994*, Laterza, Roma-Bari, 1994, pag. 208

- ⁴⁸ Carlo Aymonino, *Il significato delle città*, Laterza, Roma-Bari, 1975, pagg. 172-176, cit. in: A. Belluzzi, C. Conforti, ivi, pag. 208
- ⁴⁹ Marco Mulazzani, "In forma di città", in «Casabella» n°750/751, dicembre 2006-gennaio 2007, pag. 70
- ⁵⁰ Rafael Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano, 2005, pag. 128
- ⁵¹ Franco Purini, "Un'educazione sentimentale all'architettura", in: M. Montuori (a cura di), *10 maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione*, op. cit., pag. 292
- ⁵² Valentina Acierno, *Architettura in Catalogna. La Modernità moderata e il Realismo costruttivo*, ila palma, Palermo-São Paulo, 2006, pag. 9 e seguenti
- ⁵³ José Lluís Sert, "Arquitectura sense "estil" y sense "arquitecte", in: «D'Ací i d'Allà», n°179, 1934, cit. in: J. M. Rovira, *José Lluís Sert. 1901-1983*, Electa, Milano, 2000, pag. 223
- ⁵⁴ «A.C. Actividad Contemporánea», n°1, 1931, pagg. 24-25
- ⁵⁵ José Lluís Sert "Arquitectura sense "estil" y sense arquitecte", in «A'Ací i d'Allà», n°179, 1934, cit. in: J. M. Rovira, *José Lluís Sert. 1901-1983*, op. cit., pag. 222
- ⁵⁶ I taccuini e le fotografie dell'artista austriaco Raoul Hausmann testimoniano i materiali e le caratteristiche compositive dell'architettura popolare di Ibiza. Cfr. J. M. Rovira, "Ibiza e l'avanguardia", in: *José Lluís Sert. 1901-1983*, op. cit., pagg. 215-227
- ⁵⁷ Testo apparso a commento delle case a El Garraf, su «A.C. Actividad Contemporánea», n°19, 1935, cit. in: J. M. Rovira, ivi, pag. 232
- ⁵⁸ Antonio Piza, "L'istruzione come redenzione sociale. L'architettura scolastica del GATEPAC durante gli anni della Seconda Repubblica spagnola", in «Casabella» n°757, luglio-agosto 2007, pagg. 49-52
- ⁵⁹ Valentina Acierno, *Architettura in Catalogna. La Modernità moderata e il Realismo costruttivo*, op. cit., pag. 26
- ⁶⁰ Luis Moreno Mansilla, "Perché l'architettura spagnola, cinque domande a Oriol Bohigas, Luis Mansilla, Josep Lluís Mateo, Rafael Moneo", in «Casabella» n°724, luglio-agosto 2004, pagg. 39-40
- ⁶¹ Valentina Acierno, *Architettura in Catalogna. La Modernità moderata e il Realismo costruttivo*, op. cit., pag. 14
- ⁶² Ignasi de Solà-Morales, *Eclecticismo y vanguardia*, Editorial Gustavo Gili, s. d., Barcelona, 1980, pag. 124, cit in: V. Acierno, ivi, nota 13, pag. 124
- ⁶³ Oriol Bohigas, "Moragas en el Grupo R", in *Antoni de Moragas Galissà*, Ed. Gustavo Gili/FAD, Barcelona, 1989, pag. 109, cit. in: V. Acierno, ivi, nota 8, pag. 123
- ⁶⁴ Antonio Piza, *Guida all'architettura del Novecento. Spagna*, Electa, Milano, 1997, pag. 166
- ⁶⁵ José Antonio Coderch, in «Domus» n°384, novembre 1961
- ⁶⁶ Questa traduzione italiana di un brano del testo di Coderch "No son genios lo que necesitamos

ahora" è stato estratto da: Luigi Spinelli, *José Antonio Coderch. La cellula e la luce*, Universale di Architettura n°134, Testo & Immagine, Torino, 2003, pag. 70. Il testo originario è stato recentemente pubblicato in: *José Antonio Coderch. Casas*, «2G Libros», n°38, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, pag. 134

⁶⁷ José Antonio Coderch, cit. in., L. Spinelli, ivi, pag. 71

⁶⁸ Giancarlo De Carlo "José Antonio Coderch e il Team 10", intervista di Orsina Simona Pierini all'architetto italiano, in: O. S. Pierini, *Passaggio in Iberia. Percorsi del moderno nell'architettura spagnola*, Christian Marinotti edizioni, Milano, 2008, pag. 98

⁶⁹ Oriol Bohigas e Josep Martorell, relazione di progetto, cit. in: A. Piza, *Guida all'architettura del Novecento. Spagna*, op. cit., pag. 180

⁷⁰ Oriol Bohigas, "Cap a una arquitectura realista", in «Serra d'or» n°5, maggio 1962, pagg. 17-20. La rivista è integralmente scritta in catalano.

⁷¹ Oriol Bohigas, "Una posible Escuela de Barcelona", in «Arquitectura» n°118, 1968

⁷² Josep Quetglas, "La danza y la procesión. Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo", in: «El Croquis» n° 64, 1994, cit. in: O. S. Pierini, *Passaggio in Iberia. Percorsi del moderno nell'architettura spagnola*, op. cit., nota 3, pag. 127, tradotto da O. S. Pierini

⁷³ Rafael Moneo, "Perché l'architettura spagnola, cinque domande a Oriol Bohigas, Luis Mansilla, Josep Lluís Mateo, Rafael Moneo", in «Casabella» n°724, op. cit., pag. 41

⁷⁴ Xumeu Mestre e Josep Quetglas, "Una Conversación o el aplauso del italiano", in: «El Croquis» n° 128, 2005, intitolato *Josep Llinás. 2000-2005*, pag. 50

⁷⁵ Orsina Simona Pierini, "Da Cerdà a Llinás, la costruzione lenta della città moderna", in: *Passaggio in Iberia. Percorsi del moderno nell'architettura spagnola*, op. cit., pagg. 17-84

⁷⁶ Orsina Simona Pierini, ivi, pag. 31

⁷⁷ Fernando Távora, "O problema da casa portuguesa", in «Cadernos de Arquitectura», n°1, 1947

⁷⁸ Alla *Escola de Belas Artes do Porto* studieranno Távora, Siza e Souto de Moura, prima della istituzione della FAUP (*Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*)

⁷⁹ Eduardo Souto de Moura, "Eduardo Souto Moura su Aldo Rossi" (intervista a cura di Antonio Esposito), in «d'Architettura» n°23, op. cit., pagg. 162-191

⁸⁰ Fernando Távora, "O problema da casa portuguesa", op. cit., citato in: A. Esposito e G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005, pag. 51

⁸¹ Francisco Keil do Amaral, "Una iniciativa necessária", in «Arquitectura», n°14, 1947

⁸² L'*Inquerito à Arquitectura Regional Portuguesa* (Inchiesta sull'Architettura Regionale Portoghese) è stata effettuata tra il 1955 e il 1957 e pubblicata nel 1961 con il titolo *Arquitectura popular em Portugal*, Edição do Sindicato Nacional dos Arquitectos, Lisboa

⁸³ Francisco Keil do Amaral, "Una iniciativa necessária", op. cit; cit. in: A. Esposito e G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, op. cit., pag. 50

⁸⁴ Antonio Esposito, “Fernando Távora e l'architettura portoghese del dopoguerra”, in A. Esposito e G. Leoni, *ivi*, pag. 17

⁸⁵ *Ibidem*

⁸⁶ Fernando Távora, *Da organização do espaço*, prima ed. 1962, ora edito da FAUP Publicações, Porto, 1999

⁸⁷ Fernando Távora, “L'organizzazione dello spazio”, in: A. Esposito e G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, op. cit., pag. 316

⁸⁸ Fernando Távora, “Fernando Távora, pensieri sull'architettura”, (a cura di Giovanni Leoni e Antonio Esposito), in «Casabella» n°678, maggio 2000, pag. 16

⁸⁹ Fernando Távora, “L'organizzazione dello spazio”, in: A. Esposito e G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, op. cit., pag. 316

⁹⁰ Fernando Távora, *ivi*, pag. 317

⁹¹ Fernando Távora, “Architettura e urbanistica: la lezione delle costanti”, in A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, op. cit., pag. 292, precedentemente in: *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo, a lição das constantes*, FAUP, ottobre, 1993

⁹² Giovanni Leoni, “Oltre il “moderno”: l'architettura di Fernando Távora”, in: A. Esposito, G. Leoni, *ivi*, pag. 57

⁹³ Eduardo Souto de Moura in: G. Giangregorio (a cura di), *Quarantacinque domande a Eduardo Souto de Moura*, Clean, Napoli, 2002, pagg.61-63

⁹⁴ Giovanni Leoni, “Oltre il “moderno”: l'architettura di Fernando Távora”, in: A. Esposito, G. Leoni, *Fernando Távora. Opera completa*, op. cit., pag. 68

⁹⁵ Eduardo Souto de Moura, “La torre di Távora”, in in «Casabella» n°700, maggio 2002, pag. 64

⁹⁶ Fernando Távora, “Fernando Távora, pensieri sull'architettura”, (a cura di Giovanni Leoni e Antonio Esposito), in «Casabella» n°678, op. cit., pag. 14

