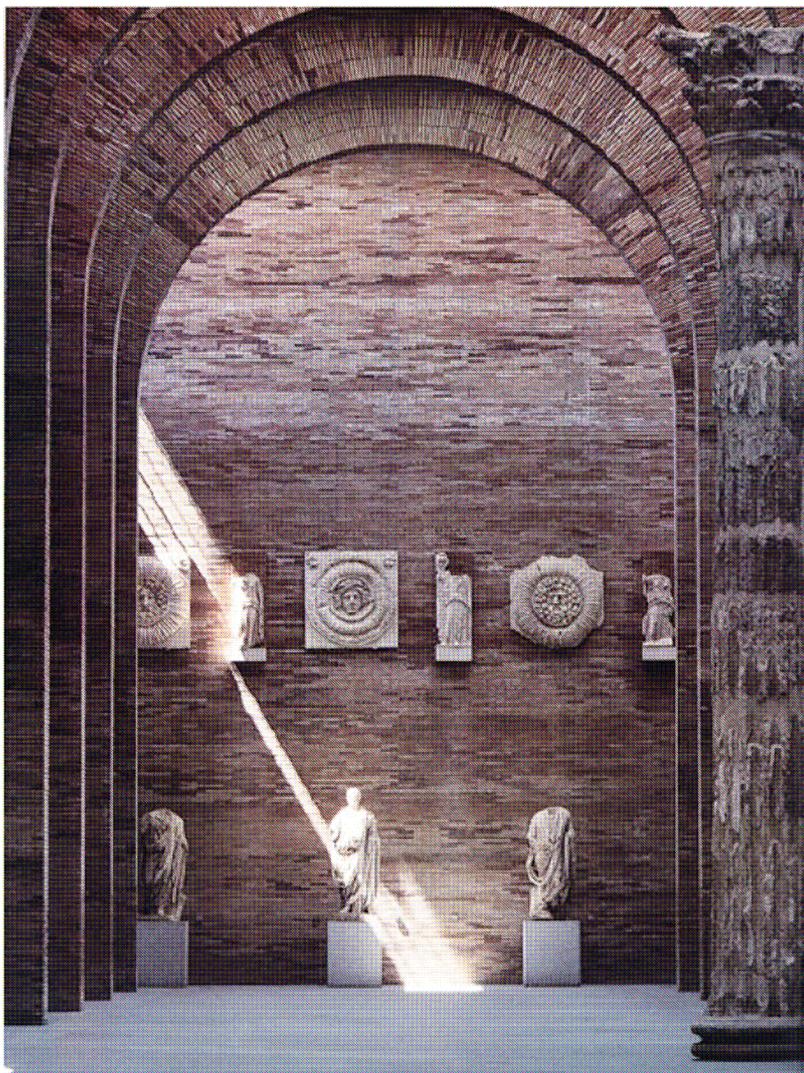


Rafael Moneo, vittima inconsapevole del modernismo?

28-11-2010

Perché parlare di Rafael Moneo? Per due ragioni. Primo perché ha concepito e realizzato almeno un'opera che parzialmente contraddice i pochi ma rigidissimi canoni dell'essere "moderno". Secondo perché non dimostra una fede granitica in questi rigidissimi canoni che nessuna dittatura politica si sognerebbe di imporre. L'opera della quale voglio parlare è il museo romano di Mérida (1980 – 85) messo a confronto con l'ampliamento del Museo del Prado a Madrid.

Il Museo nacional de arte romano (MNAR) venne istituito nel 1838 per raccogliere il materiale archeologico proveniente dagli scavi effettuati nelle vaste rovine di epoca romana a Mérida (1). Si tratta di statue, mosaici, epigrafi e steli funerarie, dal I al IV secolo. Il Museo, che era ospitato nel convento di Santa Chiara, è ora sistemato nel moderno edificio finito nel 1984, realizzato su progetto dell'architetto Rafael Moneo (2). Il nuovo Museo sorge direttamente nell'area archeologica inglobandone anche alcuni resti architettonici.



La grande navata del Museo di Mérida.

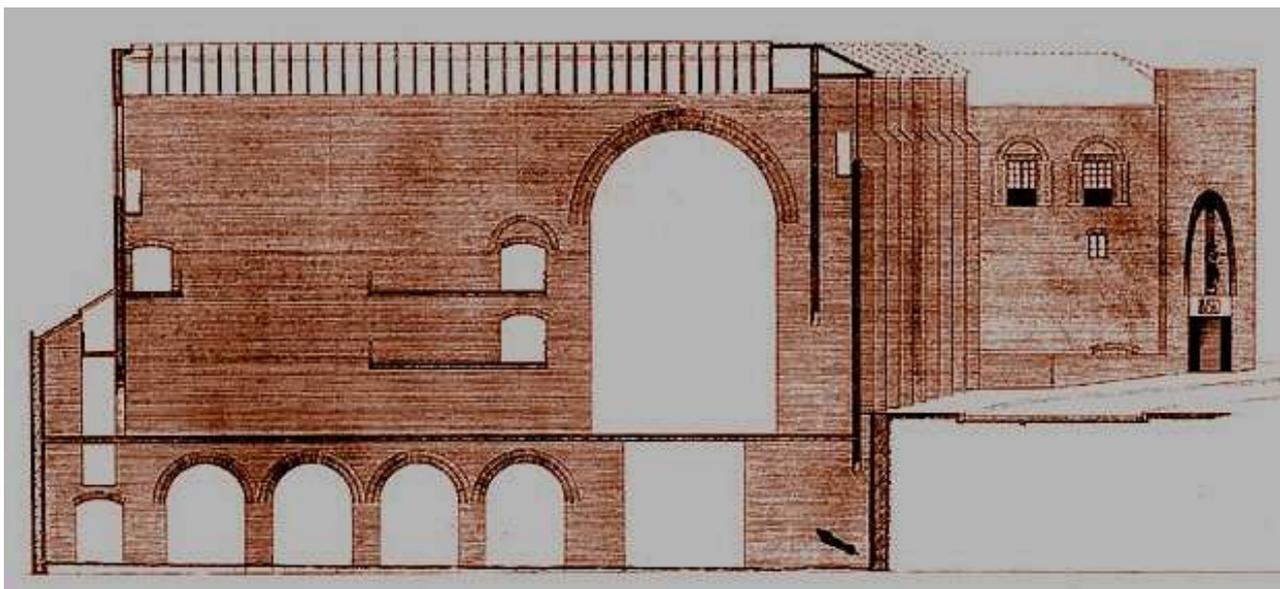
Il Museo romano di Mérida ha il merito, forse unico tra gli edifici moderni del suo genere, di mostrare nell'aspetto esteriore ciò che cela al suo interno: reperti di epoca romana esposti con estrema chiarezza in una atmosfera che restituisce il tempo e l'anima in cui quei

pezzi sono nati e in cui sono “vissuti”. Questo contraddice con il principio consolidato del modernismo secondo cui un’architettura ha da essere indifferenziata, priva di ogni riferimento temporale e spaziale.

Le altre opere di Moneo, delle quali parleremo in seguito, sono della *cagate pazzesche*, secondo una espressione molto efficace, diventata recentemente di moda. Sono opere che, oltre alla istituzionale *bruttezza* del “moderno”, contengono anche una dose letale di incertezza, di indecisione per cui alla disarmonia di fondo sommano confusione in una totale incapacità espressiva.

Ma torniamo al tema. Elemento essenziale del Museo di Moneo a Mérida è l’illuminazione, che trasforma le sale di esposizione in scenografie teatrali con l’impiego sapiente della luce naturale. In sostanza la luce, che entra dall’alto, dal tetto trasparente illumina gli oggetti esposti contro il fondo scuro, opaco delle pareti in mattoni, accostati senza mostrare la malta di collegamento. Moneo ha fatto ricorso all’illuminazione in campo oscuro, che accresce la drammaticità dell’atmosfera del luogo¹.

La serie degli archi nella sala principale comunica un senso di ridondanza, come giustamente nota Masserente (3) che dice: «questa *ridondanza* appare piuttosto come un’idea di *continuità*, ovvero come volontà di tradurre in chiave contemporanea l’idea di costruzione romana e, nel contempo come capacità di accogliere ed esporre in modo adeguato reperti e frammenti dell’architettura antica.



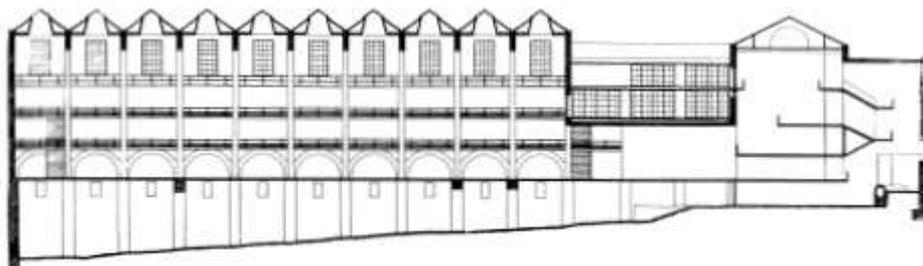
Sezione trasversale sulla grande navata

Un gioco di rimandi al limite dell’ambiguità, dal momento che il sistema di murature parallele, sul quale è impostato l’impianto del Museo, si riferisce ad un principio tettonico che è tutt’altro che appartenente alla classicità romana, ma semmai riprende lo schema iterativo di tanta parte delle strutture industriali moderne o il principio compositivo di alcuni grandi spazi gotici e medievali, o, ancora, nella volontà dell’architetto, che intende suggerire l’atmosfera dell’interno di certe basiliche romane o di certe incisioni di Piranesi.

La stessa sottile ambiguità nell’uso del riferimento antico si può rilevare nell’impianto del Museo, che è il risultato di un abile contrappunto tra la costruzione in mattoni e un sistema di solette in cemento armato.

¹ Un esempio di illuminazione errata lo troviamo invece nel contestato museo per L’Ara Pacis di Meier, dove il monumento scompare nella luce abbagliante delle vetrate laterali.

Un'analogia ambiguità è possibile rilevare nello stesso uso dei materiali: Moneo chiarisce infatti come la struttura materica delle murature del Museo non sia affatto un riferimento letterale all'*opus romano*. . . .»



Sezione longitudinale verso nord.

E' evidente la preoccupazione dei commentatori di non far neppure sorgere il dubbio che ci possa essere una "copiatura" dell'architettura romana, ma solo un richiamo ovviamente in chiave moderna, possibilmente astratto. In caso contrario ci sarebbe una condanna senza appello se si scoprisse anche una sola traccia di una reale copiatura. Si parla quindi di "ambiguità" nella quale annegare il sospetto che ci possa essere un rimando troppo diretto ai reali monumenti romani.



Poi, se il riferimento alla romanità fosse ambiguo e persino in forme astratte, cadrebbe qualsiasi parentela o accostamento con Piranesi, che invece nelle sue rovine fantastiche, come le prigioni è ben chiaramente e solidamente "romano". Eppure Moneo, anche per una certa castigatezza nelle forme, si è visto affibbiare la definizione di architetto moderno sì ma classicheggiante,



I reperti non sono molto significativi, ma Moneo è riuscito a farli apparire splendidi e vivi. Tornando sull'accostamento, in questo unico caso, tra Moneo e Piranesi, si deve ribadire che non è vero: Piranesi mostra le strutture in tutto il loro spessore, la loro materialità rocciosa e massiccia a sfidare i secoli. In Moneo si vedono le strutture trasformate in quinte teatrali con un certa leggerezza immateriale.

Ma vi chiederete, come è possibile che sia uscito un edificio come questo concepito da un architetto solidamente indottrinato nei vangeli della nuova architettura scritti e officiati tra gli altri dal famoso Bruno Zevi?

Forse si è trattato di un errore di gioventù. Ecco che cosa invece ha concepito il nostro architetto per restare nel novero dei grandi:



Si tratta della Cattedrale di Nostra Signora degli Angeli, una bellissima dedica ma un pessimo progetto. Un pasticcio informe, con simboli privi di senso. La cosa principale che appare è il desiderio di Moneo di continuare ad essere considerato un architetto allineato ed anzi possibilmente leader del moderno astratto. Sono state affastellati elementi tratti dal più trito modernismo, il tutto riuscendo ad apparire non una chiesa e neppure una fabbrica oppure un magazzino, ma lo scherzo di una mente mediocre.

L'architetto di grido oggi deve inventarsi ad ogni costo un linguaggio proprio, anche se la fantasia non lo sostiene e neppure lo incoraggia. Se per parlare e per comunicare tra noi ciascuno dovesse inventarsi un linguaggio proprio sarebbe la babele delle lingue e dei significati essendo impossibile comprendersi. Cosa che infatti si verifica nell'arte ed in particolare nell'architettura.

Moneo, come si è detto all'inizio, apparentemente non ha certezze granitiche, come altre archistar. E' interessante verificare le sue idee direttamente dalle sue parole. Prendiamo il dialogo tenuto con Marco Casamenti sul tema: **Riflessioni sul progetto** (4):

«Marco Casamenti:.... ciò che interessa è la capacità e la costanza con cui ogni volta il progetto si reinventa, il rifiuto di una riconoscibilità epidermica, come possiamo spiegare questo desiderio continuo di sperimentazione?

Rafael Moneo: Non so, forse è paura, difficoltà a lavorare con un linguaggio proprio. Eppure io trovo una continuità nella logica con la quale sono stati risolti tutti questi progetti. A me non interessa sapere in anticipo cosa farò nel prossimo progetto, cerco viceversa di lasciarmi andare di fronte al foglio che ho sul tavolo; questo non essere preparato, questo poter rifuggire da "ciò che si deve fare" rimane per me la prerogativa più affascinante di questo mestiere. Questa diversità dell'architettura, cioè la varietà che nasce dalla differenza delle situazioni in cui si va a operare è ciò che cerco di celebrare con il mio lavoro.

M.C.: Ogni tuo progetto instaura un legame profondo con la città che lo accoglie. È forse per questo che i progetti mostrano delle variazioni così evidenti rispetto a quelli che li precedono o li seguono? Il classicismo e il mattone romano a Mérida, un razionalismo "Novecento" nella pietra di Murcia, l'ipermoderno nei vitrei volumi sulla baia di San Sebastian, solo per citare gli esempi più noti dove la scrittura costruttiva sembra plasmarsi al variare dei temi, della storia e delle condizioni geografiche...

R.M.: Quando mi trovo di fronte a un nuovo incarico, domando a me stesso: "cosa vedi?" In tanti anni di lavoro e con gli strumenti disciplinari che ho acquisito, non ho fatto altro che cercare di affinare questa logica, una metodologia, ma nonostante l'esperienza, la maniera istintiva con cui rispondo in un certo senso mi impaurisce. C'è sempre un primo momento, nel progetto, in cui non sai bene dove vuoi arrivare, hai solo la guida del tuo istinto, ... È importante sottolineare che anche durante la costruzione l'opera pone una certa resistenza a mostrarsi "completa". La completezza è una cosa che si raggiunge solo alla fine della costruzione, fino a quel momento il progetto si "nasconde", l'architetto è animato da una voglia immensa di scoprire quanto è racchiuso nel progetto che solo ad opera finita si mostra. È come se l'opera difendesse strenuamente questo senso di sorpresa che la costruzione riserva anche a chi svolge questo mestiere da lungo tempo.

M.C.: Evidentemente i materiali assumono una importanza straordinaria all'interno del progetto, nel tuo modo di pensare e costruire un'architettura, proviamo a definirne il ruolo?

R.M.: Ho sempre avuto una vera e propria fede nei materiali. Dirti perché sarebbe difficile. Per spiegare questo concetto ho fatto spesso riferimento al lavoro dei miei colleghi che parlano di architettura astratta. Il primo Peter Eisenman ad esempio parlava di un'architettura indifferente ai materiali che proprio grazie a questa indifferenza trovava la sua essenza nell'astrattezza della struttura formale; viceversa io ho sempre ritenuto che

proprio i materiali costituiscano la sostanza dell'architettura, ossia che l'edificio porti nella sua la sostanza materica molto di quello che vuole essere nella sua essenza concettuale. Mérida sarebbe un altro progetto se le murature fossero in intonaco anziché in mattoni! Un edificio come Bankinter sarebbe impensabile senza quell'integrarsi della terracotta con la struttura formale che fa sì che nelle bucatore delle finestre si renda la misura dello spessore del mattone: questo fa parte della sostanza dell'edificio.....

M.C.: Il tema della classicità, che si estrinseca con evidenza oltre a Mérida, nell'aeroporto Siviglia con l'uso della colonna e dell'arco, è comunque presente con costanza in molti altri progetti, tuttavia anche l'adesione alla modernità costituisce una costante immodificabile del tuo lavoro. Forse hai esplorato contemporaneamente classico e anticlassico perché entrambe appartengono ad una storia di cui ti appropri indifferentemente?

R.M.: È una domanda difficile... Nell'aeroporto di Siviglia io volevo dire qualcosa, Mi è sembrato da subito che questo confronto tra l'edificio e l'aereo poteva giocare di più con le differenze che con la somiglianza. Trovo che molti aeroporti che sfruttano l'estetica dell'aereo quale riferimento architettonico siano molto noiosi. Mi piaceva misurarmi con un aeroporto che iconograficamente fosse agli antipodi di quel tipo di architettura, per questo l'elemento classico è entrato nel progetto non in maniera stilistica, ma quasi come l'elevazione di una funzione che è quella di un passaggio, di un modo d'arrivo. Siviglia è l'unico aeroporto dove si lascia la macchina in un giardino di arance ed entrando si avverte un'atmosfera non lontana da quella che avvolge la città stessa. Ecco perché non è tanto una classicità letta come tale, come cifra stilistica, quanto l'interpretazione di un carattere. ... La modernità è soprattutto quella storica, ed è quella che suscita in me sentimenti di ottimismo. Sì, decisamente la caratteristica che più mi affascina della modernità è l'ottimismo, non certo la tecnica, anche perché in un certo senso la tecnica non è più nelle mani degli architetti, come accadeva ai tempi della cupola del Brunelleschi o delle grandi cattedrali gotiche.

M.C.: In che modo ti poni il problema dell'architettura e del dibattito sull'architettura? Come rispondi con il tuo progetto a quanto accade sulla scena architettonica internazionale?

R.M.: Con molti dei miei progetti sono consapevole di prendere posizioni distanti da quelle di tanti altri, e in certi momenti questo è un po' angosciante perché mi vedo solo. Ma allo stesso tempo c'è il fatto che posso offrire agli altri una testimonianza diversa da quelle maggiormente frequentate. In questo senso senz'altro i miei progetti costituiscono risposte e contributi da sovrapporre al lavoro degli altri.»

Ci sono molti spunti interessanti in queste affermazioni. E' un vero peccato che le sue realizzazioni quasi non portino tracce di queste riflessioni.

Gli scritti di Rafael Moneo

Moneo è stato autore di opere di architettura di notevole pregio ed interesse. Quella che più risalta, almeno nel titolo è: "*La solitudine degli edifici*". Un titolo che in realtà ci fa pensare alla solitudine dell'architetto. Molto pregevole ho trovato l'Introduzione, scritta da Daniele Vitale: «SCORRE RAPIDO E IMPREVISTO il tempo concesso agli uomini. Fragile è la loro memoria. Per questo essi tendono a identificare gli eventi con le cose. Per questo aspirano a costruire paesaggi che abbiano stabilità. Solo immaginando corrispondenze con le cose, la memoria può vincere la propria mutevolezza e definire un quadro, solo così trova modo di perpetuarsi e acquista respiro collettivo.

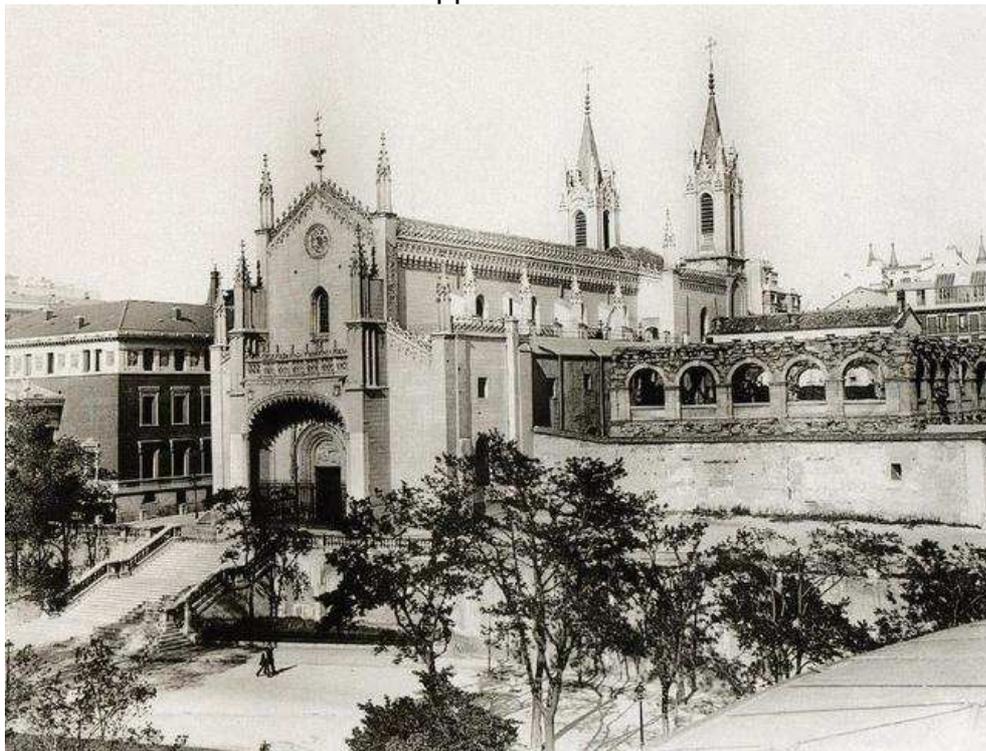
Singolare è dunque il destino dell'architettura: perché essa nasce per corrispondere a bisogni concreti, ma ponendosi come fattore di riconoscimento e identità, da subito li oltrepassa e li trascende. Questo spiega la particolarità del suo rapporto con il tempo. Le città e i paesaggi si sono lentamente formati nel tempo e se ne sono nutriti; ma essi rappresentano anche un modo di *fermare* il tempo, di trattenerlo, di rinchiuderlo nel contorno di

una forma. Nel corpo e nella forma rivelano le loro interne profondità, come se vi fosse in essi una misteriosa risonanza delle epoche e delle generazioni. L'architettura partecipa di questa risonanza. Pochi architetti contemporanei conoscono come Rafael Moneo queste profondità e questi riti. Pochi intendono quanto l'attualità sia irretita nell'esperienza della storia. Nel considerare la vicenda della Moschea di Cordova, parla della vita degli edifici, e ne parla come di vita distinta da quella degli uomini. Nelle sue parole risuona l'eco di quelle straordinarie di John Ruskin, e della sua «lampada della memoria». Vitale mostra un'ottima conoscenza di quella sensibilità virgiliana verso il tempo e le cose che lo scandiscono. Un'atmosfera che ci richiamano alla memoria le parole di Virgilio. «*Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*» (I, 462). Tuttavia è ben difficile accostare queste parole alle cercate disarmonie dell'architettura di oggi, compresa quella concepita da Moneo. Non dubito che se John Ruskin avesse avuto la sfortuna di vedere le opere degli architetti modernisti sarebbe inorridito, tanto più se avesse constatato che le sue idee vengono contrabbandate come sostegno ad un moderno blasfemo e irriverente.

Ampliamento del Museo del Prado

Il famosissimo Museo del Prado è stato ingrandito recentemente (1998-2007) con una soluzione preceduta e seguita da polemiche che hanno interessato gli intellettuali madrileni e di tutta la Spagna.

L'ampliamento del Museo è stato possibile grazie all'esistenza di uno spazio contiguo al Museo stesso: il chiostro che apparteneva alla chiesa de Los Jerónimos.



Del chiostro esisteva il perimetro delimitato da quattro pareti con due ordini di finestrate con archi leggermente ribassati.

Anche per superare l'ostilità di chi non gradiva un intervento in una zona antica di Madrid, si è deciso di recuperare il chiostro con un accurato e difficile restauro. Tutte le pietre vennero smontate, restaurate e rimontate. Alla fine il chiostro con le sue arcate è tornato al suo antico splendore. Si è ottenuto così l'inserimento dell'antico in una struttura moderna, quello che si era detto nel lavoro: *L'architettura moderna mitigata dall'inserimento dell'antico* (5), come rimedio estremo per cercare di salvarsi dal nulla del "moderno". In questo caso l'antico, essendo tutto interno all'edificio, all'esterno non può dare alcun aiuto.

Questa opera dimostra chiaramente che la vocazione di oggi è quella del restauro, mentre la capacità di fare architettura nuova è nulla, al punto che l'edificio alla fine appare come il frutto, brutto, di uno stile uscito direttamente dal lato peggiore di un'architettura fascista deteriorata. Per dire chiaro: Piacentini non credo avrebbe concepito una simile bruttura. Questo è il problema di un edificio museo perfettamente funzionale nel suo interno, ricco di memoria storica grazie al perfetto restauro del chiostro, ma che all'esterno appare una tronfia e brutta copia di un'architettura di un paese del socialismo reale, che appunto mutuò dall'architettura fascista.

Sull'ampliamento del Museo del Prado è interessante l'articolo di Michele Costanzo, pubblicato sulla rivista on-line *hortus* (6):

« ... la soluzione adottata ha messo in moto un acceso dibattito circa i criteri da seguire per attuare tale programma, nonché l'opportunità o meno di porre in atto l'addizione di un palazzo storico, progettato nel 1785 da Juan de Villanueva. L'edificio neoclassico, voluto da Carlo III di Borbone, venne aperto al pubblico nel 1819.

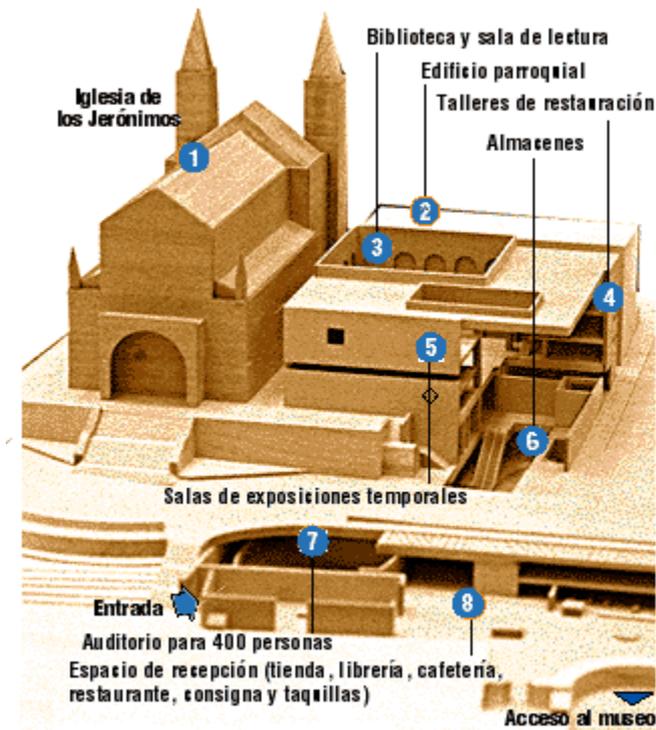
Lo stato di tensione venutosi a determinare negli ambienti culturali della capitale spagnola e, più in generale, nell'opinione pubblica, a seguito delle molteplici questioni storiche, ambientali, culturali che il programma veniva a porre, andrà ad influenzare negativamente il concorso per l'ampliamento del museo, bandito nel 1994, a cui parteciperanno oltre 700 progettisti. La commissione giudicatrice, nel dicembre del 1995, ..., stabilirà di non assegnare nessun premio. Nel 1996 sarà bandito un secondo concorso e nel 1998 sarà proclamato vincitore il progetto di Moneo; nel 2000, infine, sarà presentata la soluzione conclusiva, che terrà conto di una serie di osservazioni Moneo riteneva che l'edificio di Villanueva, dopo una serie di ampliamenti realizzati tra il 1847 e il 1968, tutti concentrati sulla fronte retrostante della costruzione ..., non fosse più in grado di accettare ulteriori aggiunte. ... egli orienta il progetto ... avendo come punto di riferimento costante il chiostro cinquecentesco della chiesa de Los Jerónimos.... L'idea dell'architetto spagnolo, partendo dalle cattive condizioni del chiostro e dalla sua posizione più elevata rispetto alla quota della strada, sarà quella di utilizzare tale dislivello costruendo attorno ad esso un "cubo", ossia una struttura in cemento armato rivestita di mattoni rossi».

Questa soluzione deriverà dal fatto che non sarà più possibile riconnettersi con le antiche fondazioni del chiostro essendo stati ricavati, al di sotto, quattro piani espositivi, illuminati da un cavedio che li attraversa, a partire, dalla posizione dominante del chiostro stesso, coperto da un ampio lucernario. (si veda la sezione del nuovo complesso)

«Il "cubo", arricchito da una porta di bronzo di Cristina Iglesias, è congiunto all'edificio del Prado tramite un volume triangolare seminterrato, denominato vestibolo, che passa sotto il livello stradale, ed è destinato ad ospitare i servizi di accoglienza del pubblico ... Il tetto di questa nuova ala è trasformato in un giardino pensile ... Moneo, nell'intento di porsi al servizio della struttura museale preesistente, cerca di evitare, com'è sua abitudine, la strada del "protagonismo" e di non trasformare l'architettura in feticcio. Egli, dunque, punta essenzialmente a favorire la percezione di unitarietà dello storico edificio del Prado, creando in corrispondenza, come osserva ironicamente Juan José Lahuerta, un «[...] *disadorno cubo di mattoni intorno al chiostro*» (Juan José Lahuerta, "Sull'ampliamento del Prado. Nota sull'ironia", **Casabella** n. 765 aprile 2008); proprio per comporre, ... un impianto percettivo rispetto alla nuova aggiunta, come all'insieme urbano, ben strutturato e chiaro nella sua essenza. »

Se si vuol trovare chi è disposto a scrivere panegirici al posto delle critiche, sia pur velate, si raccomanda di cercarlo tra gli italiani.

L'ampliamento del Museo del Prado, commissionato dal Ministero della Cultura, fu inaugurato nell'ottobre 2007.



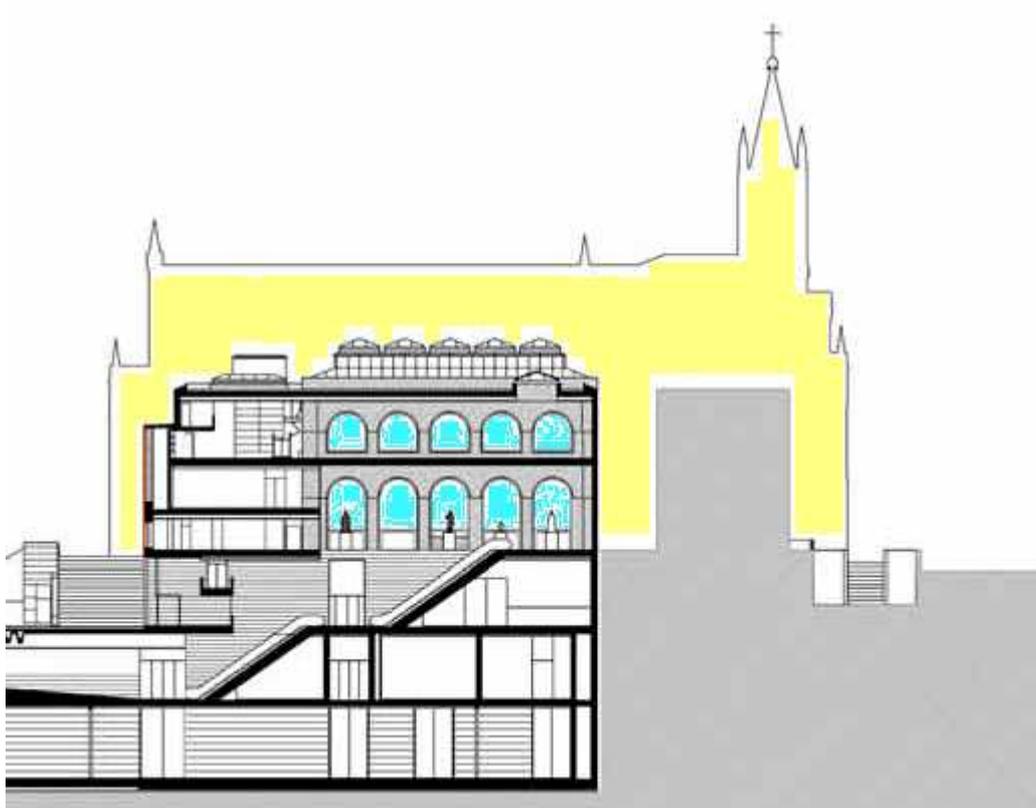
Plastico dell'ingrandimento del Museo del Prado



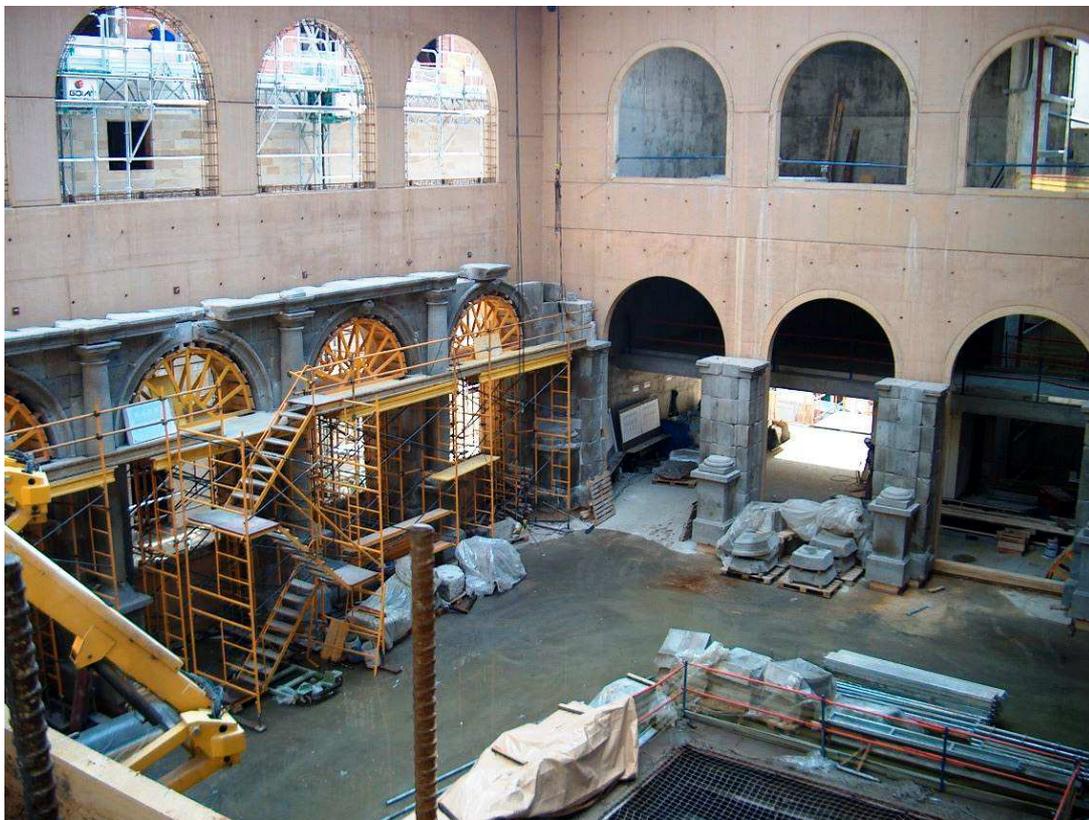
Come era il complesso con il chiostro, prima che venisse realizzato l'ampliamento del Museo del Prado



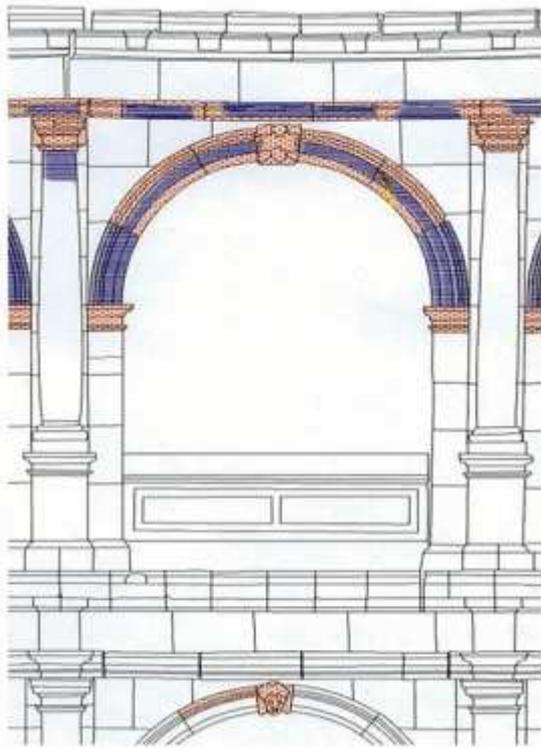
Ecco la facciata dell'ampliamento del Museo del Prado. Richiama prepotentemente lo stile littorio, in versione borghese. Ne è stato fatto di progresso in oltre settant'anni!



Da questa sezione sembra proprio che si sia costruito un (brutto) cubo di mattoni attorno al chiostro della chiesa de Los Jerónimos, Juan José Lahuerta aveva ragione. Ma la “modernità” aveva concesso anche troppo permettendo il salvataggio dell’antico chiostro e il suo inserimento nel nuovo settore del museo.



Il chiostro nella fase di montaggio delle pietre originali restaurate, sostenute dalla nuova struttura in cemento armato retrostante.



Particolare dello studio di un tratto del chiostro per il restauro delle singole parti.



Il chiostro come appare a restauro ultimato.

Come per il contestato museo archeologico di Atene, anche per il rinnovamento del Museo del Prado la soluzione evita per quanto possibile l'inserimento di una nuova struttura in ambiente di grande interesse storico ed archeologico. Si preferisce ricorrere anche a spazi ricavati sotto terra. Rimane poi aperto il problema di sistemare gli interni, ma questo è un aspetto su cui le critiche si accaniscono meno.

Museo Thyssen-Bornemisza



Nuove strutture sul tetto del museo Thyssen-Bornemisza.



I lucernai

Oltre alla soluzione infelice della facciata della nuova sezione del museo del Prado, Moneo si cimentò anche nella sistemazione di altri musei tra cui il Museo Thyssen-Bornemisza (7) a Madrid, che derivava da una lunga trasformazione del Palazzo di Villahermosa, costruito nella seconda metà del XVII secolo con interventi dell'architetto Francisco Sánchez. Alla fine fu l'architetto Antonio López Aguado a portare a termine una prima "ristrutturazione" dell'edificio e, successivamente (dopo la *Guerra de la Independencia*, 1808-14), ancora un'altra, tali da conferire all'edificio le sembianze attuali.

Quando negli anni Ottanta iniziarono le prime trattative tra lo Stato spagnolo ed il barone Heinrich Thyssen-Bornemisza per una cessione temporanea della sua grande raccolta di dipinti (nel 1988 fu firmato un contratto di prestito, conclusosi nel 1993 con la definitiva acquisizione da parte dello Stato spagnolo) fu indicato proprio il Palazzo di Villahermosa come la sede più appropriata per il futuro museo dell'omonima collezione. Per la necessaria rivisitazione degli ambienti, fu scelto Rafael Moneo, che aveva al suo attivo il Museo di Arte Romana di Mérida. Ma certo in questo caso non seppe ripetere il miracolo che aveva compiuto a Mérida.

Senza addentrarci nei dettagli di questa opera si può dire che il risultato estetico come si vede è penoso, qualche cosa di simile ad un immenso forno crematorio.

Conclusioni

L'incompatibilità tra il nuovo e l'antico nasce agli inizi del '900 con una differenza radicale tra i due mondi: l'abbandono di qualsiasi ornamento in nome di una rigida funzionalità e razionalità degli edifici. Poiché si tratta del *trionfo della ragione* si potrebbe pensare che le radici della nuova architettura e del "nuovo" nell'arte siano nell'Illuminismo. Ma questo era scomparso più di 100 anni prima della nascita della nuova architettura, e quindi è difficile addossargli questa colpa, anche perché dopo gli anni dell'Illuminismo abbiamo avuto il periodo romantico con il ritorno al medioevo e a seguire tanti altri, con alla fine il Liberty. Paradossalmente poi funzionalità e razionalità, che dovrebbero essere di derivazione illuminista, vengono presto messe da parte.

Anche se pochi lo sanno una certa influenza la ebbe Hegel, che iniziò a collegare sul piano del pensiero filosofico il progresso della scienza e della tecnica con la creazione artistica. Nell'immediato negli anni di Hegel, come prima per l'Illuminismo, non ci furono conseguenze sulla "produzione" di arte e sul suo continuo fisiologico rinnovamento. Nel seguito, agli inizi del XX secolo, comparvero movimenti tutti in feroce competizione tra loro, avendo tuttavia in comune la rottura totale con il passato. Solo allora le riflessioni di Hegel si fecero realtà. L'approccio di Hegel verso il mondo dello spirito e dell'arte, è stato molto più violento di quello Illuminista, che si limitava a considerare l'influenza della scienza e della tecnica sui meccanismi di produzione industriale, relegando i problemi dello spirito entro una vaga concezione meccanicistica di tutta la realtà.

Hegel dà per scontato che tutto si possa e si debba sottoporre all'analisi della ragione, che alla fine avrà la capacità di dare a tutto una spiegazione razionale. È con questo presupposto che egli ha iniziato a distruggere l'arte (e la fede religiosa), che per lui deve e può essere analizzata sino in fondo, tentando di privarla del suo mistero. Questa convinzione della supremazia assoluta della ragione non è suscettibile di una dimostrazione razionale, ma implicitamente è un atto di fede che è alla base di tutto l'impianto del pensiero illuminista ed hegeliano, come di tutte le altre filosofie.

La vera rivoluzione in architettura venne con il Bauhaus, che dette origine come noto ad un movimento partito dalla Germania, da Weimar dopo la prima guerra mondiale, prima dell'avvento del nazismo al potere. Il movimento spostò poi la sede nel 1926 a Dessau. Gli architetti del gruppo abolirono lo studio di tutta l'architettura precedente e concepirono un modo di costruire assolutamente privo di simboli e di ornamenti, secondo regole ferree di "funzionalità", un concetto che subirà poi deformazioni, sino a trasformarsi paradossal-

mente in uno stile, lo stile funzionale, rigido ed intollerante. Essendo lo stile nato in regioni nordiche, una delle regole fu quella di dare agli edifici vaste vetrate in modo da consentire la massima luminosità con la conseguente rottura del confine tra interno ed esterno. Poiché l'altra regola sarà quella di costruire ignorando le condizioni ambientali, le tradizioni e gli usi locali, avremo un'orgia di vetrate anche in zone caldissime e dannatamente assolate. La scuola venne chiusa dal nazismo nel 1928. Docenti ed allievi si trapiantarono negli USA dove il successo fu immediato. Le vetrate vennero realizzate sempre più grandi sino a comprendere tutte le pareti e costituire quindi immensi specchi. Le proporzioni di questi specchi, per i guru dell'Architettura moderna, avrebbero significati magici di infinita ed incompresa bellezza. Il risultato è un problema: quello di difendersi dal sole negli interni, dove poi si preferisce utilizzare luce ed atmosfera artificiale (luce al neon ed aria condizionata). La concezione salvifica e sanitaria della luce solare e dell'aria libera oggi urta contro un sole troppo caldo ed un'aria esterna troppo inquinata.

Ascoltiamo concerti di musica classica entro auditorium che hanno forme e stili pensati per essere in conflitto con tutto ciò che è stato creato prima della "modernità". All'epoca in cui Mozart scriveva la sua musica, in architettura avveniva la transizione dal rococò al neoclassico, la musica di Vivaldi nasceva dentro l'architettura del Palladio. Ascoltare la musica che chiamiamo classica non è stato ancora proibito dalla modernità, anche perché la tecnica è venuta in soccorso con riproduzioni perfette. Ma riproporre l'architettura degli anni in cui vivevano quei compositori è considerato un reato da schiere di architetti famelici. Quegli architetti che sono alla continua ricerca del successo mediatico, aggiogati al carro delle poche e feroci archistar. La musica "moderna" colta, alla Stockhausen, non ha avuto molto seguito. L'unica musica dei nostri giorni è quella "leggera", la musica dei cantautori. Forse solo la musica da sballo di certi raduni oceanici sarebbe adatta agli auditorium di Frank Gehry, ma è quella la bandiera del futuro?

L'arte delle immagini non è più nei quadri dei pittori ma è nei cartelloni pubblicitari, nei fumetti, nei cartoni animati e nella fotografia, il tutto coadiuvato dalla computer grafica e cose analoghe. Nell'architettura, grazie alla complicità di politici e di finanzieri privi di cultura, si è installata una vera dittatura planetaria. Siamo costretti a pregare e ad assistere alle funzioni religiose dentro un'architettura concepita secondo principi non solo atei ma anche contro l'uomo. L'architettura di oggi, insieme ai suoi adepti, dovrebbe essere accusata di delitti contro l'umanità.

Note

1) Mérida, capoluogo della regione Estremadura, fu capitale della provincia romana della Lusitania e importante centro religioso all'epoca dell'espansione del cristianesimo. La città fu fondata come colonia dai soldati veterani di Augusto delle legioni V e X, gli emeriti, da cui deriva il nome di **Augusta Emerita**, nel 25 a.C. e fu costruita in gran parte da Marco Vespasiano Agrippa, amico e genero dell'imperatore. La nuova città iniziò subito un periodo di grande splendore sì da divenire negli ultimi anni del regno di Augusto una delle più importanti città di tutto l'impero. Era situata sulla cosiddetta via de la Plata ("via dell'argento"), che univa la Cantabria alla Betica. La città nacque per due scopi. Il primo era ospitare i veterani delle legioni V e X (emerita da cui il nome Mérida), congedati dall'imperatore dopo le guerre cantabriche; il secondo garantire il funzionamento di due vie di comunicazione essenziali: la via dell'Argento - che

univa Mérida ad Astorga - e la via che collegava Toledo a Lisbona.

La vasta raccolta di statue e frammenti architettonici romani sono custoditi nel Museo Nazionale di Arte Romana. Lo splendido passato della città di Mérida ha creato uno dei complessi monumentali e archeologici meglio conservati di tutta la Spagna. L'impronta romana è presente quasi in ogni angolo della città, che ha nel Teatro Romano una delle sue costruzioni più significative. Eretto nel I secolo a. C., aveva una capacità di 6000 spettatori. Lo scenario è presieduto da due file di colonne sovrapposte e ornato da sculture di divinità e personaggi imperiali. Accanto si trova l'Anfiteatro, spazio adibito alla lotta di gladiatori e fiere. Questa costruzione, contemporanea alla precedente, conserva alcuni dei suoi elementi originali, come le gradinate, i palchi e le tribune.

In pieno centro di Mérida sorgono il Tempio di Diana e l'Arco di Traiano che, con i suoi 15 metri di altezza, è anche una delle porte di accesso alla città. Nei dintorni è possibile ammirare il Ponte Romano sul fiume Guadiana che spicca per la sua monumentalità: 800 metri di lunghezza e 60 arcate, uno dei più grandi del suo genere. Va ricordato anche l'Acueducto de los Milagros (Acquedotto dei Miracoli), che compensando il dislivello del fiume Albarregas, serviva a rifornire la città dell'acqua proveniente dal vicino bacino di Proserpina, mediante una diga di epoca romana che ancora si conserva.

Il Museo Nazionale di Arte Romana, di Rafael Moneo, contiene oltre 36.000 pezzi – tutti provenienti da Mérida e dintorni. Della dominazione musulmana sono rimasti alcuni esempi architettonici. Di fronte al fiume Guadiana si innalza il più importante di essi, la Alcazaba. All'interno della fortezza araba si trova una cisterna di origini romane, riedificata e ornata con pilastri di fattura visigotica. Annesso a questa piazza difensiva si trova il Convento di Santiago, costruito nel periodo in cui la città era sotto la giurisdizione dei Cavalieri dell'Ordine di Santiago. Per visitare **Emérita Augusta** si può iniziare dal Teatro Romano (I secolo a.C.); la sua gradinata poteva accogliere fino a 6.000 spettatori, la scena era riccamente decorata con file di colonne e statue. Ancora ai nostri giorni è scelto come luogo di rappresentazione di diverse opere teatrali e musicali. Nelle sue prossimità si trova l'Anfiteatro (I secolo a.C.) destinato allo svolgimento di giochi, soprattutto alla lotta dei gladiatori contro le fiere. Al centro della città s'erge il Tempio di Diana: nel XVI secolo le sue colonne furono utilizzate da culture posteriori. Fu capitale della Lusitania e importante centro culturale, economico e strategico militare. Con la decadenza dell'impero e la calata dei popoli germanici s'indebolì e subì devastazioni degli Alani nel 409 e dei Suebi nel 439. Fu poi occupata stabilmente dai Visigoti che ne fecero la capitale di un loro piccolo regno nei secoli VI e VII. Nel secolo VI si diffuse il Cristianesimo e a questo periodo risale il martirio di santa Eulalia che divenne la venerata patrona della città. Nel 713 fu conquistata dall'esercito arabo guidato da un non meglio identificato Muza (sicuramente Mūsā). Gli Arabi utilizzarono parte dei materiali degli edifici romani ormai in rovina e costruirono l'Alcazaba e le loro abitazioni. Nel 1230 le truppe cristiane di Alfonso IX di León conquistarono la città, che diventò sede del "priorato de San Marcos de Leon" dell'"ordine di Santiago". Con l'unificazione dei regni di Aragona e Castiglia e l'ascesa al trono dei re cattolici cominciò per Mérida il recupero dopo il periodo arabo. All'inizio del XIX secolo l'invasione napoleonica arrecò molti danni in tutta l'Estremadura e diversi monumenti di Mérida furono distrutti. Nel 1993 venne dichiarata dall'UNESCO "Patrimonio dell'Umanità".

2) L'architetto José Rafael Moneo Vallés, conosciuto come **Rafael Moneo**, nasce il 9 maggio 1937 a Tudela in Spagna. Durante gli studi lavora a Madrid presso lo studio di Francisco Javier Sáenz de Oiza (1956-61). Laureato nel 1961 presso la Escuela Técnica Superior de Arquitectura di Madrid (ETSAM), lavora presso lo studio di Jørn Utzon a Hellebaek, in Danimarca per due anni, mentre dal 1963-65 è a Roma, borsista presso l'Accademia di Spagna. Nel 1966, Moneo, di ritorno in Spagna, apre il suo studio a Madrid ed insegna Elementi di composizione alla ETSAM. Nel 1974 fonda con altri la rivista "Arqui-

tectura-Bis". Partito alla volta degli Stati Uniti nel 1976, vi lavora per due anni presso l'Istituto di Architettura e Studi Urbani di New York. Insegna quindi presso l'università di Princeton e Harvard dove dirige sino al 1990 il Dipartimento di Architettura. Negli anni 1985-90, tiene un corso presso l'Ecole Polytechnique di Losanna. Dal 2003 Moneo insegna presso la Harvard University School of Design
http://dev.edilone.it/Jos%C3%A9-Rafael_progettisti_y_61.html

3) Alessandro Masserente "**Ritorno a Mérida**", in ARTE DEL COSTRUIRE
http://www.laterizio.it/costruire/pdf/n76/76_42_47.pdf

4) Marco Casamenti, "*Riflessioni sul progetto: incontro con Rafael Moneo*", lunedì 3 marzo 2003 Madrid, <http://mk-mk.facebook.com/topic.php?uid=53460391412&topic=6951>

5) Raffaele Giovanelli, "*L'architettura attuale mitigata con l'inserimento dell'antico*", Effe-dieffe

6) Michele Costanzo, "*Rafael Moneo. L'ampliación del Museo del Prado a Madrid*"
http://www.vg-hortus.it/index.php?option=com_content&task=view&id=345&Itemid=33
Igor Maglica "Ampliamento Museo del Prado"
http://www.laterizio.it/costruire/pdf/n134/134_04_09.pdf

7) Igor Maglica Museo Thyssen
http://www.laterizio.it/costruire/pdf/n93/93_04_11.pdf