

Marco Ferrari | Immaginare la bellezza. Carlo Aymonino, progetto per il Museo del Prado

Quaderni luav. Ricerche

Marco Ferrari

## *Immaginare la bellezza.* Carlo Aymonino, progetto per il Museo del Prado



Nella seconda metà del 1995, mentre sta lavorando a una nuova proposta per la copertura del Giardino Romano in Campidoglio, Carlo Aymonino partecipa al concorso per l'ampliamento del Museo del Prado. I due progetti presentano indubbiamente alcuni punti in comune, ma a Madrid troviamo anche il germe di una ricerca in parte eccentrica, che rimarrà purtroppo senza seguito, ma che è indicativa del tentativo di Aymonino di sondare nuove declinazioni della propria personale poetica.



**Quaderni Iuav. Ricerche**

---

Marco Ferrari

*Immaginare la bellezza.*  
Carlo Aymonino, progetto  
per il Museo del Prado

## Quaderni luav. Ricerche *luav at Work*

Collana a cura di

Sara Marini, Massimiliano Condotta, Università luav di Venezia

### Comitato scientifico

Caterina Balletti, Università luav di Venezia

Alessandra Bosco, Università luav di Venezia

Maurizio Carlin, Padiglione Venezia

Michele Casarin, Accademia di Belle Arti di Venezia

Alessandro Costa, Fondazione Venezia Capitale Mondiale della Sostenibilità

Giovanni Dell'Olivo, Fondazione di Venezia

Giovanni Marras, Università luav di Venezia

### Progetto grafico

Centro Editoria Pard / Egidio Cutillo, Andrea Pastorello

## Immaginare la bellezza. Carlo Aymonino, progetto per il Museo del Prado

Marco Ferrari

ISBN 979-12-5953-166-7

Prima edizione: aprile 2025

Impaginazione: Elisabetta Bortolotto

### Immagine di copertina

Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, 1995.

Vista della nuova hall di ingresso, particolare

Anteferma Edizioni Srl, via Asolo 12, Conegliano, TV

Stampa: Grafiche Antiga, Crocetta del Montello, TV

Copyright: Opera distribuita con licenza CC BY-NC-ND 4.0 internazionale

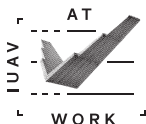
Volume edito nell'ambito della 19. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia all'interno del progetto *luav at Work* quale estensione nel territorio cittadino del Padiglione Venezia.

Volume realizzato con i fondi relativi all'attività di collaborazione fra Fondazione luav, Università luav di Venezia, Fondazione di Venezia e Fondazione Venezia Capitale Mondiale della Sostenibilità.

Laddove non diversamente specificato, tutte le immagini provengono dall'Università luav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Carlo Aymonino. Si ringrazia Antonella D'Aulerio, per il supporto fornito nella consultazione.

## Indice

- 4 *Solo un lungo epilogo?*
- 24 *Il concorso per il Museo del Prado: la storia, il luogo, il tema*
- 36 *Il progetto*
- 95 Bibliografia



Quando, durante l'estate del 1995, Carlo Aymonino inizia a lavorare al progetto di concorso per l'ampliamento del Museo del Prado a Madrid ha da poco compiuto 69 anni. Da due, dopo una parentesi romana durata più di un decennio, è tornato a insegnare Composizione architettonica allo Iuav di Venezia, dove vi resterà fino al pensionamento nel 1997 e dove, chiamato da Giuseppe Samonà, era già stato professore dal 1963 al 1966 (in quel caso nella cattedra di Caratteri distributivi degli edifici appartenuta a Saverio Muratori) e poi dal 1967 al 1980, ricomprendo anche, per cinque anni dal 1974 al 1979, la carica di rettore. Nella primavera del 2007, su invito del preside Carlo Magnani, vi tornerà ancora una volta – a quel punto ormai ottantenne – per tenere un corso di Teoria e tecnica della progettazione architettonica, che sarà anche il suo ultimo incarico ufficiale d'insegnamento. Ma naturalmente, oltre che docente e teorico, Aymonino è stato anche, per quasi sessant'anni di attività (dalla laurea nel 1950 presso la Facoltà di Architettura di Roma, fino alla morte avvenuta, sempre a Roma, nel 2010), un architetto operante, autore di progetti importanti (seppur non tutti realizzati) che riguardano edifici e complessi residenziali, così come scuole e insediamenti universitari, teatri, musei e allestimenti museali, centri direzionali, piazze e piani urbani di più ampia scala.

Scorrendone rapidamente la biografia professionale,<sup>1</sup> non si può però non notare come la gran parte delle opere per le quali è riconosciuto come uno dei principali protagonisti dell'architettura italiana del secondo Novecento, siano tutte riferibili a un periodo antecedente la sua terza esperienza veneziana e, più in generale, antecedente il 1990. Anzi, in molti casi, si tratta di opere realizzate ben prima di tutto ciò: così è, ad esempio, per il quartiere Spine Bianche a Matera che lo vede impegnato, ancora giovanissimo, dal 1954 al 1959, per il complesso residenziale Monte Amiata al Gallaratese, iniziato nel 1967 e terminato nel 1972, e per il Campus

---

## Solo un lungo epilogo?

<sup>1</sup> Si veda la sezione *Apparati* a cura di A. Riviezzo in M. Orazi (a cura di), *Carlo Aymonino. Fedeltà al tradimento*, catalogo della mostra (Triennale Milano, 14 maggio - 22 agosto 2021), Electa, Milano 2021, pp. 342-372.

scolastico di Pesaro, la cui costruzione, sebbene articolata in più stralci esecutivi, si condensa tutta all'interno degli anni Settanta. Se è vero poi che la realizzazione degli edifici al Campo di Marte a Venezia si protrarrà fino al 2004, è anche vero che il concorso risale al 1984, mentre sia l'inizio del progetto di piazza Mulino a Matera (conclusasi nel 1991), sia quello del teatro di Avellino (terminato anch'esso purtroppo diversi anni più tardi), sono riferibili al 1987.

Al periodo precedente il 1990 vanno anche ascritte tutte le pubblicazioni di cui è stato autore, co-autore o curatore e che danno conto di un *corpus* fondamentale di ricerche teoriche rivolte a indagare, a partire dalla lettura di città anche profondamente diverse tra loro, l'idea che il progetto di architettura trovi le proprie ragioni e la propria necessità, prima e più di tutto, nel rapporto con la forma urbana. Infatti, *Origini e sviluppo della città moderna* è del 1965, così come *Gli alloggi della municipalità di Vienna*, il poderoso volume *La città di Padova* è pubblicato nel 1970, *L'abitazione razionale* nel 1971, *Le città capitali del XIX secolo. Parigi e Vienna* è del 1975, allo stesso modo del *Significato delle città* (opera che, con *L'abitazione razionale* e *Origini e sviluppo della città moderna*, pochi anni dopo sarà pubblicata anche in Spagna), *Lo studio dei fenomeni urbani* è del 1977, *Un progetto per il centro storico di Roma* del 1983, *Piazze d'Italia: progettare gli spazi aperti* del 1988 ed infine *Progettare Roma capitale* esattamente del 1990. Dopo quest'ultimo volume – che assieme a quello del 1983 documenta e organizza in forma teorica l'impegno, svolto per cinque anni, dal 1981 al 1985, in veste di assessore al Centro storico della sua città natale – le pubblicazioni appaiono più contenute nel numero e si limitano ad articoli su riviste rivolti alla presentazione di progetti (soprattutto sulla nuova «Zodiac» diretta da Guido Canella, alla quale partecipa attivamente come membro del comitato di redazione), a diverse interviste e ad alcuni testi in memoria di amici e colleghi scomparsi.

Manuel Orazi, curatore della mostra monografica alla Triennale di Milano con la quale, nel 2021, a poco più di dieci anni dalla morte, si vuole restituirne un eterogeneo quanto affascinante racconto della vita e dell'opera, nel pur ricco e articolato saggio introduttivo al catalogo, riserva poche e laconiche righe agli ultimi

decenni del suo operato. In esse cita rapidamente, senza commentarli, solo alcuni dei progetti sviluppati (tra i quali anche quello del concorso per il Museo del Prado), segnala che, «dopo il 1981, con la partecipazione attiva alla politica [...], le occasioni professionali si diradano drasticamente con una gestione sempre più artigianale dello studio»<sup>2</sup> e, infine, nota quanto la progressiva perdita dei colleghi più cari (Costantino Dardi nel 1991, Aldo Rossi nel 1997 e Guido Canella nel 2009) abbia, di fatto, «immalinconito la sua vecchiaia»<sup>3</sup>. Eppure, stando al titolo del saggio stesso, che riporta come ambito temporale dell'indagine critica un periodo ampio e complesso – dal 1944, anno dell'iscrizione alla facoltà di architettura, al 2010, anno appunto della morte – esso avrebbe dovuto dar conto dell'intera vicenda professionale e intellettuale dell'architetto romano. Ma, a ben vedere, tutti i contributi presenti all'interno del catalogo, che pure sono dedicati a temi e aspetti molto diversi tra loro – dai rapporti con l'ambiente artistico della Capitale nell'immediato dopoguerra (è noto come da giovane ambisse a diventare pittore), fino ai modi con i quali ha inteso il controverso rapporto con l'antico – si concentrano sostanzialmente sui primi quattro decenni dell'attività professionale e accademica e mettono invece ampiamente in secondo piano gli ultimi due.

Lo stesso si può dire per l'altro recente volume, *Carlo Aymonino. Progetto Città Politica*<sup>4</sup>, che ha voluto anch'esso, con un'impostazione complessivamente più critica e meno incrociata con le vicende biografiche, ricordarne la scomparsa e riportare l'attenzione sulla molteplice eredità intellettuale. In questo caso gli interventi pongono l'attenzione soprattutto sull'importanza del lavoro teorico sviluppato negli anni Sessanta e Settanta e sulle ricadute di questo nei progetti di scala più urbana, sul valore dell'impegno politico e operativo come assessore a Roma nelle giunte dei sindaci Petroselli e Vetere, oppure sono dedicati a commentare opere specifiche, ritenute in qualche modo emblematiche della sua ricerca,

2 M. Orazi, *La figurazione urbana di Carlo Aymonino. 1944-2010*, in Id., (a cura di), *Carlo Aymonino. Fedeltà al tradimento* cit., p. 51.

3 *Ibidem*.

4 O. Crapenzano, F. Morgia, M. Raitano (a cura di), *Carlo Aymonino. Progetto Città Politica*, Quodlibet, Macerata 2023.

ma sempre riferibili agli anni antecedenti il 1990: Spine Bianche, Pesaro, Roma Est e poi il sorprendente Colosso, la grande architettura-belvedere, memoria dell'antica statua neroniana, con la quale Aymonino intendeva ricomporre lo spazio tra il Colosseo, l'Arco di Costantino e i resti del Tempio di Venere. Quando poi, all'interno di saggi critici più generali, i diversi autori si spingono a esprimere specifici giudizi di valore, ricordano, come esempi principali del suo operato, ovviamente il Gallaratese e il Campus scolastico di Pesaro (Purini), ma anche il complesso residenziale di via Anagni del 1962-63 (ancora Purini) e la palazzina di via Arbia del 1959-1961 (Moneo), i progetti di concorso per la Camera dei Deputati a Roma del 1966 (Pitzalis e Bilò), per il teatro Paganini a Parma del 1964-65 (Bilò) e per il quartiere Bicocca a Milano del 1986 (Pitzalis), la proposta per Roma Est del 1973 (Pitzalis) e per l'edificio polifunzionale di Savona costruito tra il 1963-66 (ancora Bilò).

L'unica eccezione a questa narrazione, tutta concentrata dunque sugli anni giovanili e centrali di un'attività particolarmente longeva, è rappresentata dal saggio di Valerio Paolo Mosco che prova ad avanzare l'ipotesi che solo nell'Aymonino "maturo", quello che ha ormai ampiamente metabolizzato l'analisi urbana, lo studio dei rapporti tra tipologia e morfologia e anche l'idea della costruzione della "città per parti formalmente compiute", si palesi un'identità diversa e, almeno a suo parere, più stimolante. Quest'ultima si rivelerebbe sia nell'interesse per alcuni temi quali quelli della *figuratività* e delle *monumentalità* (della quale, a onore del vero, parla anche Luca Molinari) che hanno sempre rappresentato dei veri e propri tabù per la cultura del Moderno, sia per mezzo della fascinazione per un'architettura che, seppur non arriverà mai a trovare una vera definizione costruttiva, ambisce a farsi «plastica, corposa, di spessore e materia, capace di gettare ombra e nutrirsi di essa»<sup>5</sup>: un'architettura scolpita più che costruita, che si origina per sottrazione, a cui lo stesso Aymonino si era riferito in

5 V. P. Mosco, *La promessa di un linguaggio*, in O. Crapeziano, F. Morgia, M. Raitano (a cura di), *Carlo Aymonino. Progetto Città Politica*, cit., p. 110.

modo diretto in un noto intervento della fine degli anni Ottanta, puntualmente citato da Mosco in esergo<sup>6</sup>. Eppure, quando si tratta di portare un esempio rappresentativo di tale "nuova" dimensione linguistica e poetica, Mosco cita il progetto per l'ospedale di Mestre, che risale al triennio 1981-1984. Quindi, ancora una volta, ad almeno dieci prima del suo ritorno come docente a Venezia e del suo impegno nel concorso del Museo del Prado.

Infine anche Gianni Fabbri, tra i primi allievi e collaboratori di Aymonino al suo arrivo allo Iuav e poi membro non secondario del Gruppo Architettura, di cui lo stesso Aymonino era stato ispiratore e guida, ha di recente dedicato una riflessione in memoria dell'amico e maestro con un volumetto dal titolo *Carlo Aymonino e le svolte della storia*<sup>7</sup>. In esso segnala puntualmente il delicato passaggio epocale della fine degli anni Ottanta e dell'inizio dei Novanta, che sono anche, come egli sottolinea, gli anni in cui finisce letteralmente un'epoca: crolla il muro di Berlino e poco dopo l'Unione Sovietica, entrano in crisi i partiti tradizionali, nell'economia comincia un lungo e non ancora superato periodo di dipendenza dalla finanza, mentre, per quanto riguarda l'architettura, finisce progressivamente l'emergenza abitativa, e con essa la fase espansiva delle periferie, e inizia invece il frammentarsi della gestione politica e amministrativa della città, da cui deriva sia l'affermarsi della speculazione edilizia più incontrollata, sia l'impossibilità di pensarne ancora "la costruzione per parti formalmente compiute". Di fronte a tutto ciò, e a una società che richiede sempre più edifici mediaticamente efficaci e sempre meno architetture realmente capaci di costruire la città, per Fabbri, «il linguaggio formale e compositivo teorizzato e sperimentato da Carlo Aymonino nei suoi progetti urbani diventa inadeguato ad affrontare la nuova tipologia di temi e di modalità operative»<sup>8</sup>, spingendolo inevitabilmente ai

6 C. Aymonino, *Soluzioni, non più modelli*, in G. Ciucci (a cura di), *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 1-16.

7 G. Fabbri, *Carlo Aymonino e le svolte della storia*, Anteferma, Conegliano 2023.

8 Ivi, p. 68.

marginati, verso quello che definisce “il mestiere”. Un “mestiere” che, seppur sempre capace di approdare a configurazioni spaziali e volumetriche di grande precisione e sapienza, gli appare anche caratterizzato da «un certo grado di afonia linguistica»<sup>9</sup>.

Insomma, da qualsiasi parte se ne osservi l'opera e la biografia, tutto fa pensare che gli ultimi due decenni di attività di questo architetto, nato da una famiglia legata a filo doppio con l'architettura (Marcello Piacentini è cugino del padre, mentre la madre, Bianca Busiri-Vici, appartiene a una famiglia nella quale si sono succedute, fin dalla metà del Settecento, diverse generazioni di architetti) e che si era formato attraverso l'insegnamento di De Renzi, Ridolfi e Quaroni, non siano stati molto di più del lungo e stanco epilogo a una carriera che, invece, per quasi quarant'anni, era risultata straordinariamente vivace e articolata. In essa egli aveva infatti attraversato gli anni eroici della ricostruzione e del Neorealismo (da giovanissimo, appena laureato, è coinvolto nella realizzazione dell'emblematico quartiere INA-Casa Tiburtino), quelli della lotta politica (già nel 1950 si iscrive al Partito Comunista Italiano) e, con un ruolo da assoluto protagonista, quelli di un diffuso impegno teorico che varrà all'architettura italiana, durante gli anni Settanta e Ottanta, un eccezionale riconoscimento in ambito internazionale.

Tornando ora al nostro punto di partenza, a quel 1995 nel quale si svolge il concorso per il Prado, bisogna però riconoscere come, al di là di quanto si è fino ad ora osservato, Aymonino sia, a quel tempo, ancora un architetto pienamente attivo e una figura di primo piano del panorama architettonico e culturale italiano. Non è infatti un caso che, proprio in quell'anno, egli venga eletto alla prestigiosa carica di presidente dell'Accademia di San Luca, della quale era per altro già membro da più di un decennio. Il fatto poi che un anno dopo, nel 1996, venga pubblicato a Londra dall'Academy Edition (con prefazione di Peter Eisenmann) un volume monografico dedicato al suo lavoro progettuale e che nel 2000 gli venga assegnato il premio internazionale Honorary Fellow dal The American Institute of

9 Ivi, p. 69.

Architects, ci segnala come, anche al di fuori dagli stretti confini della Penisola, la sua notorietà, seppur non confrontabile con quella del decennio precedente – quando per esempio, nel 1982, con Frank Ghery, Hans Hollein, Arata Isozaki, Rem Koolhaas, Rafael Moneo e altri viene invitato al seminario di Charlottesville presso dell'Università della Virginia – sia ancora tutt'altro che svanita.

Analizzati dal punto vista puramente numerico, gli anni tra il 1990 e il 2010 rivelano comunque alcune sorprese (in realtà relative sorprese, se è vero quanto affermato da Fabbri circa la progressiva adesione al semplice “mestiere”). Si scopre così che in quel periodo Aymonino lavora, e prende parte a vario titolo, ad almeno 78 progetti; un numero non certo insignificante, soprattutto se confrontato con quelli dei decenni precedenti che sono, nel complesso, “solo” 82: quattro progetti in meno dunque, ma nella metà degli anni presi in considerazione<sup>10</sup>. Naturalmente non si può nascondere come tra quei 78 progetti, quelli realizzati siano una parte esigua e come molti siano il frutto di co-partecipazioni, in gruppi multiformi e talvolta anche piuttosto anomali, a bandi per gare di affidamento o per concorsi-appalto, più preoccupati di controllare le procedure tecnico-amministrative che di favorire la reale qualità di ciò che deve essere realizzato (è il caso, ad esempio, di quello relativo al concorso per l'ampliamento del Museo Egizio di Torino, che vince con un raggruppamento eterogeneo capeggiato dallo studio Isola architetti, e di quello per il concorso per la stazione centrale di Bologna che lo vede unito allo spagnolo Oriol Bohigas e, addirittura – vista l'indubbia distanza teorico-metodologica – allo studio olandese MVRDV). Tuttavia, il dato non è completamente irrilevante, essendo indicativo, oltre che delle mutate condizioni nelle quali egli svolge l'attività professionale, anche di una dedizione e di un impegno non comune per un progettista che, in generale, aveva già dato molto al mondo dell'architettura.

10 Si veda la sezione *Apparati* a cura di A. Riviezzo e in particolare l'*Elenco dei progetti e delle opere principali* in Manuel Orazi (a cura di), Carlo Aymonino, *Fedeltà al tradimento*, cit., pp. 350-359.

Va inoltre qui segnalato come, tra il 1990 e gli ultimissimi anni di vita, egli partecipi attivamente, a volta anche realizzando personalmente a mano i disegni, a numerosissimi concorsi nazionali d'idee e di progettazione, ricevendo in più occasioni riconoscimenti e primi premi (questi ultimi nei concorsi per la riqualificazione delle piazze centrali di Ferrara, per la definizione di uno spazio urbano lungo corso Secondigliano a Napoli, per il recupero del castello di Roddi nel cuneese e per la definizione del polo culturale di Santa Cristina a Bassano del Grappa) e come, contemporaneamente, prenda anche parte (pur se non sempre portandole a termine e pur se con poche soddisfazioni in quanto a risultati) ad alcune importanti competizioni internazionali: oltre a quella del Prado, quelle per la nuova sede della Banca nazionale austriaca a Vienna, per l'Ambasciata d'Italia a Washington, per la sistemazione dell'area dello Spreebogen e la nuova sede del Bundestag a Berlino, per l'Isola dei Musei sempre a Berlino e, infine, per il Grand Egyptian Museum del Cairo. A questa fase della carriera appartengono inoltre numerosi incarichi giunti da soggetti privati o da enti pubblici per complessi residenziali, riqualificazione di aree urbane, piani regolatori, svolti talvolta internamente ai due studi di Roma e Venezia (dove in quegli anni vi lavorano mediamente meno di dieci persone<sup>11</sup>) e talvolta con ampie collaborazioni esterne.

I due decenni a cavallo del nuovo secolo sono però soprattutto gli anni dell'impegno nel progetto prima (1993-2000) e nella realizzazione poi (fino al 2005) della Sala del Marco Aurelio derivata dalla copertura del Giardino Romano nel Palazzo dei Conservatori in Campidoglio: un progetto che ha, come avremo modo di verificare più avanti, relazioni non solo di ordine temporale e tematico, con quello per il Prado. Tuttavia, se è vero che questa è anche l'unica opera successiva al 1990 alla quale è dedicata una scheda nel catalogo della mostra retrospettiva della Triennale, è anche vero che nel già ricordato volume

11 Ricordato in C. Aymonino, *Teoria, architettura e contraddizione* (intervista a cura di V. M. Lampugnani e N. Di Battista), in «Domus» n. 739, giugno 1992, pp. 17-28.

*Carlo Aymonino. Progetto Città Politica*, all'interno dei quasi trenta diversi interventi che si possono leggere, pochissime sono le annotazioni critiche che la riguardano: eppure si tratta di un incarico di assoluto prestigio, che coinvolge il cuore stesso della Capitale, si occupa, dal punto di vista allestitivo, di una delle più note opere scultoree del mondo antico e si pone in relazione diretta con lo straordinario spazio urbano disegnato da Michelangelo. Tra queste annotazioni va ricordata senz'altro quella di Franco Purini, che giudica l'opera, caratterizzata dalle «misurate, minimaliste e leggere strutture»<sup>12</sup> progettate dall'ingegner Calzona, certamente valida e però «piuttosto difficile da inquadrare e da decifrare nella sua essenza»<sup>13</sup>. Rafael Moneo invece racconta della sua visita alla Sala del Marco Aurelio accompagnato dallo stesso Aymonino che gliela illustra con entusiasmo, e però lui giudica in fin dei conti come «un'architettura generica»<sup>14</sup>, quasi tecnica, che si limita a proteggere la statua dalle intemperie: corretta, ma forse non all'altezza di quella tradizione di interventi allestitivi che aveva reso famosa, nel mondo, l'architettura italiana del secondo dopoguerra (e Moneo pensa, naturalmente, ai celebri capolavori di Scarpa e Albini). Soprattutto però, per il collega e amico spagnolo (i due si erano personalmente conosciuti allo Iuav durante il seminario *Dieci immagini per Venezia* del 1978), si tratta di un lavoro nel quale «l'ottimismo che esibiva un progetto come il Colosso era svanito»<sup>15</sup> e, in ogni caso, di un lavoro che è il «segno di un cambio della guardia»<sup>16</sup> nel percorso progettuale dell'architetto romano, emblematico anche di una più ampia crisi che coinvolge l'operato dell'intera generazione di architetti a cui egli appartiene e, quindi, di figure come quelle di Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Giorgio Grassi,

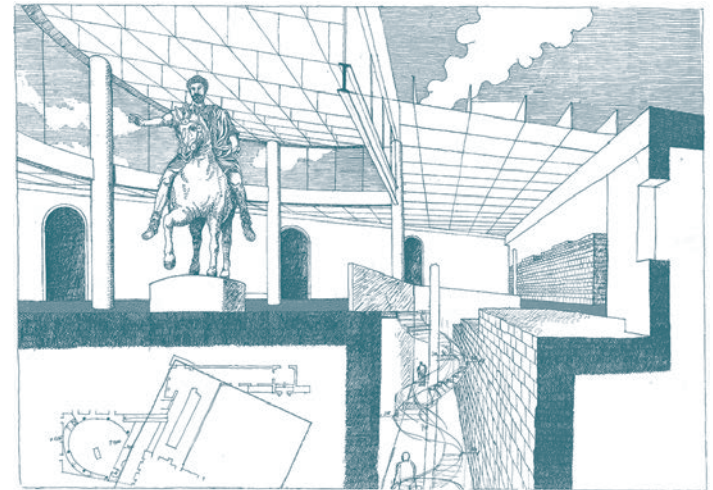
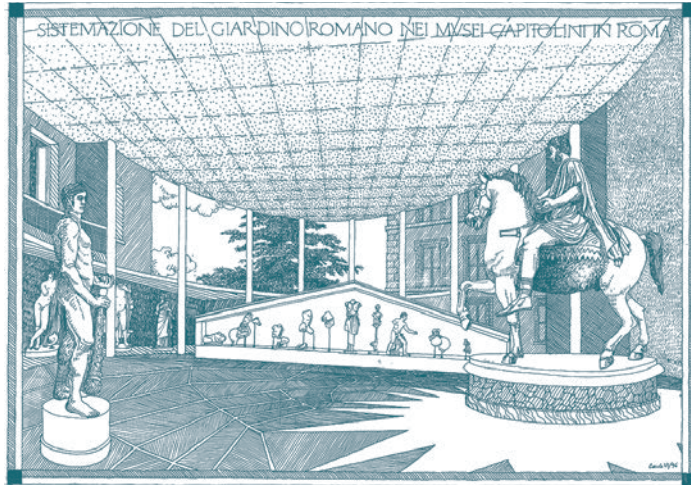
12 Ivi, p. 118.

13 F. Purini, *Tra sublime e pittoresco*, in O. Crapenzano, F. Morgia, M. Raitano (a cura di) *Carlo Aymonino. Progetto Città Politica*, cit., p. 113.

14 R. Moneo, *Carlo Aymonino in tre tempi*, in O. Crapenzano, F. Morgia, M. Raitano (a cura di), *Carlo Aymonino. Progetto Città Politica*, cit., p. 90.

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*.



Luciano Semerani, Gianugo Polesello, Costantino Dardi e, naturalmente, qualche altro<sup>17</sup>.

Non diversa appare la situazione se proviamo a rintracciare tracce di letture o commenti critici che riguardano quest'opera nei lavori editoriali che hanno provato a delineare le vicende recenti dell'architettura italiana, riprendendole da dove le aveva lasciate Manfredo Tafuri con il suo *Storia dell'architettura italiana 1944-1985* (a margine, va forse notato, come quella di Aymonino risulti qui una delle figure più citate, comparando in ben 32 pagine e in almeno 5 tavole<sup>18</sup>). Così, nella *Storia dell'architettura italiana 1985-2015* di Marco Biraghi e Silvia Micheli l'opera è solo ricordata tra le tante, senza che vi sia lo spazio per un minimo commento<sup>19</sup>; mentre è del tutto assente nel, solo di poco successivo volume, *Architettura italiana dal Postmoderno ad oggi* di Valerio Paolo Mosco<sup>20</sup>. In entrambi i casi poi, nessuna immagine è presente per documentare l'intervento in Campidoglio, così come, d'altronde, altre realizzazioni successive al 1985 (mentre così non è per autori a lui coetanei quali Aldo Rossi, Vittorio Gregotti o Gino Valle). La cosa non deve sorprendere perchè non è solo quest'opera specifica a destare poco interesse nei tre autori, ma è l'intero impegno progettuale dell'architetto romano dal 1985 in poi a essere preso scarsamente in considerazione. Infatti, nel primo e più corposo volume, il nome di Aymonino compare citato in nove occasioni, e perlopiù per ricordarne brevemente la diffusa eredità culturale

e teorica; nel secondo compare invece in non più di cinque pagine e, anche qui, sempre con commenti piuttosto veloci. È tuttavia indicativo ricordare almeno quanto Mosco scrive a proposito del progetto presentato al concorso per il nuovo Palazzo del Cinema di Venezia del 1991 nel quale gli architetti invitati (oltre ad Aymonino vi sono Aldo Rossi, Mario Botta, Oswald Mathias Ungers, James Stirling, Sverre Fehn, Rafael Moneo, Fumihiko Maki, Steven Holl e Jean Nouvel) appartengono non solo a nazionalità diverse, ma anche a generazioni ben distinte. Scrive infatti Mosco, sintetizzando un pensiero che, a quel tempo, è stato indubbiamente di molti (compreso chi scrive): «la sensazione di un cambio di paradigma è palpabile [...] i progetti di Carlo Aymonino, Aldo Rossi e Mario Botta sembrano appartenere ad un'altra epoca rispetto a quelli disinibiti ed immediati di Jean Nouvel e Steven Holl»<sup>21</sup>. Un'altra epoca e altri paradigmi: spregiudicatezza formale contro ordine compositivo, esuberanza materica e ricercatezza tecnologica contro rigore metodologico, efficacia comunicativa contro un'architettura di retroguardia. Forse, allora, quel passaggio di consegne di cui parlava Moneo non è avvenuto con il progetto di Aymonino per il Campidoglio, ma risale a qualche anno prima: quantomeno a quel concorso veneziano, vinto, per altro, proprio dall'architetto spagnolo.

Anche a volersi concentrare su quanto realmente progettato, realizzato o scritto durante i due decenni finali della sua vita, il giudizio complessivo sull'operato dell'architetto romano sembra, dunque, in qualche modo segnato. Difficile d'altronde non concordare sul fatto che negli anni Novanta, per Aymonino, la *vis* teorica dei decenni precedenti – che era sembrata così necessaria per provare a sottrarre una disciplina come l'architettura, caratterizzata da uno statuto scientifico debole, a quel destino di «sublime inutilità»<sup>22</sup> preconizzato da Manfredo Tafuri – si era ampiamente placata. Allo stesso modo è difficile opporsi all'idea – che come abbiamo visto emerge soprattutto “per differenza”, per il non detto più che per quanto realmente argomentato – secondo la

17 Moneo riprende due famosi articoli usciti sulle pagine di «Casabella» che, all'inizio degli anni Novanta, discutono del destino dell'architettura italiana. Si veda V. Gregotti, *Ritratto di una generazione*, in «Casabella», 603, luglio-agosto 1993, pp. 2-3 e M. Scolari, *Una generazione senza nomi*, in «Casabella», n. 606, novembre 1996, pp. 45-47. L'elenco di quei protagonisti potrebbe facilmente ampliarsi a comprendere tutti coloro che erano stati chiamati allo stesso compito da Vito Laterza solo qualche anno prima. Si veda G. Ciucci (a cura di), *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, cit.

18 M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986.

19 M. Biraghi, S. Micheli, *Storia dell'architettura italiana 1985-2015*, Einaudi, Torino 2013, p. 138.

20 V.P. Mosco, *Architettura italiana dal Postmoderno ad oggi*, Skira, Milano 2017.

21 Ivi, p. 95-96.

22 M. Tafuri, *Progetto e utopia*, Laterza, Roma 1973, p. 3.

quale gli ultimi due decenni dell'attività progettuale di Aymonino mostrano il susseguirsi di opere nel complesso meno significative delle precedenti. Opere che, ai più, appaiono come stanchi esercizi nei quali egli sfrutta, o tenta di sfruttare, una generosa rendita di posizione (ma è realmente così diverso per un sodale come Aldo Rossi?); opere che appartengono a una fase della vita dove prevale un professionismo sempre più lontano dalla sperimentazione teorica, dove emerge la pratica, il "mestiere" ricordato da Gianni Fabbri, e nella quale si mescolano, confondendosi, disillusione disincanto (cito in modo non proprio letterale da Manuela Raitano<sup>23</sup>). Disillusione e disincanto sono d'altronde ampiamente rintracciabili già nel testo, del 1989, ricordato da Valerio Paolo Mosco per il riferimento all'ideale di un'architettura scolpita, priva di dettagli e di definizione materica, e contenuto in una raccolta di saggi dei principali architetti italiani d'allora, voluta da Vito Laterza e curata da Giorgio Ciucci. In esso, Aymonino, nel riconoscere il ruolo culturale avuto dalla sua generazione, che a suo avviso ha saputo offrire, come recita il titolo del suo intervento, *Soluzioni [e] non più modelli*, non può far a meno di sottolineare i limiti di una professione che fatica a essere realmente riconosciuta come necessaria, che è coinvolta in iniziative anche virtuose e tuttavia troppo spesso resta imprigionata nelle tortuosità dei meandri politici e delle moltitudini dei pareri, erroneamente scambiati per democrazia<sup>24</sup>. E disillusione e disincanto compaiono ancora nell'intervista rilasciata a Vittorio Magnago Lampugnani e Nicola Di Battista, pubblicata su «Domus» nel giugno del 1992<sup>25</sup>, dove lamenta con una certa "rabbia", assieme alla poca richiesta di buona architettura che il nostro paese produce, il fatto di non essere abbastanza "utilizzato".

Tutto ciò premesso, forse quella produttività del "mestiere", che caratterizza l'attività dell'ultimo decennio del secolo scorso e del primo del nuovo, qualche maggiore attenzione critica la

23 M. Raitano, *Disegnare per Carlo*, in O. Crapeziano, F. Morgia, M. Raitano (a cura di), *Carlo Aymonino. Progetto Città Politica*, cit., pp. 57-63.

24 C. Aymonino, *Soluzioni, non più modelli*, cit.

25 C. Aymonino, *Teoria, architettura e contraddizione*, cit.

merita: anche al di là del progetto della Sala del Marco Aurelio in Campidoglio che, per motivi diversi e comunque lo si giudichi, ne rappresenta indubbiamente l'apice.

Ed è proprio questo il senso che si deve attribuire al presente lavoro sul progetto di concorso per il Museo del Prado. Un concorso a cui Aymonino partecipa non da specialista, ben consapevole che in quanto architetto orientato allo studio dei fenomeni urbani e alla costruzione della città, non può essere interessato a nessuna specializzazione tipologica<sup>26</sup>. (Prima di allora, d'altronde, il tema del museo lo aveva incrociato, solo marginalmente, nella competizione per il Centro Pompidou a Parigi del 1971 e, nell'accezione dell'allestimento museale, nel progetto, poi realizzato, del Padiglione italiano alla Biennale di Venezia del 1993 e, naturalmente, in quello che stava affrontando proprio in quegli anni a Roma, in Campidoglio.) Un concorso che non vince e per il quale non è nemmeno selezionato tra i partecipanti alla fase finale, ma che sviluppa assieme al suo studio veneziano con la collega Gabriella Barbini e un piuttosto nutrito numero di collaboratori (Alessandra Stradella, Mario Tassoni, Alberto e Alessandro Sandi, Genevieve Hanssen e Pietro Valentino), avvalendosi anche del supporto di due partner spagnoli come la società d'ingegneria Lain S.A. e l'architetto Luis Feduchi (che alcuni anni più tardi commenterà, su «Casabella», il progetto di Rafael Moneo). E, ancora, un concorso al quale si dedica per almeno cinque mesi, come testimoniano i numerosi schizzi, i disegni di prova, gli appunti e la consistente corrispondenza con la Spagna conservata all'Archivio Progetti dello Iuav e per il quale fa realizzare un modello (anch'esso conservato all'Archivio Progetti), pur non essendo tra i materiali obbligatori per la consegna della prima fase concorsuale. Tutto questo ci parla di un lavoro svolto in modo non opportunistico e persino con un entusiasmo quasi giovanile che, solo per queste ragioni, merita interesse, pur nella consapevolezza di non trovarsi di fronte a un'opera rivoluzionaria (ma quanti architetti, a parte forse Sigurd Lewerentz con le chiese di Björkhagen e Klippan, sono

26 Si veda: C. Aymonino, *Soluzioni, non più modelli*, cit. p. 10.

stati grado di costruire in età avanzata discontinuità radicali nella propria carriera raggiungendo risultati di grande valore?). In ogni caso non si tratta unicamente di rispetto per il lavoro: nel prenderlo in considerazione vi è la convinzione che, in esso, sia possibile ritrovarvi alcune posizioni niente affatto scontate, indicative del tentativo di sondare nuove declinazioni di una poetica che è il frutto di un percorso professionale e intellettuale dotato di una propria riconoscibilità. Il quale, se è vero che, come è stato notato, contempla molti tradimenti, è anche vero che questi non devono essere intesi come drastiche violazioni di aspettative, quanto, piuttosto, come «spie di una prudente evoluzione»<sup>27</sup>.

In quest'ottica è allora importante tornare ai temi delle ultimissime lezioni veneziane del corso di Teoria e tecnica della progettazione architettonica ricordato in apertura: un corso composto di otto lezioni nelle quali, partendo da altrettanti suoi progetti illustrati con tavole disegnate a mano, affiancate da testi scritti anch'essi a mano, condurrà degli studenti di fatto già "digitalizzati", e quindi favorevolmente spaesati da quella perizia ed esuberanza grafica, all'interno di alcune questioni centrali del suo pensiero e della sua ricerca architettonica<sup>28</sup>. Perché non è privo di significato né che, come nota Domenico Chizzotti, per parlare di aspetti teorici generali egli si appoggi al commento di occasioni concrete di progetto – *soluzioni* dunque e *non più modelli*, potremmo dire per tornare a usare le sue stesse parole – né che, in un corso che avrebbe legittimamente potuto anche avere un'impostazione totalmente retrospettiva, se non addirittura auto-celebrativa, egli usi progetti tutto sommato recenti, mescolandoli con solo alcuni più datati, ma tralasciando i lavori maggiormente noti a partire da quelli del Gallaratese e del Campus di Pesaro. Così, vi compaiono il teatro di Avellino e la piazza di Matera, il progetto per i Fori Imperiali, quello per Roma Est e per il Polo direzionale di Pietralata, il palazzo del Cinema di Venezia, la Venere di

27 M. Orazi, *La figurazione urbana di Carlo Aymonino. 1944-2010*, cit. p. 35.

28 Una parte dei materiali di tali lezioni sono raccolti in: D. Chizzotti (a cura di), *Teoria della Architettura. Carlo Aymonino*, Clean, Napoli 2012.

Hope che emerge nel bacino marciano e il Colosso che si erge a ridosso dell'Anfiteatro Flavio, il progetto di un auditorium per la Villa Reale di Monza e, naturalmente, la Sala del Marco Aurelio in Campidoglio.

Tutto ciò suggerisce che proprio in questi lavori "maturi", liberati dalla carica ideologica degli anni precedenti (che per Moneo è un vincolo alla piena espressione del suo indubbio talento<sup>29</sup> e invece per Gianni Fabbri è una parte essenziale della forza e della necessità del suo lavoro intellettuale che sa essere aderente alle *svolte della storia*<sup>30</sup>), Aymonino vi legga la chiara espressione di una ricerca dotata di una sua unitarietà e coerenza. Una ricerca che senza dubbio si condensa in composizioni volumetriche di matrice dichiaratamente classicista, rafforzate, nelle rappresentazioni grafiche, da quegli inneschi scultorei che spesso ritroviamo sovrapposti all'indistinto quadrettato delle superfici (persino nel progetto per il Polo direzionale di Pietralata, il quale mostra un impianto dalla dinamicità quasi costruttivista) e che assumono il ruolo di esplicite dichiarazioni di appartenenza a un mondo che, se aveva tradito, certo non aveva mai dimenticato.

Il punto sul quale vale realmente la pena d'interrogarsi riguarda però la ragione profonda di questo riscoperto, o ritrovato, classicismo che, come osservava Valerio Paolo Mosco, sa essere monumentale (oltre che figurativo) senza essere statico e assoluto e che arriva, attraverso il recupero della lezione dello zio paterno Marcello Piacentini, a riproporre l'idea che il progetto della città si definisca attraverso il ricorso a "grandi quadri urbani"<sup>31</sup>. È infatti forte la sensazione che il ritorno al classicismo, non sia solo una ripresa emotiva, più meno nostalgica, di ciò che, per anni, aveva studiato e ritratto nei suoi famosi quaderni; e non sia nemmeno solo un modo per dimostrare come la città, anche quella contemporanea, si costruisca (o possa costruirsi) continuamente su se stessa, riutilizzando materiali stratificati, ma anche idee

29 Si veda: F. Morgia (a cura di), *Intervista a Rafel Moneo*, in Manuel Orazi (a cura di), *Carlo Aymonino, Fedeltà al tradimento*, cit., p. 317.

30 G. Fabbri, *Carlo Aymonino e le svolte della storia*, cit.

31 V. P. Mosco, *La promessa di un linguaggio*, cit.

di spazi, di soluzioni volumetriche, di organismi edilizi, di trame e ritmi tratti da una tradizione millenaria che non può essere dimenticata<sup>32</sup>. Soprattutto però vi è la convinzione che egli veda nel classico, assieme a tutto questo, anche qualcosa di più; qualcosa di cui ha estremamente bisogno e che può trovare (o sa trovare) solo lì: un mondo che è ancora capace di *immaginare* o, più precisamente, che sa ancora esercitare l'attività del pensare, in modo non opposto, ma parallelo, complementare, a quello dell'elaborazione logica (che per Aymonino è quello dell'analisi urbana, ma anche quello della critica marxista). Come Giacomo Leopardi, anche Aymonino potrebbe allora dire: «l'immagine in gran parte non si diversifica dalla ragione, che pel sol stile o modo, dicendo le stesse cose. Ma queste cose [...] solo il poeta vero le esprime in tal modo»<sup>33</sup>. Il suo ritorno al classico in questo senso avrebbe lo stesso scopo che l'analogia ricopre nella poetica rossiana: bilanciare poeticamente il tentativo di rendere finalmente oggettiva l'architettura.

Di più: in Aymonino, l'immaginazione, lungi dall'essere – sulla scorta di un pensiero che da Aristotele, attraverso Kant, lo stesso Leopardi e Husserl, arriva fino alla contemporaneità – una forma solo secondaria di conoscenza, oltre all'ovvio carattere inventivo, sembra avere anche una doppia positiva natura. La prima è quella simbolica, che gli consente di avvicinarsi a temi in qualche modo universali come quello del tempo e spiega precisamente – al di là del semplice aggiungere «complessità alle soluzioni urbane»<sup>34</sup> – gli eroi e le eroine, la forza dei “colossi”, la grazie delle veneri o le corse di Atalanta e Ippomene che popolano con sempre maggior frequenza i progetti dalla metà degli anni Ottanta in avanti (come dire: *l'architettura non è un mito*<sup>35</sup>, ma quest'ultimo non è del tutto escluso dal mondo dall'architettura). La seconda è quella più

propriamente narrativa, senza la quale la riorganizzazione delle realtà, permessa dal carattere inventivo o re-inventivo, non sarebbe comunicabile e comprensibile.

Tra i progetti usati nelle ultime lezioni veneziane non vi è il progetto per il Prado: forse lo stesso Aymonino non lo considerava del tutto risolto, forse la delusione per il risultato lo aveva inesorabilmente condannato, anche agli occhi del suo autore, a un rapido oblio. Personalmente, mi piace invece pensare che in esso vi scorgesse il germe di ricerche in parte eccentriche, quasi eterodosse, che “il mestiere” e gli anni, che inevitabilmente avanzavano chiudendo lo spazio a percorsi poco esplorati, non gli avevano poi permesso di approfondire, sia dal punto di vista formale che teorico. Ma naturalmente si tratta solo di un'ipotesi. E di un'ipotesi in larga parte soggettiva.

32 L. Ciccarelli, *Carlo Aymonino e l'antico*, in M. Orazi (a cura di), *Carlo Aymonino, Fedeltà al tradimento*, cit., pp. 99-103.

33 G. Leopardi, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Successori Le Monnier, Firenze 1899, Vol. IV, p. 30 (rif. 2057).

34 C. Aymonino, *Soluzioni, non più modelli*, cit., p. 14

35 Il riferimento è naturalmente al testo di C. Conforti, *Carlo Aymonino, l'architettura non è un mito*, Officina, Roma 1980.

In data 18 marzo 1995, il Ministero della Cultura spagnolo pubblica, nel Bollettino ufficiale dello Stato, l'*Orden* con il quale lancia ufficialmente *El concurso internacional de ideas y estudio previos para la ampliación y remodelación del Museo Nacional del Prado a Madrid*. L'obbiettivo è chiaro: essendo il Prado «una de las pinacotecas mas importantes del mundo por la calidad y cantidad de obras que alberga»<sup>1</sup> esso deve rinnovare e implementare la propria dotazione di spazi per poter svolgere in modo pieno l'attività scientifica che gli compete e per incrementare l'attrattività verso quel mercato mondiale del turismo che si dimostrava in continua crescita. Già alla fine degli anni Ottanta era infatti chiaro che l'edificio originale neoclassico (progettato da Juan de Villanueva alla fine del Settecento e completato, solo dopo la sua morte, nel 1819) necessitava di una radicale revisione, non essendo ormai in grado di reggere la sempre maggiore affluenza di pubblico. Questo anche se, nei suoi più di centocinquanta anni di vita, esso era stato diverse volte oggetto di trasformazioni puntuali al fine di adeguarlo alle nuove esigenze espositive. Tra queste vanno senz'altro ricordate la riconfigurazione dell'accesso nord in ragione del mutato assetto della viabilità esterna, la separazione in sezione della sala absidale centrale (comunemente nota come "la Basilica" e inizialmente caratterizzata da un'imponente doppia altezza) e, ancora, l'aggiunta di nuovi corpi longitudinali lungo il fronte est, destinati a ospitare ulteriori sale espositive e locali tecnici.

La capitale spagnola si trovava dunque a dover fare esattamente ciò che Parigi aveva fatto nel decennio precedente con la riorganizzazione generale del Louvre su progetto di Ieoh Ming Pei (1983-88), ciò che Londra aveva fatto con la nuova Sainsbury Wing della National Gallery ad opera di Robert Venturi e Denise Scott Brown (terminata nel 1991) e, in definitiva, ciò che in quegli stessi anni anche Berlino si impegnava a fare, avviando, nel 1993, la complessa operazione della Museuminsel, conclusasi, dopo non pochi ripensamenti, con il progetto di David Chipperfield per l'ampliamento e la riconfigurazione il Neues Museum

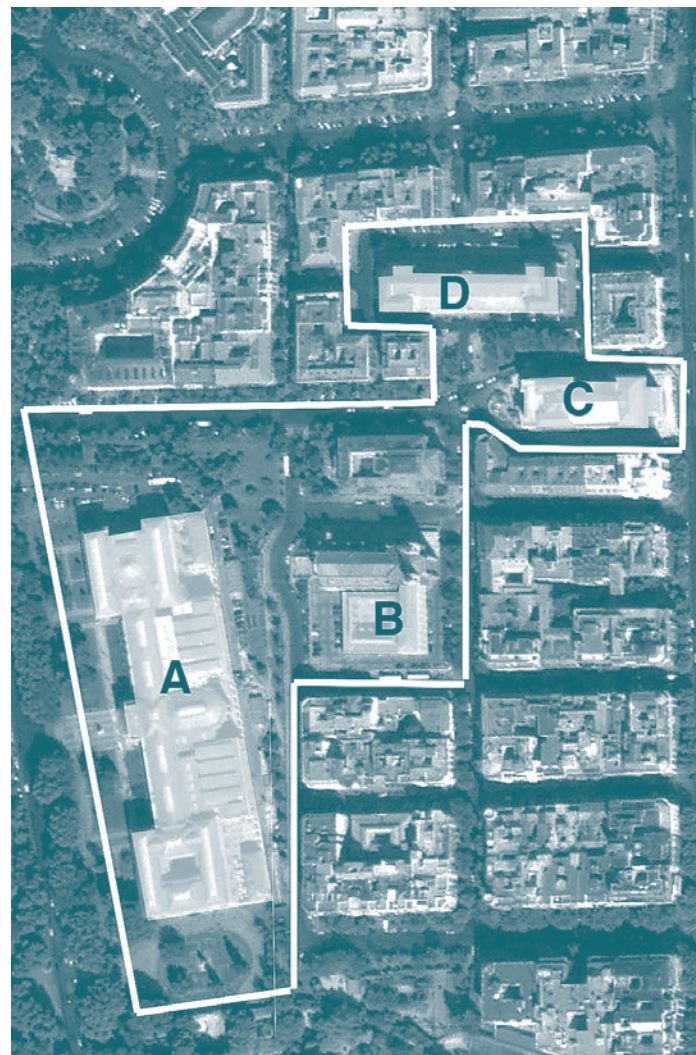
---

## Il concorso per il Museo del Prado: la storia, il luogo, il tema

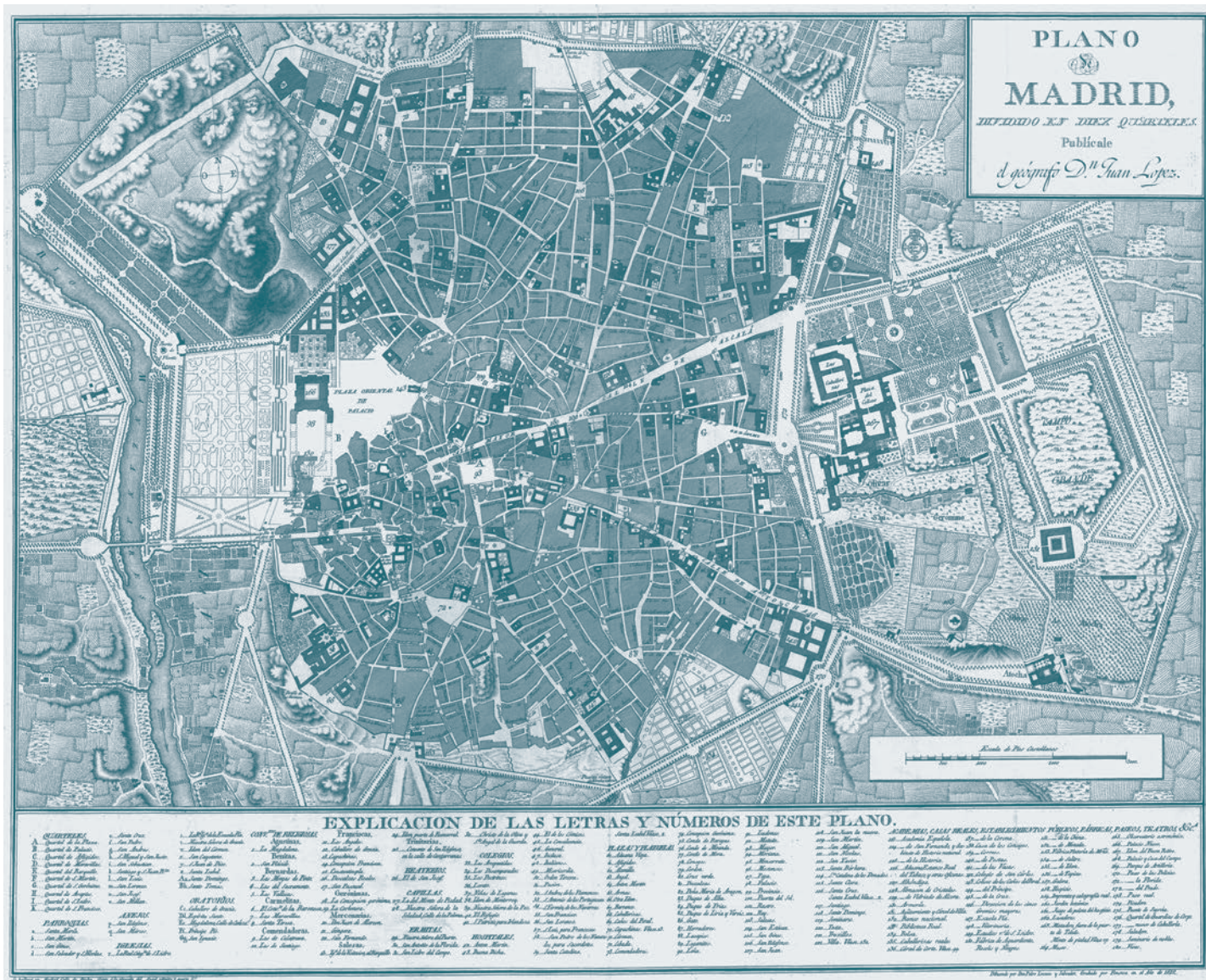
1 «BOE, Boletín Oficial del Estado», 66, 18/3/1995, *Orden* 6902, p. 8655.

(1997-2009) e la realizzazione dell'edificio centrale di accoglienza (1999-2019). Non bisogna poi nemmeno dimenticare che, più in generale, quello dei musei era stato, durante tutti gli anni Ottanta e la prima metà dei Novanta, uno dei temi sui quali si erano maggiormente confrontati i principali protagonisti della cultura architettonica internazionale. Gli esempi di realizzazioni importanti sono infatti numerosi e comprendono almeno: la Neue Staatsgalerie di Stoccarda (1975-84) e le Tate Gallery di Londra (1980-86) e Liverpool (1985-88) di James Stirling, il Museo di Arti applicate a Francoforte (1979-85) di Richard Meier, il Museo di Arte Romana a Merida (1980-86) di Rafael Moneo, il museo de La Gare d'Orsay a Parigi (1980-86) e il più piccolo ma prestigioso Palazzo Grassi a Venezia (1983-86) di Gae Aulenti, il Centro Gallego de Arte Contemporanea a Santiago di Compostela (1988-1993) di Alvaro Siza e, infine, il Bonnefantenmuseum a Maastricht (1990-94) di Aldo Rossi. Tutto questo, naturalmente, tralasciando i moltissimi progetti, anche di grande valore, non realizzati e limitando l'elenco al solo contesto europeo, nonché ai maggiori protagonisti del dibattito architettonico di quegli anni. E, ancora, senza dimenticare che, proprio nel 1995, dopo aver lavorato a Francoforte, Richard Meier sta portando a conclusione, nel centro storico della rivale Barcellona, la realizzazione del Museo di Arte Contemporanea (MACBA) e che, in quello stesso anno e sempre in Spagna, a Bilbao, principale città dei separatisti Paesi Baschi, erano in piena attività i lavori di costruzione dell'iconico e iper-mediatico Museo Guggenheim, che si sarebbe definitivamente inaugurato nel 1997. È quindi all'interno di questo clima culturale, e con i precisi obiettivi di cui si è detto circa il ruolo delle grandi istituzioni museali nella competizione del turismo globale, che il Ministero della Cultura spagnolo arriva a bandire il concorso per l'ampliamento del Museo del Prado, avvalendosi, nel caso specifico, del patrocinio e del sostegno sia dell'UIA (Unione Internazionale degli Architetti) che dell'UNESCO.

L'area sulla quale gli architetti sono chiamati a intervenire è tutt'altro che semplice, anche perché riguarda solo in parte l'edificio del Prado vero e proprio con le sue pertinenze più prossime.



Concorso Internazionale per l'ampliamento e la riconfigurazione del Museo del Prado a Madrid, individuazione dell'area di concorso e degli edifici interessati: A \_ Museo del Prado, B \_ Chiostro di San Jerónimo el Real, C \_ Casón del Buen Retiro, D \_ Museo dell'Esercito. Elaborazione grafica di Marco Ferrari su base Google Maps anno 2001.



Plano de Madrid dividido en diez quarteles, publicado dal Dr. Juan Lopez, 1812, Biblioteca Regional de Madrid.

Essa infatti si estende a un settore consistente dell'ambito urbano alle spalle dell'edificio settecentesco; un ambito caratterizzato da una maglia regolare di isolati tracciati nel 1860 da Carlos Maria de Castro, che accoglie anche ciò che resta (di fatto un solitario doppio ordine classico di arcate) del chiostro dell'antico monastero di San Jerónimo el Real (popolarmente conosciuto come "Los Jerónimos"), l'omonima chiesa quattrocentesca e due edifici – posti a più di 150 metri di distanza e lungo un terreno in forte pendenza – unici frammenti conservati dell'antico Palazzo reale del Buen Retiro dopo la sua demolizione alla metà del XIX secolo e oggi noti come il Cason del Buen Retiro (l'ex Salón de Baile) e come il Museo dell'Esercito (l'ex Salón de Reinos). Rispetto alla complessità di questa condizione urbana, il bando chiedeva sia di riflettere sulla riorganizzazione generale dell'area, sia di prevedere l'ampliamento degli spazi espositivi dell'edificio principale. Il tutto tenendo in considerazione la possibilità di inglobare e valorizzare i resti del vicino chiostro di San Jerónimo e di costruire un collegamento con i due corpi autonomi del Cason e del Museo dell'Esercito (per i quali si chiedeva anche di avanzare delle ipotesi per la loro destinazione d'uso), al fine di arrivare ad un organismo museale unitario: una sorta di "grande Prado", con il centro nell'originario edificio settecentesco, ma diffuso anche all'interno del vicino quartiere. Tale insieme di richieste strategiche, già di per se stesso articolato, era però anche accompagnato da un dettagliatissimo elenco e dimensionamento degli spazi necessari per le esposizioni, i servizi al pubblico, i numerosi parcheggi e i dipartimenti amministrativi del Museo e, persino, per i servizi dell'Arcivescovado, a cui si chiedeva di dare risposta e che ha fatto osservare a qualche commentatore<sup>2</sup> come una tale impostazione del bando mescolasse in modo piuttosto confuso istanze tipiche di un concorso aperto d'idee, con quelle di un più operativo concorso di progettazione, magari riservato a progettisti con un'ampia esperienza nell'architettura museale.

2 Si veda L. Feduchi, *Moneo e i concorsi*, ed E. Grannell Trias, *Uno strano progetto: il nuovo museo del Prado*, entrambi in «Casabella», n. 646, giugno 1997, pp. 2-6 e p. 20.

Malgrado la complessità del bando, al Ministero della Cultura giungono, entro il 26 giugno, ben 1600 richieste di partecipazione da tutto il mondo. Dopo circa sei mesi di lavoro (la data di consegna era curiosamente fissata per il 26 dicembre, che per la Spagna non costituisce un giorno festivo) gli architetti o i raggruppamenti che presenteranno le loro proposte – racchiuse, secondo indicazioni del bando, in sei tavole formato A0 e in una relazione accompagnatoria in formato A3 – saranno 482: un numero decisamente più contenuto, ma comunque significativo. Molti degli iscritti non arriveranno dunque a completare il proprio progetto o comunque vi rinunceranno; mentre un architetto di primissimo piano come Norman Foster, dopo averlo concluso, si rifiuterà di consegnarlo in aperta polemica con le ambigue richieste dello stesso bando<sup>3</sup>: un fatto in qualche modo indicativo delle difficoltà che si manifesteranno nel tortuoso percorso successivo, ricco di polemiche, malcontenti e improvvise ripartenze.

Com'è possibile evincere dal catalogo pubblicato alla fine della doppia fase concorsuale<sup>4</sup> (per altro piuttosto anomalo, senza alcun testo di carattere critico o anche semplicemente introduttivo), tra coloro che invieranno una propria proposta si registrano diversi nomi di architetti ampiamente affermati, così come di più giovani emergenti. Dagli Stati Uniti vi prendono infatti parte Thom Mayne e Simon Ungers; dal Giappone Arata Isozaki, dall'Inghilterra Zaha Hadid; dalla Francia Claude Parent e Yves Lion, dalla Germania Marg von Gerkan, dall'Austria Helmut Richter, dall'Italia, oltre a Carlo Aymonino, l'amico e allievo Gianni Fabbri e il figlio Aldo Aymonino (entrambi con dei gruppi del tutto autonomi), Adolfo Natalini, Mauro Galantino, Tortelli e Frassoni e poi, ovviamente, numerosissimi spagnoli tra i quali un quasi ottantenne Francisco Xavier Saenz De Oiza, e

3 Riportato in E. Grannell Trias, *Uno strano progetto: il nuovo museo del Prado*, cit. p. 20.

4 Ministerio de educación y cultura, *Museo del Prado, Madrid, España. Catalogo de la exposición. Propuestas presentadas al concurso internacional de arquitectura del museo del Prado*, Ministerio de educación y cultura, Madrid 1996.

poi Rafel Moneo, Salvador Perez Arroyo, Juan Manuel Palerm Salazar, Eduardo Bru ed Enric Miralles.

Alla giuria, nota fin della pubblicazione del bando e composta da 14 membri effettivi (oltre ai componenti “tecnici” ed “istituzionali” – con il Ministro della Cultura spagnolo in veste di presidente – ne facevano parte Mario Botta, Hans Hollein, Herman Hertzberger e Francesco Venezia) è richiesto un lavoro tutt’altro che semplice: valutare entro il 15 di gennaio, cioè in pochissimi giorni tenendo anche conto delle feste di fine anno, ben 2800 tavole collegate a 482 dossier e, sulla base di tale documentazione, selezionare i gruppi ammessi alla seconda fase. Ciò nonostante alla metà di gennaio furono pubblicati, concordemente alle indicazioni del bando, i nomi dei dieci progettisti capogruppo invitati a proseguire il loro lavoro: un messicano (Alfonso Govea Thoma), uno svizzero (Jean Pierre Düring) e otto spagnoli (Alberto Martinez Castillo, Enrique Zoido Martinez, Eleuterio Población Knappe, Jesus Marco Llombart, Fernando Pardo Calvo, Antonio Barrionuevo Ferrer, Dionisio Hernández Gil e, infine, Rafael Moneo Vallés – di fatto il nome di gran lunga di maggior rilievo). Ai selezionati è richiesto per la seconda fase concorsuale un ulteriore sviluppo della proposta da presentarsi in otto tavole di formato A0, una relazione descrittiva e un modello (quest’ultimo di scala e inquadramento imposti, con l’inserimento del progetto all’interno del contesto urbano). Alla fine dell’estate successiva, la giuria, sorprendendo tutti e alimentando con ciò non poche polemiche nel mondo politico e culturale spagnolo e non solo, emette un verdetto senza di fatto dichiarare un vincitore, «visto che nessuna delle proposte presentate risolve per intero i problemi prospettati nel bando di Concorso»<sup>5</sup>, ma assegnando due menzioni speciali ai gruppi guidati da Alberto Martinez Castillo e da Jean Pierre Düring: nulla di fatto dunque.

Due anni dopo, a seguito di una revisione del programma iniziale e di nuovi accordi raggiunti dal Ministero con l’Arcivescovo proprietario della chiesa e del chiostro di San Jerónimo, viene

tuttavia bandito un nuovo concorso a inviti con la partecipazione dei dieci gruppi già finalisti, a partire da un bando nettamente più prescrittivo per quanto riguarda i margini operativi lasciati ai concorrenti. La giuria – la stessa del concorso originario – nell’ottobre del 1998, si pronuncia dichiarando vincitore il progetto presentato da Rafael Moneo che, un anno e mezzo dopo, nel marzo del 2000, a seguito di alcune correzioni e di alcuni ridimensionamenti, sarà definitivamente approvato. Tuttavia, per vedere l’opera realizzata bisognerà attendere ancora diversi anni visto che il cantiere, iniziato nel 2001, terminerà solo nell’autunno del 2007, dunque a più di dodici anni dal lancio del concorso<sup>6</sup>: una tempistica non così anomala per un paese come l’Italia abituato a continui ritardi nell’attuazione dei propri programmi, ma di certo non aderente a quanto la Spagna aveva, fino ad allora, dimostrato di sapere fare nel campo dell’architettura e del rinnovamento urbano.

È stato notato da Juan José Lahuerta che, in qualche modo, non poteva che essere Moneo l’architetto destinato a intervenire sul corpo di uno dei più famosi edifici di Spagna e in uno dei contesti urbani più rappresentativi della sua capitale. Di più: il critico e storico spagnolo si spinge addirittura a osservare che, visti i risultati, «per quanto riguarda l’ampliamento del Prado non v’era *necessità* di un concorso»<sup>7</sup>. Questo non solo per la provata esperienza di Moneo nell’architettura museale e per la sua profonda conoscenza di questa parte di città (nella quale aveva già realizzato l’ampliamento della stazione di Atocha, la ristrutturazione del Museo Thyssen-Bornemisza e l’edificio di Bankinter), ma, anche e soprattutto, per la sua capacità di produrre architetture in grado di dare forma stabile e condivisa alle infinite complicazioni del reale, cioè di creare opere che egli definisce «istituzionalizzanti»<sup>8</sup>. Ricardo Sánchez Lampreave dimostra di essere sostanzialmente

6 Per ripercorrere la storia del concorso si vedano anche F. Dal Co, *Se la città diventa un museo*, e R. Sánchez Lampreave, *L’importanza della relazione descrittiva*, entrambi in «Casabella», n. 765, aprile 2008, p. 59 e pp. 64-65.

7 J.J. Lahuerta, *Sull’ampliamento del Prado. Nota sull’ironia*, in «Casabella», n. 765, aprile 2008, p. 76 (corsivo sul testo originale).

8 *Ibidem*.

5 Riportato in E. Grannell Trias, *Uno strano progetto: il nuovo museo del Prado*, cit. p. 20.

della stessa opinione quando afferma che anche solo «la relazione allegata da Moneo al progetto per il primo concorso sta a dimostrare che egli era la persona più adatta a realizzare l'ampliamento del Prado»<sup>9</sup> e questo in considerazione del fatto che il secondo bando sembrava riprenderne precisamente alcuni punti e, *in primis*, la necessità di concentrare il nuovo intervento attorno a “Los Jerónimos”. Naturalmente si può pensare che esistessero dei progetti migliori, che, con maggior coraggio, avevano provato a dare risposta alle complesse e contrastanti richieste del bando e che, dunque, per tale ragione meritavano di essere premiati. Ciò che è però certo è che dalla lettura delle proposte presentate nel primo concorso, e in particolare delle dieci selezionate dalla giuria, emerge chiaramente come quella avanzata da Moneo, fin dalla primissima fase, fosse effettivamente l'unica che, quasi predicendo quello che poi sarebbe successo, rinunciava a proporre una radicale trasformazione dell'area urbana per darsi degli obiettivi importanti, ma in qualche modo meno ambiziosi: riaffermare l'integrità del Prado (e in questo senso è sicuramente coerente l'ipotesi di non rinunciare alla centralità del sistema di ingresso imperniato sulla Porta Velasquez sul fronte principale) e rafforzare la continuità tra l'edificio di Villanueva e ciò che veniva realizzato sul retro<sup>10</sup>.

Quest'ultimo punto era architettonicamente espresso da una larga pensilina – certamente la soluzione maggiormente qualificante la proposta – che, superando calle de Ruiz de Alarcón (lungo la quale, a differenza di tutti gli altri progetti, continuavano a scorrere le auto), copriva un passaggio aereo di collegamento tra le due parti dell'intervento. Ma tale pensilina, se riusciva a mettere in secondo piano il problema del confronto diretto tra la facciata dell'adiacente chiesa e il nuovo intervento attorno al chiostro, aveva, di contro, il problema di sacrificare, a una logica almeno in apparenza funzionale, la continuità e l'integrità di una relazione spaziale e visuale tra le parti urbane in gioco. Non deve essere stato dunque un caso se, nel progetto

poi realizzato, Moneo ha scelto una soluzione meno invasiva in virtù della rinuncia alla pensilina, della riorganizzazione prevalentemente sotto il livello del suolo dei volumi in ampliamento e del ridimensionamento del nuovo edificio che affiancava i resti del chiostro. Meno invasiva ma, in conclusione, anche più scontata: tutta affidata alla rappresentatività di un unico edificio – quello che infine si confronta direttamente con la facciata della vicina chiesa esistente – probabilmente non all'altezza di altre, più convincenti, sue prove.

9 R. Sánchez Lampreave, *L'importanza della relazione descrittiva*, cit., p. 64.

10 Si veda L. Feduchi, *Moneo e i concorsi*, cit.

### Il problema dell'ampliamento

Sollecitato da Federica Morgia durante un'intervista realizzata nel marzo del 2021 e pubblicata nel già citato catalogo della mostra retrospettiva della Triennale di Milano, Rafael Moneo esprime un suo parere sul progetto dell'amico e collega che, come lui, aveva partecipato, seppur con diversa fortuna, al concorso per l'ampliamento del Museo del Prado:

Mi sembra di ricordare che il progetto di Carlo desse una risposta un po' troppo astratta a un progetto [...] che aveva bisogno di una specificità estrema. Nell'ampliamento, il rispetto verso l'edificio neoclassico di Juan de Villanueva rivestiva un'importanza cruciale e non poteva essere ignorato. Bisognava fare in modo che l'edificio di Villanueva recuperasse il protagonismo che in un certo senso aveva perduto. Non era un progetto che poteva essere risolto in chiave soltanto volumetrica. La proposta di Carlo, molto astratta e semplice, prevedeva l'aggiunta di volumi curvilinei adiacenti all'edificio di Villanueva. Non penso che fosse adeguata.<sup>1</sup>

Un parere dunque non certo positivo, che però sembra il frutto di uno sguardo un po' superficiale, rivolto a un lavoro che forse non ricordava del tutto o, forse, aveva avuto modo di rivedere solo parzialmente attraverso l'unica tavola di progetto pubblicata nel catalogo che sintetizza gli esiti della competizione: nel caso specifico una semplice planimetria d'insieme in bianco e nero, senza ombre, che da sola non permette affatto di cogliere la reale consistenza dell'impianto proposto. Perché in realtà, il «rispetto verso l'edificio neoclassico di Juan de Villanueva» è, senza dubbio, uno dei punti di partenza, e si può dire anche di forza, del progetto sviluppato da Aymonino e dal suo gruppo: «rispetto», a ben vedere, anche maggiore di quello messo in atto dallo stesso Moneo, quantomeno nella soluzione del primo concorso. Infatti, quei «volumi curvilinei adiacenti all'edificio di Villanueva», a cui fa riferimento Moneo, sono, in realtà, impronte di figure quasi

---

## Il progetto

<sup>1</sup> F. Morgia (a cura di), *Intervista a Rafael Moneo*, cit.

completamente ipogee, che assecondano la naturale pendenza del terreno, in discesa verso la facciata est del Prado, lasciandola così del tutto libera. È dunque dalla sezione, più che dalla pianta, che è possibile comprendere la precisa strategia di intervento nei confronti dell'esistente, volta proprio a recuperare il «protagonismo che in un certo senso aveva perduto». Non a caso i primi, ancora imprecisi, schizzi tracciati da Aymonino, riguardavano proprio la sezione trasversale che tiene assieme il corpo del Museo con la chiesa e il chiostro di San Jerónimo, collocati ben 13 metri più alto. Tutto ciò emerge con chiarezza dalla suggestiva relazione di concorso, che vale qui la pena riportare interamente, quantomeno per la sua parte iniziale, perché in essa risulta anche esplicitata, in termini più generali, l'intera *Filosofia del progetto* (così come recita il titolo che lo stesso Aymonino attribuisce al capitolo di apertura della sua relazione).

Non è difficile immaginare la bellezza del Museo del Prado, dell'ex Palazzo Reale e del Cason sparsi tra i prati circa due secoli fa. Gli edifici, assai differenziati tra loro, erano unificati proprio dalla presenza dei prati che ne isolavano le differenti bellezze. Se ne può avere una pallida idea osservando al Cason del Buen Retiro il fondale del ritratto della Regina Isabella di Braganza di Bernardo Lopez (1829), dove si notano, tra l'altro, le differenze di quota rapportate alla soluzione architettonica. Un'idea oggi impensabile ma di cui, in qualche modo, bisognava tener conto nel progettare l'attuale Parco Museale che noi proponiamo. Infatti si tratta di un parco museale, sia in senso tecnico-organizzativo, sia in senso quantitativo, come estensione di elementi naturali (prati, fiori, cespugli ecc.), nei quali sono situate le varie sedi del Museo del Prado [...]. In tal modo il Parco Museale potrebbe diventare il grande centro di un sistema di musei già esistenti nell'area: Reina Sofia e Thyssen - Boernemisza, collegati da percorsi pedonali appositi e da un nuovo tratto di linea metropolitana che, unendo la stazione di Atocha con quella di Rocoletto, passa tra il Paseo del Prado e l'edificio Juan de Villanueva, con fermata al Prado stesso il cui collegamento sotterraneo [...] potrebbe essere già

predisposto. Potrebbe in futuro essere recuperato a funzione museale anche l'attuale Ministero dell'Agricoltura, inglobando così nel nuovo parco anche l'Orto Botanico, il Museo Etnologico e l'Osservatorio Astronomico. Si è cercato pertanto di contornare l'edificio storico di Juan de Villanueva con un "prato", come un tempo, sfruttando le differenze di quota del terreno, e di progettare spazi per tutte quelle funzioni museali pubbliche adatte a un museo moderno e cioè grandi atri, aree differenziate per informazioni, didattica e ristorazione, ampi guardaroba, *merchandise* e adeguati servizi igienici; *tutto ciò senza innalzare volumi il cui stile, qualunque esso fosse stato, avrebbe sempre interagito sia con il prospetto est dell'edificio di Juan de Villanueva, sia con la facciata ovest della chiesa di San Jerónimo.* L'edificio storico del XVIII secolo di Juan de Villanueva, nato come sede per le esposizioni delle collezioni reali, liberato delle aggiunte successive, *ritornerà così all'aspetto originario* e dovrà conservare a nostro avviso il carattere espositivo delle antiche quadriere. [...] Intorno al chiostro di San Jerónimo, nel luogo di quello che doveva essere l'antico convento, è stato progettato un edificio articolato nei diversi volumi, riducendo al minimo l'impatto con l'ambiente circostante e soprattutto con la chiesa di San Jerónimo. Ai servizi della chiesa è stato riservato un edificio separato, sopra l'attuale sala conferenze, affacciato su Calle de Alfonso XII, naturalmente con accessi e servizi indipendenti e la possibilità di parcheggi sotterranei [...].<sup>2</sup>

Recuperare l'«aspetto originario» dell'edificio settecentesco e rifiutare il confronto volumetrico con i monumenti circostanti anche per non porre il problema di quello stilistico: questi, dunque, i principali assunti del progetto presentato da Aymonino per quanto riguarda il rapporto con l'esistente. Forse, allora, quel

<sup>2</sup> Traduzione italiana della relazione accompagnatoria contenuta nel *Descriptive Report* del progetto di concorso, conservata presso Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Carlo Aymonino (corsivo di chi scrive, pagine non numerate).

giudizio di Moneo che abbiamo letto è anche il frutto di una sorta di “disturbo della memoria”, di un’involontaria sovrapposizione tra un’immagine reale e un’immagine ideale. Evidentemente, per il progettista spagnolo, l’architettura di Aymonino è soprattutto, nella sua essenza linguistica, un’architettura volumetrica, fatta di precisi solidi geometrici che trasmettono, come ha avuto modo di sottolineare altrove, un «gusto per la monumentalità e una certa nostalgia per la dimensione ‘eroica’ dell’architettura del passato»<sup>3</sup>. Forse, ancora, per Moneo è difficile pensare che un architetto capace di avanzare una proposta tanto «ottimistica» (la definizione, si ricorderà, è dello stesso Moneo)<sup>4</sup> come quella del Colosso, in un contesto così eccezionale come quello dell’area archeologica dei Fori Imperiali a Roma, possa comportarsi in questa situazione, certamente complessa ma meno delicata, in modo così significativamente diverso.

E invece Aymonino compie, nel caso del Prado, per quanto riguarda la scelta dell’impianto e del rapporto con l’esistente, almeno una doppia rinuncia: all’impiego di quella monumentalità così presente in tanti suoi progetti degli anni precedenti, e in parte anche all’utilizzo di soluzioni (verrebbe da dire tipo-morfologiche) già ampiamente sperimentate.

Egli decide quindi di rimettersi in gioco per avvicinarsi all’idea di un’architettura che, partendo dalla sezione, sorprendentemente si trova a dialogare con il suolo e a saggiare i poco praticati –almeno per lui– terreni dell’ipogeo. (Se si escludono i progetti per il Laboratorio Internazionale per Napoli Sotterranea del 1988, dove però si trovava a inventare affascinanti disposizioni scenografiche su cavità per così dire pre-formate, non si registrano infatti altri lavori sui questi temi.) Tuttavia, va anche notato come questa insolita incursione nell’ipogeo abbia ben poco a vedere con le “architetture topografiche” che in quegli anni iniziano a popolare le pagine delle riviste e delle pubblicazioni di settore (il progetto del Centro Congressi di Agadir di Rem Koolhaas è, solo per fare un per esempio, del 1993), abbia ben poco a che vedere però anche

un’architettura ctonia e arcaica, fatta di materia erosa e profonde oscurità (quella che in quello stesso periodo nutre l’immaginario di un architetto come Francesco Venezia) e, in realtà, non coincide nemmeno con quel suo ideale di un’architettura scolpita e mono-materica, che si origina togliendo e scavando piuttosto che “costruendo”, che egli stesso aveva più volte evocato<sup>5</sup>.

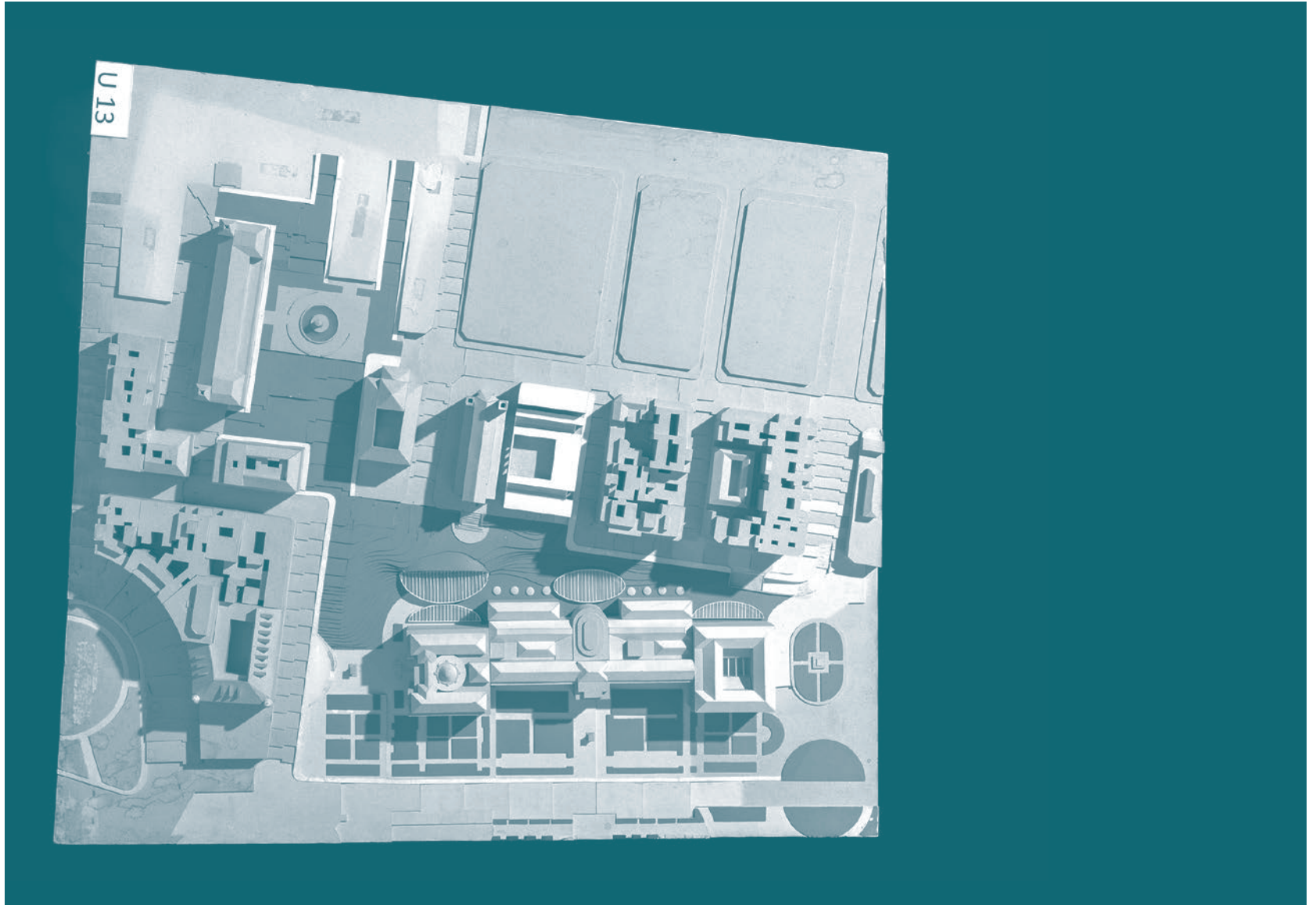
I «volumi curvilinei adiacenti all’edificio neoclassico di Jean de Villanueva» sono infatti ellissi o semi-ellissi (più esattamente: un’ellisse completa indentificata nei disegni con la lettera B; una semi-ellisse identificata dalla lettera C ed una combinazione delle due identificata dalla lettera A) che non hanno nulla di scultoreo, di plastico o di materico. Si tratta invece di figure completamente vetrate, aperte verso il cielo e inondate di luce, che espongono orgogliosamente la loro geometrica precisione nella trama della leggera struttura di copertura che le definisce. Nessun mistero e nessuna discesa mistica e sacrale verso le profondità della terra è celata da quegli scavi; piuttosto la loro copertura vetrata espone ancora una razionalità dichiaratamente moderna – orgogliosamente moderna – di matrice illuminista e ottocentesca, i cui modelli sembrano essere altri: il Crystal Palace o le serre dei Kew Gardens e, più ancora, le grandi attrezzature civili de *Le capitali del XIX secolo*<sup>6</sup>, tra le quali alcuni interni di musei o simili (la corte dell’Ecole des Beaux-Art di Parigi per esempio), le stazioni, i mercati e, soprattutto, le gallerie urbane vetrate di Parigi o Bruxelles, Milano o Napoli. Un modello, quest’ultimo, che Aymonino aveva già utilizzato in moltissimi altri precedenti progetti (per esempio a Pesaro, nel palazzo di Giustizia di Ferrara e nel campo di Marte a Venezia) e che caratterizza in modo decisivo soprattutto il complesso urbano alle spalle di piazza Mulino a Matera. Come avremo modo di vedere, una vera e propria galleria vetrata comparirà poi anche a Madrid, in relazione all’edificio immaginato a completamento dei resti del chiostro di San Jerónimo.

<sup>5</sup> Si vedano note 5 e 6 del primo capitolo.

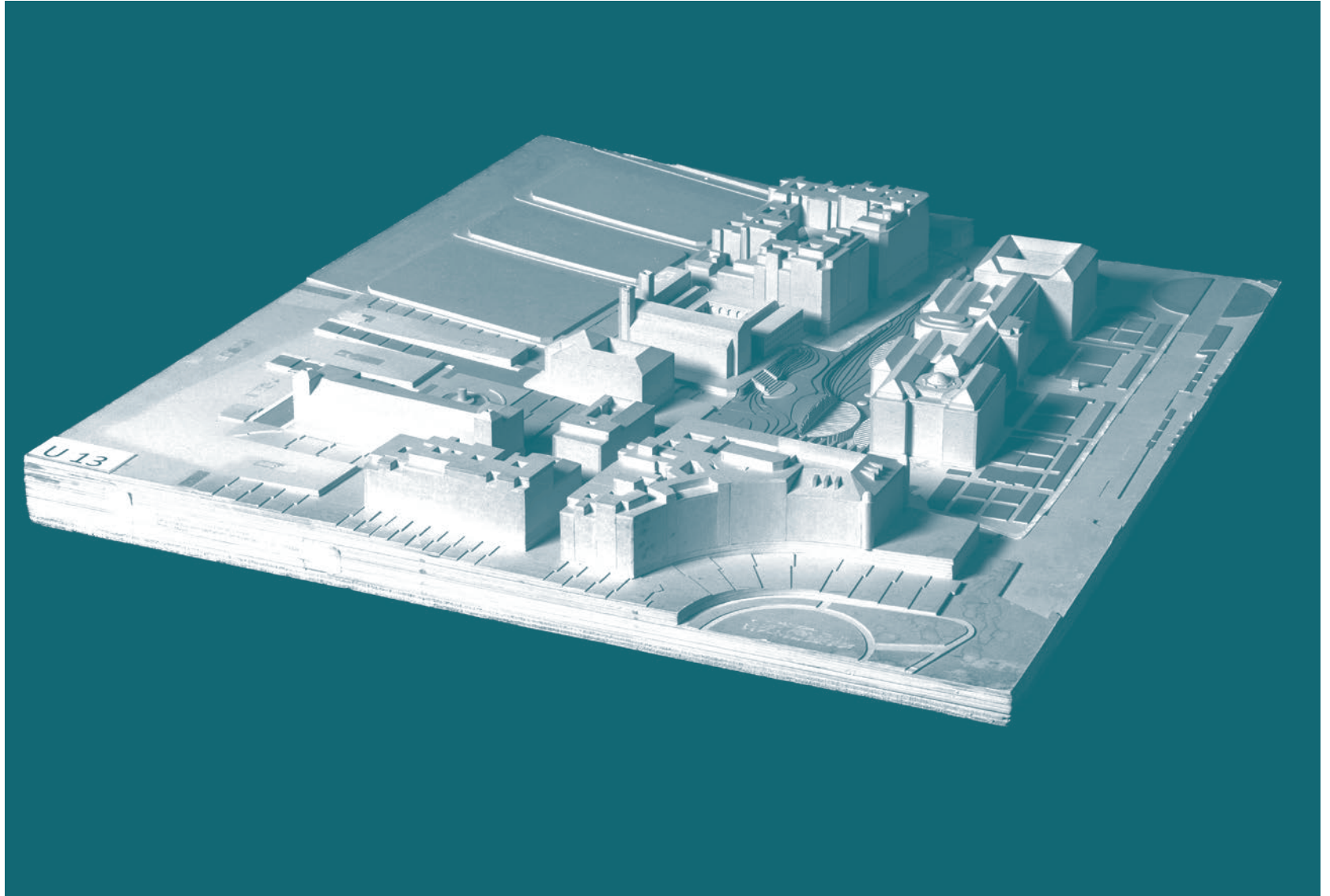
<sup>6</sup> Il riferimento è al già citato libro di C. Aymonino, G. Fabbri, A. Villa, *Le città capitali del XIX secolo. Parigi e Vienna*, Officina edizioni, Roma 1975.

<sup>3</sup> R. Moneo, *Carlo Aymonino in tre tempi*, cit., p. 86.

<sup>4</sup> Si veda nota 15 del primo capitolo.



Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, vista zenitale del modello. Ph. Luca Pilot.



Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, vista del modello.  
Ph. Luca Pilot.

Tuttavia, la grande copertura vetrata è, soprattutto, il tema che Aymonino sviluppa nel progetto per quella che infine sarà la Sala del Marco Aurelio (inizialmente lo spazio doveva infatti ospitare il frontone del tempio di Apollo Sosiano con alcune sculture coeve e una parte della cella del tempio di Apollo) nel Giardino Romano di Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, a cui comincia a lavorare nell'aprile del 1993 e di cui è utile ripercorrere qui rapidamente le tappe. Dopo una primissima idea subito abbandonata, che si ispirava alla centralità della "Sala ottagonata" costruita in materiale leggero da Virginio Vespignani nella seconda metà dell'Ottocento, le successive due ipotesi – sviluppate tra la primavera del 1993 e la prima metà del 1995 e identificate come *prima* e *seconda soluzione* nella pubblicazione monografica dedicata a questo lavoro<sup>7</sup> – prevedevano la realizzazione di uno spazio unitario, che chiaramente ambiva a definirsi come un grande interno urbano, disegnato secondo una figura non regolare, appoggiata, sia geometricamente che strutturalmente, al profilo degli edifici perimetrali (con un'estensione significativa nell'adiacente Giardino Caffarelli, allo scopo di includere e proteggere anche le strutture di fondazione del tempio di Giove Capitolino). I primi disegni mostrano una "struttura quadrettata" piuttosto astratta e priva di consistenza costruttiva, ma a essi fanno seguito (nella *seconda soluzione*) una serie di elaborati più precisi di una copertura «che assume la forma definitiva di un sistema a cassettoni di un metro di lato in travi di acciaio dello spessore di due centimetri [...] diventando parete autoportante con modulo doppio sul fronte del Giardino Caffarelli»<sup>8</sup>.

Mutate esigenze espositive dettate dalla Soprintendenza Archeologica, che pensa di esporre assieme al frontone del tempio di Apollo Sosiano anche le due statue dorate dell'Ercole del Foro Boario e del Marco Aurelio, inducono però a una completa revisione del progetto che vedrà la grande copertura vetrata

7 E. Pitzalis, G. Hanssen, *Il campidoglio di Carlo Aymonino*, Federico Motta editore, Milano 2000, p. 64.

8 C. Aymonino, *Seconda soluzione*, in E. Pitzalis, G. Hanssen, *Il campidoglio di Carlo Aymonino*, cit. p. 56.

caratterizzarsi per una precisa forma ellittica che, inizialmente si allinea all'asse centrale del Giardino Romano (*terza soluzione*), poi risulta ruotata rispetto ad esso (*quarta soluzione*) ed infine viene tagliata parallelamente ai resti del basamento del tempio di Giove che nuovi scavi avevano nel frattempo fatto emergere in tutta la sua estensione (*quinta soluzione*)<sup>9</sup>. Gli schizzi iniziali della *terza soluzione* – quella in cui, dunque, compare per la prima volta l'ellisse – sembrano risalire alla fine di novembre del 1995<sup>10</sup>, a quando cioè, nello studio veneziano, si sta definendo anche il progetto per il Prado. Non deve pertanto sorprendere se qualcosa passa da uno all'altro: se, come si potrebbe pensare, l'ellisse nata a Roma ricompaia effettivamente a Madrid, o se invece, com'è più difficile da immaginare ma in realtà più probabile, il viaggio compiuto dalle forme abbia seguito una traiettoria esattamente inversa.

È pertanto doveroso seguire puntualmente ora anche l'evoluzione del progetto per il Prado, a cui Aymonino lavora, con intensità com'è ovvio diverse, dal luglio al dicembre 1995. Gli schizzi iniziali mostrano un progetto con uno sviluppo già prevalentemente ipogeo che tenta di ricomporre, seppur con una certa rigidità, le differenti giaciture presenti all'interno dell'area (quella del corpo principale del museo e quella della calle de Ruiz de Alarcón). Dopo la pausa estiva, verso la fine di settembre, Aymonino appare però determinato ad abbandonare tale idea iniziale, per affidarsi a una continuità "organica" di forme ondulate che si avvicinano e si allontanano alla facciata est del Prado con un ritmo dilatato, dando luogo a quello che può sembrare un lunghissimo lucernario la cui altezza risulta variabile a seconda del piano di incisione sul terreno naturale. Successivi schizzi, che riportano date comprese tra la metà di ottobre e l'inizio di novembre, mostrano però

9 Per la precisa successione delle fasi progettuali si veda anche C. Aymonino, *Musei Capitolini in Campidoglio. Copertura del Giardino Romano nel Palazzo dei Conservatori*, in «Casabella», n. 661, novembre 1998, pp. 48-57.

10 Si vedano gli schizzi datati che appaiono nelle pubblicazioni citate alle noti precedenti. Questo è anche ciò che emerge dalla consultazione di quanto conservato nel Fondo Carlo Aymonino dell'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia.

un ulteriore passaggio. Ora la continuità organica lascia il posto all'emergere di più precise e autonome forme, prima forse circolari, poi decisamente ellittiche, che si definiscono in stretto rapporto con l'orografia e con la presenza dell'edificio settecentesco, come mostra, ad esempio, un piccolo disegno del 10 ottobre che segnala il tentativo di comprendere il contatto tra un grande lucernario orizzontale e l'abside centrale dell'edificio settecentesco. Si tratta di un passaggio in qualche modo decisivo e definitivo: gli schizzi posteriori appaiono tutti rivolti a precisare progressivamente tale soluzione, sia dal punto di vista volumetrico, sia dal punto di vista dell'articolata suddivisione degli spazi interni.

Indipendentemente da quella che è la genealogia e la corretta successione temporale delle soluzioni per Madrid e per Roma – cosa forse poi non così importante – è evidente come i due progetti siano presenti sul tavolo nello stesso momento e si condizionino a vicenda. Questo anche perché si tratta di due lavori che, se si ricordano principalmente per le forme in pianta, nascono in realtà entrambi da un articolato lavoro in sezione (e per quello romano basterebbe pensare alla straordinaria sezione prospettica a più punti di fuga, di 2,50 metri di lunghezza, che è stata esposta alla mostra della Triennale)<sup>11</sup>. Ovviamente, l'uso dell'ellisse a Madrid non sembra trovare ascendenti così diretti, mentre a Roma si spiega perfettamente nel rapporto con quella michelangiolesca dell'adiacente Piazza del Campidoglio, al centro della quale la statua di Marco Aurelio era stata posta fin dal 1538. Infatti Aymonino, nella *terza e quarta soluzione*, ne riporta eccentricamente il disegno con l'ordito generato dalla stella centrale a dodici punte (disegno che sarà abbandonato definitivamente in seguito al taglio dell'ellisse e quindi alla perdita della sua compiutezza). È altrettanto vero, però, che l'utilizzo dell'ellisse non è per lui nuovo: compare per esempio già a definire la forma dei vani scala negli interventi residenziali di via Arbia e via Anagni a Roma (1959-61 e 1962-63), per un frammento nella grande pensilina esterna del palazzo di Giustizia di Lecce (1961), nella complessa composizione volumetrica delle sale

del teatro Paganini a Parma (1964-65) e ancora, dopo due decenni in cui la simmetrica perfezione monofocale del cerchio sembra prendere nettamente il sopravvento, la ritroviamo nella cavea all'aperto del Teatro di Avellino. Tutto ciò senza dimenticare che la figura dell'ellisse (o una figura che tende all'ellisse) è anche quella dei grandi anfiteatri romani a cominciare dal Colosseo ed è infine la figura di uno degli spazi urbani più amati e studiati, e cioè quel Prato della Valle che campeggia nella copertina del volume collettivo su *La città di Padova*.

Tra i documenti relativi al concorso per il Prado conservati all'Archivio Progetti dello Iuav è inoltre presente – evidentemente per un errore di catalogazione che è tuttavia indicativo – un disegno, relativo ad un progetto non identificato, dove ancora una volta compare un'ellisse. Una bella prospettiva, disegnata come sempre a mano, che mostra una struttura a cassettoni approssimativamente di un metro per un metro (quindi non molto diversa da quella utilizzata per il secondo progetto in Campidoglio) che, salendo, si restringe per grandi terrazzamenti e ingloba un'esile ellisse (forse pensata in una leggera gabbia metallica), che a sua volta avvolge un grande albero.

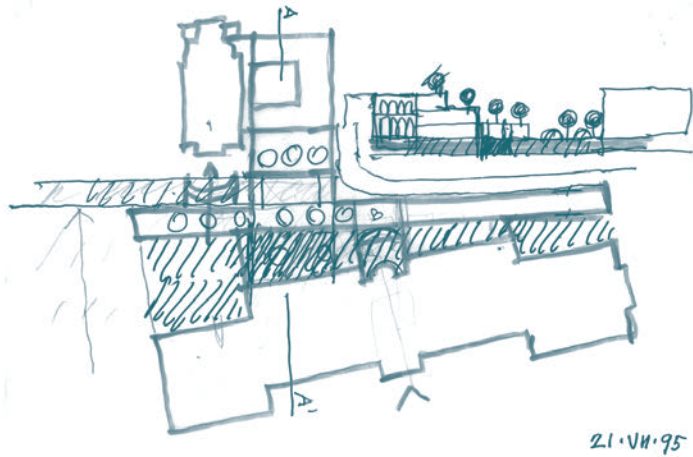
Chiaramente il disegno non si riferisce né al Prado, né alla copertura del Giardino Romano, ma, molto probabilmente, è del tutto coevo a essi e mostra, ancora una volta, come, in quegli anni, il lavoro attorno a questa figura fosse diventato più di una semplice coincidenza. D'altronde, lo stesso Aymonino ci aveva avvertiti scrivendo nel 1980:

Gli elementi costitutivi della mia architettura, che oltre ai percorsi sono le figure geometriche del cubo, del parallelepipedo, del cilindro ecc. divengono nel tempo delle vere e proprie "fissazioni" architettoniche, come accade in ogni mestiere che si rispetti e che tenda a divenire riconoscibile. Fissazioni alle quali commisurare, costringendola, la "materia" dell'architettura (e non i materiali).<sup>12</sup>

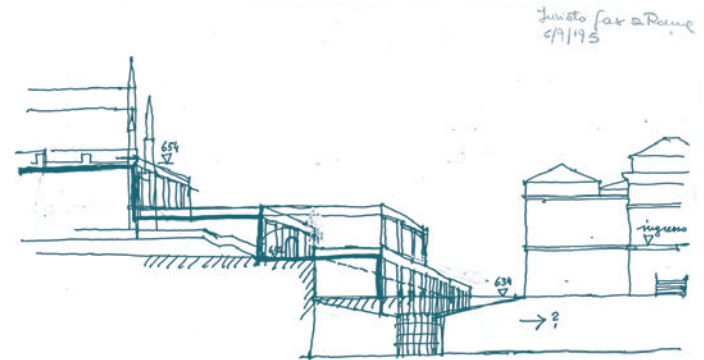
11 Pubblicata in M. Orazi (a cura di), *Carlo Aymonino. Fedeltà al tradimento*, cit. p. 252.

12 C. Aymonino, s.t., in AA.VV., *Progetto realizzato*, Marsilio, Venezia 1980, p. 37.

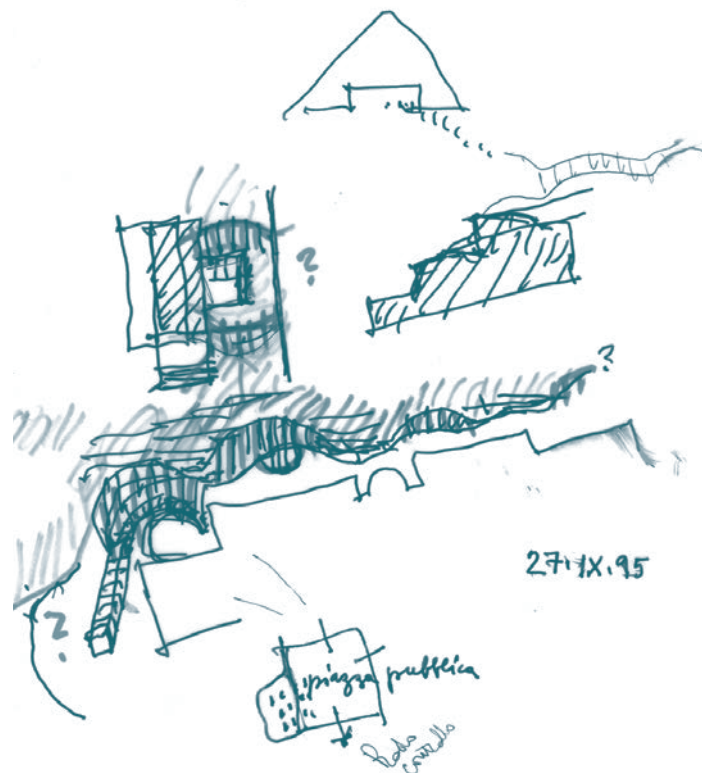
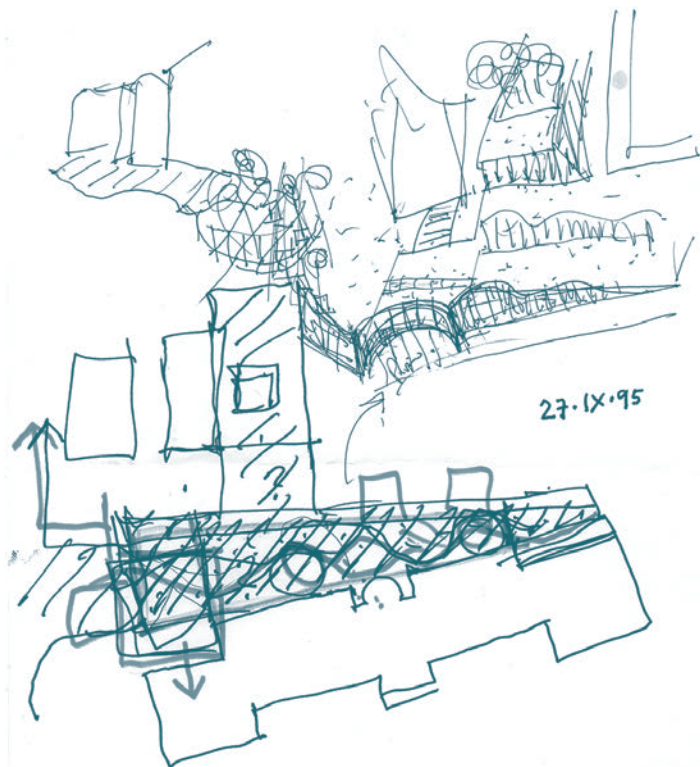
Immaginare la bellezza



Il progetto



Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, primo schizzo generale d'impianto e sezione di studio.

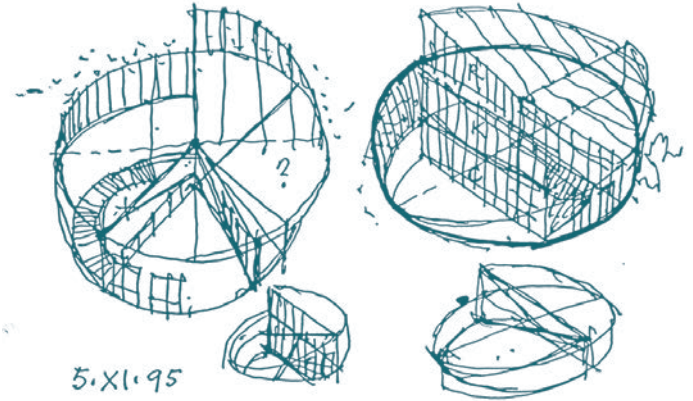


Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, schizzi generali d'impianto.

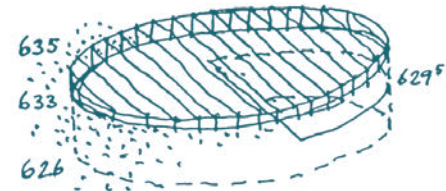
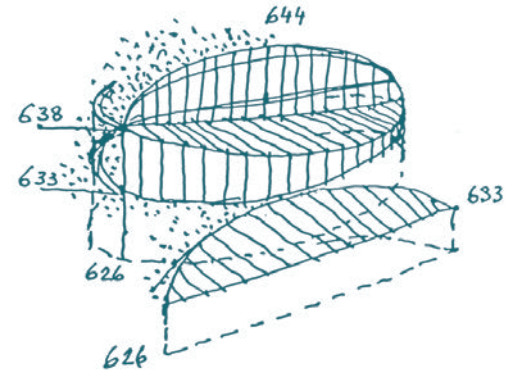


10 x 95

Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, particolare dell'attacco tra un lucernario orizzontale circolare o ellittico e l'abside dell'edificio del Prado sul fronte est.

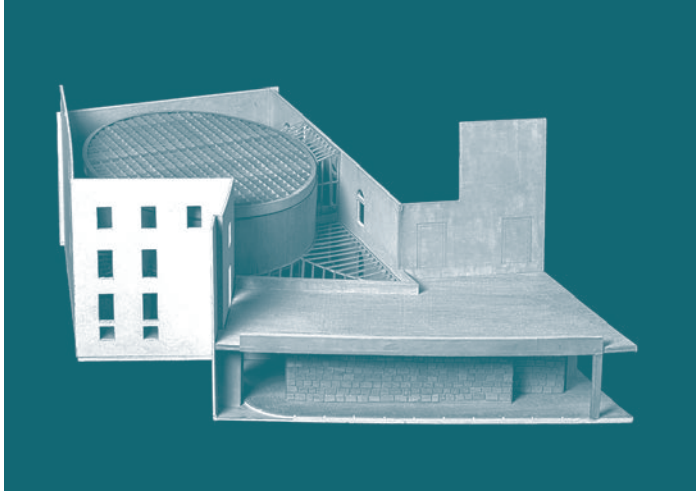


5 x 1,95



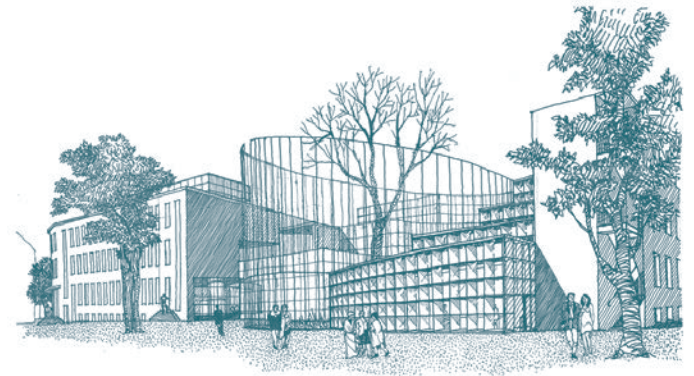
Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, schizzi di studio delle coperture di forma ellittica.

*Immaginare la bellezza*

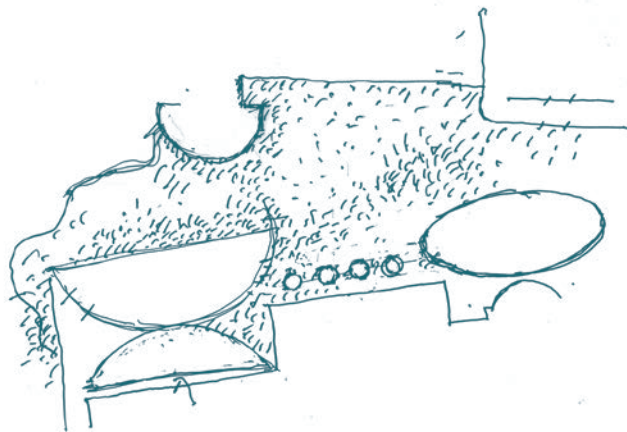


Carlo Aymonino, *Progetto della copertura del Giardino Romano in Campidoglio*, Roma 1993-2005, vista del modello. Ph. Luca Pilot.

**Il progetto**



Carlo Aymonino, *Progetto non identificato*, prospettiva di studio, conservata probabilmente per errore tra i materiali del concorso per il Prado.



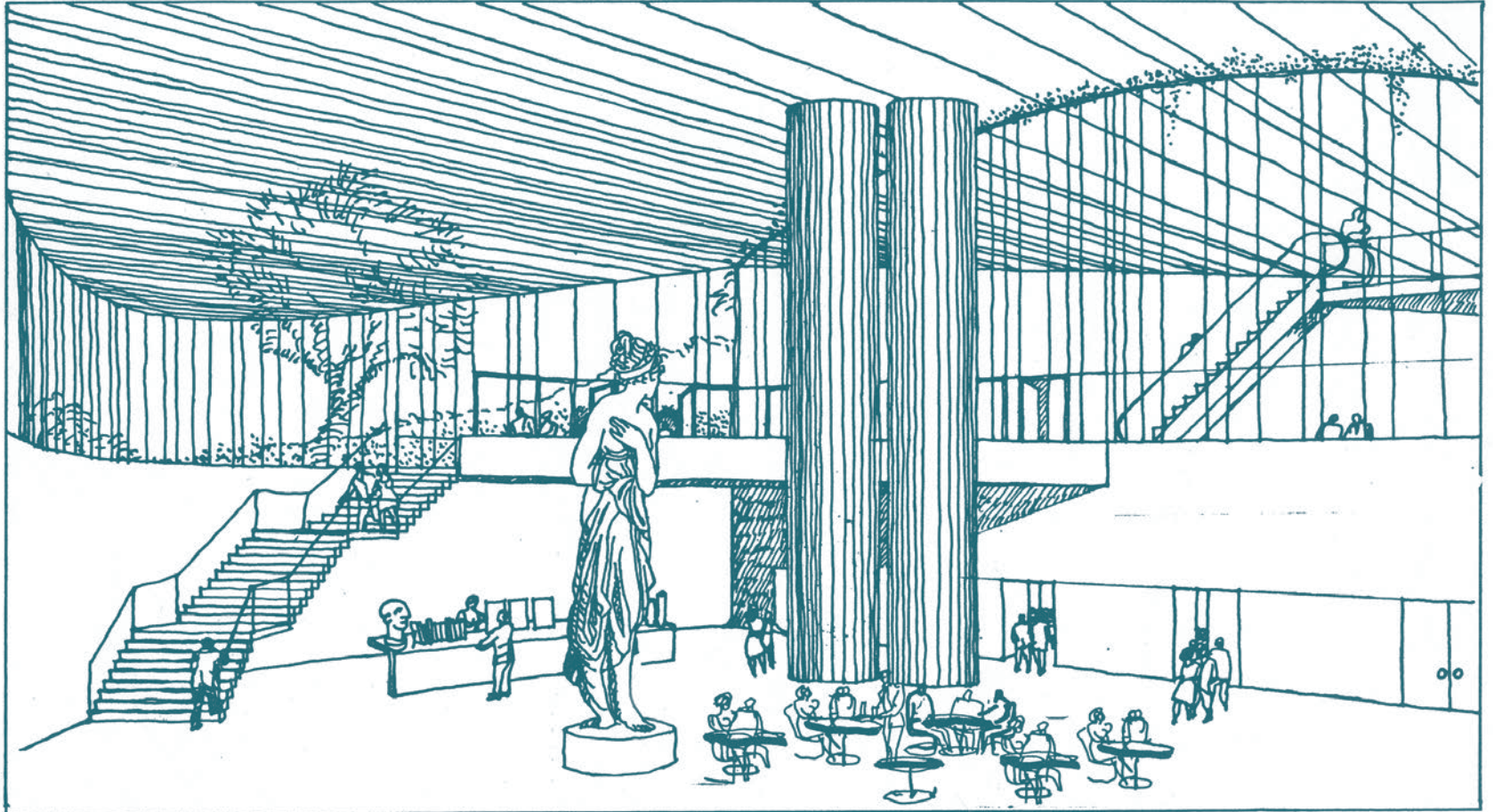
Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, schizzo di studio con le due delle tre coperture ellittiche di progetto (Ellisse A ed Ellisse B).

Se figure e solidi geometrici puri sono “fissazioni” frequenti nel lavoro di Aymonino, molto meno frequente è però che tali figure scendano a compromessi con le “resistenze” offerte dell’orografia che le accoglie. Ed è soprattutto nella definizione di questo rapporto che si riconosce una particolare specificità di questo progetto, che è anche, probabilmente, uno dei principali motivi del suo interesse: il segno di una ricerca che, pur all’insegna di quella «prudente evoluzione» già ricordata<sup>13</sup>, prova a tenere assieme temi compositivi praticati per un’intera vita con suggestioni che intercettano sensibilità più contemporanee e che, dunque, accetta di sottoporre a una nuova verifica pratiche ampiamente acquisite.

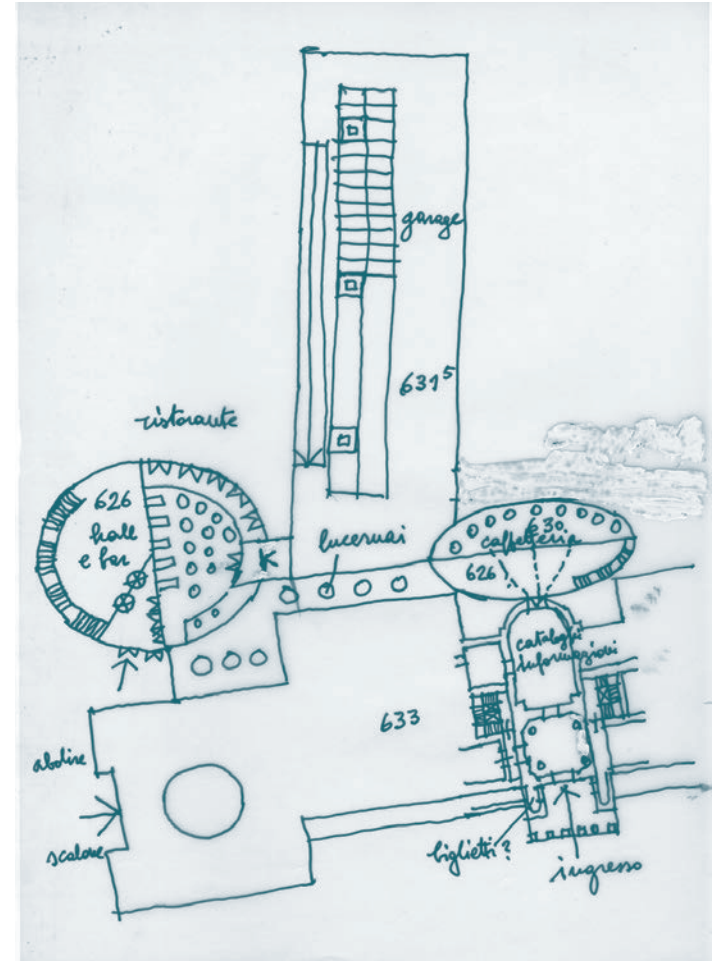
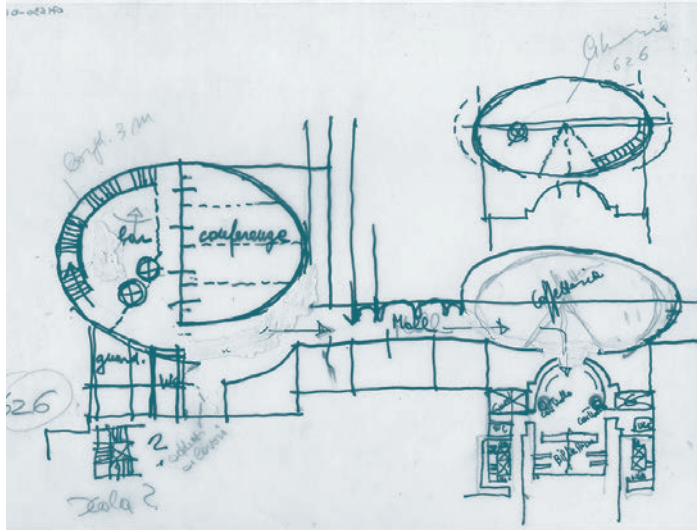
Diversamente da quando avviene però nell’“architettura topografica”, in cui ciò che è costruito si piega e si deforma assecondando l’orografia del terreno in modo più o meno mimetico, nel progetto del Prado, Aymonino non diluisce la forma geometrica elementare in incontrollate figure parametriche, ma sonda la possibilità di questa stessa forma di trasformarsi senza perdere la propria riconoscibilità. Di fronte allo stesso problema, durante gli anni Settanta e Ottanta, probabilmente non avrebbe avuto esitazioni e la geometria si sarebbe infine imposta come avveniva nelle grandi architetture dell’antichità. E così succedeva ancora, per esempio, ad Avellino (dove certo la scala dei volumi coinvolti era decisamente maggiore) con il lungo corpo rettangolare che si incastra senza esitazioni nella collina per collegare quote urbane diverse, mentre quello cilindrico e quello a base triangolare appaiono del tutto indifferenti al declivio del suolo sul quale si appoggiano.

A Madrid, invece, nel punto di maggior conflitto, in corrispondenza dell’incrocio tra l’ellisse principale (l’ellisse A nei disegni di concorso) e la linea di maggior pendenza (in realtà una doppia pendenza, che scende da est verso ovest e da nord verso sud), Aymonino ricerca un equilibrio nient’affatto scontato tra le “forme della terra” e le “forme della geometria”. Disegni diversi mostrano come egli abbia rapidamente rinunciato alle ipotesi più

13 Si veda nota 27 del primo capitolo.



Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, prospettiva della hall d'ingresso a più livelli.



Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, schizzi di studio con l'organizzazione planimetrica delle Ellissi A e B e dei collegamenti orizzontali con i parcheggi e il corpo dell'edificio settecentesco.

semplici che gli avrebbero permesso di conservare comunque l'integrità della figura (quella dell'ellisse che si eleva completamente sopra il punto più alto del suolo o, al contrario, quella dell'ellisse che sprofonda demandando a un muro di sostegno ad altezza variabile il compito di contenere la doppia pendenza) e come invece cerchi di comporre il conflitto affidandosi a semplici operazioni di trasformazione. Tutte, per altro, ancora controllabili con le regole della geometria euclidea: rotazioni rigide dell'ellisse lungo i suoi assi, oppure tradizionali scomposizioni planari. La soluzione finale – che si può comprendere pienamente solo osservando assieme anche il plastico e i disegni di sezione – è quella che risulta da alcuni schizzi del novembre/dicembre 1995 in cui si vede l'intenzione di dividere la figura principale in due parti uguali, una delle quali, ribaltandosi, definisce la facciata vetrata di una sala voltata ipogea, mentre l'altra, inclinandosi, asseconda la linea di minor pendenza del terreno (quella da nord verso sud, parallela allo sviluppo del corpo principale del museo). Ciò che ne risulta è uno spazio di una certa complessità, articolato su più altezze interne come nella sala del Marco Aurelio ma con un assetto del tutto diverso, che è rappresentato in una grande prospettiva posta al centro di una delle tavole di concorso. Una complessità che nemmeno l'abilità grafica di Aymonino riesce a descrivere in modo compiuto e geometricamente preciso (non è chiarissimo per esempio l'incrocio tra le due ellissi, così come non è chiara la curvatura che assume la copertura che resta sotto il livello del suolo) e che è compositivamente accentuata dalla presenza, al centro della grande sala a doppia altezza dell'ingresso, di due imponenti cilindri con gli ascensori e una monumentale Venere pudica canoviana (che doveva avere un valore puramente evocativo, non essendone presenti copie all'interno delle collezioni del Prado).

In una vista zenitale – quella offerta dal modello o dalla planimetria d'insieme – le tre ellissi, collocate in corrispondenza delle due testate laterali e del corpo centrale dell'edificio di Juan de Villanueva liberato dalle superfetazioni più recenti, possono sembrare figure piuttosto autonome, poco relazionate alla rigida geometria dell'edificio settecentesco. Questo anche se risulta del tutto chiaro

come le loro misure (in particolare la lunghezza dell'asse maggiore) siano correlate a quelle delle stesse testate. Lette però nella pianta di riferimento comune (a quota +626 metri s.l.m., che è anche il livello delle principali relazioni orizzontali) se ne comprende perfettamente il ruolo all'interno dell'organizzazione formale dell'impianto. Esse infatti entrano precisamente in dialogo, per analogia, con la successione di sale a pianta centrale e con l'abside della cosiddetta “Basilica” dell'edificio originario neoclassico, rafforzando, in opposizione alla prevalenza della percorrenza longitudinale, delle articolate sequenze di spazi trasversali.

Naturalmente, a questa complessa organizzazione formale, corrisponde un altrettanto complessa organizzazione funzionale, che cerca di dare risposta alle precise e molteplici richieste del bando relative alla dimensione e alla varietà degli spazi, ma anche, aspetto probabilmente ancora più decisivo, alla complessa gestione dei flussi (tipologie diverse di visitatori, merci, personale di servizio). Tutto ciò è particolarmente ben descritto nella relazione di concorso che, dunque, si riporta senza ulteriori commenti o precisazioni.

L'edificio Ellisse A, strutturato su più livelli, immerso nel verde e tutto vetrato per illuminare gli ampi spazi interni, al quale si accede solo pedonalmente al livello +633 dal Paseo del Prado, costituirà il grande atrio di accesso a tutto il sistema museale. Al suo interno, a quota +626, sono collocate le informazioni e la caffetteria, a quota +633 il ristorante che presenta anche un livello superiore, a quota +637, vetrato e immerso nel parco, al quale si accede tramite una scala mobile. Due grandi ascensori in vetro e acciaio dimensionati anche per i disabili, e uno scalone portano a quota +626 dove è ubicata la grande sala conferenze (divisibile in quattro sale minori, due delle quali con la possibilità di essere trasformate in sale cinematografiche), con guardaroba e servizi indipendenti. A questo livello sono inoltre previste, all'interno del piano interrato dell'edificio di Juan de Villanueva, altre due sale riunioni e un nuovo sistema di collegamenti verticali (scale e ascensore) permetterà ai conferenzieri e al personale

del museo di accedere direttamente alle sale espositive superiori del Museo del Prado. Un nuovo percorso sotterraneo, sempre a quota +626, con negozi, illuminato da grandi lucernari, porta nel nuovo edificio Ellisse B dove si trova il books shop dal quale con scala ed ascensore si accede a quota +631 alla caffetteria tutta vetrata per consentire un’ottimale illuminazione degli spazi interni. Tutti i locali di ristorazione [...] delle ellissi A e B hanno accessi separati a quota +631 per il carico/scarico delle provviste e lo scarico dei rifiuti. Il nuovo percorso sotterraneo, prosegue con i negozi simmetricamente anche dopo l’Ellisse B. Sempre a quota +626 sotto la semiellisse vetrata C è situato [...] l’arrivo, il carico e scarico delle opere d’arte e all’interno del piano interrato dell’edificio Juan de Villanueva il dipartimento di registrazione delle opere d’arte, il deposito temporaneo e l’imballaggio, il laboratorio fotografico e l’accesso indipendente, tramite scale ed ascensore, per gli addetti al museo e i ricercatori alle esposizioni dei piani superiori. All’edificio Ellisse B a quota +626 i visitatori in gruppi possono arrivare sia dai parcheggi sotterranei per i pullman attraverso il percorso con i negozi, sia a piedi attraverso l’atrio principale dell’edificio Ellisse A e da qui possono poi accedere ai guardaroba, alle due biglietterie e attraverso il primo controllo dei biglietti agli ascensori e corpi scala che li porteranno alle sale espositive superiori. I servizi sono situati su tutti i livelli dietro i nuovi corpi scala ed ascensori. Sempre a quota +626, al piano interrato dell’edificio Juan de Villanueva si trova una grande sala di accoglienza, sosta, servizio informazioni con predisposizione di pannelli informativi dei vari percorsi museali, vendita cataloghi e gadgets. Al piano terra dell’edificio di Juan de Villanueva rimangono invariate le sale espositive permanenti e qui arrivano i nuovi vani scala ed ascensori e servizi che proseguono poi anche al mezzanino, al piano primo e ai livelli superiori del museo che verranno adibiti completamente ad esposizioni permanenti.<sup>14</sup>

14 Traduzione italiana della relazione accompagnatoria contenuta nel *Descriptive Report* del progetto di concorso, cit. (pagine non numerate).

### Il “grande Prado”

Come si è già osservato, l’ampliamento dell’edificio settecentesco di Juan de Villanueva, è solo uno dei temi a cui il bando chiedeva di dare risposta. Tra tutti, probabilmente, il più delicato era quello rappresentato dal recupero e dei resti del chiostro del monastero di San Jerónimo, posti a fianco dell’omonima chiesa. Rispetto a esso Aymonino propone una soluzione di grande semplicità che consiste nell’inserimento di un nuovo edificio – ospitante le parti amministrative, i dipartimenti di ricerca e, nel sottosuolo, nuovi parcheggi – con «una disposizione planimetrica tipica conventuale»<sup>15</sup>, che si struttura attorno al chiostro stesso, per il quale è invece previsto un restauro di tipo filologico. Il contatto tra quest’ultimo e il nuovo volume è risolto con l’inserimento di due gallerie vetrate rese visibili fin sul prospetto sud. Ritorna dunque il riferimento a un elemento architettonico ben noto che, nel caso specifico, è utilizzato per collocarvi le scale e gli ascensori di collegamento con i sottostanti livelli di parcheggio (un livello dedicato ai pullman, uno alle auto dei dipendenti del museo e uno a quelle dei visitatori). Per il fronte ovest, quello cioè rivolto verso il Prado e adiacente alla chiesa quattrocentesca, Aymonino sceglie invece una soluzione priva di qualsiasi aggettivazione (potremmo quasi dire *à la* Giorgio Grassi), basata su di una semplice muratura continua, lungo la quale non sembrano essere previsti punti d’ingresso (per lo meno da quanto si può intuire dal plastico visto che le piante appaiono estremamente schematiche) e caratterizzata unicamente da una regolare successione di finestre quadrate uguali tra loro. La scelta è dunque anche in questo caso chiara e, seppur diversa nella soluzione, del tutto allineata a quanto già messo in atto con la strategia dei volumi ipogei: evitare il confronto stilistico con i monumenti esistenti.

Per quanto riguarda il Cason del Buen Retiro e il Museo dell’Esercito, la proposta si indirizza verso un restauro filologico che ne elimini le superfetazioni e a una futura completa riorganizzazione funzionale. Nel primo edificio dovrebbero trovare posto la nuova biblioteca e l’archivio centralizzato, oltre ad una

15 *Ibidem*.

piccola sezione espositiva con disegni, stampe e numismatica; nel secondo, spazi per mostre temporanee e per l'esposizione di una collezione di sculture.

L'intervento principale, nell'ottica della costituzione di quello che abbiamo definito il "grande Prado", e quindi rispetto all'idea di un museo allargato che si espande su edifici diversi pur funzionando in modo unitario, riguarda però il sistema dei collegamenti funzionali tra le diverse parti. Se infatti il volume che circonda il chiostro del complesso de "Los Jerónimos" è connesso al Prado solo attraverso i parcheggi condivisi, il Cason del Buen Retiro e il Museo dell'Esercito risultano collegati al nuovo complesso ipogeo degli ingressi e dei servizi (quindi alle tre ellissi) per mezzo di un lungo tunnel (di circa 180 metri di sviluppo complessivo) illuminato da una successione regolare di semplici lucernari circolari. Tale tunnel ha un andamento piuttosto articolato che in gran parte si adegua al perimetro dell'area di concorso ed ha come recapito finale, all'incrocio tra i percorsi che conducono al Cason e del Museo dell'Esercito, una grande piazza quadrata ipogea. Ad essa corrisponde, in superficie, una seconda piazza segnata dalla presenza di una classicheggiante fontana circolare (dotata di una parte vetrata per permettere alla luce di scendere fino ad illuminare lo spazio sottostante) che sostituisce, o forse integra, la monumentale statua bronzea di Maria Cristina di Borbone, tutt'ora ben visibile.

### Il museo e la città

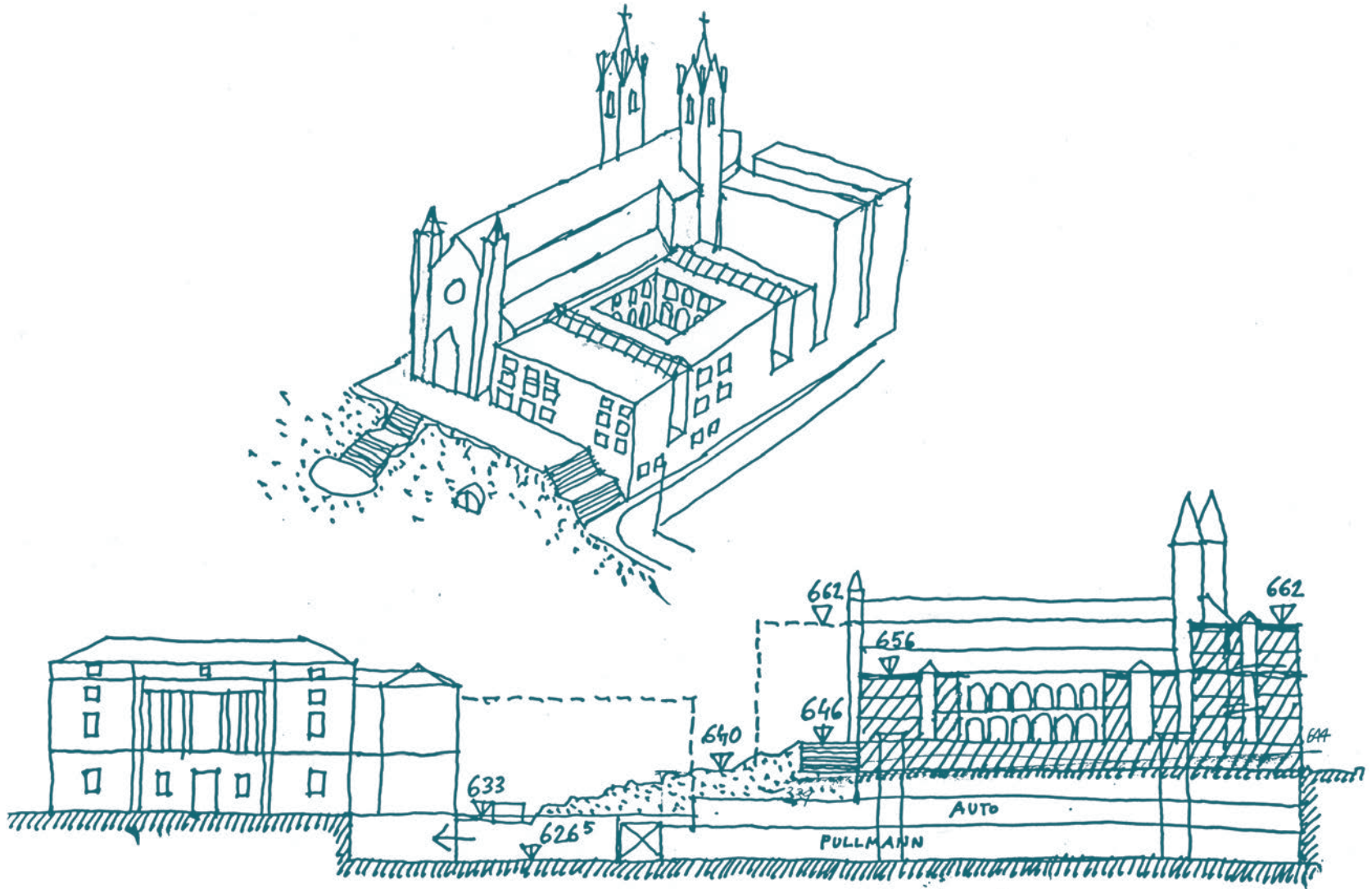
Oltre che dal rispetto per l'edificio di Villanueva, l'altro principio da cui muove il progetto è, come abbiamo potuto leggere nelle primissime righe della relazione descrittiva, quello della trasformazione dell'intera area individuata dal concorso in ciò che Aymonino definisce un "parco museale". Parco che, come egli stesso sottolinea, in questo caso deve essere inteso sia in senso tecnico e organizzativo, cioè come un'istituzione espositiva che funziona in modo integrato (da qui anche il collegamento sotterraneo immaginato tra i diversi corpi), sia in senso fisico e ambientale, cioè come un insieme organizzato di spazi aperti verdi. Ed è soprattutto quest'ultima accezione che ora ci deve interessare.

La relazione accompagnatoria del progetto si apre invitandoci (o meglio, invitando la commissione) a «immaginare la bellezza del Museo del Prado, dell'ex Palazzo Reale e del Cason sparsi tra i prati circa due secoli fa»<sup>16</sup> così come sono descritti nel fondale del ritratto della Regina Isabella di Braganza – seconda moglie di Ferdinando VII di Borbone – dipinto da Bernardo Lopez nel 1829. Per essere maggiormente evocativo Aymonino vi affianca un piccolo disegno che ne ripropone un particolare dove si vede la mano aperta della sovrana rivolta a indicare l'edificio da poco completato e da lei fortemente sostenuto. Edificio che appare autonomo rispetto alla città come una residenza di campagna (e d'altronde tale era per nascita tutto il complesso del vicino Palazzo Reale del Buen Retiro), anche perché posto a una quota maggiore rispetto a quella del terreno circostante, a cui appare collegato da una morbida rampa vagamente semicircolare.

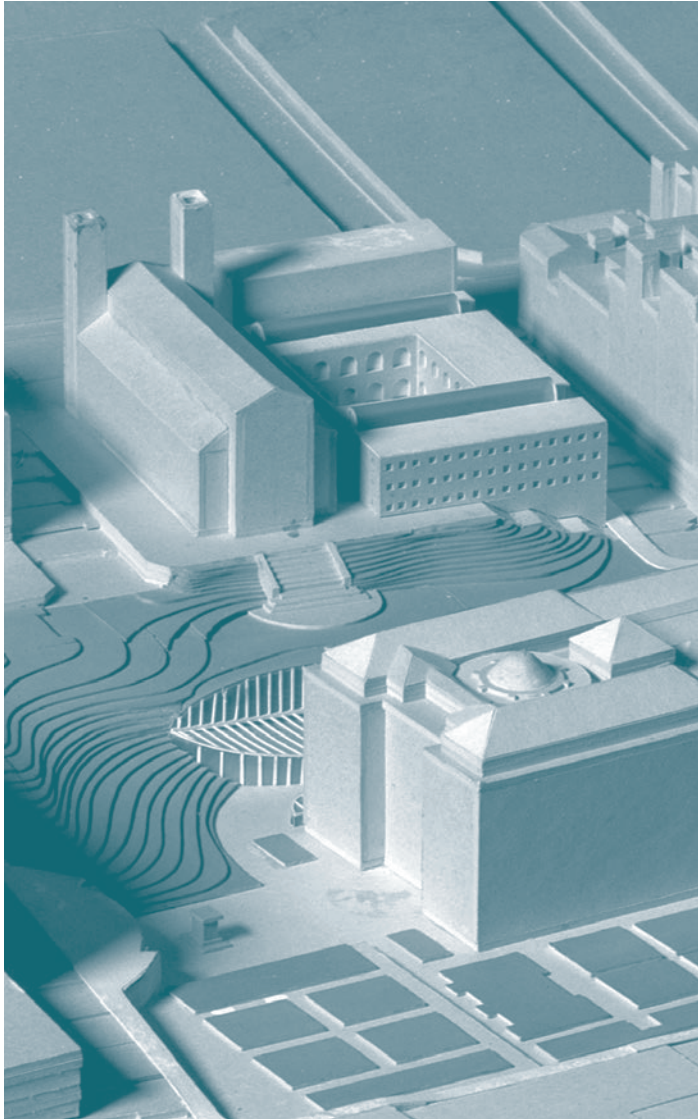
Per Aymonino il problema urbano è chiaro: da un lato vi è l'immagine potente del Prado come grande "fatto urbano", storicamente collocato ai bordi del tessuto costruito, che invita a recuperare la memoria della sua logica insediativa originaria; dall'altro vi è, ancora una volta, l'esigenza di capire come dare (o ridare in questo caso particolare) forma compiuta a una parte di città che, nello specifico, è composta dei resti di un sistema monumentale originariamente ben più ampio (che oggi comprende certamente gli edifici che dovranno formare il complesso museale del Prado – il Prado stesso, "Los Jerónimos", il Cason e il Museo dell'Esercito – ma nella relazione di progetto si suggerisce anche la possibilità di integrare i vicini Ministero dell'Agricoltura – da trasformare anch'esso in museo – il Giardino Botanico, il Museo Etnologico e l'Osservatorio Astronomico).

Curiosamente Madrid non è tra le città (Parigi e Vienna *in primis*, ma anche Berlino, e poi naturalmente Padova, Venezia e Roma) oggetto di studio da parte dell'architetto romano, ma egli avrebbe comunque potuto benissimo citare le mappe storiche che davano una lettura oggettiva della condizione urbana dell'edificio del Prado prima che, alla metà dell'Ottocento, venisse separato dal

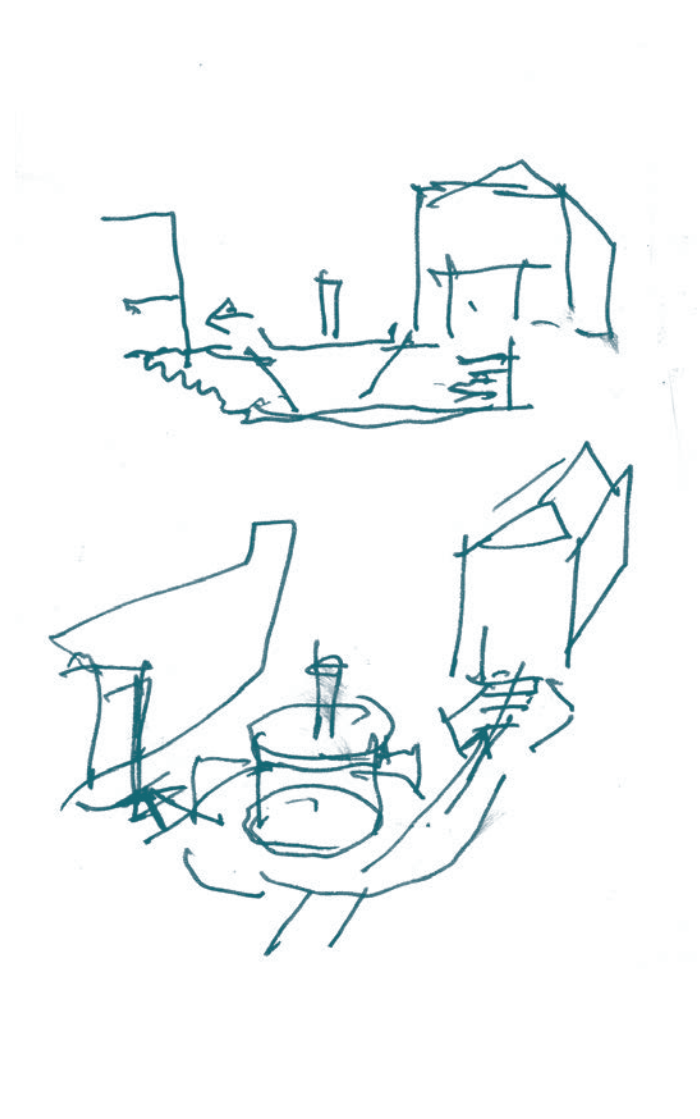
16 Si veda nota n. 1 del presente capitolo.



Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, schizzo di studio con la sezione trasversale e un'assonometria dell'intervento in corrispondenza della chiesa e del chiostro di San Jerónimo el Real.



Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, particolare del modello. Ph. Luca Pilot.



Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, schizzi di studio con la piazza e la fontana di fronte agli edifici del Cason del Buen Retiro e del Museo dell'Esercito.



Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, disegno di studio con la piazza e la fontana di fronte agli edifici del Cason del Buen Retiro e del Museo dell'Esercito.

parco retrostante e inglobato, assieme ai resti del Palazzo del Buen Retiro, in una maglia di densi isolati urbani. Tra queste certamente la mappa di Madrid del geografo Juan Lopez del 1812, che mostra il Prado, a quel tempo non del tutto terminato, assieme al Palazzo Reale ancora integro<sup>17</sup> e, poi, il *Planos Parcelarios* del 1872-1874, che rappresenta invece la condizione successiva alla demolizione dello stesso Palazzo Reale, con il Prado, il Cason e l'attuale Museo dell'Esercito completamente isolati ai margini del tessuto urbano (tra l'altro entrambe presenti tra i materiali forniti dal bando di concorso). Aymonino evita però coscientemente tale operazione e si appoggia invece, per tornare a *immaginare la bellezza*, non all'analisi urbana e non alla scientificità della rappresentazione cartografica, ma alla soggettività della pittura, così come a Venezia con la Venere di Hope e a Roma con il Colosso si era affidato alla scultura per provare a innescare altre invenzioni urbane.

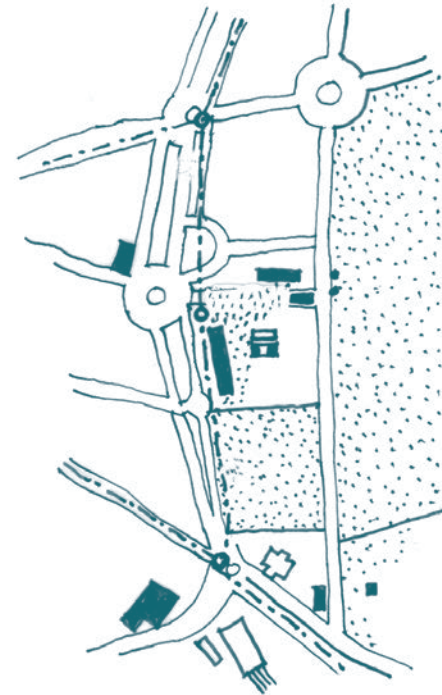
Tra le 482 proposte presentate, poche, anzi pochissime sono quelle che provano a pensare l'area individuata dal concorso come un fatto unitario. Per la maggior parte dei concorrenti si tratta di risolvere da un lato il rapporto tra la chiesa, il chiostro e il corpo principale del Prado con le sue nuove estensioni e dall'altro di riorganizzare in modo più o meno strutturato, ma in fin dei conti autonomo, l'insieme degli spazi aperti che li collegano al Cason e al Museo dell'Esercito. Così è anche per i dieci progetti finalisti, con forse l'unica eccezione rappresentata dal progetto del gruppo coordinato da Jesus Marco Llobart che propone una successione di "piattaforme" urbane, la più bassa delle quali porta, attraverso un grande scavo a cielo aperto, la quota d'ingresso al Prado fino a una nuova piazza ribassata che fronteggia il Cason e il Museo dell'Esercito. E così è sicuramente per Rafael Moneo che, come abbiamo visto, sembra considerare priva di realismo qualsiasi ipotesi di recuperare un legame che non sia solo di carattere funzionale (nel suo caso un lunghissimo parcheggio interrato sotto la calle Felipe IV) tra l'edificio di Juan de Villanueva e i due corpi che originariamente erano parte del Palazzo del Buen Retiro.

17 Si veda la mappa alle pp. 28 e 29.



Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, disegno con particolare del ritratto della Regina Isabella di Braganza dipinto da Bernardo Lopez nel 1829.

Area del Prado con indicati  
i Musei e la nuova metropolitana  
di progetto.



Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, schema urbano.



Planos Parcelarios de Madrid 1872-1874, Biblioteca Regional de Madrid.

La soluzione proposta da Aymonino è invece radicalmente opposta e, per quello che è possibile evincere dalle tavole di concorso pubblicate nel catalogo della mostra, in un certo senso anche unica: la maglia di strade che separava (e separa tuttora) tra loro i tre principali edifici di concorso è infatti completamente annullata e sostituita da un sistema continuo di spazi verdi che suggeriscono l'originaria condizione insediativa e, allo stesso tempo, stabiliscono una continuità, ideale ma anche fisica, con il vicino Giardino Botanico e con il retrostante Parco del Buen Retiro. L'idea generale è ben espressa da un elementare schema urbano che mostra l'area nel suo insieme e descrive contemporaneamente l'ipotesi trasportistica del nuovo ramo della metropolitana con fermata in corrispondenza del Prado stesso.

Come a Roma, da assessore agli interventi al Centro storico, aveva provato a ricomporre i resti più rappresentativi della città antica in un grande parco urbano, a Madrid prova a riunire, attraverso un dispositivo simile, per quanto di scala e complessità decisamente minore, ciò che la crescita della città ottocentesca e novecentesca aveva irrimediabilmente diviso. E se a Roma è l'eliminazione di via dei Fori Imperiali il primo e più eclatante gesto di ricomposizione, qui il parco si origina dalla totale soppressione di calle Felipe IV e della perpendicolare calle de Ruiz de Alarcón.

Ciò che è immediatamente evidente è che l'ipotesi avanzata è tanto forte e suggestiva, quanto non priva di alcuni nodi irrisolti. Il primo di questi è indubbiamente la presenza di una continuità faticosa nel punto d'incrocio tra le due ex-strade, visto che in quel punto, la sezione del parco, per rispettare il perimetro imposto dal bando, si stringe in modo fin troppo evidente. Aymonino ne è naturalmente consapevole, ma è anche chiaro che ciò che qui, come in tante altre occasioni lo interessa, è la forza evocativa di un'immagine: la capacità di quest'ultima di esprimere il primato dell'idea su ciò che è contingente. Il secondo, forse più problematico, è che il progetto si accontenta di qualificare questo parco, e l'intero spazio aperto che lo costituisce, come nulla più di un grande e semplice prato. Certo, quest'ultimo ripropone in modo diretto la condizione insediativa originaria, ma la sensazione è che, più in generale, per Aymonino lo spazio aperto sia ancora uno spazio

indistinto, privo di disegno, rispetto al quale i possibili diversi tipi di vegetazione, i percorsi, i materiali e in parte anche l'orografia e la natura del suolo stesso sono del tutto indifferenti.

Non è possibile, allora, non ricordare l'intervento di André Corboz dal titolo *Avete detto "spazio"?* (pubblicato su «Casabella» solo due anni prima del momento in cui si svolge il concorso)<sup>18</sup>, nel quale lo storico e critico svizzero s'interroga «sulla ridotta sensibilità epistemologica»<sup>19</sup> dimostrata dagli architetti del Moderno verso il concetto di spazio (che essi intendevano come "vuoto", come ciò che semplicemente sta tra il costruito). Ciò che risulta chiaro, secondo Corboz, è come tale spazio dei Moderni (quello di Le Corbusier, Gropius e Mies, ma noi potremmo tranquillamente aggiungervi quello di Rossi, Grassi, Monestiroli e, nel caso specifico, anche quello di Aymonino) fosse, in realtà, uno spazio tutt'altro che "moderno", per nulla diverso da quello che caratterizzava certi progetti di due secoli prima: uno spazio isotropo, indifferente, assoluto e di origine chiaramente illuminista (in ciò bisogna riconoscere che vi è una perfetta congruenza, perchè è chiaramente di origine illuminista anche quell'atteggiamento che sostiene l'indiscusso primato dell'idea sulla contingenza).

Il monito lanciato da Corboz perché gli architetti comincino a guardare a chi, come ad esempio alcuni artisti della Land Art, aveva aperto a una diversa sensibilità che egli definisce "topologica", sembra dunque non rientrare più di tanto nella sfera di interesse di Aymonino. Nella planimetria della prima tavola di concorso, tale spazio, complesso nei suoi rapporti con la città che lo circonda e complesso nella sua orografia (di cui, come abbiamo visto, egli è ben consapevole perché rispetto a essa definisce la forma delle ellissi), è infatti un semplice ed indistinto puntinato che tradisce una piuttosto evidente mancanza di progetto.

Naturalmente non vi è il minimo riscontro che sia stato questo l'elemento che ha impedito al progetto una maggior fortuna

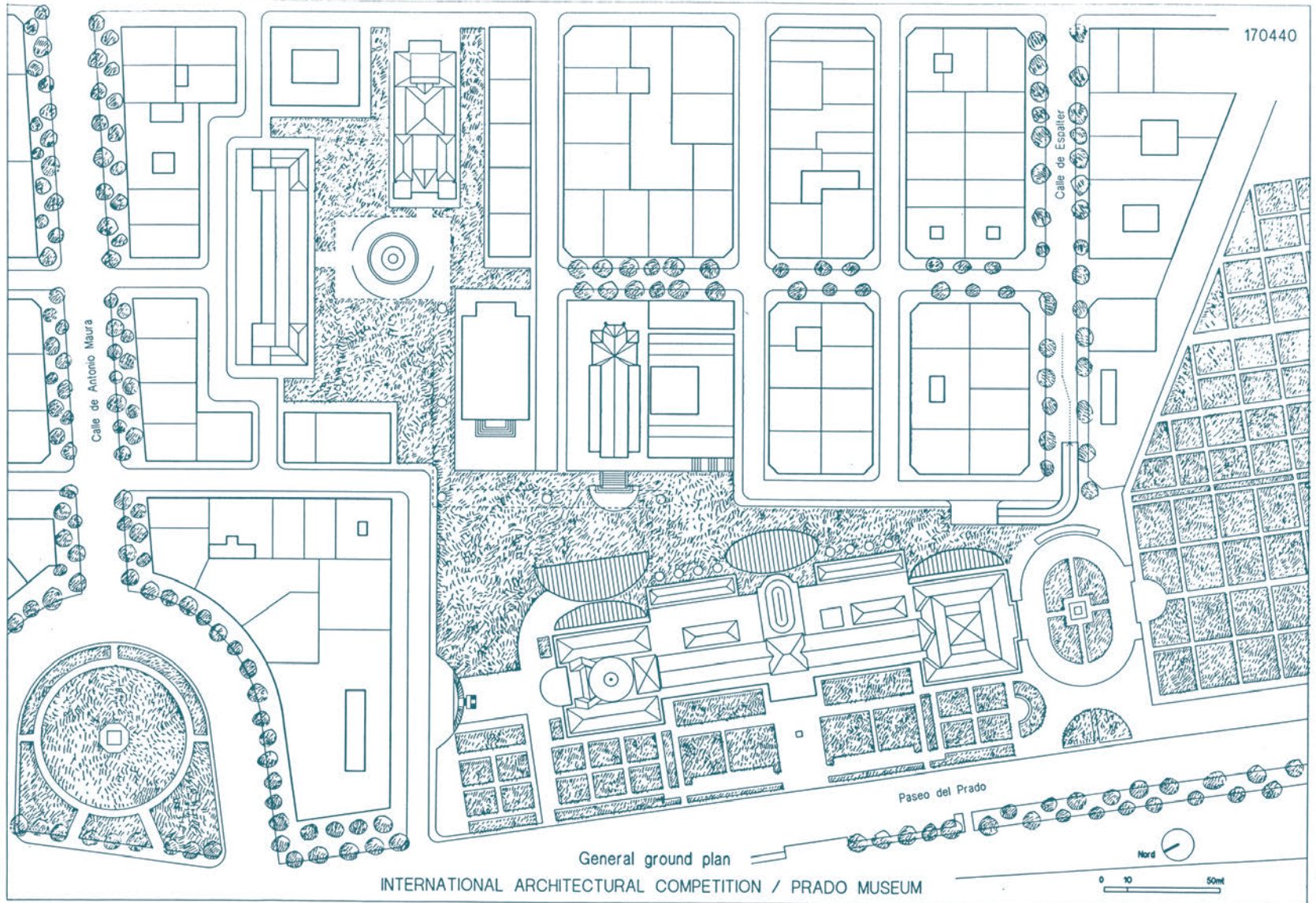
nella competizione con gli altri quasi cinquecento progetti, ma è evidente come proprio in questa indeterminatezza del "disegno del suolo", più ancora che nel linguaggio della poca architettura emergente, più che nell'utilizzo di figurazioni geometriche classiche e più che nelle asciutte tecniche di rappresentazione, il progetto dichiara la sua distanza da altre ricerche a esso contemporanee, e anche da molti dei progetti presentati allo stesso concorso, facendolo in parte appartenere – come già avevamo visto per il progetto del Palazzo del cinema di Venezia, ma per tutt'altri motivi<sup>20</sup> – ad un'altra epoca.

Un'epoca che ci appare oggi lontana e della quale non è giusto avere nostalgia, ma della quale è legittimo, oltre che doveroso, interessarsene ancora. Soprattutto perché, alcuni dei suoi protagonisti – ed Aymonino è indubbiamente tra questi – se talvolta esibivano con distaccata non curanza le loro inadeguatezze, erano indubbiamente anche capaci di nutrirsi di una forma colta di pensiero che rendeva ancora possibile *immaginare la bellezza*.

18 A. Corboz, *Avete detto "spazio"?*, in «Casabella», n. 597-598, gennaio-febbraio 1993, pp. 20-23.

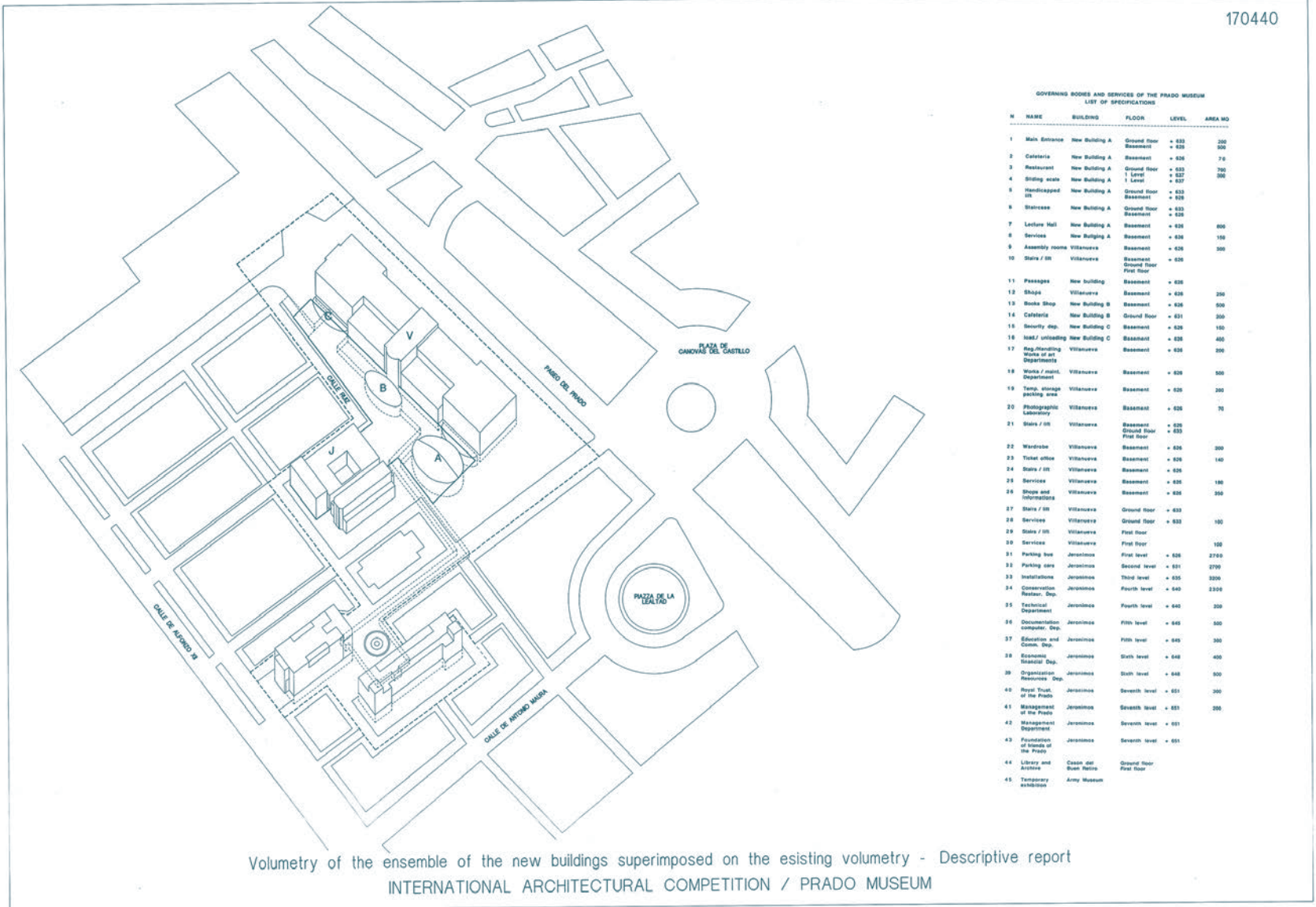
19 Ivi, p. 20.

20 Si veda nota 21 del primo capitolo.



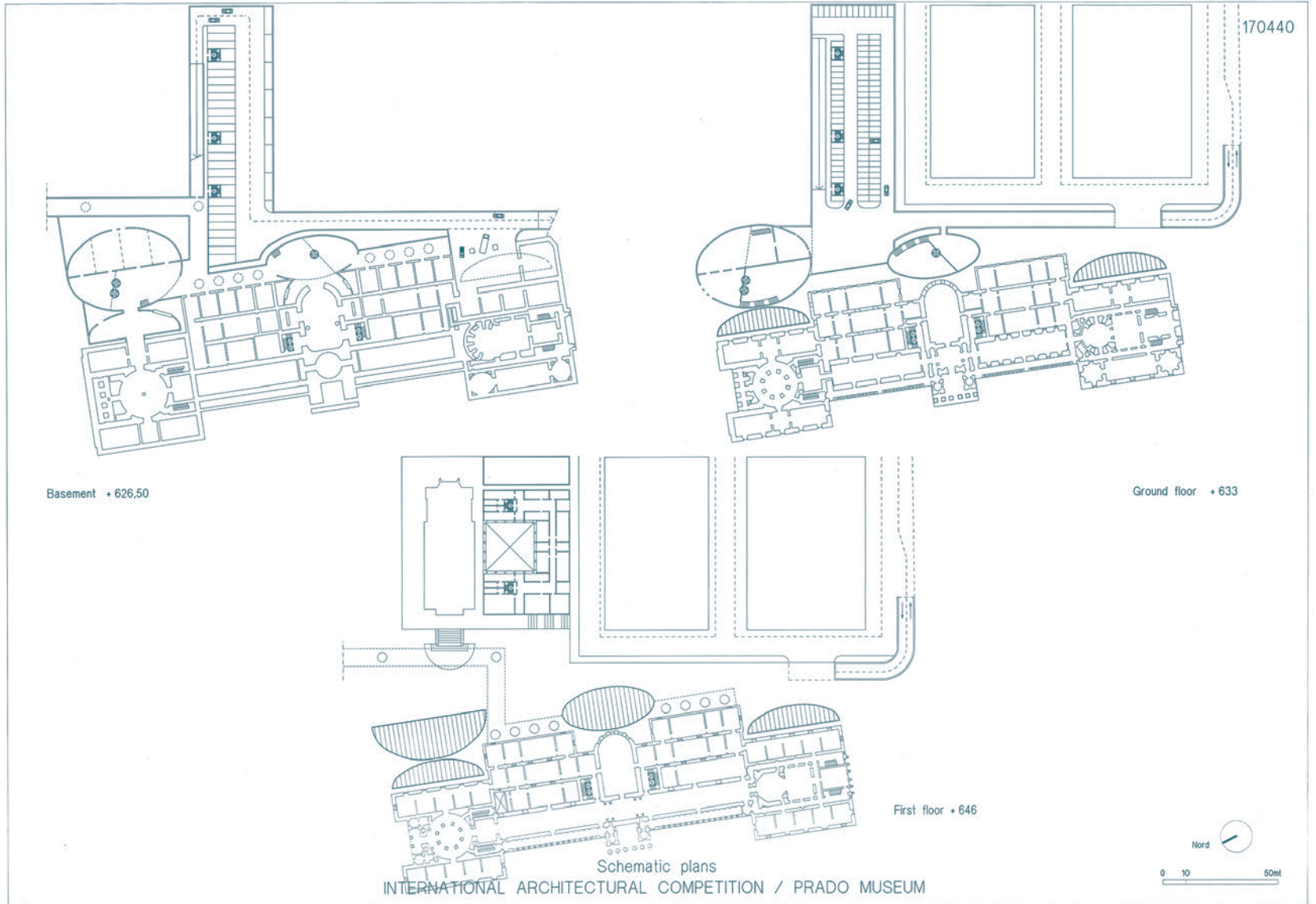
Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, planimetria generale, tavola di concorso (senza numerazione).

170440



Volumetry of the ensemble of the new buildings superimposed on the existing volumetry - Descriptive report  
INTERNATIONAL ARCHITECTURAL COMPETITION / PRADO MUSEUM

Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, schema volumetrico, tavola di concorso (senza numerazione)

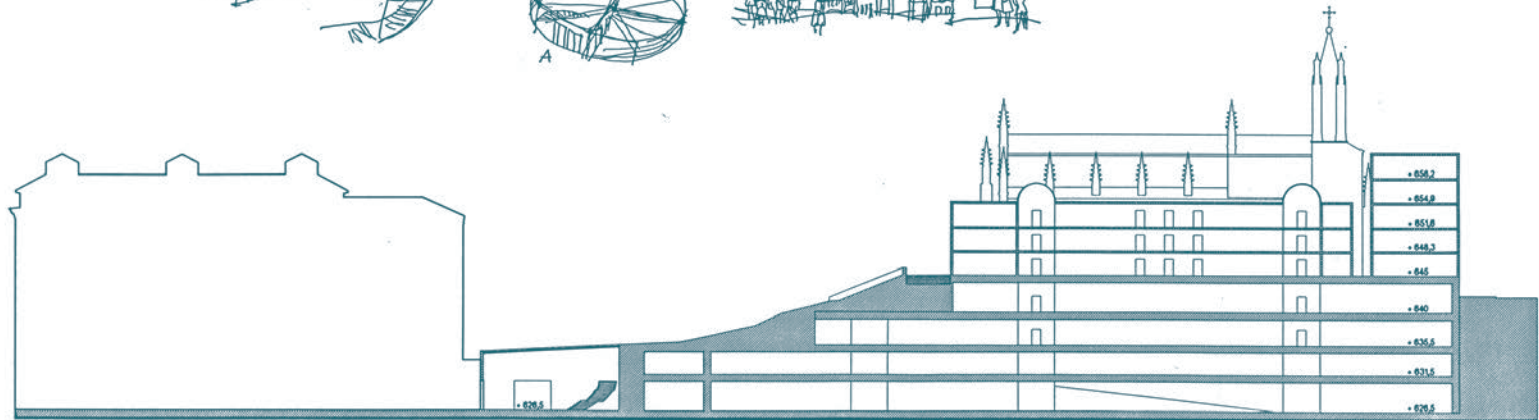
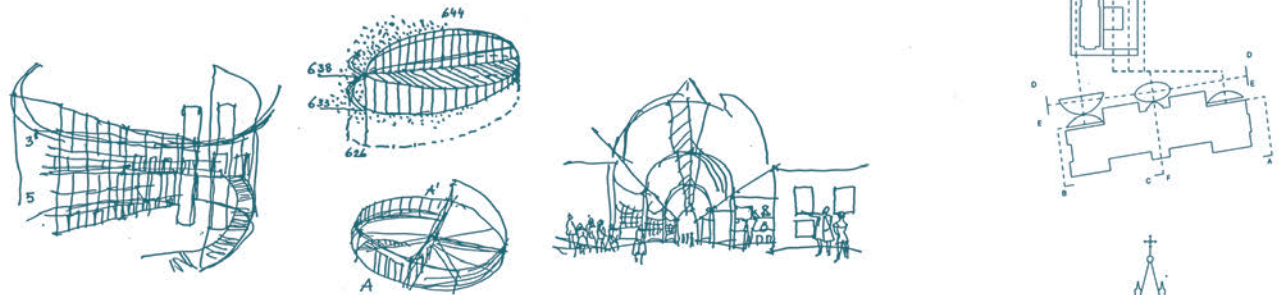


Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, piante dei principali livelli di progetto, tavola di concorso (senza numerazione).

170440



Elevation and section EE



Section FF

Elevations and sections relating the Juan de Villanueva Building with the project and sketches  
INTERNATIONAL ARCHITECTURAL COMPETITION / PRADO MUSEUM

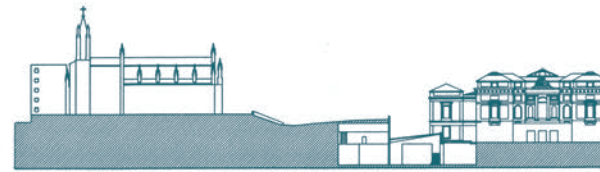
0 5 10 mt

Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, sezione longitudinale, sezione trasversale e schizzi di studio, tavola di concorso (senza numerazione).

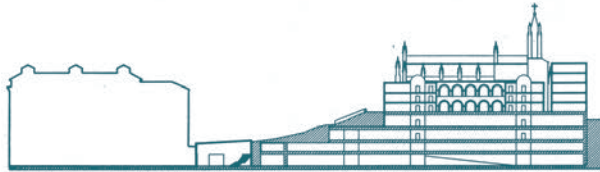
170440



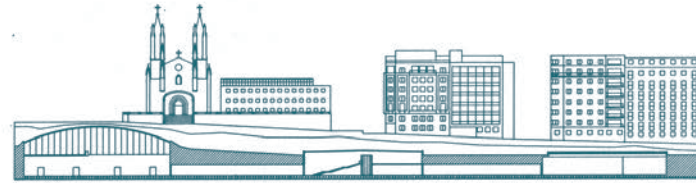
Elevation sud and section AA



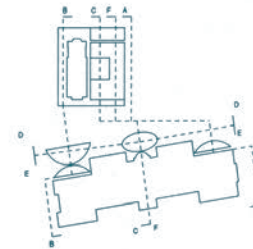
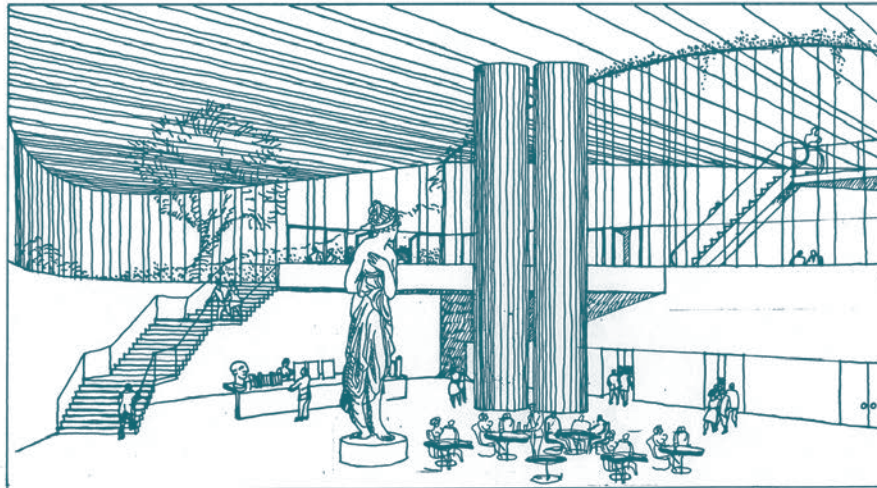
Elevation nord and section BB



Section CC



Elevations ovest and section DD

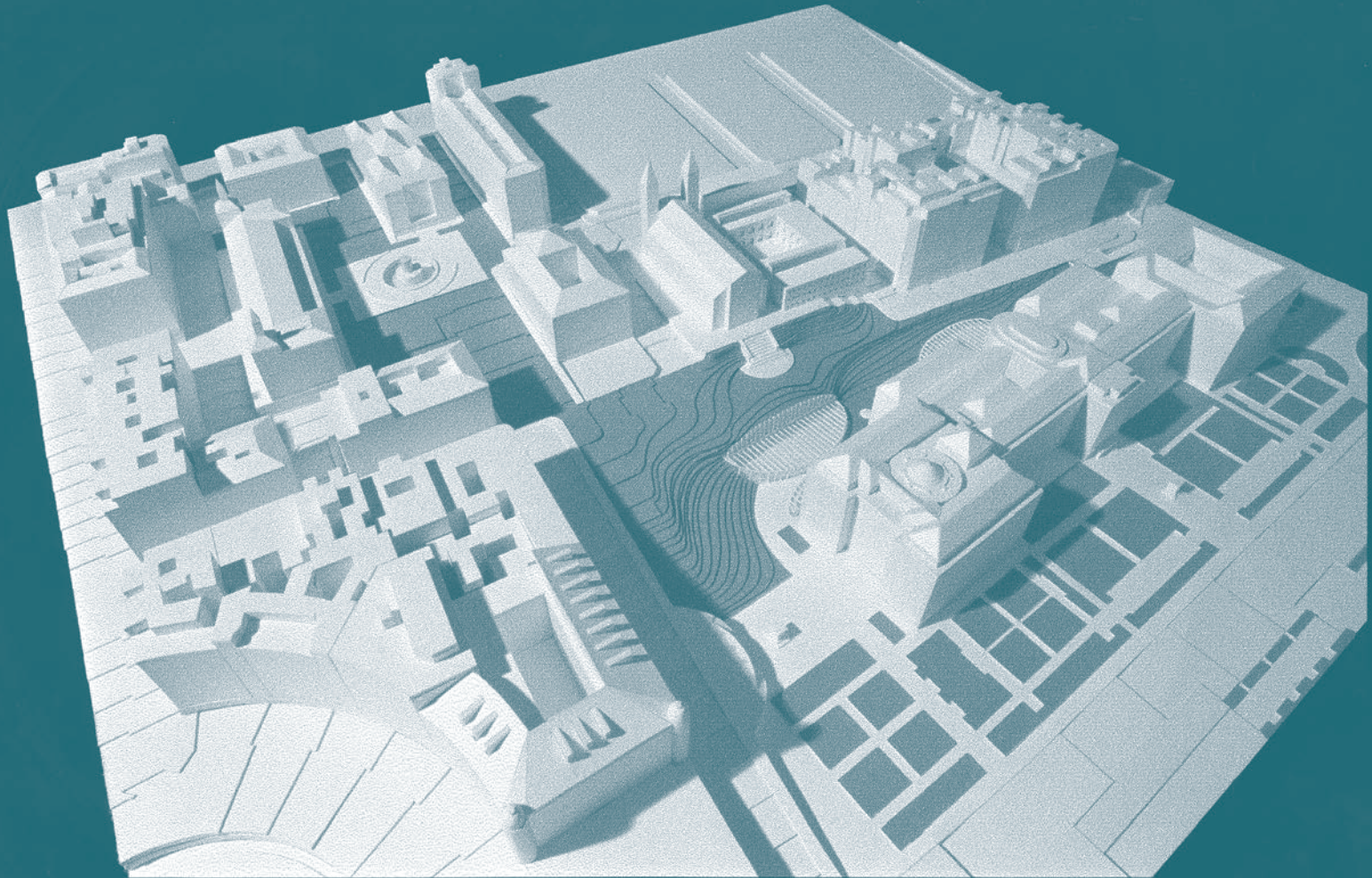


Elevations and sections 1:500 - Sketch of the main entrance  
INTERNATIONAL ARCHITECTURAL COMPETITION / PRADO MUSEUM



Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, sezioni trasversali, sezione longitudinale e vista della hall di ingresso, tavola di concorso (senza numerazione).

170440



Photographic documentation on the model  
INTERNATIONAL ARCHITECTURAL COMPETITION / PRADO MUSEUM

Carlo Aymonino, *Progetto di concorso per il Museo del Prado*, foto del modello, tavola di concorso (senza numerazione).

## Bibliografia

- Aymonino C., *Il significato delle città*, Laterza, Roma-Bari 1975.
- Id., *Lo studio dei fenomeni urbani*, Officina, Roma 1977.
- Id., *s.t.*, in AA.VV. *Progetto realizzato*, Marsilio, Venezia 1980, pp. 9-37.
- Id., *Soluzioni, non più modelli*, in G. Ciucci (a cura di), *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Laterza, Roma-Bari, 1989, pp. 1-16.
- Id., *Teoria, architettura e contraddizione* (intervista a cura di V. M. Lampugnani e N. Di Battista), in «Domus», n. 739 giugno 1992, pp.17-28.
- Id., *Musei Capitolini in Campidoglio. Copertura del Giardino Romano nel Palazzo dei Conservatori*, in «Casabella» n. 661, novembre 1998, pp.48-57.
- Id., *Progettare Roma capitale*, Laterza editori, Roma-Bari 1990.
- Biraghi M., Micheli S., *Storia dell'architettura italiana 1985-2015*, Einaudi, Torino 2013.
- Boeri S., *La città scritta, Carlo Aymonino, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi, Bernardo Secchi, Giancarlo De Carlo*, Quodlibet, Macerata 2016.
- Chizzotti D. (a cura di), *Teoria della Architettura. Carlo Aymonino*, Clean, Napoli 2012.
- Conforti C., *Carlo Aymonino, l'architettura non è un mito*, Officina, Roma 1980.
- Corboz A., *Avete detto "spazio"?*, in «Casabella», n. 597-598 gennaio-febbraio 1993, pp. 20-23.
- Crapenzano O., Morgia F., Raitano M. (a cura di), *Carlo Aymonino. Progetto Città Politica*, Quodlibet, Macerata 2023.
- Dal Co F., *Se la città diventa un museo*, in «Casabella», n. 765 aprile 2008, p. 59.
- Fabbri G., *Carlo Aymonino e le svolte della storia*, Antefirma, Conegliano, 2023.
- Feduchi L., *Moneo e i concorsi*, in «Casabella», n. 646, giugno 1997, pp. 2-19.
- Granell Trias E., *Uno strano progetto: il nuovo museo del Prado*, in «Casabella», n. 646, giugno 1997, p. 20.
- Lampreave R.S., *L'importanza della relazione descrittiva*, in «Casabella» n. 765 aprile 2008, pp. 64-65.
- Ministerio de educacion y cultura, *Museo del Prado, Madrid, Espana. Catalogo de la exposicion. Propuestas presentadas al concurso internacional de arquitectura del museo del Prado*, Ministerio de educacion y cultura, Madrid 1996.
- Mosco V.P., *Architettura italiana dal Post-moderno ad oggi*, Skira, Milano 2017.
- Orazi M. (a cura di), *Carlo Aymonino, Fedeltà al tradimento*, catalogo della mostra (Triennale Milano, 14 maggio - 22 agosto 2021), Electa, Milano 2021.
- Pitzalis E. (a cura di), *Carlo Aymonino disegni 1972-1997*, Federico Motta editore, Milano 2000.
- Id., Hanssen G., *Il campidoglio di Carlo Aymonino*, Federico Motta editore, Milano 2000.
- Priori G., *Carlo Aymonino architetture*, catalogo della mostra (Modena, Palazzina dei Giardini, 6 luglio - 22 settembre 1991), Nuova Alfa editoriale, Bologna 1991.
- Tafuri M., *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986.

## Quaderni luav. Ricerche *luav at Work*

La serie di volumi della collana Quaderni luav. Ricerche *luav at Work* è edita nell'ambito della 19. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, all'interno del progetto *luav at Work*, quale estensione nel territorio cittadino del Padiglione Venezia. L'elenco dei volumi pubblicati è presente al link accessibile dal seguente QR code.

